

3 ***Tirano Banderas* y *As Naus*: imperiales esperpentos ibéricos**

Índice 3.1 *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1926). – 3.1.1 Carabelas portuguesas en el callejón del gato. – 3.1.2 Grotresco esperpéntico, carnavalización macabra. – 3.1.3 Ámbitos temáticos y geopolíticos del esperpento: ibericidades, transibericidades. – 3.1.4 *Tirano Banderas. Novela esperpéntica* (1926). – 3.2 *Las naves* (1988): de la «buñolería modernista» a la «Boîte Aljubarrota». – 3.2.1 Ibericidad y nihilismo en *Las naves*. – 3.2.2 «As invasões castelhanas» en Lisboa-*Lixboa*. – 3.2.3 Tres tristes pícaros: Cervantes, Camões, Vasco da Gama. Un féretro. – 3.2.4 El *senhor* Francisco Xavier y Fernão Mendes Pinto: Residencia *Apóstolo das Índias*. – 3.2.5 Entre el Bar Dona Leonor y la Boîte Aljubarrota: burdeles tragicomarítimos e «invasões castelhanas». – 3.2.6 Buñuel, Lorca y los *matadores* de Inés de Castro. – 3.2.7 Alcazarquivir: Reconquista, Mesianismo.

3.1 ***Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1926)**

3.1.1 Carabelas portuguesas en el callejón del gato

Las armas, los varones señalados
que, de la occidental y lusitana
playa, por mares antes no sulcados,
pasaron más allá de Trapobana
- en peligros y en guerras esforzados
más de lo que promete fuerza humana -
y entre gente remota edificaron
nuevo reino que tanto sublimaron;
(Camoens [1580] 1986, 73)¹

En los anteriores capítulos, se han articulado un conjunto de datos e interpretaciones de varios fenómenos que afectan al concepto de cultura en su comprensión más amplia.

¹ Trad. de Benito Caldera [1580].

A lo largo de las previas páginas, habrá quedado probada la relación entre los sistemas poéticos y las identidades individuales y colectivas, y cómo las estéticas grotescas han ido deconstruyendo o relativizando los discursos hegemónicos oficiales, los dogmas (comportamentales, estéticos, económicos...), es decir, las «prevailing truths and authorities» (Bajtín 1984, 11). El modo grotesco de representación artística activa el extrañamiento de las metáforas fosilizadas en el lenguaje y en las imágenes con las que el ser humano se aprende y desarrolla en el mundo, con sus límites y posibilidades, así como ante sus imposibilidades: los totem y tabúes de los sistemas sociales.

A partir de Aristóteles, hemos llegado al siglo XIX, que es, en términos estéticos, el principio del siglo XX. En este capítulo, veremos cómo la progresiva estabilización de lo grotesco en el centro de las prácticas artísticas occidentales a lo largo de ese mismo siglo alcanza en las vanguardias su cumbre, un grado que quizá no se haya superado o alterado sustancialmente. Se le dedicará, por ello, cierto espacio a demostrar cómo la llamada posmodernidad no representaría, desde este punto de vista, un momento de las poéticas occidentales señaladamente específico o diferenciable de los paradigmas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX.

Con relación a la finalidad y al título de todo este ensayo, la importancia de las heteromímesis vanguardistas es evidente: la estética del grotesco esperpéntico, cuyos parámetros fundamentales, estilísticos y temáticos, se aprecian con claridad en la novela, posmoderna según varios críticos, *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, esperpento (que es una variante del grotesco contemporáneo directamente relacionada con los contextos de las vanguardias que se crearon durante e inmediatamente tras la Primera Guerra Mundial). En concreto, se ha relacionado, muy pertinentemente, con el grotesco esperpéntico con la fase o variante del expresionismo 'alemán' y conocida como *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad).

Por todo ello, y aun siendo conscientes de la bibliografía especializada en Valle-Inclán, empezaremos este capítulo presentando aquellos aspectos del grotesco esperpéntico desde los cuales enfocaremos la novela de António Lobo Antunes. Ese grotesco esperpéntico, recordemos, que se explicará mejor desnacionalizándolo, hasta cierto punto, y situándolo dentro de la tradición más general de lo grotesco en occidente, que a su vez incluirá el subsistema literario europeo y americano, colonial y poscolonial a un tiempo, a lo que, en definitiva, aquí se denomina «literaturas ibéricas e ibero-americanas», fundamentándonos en los argumentos sobre 'lo nacional' articulados previamente.

3.1.2 Grotresco esperpéntico, carnavalización macabra

[...] o espelho do vestibulo comprado na feira de Almeirim entre choro de leitões e tambores de saltimbancos, que deformava os rostos e torcia os gestos em ondulações embaciadas, devolvendo a cada um a sua face secreta e genuína [...]. (Lobo Antunes 2006, 15)

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. España es una deformación grotesca de la civilización europea [...]. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Valle-Inclán 2009, 168-9)

Mas hipótese de sonho, o sono está tão vizinho do pesadelo que engendra monstros - e dito isto estamos a ouvir, lá de longe, Don Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

Verdade, magnífico visionário. Muitos dos vossos *Caprichos e Disparates*, muitas das vossas *Aparições*, Don Francisco, encontram-se hoje aqui, neste retábulo peninsular. Encontram-se também em Buñuel, vosso dilecto discípulo - eu sei; mas é do pesadelo português que estou falando, e esse é exacto, não tem metáfora: transporta o grotresco dentro dele sem precisar de imaginação que o visite. (José Cardoso Pires, em «Lá vai o português», de *E agora, José?*, [1972] 2003, 16)

Intencionalmente concluíase la sección anterior sobre la evolución de lo grotesco -en función de su posición respecto a las poéticas dominantes (el canon)- en el preciso momento en el que, como de hecho ya se ha referido, lo lógico sería tratar el período convencionalmente conocido en castellano como *vanguardias* y en portugués como *modernismo*, uno de los términos más equívocos entre ambas historiografías literarias, un auténtico 'falso amigo'.

¿Cómo se llegó a aquella narratividad grotesca que caracteriza, en gran medida, la novela contemporánea, en cuyo origen encontramos nombres como James Joyce o Samuel Beckett o Valle-Inclán, y en cuya tradición se integra de manera excepcional António Lobo Antunes? La escritura caleidoscópica, cubista, fragmentaria, transcrónica, es quizá la gran originalidad del grotresco esperpéntico, además de su dimensión metagrotresca, ya que incluye reflexiones sobre la misma poética en la que se enmarca su ficcionalidad.

A lo largo de las lecturas y de la escritura de este ensayo se ha madurado la inicial intuición de que las llamadas 'Vanguardias históri-

cas' son, desde la perspectiva de la historia de los cánones, más bien una cuestión de grado que de cambio de paradigma. Esto es, que se puede interpretar la rebeldía gamberra del futurismo como un momento hiperbólico de la actitud romántica expresada por Victor Hugo en su *Préface à Cromwell*.

En la anterior sección, propusimos un modelo de sistematización de la representación grotesca dentro de las poéticas occidentales que, desde la línea abierta por Wolfgang Kayser, sigue el modelo diacrónico, progresivo o evolutivo que la mayor parte de las ciencias sociales y humanas adopta. Nos quedamos, al final de ese capítulo, en los simbolismos-decadentismos del siglo XIX (lo que en la convención habitual de la teoría 'hispanista' se suele denominar como Modernismo español e hispanoamericano).

El motivo fundamental para haber interrumpido ahí la exposición, justo antes de las poéticas *avant-garde*, es que es ahora cuando estamos ante el tema principal del título del ensayo: el grotesco esperpéntico y, desde éste, un análisis e interpretación de la novela *As Naus*, de António Lobo Antunes, basándonos ante todo en una propuesta de poética de lo grotesco como heteromímesis. Sintetizando en una fórmula sumaria, recordemos que lo grotesco como categoría estética es un modo de representación en el que confluyen técnicas de hibridación y con-fusión de los compartimientos lógicos de comprensión de lo real; técnicas lingüísticas o plásticas como la animalización de lo humano o lo mineral, la cosificación de lo animado (humano o animal), las hipertrofias o reducciones cuyo resultado es la desproporción o una reproporción, y demás mecanismos parejos que culminan en la irisión, en un rebajamiento de los objetos representados. Ello, con un *pathos* eventualmente siniestro -el *Unheimlich* freudiano que refiere Wolfgang Kayser-.

Como se sabe, el 'esperpento', palabra del castellano que significa «persona, cosa o situación grotescas o estrafalarias» (RAE), es, en el contexto de una historia de las poéticas occidentales como el que se sigue aquí, un programa de acción estética creado por el autor de la novela *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1920-27),² que se explica de manera señalada desde las poéticas heteromiméticas a las que llamamos vanguardias.

Por ello, será más razonable integrar las consideraciones oportunas respecto a las heteromímesis vanguardistas, a lo largo del análisis de *As Naus*. Lo mismo se hará respecto a indicaciones históricas o políticas que precisemos para iluminar o poner en perspectiva uno u otro aspecto de la novela de Lobo Antunes.

² La edición de referencia es la primera que se publicó en vida de su autor, en la colección *Omnia princeps*. Sin embargo, la obra ya venía siendo publicada parcialmente desde 1920, de ahí la doble fecha.

Volvamos, pues, al ‘esperpento’. Querría, en este punto, recordar que este capítulo estaba originalmente escrito en la variante portuguesa del portugués, pues se integró en una tesis doctoral desarrollada en una universidad lisboeta, la Universidade Nova de Lisboa. Por eso, se mantendrán algunas observaciones que se dirigen claramente a un contexto de lectura desde los estudios literarios portugueses. Mantener este doble enfoque o dirección binacional podrá resultar interesante ante lectores de contextos lingüísticos castellanos y portugueses, e incluso ante otros lectores cuyo interés abarque ambos sistemas geoculturales.

Este tipo o género de grotesco literario, tal como su autor, y ello a pesar de su posición central y perfectamente consolidada en los estudios del llamado ‘hispanismo’, se conoce poco o nada en Portugal.³ La primera traducción de *Tirano Banderas* al portugués, de Carlos da Veiga Ferreira, se publicó solamente en 1990, por Teorema. Otra traducción, de Aníbal Fernandes y por la editorial Sistema Solar, se publicó en 2019, como *Tirano Banderas. Novela de Terra Quente*.⁴

Empecemos, por lo tanto, leyendo la referencia al grotesco esperpéntico que encontrará todo aquel interesado que en Portugal se inicie en el hispanismo y acuda a la *História da Literatura Espanhola*, de António Apolinário Lourenço y Eloísa Álvarez (1994). Aquí se lee que «o esperpento, que aparece na sua obra a partir de *Luces de bohemia* (1920), dá continuidade à sátira quevediana e ao jogo de espelhos deformadores e estilizadores também já presente na obra de Quevedo.» (Lourenço, Álvarez 1994, 242). Se lo integra, así, en una tradición o línea satírica que aquí se ha ampliado y desnacionalizado o transnacionalizado hacia el contexto más amplio de la sátira y de lo grotesco en el sistema de las poéticas occidentales. Al volver al manual citado, leeremos que, y aludiéndose con esto a los viajes y a los profundos contactos de Valle-Inclán con México y sus culturas, que «uma segunda experiênciã mexicana permitir-lhe-á criar a figura do ditador Santos Banderas – o famoso Tirano Banderas (1927) –, que inaugurará a galeria literária dos ditadores latino-americanos» (1994, 242). Estas palabras, cuya fuente primaria es Miguel Ángel Asturias, autor de *El Señor Presidente*, sirven de prueba de la importancia transnacional tanto de la obra como de su autor. A lo largo de dos páginas más, los autores de esta *História da Literatura Espa-*

³ Refiérase, empero, el artículo de investigación de Susana Relvas sobre «Valle-Inclán y Portugal» (2007).

⁴ Señálese la pertinencia o actualidad con la que se ha recibido en Portugal esta segunda traducción del *Tirano*. Por ejemplo, cómo el dramaturgo Luís Mourão articula, en un texto de opinión titulado «Monstruosidades» y publicado en el *Jornal de Leiria* (15 de mayo de 2020), la novela (o *romance*, en portugués) con su crítica personal al momento político y social portugués (<https://www.jornaldeleiria.pt/opiniaao/monstruosidades>).

nhola, obra de referencia académica en Portugal, concretan la descendencia simbolista-decadentista del grotesco esperpéntico, que también nosotros hemos enfocado: «A sua fase esperpéntica, por sua vez, traduz-se, entre outros aspectos, num mergulho no quotidiano mais sórdido e num abandono do requinte linguístico rubendarista» (Lourenço, Álvarez 1994, 243). Finalmente, se nos ofrece una síntesis de la poética del grotesco esperpéntico, centrándose en el ámbito temático: «Finalmente, com o esperpento, vem a visão impiedosa e retorcida da realidade, o ataque feroz à sociedade espanhola sua contemporânea, o distanciamento crítico do autor relativamente às personagens e aos acontecimentos representados» (243). Destacan, además, el carácter innovador (vanguardista, por ende) del grotesco esperpéntico, así como su ubicación insoslayable dentro del sistema del canon contemporáneo de las letras ‘hispanicas’:

Nas obras deste ciclo romanesco, como já acontecera em *Tirano Banderas*, Valle-Inclán recusa o tratamento linear da acção, optando por quadros fragmentários e descontínuos, que exigem uma maior participação do leitor na construção da história. O recurso à focalização externa é outro elemento que coloca o escritor galego como precursor da modernidade literária em Espanha. (244)

El ‘esperpento’, o ‘grotesco esperpéntico’, es un programa (o incluso una poética) creado por Ramón del Valle-Inclán, admirador del simbolista-modernista Rubén Darío, durante el período de las llamadas vanguardias históricas: entre la Primera Guerra Mundial (1914-18), la Gran Guerra Antiliberal de España (1930-39) y la Segunda Guerra Mundial (1939-45), por lo tanto. Contemporáneo de las vanguardias internacionales, guarda especiales semejanzas o afinidades con la tan diversa y proficua sucesión de movimientos que es posible agrupar bajo la denominación de ‘expresionismo’ y que como sabemos, hunde sus raíces en las obras de artistas que ya en las últimas décadas del siglo XIX precedieron a las vanguardias del siglo XX (por ejemplo, Felicien Rops, Edvard Munch o el impresionista Vincent Van Gogh -y dejemos a Goya aparte...-).

Así las cosas, uno podrá preguntarse si será posible, en verdad, separar las poéticas *avant-garde* de las simbolistas-decadentistas o modernistas. Fácil no lo es, como se ha visto: en realidad, las vanguardias no son una ruptura o corte con relación a los experimentalismos anteriores, sino una fase posterior, o en todo caso una progresión o mutación de aquéllos. En resumen, podemos apreciar que los movimientos vanguardistas del siglo XX son una extensión del período simbolista-modernista y, en cierto sentido, su expresión más radical en grado y contenidos heteromiméticos respecto a lo clásico. Ello, porque es ante las vanguardias como comprobamos la mayor fragmentación del canon ortomimético y la instalación de cánones hete-

rodoxos que en un corto período, dos décadas, aproximadamente, se integrarían en el canon académico, museológico, institucional, como ocurriera con el impresionismo, primero, y después con el cubismo, el surrealismo o la abstracción.

Por otro lado, también es en las primeras décadas del siglo XX cuando se alcanza la más completa identificación entre ideologías revolucionarias o antisistema y la figura prototípica del artista, no sólo como productor de arte sino asimismo como fuente de pensamiento, conceptos y polémica, en su dimensión intelectual. Recordemos que esta tendencia ya venía desde mucho antes, por lo menos desde las época ilustrada y prerromántica.

En 1914, como sabemos, se entró en este 'admirable' mundo 'nuevo'; la Primera Guerra Mundial y las inauditas contribuciones científicas al progreso técnico-científico de las sempiternas industrias de la destrucción y de la explotación, vigorosamente colonial y progresivamente mecanizada (como Charlie Chaplin representa en su *Modern Times*). Un 'admirable' mundo nuevo en cuyo seno se desarrollan muchas interacciones y reacciones artísticas, entre las cuales una drástica reformulación de la mimesis, en el ámbito vanguardista de la primera década de ese siglo y tras la progresión de los principios miméticos clásicos hasta los años cumbre de la heteromimesis aristotélico-horaciana: la escuela realista-naturalista del siglo XIX. Ello, sin querer obviar la interesante paradoja que significa la transgresión naturalista de principios clásicos de la heteromimesis occidental, como lo sería el *decorum*.

Del expresionismo, tendencia que surgió de aquel tupido y fecundo bosque de los posromanticismos que concluyen el segundo capítulo de este ensayo, nacen dos propuestas simultáneas: en el centro-norte de Europa, la *Neue Sachlichkeit*; en el espacio ibérico, el esperpento de Ramón María del Valle-Inclán. De Margarita Santos Zas, directora de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela, leemos que

Durante el período de relativo silencio, en el que se desarrolla la Gran Guerra (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917), se gesta la crisis artística que precede y acompaña el nacimiento de las vanguardias, Valle reenfoca su obra y prepara la fórmula que desembocará en el esperpento.⁵

Cambio o reenfoque que sólo lo es en apariencia. Como dice más adelante la especialista en el creador del esperpento:

⁵ «Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán. El camino hacia el esperpento y el giro a la izquierda», en https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_giro_izquierda/.

Pero Valle-Inclán -conviene subrayarlo- no es un individuo ni tan voluble ni tan contradictorio como se ha (se le ha) querido presentar. El inconformismo es una constante de la vida del escritor. Su rebeldía ante la realidad que le tocó vivir se manifiesta en su trayectoria literaria de modos diferentes: primero, como una actitud de huida, de evasión de la realidad, que no es, sin embargo, una postura gratuita, sino un mecanismo de protesta, posiblemente poco eficaz, pero supone una actitud ética indiscutible. Ahora bien, llega un momento en que Valle parece no conformarse con mostrar su rechazo del mundo entorno por la vía esteticista y evasiva de las Sonatas; y, a continuación, trata de reflejar en clave épica una realidad social irremediadamente desaparecida, para contraponerla a un presente que repudia, fórmula que ejemplifican sus *Comedias Bárbaras* y *La Guerra Carlista*. Ambas vías -evasiva y ennoblecedora- se diría que no le resultan satisfactorias. Por fin, Valle, que siempre gozó de una despierta conciencia cívica, hace patente su desacuerdo con la realidad político-social contemporánea y su preocupación entonces se centra en la búsqueda de recursos artísticos que hagan más eficaz su actitud crítica. La respuesta será el esperpento.

No obstante, éste surge de una larga búsqueda en pos de un estilo gráfico, de una técnica teatral dinámica y densa y de una visión del absurdo, relacionado con lo grotesco. Término que, tanto en la literatura española (recuérdense las populares «tragedias grotescas» de Arniches) como la francesa entre las europeas, se había convertido en una de las claves de la literatura contemporánea.

En el proceso de reelaboración de la práctica de la representación artística iniciada a mediados del siglo XIX, estas dos tendencias (*Neue Sachlichkeit* y esperpento) ofrecerán modos pictórico-literarios (incluyendo, por descontado, el arte dramático) que servirán para crear expresiones críticas de la sociedad, en representación heteromimética, para una nueva percepción de lo humano que se basa en la deconstrucción nihilista del sistema capitalista-burgués, colonial y poscolonial a un tiempo. Como leemos en el ensayo *El universo del esperpento en Valle-Inclán*: «Valle-Inclán se enmarca perfectamente en el cuadro de las corrientes europeas en las que lo grotesco se opone al idealismo en la observación de la realidad. Y por ello se deduce que el núcleo del esperpento es lo grotesco; por serlo igualmente del expresionismo» (Fernández García 1993, 35). Idea que explora hondamente, por cierto, el ensayo *Valle-Inclán, novelista del modernismo* (2005), de Darío Villanueva.⁶

⁶ Tal como su conferencia sobre «Valle-Inclán entre los dos Modernismos», en la Fundación Juan March (20 de enero de 2015). Puede verse *online*: <https://canal.march.es/es/coleccion/valle-inclan-entre-dos-modernismos-1320>.

Lo grotesco, en sus expresiones contemporáneas, que surgen en el período aquí enfocado y que se alargan hasta nuestros días (incluyendo la autodenominada posmodernidad) sería, así, un modo de representación y expresión artísticas óptimo para satisfacer los ideales de objetividad del llamado 'realismo', pues con la representación grotesca, tal y como propone José Cardoso Pires en el texto que citamos en epígrafe, en este capítulo, lo que se pretende es revelar lo real.

Fue, ésta, una cuestión polémica en las primeras décadas del siglo XX, implicando a eminentes creadores y críticos literarios, como Lukács, Brecht, Bürger o Auerbach.

Fijémonos en el primero de tales nombres, contemporáneo de Wolfgang Kayser o Mijaíl Bajtin y ejemplo de la aplicación dogmática de los principios filosófico-sociológicos de la teoría marxista, o materialismo dialéctico, a la interpretación del fenómeno literario. Georg Lukács, en *Significación actual del realismo crítico*, reflexionaba con estas palabras sobre las heteromímesis modernistas:

[los escritores decadentes -las Vanguardias- tienen] como premisa ideológica la negación de toda racionalidad en la existencia y de toda relación entre los hombres. A qué profundidad llega este movimiento, cuán íntimamente ligado está a la visión del mundo en que se basa la creación literaria, nos lo demuestra una interesante frase en la gran novela de Musil: «Si la humanidad soñara colectivamente, de sus sueños surgiría Moosbrugger». Este Moosbrugger es un asesino sádico semi-idiota. Lo que en Musil aparece, en cierto modo, como base ideológica para la creación de semejante carácter, para presentar la huida a la neurosis como protesta contra la abyecta realidad, aparece en muchos otros escritores vanguardistas como la *condition humaine* natural, como un hecho definitivo, inmutable. [...] El alejamiento del mundo, que antes ya hemos señalado, adquiere así su forma extrema (aunque siempre coherente con su tendencia básica) y la realidad queda reducida a una pesadilla o, si es posible, a la conciencia perturbada de un idiota. (Lukács [1958] 1963, 37-8)

La opinión que desarrolla Lukács demuestra la persistencia de la mimesis clásica, ortomimética, que subordina el arte a una determinada 'utilidad' social, revelando una visión limitada de las relaciones y las funciones del arte en el contexto social en el que se crea. Significativamente, ya había polemizado con Bertold Brecht, quien con su proyecto teatral rechazó las premisas del realismo clásico, precisamente para lograr alcanzar su finalidad de 'utilidad' social. Lukács, ya bien entrado el siglo XX, venía a reafirmar, con su interpretación de la eclosión heteromimética de las vanguardias, la tradición aristotélico-horaciana del canon ortomimético. Son, por ello, muy pertinentes sus reflexiones, palabras que podemos situar tan-

to ante la estética del grotesco esperpéntico como de las novelas de António Lobo Antunes (al menos hasta *As Naus*), pues nos ayudan a entender un principio fundamental del grotesco expresionista (tal como del análogo grotesco esperpéntico): cómo la visión pungente y perpleja de lo humano social contemporáneo e histórico (el 'pasado') condiciona la 'forma artística'. Y asumiendo que la forma artística es el conjunto de decisiones técnicas adoptadas por el autor de una obra, desde el tipo y frecuencia (morfología, léxico) hasta la configuración de las frases y de los períodos (sintaxis), podría afirmarse que existe una gramática de lo grotesco que condiciona la semántica, el o los sentidos de una obra (aquello que la *vox populi* llama 'el mensaje' de una obra). Análogamente, en el caso específico de las artes plásticas (pintura, teatro) tenemos los colores, sus tonos, los sonidos y los silencios, volúmenes y movimientos, las expresiones faciales y corporales...

Lukács prosigue, en un momento posterior, ayudándonos a sintetizar *ab contrario* la asaz popular idea de que el arte vanguardista es deformante con relación a una supuesta o hipotética realidad objetiva. Como podremos leer en el capítulo «Los principios ideológicos del vanguardismo», habría en las vanguardias una:

preferencia estilística por la deformación. Esta tiene, por supuesto, su lugar en la imagen de la realidad auténtica y completa, al igual que la excentricidad y lo patológico. Pero el creador literario debe tener una clara idea social y humana de lo normal para poder situar la deformación en su justo lugar, en su correcta relación, etc., es decir, para poder tratarla como deformación. Tal concepto es imposible, sin embargo, [...] pues la filosofía del mundo que prevalece en el vanguardismo excluye todo lo normal en el campo de la objetividad, en la vida y en la literatura [...] Surge así una universalización de la deformidad. (Lukács [1958] 1963, 40)

Vemos cómo, por un lado, Lukács asume una normalidad «en el campo de la objetividad» (palabras suyas), exterior a la representación artística que el sujeto individual-autor, desde su subjetividad, puede elaborar. Y, por otra parte, la verdad es que con el modo grotesco contemporáneo se busca la expresión lo más objetiva posible con relación a una complejísima realidad que legitima la actitud de perplejo nihilismo que lo caracteriza. Nihilista respecto a las verdades o valores oficiales que, a su vez, legitiman y justifican los múltiples *disparates* y *caprichos* sociales, por tomar prestados los títulos de las series de grabados de Goya y, sobre todo, la culminación de esplendores bélicos como los de aquella Primera Guerra Mundial (Ramón del Valle-Inclán) y las portuguesas *Guerras do Ultramar* (António Lobo Antunes). De hecho, los grotescos contemporáneos se muestran críticamente nihilistas con relación con modos de relación sociopolí-

ticos, modos de producción y explotación de unas clases sociales de individuos agrupados respecto a otras clases de individuos; rechazo crítico que implica, necesariamente, una determinada idealización de 'cómo debería ser' esa normalidad. En las cosmovisiones contemporáneas de lo humano y de sus complejidades hay un fondo que corresponde en gran medida a premisas de linaje existencialista. Como escribió Carlos Jerez Farrán en *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*,

el mundo que cohabitan estos autores modernos es un mundo en el que ni la religión ni los absolutos metafísicos ni la ideología ni la razón pueden redimir la condición de soledad existencial en que se halla el hombre moderno. (Jerez Farrán 1989, 38)

Una reflexión. Hasta aquí, en la primera sección y sobre todo en la segunda, se había venido oponiendo, explícita o implícitamente, las heteromímesis a las ortomímesis, relacionando estas segundas a la pretensión o búsqueda de una representación objetiva, realista. Ello no contradice, o así lo espero, la afirmación de Ricardo Gullón de que el grotesco esperpéntico puede considerarse un modo de representación literaria realista. Según el crítico, en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*,

La estructura de *Tirano Banderas* es comparable a la del cuadro cubista, según Valle lo entendía: acumulación de fragmentos, fuerzas en pugna y equilibrio, potencias explosivas y marco de contención [...] ¿Esto es realismo? Lo es, si no llamamos realismo a la reproducción mecánica, sino a la expresión significante de lo real. (Gullón 1994, 71)

Esta comparación de la estructura del *Tirano Banderas* con un lienzo cubista parece muy pertinente en la medida en que lo que se nos presenta no es sino la perspectiva múltiple de 'lo real', o de lo verosímil, podriase decir también. Supone una estrategia de deconstrucción de la ilusión generada por las sombras, en términos platónicos, proyectadas por reproducciones mecánicas de aquello a lo que llamamos 'lo real', deconstrucción que nos llevaría a comprender la imposibilidad de cualquier ilusión de representación unitaria, lineal, consistente, de la 'realidad'.

So pena de confundir el Realismo con intentos objetivos de estudio de lo 'real', cabría recordar que esta corriente artística (o modo de representación, por otro lado) es una construcción, resultado de varios procesos cognitivos que implican una red de factores (percepciones, apriorismos, contextos...), todo ello problematizable, siempre, hasta el extremo que se desee. Que el modo realista no es 'lo real' -este, irrepresentable en sí: *Ceci n'est pas une pipe*.

Sobre la poética fragmentaria, impresionista, que hallaremos en la narración vanguardista, escribió Erich Auerbach, en su clásico ensayo crítico *Mimesis*, traducido del alemán al inglés por Willard R. Trask, que:

At the time of the first World War and after - in a Europe unsure of itself, overflowed with unsettled ideologies and ways of life, and pregnant with disaster - certain writers [...] find a method which dissolves reality into multiple and multivalent reflections of consciousness. That this method should have been developed at this time is not hard to understand.

But the method is not only a symptom of the confusion and helplessness, not only a mirror of the decline of our world. There is, to be sure, a good deal to be said for such a view. There is in all these works a certain atmosphere of universal doom: especially in *Ulysses*, with its mocking *odi-et-amo* hodgepodge of the European tradition, with its blatant and painful cynicism, and its uninterpretable symbolism - for even the most painstaking analysis can hardly emerge with anything more than an appreciation of the multiple enmeshment of the motifs but with nothing of the purpose and meaning of the work itself. And most of the other novels which employ multiple reflection of consciousness also leave the reader with an impression of hopelessness. There is often something confusing, something hazy about them, something hostile to the reality which they represent. (Auerbach [1953] 2003, 551)

Estas palabras de Auerbach se relacionan directamente con la cuestión de lo grotesco como representación que tratada en el segundo capítulo.

Hay que reforzar la perspectiva de que lo grotesco es un proceso en el cual se disgregan elementos de lo real, interactuando estos, a su vez, con 'lo real' canónico, oficial, comunitario, provocando confusión y desconcierto. En esto consistiría el efecto grotesco, reiterando que lo grotesco es proceso y efecto, más verbo que sustantivo, más adverbio que adjetivo, y conlleva una sensación-idea de decadencia universal.

Sobre el «*odi-et-amo* hodgepodge of the European tradition» que refiere Auerbach, se alude en concreto al Ulises de la Antigüedad Clásica, héroe -y pícaro en ciertos momentos (a la fuerza ahorcan)- revisitado, grotesquificado, picarizado a su vez en el Harold Bloom de Joyce. Transformado en los «pedacinhos de ossos» del poema «Venus», del *Clepsydra* del decadentista Camilo Pessanha. Con estos «pedacinhos de ossos» nos encontraremos en el *Tirano Banderas* y en *As Naus*. Aquí, los héroes se transforman en antihéroes paradigmáticos de una supuesta decadencia nacional-universal. Son vislumbres parciales de lo real, semejantes a una cámara cinematográfica cuyos movimientos inesperados nos permiten ver ángulos insospecha-

dos de esa ‘realidad’ cuya (ilusoria) simplicidad tiende a aceptarse y de lo que tanto han asumido desde los poderes tradicionales hasta las variadísimas ‘comunicaciones’ sociales y todo tipo de entidades, transversales en las sociedades, oficiales o ‘alternativas’.

Centrándonos en las dos obras que serán el objeto práctico de mis reflexiones previas, debo aquí recordar que tendré en cuenta las fusiones y confusiones, intersecciones de tiempos, espacios, textos, (de)construcciones de los discursos oficiales de las ‘Historias’. No sólo las de las naciones, sino también las de las literaturas ‘nacionales’.

Según el monumental catálogo de la exposición *The Total Artwork in Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance, and Architecture, 1905-1925*, en el Institut Mathildenhöhe Darmstadt (24 de octubre de 2010-13 de febrero de 2011), que nos recuerda la –gozosa– imposibilidad de aislar el fenómeno literario de las demás vertientes de la creación artística:

In her book of the same name, art historian Joan Weinstein describes the cultural developments of the 1918-19 as “the end of Expressionism”. Within certain limitations, this may be considered an accurate assessment. By this time, the waning of revolutionary achievements and the resurgence of conservative forces had led to a rethinking of culture on many sides, and the widespread dream of the establishment of Expressionism as the dominant culture of a new German state seemed to have been exhausted. In visual art, the fundamental reevaluation of the remaining cultural potential led to new tendencies and the growth of previously peripheral avant-garde movements, such as Dadaism, Constructivism, Pittura metafisica, and the New Objectivity. At the same time, however, some forms of Expressionism continued on into the nineteen-twenties, sometimes merely changing media, as was the case with Expressionist film and architecture. (Weinstein 2011, 148)

Al contrario de Joan Weinstein o de la estricta consideración de los expresionismos como movimiento artístico circunscrito a los períodos fijados en torno a *Die Brücke* o *Das Blau Reuter*, y por ello, concentrada aún en la zona cultural de la esfera del imperio austrohúngaro y en la Alemania de aquellos años, es posible apreciar una tendencia más transnacional e incluso transtemporal de las heteromímesis de tendencia expresionista.

Joan Weinstein y otros críticos e historiadores de la literatura y las artes en general asumen el tópico o prejuicio del ‘final’, que, como se insistía en el segundo capítulo, es, respecto a los fenómenos culturales, ilusorio cuando no falacioso o efectista. En realidad, el impacto de la Primera Gran Guerra industrializada en las corrientes que agrupamos bajo el término ‘movimiento expresionista’ no acabaría con el Expresionismo, sino que habría estimulado en sus crea-

dores anhelos de acción política y social directa. Uno de los resultados de este proceso fue la *Neue Sachlichkeit*.

La Nueva Objetividad merece una particular atención, pues se relaciona directamente con los asuntos tratados y las obras que son el objeto de mi análisis. En primer lugar, por contexto. Recuérdese que este movimiento irrumpe entre dos guerras y no está desconectado de las catástrofes sociales que confluyeron o derivaron de aquel primer enfrentamiento bélico industrial, a una escala casi mundial. En segundo lugar, con relación a la historia de las poéticas, ya que significó una especie de reacción grotesca a todos los niveles artísticos.

Grotesco esperpéntico y *Sachlichkeit*. No es menester consignar aquí todas las corrientes vanguardistas: la heterogeneidad de sus modos de representación y producciones concretas lo impide. Centrémonos, por ello, en aquel movimiento que más se identifica con el grotesco esperpéntico y cuyo influjo o permanencia en el tiempo se revela en el arte que António Lobo Antunes desplegó, más de sesenta años después, en *As Naus*.

La *Neue Sachlichkeit*, como concepto, surge con la fecha concreta de una exposición organizada en 1925 en la galería de arte de Mannheim (Kunsthalle Mannheim): *Nueva Objetividad - Pintura alemana desde el Expresionismo*. Se trataba de un intento de superar la decepción provocada por una sociedad estructurada y desarrollada desde valores burgueses. Recordemos uno de los lemas simbolistas más influyentes: *épater le(s) bourgeois*. Puede leerse, por ejemplo y con relación a la 'literatura española', el interesante estudio de Gonzalo Sobejano «*Épater le bourgeois* en la España literaria de 1900» ([1963] 2009). Aquella sociedad se basaba, y entonces como ahora, en un sistema económico-social de explotación capitalista.

Así, este nuevo movimiento artístico elaboró una incisiva y extensiva crítica a la sociedad de explotadores y explotados, insurgiendo-se en contra de los sectores burgueses dentro de la corriente expresionista. Su cometido era la construcción de una nueva sociedad en la que pudieran superarse los efectos dañinos del sistema burgués en la línea del mito de la 'Nueva Humanidad', con el origen filosófico en pensadores como Rousseau, Bakunin o Nietzsche. Se alejó tanto del anterior Expresionismo como del Futurismo o del Cubismo, en la medida en que sus objetivos no se centraban en la introspección metafísica, por un lado, ni en el belicismo, por otro, sino, sobre todo, en el compromiso social y político de denuncia, acción e intervención.

Un ejemplo sería la obra de Georg Grosz, caso pictórico que podría, sin lugar a dudas, denominarse como 'esperpéntica'. Esto es, que se presta a ilustrar no pocos momentos y escenas de *Tirano Banderas*. Escribe Antonello Negri en *Nuova oggettività*:

Grosz rappresenti la parteanti-artistica e rivoluzionaria (anche da un punto di vista politico), principalmente impregnata di umo-

ri espressionisti e dadaisti. [...] con grottesche figure in una miserevole periferia urbana dalle architetture schematicamente razionaliste. (2015, 17)

Es esa la idea que Maldonado Alemán refuerza en *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*:

A partir de 1923, muchos de los antiguos escritores expresionistas y dadaístas se integran o bien en la corriente de la Nueva Objetividad, que exige del arte verbal que se ciña a los “hechos”, lo que implica la defensa de un realismo estricto que impone como criterios estéticos la imparcialidad y la exactitud descriptiva; o bien se adhieren a una literatura revolucionaria y proletaria que se orienta hacia los principios ideológicos del Partido Comunista de Alemania [...] En definitiva, hacia 1923 se inicia en la literatura alemana un creciente alejamiento del Expresionismo y del Dadaísmo, lo que en la práctica supone el abandono del vanguardismo. (2010, 16)

Idea que habrá que matizar, pues tal vez no sea del todo apropiada. Escribe Justin Hoffmann que «many of the Expressionists also participated in revolutionary activities, especially demonstrations and rallies» (2011, 148). Afirmación cuya veracidad es insoslayable y que citamos para asumir la idea de que en la *Neue Sachlichkeit* se asoció la búsqueda de la obra de arte total, desde la autonomía artística sintetizada en el lema de *L'art pour l'art* (como se ha visto en el segundo capítulo: Gautier [1834] 2016), con el alineamiento de los artistas que suscribían esa misma moral puramente artística, estética, respecto a sistemas ideológicos o prácticas antiburguesas, fueran éstas libertarias, y por lo tanto individualistas (complementariamente al comunitarismo) y antiestatalistas, o fueran totalitarias, como el marxismo-leninismo, esto es, rousseauianamente estatalistas, con el Estado como materialización de la colectividad *über alles*.

Finalmente, ¿es el esperpento un expresionismo grotesco ibérico? Esto es, la supuesta especificidad ‘ibérica’ (indistintamente tomada como ‘española’ por los discursos cultos españoles, no cabe dejar de mencionarlo), es, en realidad, ¿tan particular respecto a otros grotescos contemporáneos? Quizá la originalidad ‘nacional’ del esperpento, que gran parte de la crítica especializada ‘hispanista’ le atribuye, no sea, al fin y al cabo, tal. Recuérdese que en aquel destacado pintor de la *Neue Sachlichkeit*, en cuya obra *Germania, una fiaba d’inverno* el arte actúa

in una critica senza sconti alla Germania del 1918 in chiave antimilitarista, anticlericale e antipatriottica. Ricorre la figure della prostituta, ma nel caos di una società in ebollizione il marinaio

in divisa blu, rappresenta aspirazione ed energie rivoluzionarie.
(Negri 2015, 11)

Valle-Inclán sistematizó, con su programa de obras esperpénticas, conscientemente y de manera articulada, los múltiples recursos de representación que lo grotesco nos brinda, en el contexto, como ya se ha visto, del expresionismo, derivado de ciertas tendencias del simbolismo, corriente estética en boga en el occidente de entonces, sobre todo en Europa, aunque no sólo.

Tal como ocurrió en España, tras el abrupto final oficial del imperio español en 1898, con toda aquella reflexión renovadora, metafórica y tan copiosa en fecundidad como en el disparate, precedida por la Ilustración y por el recurrente tópico ovidiano de la 'decadencia', la monomanía de 'lo nacional' fue una obsesión común a la intelectualidad (europea) de entonces. No estuvo al margen Portugal: también en la «Nação valente e imortal», la del Antero de Quental de las *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* de finales del siglo XIX hasta la de las últimas décadas del siglo XX (*As Naus*), se agita la misma reflexión que dio pie a la crítica mediante la representación grotesca de una sociedad que el artista percibe como desencajada entre las referencias identitarias del pasado y del presente.

Ya se ha visto en el capítulo segundo que lo grotesco es una estética ambivalente, que aúna la risa y la angustia, lo cómico y lo trágico, lo macabro, la caricatura, la parodia, la sátira, la ironía y el sarcasmo. Fusión y confusión de elementos antagónicos o conflictivos. En función de aquella exposición teórica sobre lo grotesco, sinteticemos ahora sus mecanismos de representación y en el sentido último que estos configuran en el grotesco de la narrativa contemporánea.

El propósito del que surgió este ensayo era el de comparar ambas novelas, describiendo e interpretando sus mecanismos novelescos, los procesos de configuración de la representación grotesca, ya no considerada como 'deformación'. En realidad, es tan 'deformante' el modo de representación trágico/épico, 'de rodillas', mirando hacia arriba, como el grotesco 'desde arriba', mirando hacia abajo al objeto representado. En este sentido, recuérdese la actualización de las poéticas clásicas que proponía Valle, citadas en el segundo capítulo. En fin: toda representación, en verdad, presupone una mediación y, como tal, implica cierto grado deformador, como se ha visto en el primer capítulo. Esta representación grotesca, insisto, actúa en ambas novelas con relación a la historia imperial, colonial y poscolonial, que comparten los dos países con Estado de la Península Ibérica: tanto en cuanto a sus personajes individuales o colectivos, como a los objetos y a los paisajes, a su lenguaje y estructura e incluso a su posterior sentido. La representación grotesca abarca varios aspectos de lo real, como estamos viendo y comprobaremos particularmente al contrastar la ficción narrativa de Valle-Inclán y de António Lobo An-

tunes. Con todo, hay que destacar la intencionalidad filosófica, ética y, por tanto, política del grotesco contemporáneo.

Al comienzo del ensayo se especulaba sobre la descanonización de la mimesis-metáfora institucionalizada, que construye e impone identidades colectivas, mediante una mimesis grotesca. De ahí que este grotesco contemporáneo presente un carácter señaladamente nihilista, en aquel sentido que Jean-Paul Richter atribuía al concepto de lo 'cómico absoluto', adoptando así una orientación deconstructora de las creencias y las identidades colectivas asumidas o encarnadas por los discursos oficiales, en las verdades de Estado o de Sistema. Estados y/o sistemas socio-económico-culturales que, se ha visto en la anterior sección, fueron acusados -no sin pertinencia- por parte de algunos movimientos vanguardistas de haber sido responsables de la Primera Guerra Mundial [fig. 7].

El repertorio temático del modo de representación artístico, ético y político que es el grotesco contemporáneo condiciona las formas, los mecanismos que configuran el estilo de la representación grotesca, que también será pensamiento grotesco. Pues en tanto representación, entraña, siempre, *interpretación*. Para descanonizar las metáforas oficiales, retirándolas de su pedestal (metáfora para fosilización-dogmatización), el arte de lo grotesco esperpéntico juega con ellas, remetaforizándolas, extrañándolas, esto es, alienándolas del 'sentido' común, fosilizado, incuestionado. En cierto sentido, la posibilidad metafórica de la síntesis conceptual y de la relación compleja de conceptos y realidades que, según la abstracción de la pura lógica no serían relacionables, hibridables, conduce al artista, cuya intención crítica abarca los mismos fundamentos de las estructuras sociales y culturales, hacia el despliegue de la metáfora grotesca.

Aparece, aquí, la formulación de dicha transfiguración, la representación que algunos perciben como 'distorsionada' -pero que lo es sólo 'en relación con' una ortomimesis oficial o canónica-, representación artística de una realidad que, precisamente por presentarse tan monstruosa o absurdamente inaprehensible, tan paradójica, será con la representación claramente grotesca con la que podrá, seguramente, crear una expresión adecuada de su realidad esencial.

El concepto de 'carnavalización' hallado por Mijaíl Bajtin para el contexto medioevo-renacentista, que incluye un conjunto de mecanismos cuyo producto es un cierto tipo de representación grotesca, puede, creo, actualizarse a la época contemporánea con el de 'carnavalización macabra o siniestra'. Ya no *grutesco felix*, lúdico, festivo o regenerador, como lo era la carnavalización bajtiniana que tantas veces y en tantos lugares se maneja fuera de contexto o con una liberalidad quizá demasiado flexible o relajada. Por poner algunos ejemplos señalados, en Kafka, Alfred Jarry, Otto Dix, Tzara, Buñuel, el Lorca de *Poeta en Nueva York* o en la actual Paula Rego hay un *pathos* inequívocamente nihilista -y empleo el término *pathos* porque

no siempre ese nihilismo responde a un decidido propósito, aunque en otros la intencionalidad destructiva es manifiesta, como en el grotesco esperpéntico- y que entrevera sus obras, a pesar de los elementos burlescos, de tonos sombríos y siniestros. Una carnavalización fúnebre cuyas pulsaciones nihilistas no son, en absoluto, incompatibles con el deseo de construir otras realidades, menos... monstruosas que las de la misma realidad (la del 'sentido común'; al fin y al cabo, las de toda la historia).

A propósito de uno de los pilares fundadores del grotesco contemporáneo, Francisco de Goya y Lucientes, escribe Frances Connelly:

no son el juego ritualizado del carnaval, sino que alientan la reforma social, aunque hayan perdido la esperanza de que pueda llegar a pasar. [Es en este sentido en el que usamos el concepto de nihilismo, de hecho] Si los grabados de Goya se basan en lo carnavalesco, no era para dar la vuelta a las normas y convenciones, sino para desmontar esas convenciones con la intención de revelar que existimos en un mundo donde la norma es caótica, violenta y está invertida. (Connelly 2015, 214-15)

Recordemos, además, que aquello a lo que llamamos grotesco o representación grotesca es simultáneamente un proceso en el que confluyen mecanismos estilísticos y, sobre todo, un efecto provocado por el encuentro de dichos mecanismos en un individuo que los lee, ve, escucha. Para ello, esquematizaré, a continuación, el conjunto de recursos desrealizadores o irrealizantes, cuya acumulación y sucesión determina lo que puede denominarse «proceso» grotesco (cf. Connelly 2015). Tales mecanismos generales de lo grotesco contemporáneo se pueden sintetizar en el escorzo de retórica o estilística que se hará a continuación.

Diversos son estos recursos de hibridación: mezcla asimétrica de elementos incoherentes (anacronismos o, término quizá preferible, transcronismos; desencajes o reencajes espaciales), animalización, vegetalización y reificación (cosificación) de lo humano o viceversa (humanización u reificación de animales, plantas u objetos inorgánicos, como, por ejemplo, elementos arquitectónicos o conjuntos urbanísticos), mecanizaciones de variopinto jaez (con la representación de objetos humanos o animales en forma de autómatas o de marionetas, fanticos, títeres), hipertrofia o reducción de partes del conjunto representado, proliferación de elementos de ámbitos o dimensiones diferentes de lo real. Todos estos mecanismos son figuras de estilo o recursos artísticos transcategorizantes, que disuelven o confunden las perspectivas comunes, hibridando sin acatar las categorías lógicas o 'verosímiles' de representación -construcción cognitiva- de 'lo real'. Con todo ello se genera un «desajuste de planos» (Dias 1977, 362), o

divergencia de planos y niveles distintos, sean estos espaciotemporales, materiales o psicológicos, jurídicomorales, etc.

Estas figuras retóricas o mecanismos estilísticos no garantizan, *per se*, el efecto grotesco. Podemos reconocer su presencia en relatos infantiles, por ejemplo (los unicornios, las sirenitas...). Con todo, la función ficcional de estos es ofrecer a la infancia modelos de orden para el caos aparente de lo real. Y, al contrario, el grotesco contemporáneo requiere, absoluta y necesariamente y a lo largo de cualquier trama narrativa o dramática, la presencia del *Unheimlich* postulado por Wolfgang Kayser, que también podríamos traducir como desasosiego siniestro o macabro. En narraciones fabulosas o con elementos (estructurantes) de lo fantástico, como *Blancanieves*, *La sirenita*, *La bella y la bestia*, *A Menina do Mar*, *Star Wars*, *X-Men* o *Lord of the Rings*, el desenlace resuelve los desasosiegos puntuales, suscitando en el lector-lectora un modelo de reconfortante seguridad.

La enumeración, la acumulación y la condensación de elementos, por asociación no lógica, es otro recurso que hay que considerar. Lo reconocemos en las descripciones de los espacios, los escenarios, que tienden, por otra parte, a teatralizarse en un proceso de carnalización macabra, siniestra, fúnebre, y en el cual pueden confluír la laberintización, la presentación enfermiza o mórbida de los espacios y su representación como siniestros mercados populares o ferias (como la del *Gabinete del Doctor Caligari*, de Wiene, Janowitz y Mayer, en 1920). El laberinto es, además, el modelo de las estructuras narrativas grotescas, de la narratividad grotesca, actitud narrativa heteromimética, transfiguradora, expresionista, lírica en lo insólito o inesperado de la adjetivación o de las metáforas grotescas, con un extrañamiento del lenguaje canónico, asunto principal del primer capítulo de este ensayo.

Para ello, la acción de los mecanismos del grotesco contemporáneo converge, siempre, en una degradación de los objetos, de los personajes, de las acciones que se representan. Su única elevación se da con el *pathos* del miedo, del desasosiego. Un proceso, por tanto, de degradación, de rebajamiento... o 'pícarización'.

Finalmente -y hay que reforzar este aspecto, pues es lo que nos proyecta hacia *Tirano Banderas y As Naus*-, el grotesco contemporáneo contiene una marcada tendencia a la parodia y sátira de los modos de representación de prestigio, entre los que se incluyen las historias-narraciones nacionales, con sus héroes, sus villanos y sus mitos.

Estos recursos los sistematizó Ramón del Valle-Inclán en su 'teoría' del esperpento. Concretado durante el más innovador período de la obra del prolífico escritor, un poco antes de 1920 (*La pipa de Kif*, de 1919, es ya esperpéntica), se trata de una representación artística (un 'proceso' grotesco), de una realidad (complejo social, cultural, existencial), y ello con intención crítica. Realidad que, puesto que el autor la percibe con el desasosiego de quien se halla ante al-

go que considera monstruoso, desencajado, absurdo, se nos representa con rasgos hipertróficos y ocupada por personajes degradados, entre ruinas u opulencias ‘decadentes’, en cuya construcción pueden aunarse elementos de animalización, cosificación o muñequización y cuyo propósito es, insístase, la crítica social y cultural, esto es, los poderes del Estado y sus instituciones, representantes y representaciones –discursos culturales–. La teoría del grotesco esperpéntico, en fin, constituye un programa de lo grotesco como modo –conjunto de procesos o técnicas– para la expresión de un mundo cuya propia esencia el artista se representa para sí mismo como un conjunto o sistema absurdo, aberrante o absurdo, con toda su historia, sus héroes, con sus contradicciones, su causalidad de explotación, sus grotesquerías. Así lo vio Zamora Vicente en *La realidad esperpéntica (aproximación a «Luces de bohemia»)* (1974), donde integra este modo de representación en la tradición del Bosco, Cervantes o Goya (especialmente en «La lengua, reflejo de la vida»). Pero, lejos del autor de los *Sueños* o de *El Buscón Pablos*, o del previo Gil Vicente, lo grotesco, en Ramón del Valle-Inclán, como en Kafka, Alfred Jarry o António Lobo Antunes, no es un grotesco ‘teológico’. Se mueve fuera de marcos a los que el artificio transcendental de Dios⁷ imponía un sentido último. Se trata, muy al contrario, de un grotesco posteológico, sin Dios o dioses estables.

En las varias versiones de *Luces de bohemia*, que su autor fue corrigiendo y mejorando entre 1920 y 1924, el deambulante personaje principal –Max Estrella, nombre y apellido burlescos, ambos– expresa un concepto esencial de la existencia como absurdo –concepto, el de ‘existencia’ que, por cierto, que incluye la vida y la muerte, el pasado y el futuro en todas sus figuraciones especulativas, las dimensiones ficcionales conscientes o no–. Insistamos en las palabras que hemos venido citando desde la «Introducción» de este ensayo. Tan solo con unas pocas frases, sintéticas y completas en su sentido, Max Estrella, justo antes de morir, en fúnebre carnavalesación. La esencial cita de la esencial la escena XII de *Luces de bohemia*. *Esperpento*:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...]. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Valle-Inclán 2009, 168-9)

⁷ El filósofo José Antonio Marina denomina, a este artificio, en su *Dictamen sobre Dios* (2004), «gancho transcendental».

Aprovechemos para recuperar otras palabras de Valle-Inclán, ya citadas en este estudio. En la entrevista que Gregorio Martínez Sierra le hizo, para el periódico *ABC*, con el título «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra», y publicada el 7 de diciembre de 1928:

El mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. (Valle-Inclán 1983, 209)

En el grotesco esperpéntico se encuentran, por lo tanto, dos dimensiones mayores: la dimensión temática -la crítica a la llamada, por el mismo Valle-Inclán a través del personaje Max Estrella, «vida española»- y la estilística. Los mecanismos, procedimientos, que llevan a crear el «reflejo en los espejos cóncavos», la representación grotesca. Aquí, nos concentraremos más bien en el ámbito temático, ya que la estilística del esperpento debe integrarse en la heteromimesis grotesca occidental, en general.

Destáquese, pues y en primera instancia, la sátira generalizada y casi indiscriminada, transversal, del grotesco esperpéntico, acción que reconoceremos igualmente en *As Naus*, de António Lobo Antunes, y que tanto en la novela de Valle-Inclán como en la del novelista 'portugués', quien mientras ejercía la psiquiatría en el lisboeta Hospital Miguel Bombarda y tras su experiencia en la Angola de las guerras coloniales buscaba alcanzar con la representación grotesca a toda la sociedad, de manera transversal a unas y otras clases o grupos sociales. Es relevante que estos esperpentos, tanto en el caso de Valle-Inclán como en el de Lobo Antunes, se suavicen o incluso se suspendan por momentos, con personajes que son o parecen tan sólo y exclusivamente víctimas: es el caso de la anónima pareja «casal de retornados» de *As Naus*, quienes dicen ya no pertenecer «ni a nosotros mismos» y el de Zacarías San José y su esposa, el cuerpo de cuyo hijo devora un puerco -pares de víctimas análogos en ambas obras-.

3.1.3 Ámbitos temáticos y geopolíticos del esperpento: ibericidades, transibericidades

Se ha destacado el propósito de expresión crítica que llevó a Valle-Inclán a sistematizar los recursos de lo grotesco para su propia representación grotesco-esperpéntica. El objetivo de todas las obras esperpénticas de Valle-Inclán es la crítica a una contemporaneidad geolocalizada, como hemos visto, en el ámbito español en su senti-

do más amplio, lo cual abarca lo ibérico e iberoamericano. Es pertinente enumerar los títulos de dichas obras, señalando el hecho de que el modo grotesco-esperpéntico surgiera, inicialmente, en la forma de obras teatrales decididamente vanguardistas.

Por un lado, tenemos las obras teatrales (descendientes de tradiciones europeo-ibéricas tan antiguas como la de la farsa y la tragicomedia vicentina) *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* (1919), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (edición definitiva: 1920), *Luces de bohemia. Esperpento* (1920, definitiva: 1924), *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (1922), *La rosa de papel. Novela macabra* (1924), *La cabeza del Bautista. Novela macabra* (1924), *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926), *Ligazón. Auto para siluetas* (1926), *Sacrilegio. Auto para siluetas* (1927), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), *El terno del difunto* (1926), retitulada como *Las galas del difunto* (1930) y publicada junto a *La hija del capitán. Esperpento* (1927) y *Los cuernos de don Friolera. Esperpento* (1921, 1925) en *Martes de Carnaval. Esperpentos* (1930).

Por otro lado, las obras narrativas *Cartel de Ferias. Cromos isabelinos* (1925), *Zacarías el cruzado* (1926), *Agüero nigromántico* (1926), *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1926), *Ecos de Asmodeo* (1926), *Estampas isabelinas. La rosa de oro* (1927), *Fin de un revolucionario. Aleluyas de la Gloriosa* (1928), *El ruedo ibérico. Los amenes de un reinado* (1a serie), que llegó a incluir *La corte de los milagros* (1927), *Aires nacionales* (1931) y *¡Viva mi dueño!* (1928). De forma incompleta o que no llegó a desarrollarse a partir del proyecto inicial, Valle-Inclán nos legó un ambicioso plan cuyos títulos previstos omitiremos, pero con los que el escritor 'gallego' pretendía ampliar su expresión grotesco-esperpéntica de la historia de España o de lo que metaforizó con la tauromáquica expresión de *El ruedo ibérico*.⁸

Estos títulos nos ofrecen una parte sustancial del repertorio temático del grotesco esperpéntico ya referidos a lo largo del capítulo dedicado a la situación de lo grotesco en el desarrollo del sistema de las poéticas occidentales. Querría, principalmente, destacar la conexión del esperpento a las preocupaciones y críticas respecto al sistema de la civilización ibérica, que compartieron las generaciones de 1870, en Portugal, y la de 1898, en España. Concretamente, la supuesta *decadência* de los 'pueblos peninsulares' enfocada y problematizada en las últimas páginas del anterior capítulo.

⁸ Una fuente de recursos para los estudios vallinclinianos, quizá la primera hoy día, es el portal de la Cátedra Valle-Inclán, dirigida por Margarita Santos Zas, de la Universidad de Santiago de Compostela (https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/presentacion/). Además, está la revista *Anuario Valle-Inclán*, imprescindible para el estudio especializado en la obra del creador de los *esperpentos*.

Lo que diferencia al grotesco esperpéntico del modo grotesco considerado de una forma más general es precisamente su ámbito temático, su circunscripción ejemplar a 'lo español', o hispánico, o ibérico, incluyendo sus derivaciones o desarrollos imperiales y postimperiales: América, principalmente, pero sin olvidar África (Marruecos) y el Extremo Oriente (las Islas Filipinas).

En este nivel de concepción geocultural, será legítimo admitir que el plan valleincliniano del esperpento asumiera como no ajenas o extrañas a su rango de acción las implicaciones de sus interrelaciones temático-estilísticas, elementos históricos y culturales de temática portuguesa. Primero, por motivos ideológicos externos a su poética esperpéntica, puesto que durante los años en los que escribe *Tirano Banderas* su pensamiento político es plenamente republicano y federalista con relación a la Península Ibérica: llegó a plantear un proyecto –o anhelo– de integración de las nacionalidades ibéricas, sugiriendo, en una entrevista, una unión ibérica con capitalidades compartidas, mediterránea y atlántica, catalana y portuguesa. Como leemos en *Valle-Inclán, candidato republicano*:

El federalismo de Valle-Inclán puede ser rastreado desde muy temprano en sus opiniones y obras. No obstante, y por ser este aspecto de muy amplio desarrollo, valga la indicación de alguna idea o comentario. En 1916, y en una entrevista con D. Tejera, se declaraba ya partidario de una «federación ibérica», en el sentido de la fusión de España y Portugal, pero que, evidentemente, no habría de ser una nación centralista, sino organizada en un sistema de gobiernos autónomos (*La Acción*, Madrid, 31 de julio de 1916; vid. Dougherty, 1983: 90-91). Sin embargo, es en 1924 cuando plantea su principal y casi recurrente propuesta de división federal del país. En una entrevista con Rivas Cherif, indica su ideal de estado federal español basado en una antigua división de la provincia romana: «Para salvar a España no hay más que volver al concepto romano. La visión de los civilizadores romanos es la única que se ajusta todavía a la realidad de la Península. Cuatro grandes regiones: la Tarraconense, la Bética, la Lusitania y Cantabria; no hay más. Cambie usted la sede capital de Tarragona a Barcelona, conserve usted a Sevilla y a Lisboa su supremacía secular y natural, confiérase a Bilbao de derecho la capital que de hecho ostenta en el Norte, atribúyase a esas regiones, históricamente racionales, la autonomía necesaria, y entonces Madrid tendría el valor y la fuerza de un verdadero centro federal. Cataluña vería así cumplidas sus aspiraciones máximas, dentro de la gran Iberia. [...] ¿No habría modo de construir un gran partido federalista, sustentado por esa gran idea común, sin perjuicio, claro, de que cupiese dentro de él una división de derecha a izquierda, para la actuación

política?» (Heraldo de Madrid, 2 de agosto de 1924). (Bolufer, Serrano Alonso 2007, 81)

Esto, además del hecho de que en varios de sus esperpentos aparezcan referencias ‘portuguesas’: «el rey de Portugal» en *Luces de bohemia* o la importante calle «Arquillo de las Madres Portuguesas» de la ciudad de Santa Fe de Tierra Firme, escenario principal de *Tirano Banderas*, o, ya en *Martes de carnaval*, la referencia a Lisboa como destino de emigración de la Daifa...

Si el ámbito colonial y poscolonial ibérico de *Tirano Banderas* es un conjunto de varios espacios coloniales y poscoloniales de la América Española, con referencias a la monarquía portuguesa y a ciudades como Lisboa o Río de Janeiro (muy sencillas y contadas referencias, pero de importancia no menospreciable), en *As Naus* ese contexto es el de los espacios coloniales y poscoloniales portugueses, incluyendo el África Portuguesa (y evitamos a conciencia los adjetivos tan asentados como falaces de *hispanico* o *luso*, por todo lo argumentado previamente).⁹

Cabe reiterar que el simplificador binomio colonizador-colonizado puede e incluso debe relativizarse (no así el de metrópoli-colonia), extendiendo su vigencia y sin dejar que el concepto de ‘soberanía’ nacional –por etimología, un concepto feudal, señorial– eclipse el modelo marxista de los intereses de clases transnacionales, clave en la crítica esperpéntica. Esto es, el esperpento va más allá del binomio simplista que maniqueíza la dinámica imperial y colonial oponiendo tajantemente los conceptos de, por un lado, ‘colonizador’ y, por otro, ‘colonizado’. En el grotesco esperpéntico, tal como en las obras de Alfred Jarry, en su anterior ciclo del rey Ubu, el colonizador está alienado de sí mismo, siendo por ello a un tiempo colonizador y colonizado. Esto lo veremos más en *As Naus* que en *Tirano Banderas*, aunque entendamos que tanto en una como en otra novela, los colonizadores son de varios tipos. Pero, en el fondo, la colonización comienza desde una metrópoli hacia sus mismos miembros, hacia sí misma, en una suerte de autofagia socioeconómica. Parafraseando el título de la novela del mexicano Mariano Azuela (1915), están los de arriba y *Los de abajo*. Y los del medio, añádase. Incluso sin llegar a salir del propio país, los colonizadores se representan en ambas novelas como víctimas de fuerzas o estructuras socioculturales que –otro concepto marxista que ya se ha usado aquí– los alienan de sí mismos.

En este punto, es muy pertinente conocer la cambiante ideología del autor de *Tirano Banderas*. *Novela de Tierra Caliente* tal como esta se formula en la propia novela. La crítica no es unánime respecto

⁹ Sin duda, este planteamiento de un plausible iberismo de Valle-Inclán, merecerá ulterior profundización en próximos años.

a esta afirmación que, sin embargo, y al contrastar el fragmento con otros elementos de la obra, parece correcta. En *Tirano Banderas*, Ramón del Valle-Inclán expresa su ideología de aquella época de los esperpentos, posterior a sus *Visiones estelares de una guerra* escritas a partir de la experiencia como corresponsal en la Primera Guerra Mundial, que lo aproximó a perspectivas libertarias, sociocomunistas y anarcosindicalistas, además de un pasajero interés por la contrarrevolucionaria revolución de los fascios mussolinianos, combinadas con el misticismo cristiano que impregna obras como *La lámpara maravillosa* (1909) o *La pipa de Kif* (1919), a través del extenso discurso directo del Licenciado Sánchez Ocaña.

Como veremos, este lee-canta un discurso, que acto seguido se reproducirá, subrayando las ideas más significativas al respecto. Los rasgos grotescos con los que se nos representa este personaje que encarna en la obra a una de las figuras de oposición al tirano Santos Banderas no devalúan sus argumentos. Con «su aria de tenor», su «afectación teatral» y su «saludo de tenor», notas con las que la implacable voz narradora de la novela introduce las palabras del Licenciado, afirma:

Las antiguas colonias españolas, para volver a la ruta de su destino histórico, habrán de escuchar las voces de las civilizaciones originarias de América. Sólo así dejaremos algún día de ser una colonia espiritual del Viejo Continente. El Catolicismo y las corruptelas jurídicas, cimentan toda la obra civilizadora de la latinidad en nuestra América. El Catolicismo y las corruptelas políticas, son grilletes que nos mediatizan a una civilización en descrédito, egoísta y mendaz. Pero si renegamos de esta abyección jurídico religiosa, sea para forjar un nuevo vínculo, donde revivan nuestras tradiciones de comunismo milenario, en un futuro pleno de solidaridad humana, el futuro que estremece con pánicos temblores de cataclismo, el vientre del mundo. [...] El criollaje conserva todos los privilegios, todas las premáticas de las antiguas leyes coloniales. Los libertadores de la primera hora, no han podido destruirlas, y la raza indígena, como en los peores días del virreinato, sufre la esclavitud de la Encomienda. Nuestra América se ha independizado de la tutela hispánica, pero no de sus prejuicios, que sellan con pacto de fariseos, Derecho y Catolicismo. No se ha intentado la redención del indio que escarnecido, indefenso, trabaja en los latifundios y en las minas, bajo el látigo del capataz. Y esa obligación redentora, debe ser nuestra fe revolucionaria, ideal de justicia más fuerte que el sentimiento patriótico, porque es anhelo de solidaridad humana. El Océano Pacífico, el mar de nuestros destinos raciales, en sus más apartados pajajes, congrega las mismas voces de fraternidad y de protesta. Los pueblos amarillos se despiertan, no para vengar agravios, si-

no para destruir la tiranía jurídica del capitalismo, piedra angular de los caducos Estados Europeos. El Océano Pacífico acompaña el ritmo de sus mareas con las voces unánimes de las razas asiáticas, y americanas, que en angustioso sueño de siglos, han gestado el ideal de una nueva conciencia, heñida con tales obligaciones, con tales sacrificios, con tan arduo y místico combate, que forzosamente se aparecerá delirio de brahmanes, a la sórdida civilización europea, mancillada con todas las concupiscencias y los egoísmos de la propiedad individual. Los Estados Europeos, nacidos de guerras y dolos, no sienten la vergüenza de su historia, no silencian sus crímenes, no repugnan sus rapiñas sangrientas. Los Estados Europeos, llevan la deshonestidad, hasta el alarde orgulloso de sus felonías, hasta la jactancia de su cínica inmoralidad a través de los siglos. Y esta degradación se la muestran como timbre de gloria a los coros juveniles de sus escuelas. (Valle-Inclán 2007, 68-70)

De este amplia argumentación, que creo que sintetiza gran parte de la crítica del grotesco esperpéntico a la civilización colonizadora-colonizada ibérica, se derivan los mismos mecanismos seleccionados para desplegar la crítica deconstructiva e incluso directamente destructiva. Como en un teatro de marionetas o en el escenario tragicómico de una farsa. Hay, en el grotesco esperpéntico, una burla ofensiva y despiadada, sistemáticamente desacralizadora, respecto a los poderes del colonialismo ibérico-europeo, incluyendo y destacando su dimensión religiosa. Sátira nihilista, con su necesaria agresividad e irrisión general, negación de los llamados 'valores' del sistema económico-moral, parodia, desmitificación con relación a la cultura colonial ibérica, destacando especialmente sus contrastes de exquisitez cultural y de brutalidad represiva, la simbiosis de civilización y barbarie. Tal como después de la Segunda Guerra Mundial haría, con gran diversidad temática y formal, el maestro cinematográfico Stanley Kubrick.

Podría resumirse de la siguiente manera el conjunto de ejes temáticos del grotesco esperpéntico:

a) Lo colonial: post- y neocolonialismos ibéricos e iberoamericanos

La crítica a las dinámicas imperiales y coloniales de la civilización europea (que no hay que desconectar del punto previo), y particularmente al sistema económico desarrollado por ésta, el capitalismo, en estrecha relación -y prácticamente causal- con la Cultura en su sentido más amplio e inclusivo del concepto. Ello, incluyendo los usos lingüísticos (individuales, pero sobre todo tipológicos de clases sociales, colectivos), las marcas de poder en los signos (desde la 'alta' cultura a las culturas 'populares'), la religión (que, en este caso, ibérico,

es sobre todo la católica). Se critica la ‘civilización ibérica’ en tanto sistema de explotación colonial y de expansión poscolonial (neoliberal), hacia fuera y hacia dentro: los colonizadores colonizados.

b) Desastres de la guerra, caprichos y disparates

Se destaca, en el grotesco esperpéntico, la crítica antibélica, o por lo menos de tono antimilitarista, es decir, la crítica a las causalidades sociales –de explotación de clase– generadoras, en primera instancia, de los goyescamente llamados ‘desastres de la guerra’. Representaciones de la guerra o de los ámbitos castrenses, militares, que en el esperpento se relacionan siempre con la semántica de la enfermedad, de la muerte, desheroizándolas. *Homo homini lupus*.¹⁰

c) Anticlericalismo

En coherencia con la crítica a los poderes imperiales y coloniales ibéricos, siempre contextualizados en el amplio marco de la matriz civilizacional europea, tenemos una constante representación negativa, burlona o siniestra, del poder eclesial o de sus símbolos: iglesias, conventos, nombres santos... Como ya dijimos en otro momento, el grotesco esperpéntico es un grotesco sin Dios, sin transcendencia: sin jerarquizaciones metafísicas o transcendentales de lo humano (vector temático del esperpento que también encontramos en Maruja Mallo, en Gutiérrez Solana, Alberti, Goya...).

d) Nihilismo: picarización de los «varones señalados»

La colonización de las identidades individuales por parte de las identidades colectivas, encarnadas por los discursos oficiales como instrumentos de control y poder, es objeto de una representación nihilista de esos mismos discursos oficiales. Se asocia, además, la exquisitez de la llamada ‘alta cultura’ de las élites (aristocráticas, burguesas, eclesiásticas) al orden fundamentado en el terror represivo, organizado, sobre el que se sostiene. A la serie de mecanismos grotescos que Valle-Inclán emplea para crear esa representación nihilista, tal rebajamiento del clásico, virgiliano, *arma virumque* (el arma y el Hombre), podríamos denominarla picarización.

¹⁰ Recuérdese cómo la mal llamada ‘Dictablanda’ de Primo de Rivera, precisamente en aquella década de los años veinte, amonestó a Valle-Inclán por este rasgo de sus obras.

- e) Entre la memoria oficial y las memorias individuales:
metahistoria e intertextualidad

El grotesco esperpéntico, tal como aquel anterior eslabón en la historia de lo grotesco literario que representa la obra de Alfred Jarry, problematiza o llama la atención hacia las relaciones entre los imaginarios individuales y los de las colectividades, señalando el discurso historiográfico, deconstruyéndolo o relativizándolo. Algo que, ya después de la Segunda Guerra Mundial, la corriente del metahistoricismo de la 'posmodernidad' (Hayden White, Paul Veyne, entre otros) haría suyo, como principio axial. Esta reflexión y reescritura del discurso 'histórico', ha influido en todas las ciencias sociales y humanas y en ella han sido fundamentales pensadores como Bajtín, Michel Foucault, Roland Barthes o Pierre Bourdieu, quienes desarrollaron su labor deconstructiva-reconstructiva de los discursos oficiales desde las artes, la pintura y la literatura, relacionándolas con las ciencias. Método de estudiar los fenómenos culturales que se asume en este *imperiales grotescos ibéricos*.

Resulta fácil comprobar cómo desde las artes se ha iniciado el camino para las demás ciencias, anticipando reflexiones y cambios de paradigmas y perspectivas que décadas o siglos después se extenderían por las otras áreas del conocimiento humano. Desde la tragedia helena hasta el grotesco esperpéntico, la potencia para la expresión libre o autónoma de ideas en el arte, con o sin censura, es magmática.

En síntesis de todo lo anteriormente expuesto. Los procedimientos o mecanismos estilísticos del grotesco esperpéntico son los mismos que los de otros tipos de representaciones grotescas contemporáneas. Una actitud ficcional heteromimética, transfiguradora, expresionista, lírica, en la cual predominan técnicas de hibridación o transcategorización: la fusión no harmónica de conceptos u objetos antitéticos. Finalmente, como también se ha visto en páginas anteriores, estos rasgos conectan directamente el grotesco esperpéntico al barroco, por un lado, y, por otro, al simbolismo-decadentismo.

Precisamente, en los análisis de las novelas que dan título a este ensayo -*Tirano Banderas y As Naus*- y que a lo largo de las siguientes páginas se desarrollarán, podremos comprobar cómo todas esas 'formas', 'temas' y 'estilos' se entretujan e implican mutuamente. Funcionando de modo interconectado, la confluencia de los mecanismos estilísticos de representación que se han ido exponiendo a lo largo del ensayo generará el efecto grotesco esperpéntico. O la carnavalización macabra, *Danse macabre* posteológica, contemporánea.

Pasemos, pues, a la siguiente sección, en la cual se propone una aproximación empírica a los mecanismos y rasgos grotesco-esperpénticos de *Tirano Banderas*, anticipando su reconocimiento en *As Naus*, de Lobo Antunes.

3.1.4 *Tirano Banderas. Novela esperpéntica (1926)*

Esta híbrida novela narrativo-teatral de tema latinoamericano sitúa en un territorio hispanoamericano ficcional pero plausiblemente inspirado en el México de 1892-1910, poscolonial y, por lo tanto, neocolonial, acciones de poder y contrapoder revolucionario en torno al personaje que consta del título de la obra, síntesis de varios caudillos latinoamericanos entre los cuales se destaca –unanimidad de la crítica al respecto– el autoritario Porfirio Díaz, que gobernó México prácticamente desde 1876 hasta 1910.

Una nación imaginaria, Santa Fe de Tierra Firme, cuya toponimia remite con toda verosimilitud a los imperios ibéricos, y no sólo al español, como ha venido considerando, por defecto, la crítica valleinclaniana: desde Argentina hasta Estados Unidos, pasando por Brasil, hay como mínimo treinta y ocho grandes topónimos que incluyen el piadoso sintagma de la santidad. Una república poscolonial creada como paradigma sintético por Valle-Inclán, donde el presidente novorepublicano y protocaudillo Santos Banderas asume un poder –criollo– que mantiene, con otros discursos tomados, todos, de la ‘vieja Europa’ pero análogo en sus acciones a ésta, la dinámica explotadora católico-burguesa del régimen colonial iberoamericano anterior a las llamadas independencias ocurridas a lo largo del siglo XIX. Esa extensión de la explotación neocolonialista se basa en tres pilares: la alianza entre el ‘criollaje’, los ‘gachupines’ –la antigua metrópoli española, representada por la diplomacia y las alta y baja burguesía del país neocolonizado– y una coalición liderada por los Estados Unidos de América y apoyada por las potencias neocoloniales industrializadas (Inglaterra, Francia, Alemania...). Asociación que, aun tratándose de una minoría dentro del conjunto de la población, controla a la mayor parte de los nativos precolombinos, esto es, al equívocamente agrupado por los imperios ibéricos como ‘indio’. Como siempre que analizamos una obra artística, será interesante que nos fijemos en la estructura de la novela, que la crítica más selecta ha considerado simétrica y tendiente a una circularidad simétrica (por ejemplo, Díaz Migoyo 1985; Zamora Vicente [1993] 2007).

Recordemos, pues, dicha estructura a través de los títulos, todos estos significativos, de cada una de las divisiones de la novela. Tal como antes, cuando se enumeraron las obras de la fase específicamente esperpéntica de la obra de Valle-Inclán, creo que será útil que nos fijemos en su índice, ya que ofrece valiosas informaciones:

Prólogo

Primera Parte: Sinfonía del Trópico

Libro Primero: Icono del Tirano

Libro Segundo: El Ministro de España

Libro Tercero: El juego de la ranita

Segunda Parte: Boluca y Mitote

- Libro Primero: Cuarzos ibéricos
- Libro Segundo: El Circo Harris
- Libro Tercero: La oreja del zorro

Tercera Parte: Noche de farra

- Libro Primero: La Recámara Verde
- Libro Segundo: Luces de ánimas
- Libro Tercero: Guiñol dramático

Cuarta Parte: Amuleto nigromante

- Libro Primero: La fuga
- Libro Segundo: La tumbaga
- Libro Tercero: El Coronelito
- Libro Cuarto: El honrado gachupín
- Libro Quinto: El rancho
- Libro Sexto: La mangana
- Libro Séptimo: Nigromancia

Quinta Parte: Santa Mónica

- Libro Primero: Boletín de sombra
- Libro Segundo: El número tres
- Libro Tercero: Carceleras

Sexta Parte: Alfajores y venenos

- Libro Primero: Lección de Loyola
- Libro Segundo: Flaquezas humanas
- Libro Tercero: La nota

Séptima Parte: La mueca verde

- Libro Primero: Recreos del Tirano
- Libro Segundo: La terraza del club
- Libro Tercero: Paso de bufones
- Epílogo

Lo primero que cabe observar es la división de las «Partes» en «Libros». Si seleccionamos las palabras clave, obtendremos un repertorio temático de gran relevancia, tanto en una primera aproximación a la novela como, posteriormente, a la de António Lobo Antunes. La irónicamente denominada «Sinfonía del Trópico», título tan sinestésico y deudor de aquel «De la musique avant toute chose» de Paul Verlaine, tal como de la «Introducción sinfónica» de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, alinea, sucesivamente, a un «icono del tirano», con el «Ministro de España», permitiéndole al lector situarse -en cuanto a su horizonte de expectativas- en un plano de solemnidad religiosa, castrense, diplomática, nacional, umbral solemne (épico-trágico)

que justo a continuación se ve rebajado por el «juego», un lúdico juego, por cierto, que consiste en apuntar a la boca-ranura de un objeto que reproduce, mimetiza, una rana para intentar introducir objetos, lanzándolos por el aire. Animal de condición artística doblemente burlesca: por un lado, se trata de una de las figuras zoológicas que menos se presta a lo épico-trágico, pues es viscoso y para muchos humanos repugnante; por otro, su color verde tiene un valor ostentosamente negativo en la novela. Y, además, es pequeño hasta en el sufijo que aún lo rebaja más: «la ranita».

El título de la Segunda Parte es un contrapunto que contrasta violentamente con aquella previa «Sinfonía del Trópico»: «Boluca y Mitote», palabras populares (la segunda es un mexicanismo) que se refieren a situaciones de barullo, tumultuosas. Los títulos bajo los cuales se distribuye esta Parte nos presentan, por un lado, la dimensión de la ibericidad («Cuarzos ibéricos»). Después, la presencia del elemento anglosajón, contrapunto, para las generaciones de 1870 y 1898, a la «decadência dos povos peninsulares» y sucesor imperialista -hasta hoy: la City, Wall Street- de los imperios o postimpérios ibéricos -bien integrados, actualmente en estructuras neocoloniales como la UE o el FMI. Este elemento anglosajón se ve rebajado, a su vez, en una contextualización marginal a la cultura canónica o de prestigio («El circo Harris»). Y, finalmente, el doble rebajamiento grotesco. Primero, se le da a una especie animal el título de un capítulo, que además es aquí «el zorro» (de gran tradición fabulística, y que se humaniza, o viceversa, en los usos lingüísticos cotidianos, consciente o inconscientemente metafóricos). No menos importante es la focalización en la «oreja», que cierra aún más el plano (en términos cinematográficos), o el horizonte de expectativas del lector, siempre en contraste con aquel primer «icono del tirano».

La Tercera Parte, vulgar y prosaicamente titulada «Noche de farrá», nos sitúa en el ambiente de progresiva irrealidad de «La Recámara Verde» (el verde, recordamos, es el color más negativo de la novela, tan lejos aquí del lorquiano «verde, que te quiero verde»), que pasa al sobrenatural «Luces de ánimas», resolviéndose cual contrasíntesis posthegeliana, en un «Guiñol dramático», esto es, en el teatro de títeres que, por lo dramático, resulta tragicómico: grotesco esperpéntico.

Destáquese la más extensa y central Cuarta Parte, en la que parece existir una continuidad semántica con las «ánimas» o almitas anteriores: «Amuleto nigromante». Son siete Libros, de los cuales hay que señalar, desde un primer momento, la importancia que el autor concede a un mecanismo narrativo clásico (la peripecia), «la fuga», que abre esta parte, como primer capítulo o Libro. En sentido contrario, no será menos importante el hecho de que dicho destaque surja tan solo al inicio de toda esta Cuarta Parte: de los demás seis títulos que quedan, cinco son simplemente indicaciones estáticas como fotogramas e indican objetos significativos de la representación *gro-*

tesco-esperpéntica: un anillo («La tumbaga»), tres tipos poscoloniales («El Coronelito», sarcásticamente denominado también como «el honrado gachupín» y «el ranchero»), un escenario rural típicamente sur y centroamericano («La mangana»).

Como explicaremos mejor más adelante, la secuencia que conecta esta Cuarta Parte a la siguiente es, curiosamente, el «Prólogo».

Los títulos de los Libros de la Quinta Parte, «Santa Mónica», nos sitúan en una zona sombría, siniestra y burocrática del régimen autoritario: «Boleto de sombra» (o billete hacia lo fúnebre), «El número tres» (número de una celda) y el explícito «Carceleras». El elemento siniestro que ya había aparecido expresamente en «Amuleto nigromante» se consolida en esta Parte (y sólo se están desentrañando los títulos, como preanálisis de la más profunda exégesis posterior). Añádase el hipotético conocimiento previo, por parte del lector, de la posición destacada de la figura histórica de Mónica de Hipona (332-387 d.C) en el repertorio mítico de la ideología católica, ya que se trata de la madre de San Agustín, figura mayor en el devenir de la institución vaticana, que el grotesco esperpéntico ataca con constancia y desde las premisas críticas ya desglosadas en otras páginas de este ensayo.

El título de la Sexta Parte juega con la índole 'panhispánica' del castellano con el que Valle-Inclán se desenvuelve en esta novela: «Alfajores y venenos». El primer sustantivo podría significar, según la zona de hablantes del español en la que nos ubiquemos, o bien un bizcocho o un tipo de dulce, o entonces (Argentina, Uruguay y Paraguay) una especie de machete o catana. La «Lección de Loyola» del Libro primero es otra inclusión de un nombre fundamental del catolicismo. Anticípese, al respecto, que San Francisco Javier, el otro gran emprendedor multinacional del ecumenismo imperial católico y amigo de Ignacio de Loyola, será personaje fundamental de la novela de António Lobo Antunes.

En la Séptima Parte (previa al Epílogo), tenemos una especie de desfile o galería de otro objeto de la crítica de la ofensiva grotesco-esperpéntica, los héroes y sus escenarios: desde el «Tirano», al «club» y sus «bufones».

Tirano Banderas demuestra, justo desde su *incipit*, un rotundo carácter vanguardista, alejándose radicalmente de la estructura ortomimética de la novela realista decimonónica y disfrazando como prólogo la prolepsis-*incipit* de la obra. Presenta al lector un momento de la acción central de la historia que se cuenta en el libro (la operación revolucionaria contra el «tirano» Santos Banderas, dirigida por el hacendero criollo Filomeno Cuevas), cuya posición en una secuencia lineal se sitúa entre las partes cuarta y quinta de la novela. Por su importancia, y porque se trata de la apertura de la obra (por analogía entre la literatura y la música), procedamos ya a un análisis contrastado de la novela de Valle-Inclán y *As Naus*, de António Lobo Antunes.

El ambiente que se crea, o recrea, en el *incipit* («Prólogo») de *Tirano Banderas* tiene su origen literario en la estilística ultrarromántica-simbolista: «Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos.» (Valle-Inclán 2007, 29).

Diversos estudios críticos han señalado la continua e importante presencia de los contrastes entre las luces y las sombras en el teatro esperpéntico Valle-Inclán. Es manifiesta, por lo tanto, la conexión del creador del grotesco esperpéntico a la estética expresionista, de manera coetánea y, en tanto antecedente histórico, al simbolismo-decadentismo de los que surgió el arte de Valle-Inclán. De hecho, como ha quedado argumentado, es lo que ocurre con todas las vanguardias –incluyendo su extensión ‘posmoderna’–, incluso las más iconoclastas o nihilistas, como el futurismo o el dadaísmo. Por supuesto, antes podríamos retroceder en el tiempo, hasta el barroco, como de hecho se vio en el capítulo segundo, especialmente dedicado a las poéticas occidentales. Ello, por el recursivo y hasta estructural juego antitético de contrarios, de blancuras y negritudes, de sombras y claridades.

Además, por otro lado, la asociación sinestésica de oscuridad/obscuridad (sentido de la visión) a los «susurros» y a los «ecos» (audición), modulada por la perspectiva tridimensional, espacial, de la profundidad, prepara al lector, desde el *incipit* de la novela, a la teatralización desarrollada a lo largo del resto de la obra. No parece baladí, por ende, explorar las implicaciones semánticas de la nocturnidad de los horizontes y la profundidad de los susurros y los ecos referidos. Por una parte, la noche y sus elementos: tiempo del sueño en sus dos acepciones, incluyendo, naturalmente, las pesadillas y aquel goyesco «sueño de la razón» que «produce monstruos»; tiempo-espacio del inconsciente, de la obscuridad, del mal o de males; tiempo de bestias nocturnas, murciélagos, vampiros, lobos y hombres lobo y otros ¿ilógicos? híbridos. La luz lunar, pálida luz, que cubre todo de una cierta –vaga e imprecisa– irrealidad, por muy clara, pletórica y brillante que se nos muestre.

Irrealidad... O, sea como fuere, ‘otra’ realidad. La de la noche –entendida estrictamente como referencia temporal: muerte o desaparición del día–, que empapa de dimensión temporal la dimensión física, material, cuyo escenario es aquí el espacio físico de los «horizontes».

Los «susurros» evocan, por asociación semántica connotativa, la ocultación, el silencio –hablar sin hablar; decir sin ser oído: el ser que oculta lo que es, incluso que es ser, la conspiración, el disimulo– o, en otro sentido, el disfraz, la máscara. Máscara de carnaval, o máscara fúnebre: fúnebre carnavalización. En cualquier caso, teatralización. Los espacios que son el escenario de la novela, cuyo distanciamiento heteromimético del lector con relación a los objetos representados actúa en el sentido del extrañamiento de estos, tal como ocurre en el escenario de un teatro, o, en su ausencia, los artificios técnicoteatrales que ge-

neran e instalan un distanciamiento entre el espectador, lector, observador, y la obra-texto-significante. Se puede, así, afirmar el carácter teatralizante de todas las acciones narradas y descritas en la novela.

Volvamos a mencionar el peculiar carácter proléptico de este «Prólogo» *-incipit* que estructuralmente crea una relación intertextual respecto al canon narrativo de la tradición épica, solemne, de la ortomímesis-. Por ejemplo, tal como en la obra canónica de la épica en lengua portuguesa *Os Lusíadas*, de Camões (1572), *Tirano Banderas* comienza *in medias res*. Que nos fijemos en el clásico épico no es casual ni circunstancial. Entre otros motivos, lo hago para indicar la atención que se le debe prestar a cómo el proléptico prólogo de la novela de Valle-Inclán marca la obra con el signo de la guerra, cuya causalidad en la representación grotesca romántica y posromántica se está destacando en este estudio.

Algunas páginas más adelante, damos con un segundo *incipit*, que inicia el proceso de hibridación, intersección, superposición de distintas épocas:

Sobre una loma, entre granados y palmas, mirando el vasto mar y al sol poniente, encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses. En el campanario sin campanas levantaba el brillo de su bayoneta un centinela. San Martín de los Mostenses, aquel dismantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes, era, por mudanzas del tiempo, Cuartel del Presidente Don Santos Banderas. - Tirano Banderas. (Valle-Inclán 2007, 35)

He aquí la introducción o presentación, al lector, del personaje que da solemne título a la novela, y aquí creo que sería interesante reflexionar sobre cómo, en general, los títulos esperpénticos de Valle-Inclán juegan con la ambigüedad, es decir, raramente reflejan de manera expresa el carácter burlesco de la obra que denominan. En esta presentación del tirano Santos Banderas, el personaje queda indisolublemente conectado, desde aquí mismo, al espacio, al paisaje, a los escenarios.

Aunque los marcos temporales a los que aluden los acontecimientos de *Tirano Banderas*, como se ha visto, puedan situarse en una zona entre finales del siglo XIX (el *Porfiriato*) y la primera década del siglo XX (los conflictos que precedieron a la Revolución Mexicana de 1910-17), «los azulejos de [...] redondas cúpulas coloniales» del «dismantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes», plantea la permanencia de los siglos del católico imperio español, o sea, ibérico, dentro del tiempo poscolonial de la acción de la novela.

Algo parecido ocurre en *As Naus*, en cuyo *incipit* analéptico narrador omnisciente nos lleva hasta un pasado indeterminadamente re-

ciente, el del personaje Pedro Álvares Cabral, ‘hallador’ o ‘descubridor’ de Brasil. Este «barão assinalado» rebajado, picarizado, evoca su primer contacto con una Lisboa-*Lixboa* extraña (extrañada), con la que se reencuentra a su (¿inverosímil?) regreso del fragmentado imperio portugués del post 25 de Abril. El *achador* do Brasil recuerda:

Se acordaba del cuarto de baño colectivo, con un lavabo de grifos barrocos a manera de peces que vomitaban sollozos de agua pardusca por las bocas abiertas [...] Por la noche, si abría la ventana, veía los restaurantes chinos iluminados, los glaciares sonámbulos de las tiendas de electrodomésticos en la penumbra (Lobo Antunes [1988] 2002, 11)¹¹

Con esta representación heteromimética, grotesca, esperpéntica, de los grifos, a los que aplica el mismo mecanismo de animalización que a los lavabos, «um lavatório de goelas barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas», esta voz narradora de *As Naus* pone en escena un concepto e incluso un *pathos*, un tono, fundamental de toda la novela: el barroco.

Como podemos constatar, no son solo barrocos los grifos, sino el mismo estilo lingüístico: ampuloso, dilatado, en el que se encadenan los sintagmas en correspondencias semánticas perfectamente enmarcables en la poética del grotesco esperpéntico.

Tenemos, además, el contraste entre la mísera (¿proletaria?), «casa de banho colectiva» y la exquisitez, el refinamiento, la pompa y la solemnidad que son atributos justamente asociables al concepto de barroco. Por otro lado, la idea de «imitação» prepara al lector para horizontes de universos ficcionales de artificio y fingimiento, de confusión entre lo verdadero y lo falso, tan propios del arte de los siglos XVII y XVIII. Nos instala, digámoslo, en un modo de representación *baciyélmico*, que ni retrata ni refleja el mundo –o a los fragmentos del mundo seleccionados– tal como el narrador ortomimético (bajo el artificio de la 1a o la 3a persona gramatical) convence al lector ingenuo de que la representación es, o verosímelmente ‘podría ser’, sino que esparce perplejidad y extrañeza en ‘cómo debe ser interpretada’ esa realidad. La representa grotescamente, criticándola incluso en relación con las categorías de percepción consensuales, pactadas, anheladas o impuestas, esto es, las metáforas fosilizadas.

La brutalidad imagística del vómito de «soluços de água parda» –sollozos de tristeza, llanto o, sin oponérseles, de alguna embriaguez alcohólica– genera una fricción semántica respecto a la alu-

¹¹ «Lembrava-se da casa de banho colectiva, com um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas [...] À noite, se abria a janela, via os restaurantes chineses iluminados, os glaciares sonâmbulos dos estabelecimentos de electrodomésticos na penumbra [...]» (Lobo Antunes 2006, 11).

sión al estilo decorativo barroco. Esta fricción o disonancia semántica se mantiene a lo largo de toda la novela y constituye, por ello, uno de los ejes paródicos de *As Naus*.

A su vez, se da una suerte de humanización en la imagen de las «torneiras barrocas imitando peixes», pues los «soluços» (sollozos) son, en principio, actos humanos (o, en términos lingüísticos y recordando que muchos mamíferos también sollozan, diríamos que el *soluço* contiene el rasgo semántico [+hum]). Y no solamente, pues el hecho de que el agua sea «parda» ensucia la imagen y, con ella, la misma memoria (tema central en la novela de Lobo Antunes y que es mucho menor en *Tirano Banderas*). Acto seguido, la iluminación de una modernidad ‘anacrónicamente sincronizada’ con los siglos del llamado barroco: «restaurantes chinoses iluminados» y «establecimientos de electrodomésticos na penumbra».

Hay que añadir, en último lugar, que el escenario de este *incipit* es la *Rua do Conde Redondo* que, para el lector de este estudio que no esté familiarizado con los vericuetos de la vida olisiponense, es una vía central de la capital de la República Portuguesa (conecta con la plaza Marquês de Pombal) y cuyo contraste entre el día y la noche es drástico. De día, zona de negocios e instituciones del Estado (como la sede de la Policía Judiciária), se convierte por la noche en escenario (ir) real de máscaras y fingimiento y decadencia (desde la perspectiva de la novela, que se conecta con la anterior¹² acusación de 1870). Era, esta calle, sigue siéndolo, una de las más conocidas áreas de prostitución travesti y transexual de calle. Curiosamente, este escenario inicial de la novela nos sugiere la hipótesis futura de enfrentar *As Naus* con el también grotesco (y neobarroco) *Cobra* (1972), del iberoamericano Severo Sarduy. Por cierto, el condado de Redondo se creó en aquel siglo XV-XVI de los reinos de João II y Manuel I, período de los viajes protoimperiales ibéricos que es uno de los tiempos de la novela. Además, el mismo rey *Dom Manuel* es uno de los personajes de la novela.

Sea como fuere, se puede comprobar en esta primera aproximación comparatista a ambas novelas que los mecanismos del grotesco esperpéntico forman parte de las estrategias narrativas de *As Naus*. A su vez, también el sonambulismo de los «glaciares sonâmbulos» incita a una conexión poética entre la novela de António Lobo Antunes, el esperpento de Valle-Inclán y entre ambos y el simbolismo-expresionismo.

Volvamos, entonces, a *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. En su Primera Parte («Sinfonía del Trópico»), se nos presenta «Santa Fe de Tierra Firme - arenales, pitas, manglares, chumberas - en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes» (Valle-Inclán 2007, 35): la ficcionalización de la toponimia y, de manera complementaria, del

12 Por Antero de Quental.

discurso histórico, historiográfico, tiene aquí su primer momento de relativización grotesca. El título de este «Libro Primero» es significativo: «Icono del tirano», el tirano «Presidente Don Santos Banderas». El nombre de este personaje contiene por partida doble el sentido satírico del esperpento, que se dirige, sobre todo, a señalar la explotación de la mayor parte de la población por parte de la alianza entre las élites políticas (nacionales e internacionales) y eclesíásticas (nacional y multinacional: aquí, la Iglesia Católica). El carácter cruel, brutal de la represión que marca la acción gubernamental de este dictador o caudillo se representa mediante una totémica iconización, fosilización del personaje que se describirá, sucesivamente, como: «Generalito» (2007, 35), «una inmovilidad de corneja sagrada», «el garabato de un lechuzo» (36), «momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios», quien «masculó estudiadas cláusulas de dómine» (38), «cabeza de pergamino», «Niño Santos, con una mueca de la calavera» (39), «Manchados de verde los cantos de la boca, se recogía en su gesto soturno», «la momia acogió con una mueca enigmática» (40), «Don Santos rasgó con una sonrisa su verde máscara indiana», «el Tirano [...] desbaratada la voz en una caña de gallos», «tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego» (43), «[...] acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado.» (44), «Rancio y cumplimentero [...] sin perder el rostro sus vinagres, y se pasaba por la calavera el pañuelo de hierbas, propio de dómine o donado», «su boca rasgábase toda verde, con una mueca» (51), «cruel y vesánico [...] siempre austero [...] despegaba el pañuelo de dómine, enjugándose el cráneo pelado» (52), «ante la momia del Tirano» (53), «Sobre el bastón con borlas doctorales y puño de oro, cruzaba la cera de las manos: En la barbilla, un temblor, en la boca vercosa, un gesto ambiguo de risa, mofa y vinagre», «la hipochondría del Tirano», «La momia amarilla» (54), «era un negro garabato de lechuzo. Raro prestigio cobró de pronto aquella sombra, y aquella voz de caña hueca, raro imperio», «la momia indiana [...] con paso de rata fisgona» (55), «El tirano torcía la boca con gesto maligno [...] con zumba gazmoña», «La momia indiana [...] exprimiendo su verde mueca» [...] El Tirano, ambiguo y solapado, plegó la boca con su mueca verde» (56). Y estos y otros ejemplos proliferan a lo largo de toda la obra.

Ya en este «Icono del tirano» surge otra dimensión temática esencial en la novela: la necesaria participación de la «Colonia española» (27) en la estabilidad de la tiranía: «El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado», quienes «se inclinaban en hilera ante la momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios» (27). Representante máximo de este poder excolonial, poscolonial, neocolonial, es Don Celestino Galindo, cuya caracterización sería otro ejemplo de materialización ficcional de los mecanismos del

grotesco esperpéntico. Don Celestino Galindo, el «barroco gachupín» (o colono postcolono) «asentía con el grasiento arrebol de una sonrisa» (40), «Don Celes soplábale los bigotes escarchados de brillantina y aspiraba, deleite de sibarita, las auras barberiles que derramaba en su ámbito. Resplandecía, como búdico vientre, el cebollón de su calva, y esfumaba su pensamiento un sueño de orientales mirajes» (41); «El gachupín simuló una inspiración repentina, con palmada en la frente panzona» (42); «barroco y pomposo» (43); «Don Celes subió la ancha escalera y cruzó una galería con cuadros en penumbra, tallas, dorados y sedas: El gachupín experimentaba un sofoco ampuloso, una sensación enfática de orgullo y reverencia: Como collerones le resonaban en el pecho fanfarrias de históricos nombres sonoros, y se mareaba igual que en un desfile de cañones y banderas: Su jactancia, ilusa y patriótica, se revertía en los escandidos compases de una música brillante y ramplona: Se detuvo en el fondo de la galería. La puerta luminosa, silenciosa, franca sobre el gran estrado desierto, amortiguó extrañamente al barroco gachupín, y sus pensamientos se desbandaron en fuga, potros cerriles rebotando las ancas [...] turbando la dorada simetría de espejos y consolas» (46); «Don Celes llegó, mal recobrado el gesto de fachenda entre la calva panzona y las patillas color de canela: Parecía que se le hubiese aflojado la botarga» (46); «Don Celes experimentaba una angustia pueril entre la mueca del carcamal y el hocico aguzado del faldero: Con su gesto adulator y pedante, lleno de pomposo afecto», «una íntima y remota cobardía de cómico silbado [...] se arrugó con gesto amistoso, aquiescente, fatalista: la frente panzona, la papada apoplética, la botarga retumbante [...] Río falsamente» (47); «El ricacho se infló de vanidad ingeniosa» (49).

La Segunda Parte, «Boluca y Mitote», presenta, en discurso directo y descripciones grotescas, el poder y el contrapoder que previamente se ha referido: el poder activo de los «gachupines» que se reúnen en «el Casino Español» («floripondios, doradas lámparas, rimbombantes moldurones», 60), para conspirar contra un mitin revolucionario en el Circo *Harris*, asegurándose de esta guisa la «tradición colonial del encomendero» (61). Aquí, Don Celes enuncia el supremacismo racial y cultural que subyace a las políticas neocoloniales que forman el sistema temático de *Tirano Banderas*:

El indio es naturalmente ruin, jamás agradece los beneficios del patrón y está afilando el cuchillo: Sólo anda derecho con el rebenque: Es más flojo, trabaja menos y se emborracha más que el negro antillano. Yo he tenido negros, y les garanto la superioridad del moreno sobre el indio de estas Repúblicas del Mar Pacífico. (Valle-Inclán 2007, 62)

Este es su discurso, en conversación con un representante del poder de Estados Unidos de América, Míster Contum, quien completa las

palabras del «gachupín» Don Celes con la sentenciosa frase –sentenciosa y preclara en aquellos años veinte– de que «si el criollaje perdura como dirigente, lo deberá a los barcos y a los cañones de Norteamérica» (Valle-Inclán 2007, 63). Y añádase, por la cuenta que nos trae, la apreciada colaboración de los representantes del Casino Español, quienes sabotean el mitin rebelde. Se trata de un momento ejemplar del arte descriptivo del grotesco esperpéntico: «Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (71). Es de cumplida obligación destacar, sumándonos a críticos señalados,¹³ el carácter metaesperpéntico del fragmento citado, en cuanto a lo explícito de su formulación de la poética de lo fragmentario esquemático inherente a este modo de representación: «Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (71). Este carácter pictórico y ostensivamente heteromimético se incrementa a lo largo de la siguiente escena (la reunión del Tirano con el Inspector de la Policía, significativamente nombrado-titulado como Coronel-Licenciado López de Salamanca, en triple corrosión dirigida a la Academia y al Ejército en general y, ya acotando, específicamente a la metrópoli pos- y neocolonial: los apellidos López y Salamanca remiten al universo de la antigua, cristianovieja, Castilla-la-Vieja y a la Academia oficial. Sucesivamente, las indicaciones de la voz narradora activan el rebajamiento de lo solemne a lo pícaro, de las máximas autoridades de un régimen que, siendo el de la ficcionalización esperpéntica es o podría ser el nuestro, *mutatis mutandi*: «todos se advertían presos en la acción de una guiñolada dramática» (72); «en su máscara de personaje» (73); «con su rancia ceremonia» (76); «falso y escandido hablar ceremonioso» (77); «y los cocuyos encendían su danza de luces en la borrosa y lunaria geometría del jardín» (82).

En esta escena o cuadro de trágicas marionetas, el diálogo entre los «barões assinalados» picarizados es denso en conceptos fundamentales de la crítica poscolonial, como las relaciones entre los diversos poderes que se disputan el control y la apropiación de los recursos de las nuevas repúblicas ‘independientes’ (falacioso concepto, este de la independencia nacional... pero tema es este de otro costal). Y, nuevamente, el papel de la religión, no necesaria o exclusivamente el monoteísmo católico. Es el Licenciado-Coronel, «hombre agudo, con letras universitarias y jocosamente platicar: Nieto de encomenderos españoles, arrastraba una herencia sentimental y absurda de orgullo y premáticas de casta» (72-3), representante del clásico nacionalismo ortodoxo español, quien así se expresa: «el laborantismo inglés, para influenciar sobre los negocios de minas y finanzas, comienza in-

13 Por ejemplo, Díaz Migoyo, Dougherty o Villanueva.

roduciendo la Biblia» (77). Es fundamental dejar muy claro que la crítica del esperpento, incluso cuando se sitúa en el contexto transoceánico del *Tirano Banderas*, procura alcanzar, en su embestida satírica los discursos nacionalistas oficiales, tal como hará décadas después António Lobo Antunes en *As Naus*, con relación al Portugal de los textos y discursos institucionales.

Interesa destacar, finalmente, el dramatismo de los artificios barrocos de los movimientos del Tirano, en este caso actualizando al grotesco expresionista el clásico *ut pictura poiesis*: «Sobre la cal de los muros, daban sus espantos malas pinturas de martirios, purgatorios, catafalcos y demonios verdes» (78).

He aquí, una vez más, el verde que escorza la representación grotesco-esperpéntica del Tirano (o, dependiendo de los contextos y de las obras de Valle-Inclán, la del rey o la reina, el presidente, el señor licenciado...), en cuya ceremoniosa burocracia de decretos y sentencias de pena capital se nos aparece así: «El Tirano, rubricado el último pliego, habló despacio, la mueca dolorosa y verde en la rasgada boca indiana».¹⁴

«Noche de farra», la Tercera Parte, instala de manera definitiva al lector en el esperpento (en el caso de que aún no se halle inmerso en un estado ideal de recepción de lo grotesco), desarrollándose en el contraste entre espacios amplios o abiertos que corresponden a la carnavalización propia del espacio de la feria, según la teoría bajtiniana de lo grotesco renacentista, recordemos, así como espacios cerrados, de clausura, todos populares, de Santa Fe de Tierra Firme:

¡Famosas aquellas ferias de Santos y Difuntos! La Plaza de Armas, Monotombo, Arquillo de Madres [Arquillo de Madres *Portuguesas*, por cierto], eran zoco de boliches y pulperías, ruletas y naipes. Corre la chusma, a los anuncios de toro candil en los Portalitos de Penitentes: Corren las rondas de burlones apagando las luminarias, al procurso de hacer más vistoso el candil del bulto toreado. Quiebra el oscuro en el vasto cielo, la luna chocarrera y cacareante [...] Circula en racimos la plebe cobriza, greñuda, descalza, y por las escalerillas de las iglesias, indios alfareros venden esquilones de barro con círculos y palotes de pinturas estentóreas y dramáticas. Beatas y chamacos mercan los fúnebres barros, de tañido tan triste [...] A cada vuelta saltan risas y bravatas. (Valle-Inclán 2007, 83)

¹⁴ 'Indiano', juego con la doble acepción de «nativo, pero no originario de América, o sea, de las Indias Occidentales» (RAE) y de europeo enriquecido en las colonias americanas del imperio o postimperio español, o según el mismo diccionario, persona «que vuelve rica de América». Contrasta el uso negativo de este adjetivo, cuando Valle se lo aplica a Santos Banderas, respecto al nombre de la víctima de todo el sistema ibérico de explotación postimperial: el «indio».

Esta descripción de fúnebre carnavalización se centra en un exterior urbano colonial, poscolonial y neocolonial al mismo tiempo. En las casetas de esta feria cuyo nombre combina con ironía el apellido del Tirano y los «Difuntos», en referencia a la no poco carnavalesca tradición mexicana de la Fiesta de los Muertos, actúan prostitutas y charlatanes, como en el espacio llamado Sala de la Recámara Verde. Son un escenario y unos personajes cuyas acciones nos recuerdan al instante el expresionismo del *Gabinete del Doctor Caligari*, de R. Wiene. No es una casualidad que el Doctor Polaco, especialista en los «misterios del magnetismo» (87) refiera «un teatro de Berlín» (87). Este ambiente -carnavalesco e infernal, como el burdel del capítulo XV del *Ulysses*, de Joyce- funciona como punto de encuentros y desencuentros, relaciones, de los varios niveles de la sociedad, nivelándolos como en la medieval danza macabra. Ahí, un burlesco registro policial se nos representa como «aquella contingencia de melodrama» (102), modalizándose la voz narradora a la parodia como estrategia de distanciamiento, de ironía. Una de las protagonistas de esa operación policial de represión es especialmente interesante: Doña Rosita Pintado, quien, en una de las casas de la urbe grotesca, ciudad laberíntica, infernal, barroca, inestable, llamada con ironía múltiple «Santa Fe de Tierra Firme» se describe como «una giganta descalza [...] la greña aleonada, ojos y cejas de tan intensos negros que, con ser muy morena la cara, parecen en ella tiznes y lumbreras: Una poderosa figura de vieja bíblica: Sus brazos de acusados tendones, tenían un pathos barroco y estatuario» (102).

Noche de Santos y Difuntos que llega a su *grande finale* tragicómico al alba, con sus presos y con toda la absurda normalidad de una ciudad post-neo-colonial que podrá ser, a su manera, la *Lixboa* de *Las naves* de Lobo Antunes:

Despeinadas y ojerosas atisbaban tras de la reja las hijas de Taracena. Se afanan por descubrir a los prisioneros, sombras taciturnas entre la gris retícula de las bayonetas [...] Tocaban diana las cornetas de fuertes y cuarteles. Tenía el mar caminos de sol. Los indios, trajinantes nocturnos, entraban en la ciudad guiando reuas de llamas cargadas de mercaderías y frutos de los ranchos serranos. El bravío del ganado recalentaba la neblina del alba. (Valle-Inclán 2007, 103-4)

En el análisis previo a los títulos de las Partes y de los Libros de *Tirano Banderas* se ha señalado la importancia central (en todas sus acepciones) de la Cuarta Parte. Para no distraernos de la información entonces más pertinente, eludamos algunos datos que explican esa fulcral relevancia. Ya que son Libros -sustantivo que sugiere una mayor autonomía que el de 'capítulos'- interesa, más que una síntesis secuencial, una síntesis esencial. Mientas el «Coronelito» Domi-

ciano de la Gándara pasa (huyendo) del «Guiñol dramático» a esta Cuarta Parte, y sigue su acción conspiradora (contra el tirano Santos Banderas), tres otros personajes protagonizan dos de los pasos más señalables dentro de esta obra en la que todas las páginas se significan y son densas de significados.

Por un lado, tenemos al indio Zacarías San José, «más conocido por Zacarías el Cruzado» (105), mote polisémico que explica una cicatriz «que le rajaba la cara» (105) mas que en el contexto más amplio de toda la obra entraña la carga semántica de la justicia vengadora. No es el momento de entrar en si estos sustantivo y adjetivo se excluyen mutuamente, antinomia conceptual vana, pues una función de la justicia, precisamente, es la de institucionalizar el instinto de venganza. Por otra parte, la «chinita» (105), mujer del indio que no llega a tener nombre, como, por cierto, el anónimo «casal de retornados» de las colonias portuguesas, en *As Naus* -colonos a la fuerza, colonizados por 'su' propia patria-. Anonimato, en el caso de la india, que no excluye epítetos como «esclava, la hembra» (109), tan reveladores de la ideología radicalmente libertaria e igualitaria, en aquellos años veinte, de Ramón del Valle-Inclán (no exenta, empero, de contradicciones, como su pasajero mas vehemente entusiasmo respecto a Benito Mussolini).

Ambos, Zacarías y «la chinita», son víctimas directas del sistema poscolonial, y es a través de ellos como con el grotesco esperpéntico el escritor revela su más luctuosa indignación ante la esclavitud con ropajes de legalidad, como Don Celestino, representante de la Colonia española, citando al mismísimo presidente tirano, expresa cínicamente en la Segunda Parte, «Cuarzos Ibéricos»: «En la ley encontrarán los ciudadanos el camino seguro para ejercitar pacíficamente sus derechos» (61). Crítica antisistema, perenne, en aquel entonces como en la actualidad de esta esperpéntica iberia en la que se aúnan *Tirano Banderas* y la novela de Lobo Antunes, un sistema, o varios, cuya finalidad última legislativa sería blindar los desmanes y abusos de las oligarquías, encabezadas indistintamente por monarcas o presidentes de repúblicas, factuales o imaginarias.¹⁵ Un tercer personaje, el españolísimo, casticísimo, empenista Quintín Pereda, con rasgos de pequeño-burgués *botiguer*,¹⁶ e incluso con algo de *senhordoutor* o *dêerre* (de la novela *Dinossauro Excelentíssimo*, de José

15 Esta afirmación no necesita mayor sustento que aquel del que diariamente nos abastecen las noticias de España (toda, desde Cataluña hasta Las Canarias), Portugal, Brasil o México, por ejemplo. Las cuales, hay que enfatizarlo, suelen causar un genuino efecto esperpéntico, no pocas veces hilarante. El tono cada vez más ficcionalizante de los medios de comunicación, sobre todo los audiovisuales, añade neobarroquismo al ya en sí grotesco tenor de ciertas tramas, personajes y diálogos de actualidad.

16 Por usar la palabra catalana: «Persona que té botiga posada, propietari o gerent d'una botiga». Despectivamente, equivaldrá al castellano 'tendero' (pequeñoburgués, en el sentido brechtiano de la expresión) (Diccionari.cat).

Cardoso Pires), y que quizá represente lo más castizoburlesco de ese mismo sistema de vampirismo económico:

El empeñista [...] se dispuso al goce efusivo del periodiquín que le mandaban de su villa asturiana. *El Eco Avilesino* colmaba todas las ternuras patrióticas del honrado gachupín. Las noticias de las muertes, bodas y bautizos le recordaban de los chigres con músicas de acordeón, de los velorios con ronda de anisete y castañas. Los edictos judiciales donde los predios rústicos son descritos con linderos y sembradura, le embelesaban, dándole una sugestión del húmedo paisaje: Arco iris, lluvias de invierno, sol en caras, quiebras de montes y verdes mares. (Valle-Inclán 2007, 116-17)

En un cierto sentido homologable a este fragmento, António Lobo Antunes pequeño-aburguesa a «barões assinalados», como el trágico-marítimo Manuel de Sousa Sepúlveda o el ‘santo’ Francisco Javier. El empeñista Quintín Pereda, «honrado» tan solo en la ironía de la voz narradora, pero amparado y estimulado por un sistema socioeconómico injusto, según la crítica que desde el siglo XIX –y no sólo desde las varias tendencias del marxismo– se le ha venido haciendo al capitalismo, bien interpretado como la explotación de la mayor parte de las poblaciones del mundo por parte de grupos numéricamente muy minoritarios, provoca, indirectamente, la siniestra muerte del vástago de los indios, el «chamaco» (mexicanismo) a causa de una «tumbaga» o anillo empeñado por «la chinita».

Ya veremos cómo también António Lobo Antunes impregna su grotesco esperpéntico de tonos siniestros, macabros, fúnebres. Y así, con estos tonos, Valle desarrolla la escena de horror, afinada por los gruñidos de los animales, representándonos la muerte del «chamaco», devorado por los puercos, sin que «la chinita» pueda asistirlo, impedida por las esposas de las fuerzas del ‘orden’ («mirando crecer la distancia que le separaba de la madre», 131) y tras la denuncia del «honesto gachupín» y de su sobrino, Melquiádes:

En la turquesa del día, orfeonaban su gruñido los marranos. Lloraba un perro, muy lastimero. Zacarías, sobresaltado, le llamó con un silbido. Acudió el perro zozobrante, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja: [...] Gruñen los marranos en el cenagal. Se asustan las gallinas al amparo del maguey culebrón. El negro vuelo de zopilotes que abate las alas sobre la pecina se remonta, asaltado del perro. Zacarías llega: Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento. – ¡Era cuanto encontraba de su chamaco! – Los cerdos habían devorado la cara y las manos del niño: los zopilotes le habían sacado el corazón del pecho. El indio se volvió al chozo, encerró en su saco aquellos restos, y con ellos a los pies, sentado

a la puerta, se puso a cavilar. De tan quieto, las moscas le cubrían y los lagartos tomaban el sol a su vera. (Valle-Inclán 2007, 138-9)

Doble sentido, el de «Amuleto nigromante» (título de esta más extensa y central Cuarta Parte): inicialmente, está la «tumbaga», el anillo procedente, por cierto, y peripecias variopintas mediante, de manos de una meretriz llamada Cucarachita; después, vendrán los restos del niño desmembrado y parcialmente devorado por los cerdos del «charcal de juncos y médanos» donde (mal) viven los indios. Su padre, el indio Zacarías San José (polisémico nombre en el que se incluye el del padre putativo de Jesucristo), conocido también como Zacarías el Cruzado (el guerrero vengador medieval, restaurador de la Jerusalén cristiana), se hará acompañar, desde ese espantoso momento, de un saco con los filiales restos cadavéricos.¹⁷ Tal como en *As Naus* ocurre con Camões, a quien no se le identifica nunca por su apellido, sino que se lo vulgariza con el epíteto «um homem chamado Luís» (Luís Vaz de Camões), quien deambula por una Lisboa esperpentizada bajo el nombre de *Lixboa*, y acompañando a su difunto padre, con cuyo féretro a espaldas llega a la *Gare de Alcântara*, aquel muelle desde el cual durante la segunda mitad del siglo XX partieron tantos soldados hacia las guerras coloniales en África (Guinea, Angola, Mozambique, Cabo Verde). *Gare* por la cual volvió quien volvió, 'retornados do ultramar', de este largo Vietnam portugués, y volviera como volviera, superviviente entero, mutilado o cadáver.¹⁸

Mientras tanto, cabe recordar que es en esta parte de *Tirano Banderas*, en «El Coronelito» del «Libro Tercero», el alba de la noche en la acción del proleptico «Prólogo» de la novela. Tras un crimen, otro crimen, como en una tragedia clásica, o como en la tragedia burguesa por antonomasia: el folletín, la actual telenovela. La venganza de Zacarías el Cruzado, quien ejecuta a Quintín Pereda, sofocándolo con la «mangana» que se usa en México para el ganado bovino. Se opera cierta analogía, además, entre el usurero y los puercos que devoran a personas. A modo de horca dinámica, lo arrastra por el cuello por las calles. Se trata de una secuencia muy cinematográfica, en verdad, y cuya adaptación cinematográfica, de 1993, por J.L. García Sánchez, es muy interesante: «Lostregan [verbo inventado por Valle-Inclán, a partir del sustantivo gallego *lostrego* ('trueno',

¹⁷ Y el anticatolicismo del grotesco esperpéntico es, en Valle-Inclán, de raíz cristiana (la misma que podemos encontrar en simbolistas como el pintor Félicien Rops).

¹⁸ Esta comparación es algo libre, ya que en el caso portugués se trató del costoso y luctuoso final del imperio portugués, caso que no tiene nada que ver con la guerra que Estados Unidos sufrió en Asia casi contemporáneamente. Sin embargo, los desastres de la guerra –como las armas químicas, la crueldad sobre militares y población civil, etc.– fueron análogos. De hecho, estas *guerras do ultramar* precipitaron el final de la dictadura del *Estado Novo*.

en castellano]] las herraduras y tropica el pelele [el títere Quintín Pereda], ahorcado al extremo de la reata [...] Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado» (Valle-Inclán 2007, 148), que se junta a los revolucionarios Domiciano de la Gándara y Filomeno Cuevas (*criollos*, rancheros).

El carácter pictórico y esquemático del esperpento es manifiesto en la descripción del ambiente, de la atmósfera, que contextualiza la venganza: «Las figuras se unificaban en una síntesis expresiva y monótona, enervadas en la crueldad cromática de las baratijas fulleras. Los bailes, las músicas, tenían una exasperación absurda, un enrabiamiento de quimera alucinante» (144-5).

Y, simultáneamente a este cubismo expresionista de narrativa grotesca que es tan específico del esperpento, surge la referencia intertextual a la obra fundacional de la picaresca como género de los barrocos Siglos de Oro, *Fortunas y adversidades de Lazarillo de Tormes*, al considerar, nuestro «honrado gachupín», ya con el pie en el estribo de su muerte y en discurso indirecto, a través de la voz narradora, «...el poco fundamento del mundo y sus prosperidades y fortunas» (119).

Las demás tres partes de la novela, a través de sus nueve «Libros», narran el desarrollo de la acción para derrocar al tirano Banderas, que finalmente ejecutan de manera ejemplar.¹⁹

Así, la Quinta Parte se centra en «Santa Mónica»: fuerte, calabozos de encuentros heterogéneos, objeto de tratamiento grotesco a varios niveles y donde se destaca la multiplicidad de las voces de los vencidos, de los disidentes, de los criminales-fuera-de-la-ley, ya que también hay -y este es uno de los planteamientos *realistas* del grotesco esperpéntico- delincuentes-dentro-de-la-ley, como se ha visto con el caso de Quintín Pereda, por ejemplo, con toda la sociedad que sostiene al poder tiránico de Santos Banderas. Entonces, como ahora, por supuesto. El «Libro Primero» («Boleto de Sombra») presenta un plano general de la presidio, la entrada-recepción de los presos en el fuerte penitenciario; el «Libro Segundo» aproxima el enfoque, con planos de detalle, dentro de una celda; el «Libro Tercero», «Carceles», reabre el plano: «Bajo la luz de una reja, hacían corro jugando a los naipes hasta ocho o diez prisioneros [...] presos de muy distinta condición: Apuntaban en el mismo naipe charros y doctores, guerrilleros y rondines» (Valle-Inclán 2007, 167). Voz destacada entre estos presos, la de un indio, Indalecio Santana (que nos recordará aquella otra voz del obrero catalán, en *Lucas de bohemia*).

¹⁹ Sobre esta ejecución, estudié en «*El reino este mundo e Tirano Banderas: o grotesco esperpéntico como representação do real ibérico e latino-americano*» (Santa María de Abreu 2010), dedicado a la Jornada Alejo Carpentier *Todo futuro es fabuloso*, organizada por el entonces Instituto de Estudos Espanhóis e Ibero-Americanos y celebrada en 2010 en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa.

También la represión burocratizada del autoritarismo contemporáneo, que Kafka hizo eje de su obra, aquí se expresa-representa: «Se fusilaba sin otro proceso que una orden secreta del Tirano» (Valle-Inclán 2007, 153). La tristeza que subyace al grotesco contemporáneo, el desasosiego, el *Unheimlich* que Wolfgang Kayser integró en lo grotesco, prevalece en relación con lo puramente burlesco o ridículo, quizá amalgamándose con la carnavalización:

Las raras pláticas tenían un dejo de olvidada sonrisa, luz humorística de candiles que se apagan faltos de aceite. El pensamiento de la muerte había puesto en aquellos ojos, vueltos al mundo sobre el recuerdo de sus vidas pasadas, una visión indulgente y melancólica. La igualdad en el destino determinaba un igual acento en la diversidad de rostros y expresiones. Sentíanse alejados en una orilla remota, y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras. (Valle-Inclán 2007, 173-4)

La Sexta Parte, «Alfajores y venenos», vuelve a enfocar el personaje del tirano Santos Banderas, ante quien «la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos» (175). El *caudillo* visita los calabozos del Fuerte de Santa Mónica, desde donde, en una escena de burlesco humor negro, conduce a uno de los dos presos, el Licenciado Nacho Veguillas, al palacio presidencial de San Martín de los Mostenses, para interrogarlo y dictar su sentencia de muerte. Sucesivamente, se ridiculiza, rebaja, picariza, a las autoridades, del embajador de España y de don Celestino –cuya descripción ya se ha mencionado–, asociadas a perversiones o inclinaciones, por una parte, decadentes, en aquel sentido anterior ya referido en varias ocasiones, y, por otra, reveladoras de una moral pública hipócrita y de tenor católico.

Por el grado de este rebajamiento grotesco-esperpéntico de las representaciones ortomiméticas de lo heroico y lo solemne, por un lado, y porque a esta figura le correspondería, en *As Naus*, la del Francisco Xavier loboantuniano, será pertinente examinar con más paciencia varios pasos en los que la voz narradora describe al Embajador del Reino de España, al «Excelentísimo Señor Ministro de España» (195):

«El carcamal diplomático esparcía sobre la fatigada crasitud de sus labios una sonrisa lenta y maligna, abobada y amable»,²⁰ «El Ministro de Su Majestad Católica, distraído, evanescente, ambi-

20 Javier Gurruchaga, artista al que bien se destinaría la categoría estética de lo grotesco, desde el grupo de pop-rock vaudevillesco Orquesta Moondragón (muy sonado en los superficialmente vintagizados *Eighties*), interpreta, en la película de José Luis García Sánchez, a este personaje. Un gran acierto. (Ironía no restringida a estos nuestros

guo, prolongaba la sonrisa con una elasticidad inverosímil, como las diplomacias neutrales en año de guerras», «adormilaba los ojos huevones, casi blancos, apenas desvanecidos de azul, indiferentes como dos globos de cristal, consonantes con la sonrisa sin término, de una deferencia maquillada y protocolaria. La mano gorja y llena de hoyos, mano de odalisca [...] diluyendo el gesto de fatiga por toda su figura crasa y fondona» «habló, confuso y nasal, el figurón diplomático» (47); «El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica [...] proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrón y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreio, rezumaba falsas melodías: Le hacían rollas las manos y el papo: Hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: Era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito y santoral de métrica francesa» (45), «con quimono de mandarín, en el fondo de otra cámara, sobre un canapé, espulgaba meticulosamente a su faldero [Merlín]» (46); «El Barón de Benicarlés, con una punta de ironía en el azul desvaído de los ojos, y las manos de odalisca entre las sedas del faldero, diluía un gesto displaciente sobre la boca belfona, untada de fatiga viciosa» «El figurón diplomático acogió la agudeza con un gesto frío y lacio [...] y el desvaído carcamal, en la luz declinante de la cámara, desenterraba un gesto chafado, de sangre orgullosa» (49); «Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, concedorado con más lilailos que borrico cañí era a las doce del día en la cama, con gorra de encajes y camión de seda rosa. Merlín, el gozque faldero, le lamía el colorete y adobaba el mascarón esparciéndole el afeitte con la espátula linguaria» (184).

Es en esta Parte de la novela donde se reúnen los embajadores de las principales potencias poscoloniales (Europa y, por supuesto, su extensión sociocultural: Estados Unidos) con la «Diplomacia Latino-Americana» (Libro Tercero: «La nota»), constituyendo toda esta sección un magnífico cuadro de sátira política. En éste, se manifiesta un sentido crítico que apreciaremos igualmente *As Naus*. Por

tempos: lo dicho, si breve y en inglés, dos veces bueno -qué curioso el giro de la moda, sobre todo en lo tocante a pantalones juveniles, hacia el bello, Hermoso, recio, feísmo-.)

ejemplo, en el contraste entre el lujo y la ostentación de las autoridades respecto a las miserias provocadas por la acción depredadora de esa amalgama de poderes globales, o menos eufemísticamente, del hemisferio euroestadounidense, el nuestro: aquí, con relación a América Latina; en *As Naus*, enfocándose el África *negra* –los diamantes, el petróleo–.

La Séptima Parte, «La mueca verde», vuelve a focalizar al tirano, en primer plano hasta su muerte a manos de los rebeldes. Estructura narrativa cuya simetría han estudiado exhaustivamente autores como Díaz Migoyo (1985), esta sección se inicia con el juego de la rana y con una escena palaciega de agudo esperpentismo, en la que el tirano pasa a ser nombrado como «Generalito» y, para jugar con una rana (simultáneamente una animación de lo inerte y la reificación de un animal), lo asiste una indígena domesticada (la sierva Lupita, diminutivo de Guadalupe, la católica, imperial y mexicanísima Virgen de Guadalupe, la virgen de los conquistadores de la Extremadura castellana), que preside («presidía») una escena burlescamente familiar, colorida y soleada (Valle-Inclán 2007, 203): «Generalito Banderas metía el tejuelo por la boca de la rana. Doña Lupita, muy peripuesta de anillos y collares, presidía el juego sentada entre el anafre del café y el metate de las tortillas, bajo un rayado parasol, en los círculos de un rueda de colores: – ¡Rana!».

En este burlesco y siniestro exordio rumbo a la derrocada del caudillo, este aún domina, o así lo cree él, por lo menos, la situación de rebelión en curso, y protagoniza varios diálogos con rebeldes u opositores, para intentar frenar o incluso anular los acontecimientos. Uno de estos rebeldes es el Licenciado Nacho Veguillas, personaje especialmente caricaturesco, quien no para de imitar el «¡Cua! ¡Cua!» de los patos, animalización que se contrapone –en sentido contrapuntístico, musical– al sonido cómico-siniestro que Santos Banderas produce una y otra vez, tic de sarcasmo cruel: «¡Chac! ¡Chac!». Con la ironía valleinclanesca inherente a la misma intencionalidad burlesca, de mofa, de la representación esperpéntica, el tirano describe al tribunal que va a sentenciar a muerte a su interlocutor, Nacho Veguillas («un presunto cadáver», como dice el Santos Banderas; 216), amonestándolo desde la cumbre de su posición presidencial: «– No haga el bufón, Señor Licenciado. Estos buenos amigos que van a juzgarle, no se dejarán influenciar por sus macanas: Espíritus cultivados, el que menos, ha visto funcionar los Parlamentos de la vieja Europa. – ¡Juvenal y Quevedo!» (Valle-Inclán 2007, 205)

La exclamación del licenciado es la voz metaliteraria del propio creador del grotesco esperpéntico. Largos diálogos ocupan toda esta última parte de la novela, siendo esta una de las diferencias más obvias entre *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, y *As Naus*. Durante dichos diálogos, que a veces se acercan más al soliloquio, discurren los principales temas de la novela: los intereses extran-

jeros y el papel de estos en la continuidad del colonialismo de los viejos imperios en las «Nuevas Repúblicas», algo que Lobo Antunes señalará con relación a la participación de potencias como la URSS y los Estados Unidos, además de la Europa de la CEE en el pillaje poscolonial de las «nuevas naciones» independientes, como Angola o Guinea; la situación del «indio triste» (Valle-Inclán 2007, 175), con «las sombras que han echado sobre el alma del indio trescientos años del régimen colonial» (208) -con referencias a pioneros en la defensa de lo que actualmente se conoce teóricamente como Derechos Humanos, como el Padre Las Casas (208) y sin olvidar, además, la reforma agraria (213), cuestión permanentemente pendiente a uno y a otro lado del Atlántico-.

Asume una especial significación que el último de los Libros de la novela sea uno de los más burlescos de toda la obra -los momentos inmediatamente previos a la muerte del tirano Banderas-: en «Paso de bufones»,²¹ Santos Banderas observa, desde su palacio de San Martín de los Mostenses, fusilamientos en Santa Mónica («¡El Pueblo, libre de propagandas funestas, es bueno! ¡Y el rigor muy saludable!», 215), mientras el lector ve cómo desfilan, cual en procesión de bufones de corte, diálogos cómico-fúnebres (la muerte aflora a lo largo de toda la novela... Tal como en *As Naus*), y entre los que cabría destacar el diálogo en el que el Generalito Niño Santos Banderas mantiene con el Doctor Polaco (que tan solo había aparecido en la Tercera Parte), «Michaelis Lugín, Doctor por la Universidad del Cairo, iniciado en la Ciencia Secreta de los Brahmanes de Bengala [...] un modesto discípulo de Mesmer» (218): una aproximación más del grotesco esperpéntico al imaginario expresionista propio de *El gabinete del doctor Caligari*. Cuando el tirano pronuncia la orden de raparlo, por considerarlo «un impostor» (222), el charlatán pseudo-científico extrae, con «el prieto racimo de los dedos» (223) una peluca. Esto es, el artificio, el fingimiento (o el *baciyélmico ser*, barroco ser que, sin ser, es) determina este exordio de rebelión. A partir de aquí, el «Epílogo», en clímax esperpéntico:

Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, befa da por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay, fueron las ciudades agraciadas. (230)

²¹ Recordemos aquellos enanos y bufones de la corte de Felipe IV retratados por Velázquez.

En ambas obras, como novelas adscritas a poéticas heteromiméticas, se supera el prejuicio clásico de la referencialidad, buscándose una lectura o recepción dionisiaca (en términos nietzscheanos-wagnerianos), de arte total, embriagadora. Tal como ocurre con las experiencias novelescas del *Ulysses* de Joyce (1922) o de las *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Mário de Andrade (1922), obras que transfirieron las osadas experiencias artísticas de finales del siglo XIX al género literario prestigioso por antonomasia gracias a la comunidad lectora de aquella burguesa modernidad del XIX y del XX, esto es, la novela, dinamitándola y por consiguiente reinventándola *modus Nietzscheanus*, tal como, por cierto, continuarán haciendo (muy probablemente fijando sus límites plausibles de inteligibilidad) autores como el mismo discípulo de Joyce, Samuel Beckett, en los años cincuenta, con obras como *Molloy* o *L'innommable*. Línea heteromimética en la que se integran dos de los autores contemporáneos en lengua portuguesa más leídos actualmente: José Saramago y António Lobo Antunes.

Tirano Banderas. Novela de tierra caliente representa lo imperial y poscolonial ibérico marionetizándolo, titerizándolo, muñequizándolo a personajes, escenarios y discursos, aunque tendiendo a tipificarlos, estrategia artística deudora, quizá, de un linaje platonizante permanente en las artes occidentales, del mundo colonial y poscolonial (es decir: siempre colonial) de inicios del siglo XX, habiendo ya experimentado los triunfos de las revoluciones mexicana y soviética y las no menores 'conquistas' de la Primera Guerra Mundial. Años, aquellos, en los que se generaron las condiciones y circunstancias que condujeron a otro-mismo mundo: el del gran imperio postimperial del *Estado Novo* portugués y su final con el 25 de Abril de 1974, la llamada Revolución de los Claveles [fig. 8].

3.2 *Las naves* (1988): de la «buñolería modernista» a la «Boîte Aljubarrota»

Noche. Máximo Estrella y Don Latino de Hispalis tambalean asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias. – Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. Max y Don Latino, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean. (Valle-Inclán 2009, 75)

Raiou finalmente o glorioso dia 14 de Agosto de 1385. O Sol, surgindo no Oriente, iluminou em cheio as duas hostes. De um lado, o numeroso exército castelhano. Do outro lado, a pequena hoste portuguesa. Já ia o dia em mais de meio, quando o exército castelhano se pôs em marcha. Logo a vanguarda portuguesa, à voz de Nuno Álvares Pereira, se abalou também, e foi, ordenadamente, ao encontro do inimigo. (*Livro de Leitura para a 4ª Classe s.f.*)

Na verdade, o primeiro livro no qual encontrei um eco de muitas preocupações da minha geração, e minhas também, foi *As Naus*. Com *As Naus*, eu encontrei o primeiro livro, a primeira ficção, onde toda a História portuguesa como ficção de si mesma se exorciza (não foi sempre ficção mas cedo começou a ser ficção). De facto, ao fim de 50 anos de Império, de Império verdadeiro, do Oriente, pois nunca tivemos outro, tudo o resto foram reflexos desse Império, países que nós pensamos que eram nossos e não eram de ninguém, ou então são já dos outros. Mas vamos a todo ese Império que regressa a casa e que o autor evoca como uma espécie de opereta cómica à Offenbach. Toda essa tralha do Império, todas esas grandezas, todas esas epopeias imaginárias, tudo isso desembarca em Lisboa numa história às avessas. Mas não é o pasado que nos é enigma e nos vai redimir, não é ese pasado grandioso porque ese pasado não nos redimiui. Por epopeia, mal compreendida ou mal lida, é que nós fomos direitos, a nação toda inteira foi direita travar um combate que não era o seu, que não fazia parte da sua própria mitología, pelo menos na sua transcrição mais sublime, que esbarrámos com a África, que devia ser nossa, que imaginávamos como nossa, que de algum modo era nossa, e que perdemos duas vezes: perdemo-la na realidade e perdemo-la, mesmo na ficção que nós nos fazíamos dessa África. Por isso, foi muito interessante descobrir que o ponto de apoio [de Lobo Antunes], pessoal, da sua experiência em África, lhe serviu para, num espelho ampliado, refazer no fundo toda a mitología da História portuguesa. Mas só depois é que eu, realmente, comecei a ler a obra de António Lobo Antunes já de outra maneira, com outros olhos, e descobrindo que, afinal de contas, mesmo esta parte, esta perspectiva, não irónica mas sarcástica, a sua visão à Jerónimo Bosch da realidade era muito mais profunda do que apenas uma simpres sátira da nossa epopeia colonial, terminada ou falhada. E é dessa visão à Jerónimo Bosch, mas de um Jerónimo Bosch de hoje, do presente, da quotidianidade, daquilo que é realmente subalterno, daquilo que é triste, daquilo que é doloroso, daquilo que é crepuscular e daquilo que é o avesso da vida, o avesso da realidade esplendorosa [...]. (Lourenço 2004, 353)

Los tres textos citados se enmarcan en géneros literarios que suelen estudiarse por separado. Primero, la burlesca tragedia inaugural del llamado ciclo esperpéntico de Valle-Inclán y el cual va apareciendo a lo largo de todo este ensayo: *Luces de bohemia*. En éste, una acotación escénica que prueba cuán expresionista llega a ser el grotesco esperpéntico, se describe una escena de tumulto o desorden por parte de las fuerzas del orden, los «soldados romanos». El «trote épico» de éstas se pone en el mismo plano que el que ocupan los «borrachos, filósofos peripatéticos» que «caminan y tambalean». Este episodio de *Luces* ocupa una posición axial en la obra e incluso en la misma práctica de los esperpentos, pues marcará el contraste entre la ensoñación del esteticismo modernista parodiado en la burlesca «buñolería»²² y una realidad social dominada por sistemas concéntricos de explotación de unos grupos humanos sobre otros. Esta grotesca intersección de dimensiones es el fundamento estructural de la obra e irá estallando más adelante, con los episodios del «preso catalán» y del «niño muerto». *Luces de bohemia* sigue representándose en la actualidad y aunque provenga de 1920 prueba su vigencia por el tipo de aplausos o energía que se nota en la sala donde tenga lugar (en mi caso y como espectador me refiero en concreto al reciente e impecable montaje de Alfredo Sanzol, con Juan Codina, Chema Adeva o Natalie Pinot).²³

El segundo texto puede leerse en un libro de Historia, escolar, del Portugal del *Estado Novo*. Su género literario sería, quizá, el de la historiografía o ‘conocimiento’ histórico (¿conocimiento o educación? ¿educación o doctrina?). Aprendizaje, en cualquier caso. Y, sin embargo, podría ser una ‘novela histórica’, género narrativo que se integra entre otros que se agrupan en lo que da en llamarse ‘ficción’. Al respecto, interesa sobre todo la técnica narrativa épica: el elemento natural, luminoso, el sol, que eleva a una escala cósmica la acción que va a desarrollarse, el acontecimiento épico *par excellence*: la batalla. En día «glorioso», bajo una regencia divina (*Gloria in excelsis Deo*, *Gloria Patri*, etc). Las facciones se distinguen tanto en cantidad como en calidad: el «numeroso ejército castelhana» ante la «pequena hoste portuguesa». La palabra ‘hoste’ sugiere un sentido o acepción más espontánea y popular que el institucional ‘ejércitos’. Además, se refuerza la intertextualidad con el bíblico enfrentamiento entre David y Goliat con la marca del plural en ‘ejércitos castelhanos’ (mientras que la hueste portuguesa está en singular). Más exhaustivos podría-

²² Algo así como un establecimiento modesto, fuera de horas, donde se servían los típicos buñuelos y las últimas bebidas de las largas y enrarecidas veladas bohemias.

²³ Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, Madrid (4 de octubre-25 de noviembre de 2018).

mos ser ante este texto, pero como propuesta de articulación con la deconstrucción o problematización grotesca del «trote épico» de los «soldados romanos» del esperpento de Valle, ya nos vale.²⁴

El tercer texto en epígrafe es de género ensayístico y se pronunció en el ámbito de un congreso dedicado a la obra de António Lobo Antunes, en 2002. Así, se trata de crítica literaria. Es un texto, pues, liberalmente adscrito a la categoría de las Ciencias Sociales y Humanas o Humanidades. Es el texto más reciente y enfoca, tal como los anteriores, la Historia y su relación con el presente, o viceversa. Fundamentalmente, la Historia, o las historias sobre la Historia y sus ficcionalizaciones.

Es fácil percibir en qué términos conceptuales la extensa y valiosa cita del gran ensayista portugués (1923-2020), autor de, entre muchas otras obras clave de la contemporaneidad cultural portuguesa, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* (1978),²⁵ difiere de los parámetros que se fijan en los anteriores capítulos de mi propuesta. Sobre todo en cuanto a lo que hay de demoníaco –en el sentido implausible– y de hegeliano en la inmersión del yo en un *nosotros*. O su verdadera, sincera creencia en una especie de *substancia nacional* colectiva real, esto es, independiente de las representaciones historiográficas o artísticas de hechos acaecidos en tiempos presentes, pasados y futuros (factual o imaginariamente acontecidos). En fin: la épica de lo colectivo inyecta en cualquier creación intelectual un aporte de adrenalina extra ante el cual resulta muy difícil –léase esto con simpatía–, incluso imposible, resistirse. Desde la creación hasta la recepción de la obra. Además, notable es la pervivencia hegeliana, neoclásica, del prestigio jerárquico de la epopeya sobre la comedia, la sátira o los extremos del sarcasmo.

Pero lo que aquí interesa más destacar son sus palabras sobre la ficción de «toda la Historia portuguesa», que, en el caso portugués, implica su relación con las demás culturas y lenguas²⁶ de la Península Ibérica. Al menos –geografía, geología– la Península Ibérica posromana, esto es, y siempre desde la deconstrucción conceptual que orienta mis análisis, *posthispánica*.

Como refuerzo de la pertinencia en insistir en esta cuestión terminológica y conceptual, no es baladí lo que dejó escrito una autori-

²⁴ No faltan textos de este tipo en todos los sistemas nacionales de educación. De ello se dará fe en próximos estudios.

²⁵ Con reciente traducción al español de Pablo Javier Pérez López y publicado por Uniandes (Bogotá), en 2018. Su título, reconocerá el lector de cultura iberoamericana, enlaza la reflexión casi metafísica de Lourenço con aquel otro clásico del ensayismo filosófico-nacional, en este caso el mexicano: *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz (1950).

²⁶ O viceversa, pues en medida mayor estructuran *lo nacional*, como vimos en el primer capítulo.

dad lingüística y literaria en la contemporaneidad española. Escribía Camilo José Cela en 1998:

Iberia fue el nombre que dieron los griegos al conjunto de lo que hoy es España y Portugal y se consideraba como una entidad geográfica única, e Hispania fue la denominación romana del mismo ámbito o territorio; ambas denominaciones de la península a la que, dicho sea de pasada, siempre se llamó Ibérica y nunca Hispánica, fueron identificándose con España, incluso dando la espalda a Portugal, en un proceso de derivación semántica no poco confundidora y que llegó a tener alcances desvirtuadores y políticamente perjudiciales para el mejor entendimiento de todos. (Cela 1998, 133-4)

Una derivada de estas reflexiones sería que no cabe minimizar o incluso soslayar los elementos ‘no portugueses’ de la novela. En este caso, personajes como Miguel de Cervantes u Oscar Wilde. ¿Por qué Oscar Wilde en vez de Poe o Baudelaire, por ejemplo? No minimicemos las elecciones del autor; al contrario, es preciso interpretar su presencia en *Las naves* a la luz de los datos históricos, tal como ocurre con Wilde en la novela y con su relación con el rey desaparecido Dom Sebastião: cualquier lectura de la novela se beneficiará con el conocimiento de lo que representó el *Ultimatum* inglés para el Portugal colonial de finales del siglo XIX.

Así, para leer mejor *Las naves* desde el llamado ‘hispanismo’ es menester señalar, destacar, explicar e interpretar todos los elementos culturales, políticos, literarios, en fin, históricos, de ‘lo castellanoespañol’, pues ambas historiografías están conectadas desde la cuna y quizá hasta la sepultura. Enlaces fecundos e infecundos entre nobles, algunos reyes, reinas, princesas y príncipes, infantas e infanzones, invasiones, victorias y derrotas, dependencias e independencias, compras, ventas y compraventas, las compartidas guerras ibéricas entre monoteísmos, conquistas, reconquistas y cruzadas, las expansiones ultramarinas del siglo XVI y los paralelismos dieciochescos y decimonónicos, las *Invasões Francesas* (Guerra de Independencia), los colonialismos en *decadência* y, ya en el siglo XX, dos dictaduras ferozmente revivalistas de las cruzadas fundacionales de aquellas -¿lejanas? ¿cercanas?- Edades Medias [figs 9-11].

3.2.1 Ibericidad y nihilismo en *Las naves*

Pero... ¿a qué me refiero con la expresión ‘ibericidad’ de *Las naves*? Algunos elementos temáticos, forzosamente, llamarán la atención de cualquier lector iniciado en la cultura española e hispanoamericana: Cervantes, San Francisco Javier, Buñuel, Lorca y el *Guernica*.

Aparte de estas referencias más obvias, otras dos también resultarán muy potentes, y ello para quien conozca aspectos fundamentales de la historia de la relación entre Castilla y León(+Aragón)/España y Portugal: por un lado, la Discoteca Aljubarrota; por otro, Alcazarquibir (donde el rey portugués Sebastián *el Deseado* desapareció en combate, abriendo el paso a la disputa dinástica posterior que llevaría al trono portugués a Felipe II, en 1580).

Es este el punto de partida. Resaltemos los elementos que más se destacarán respecto a una recepción como la específicamente enunciada: el 'hispanismo'. Otros hay que se relacionan de una u otra manera, como veremos después. Fijémonos en algunos documentos que dan fe de cómo no se ha considerado, seguramente, en su justa y relevante medida la integración en *Las naves* de la dimensión que podemos denominar como 'españolcastellana'. Por lo tanto, no exclusivamente 'portuguesa'.²⁷

Según el texto de contraportada en el que se que presenta *As Naus* (*Las naves*), en su traducción al español de Mario Merlino:²⁸

Más allá de la supuesta verdad de la precisión histórica, en este libro Lobo Antunes se vale del procedimiento borgiano de los 'anacronismos y las atribuciones erróneas'. En un paisaje infernal, con reminiscencias del Luis Vélez de Guevara de *El diablo cojuelo* o del Quevedo de los *Sueños*, los 'retornados' de África en 1975 se confunden, a través de una épica inversa, con navegantes y colonizadores como el descubridor de Brasil, Pedro Álvares Cabral,

²⁷ Esta concepción de 'lo portugués' al uso mantiene los fundamentos estructurales de la que se manejaba antaño, desde el Romanticismo y no menormente durante el *Estado Novo*. Su conservación sin el escepticismo debido podría suponer, por ello, un tiro en la línea de flotación del comparatismo, al mantener la ficción de lo nacional (aunque dando un giro de 180 grados al signo binario de superioridad-inferioridad entre metrópoli y colonia, con resultados frecuentemente groseros por simplificación).

²⁸ Al valioso «Dramatis personae» que añade el traductor en las páginas 213-23 del volumen remitiré en varias ocasiones (Merlino 2002). Se trata de un acertadísimo apéndice de esta edición, que quizá debiera constar también en la portuguesa, cuyo 'lector ideal' de cultura portuguesa debería poseer un nivel cultural histórico y literario relativamente elevado. Si de este tipo de lector al que se dirige la novela nos trasladamos a un lector análogo de cultura española, nos encontramos con un hecho, o peculiaridad –en algunos ámbitos, un problema, un obstáculo– que afecta específicamente a las relaciones culturales entre lo 'hispanico' y lo 'lusu' (y asumo por una vez estos términos acientíficos, por su mero valor transaccional). Dicha peculiaridad es la honda ignorancia que los habitantes de cada respectiva comunidad tenemos respecto a nuestras propias historias y culturas, y más aún a las ajenas, lo que no en breve medida es el resultado del tipo de educación chauvinista (en portugués diríase *ombliquista*) de tipo nacional, que se vio reforzada, para más inri, por los casi cuarenta años de dictadura nacionalcatólica del llamado franquismo y los cuarenta y ocho años de dictadura no menos nacionalcatólica del denominado, con mayor o menor acierto, *salazarismo* (*Estado Novo*).

o, en el paroxismo de la mezcla de épocas y oficios, con Cervantes y Oscar Wilde, entre otros.

Maestro en desdibujar identidades, Lobo Antunes construye en *Las naves* una visión paródica que revela el otro lado de la exaltación de los héroes de la patria y la inconsistencia de los movimientos mesiánicos.

La imagen de las naves alude no sólo al doble movimiento de la expansión colonial y el regreso de los vencidos, sino también al tópico literario de la navegación de los muertos. Los vivos conviven con los héroes, fantasmas de un pasado ilusorio, despojados de virtudes y aureolas de santidad. (Lobo Antunes 2002 contraportada)²⁹

El crítico literario Rafael Narbona señaló, en 2002, «la presencia de Miguel de Cervantes» con estas palabras publicadas en *El Cultural*:

En *Las naves*, no se busca la fidelidad en la reconstrucción histórica, sino la percepción exacta de las cosas. Esto significa que para comprender el desarraigo de los portugueses forzados a abandonar las colonias africanas, hay que prescindir del orden cronológico, reuniendo en el mismo espacio a los protagonistas de la conquista de Brasil y a los últimos moradores del imperio de ultramar. Los ojos de un marino del siglo XVI o de un hidalgo empobrecido se muestran más perspicaces que la inmediatez del presente, incapaz de desprenderse de lo meramente anecdótico y circunstancial. La presencia de Cervantes en la joven democracia portuguesa tiene un efecto iluminador sobre un tiempo de caos y confusión.³⁰

Una referencia un tanto enigmática y cuyo sentido no alcanza a definirse claramente. Algunos días después, el 3 de enero de 2003, la importante poeta Ana María Moix publicaría en *Babelia* sus palabras sobre *Las naves*. En «La baraja sobre el difunto», refiere elementos ‘castellanoespañoles’, sí, aunque sin reparar especialmente en ellos:

²⁹ Una nota importante para quien no sea especialista en la obra del escritor portugués: existen dos versiones de esta novela, la de 1988 y la llamada *ne varietur* (2006), que se distinguen en 157 modificaciones efectuadas bajo la dirección de Maria Alzira Seixo (y Agripina Carriço Vieira) y con el acuerdo del propio autor. En este estudio citamos a partir de esa segunda versión, que de momento parece que será la definitiva (cf. Seixo et al. 2010, 148). Es importante señalar que en el caso de *Las naves* dichas correcciones o modificaciones no alteran en absoluto las lecturas que para mis propósitos he ido realizando, para lo cual se ha contrastado la *ne varietur* con la edición que podríamos denominar ‘*varietur*’ de 2002, precisamente el año de publicación de la traducción al español.

³⁰ *El Cultural*, 5 de diciembre de 2002. <https://elcultural.com/tag/las-naves>.

«un hombre de nombre Luís» (de Camões), tuerto, que llega con un ataúd que encierra el cadáver de su padre, y encima del que juega a cartas con un manco que responde al nombre de Miguel de Cervantes, son, entre otros, los muertos ilustres que pasean su ruina por una Lisboa posrevolucionaria en la que la flota de la OTAN custodia las embarcaciones de Colón,³¹ Luis Buñuel contrabandea transistores, y los vencidos que regresan de las colonias avistan, al acercarse a los muelles, «el hervidero del mercado sirio de la ciudad que surgía en la distancia, murallas del castillo, hogueras de judíos, procesiones de flagelados, un tránsito simultáneo de carros de esclavos, vagabundos y bicicletas»..., una humanidad de otrora mezclada con grupos de turistas estadounidenses, automóviles y demás elementos de la vida cotidiana del siglo XX. [...] Novela terriblemente desmitificadora, su publicación en Portugal le valió al autor duros ataques lanzados desde dos frentes: el de la derecha, que le tachó de antipatriota por ridiculizar a los grandes héroes de la nación, y el de la izquierda, por considerar que la novela era un manifiesto contra la política de descolonización.³²

Estas dos significativas muestras de la recepción de la novela en España por parte de la crítica especializada revelan cómo se ha soslayado el elemento que aquí designo como ‘castellanoespañol’. A ello se dirige este capítulo en el que estamos.

Menester será aclarar que esta séptima novela de António Lobo Antunes tiene su embrión en el final de su anterior obra, el previo *Auto dos Danados* (1985).³³ Veamos el fragmento de lo que puede leerse en el capítulo que abre paso al tramo final de aquella novela, situándose, quien estas líneas leyere, en un Portugal rural de la década de 1970 -muy comparable al español de *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes (1981)-:

31 ¿«Protegiendo» las embarcaciones de Cristóbal Colón? Leemos, en el original: «petroleiros iraquianos, defendendo a pátria da invasões castelhanas» (2006, 12), que en la aquí fiel traducción de Mario Merlino es «petroleros iraquíes, defendiendo a la patria de las invasiones castellanas» (2002, 12). Sin embargo, Ana María Moix leyó «las embarcaciones de Colón». Sugestivos misterios de la recepción.

32 *Babelia*, 3 de enero de 2003. https://elpais.com/diario/2003/01/04/babelia/1041641412_850215.html.

33 En España, traducida por Merlino como *Auto de los condenados* (2003). Oso traducirlo yo, aquí, por pura curiosidad: «La llama se elevó desde la mesa y asustó a la perra, que reculó, ladrando, con las patas abiertas, soltando una boñiga en la alfombra. Por los ventanales del balcón, entre las macetas rajadas, por los campos y hasta el Guadiana, carabelas de pimienta y de canela aportaban desde Indias invisibles. Los chaparros ondeaban cuando me levanté, grumetes colgados de los olivos plegaban y replegaban las velas».

A chama ergueu-se da mesa e assustou a cadela, que recuou a lardar, de pernas abertas, deixando uma bosta no tapete. Pelas vidraças da varanda, entre os vasos quebrados, nos campos até ao Guadiana, naus de pimenta e de canela aportavam de Índias invisiáveis. Os chaparros ondulavam quando me levantei, marujos empoleirados nas oliveiras dobravam e redobravam as velas. (Lobo Antunes 2005, 218)

Naus, naves, no en el Atlántico sino en el ibérico Guadiana. En las páginas que aquí se han dedicado a la novela de Valle-Inclán, así como a su grotesco esperpéntico, se anticiparon elementos comunes entre el *Tirano Banderas* y *Las naves*, argumentando en pos de una integración de *As Naus* en la poética del grotesco esperpéntico.³⁴ Los parámetros de análisis, esto es, el desbroce de recursos estilísticos y de enfoques temáticos propios de la poética del grotesco esperpéntico, no se dan en las obras de modo aislado, escolástico. Así, por un lado, tendríamos la picarización, es un procedimiento de rebajamiento y nivelamiento escéptico que abarca e incluye a personas y a escenarios, discursos y representaciones culturales identitarias y se dirige sobre todo a ‘los héroes de la Historia’. Por otro lado, la ibericidad, que es transversal, pues delimita culturalmente los aspectos de lo real que son el objeto de la sátira esperpéntica.

Las naves, cuyo título original previsto, recuérdese, era *O regresso das caravelas*, se desarrolla por diversos espacios, aunque el presente de la narración sea una *Lixboa* intertemporal,³⁵ metonimia de

34 No ya como estrecha o estricta crítica a las realidades ‘españolas’ o ‘hispanoamericanas’, sino respecto a dinámicas imperiales ibéricas.

35 Prefiero el término ‘intertemporal’ o ‘transcrónico’ para el que hasta aquí se ha usado más y que se deriva de anacronismo. El concepto de intertemporalidad conlleva un sentido positivo, o en todo caso neutro. En realidad, las realidades humanas (sociología, cultura) no se desarrollan o actúan en marcos cronológicamente lineales. La referencialidad mezcla (híbrida) fechas, lugares, personas devenidas en personajes. Un ejemplo muy cercano a cualquier lector: las calles de la población en la que viva, si lo hace en una urbe y por pequeña que fuere. En ellas, nombres y fechas de un siglo se conectarán sin criterio estrictamente cronológico, formándose una estructura conceptual que bien pudiéramos denominar grotesca. Un ejemplo muy cercano a quien esto escribe: la ciudad portuguesa de Almada, a orillas del Tajo y de cara a Lisboa. Pues bien, la principal arteria de esta ciudad es una larga sucesión de avenidas enlazadas por plazas cuyos nombres remiten, casi todos, a la historia de Portugal (y con representación de lo sagrado, con una plaza de São João Baptista antes de la plaza bautizada con el nombre revolucionario, antifascista, de *Movimento das Forças Armadas*. Entre la Avenida Bento Gonçalves -primer fallecido en el campo de concentración estadonovista de Tarrafal, en Cabo Verde- y la Avenida 25 de Abril, dos extremos de esta urbe, pasaremos, entre otras, por las avenidas Dom Nuno Álvares Pereira, Dom Afonso Henriques, la plaza Gil Vicente, etc. Personajes de *Las naves*, por cierto. Piénsese en otras ciudades y no será difícil hallar el mismo tipo de toponimia urbana grotesca. Es delicioso recorrer la avenida Paulo VI, en Lisboa, y salir al contrastante grotesco toponímico que supone su encuentro con la avenida João César Monteiro (singular director de cine surrealista *Avant la lettre*, y como tal, radical en su anticlericalismo).

un Portugal en el que se cruzan principalmente los siglos de las grandes navegaciones y de la creación de los imperios ibéricos, siglos XV-XVII, con el período inmediatamente posterior a la *Revolução dos cravos* (Revolución de los Claveles) del 25 de Abril de 1974, que representó el final de la larga dictadura nacionalcatólica, la más larga de la Europa occidental, del *Excelentíssimo Senhor Doutor* António de Oliveira Salazar, desencadenando un inmediato, abrupto y traumático proceso de descolonización. Esto es, el punto final formal del imperio portugués, cuyas fundaciones se remontaban a los siglos XV-XVI. En este imperio –como en el otro de la imperial iberia, el español castellanoaragonés– tampoco se ponía el sol, y llegó a extenderse desde Brasil hasta Asia (Goa, en India), el Extremo Oriente (Timor Occidental) y ambas costas del continente africano (Angola, Guinea, Cabo Verde, Mozambique, São Tomé y Príncipe). António Lobo Antunes encaja, conecta, pega, superpone ambas épocas para desplegar toda una sátira de la construcción del discurso identitario portugués: el regreso de los grandes héroes de los ‘Descubrimientos’, quienes vuelven –*retornados*– a Lisboa del 25 de Abril (y más específicamente del *Processo Revolucionário em Curso*, el PREC).

Una metrópoli imperial y postimperial cuya coherencia referencial se le desentaja y extraña al lector contemporáneo con el doble mecanismo de nombrarla con la forma *Lixboa*, jugando con la escritura medieval del topónimo –anacronizándolo– y con la fonética específica del dialecto lisboeta del portugués contemporáneo (/liʃˈboɐ/). Aquí, los *retornados* son, en su mayor parte, héroes-símbolo señalados en el sistema ideológico de la identidad nacional. En esta representación grotesca de la república-monarquía portuguesa vagan, perdidos, desorientados, abandonados a sus adversidades, picarizados.

Hay que incidir en que, además de, y en sintonía con estos transcronismos, aparecen personajes ‘españoles’, casi siempre con una función en apariencia secundaria, aunque con una más que relevante interacción conceptual y estructural, como iremos comprobando. Este hecho es decisivo para dejar en la novela una impronta ibérica que, a su manera, reanuda la representación esperpéntica valleincliniana de *Tirano Banderas* o de *El ruedo ibérico*.

Las naves es una novela que satiriza los modelos clásicos –y que críticos como Carlos Reis señala como «posmoderna»–. Sátira paródica –o parodia satírica– que uno se arriesgaría a caracterizar como ‘la picarización de las armas y los varones señalados’, a quienes Luís Vaz de Camões dedicara su epopeya *Os Lusíadas*, de 1572. Históricas figuras mitificadas por los textos o discursos oficiales (concepto

que en los últimos años se ha voxpopularizado como 'relato'), y que aquí regresan a una patria hostil o, como mínimo, desagradecida.³⁶

Según Graça Abreu:

Sobreviver numa cidade que os não quer de volta -às características da urbe junta-se a rejeição de familiares e restante população (é de mau grado que a família de Vasco da Gama o recebe e Manoel de Sousa de Sepúlveda é expulso do seu apartamento na Costa da Caparica pelos populares que o ocuparam)- é tarefa árdua e requerendo recurso aos heterodoxos expedientes que alguns encontram à margem do que a sociedade oficialmente sanciona. Os que de tal não são capazes ou são de novo forçados a partir (como Pedro Álvares Cabral, que emigra clandestinamente para França) ou soçobram numa qualquer forma de alienação (como Diogo Cão, permanentemente alcoolizado). (2008, 153)

Para Carlos Reis, el personaje principal de *As Naus* es «o País», el País. Leemos, en su *História Crítica da Literatura Portuguesa*, que:

As Naus (1988), ao parodiar factos e figuras históricas arrancadas ao passado em que pareciam estar irreversivelmente sacralizados, testemunha o tenso (às vezes conflituoso) regresso ao espaço europeu, depois da falência do Império, obrigando a redefinir as fronteiras nacionais, e por isso, a reenquadrar heróis e feitos históricos (Ramos, 2000). Uma tal 'carnavalização da epopeia' (Giudicelli, in Piwnik, 1996, 31) sintoniza bem com toda uma produção ficcional portuguesa e finissecular que, em conjugação com o já referido motivo da guerra colonial, desconstrói mitos, juízos e valores cujo sentido se esvazia no Portugal post-imperial e no imaginário que dele se nutre (cf. Ribeiro e Ferreira (orgs.), 2003); assim se desemboca numa «escrita pós-moderna dos Descobrimentos» (Pageaux 1997), ou, noutros termos, na «perspectiva amarga, só parcialmente camuflada pela paródia, de um imperialismo às avessas (Seixo 2002, 191)». (Reis 2005, 306)

Si por «País», así mayusculizado, como es tradición nacional en parte del sistema textual portugués, queremos significar el 'texto' identitario portugués, entonces es, de hecho, una sátira paródica de éste. Sátira, por lo virulento, por la pungente irrisión de los elementos que lo configuran; parodia, porque en ella Lobo Antunes transforma, recrea, varios niveles de los estratos literarios e históricos sobre los

³⁶ Tema con larga tradición en las artes occidentales (piénsese en Ulises o en el Cid Campeador) y que en aquellos años 70 y 80 de *Las naves* se reelaboró en algunas películas, actualizando el modo épico-solemne. Por ejemplo, las de la serie *Rambo*, de Sylvester Stallone.

cuales se sostiene esa misma identidad. Sátira de aquella épica clásica que *Os Lusíadas* camonianos de los Siglos de Oro habían recañonizado en el siglo XVI, pero también de la misma representación historiográfica. Podemos considerar *Las Naves*, de hecho, como una antiépopeya. Precisamente, refiere Gomes dos Santos:

Esta epopeia que, pelo seu uso sistemático do discurso transgresor e carnavalesco da paródia, termina por ser uma anti-epopeia, na medida em que assistimos a uma verdadeira dessacralização dos mitos históricos do passado e do presente, narra o trágico e desanimado regresso dos ‘retornados’ das ex-colónias. Através do cruzamento de textos com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, retomam-se, parodisticamente, os grandes navegadores, considerando-os como retornados dos destroços do império colonial português. Mas voltam também nessa ‘caravela’ os que ficaram à margem da História oficial. (1996, 39)

Y ello, porque los héroes son antihéroes, *vencidos de la vida*, en expresión de Antero de Quental,³⁷ puesto que la itinerancia de tales personajes, *retornados* de la confusa, desordenada descolonización portuguesa en África, no es un viaje de triunfo ni de derrota solemne, ya que al final de tantas adversidades no le espera a ninguno de ellos la gloria o el pedestal de homenajes oficiales.³⁸ Los personajes principales son los «varones señalados».³⁹ Entre los cuales se incluye al propio autor de *Os Lusíadas* (1572). Podría considerarse personaje principal,⁴⁰ aunque la cacofónica polifonía transversal a la obra de Lobo

37 Véase el cap. 2 de este ensayo, donde se trata esta época con cierto detenimiento.

38 Salvo un «homem de nome Luís» que, como veremos más adelante, se topa con su la estatua oficial de Luís Vaz de Camões. El efecto será de perplejidad, de extrañeza.

39 Los personajes históricos que van apareciendo a lo largo de los dieciocho capítulos de la novela son, en lista exhaustiva y por orden de aparición: Pedro Álvares Cabral (1467-1520), Camões (1524-1580), Vasco da Gama (1469-1524), Miguel de Cervantes (1547-1616), São Francisco Xavier (1506-1552), «um casal de retornados anónimos», Diogo Cão (1450-1486), Manuel de Sousa de Sepúlveda (1500-1552?), Gil Vicente (1465-1536) y Nuno Álvares Pereira (1360-1431), Fernão Mendes Pinto (1509-1583), D. Manuel I (1469-1521), Afonso de Albuquerque (1452-1515), Dom Francisco de Almeida (1450-1510), el escritor *Padre* António Vieira (1608-1697), Garcia da Orta (1501-1568), Luis Buñuel (1900-1983) y Federico García Lorca (1898-1936), Miguel de Vasconcelos (1590-1640), Egas Moniz (1874-1955), Santo António (1195?-1231), Fernão Lopes (entre 1380/90-1460), Almeida Garrett (1799-1854), Dom Fuas Roupinho (?-1184), Gomes Leal (1848-1921), un flautista miope que evoca al de Hamelin. Se alude, además, a dos poetas del barroco portugués: Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622) y Jerónimo Baía (entre 1620/30-1688).

40 «De entre os nomes consagrados, distingue-se o *Homem de nome Luís* por, no desfecho, ser quem conta (marcando a sua condição de escritor)» (Graça Abreu 2008, 1: 153). Al Cervantes que dialoga con este Camões, ambos picarizados, se le da voz directa, discurso directo, cabe añadir.

Antunes acabe imponiéndose al conjunto de todos los personajes. Y no sería un dislate considerar que, en última instancia, el autor ficcional de *Las naves*, en lo concerniente a su dimensión paródica respecto a *Os Lusíadas*, sea el mismo «hombre llamado Luís», Camões, a modo de Cide Hamete Benengeli respecto al *Quijote*.⁴¹

Además, de hecho, es igualmente consistente la interpretación de la novela de que su personaje sea el *pueblo* portugués agrupado como colectividad *pícara*. *As Naus* entra, justo desde las primeras páginas, en diálogo iconoclasta con la tradicionalmente conocida -*vox populi*- como *grande epopeia do povo português*. O la «grande aventura portuguesa», por citar el posfacio de un recientísimo libro del importante historiador João Gouveia Monteiro, *Nuno Álvares Pereira. Guerreiro, senhor feudal, santo* (2017, 329).⁴²

Además, sería posible ver en *As Naus* un cruce o intersección, desde la intertextualidad paródica, entre el clásico camoniano y la ¿antitípica? *Peregrinação* (1614).

La referencia intertextual respecto a la obra de Fernão Mendes Pinto -cuyo alcance es fundamental, hasta el punto de que se trata de una intertextualidad determinante para la misma estructura de *Las naves*- no se ciñe a lo satírico ni a lo paródico. Ello, porque tanto aquella como ésta comparten la *Sátira Picaresca da Ideologia Senhorial* (Saraiva 1958). Lo cual, en el caso loboantuniano, se actualizará más de tres siglos, inscribiéndose, así, en la tradición de la deconstrucción ficcional de los textos identitarios o discursos oficiales 'de sistema'. Una tradición contrarrepresentativa, usando el concepto que articulará Carlos Ceia en su *O que é afinal o pós-modernismo* (1998).

Ábrase ahora un inciso para tratar esta categoría de *lo posmoderno*, la cual aflora casi siempre que se trata la obra de António Lobo Antunes.

Según opiniones más especializadas que la mía, se trata de un término aún no resuelto, aunque lleve usándose con frecuencia desde los años setenta. ¿Hasta dónde alcanza la validez de este concepto estético y periodológico? Por supuesto, es un vocablo útil y muy operativo con relación a algunos aspectos de la producción cultural contemporánea. Empero, si consideramos que lo posmoderno es una extensión más de algunos vectores creados o sugeridos ya en épocas anteriores a la segunda mitad del siglo XX, su valor intrínseco decae. Es lo que ocurrirá en nuestro ámbito de acción, de análisis.

Escribe Ana Paula Arnaut en *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, donde se destaca el carácter de (re)construcción hermenéutica que este concepto implica, se refiere a:

⁴¹ Ver Seixo 2002, 188-9.

⁴² Publicado en 2017, está incluido en el plan de lectural nacional portugués (LER +, Plano Nacional de Leitura 2027).

o facto de nem sempre haver a preocupação de definir e, por conseguinte, de compreender as várias possibilidades oferecidas por uma expressão tipológica, o Post-Modernismo, que se reveste das potencialidades de um verdadeiro *puzzle* hermenêutico. (Arnaut 2002, 13)

Hay poderosos argumentos para defender que aquello que se denomina como posmodernidad recoge, reelabora o reanuda elementos del período barroco, los cuales nunca habían desaparecido de las tradiciones artísticas occidentales, incluyendo lógicamente las americanas, esto es, de todo el continente americano.⁴³

Carlos Ceia, interpretando los fundamentos teóricos sobre los que se construyó el discurso de lo posmoderno, muestra hasta qué punto es éste una continuación de toda la tradición del escepticismo, anterior a la misma Ilustración, que incluirá, por supuesto, el nihilismo. Todo ello en el marco geocultural de las Europas coloniales y poscoloniales.⁴⁴

En *O que é afinal o pós-modernismo?*, Carlos Ceia observa la etiqueta periodológica desde el punto de vista de su historicidad, llegando a la raíz inicial que permitirá su posterior aparición y a una comprensión plausible del concepto respecto a prácticas de la escritura que suelen clasificarse, con cierta ligereza, como posmodernas:

Desde o Iluminismo que a ideia de certeza está sempre presente, mesmo que se apresente como aspiração (a convicção de se possuir uma qualquer espécie de verdade). As filosofias de Nietzsche, Heidegger e Derrida constituem um primeiro sinal de revolta contra a lógica secular da ideia de certeza. Nietzsche introduz o primeiro paradoxo da reflexividade: 'Não há conhecimento'; outros têm sido explorados pelos artistas pós-modernos: um pintor dirá: 'Não há originalidade', um cineasta dirá: 'Não há representação da realidade', e um romancista dirá: 'Não há história para contar'. A conclusão a extrair de todos estes paradoxos é a mesma: não há conhecimento, originalidade, representação e história porque não temos nenhuma certeza extra-linguística ou extra-tex-

43 Aunque resulte cansino para el benévolo lector, uno no se cansa de insistir en el desvío-apropiación del vocablo 'América' por parte de los Estados Unidos, tal como 'hispano' para castellano hablante, 'lusitano' para portugués, 'galo' para francés, etc. Desde un punto de vista estrictamente científico. Claro que también es cierto que, si en México o Brasil lo han asumido e integrado en su cotidianeidad, sin mayores disquisiciones... ¿quién será uno para criticar este tipo de desvío lingüístico imperial?

44 Incluyendo, por ello, lo que es, en rigor, la Europa americana: desde Brasil hasta Estados Unidos, los de América y los de México, con Canadá y Haití. El concepto de Occidente es, en realidad, una sublimación que, sin llegar a ser ni grosera ni poco sofisticada, sino todo lo contrario, 'oculta' lo que es, de hecho, Occidente: la Europa imperial y la Europa poscolonial. Para bien, para mal y para ni lo uno, ni lo otro: sino todo lo contrario.

tual sobre o que sejam estas categorias. A reflexividade negativa que esta tradição privilegia é o primeiro passo para uma nova ordem – a reflexividade que dominou o pensamento ocidental até aqui funda-se essencialmente na observação empírica, na experiência fenomenológica ou na crença teológica, o que não chega para criar as condições para que o homem se sirva da racionalidade para interrogar a própria natureza indeterminada da racionalidade. Quando o homem descobre que pode ironizar sobre a sua própria condição humana, então podemos falar de uma nova ordem. Assim quando a certeza cede lugar ao simulacro da certeza e quando todo este processo se revela *textualmente*. A esta nova ordem também se tem chamado *pós-modernismo*. (Ceia 1998, 47)

¿No es cierto que todo esto nos reconduce al barroco, a la ontología baciyélmica de Cervantes o al «escándalo nihilista» que Manuel Asensi, citado en el capítulo 2, señaló a propósito de Góngora? Cier to es que una característica que distinguiría claramente lo posmoderno es su condición capitalista, mercantil- véase, por ejemplo, el ensayo de Vicente Verdú (2003), *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción-*. Pero la mercantilización de cualquier objeto o acción cultural, su espectacularización omnímoda, no es en sí una característica intrínseca o esencial de una obra de arte que perdure en el tiempo. Y menos lo será en un conjunto de obras cuya agrupación bajo la etiqueta de posmoderno quizá corresponda a la dinámica contemporánea de buscar la novedad, incluso recurriendo al puro reetiquetado conceptual.

Volviendo a Ceia, leemos que «a reescrita da história é, assim definida simplisticamente, um dos paradigmas de um certo tipo de ficção que pode suportar a categoria de pós-moderna» (1998, 67). Este principio nos interesa especialmente, y reconduce nuestro inciso reflexivo, pues se trata, qué duda cabe, de un fenómeno muy comprobable en la segunda mitad del siglo XX. Además, es central en *Las naves*. Pero en verdad –o en profundidad– el asedio escéptico a la Historia, es decir, a los discursos hegemónicos que construyen las identidades basadas en representaciones historiográficas ortomiméticas, solemnes, no es una novedad contemporánea. Como muy bien señala este crítico literario, se trata de una definición ‘simplista’. Hay una tradición muy identificable que nos lleva hacia siglos atrás y ante la cual lo *post* tiene algo de *trendy* que, personalmente, preferimos dejar al albur de otros usuarios más *updated* respecto al *state-of-the-art* de los universos críticoliterarios. Hay muchos rasgos y mecanismos de lo novísimo supercontemporáneo que desarrollan procesos ya preexistentes.

Ana Paula Arnaut (2002, 48-9) vincula este supuesto período con «essa tradição vanguardista na literatura cujas raízes remontam a Sade e a Beckett. Raízes que, posteriormente, se desenvolvem em negatividade e absurdo pela paródia, o paradoxo, a alucinação e a de-

sumanização do homem». Así, no hay mucho que en su esencia sea nuevo, si indagamos en aquellas voces críticas, escépticas, nihilistas en mayor o menor grado que, por lo menos desde el barroco, han afirmado su voluntad de negación en las culturas occidentales... y ni Sade ni Beckett son, digámoslo, cuatro gatos. Esta especialista en la obra de Lobo Antunes destaca, entre los aspectos distintivos de este «nuevo período»:

[...] o que legitima do ponto de vista institucional-literário o novo período consubstancia-se, em primeiro lugar, na existência de marcas inovadoras, não porque sejam algo de inédito mas porque, precisamente, passam a ser vertidas na escrita através de utilizações modalizadas, logo diferentes, de características que marcaram períodos anteriores. Em segundo lugar, mas não menos importante, porque algumas das técnicas e dos artifícios da narração a que anteriormente apenas pontualmente se recorria são, agora, sistematicamente utilizados em termos e em número suficientemente latos para alcançarem o estatuto de características passíveis de integrar o novo sócio-código. Referimo-nos, destarte, à polifonia narrativa, à fluidez genológica [de vários géneros], à modelização paródica da História e da história, e aos exercícios metaficcionalis ou reflexivos.

[...] a tendência contemporânea aponta no sentido inverso - o da suspensão voluntária da crença (na história, e na História, e na sua construção). (Arnaut 2002, 356)

Sea como fuere, y para cerrar el ya dilatado inciso, parece evidente que el concepto de posmodernidad mantiene o conserva el nihilismo -estético, filosófico, político- de las Vanguardias, en las que se incluye, como hemos visto, al grotesco esperpéntico. Tanto el nihilismo de la pura negación como el nihilismo afirmador de una voluntad transmutadora, cuyo antecedente más conocido es Nietzsche, pero que viene, como pudimos comprobar en el segundo capítulo, desde hace mucho antes.⁴⁵

45 Sobre el tema del nihilismo, dos referencias valiosas y claras: Sánchez Meca 2004 y Volpi 2007. La obra del primero contiene uno de los mejores estudios sobre el nihilismo transmutador de los valores consensuales que desarrolló Nietzsche, con toda su ambigüedad, polisemia, paradojas y anacolutos conceptuales. Son llamativos los malabarismos discursivos con los que parte de la crítica literaria soslaya la dimensión nihilista de *Las naves*, que es a todas luces aquella en la que pueden caber la mayoría de los vectores estructurales de la novela. Es como si existiera un recelo de la negación sistemática y profunda de los discursos oficiales y oficientes, actividad intelectual y artística problematizadora que podemos, sin ambages ni menosprecio, denominar 'nihilismo'. El especial de *Les Collections du Magazin Littéraire «Hors-Série»* titulado «Le nihilisme. La tentation du néant» (2006) es un ejemplo de revista accesible y rigurosa que podrá permitir una mejor adecuación del uso que suele hacerse, equívoco o tendencioso, del concepto.

Y es que, precisamente, lo posmoderno es uno de los conceptos más operativos para la crítica especializada en Lobo Antunes. De ahí el extenso inciso al respecto. Ya en este ámbito, cabe volver a aquella densa obra de 2002, ya citada y cuya referencia es obligada: *Os romances de António Lobo Antunes*, de Maria Alzira Seixo. La eminente crítica se refiere a la

paródia organizada em forma simultâneamente de homenagem e de sátira [...] numa composição ficcional que não exclui no entanto [...] anexação dessa componente doentia cruel e o apontamento de insuficiências socioculturais do tempo presente que acrescentam ao inegável humor paródico e corrosividade da virulência satírica que lhe acentua o sentido crítico e irreverente [...] como a intenção paródica se alia a uma sensibilidade pós-moderna de incidência pós-colonial. (2002, 168)

Reflexiones en las que también Ana Paula Arnaut abunda en *António Lobo Antunes*, de 2009, obra igualmente fundamental para estudiar la obra del autor de *Las naves*.⁴⁶

Pensando, de repente, en el grotesco esperpéntico de *Tirano Banderas*, ¿podríamos ver a Valle-Inclán como un precursor de esta «Sensibilidad posmoderna de incidencia poscolonial»? ¿O lo uno anularía a lo otro conceptualmente, esto es, lo posmoderno a lo grotesco-esperpéntico?

Al margen de estas consideraciones, cabría destacar que pareciera, desde algunas opiniones como las de Eduardo Lourenço o Maria Alzira Seixo, que se tiene recelo a asumir que ciertas grandes obras, como *Las naves* –o *Tirano Banderas*, por supuesto– son inequívocamente nihilistas, esto es, que no dejan ni títere con cabeza ni cabeza con títere. Sobre lo *útil* en el arte, en el texto de la solapa del *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (Seixo et al. 2008), podemos leer que la: «reflexão sobre a obra literária (na sua dimensão lingüística, artística, histórica e filosófica) é componente basilar da formação e aperfeiçoamento do indivíduo e da sua acção positiva em sociedade».

¿No debería esta pervivencia del paradigma neoclásico de la *utilitas* (acciones ‘positivas’ para la sociedad) ser ajena a los estudios literarios? Por ejemplo: lo grotesco *constructivo* no es el esperpento, sino el decorativo. ¿Qué dogmas o traumas o fetiches hegeliano-románticos como el de ‘pueblo’ o ‘nación’ impedirán a la crítica, en general, recelar o evitar la índole nihilista de ciertas obras?

Pero no nos desviemos tanto de nuestra ruta principal. *Las naves* u *O regresso das caravelas* cuenta la historia del regreso a Portu-

⁴⁶ Específicamente sobre *As Naus*, véanse, de este amplio estudio de Arnaut (2009) las páginas 52, 170-4, 218 («burlesco»), 223 («grotesco»), 228 («kitsch») y 235 («parodia»).

gal, como *retornados*, de personas históricas convertidas en personajes centrales en el discurso histórico nacional(ista) portugués, el de «las armas y los varones señalados», con la esporádica pero relevantísima presencia o intervención de figuras de la cultura ‘española’, incluyendo, por tanto, esa dimensión temática ibérica y transibérica que es propia del grotesco esperpéntico. Los elementos que se incluyen en la categoría de ‘lo español’ aparecen en nueve capítulos, de un total de dieciocho, lo cual significa una presencia en el 50% de la obra. Dato no menor o, de otro modo diciéndolo y parafraseando a un gran humorista español de los años 2010, es este un dato mayor.

Pues bien, ¿qué importancia se le da en *Os romances de António Lobo Antunes* a los elementos ‘castellanoespañoles’ de *Las naves*? Independientemente de otras consideraciones, en las casi treinta páginas que se le dedica a la novela, la sección «As Naus. O Retorno Inversosímil» (Seixo 2002, 167-94) contiene dos referencias a lo grotesco y una a Miguel de Cervantes. Como la mayoría de la producción crítica especializada sobre Lobo Antunes, el estudio de Seixo obvia lo ‘castellanoespañol’, como demuestra el hecho de que, a lo largo de esas casi treinta páginas, apenas se refiera y en algún caso se soslaye (como en el caso del personaje «senhor» Francisco Javier-Francisco Xavier, cuyo origen navarro queda al albur de los conocimientos específicos de cada lector individual).

Cervantes se refiere una vez en el estudio, sin que se indague ulteriormente en esta más que trascendente ficcionalización del autor del *Quijote* en la novela, tal como tampoco se explota una relevante referencia en la novela a «os duques espanhóis no forte de Caxias»⁴⁷ (inspirada fusión, encaje desencajado, de la rebelión –¿soberanista?– de los *Restauradores*, 1640-1668 con el Estado Novo-25 de Abril de 1974, y además con la cárcel política de Caxias como nexo interespatiotemporal). Ni franceses, ni ingleses, ni rusos o marroquíes, ni japoneses, sino españoles. Duques, para más inri: alusión implícita a una figura histórica muy señalada en la historia militar de España y Portugal: el Duque de Alba.

Obsérvese la ausencia, en la «Tábua de Matérias» (Seixo 2002, 643-8) de cualquiera de las referencias castellanoespañolas en las cuales se centra este ensayo. Lo grotesco, categoría estética y modo de representación al que se dedican los capítulos previos de este libro, aparece 17 veces –2 veces en la sección dedicada a *Las naves*. Esto da fe de la importancia que se le da, aquí, a lo grotesco. Además, entre las «Referências Bibliográficas» no consta el Bajtín de la ‘carnavalización’ o el Kayser del *Unheimlich*.⁴⁸ Ello, insisto, no men-

⁴⁷ Lobo Antunes 2006, 185.

⁴⁸ Se aconseja, a este respecto, la lectura del estudio de Elizabeth Bilange sobre «Lobo Antunes e Goya: o Grotesco e a Ironia em perspectiva» (2003).

gua en absoluto esta magna obra, así como no devalúa el inestimable valor de su amplio contenido, indispensable para el estudio de la obra de António Lobo Antunes.

En fecha más reciente (20 de mayo de 2021), desde la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Los Andes, «en el marco del CBU ‘¿Cómo vivir? Investigar el ser humano a partir de la literatura’», en una «Charla sobre *Las naves* de António Lobo Antunes», Felipe Cammaert,⁴⁹ investigador, traductor y editor de Bogotá e investigador posdoctoral en el Centro de Estudos Sociais de la Universidad de Coimbra, en una larga conversación sobre *Las naves* afirma, entre muchas y diversas consideraciones centradas en la perspectiva poscolonial de la binaridad explorador/explorador frente a explorado/explotado, que:

[ante la interrogación de dos alumnas que preguntan con asaz pertinencia «sobre la aparición de figuras como Miguel de Cervantes Saavedra u Oscar Wilde en la novela», Pedro Meneses se dirige al investigador: «¿Por qué también estas figuras de otros tiempos, otros lugares, otras nacionalidades...?». Respuesta:] Pues...Lobo Antunes es un gran lector de literatura mundial, pues, y en sus primeros libros, de manera, digamos, bastante repetitiva y un poco inocente, a mi modo de ver, hace muchas metáforas artísticas y literarias y utiliza todas sus referencias... artísticas y literarias, y yo diría... pues que es un libro centrado, evidentemente, en la deconstrucción de la historia gloriosa portuguesa, pero... el hecho de que Miguel de Cervantes Saavedra u Oscar Wilde aparezcan allí... [titubeando] Primero, António Lobo Antunes conoce muy bien las... la mayoría de culturas europeas [...] y para él incluirlo es, digamos, entra en la misma línea que hubiera podido incluir un héroe histórico portugués [...] casi en pie de igualdad que menciona a Oscar Wilde o al rey don Sebastián o a Miguel de Cervantes o a García Lorca, etc. Para él, digamos que no tiene tan presente

49 MEMOIRS - Children of Empires and European Postmemories, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. Cammaert ha organizado la obra colectiva *António Lobo Antunes: a arte do romance* (2011). En esta reunión de textos que tratan varios temas y dimensiones de la obra del escritor, Carriço Vieira le dedica no más que tres páginas a *Las naves* (Carriço Vieira 2011, 93-6), para exponer cómo ciertos sentidos de la novela se deben, en gran medida, a las correcciones de las pruebas tipográficas por el autor, que parece que se hicieron con un detalle y cuidado único en comparación con el resto de su obra. Esto explica la escasez de diferencias que se perciben entre la versión *varietur*, corregida por la mano del mismo autor y en el frescor de la redacción de la novela, y la *ne varietur*, corregida por el equipo de la doctora Seixo. En una página de otro artículo, Eunice Cabral explica, con lo sintético que tal extensión supone, el carácter poscolonial y posmoderno de la novela (Cabral 2011, 142).

ese nacionalismo portugués de que todo tiene que ser portugués, sino que en este sentido es mucho más europeo en sus referencias.⁵⁰

Señálese que esta afirmación surge como respuesta a una pregunta en tiempo añadido a la conversación. Esto es: la cuestión en liza no forma parte del esquema interpretativo de este especialista. A esto que se ha dicho tan recientemente se reduce el análisis y la interpretación de lo ‘castellanoespañol’ en *Las naves* en este actual y reseñable documento académico. Se complementa, de esta guisa, y todo lo *updated* posible, las anteriores consideraciones.⁵¹

Empero, ¿cómo negar la importancia de la presencia de Cervantes, de San Francisco Xavier-Javier, de una discoteca llamada Aljubarrota? ¿Es posible que un artista metódico y perfeccionista hasta la manía,⁵² como lo es António Lobo Antunes, no elija qué personajes incluir o excluir de sus novelas? Categóricamente, no: es imposible que Miguel de Cervantes u Oscar Wilde, o cualquiera de los personajes de *As Naus* no haya sido objeto de apreciación meditada por parte de su autor. Sátira y homenaje, como leíamos en la cita de Maria Alzira Seixo.⁵³ Recuérdese, con el director teatral Luís Miguel Cintra, que es el «*Dom Quixote* de Cervantes, um dos grandes textos da Cultura Ocidental que todos julgam que faz parte da cultura geral básica de todo o mundo civilizado».⁵⁴ Efectivamente, no se elige a Miguel de Cervantes pasando los ojos por una estantería, al azar. Es materialmente imposible, como sobre aguas caminar.

Ya en 2005, año importantísimo en los estudios cervantinos en Portugal, lo había señalado Maria Fernanda de Abreu, en «D. Quixote na narrativa contemporânea: Cardoso Pires, Saramago, Lobo Antunes», donde observa que aquí se nos representa a:

50 Subido a la plataforma de Google YouTube el 20 de mayo de 2021 (1:25:40): <https://www.youtube.com/watch?v=u2Exumc-70I>.

51 Obviamente, resulta impensable, para quienes conozcan mínimamente la trayectoria y el oficio de este escritor, imaginar siquiera que sus referencias, unas y otras, las selecciona, mantiene o elimina de modo ‘inocente’. Y más aún suponer que pueda haberlas articulado aleatoriamente o incluso para mostrar que ha leído mucho o solo para llenar páginas, como quien toma *ao Deus dará* libros de una estantería desordenada.

52 Manía en el mejor sentido del vocablo.

53 Maria Fernanda de Abreu, «D. Quixote na narrativa contemporânea: Cardoso Pires, Saramago, Lobo Antunes» (2005b).

54 Uno de los lectores, creadores y actores teatrales y cinematográficos más importantes en el Portugal contemporáneo desde hace por lo menos cincuenta años, aunque el Estado portugués y la llamada sociedad civil, tan interesada en fútbol, *Nuestras Señoras* de Fátima y *Realityshows*, lo haya preterido últimamente. La cita procede de su texto de presentación del reciente montaje teatral, basado en textos del *Quijote*, *Pequeno teatro ad usum delphini* (17 de junio a 8 de julio de 2021, Teatro da Marioneta, Lisboa).

um Quixote-Cervantes bem diferente dos anteriores e fora de qualquer paradigma interpretativo do romance cervantino: o de António Lobo Antunes em *As Naus*. É em Lisboa, no cais de Alcântara, e não no de Belém, onde Cervantes tinha feito aportar as personagens do Persiles, que, depois da independência das colónias portuguesas, o escritor faz desembarcar Dom Miguel de Cervantes Saavedra [...] lado a lado com Camões, num pungente e grotesco desconcerto do mundo, da alma e da pátria, mais à maneira de Quevedo do que à daqueles dois, com uma dimensão simbólica que preferíamos não ter vivido, deste não saber por onde nos levaram as *naus* e por onde anda o esplendor de Portugal. (2005b, 10)

Y, tal como Cervantes hiciera en 1605 respecto a la ficcionalización de lo real en los libros de caballerías que tanto admiraba, como el *Amadís de Gaula* o el *Tirant lo Blanch*, Lobo Antunes satiriza en *Las naves* el sistema discursivo e icónico de la ‘*identidad portuguesa*’, en todo lo que ésta o cualquier otra identidad nacional tiene de retroalimentación circular: de lo real a lo ficcional a través de los discursos oficiales, y una y otra vez hasta que ya no se distingue entre la realidad y sus representaciones.

Además, si toda parodia implica cierto sentido de homenaje, sería inequívoco el homenaje del escritor António Lobo Antunes a otros dos escritores percibidos como ascendentes de su mismo linaje: Camões y Cervantes. Se ha soslayado la importancia de la presencia del autor del *Quijote*, del *Coloquio de los perros* y de *Rinconete y Cortadillo*, así como de sus circunstancias: sus cómo, sus cuándo, sus dónde.

En la novela, como se ha ido exponiendo, proliferan personajes de varias épocas, parajes y condiciones. Desde figuras destacadas de las expediciones marítimas y consiguientes colonizaciones portuguesas (Álvares Cabral, los hermanos Vasco y Paulo da Gama, Diogo Cão), hasta reyes (Manuel I y Dom Sebastião) y ‘traidores’ (Miguel de Vasconcelos, al servicio de la corona dual de los Habsburgo), artistas españoles ‘del 1936’ (Cervantes, Buñuel, Lorca), escritores (Camões, Garrett, el *padre* António Vieira⁵⁵ –este, además de predicador, uno de los más profundos y agudos intelectuales en lengua portuguesa⁵⁶– y muchas otras figuras de la historia portuguesa. Y,

⁵⁵ Muy leído en el Imperio Español, por cierto. Fue importante su polémica con Sor Juana Inés de la Cruz, tratada por Horácio Costa, de la Universidad de São Paulo y México D.F., entre otras. A ello se refirió en las Jornadas organizadas por la Universidade de São Paulo y el CHAM-Centro de Humanidades de la FCSH/UNL: «Sor Juana & outros leitores da literatura portuguesa na Nova Espanha» (20 de mayo de 2019). Concretamente, trató la importante recepción de los escritos de António Vieira en la red cultural de Nueva España (esto es, México antes de serlo).

⁵⁶ Con sus veleidades delirantes, por supuesto. Léase su, por otro lado, magnífica *História do futuro* y contrástese con otros ibéricos dados a la transfiguración de *lo real* –no sabemos si ‘responsable’ o ‘útil’– como lo fueron Miguel de Unamuno, o Maez-

precisamente por eso mismo, de las historias ibérica e iberoamericana. El efecto global es, en cierto sentido, el de una carnavalesca deambulación de máscaras. Carnavalesca y siniestra, digámoslo: una carnavalización macabra que, pensando en Bajtín, ya sin el sentido regenerador de la parodia fúnebre conocida como «entierro de la sardina».

Otro tema muy distinto sería la importancia que tiene Cervantes en la teoría valleinclaniana del esperpento. Sin embargo, no quiero distraerme de la interpretación de que la inclusión del creador del *Coloquio de los perros* en *Las naves* es el primer, máximo quizá, ejemplo de la ibericidad de la novela de Lobo Antunes.

3.2.2 «As invasões castelhanas» en Lisboa-Lixboa

Esta presencia de 'lo español' (asimilándose España a Castilla y viceversa en la tradición identitaria nacional portuguesa: de ahí el neologismo 'castellanoespañol') y, por ende, la ibericidad temática de la novela, es indiscutible tras esta enumeración de personajes históricos. Cervantes, quien integra el grupo de *retornados* del cual forma parte Luís Vaz de Camões -el «homem chamado Luís»- y Vasco da Gama, Francisco Javier, además de Lorca y Buñuel, aquí carnavalizados como gitanos -en la *Baixa* de Lisboa-Lixboa- y a los que veremos en el capítulo décimo quinto de la obra.

Sobre San Francisco Javier, cierto es que sirvió a la corona portuguesa durante el último siglo de la dinastía de los Braganza (*Bragança*) en el trono portugués, en posesión y administración del orbe con vocación ecuménica y civilizadora.⁵⁷ Sin embargo, no dejaba de ser Francisco de Jasso Azpilicueta Atondo y Aznáres, de las tierras de Xavier,⁵⁸ por cuna, apellidos e infancia-juventud, navarro. Esto es, Francisco (de) *Xavier* -era español-.

En fin, y respecto al 'paradigma nacional' de inteligibilidad de lo real, este santo o 'santo', con o sin comillas dependiendo del grado de creencia de cada uno en hipotéticas santidades, constituye un signo híbrido o transnacional. En cualquier caso, será siempre paradigma

tu, excelente continuador, en su/nuestra época, de esta tradición creadora de metáforas que posteriormente refuerzan programas políticos de más que dudosa *utilidad*, como los totalitarios. Al menos en lo relativo a los llamados derechos humanos. Por cierto, Fernando Pessoa asume a António Vieira como maestro de la prosa en portugués.

57 Familia, la de los Braganza, de la cual formaron parte figuras como Catalina Enriquezeta, reina de Inglaterra e impulsora del té en los dominios británicos, o Isabel de Braganza y Borbón, entusiasta del proyecto del Museo del Prado.

58 Topónimo navarro-euskera, por cierto. El padre del santo era nada menos que Juan de Jasso, doctor por Bolonia, Señor de Idocin por privilegio otorgado por Juan II de Aragón y de Sicilia. Además, llegó a presidir el Consejo Real de Navarra, desde 1495.

de aquello que da título a este ensayo: *Imperiales esperpentos ibéricos*. Al organizar el análisis a partir de los elementos ‘castellanoespañoles’, en cuya importancia dentro de toda la obra no sobra insistir, podremos ahora coordinarlos con los parámetros del grotesco esperpéntico de anteriores páginas y aplicarlos, por decir así, a *As Naus*.

Así, procedamos a una interpretación de *Las naves* desde la estilística del grotesco esperpéntico. Se empezará por el primer capítulo, aunque posteriormente no sigamos su linealidad, pues, tal como en *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, la narratividad grotesca no se ajusta a un diacronismo heteromimético ni clásico, ni realista. O sea: es una narratividad con varios tipos de sinuosidades, prolepsis, analepsis, fusiones y confusiones de voces narradoras, acciones, descripciones presentes y evocadas, memorias a menudo entremezcladas, en primera y en tercera persona.

El episodio que funciona como *incipit*, que ya se ha traído a colación en su relación con *Tirano Banderas*, presenta el regreso de Pedro Álvares Cabral, *achador* de Brasil, a «uma cidade que conhecia sem conhecer» (Lobo Antunes 2006, 17), por una laberíntica sucesión de escenarios (*Lixboa*, Angola, Coruche) que lo lleva desde el aeropuerto de Lisboa a otros lugares. Escenarios absurdos y esperpentizados, pero que siguen la quizá igualmente absurda pero no menos inexorable lógica de la memoria, del olvido, de las elaboraciones individuales de lo real y de sus ficcionalizaciones. Hay, empero, un motor constante de todas las acciones: el hambre, la supervivencia. Tal como en la picaresca clásica, el hambre, la necesidad.

El navegante-descubridor aterriza en Lisboa en fecha no expresa, pero, por contexto, situada inmediatamente tras la revolución portuguesa del 25 de Abril de 1974.⁵⁹ En analepsis se narra su viaje a Luanda, como emigrante («há dezoito ou vinte anos», Lobo Antunes 2006, 11); también por informaciones indirectas, aunque ya instalados en la transcrónia, inferimos que dicha salida se remonta al régimen dictatorial del *Estado Novo*. Tras esta analepsis rememorativa se narra su regreso a *Lixboa*, acompañado por su mujer e hijo, con alusiones a la independencia de Angola y, por lo tanto, al desmembramiento del imperio portugués. Se mezclan recuerdos de su vida en aquella provincia ultramarina, como los de un portugués más, del montón, obligado a emigrar por pura necesidad. Emigración que, como se sabe, ha sido un fenómeno vasto en el ámbito ibérico –como, de hecho, lo ha sido en toda la historia de esta nuestra tan peculiar especie humana–.

59 Años aquellos que no fueron tan pacíficos ni consensuales entre todos los sectores de la población portuguesa, como un conocimiento superficial puede inducir a creer. Fueron, en realidad, tiempos de gran agitación en Portugal. Por ejemplo, aún en vida del dictador Francisco Franco se dio la invasión de la embajada española en Lisboa (septiembre de 1975).

Pedro Álvares Cabral llega, por tanto, a la Lisboa-*Lixboa* de la *rua do Conde Redondo* de los travestis y de los notarios, sin ningún tipo de reconocimiento de su heroicidad por parte de sus ‘compatriotas’ o de las propias autoridades, quienes reencaminan a Pedro Álvares Cabral a un *hostal* no demasiado lejos de allí, en el centro –decadente– de la ciudad decadente [figs 12-13].

Cual teatro de títeres, marionetas, bululúes *ad usum delphini*, se nos ofrece una Lisboa Postimperial expresionista, esperpéntica. La Lisboa de *Las naves* es un infierno que recuerda, como leemos en las palabras de Eduardo Lourenço, al de las *Tentaciones de San Antonio*, del Bosco, o Jheronimus van Aken, *Bosch*. En esta urbe de burlesca pesadilla, ni siquiera la claridad es meridiana, limpia:

Cada vez más Lixboa se le antojaba un vértigo de casas sin destino, una cabalgada de canalones, de tapias, de agujas de iglesia y de calles, las tripas de cuyas cloacas exponían las obras municipales bajo un cielo plagado de pústulas de nubes. En medio de tanta odiosa claridad que despojaba a las personas de la misericordia de sus propias sombras. (Lobo Antunes 2002, 202-5)⁶⁰

Las farolas de Arroios, las farolas del Paço da Rainha centelleaban en la falda de la cuesta como las antorchas de las juergas nocturnas de don Pedro I,⁶¹ [...] pero la noche de Lixboa no huele a cafetales, a casa con columnas del patrón en la viña virgen del céped, a la mancha de la fortaleza de São Paulo, a la amplia y profunda respiración de la tierra: huele a butano, a humo de churros, a la peste de los siglos idos, a bubas de fraile y a heces de cabrito enfermo en la ondulación del terreno desolado. La bombilla del vestíbulo parpadeaba confundiendo a las tículas. Los semáforos de la Avenida Almirante Reis empujaban el tráfico hacia la plaza de contrabandistas de Martim Moniz y de sus guitarras de mendigos que repiten hasta el delirio quejumbres de calafates desamparados de mar. (2002, 34-5)⁶²

60 «Cada vez mais Lixboa se lhe afigurava um rodopio de casas sem destino, uma cavalgada de algerozes, de tapumes, de flechas de igreja e de ruas a quem as obras camarárias expunham as tripas dos esgotos sob um céu rebandado de pústulas de nuvens. No meio de tanta odiosa claridade que despia as pessoas da misericórdia das suas próprias sombras [...]» (Lobo Antunes 2006, 182).

61 Una referencia indirecta a Castilla/España: su amante Inés de Castro fue tratada como cuestión de Estado en esa permanente tensión entre ambos reinos, asunto que los entresijos del poder aristocrático portugués de entonces trató con la eficacia requerida en casos así. Por deliberación y orden del rey Afonso IV, fue ejecutada en enero de 1355 en la Quinta das Lágrimas (Coimbra).

62 «Os candeeiros de Arroios, os candeeiros do Paço da Rainha cintilavam no sopé da encosta como as tochas das folias nocturnas de D.Pedro I [...] mas a noite de Lixboa não cheira a lavras de café, à vivenda de colunas do patrão na vinha virgem do capim,

Así, se nos brinda una representación metaforizada del espacio, en la que este, disfórico, dismétrico, engulle a los personajes, siendo –al estilo romántico– espejo de su condición existencial, que no se limita a reflejarlos. En absoluto: *Lixboa* (que se contrapone a lo largo de la novela al ‘paraíso perdido’ de las *provincias ultramarinas*) funciona como un personaje-escenario, que se traga y sofoca a los demás, como en un teatro de marionetas expresionista. Es decir, esperpéntico.

Por otro lado, hay que destacar la estructura laberíntica. La idea de laberinto, además, es relevante si nos acercamos a los diferentes espacios infernales de *Lixboa*. Paradigmática, al respecto, es la Residencial Apóstol de las Indias (cap. 3 de la novela). Este escenario, con «las despensas, rellanos, salitas, sótanos y túneles de la pensión»⁶³ (Lobo Antunes 2002, 31), como en todas las descripciones de la ciudad, es caótico. En él, la identidad se pierde, se fragmenta, y los personajes se mueven a duras penas, tanto en el espacio exterior (el de la residencial) como en el interior (el de la desorientación existencial).

No es menos significativo el laberinto temporal. Así, por ejemplo, «el día del embarque, tras una calle con viviendas de condesas dementes, tiendas de pajareros alucinados y bares de turistas» (2002, 12 y ss.),⁶⁴ se describe la monumental zona de Belém como «una orla de arena» (antaño, de hecho, lo fue), donde los tiempos se hibridan, en un juego de encaje-desencaje que provoca el efecto grotesco, con una estación de ferrocarril en la plaza donde se desarrolla la construcción del renacentista Monasterio de los Jerónimos («una construcción enorme»),⁶⁵ con escuderos «con saya de escarlata indiferentes a los taxis»⁶⁶ y una muchedumbre que trabaja en la edificación del más representativo edificio del estilo tardorrenacentista portugués conocido como «manuelino». Plaza cuyo nombre, por cierto, no se refiere, pero que podría ser la actual *Praça do Império*. En sí, esta oblicuidad de tiempos y personajes históricos, se podría haber constituido con una finalidad no grotesca, como por ejemplo en el ámbito de lo fantástico o lo onírico... O en la simple toponimia urbana, que conlleva, *per se*, una estructura grotesca. O en la fantasía épico-conmemorativa y propagandístico-turística del *Padrão dos*

à mancha da fortaleza de São Paulo, à ampla e profunda respiração da terra: cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago. A ampola do vestíbulo piscava confundindo as melgas. Os semáforos da Avenida Almirante Reis empurravam o trânsito na direção do largo de contrabandistas do Martim Moniz e das suas violas de pedintes que repetem até ao delírio queixumes de calafates desamparados de mar» (Lobo Antunes 2006, 34).

63 «despensas, patamares, saletas, caves e túneis da pensão» (2006, 31).

64 «No dia do desembarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas» (2006, 11 y ss.).

65 «uma construção enorme» (2006, 12).

66 «escudeiros de saya de escarlata indiferentes aos carros da praça» (2006, 12).

Descobrimentos, proyectado por el arquitecto Cottinelli Telmo y el escultor Leopoldo de Alme [figs 14a, 14b, 15].

Lixboa, personaje laberinto. Carnavalización expresionista del espacio urbano. Una representación grotesca de la capital del postimperio portugués que, en esta novela, es siempre esperpéntica, sin limitarse el autor a enfatizar aspectos sucios o ridículos, disonantes o feos. En verdad, toda la representación de Lisboa –escenario y personaje símbolo de *Las naves*– tiene un sentido crítico, cáustico, respecto a la historia de Portugal, a sus representaciones oficiales, a sus símbolos y héroes: a la misma identidad nacional.

El acentuado anacronismo de la novela, transcrónico, se revela en los múltiples espacios que sus personajes deambulantes contemplan, recorren. Elementos del siglo XVI que se cruzan o superponen a otros del siglo XX. Ello, entrelazándolos con perplejas reflexiones que procuran poner en tela de juicio el *Reyno*, Portugal.

Lisboa –travestida, carnavalizada en *Lixboa*– es espacio de ruina, decadencia, polvo, de sombra y confusos habitantes:

huele a butano, a humo de churros, a la peste de los siglos idos, a bubas de fraile y a heces de cabrito enfermo en la ondulación del terreno desolado. [...] el continuo herevidero del mercado sirio de Lixboa que surgía en la distancia, murallas de castillo, hogueras de judíos, procesiones de flagelados, un tránsito simultáneo de carros de esclavos, vagabundos y bicicletas. [...] la noche opaca, de carbón de tubo de escape, de Lixboa [...] miseria tranquila de Lixboa [...] establecimientos lúgubres, estatuas engastadas en las tinieblas, arbustos esmirriados. (2002, 34, 50, 54, 58, 68)⁶⁷

Personajes fuera de lugar, perdidos con relación al tiempo y al espacio *por* o *en* el que se mueven, muñecos, títeres; anacronismos respecto a su mismo espacio-tiempo interior. Como dice la pareja anónima de retornados, «o casal de retornados», tal vez los únicos personajes que en toda la novela no sufren la sátira nihilista de Lobo Antunes: «Ya no nos pertenecemos ni siquiera a nosotros mismos, este país nos ha comido las grasas y la carne sin piedad ni provecho [...] ahora no somos de ninguna parte» (Lobo Antunes 2002, 47-9).⁶⁸ «País» que es, a un

⁶⁷ «cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago» [Intertextualidad satírica con relación a los conocidos versos populares: *cheira bem, cheira a Lisboa*], «o continuo ferredoiro de mercado sírio de Lixboa a pular na distância, muralhas de castelo, fogueiras de judeus, procissões de flagelados, um trânsito simultâneo de carroças de escravos, cruzadores e bicicletas», «a noite fosca, de carvão de escape, de Lixboa», «[a] miséria tranquila de Lixboa», «estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas, arbustos escanzelados» (Lobo Antunes 2006, 34, 50, 54, 64).

⁶⁸ «Já não pertencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade nem proveito [...] não somos de parte alguma agora» (2006, 45).

mismo tiempo, la Guinea de las *guerras coloniais*, el Vietnam portugués, pero que en la laberíntica y constante intersección de tiempos y espacios y voces de *Las naves*, bien podrá ser, también el «País».

O, según Cristina Robalo Cordeiro:

Uma das dominantes temáticas é a que valoriza a recriação do espaço confuso da lembrança e do esquecimento, de uma memória que se obstina em percorrer o labirinto do passado num entrelaçamento de tempo e de imagens que acentuam a disforia do presente. A sua obra filia-se ainda no sentimento de uma agressividade inscrita por toda a parte no mundo dos outros onde o protagonista é obrigado a viver. (Robalo Cordeiro 2002, 450-1)

Obsérvese que ya los mismos discursos identitarios oficiales, de cualquier nación o religión, asumen sin cualquier problema epistemológico los anacronismos, cuando empareja en épica alineación –como en el lisboeta *Padrão dos Descobrimentos*, en los murales de la Biblioteca Nacional Portuguesa o en solemnes decoraciones de salas de lectura o paraninfos como los de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, o de la Universitat de Barcelona– los ‘grandes personajes’ de los varios siglos o milenios de la nación (y cuanto más *vintage*, mejor).

Y, empero, la peregrinación de personajes extravagantes –danza macabra, carnaval siniestro– o que se representan con rasgos que enfatizan su representación burlesca, esperpéntica, de marioneta, de payaso, *pirot*, caricatura –nos aporta, desde la primera página del primer capítulo, el tono de la novela–. En el caso de la descripción de Belém a partir de cómo recuerda Pedro Álvares Cabral su partida hacia África, la representación de la plaza contemporánea («americanas divorciadas», «padres espanhóis», «japoneses míopes que conversavam numa língua bicuda de samurais», Lobo Antunes 2006, 12), con esta tipificación folclórico-caricaturesca de los orígenes de los turistas⁶⁹ y con la presencia, al fondo, del estadio del club de fútbol Os Belenenses y las tan lujosas como de dudosa estética ‘torres’ residenciales de Restelo, así como la misma referencia al vestuario de los «escudeiros de saia de escarlata» (12), convierten el escenario en algo muy próximo a la farsa o al teatro de marionetas. Siguiendo la vía de la burla carnavalizante, el autor mezcla «tractores dos cabo-verdianos», «carroças de túmulos de infantas» y «pilhas de arabescos de altares» (12) [figs 16-18].

Ninguno de estos elementos está aquí al azar, para confirmación de lo cual bastaría fijarse en los tractores de los caboverdianos, con los que se conecta críticamente la explotación y el tráfico de esclavos

⁶⁹ Que hoy, por nuestro contemporáneo *pathos* de la ofensa permanentemente *en garde* y lista a ejercer su acción reprobadora, no entraría tan fácilmente en una novela (cabe suponerlo, aunque no es más que una especulación).

con nuestro contemporáneo estado de cosas de los derechos laborales de sectores como el de la construcción. Y no han cambiado tanto las cosas desde aquel 1988 en el que se publicó la novela. Gran parte de sus trabajadores proceden de poscolonias, como Angola o Cabo Verde. Es, por ello, significativa la 'reflexión grotesca' que se logra mediante esta representación esperpéntica. El aparente contraste entre las modernas máquinas de trabajo y los carruajes de otrora no ha alterado mucho la dinámica imperial de explotación. Esclavitud, postesclavitud: el trabajo libera, siempre. Lo mismo podría decirse respecto a las élites –las «infantas»– y el poder religioso– «los altares». Basta analizar los actuales juegos de fuerzas institucionales y de las masas en el Reino de España, o en la República Portuguesa.

Es fácil, también, entender a continuación que los «petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas», en torno a la más que simbólica Torre de Belém (donde se halla «a nau das descobertas»), no son, no pueden serlo, una elección ni arbitraria, ni azarosa, ni mucho menos un capricho del autor. La cuestión castellana, que irá apareciendo en continuidad engarzada a lo largo de *Las naves*, se introduce en la novela *ab initio*.

Es, como decíamos, el embarque de Pedro Álvares Cabral rumbo a las Áfricas occidentales en la época de la expansión protoimperial, esto es, los siglos XV-XVI. Pero el desajuste cronológico –o el ajuste anacrónico, como plazca– lo contemporiza con las máquinas que encarnan la revolución industrial (trenes, petroleros, tractores), tanto que llegaron a ser símbolos recurrentes en el sistema discursivo de la propaganda del progreso-crecimiento de los regímenes –democráticos o no– de los siglos XX y XXI.

Así, en esta novela nunca se llega a presentar un pasado autónomo o desconectado del presente, en fin, un pasado pretéritamente perfecto. Siempre atento a la pertinencia en la elección de los elementos de tiempos diversos que intersecciona, hibrida, copula, el autor elabora una Lisboa (y, por extensión, un Portugal y un imperio a una vez pre- y posportugués) desde donde, 'lógicamente', parte el *herói do mar* Pedro Álvares Cabral, en una «nau das descobertas» (denominación que nos sugiere ecos del *Portugal dos Pequenos*),⁷⁰ urbe

⁷⁰ Según la Direção-Geral do Património Cultural de la República Portuguesa, se trata de un «parque lúdico pedagógico de conceção e arquitetura fortemente imbuídas do espírito idealista e nacionalista do Estado Novo Português, construído em meados do séc. 20, conforme projeto do arquiteto Cassiano Branco e por iniciativa de Bissaya Barreto. É ainda hoje um referencial histórico e pedagógico de muitas gerações, retrato vivo da portugalidade e da presença portuguesa no mundo. Para além de ser um espaço de aproximação de culturas e de cruzamento entre povos, é também uma mostra qualificada da arte escultórica e arquitetónica» (http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=27217). En lo fundamental, es análogo al Pueblo Español de Josep Puig I Cadafalch, de 1929 (cuyo nombre original era Iberona, cruce algo disonante entre Barcelona e Iberia).

defendida por petroleros iraquíes que descargan en *Lixboa* el oro y las especias del siglo XX.

Respecto a las «invasiones castellanas», éstas son parte fundamental del sistema discursivo del nacionalismo portugués, y por ende de la identidad portuguesa. La oposición a España-Castilla es uno de los ejes a partir de los cuales se consolidó la identidad nacional portuguesa, por motivos tan conocidos por unos como desconocidos por otros, y que hunde sus raíces en factualidades bien comprobadas. Es uno de los tópicos recurrentes en la retórica patriótica o nacionalista portuguesa, dogmatizada durante el largo período del *Estado Novo*: la amenaza histórica y permanente de Castilla, España. Constante en los medios de comunicación de masas, cultivado y promocionado durante los cuarenta y ocho años del *Estado Novo* por el *doutor* Oliveira Salazar (y asumidos por los no pocos apoyantes populares del dictador). Pero, independientemente de la función que tuviera durante este período, no cabe duda de que forma una parte fundamental de la nación-nacionalismo portugués, en cuanto a su matriz identitaria básica.

Ajustemos otra vez la lente o, mejor, hagamos *zoom* y mostrémosnos más detalles de comprobada ibericidad de *Las naves*. Si agrupamos las distintas referencias a lo ‘castellanoespañol’ en *Las naves* por núcleos temáticos, escenarios particulares y personajes destacados, el resultado será este:

1. Cervantes, escritor pícaro desterrado entre dos imperios (y Camões, y Vasco da Gama).
2. Residencial Apóstolo das Índias: San Francisco Xavier/Javier, proxeneta, navarro y al servicio de la corona portuguesa.
3. Discoteca Aljubarrota o la picarización de la Historia. «As invasões castelhanas», Nuno Álvares Pereira y Dom Manuel de Sousa Sepúlveda.
4. Buñuel, Lorca: dos contrabandistas gitanos de paso por Lisboa (y los matadores de Inés de Castro).
5. Alcazarquibir: Sebastián, *el deseado*, y el espíritu ibérico de las cruzadas.

Efectivamente, esta referencialidad de la novela, que tiene un alcance estructural, sistémico, no se ha valorado en su exacta medida. Voy, por ello, a concentrar en las siguientes líneas los pasos de la obra que explícitamente incluyen elemento o elementos de la llamada cultura española. Que recordemos que ésta es interdependiente, en cuanto a lo que atañe a su identidad nacional, de la historia de ‘Portugal’ y las disputas, lapsus u omisiones (conscientes o inconscientes). Y viceversa: esto es, la identidad nacional portuguesa se elabora en gran medida a partir del concepto de independencia o soberanía, sobre todo respecto al reino de Castilla y León (con su área gallega) y a lo largo de los siglos siguientes con relación a la Castilla-León ya casada

con Cataluña y Aragón, esto es, lo que devendría en la actual 'España' (en régimen de comunión de bienes).

Importante: hay que señalar que la omisión de otras identidades 'nacionales' ibéricas (como la catalana, la vasca, la gallega y las que se considere oportuno añadir, según la interpretación en liza) se debe a que la representación esperpéntica cuenta, como marco principal, con las dinámicas imperiales y poscoloniales ibéricas, y tanto en *Tirano Banderas* como en *Las naves* son la portuguesa y la española las hegemónicas.

Avancemos, pues, hacia la primera referencia a lo 'castellanoespañol' de la novela, que además se incluye en la (primera) descripción grotesca de la Lisboa imperial:

junto al Tajo en una orla de arena llamada Belém según se leía en el apeadero de trenes cercano con una balanza de un lado y un orinal del otro, y él avistó a centenares de personas y yuntas de bueyes que transportaban bloques de piedra hacia una construcción enorme dirigidos por escuderos con saya de escarlata indiferentes a los taxis, a los autobuses con americanas divorciadas y curas españoles [...] con la Torre al fondo, en medio del río, rodeada de petroleros iraquíes, defendiendo la patria de las invasiones castellanas. (Lobo Antunes 2002, 12)⁷¹

Ya estas dos referencias (lo clerical y lo militar en clave de lo español-castellano) obligan al lector atento a contar con ellas para el marco amplio de ibericidad de *Las naves*.

No es una casualidad narrativa o un capricho autorial que el personaje principal de la obra, «un hombre llamado Luís», Luís Vaz de Camões, recorra la novela, tras su retorno a la metrópoli poscolonial portuguesa, en deambulación por una *Lixboa* esperpentizada y cuyo rumbo final sea el éxodo precipitado, con el «himno nacional, ejecutado a ritmo de pasodoble», hacia la playa de Ericeira, donde en vano se esperará al rey Sebastián, «un niño rubio que habría de salvarnos de la ocupación española» (174).

Hay que destacar también que en el centro de la novela -pensando en términos puramente estructurales, espaciales, podría ser el capítulo 11 (de sus 18 totales)- está la nada casual ni azarosa referencia

71 «junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas e de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis [...] com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo da pátria das invasões castelhanas» (2006, 12).



Esquema 1 *Las naves.*

a la boíte o Boíte Aljubarrota ⁷². Al final, numéricamente los elementos que se incluyen en la categoría de lo castellano-español* están en 9 capítulos, de un total de 18, lo cual significa que se hallan esparcidos por el 50% de la obra. Nada casualmente, además.

Sigamos, por lo tanto, con los temas, personajes y momentos *castellano-españoles* de la novela. Otra vez, la lista, pero del modo más condensado posible: 1) Cervantes, 2) San Francisco Javier, 3) Aljubarrota, 4) Buñuel y Lorca, 5) el rey Sebastián (Alcazarquibir).

Estas cinco referencias que directamente implican a la cultura española se entrelazan y relacionan según la lógica de la representación grotesca esperpéntica. No hay, pues, que olvidar aquellos ejes o parámetros temáticos de la del nihilismo esperpéntico que se enumeran en el anterior capítulo, dedicadas al grotesco esperpéntico de Valle-Inclán.

Además, hay otros nombres quizá secundarios, espacios o acciones con ellos relacionados, como veremos. Con cierta ironía, sutil en lo paródico, pero no menos en lo que ello tiene de homenaje respec-

⁷² Esta es una de las grafías diferentes según se lea la versión *ne varietur* o la *varietur*.

to a los esquemas geométricos tan frecuentes hace treinta o cuarenta años, me atrevo a esquematizar la estructura ibérica –e imperial y poscolonial– de *Las Naves* en la imagen.

Centrémonos, pues, en la dimensión ibérica del grotesco esperpéntico de *As Naus*, a la que no se le ha prestado la atención que sin duda merece.

Así, ya en el primer capítulo de la novela, en la primera representación de la ciudad de Lisboa, medievalizada en *Lixboa*, aparecen (2002, 12) «autobuses con americanas divorciadas y curas españoles», «con la Torre al fondo, en medio del río, rodeada de petroleros iraquíes, defendiendo a la patria de las invasiones castellanas». Es la segunda página de la novela, y hay que concederle a este dato una enorme significación, habida buena cuenta de la historia y sus representaciones historiográficas de signos diversos, tanto en Portugal como en España.

3.2.3 Tres tristes pícaros: Cervantes, Camões, Vasco da Gama. Un féretro

En el capítulo segundo de la novela se nos representa a aquel que es, muy probablemente, el personaje central o principal de esta compleja y polimonológica novela en la que hay muchas voces, pero escaso diálogo (en el sentido bajtiniano del concepto). Este personaje es «un hombre de nombre Luís» (2002, 19), cuyo apellido nunca se menciona a lo largo de la obra y que pronto el lector podrá identificar con Luís Vaz de Camões [figs 19-20], autor de la obra literaria nacional portuguesa *par excellence*, *Os Lusíadas*, a cuya traducción al castellano de Benito Caldera recurro, como se ha visto ya en la cita que abre esta sección.

«Un hombre de nombre Luís» vuelve a la capital del imperio en un navío que transporta a los *retornados* de la Angola post-25 de Abril de 1974, en plena fragmentación y descolonización de las estructuras imperiales, políticas y económicas, portuguesas. Sus camaradas de desventuras son Vasco da Gama y Miguel de Cervantes. Este anacronismo sincronizado, por decirlo así, entre personajes que vivieron, respectivamente, en la segunda mitad del siglo XV (Vasco da Gama falleció en 1524) y en la segunda mitad del siglo XVI (el poeta portugués falleció en 1580 y el creador del *Quijote* en 1616) es ya en sí revelador.

Las consensuales reglas o leyes que sostienen la coherencia espaciotemporal del sentido ‘común’ y de las poéticas clásicas se subvierten, se pervierten, con la potencia escéptica de lo grotesco, que hibrida y funde todos los niveles de la realidad para abrir otras posibilidades de interpretación respecto a ésta, para reflejarla en otros espejos –heteromímesis– que no son los oficiales (los ortomiméticos).

Como vimos en el capítulo segundo, el juego de la burla grotesca puede ser muy serio (*Spielraum*) y puede, como de hecho ocurre con esta novela, plantear hondas reflexiones.

Miguel de Cervantes Saavedra, a quien se nombra con todas las letras de su nombre de pila, con sus dos apellidos, lo cual no es, no puede ser baladí, sino que además se articula con aquellos iniciales «curas españoles» y las «invasiones castellanicas» del primer capítulo. Sobre el ataúd del padre de un anonimizado -picarizado- Camões, estos tres tristes retornados-desterrados jugarán a las cartas, «evitando el crucifijo porque da mala suerte a las bazas y altera las malillas» (20). ¿Cómo no reconocer en este crucifijo una conexión con aquellos «padres españoles» de la segunda página de toda la novela? Además, representa la primera gran burla de la novela respecto a uno de los ejes importantes de la crítica esperpéntica: el catolicismo.

Esta escena de agudo y metafórico humor, edipiano humor negro, se interrumpe, ya no con la voz del personaje «un hombre llamado Luís» sino con la voz neutra del clásico narrador en tercera persona, relatándonos que «los balanceos del barco escurrían en su dirección el vómito de los vecinos, que adquiriría un palmo de altura y los obligaba, con los calcetines empapados, a agarrarse a las argollas para que el cadáver no se les escapase» (20). Esto es, hay una preocupación y un cuidado por parte de Miguel de Cervantes y de Vasco da Gama respecto al paterno cadáver que Camões lleva consigo en su retorno de la poscolonia. Un cuidado que, al contrario de muchas de las motivaciones de gran parte de las acciones que mueven a los personajes de *Las naves*, no parece corresponder a ningún motor material específico. ¿Un cuidado amistoso entre dos escritores hermanados en sus *desterrares*?

Son, por tanto, varios los retornos que se relatan: a *Lixboa...* o a Madrid. «Um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda» (o sea, el clásico Camões) (Lobo Antunes 2006, 19), con el féretro de su padre. Víctima de robos de funcionarios corruptos, es este su único equipaje. En analepsis, se narra su dramática y repentina salida de aquella Angola convulsa del proceso de independencia que fue la continuación -en guerras civiles- de las largas *guerras coloniais* (un período tan desconocido por la mayoría de hispanohablantes...), así como su viaje -que evoca la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto- junto a Vasco da Gama y Miguel de Cervantes. Los tres conversarán mientras juegan a las cartas sobre el ataúd. Siniestro triángulo de necesidades con ataúd al centro.

Centrémonos, primero, en el autor del *Coloquio de los perros*, el correlativo de Camões en cuanto a posición en los respectivos cánones fijados por las historias de las literaturas portuguesa y española. Cervantes es, aquí:

un manco español que vendía décimos de lotería en Mozambique llamado don Miguel de Cervantes Saavedra, antiguo soldado que no paraba de escribir en hojas sueltas de agenda y papeles desechados una novela titulada, no se entendía por qué, *Quijote*, cuando todo el mundo sabe que Quijote es nombre de caballo de obsáculos. (20)

La voz de estas observaciones es la del mismo Camões, en la primera persona que por norma se asocia al género picaresco. Con este literario compañero de *retorno* de las poscolonias del postimperio portugués, «un hombre de nombre Luís» se forma, junto a Vasco da Gama [fig. 1], capitán de la expedición que abrió por primera vez la ruta Europa-India circunnavegando el continente africano,⁷³ ese extraño trío de tristes *retornados*, des-terrados, héroes o figuras mayores según los sistemas de representación historiográfica portugués y español, que incluyen, casi hasta nuestros días, todo el ámbito geocultural hispano y lusoparlante.

Hay que fijarse en que el comentario de Luís de Camões respecto a la elección del nombre Quijote para el protagonista de la novela de Cervantes, enunciado en primera persona y en el marco intensamente satírico de *Las naves*, quizá suponga una contraposición reflexiva, por parte de Lobo Antunes, de los dos modos de representación que aquí denominamos solemnes y no solemnes. Además, es la primera referencia en la novela al oficio literario (algo que no ocurre con los demás personajes tomados de la historia literaria, como Wilde o Gomes Leal):

Al atracar en Lixboa, el manco y el jubilado lo ayudaron a depositar el ataúd [...] Al decimotercer triunfo de copas el de los décimos de la lotería se levantó, *Buenas noches* [N. del T.: En castellano en el original], señores, que tengo que irme a España a terminar mi libro, sólo consigo revisar las pruebas con el sol gitano de Madrid en la cabecera, prometo enviar por correo un ejemplar autografiado a cada uno [...]. (21-2)⁷⁴

Además, se alude a la vocación creadora y a la obra concreta de Miguel de Cervantes. Lobo Antunes le dará, al castellano personaje in-

⁷³ Sobre Vasco da Gama y las navegaciones portuguesas, véase *El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno*, exhaustivo y sugerente estudio de Isabel Soler (2003).

⁷⁴ «Ao atracarem em Lixboa o maneta e o reformado ajudaram-no a depositar a urna [...] Ao décimo terceiro triunfo de copas o das cautelas levantou-se, Buenas noches, senhores, que tenho de ir a Espanha acabar o meu livro, só consigo rever provas com o sol cigano de Madrid à cabeceira, prometo enviar pelo correio um exemplar autografado a cada um [...]» (2006, 21-2).

dividualizado –pues, en cierto sentido, se trata de un reverso no oficial o institucional de los «padres españoles» y de las «invasiones castellanicas»–, el privilegio narrativo del discurso directo, la voz en primera persona que no les da a otros personajes metaliterarios, como los mencionados Oscar Wilde o Gomes Leal, quienes aparecerán en otros capítulos. ¿Cómo no ver en el siguiente paso un homenaje al entusiasmo creador del artista, que se alimenta de «episodios extraños de Dulcineas y molinos», por ejemplo?

don Miguel de Cervantes Saavedra que a veces nos declamaba a gritos episodios extraños de Dulcineas y molinos y añadía muy excitado, palpando el lápiz de su chaqueta, Voy a poner esto en mi libro, voy a poner esto en mi libro. (23)⁷⁵

Tras la desaparición del creador del *Quijote*, hay un cambio abrupto (en la línea contrastante de la estética expresionista): «y ellos notaron entonces, sorprendidos, que las personas y el equipaje habían desaparecido del puerto: quedaba la oscuridad» (21). Mas permanecerá en las líneas siguientes Cervantes. Incluso reaparecerá cuando aparezcan Buñuel y Lorca, algunos capítulos después: el «sol gitano de Madrid» que refiere Cervantes es una transferencia del tópico gitano-andaluz a lo madrileño, y aunque tan sólo fuera por capitalidad, a 'lo español'. Se conecta así, además, a Cervantes con Lorca, autor del conocidísimo *Romancero gitano*. Más tarde se tratará aquí a Lorca, como se sabe, junto a Buñuel (*Un chien andalou...*) y a Manuel de Sousa Sepúlveda, navegante del siglo XVI. Pero, volviendo al manchego peregrino, este permanece tras su partida de *Lixboa*. Permanece en el pensamiento de Camões, que aún se queda pensando en don Miguel un rato:

y volví al muelle sin saber qué hacer con el ataúd al que el manco de los décimos [Cervantes], en un impulso absurdo de artista, le había prometido un poema, Me apeo del caballo en Madrid, me encierro en casa y lo escribo en un segundo, no me cuesta nada, qué va, lo copio todo en un papel de carta por vía aérea y dentro de un mes a lo sumo está aquí [...] «y del español». (24)⁷⁶

75 «a pensar em Dom Miguel de Cervantes Saavedra que nos gritava por vezes episódios esquisitos de Dulcineias e moinhos e acrescentava excitadíssimo, a palpar o lápis no casaco, Vou enfiar isto no meu livro» (2006, 24).

76 «e tornei para o cais sem saber o que fazer com o trambolho da urna a que o maneta das cautelas, num impulso absurdo de artista, prometera um poema, Apeio-me do cavalo em Madrid, tranco-me em casa e escrevo-o num segundo, não custa nada, ora que espiga, copio tudo em papel de carta de avião e dentro de um mês o máximo está cá.» [...] 'e do espanhol'» (2006, 25-6).

Pero aún queda una referencia al autor de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, algunas líneas después, quien será mentado en un contexto grotesco escatológico.⁷⁷ Aquí, ya en tierra firme, si es que esta cualidad se puede aplicar a alguno de los escenarios, personajes o motivos de *Las naves*, el picarizado poeta ‘nacional’ de la República Portuguesa Luís Vaz de Camões dirá: «Oriné [...] pensando en don Miguel de Cervantes Saavedra que a veces nos declamaba a gritos episodios extraños de Dulcineas y molinos y añadía muy excitado, palpando el lápiz en su chaqueta, Voy a poner esto en mi libro, voy a poner esto en mi libro» (Lobo Antunes 2002, 23). Mientras se alivia, como se ha visto, piensa en el ‘manchego inmortal’.

Un poema prometido a un ataúd, que nos trae como anillo al dedo el conocido soneto –recordando las odas y sonetos que, preceptivos y paródicos a un tiempo, preceden el *Quijote* de 1605– de Miguel de Cervantes, el factual/real, dedicado no al ataúd del padre de «un hombre de nombre Luís», sino a la tumba del Habsburgo que heredaría, del perdido Dom Sebastião, el trono del imperio portugués:

Al túmulo de Felipe II en Sevilla

«Voto a Dios que me esanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.»

Esto oyó un valentón y dijo: «Esto es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente.»

Y luego, incontinente,

⁷⁷ Sobre lo escatológico en la representación grotesca, y a colación del mictante Camões de *Las naves*, recordemos a Bajtin, en lo que denomina «imagen grotesca del cuerpo»: «This is why the essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus [...]. Eating, drinking, defecation and other elimination» ([1965] 1984, 317).

caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.⁷⁸

Más adelante, Cervantes perderá su individualidad de Artista al ser referido como el «español» (24). Sin embargo, los previos fragmentos –que no son ni contingentes ni casuales– bastarán para mostrar cómo, cuánto y dónde António Lobo Antunes ‘hermana’ a tres figuras esenciales en los sistemas culturales oficiales portugués y español. Culturales y, por ende, identitarios (*ergo*, aprendidos y seguidos por el ‘pueblo’).⁷⁹ Más relevante es que tanto Camões como Cervantes son figuras axiales de otros sistemas culturales nacionales complementarios o paralelos a los oficiales: los heterodoxos. Ello da a esta especie de trío pícaro el curioso matiz de que Vasco da Gama, siendo el más oficial de los tres, el no artista, aparezca como el más genuinamente pícaro del grupo, como se verá pronto.

En este proceso de degradación del mito, de reflejo del héroe clásico en los espejos cóncavos y convexos de lo grotesco, acompañamos a Camões, con sus mismas palabras, meditando en sus problemas, que «todos tenemos nuestros disgustos, qué diablos» (135), con acciones bajas o vulgares, ‘sucias’, que ante el paradigma clásico de mimesis serían obscenas –cuyo acceso a la escena estaría interdicho, su presentación o expresión pública–.⁸⁰ He aquí al mismísimo *genio nacional portugués*, en primera persona, expresándose en modo pícaro: «Oriné a la sombra de una camioneta con frutas [...] oriné pensando en el relojero sordomudo, con pupilas de Charlot» (22-3).⁸¹ Y recordamos, en este punto, el capítulo XX de la Primera parte del *Quijote*. También en ésta parodia, entre tantas otras cosas, de las novelas de caballerías, de los Amadises de Gaula, los Tirants, Palmerines y Orlandos, ora furiosos, ora gentiles, se inscribe aquel elemento que Bajtín ([1965] 1984) denominó «imagen grotesca del cuerpo»:

⁷⁸ *Sonetos dedicados a sus amigos y otros*, ed. de Ramón García González. (Cervantes 2003). Antonio Cajero Vázquez nos ofrece un exhaustivo estudio: «Venturas y desventuras de un soneto cervantino» (La Colmena 73, enero-marzo 2012), disponible online en PDF.

⁷⁹ ‘Pueblo’, constructo conceptual de gran utilidad sociopolítica pero en el cual tiende a diluirse, cuando no a desvanecerse, lo individual. Esta parece ser una idea que pulsa entre las líneas de *Las naves*. Como manifiesta, en tono quejumbroso, desencantado y escéptico, el personaje Vasco da Gama: «Lembrou-se dos corvos que recitavam o Hino da Carta nas tabernas, lembrou-se do povo, ai, do povo, a acenar bandeirinhas verdes e encarnadas» (Lobo Antunes 2006, 91-2).

⁸⁰ Obsceno: Etimología incierta, aunque durante años circuló la atractiva hipótesis de que fuera una composición negativa de *obs-* con *skene*, la escena griega de la tragedia.

⁸¹ «Urinei à sombra de uma camioneta de fruta [...] urinei a pensar no relojoeiro surdo-mudo, de pupilas de Charlot» (2006, 22).

En esto, parece ser, o que el frío de la mañana, que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural (que es lo que más se debe creer), a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él [...] y así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual, bonitamente y sin rumor alguno, se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían, sin ayuda de otra alguna [...] y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas [...] se halló libre de la carga que tanta pesadumbre le había dado. Mas como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos, y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba. (*Quijote*, I, 20)

Este recurso, el contraste entre la imagen épica de los héroes clásicos, solemnes, y las pulsiones escatológicas, lo encontraremos a lo largo de toda la novela de Lobo Antunes. Así, la vulgaridad de estas acciones -fatalismo biológico irrepresentable según el canon ortomimético- genera una contradicción estructural en el llamado imaginario colectivo, modelado, en gran medida, por el canon identitario oficial, y que el sentido 'común', comunitario,⁸² asocia a la figura-mito-personaje del escritor Luís Vaz de Camões: «Me rasqué la crosta del herpes de la oreja, escupí al agua invisible con la esperanza de una idea, pero ¿dónde carajo sepultar a mi padre si ni siquiera hay dinero para atender a los muertos?» (24).⁸³ Su comportamiento y, como vemos, el lenguaje: «todos tenemos nuestros disgustos, qué diablos, el mío, por ejemplo, es no poder desembarazarme del padre que llevo conmigo a cuestras, los huesos, o lo que quedaba de los huesos» (135).⁸⁴

Por otro lado, Camões y Cervantes representan la dimensión metaliteraria de la novela, otra característica de los esperpentos de Valle-Inclán. Ambos, el autor de *Os Lusíadas* y de algunos de los mejores sonetos de la historia de la literatura, algunos de ellos escritos en perfecto castellano, aportan al muelle de Alcântara, en Lisboa. Fue, éste, uno de los escenarios más dramáticos de la Lisboa del siglo XX: por un lado, escenario de los contingentes de todos los soldados que partieron y de aquellos que volvieron de las guerras coloniales, con sus heridas y los ataúdes de colegas, quizá amigos, y los

82 En no escasas ocasiones contrapuesto a lo sensato y racional, el tampoco raras veces temible 'sentido común', habitualmente listo para el presto linchamiento.

83 «Cociei as crostas do herpes da orelha, cuspi para a água invisível na esperança de uma ideia, mas onde catano sepultar o pai se não há dinheiro sequer para o serviço dos mortos?» (2006, 23).

84 «Todos nós temos as nossas chatices, que caneco, a minha, por exemplo, é não conseguir desembaraçar-me do pai que aqui trago, os ossos, ou o que sobrava dos ossos» (2006, 124-5).

traumas bélicos correspondientes; por otro, un punto señalado de llegada de los *retornados* que regresaron a la metrópoli del imperio portugués en proceso de (¿precipitada?) poscolonización. Ambos cargan con el más pungente y macabro símbolo de la novela: el padre de Camões, muerto y en su ataúd. Camões, ejemplo de héroe-mito picarizado que hay que distinguir de los demás, en parte debido a su carácter metaliterario y en parte por la voluntad y acción de las generaciones posteriores de su misma ‘nación’, ello por la apropiación que de su obra y biografía –es decir, su vida ficcionalizada– han llegado a realizar, hasta hoy, los varios y sucesivos discursos oficiales y artísticos portugueses. Tal como con Cervantes se ha hecho en España, o con Dante en Italia, etcétera. En este capítulo, el poeta llega en estado pre- o protoépico, con su epopeya en mente. La empezará a escribir algunos capítulos después.

En la aduana de aquel muelle de Alcântara, en el puerto de Lisboa, junto a la estación de trenes de Cais do Sodré, varios policías de la Guarda Nacional Republicana interrogan a Camões y registran el fétetro, buscando ¿«Gitanes, Marlboro, anís, perfumes franceses, vermús, unas cuantas radios japonesas a pilas?» (27).⁸⁵

Y Cervantes, también él *retornado* (no como otros escritores que van puntuando la acción grotesca de *Las naves*), pero a Madrid, otra corte y villa y metrópoli de otro imperio que se amalgamó durante más de sesenta años con el imperio portugués, entre 1580 y 1646.

Ejemplos de picarización, ambos rebajamientos, tanto el de Miguel de Cervantes como el del poeta épico Luís Vaz de Camões, eclipsando, en el caso de éste, el mismo signo que lo representa como ‘realidad’, esto es, sus apellidos, aquello que en primera instancia lo inscribe en el imaginario colectivo como entidad o sujeto con sustancia, el signo ‘Camões’. Pero, además, al realizar esta operación de anonimización o rehumanización, de desdivinización –que no profanación– del heroico poeta, lo cual se logra sobre todo denominándolo con el epíteto «um homem chamado Luís», se genera el umbral para la picarización del genio-poeta-soldado-mártir de la Nación. Tal como se hace con los demás personajes de la novela, como Miguel de Cervantes o Francisco Javier, santo.

En el caso concreto del ¿renacentista? ¿manierista? ¿barroco? portugués, cualquier representación de Camões recibe capas de ecos de anteriores representaciones, las cuales se superponen y cruzan en una tradición que se remonta a las décadas posteriores a 1580, pero sobre todo durante el romanticismo, siglo de las grandes mixtificaciones, como se vio en el capítulo segundo con los ejemplos de Hegel o Victor Hugo, y que irá desarrollándose desde estas bases. Recuér-

⁸⁵ «Gitanes, Marlboro, anís, perfumes franceses, vermouths, uma dúzia de radiozinhos de pilhas japoneses» (2006, 26).

dese, por ejemplo, el poema *Camões*, de Almeida Garrett ([1825] 1986, 189): «Dai, Portugueses, | Dai esmola a Camões!» [fig. 20].⁸⁶

La imagen que el romanticismo garrettiano formulara, la de un genio 'nacional' pobre y maltratado por 'su patria', se basa en aquello que parece haber sido, de hecho, parte de la desdichada vida del poeta épico. Equivalente, en parte, al proceso de canonización -laica y académica beatificación- de Cervantes en España.⁸⁷ En un poema destacado en la historia de la literatura portuguesa -*Camões* (1825)- se interpreta, reconstruye y esculpe románticamente al poeta portugués del XVI.⁸⁸ Es así como el poeta decimonónico contribuye a la apropiación y simbolización de «um homem chamado Luís». En varios sentidos, es un proceso análogo pero que con otros parámetros. Si Lobo Antunes pizariza, Garrett heroiza o casi semidiviniza. Esta elaboración ficcional simboliza la literatura y la cultura incomprendidas y maltratadas por su propia 'patria' o 'nación', la perplejidad paradójica de quien se dedica a la escritura de temas nacionales, con o sin *pathos* nacionalista, o de quien ha vivido momentos críticos al servicio de una u otra nación y que posteriormente siente el amargor de la incompreensión. Abundan estos casos en las llamadas literaturas nacionales. De hecho, estos mártires tienen precisamente esa función, ya que la construcción parareligiosa de la estructura ideológica nacional necesita mártires, santos, mesías redentores, edades de oro, apocalipsis.

En el caso de Almeida Garrett (1799-1854), él mismo fue desterrado en el contexto de las *guerras liberais* que en el Portugal del siglo XIX enfrentaron a *miguelistas* y los constitucionalistas liberales, tal como en España ocurrió con las Guerras Carlistas. Fue durante ese exilio o destierro cuando escribió el poema en el que sugiere una comparación entre su caso y el del poeta clásico Luís de Camões.⁸⁹ En el caso de Lobo Antunes, la experiencia de la guerra colonial, que equivaldría a un destierro o exilio, y la de su posterior retorno es, como lo sabe quien conoce su obra, uno de los ejes en torno a los cuales se desarrolla buena parte de sus novelas, y ello desde las primeras, ambas de 1979, *Memória de Elefante* y *Os cus de Judas*.

86 «¡Dadle, Portugueses, | Dadle limosna a Camões!» (trad. del Autor).

87 El caso cervantino no deja de ser peculiar, ya que el *Quijote*, al contrario de *Os Lusíadas* es, en sí, heterodoxo respecto a formas de poder castrense-eclesiales, como la del nacionalcatolicismo español, y no se presta nada a la asimilación desde discursos oficiales (*Os Lusíadas* lo sirve en bandeja, al contrario). Empero, y como escribió el Filósofo... Cosas veredes.

88 En las literaturas en castellano, basta traer a colación los nombres de Cadalso, Larra o Rubén Darío para acceder al proceso análogo respecto al autor del *Quijote*.

89 Los contactos entre románticos liberales españoles y portugueses en situación de exilios o destierros demuestra la complejidad de las comunicaciones transnacionales, tanto intelectuales como artísticas, entre creadores ibéricos.

Garrett escribió su homenaje a Camões con toda la convicción de sus ideales liberales y en su siglo XIX. La tradición del lamento, por otra parte, ya había tenido en el referente de este extenso poema romántico un ilustre ejemplo. Luís de Camões exclamaba, en *Os Lusíadas*:

¡Y más que aun, ninfas mías, no bastaba
que tan grandes miserias me cercasen,
sino que aquellos que cantando andaba
tal premio de mis versos se tomasen:
a trueco del descanso que esperaba,
de guirnaldas de lauro que me honrasen,
trabajos nunca usados me inventaron
con que en tan duro estado en fin me echaron!
(VII, 81; Camoens [1580] 1986; trad. de B. Caldera)⁹⁰

Recordemos cómo se nos presenta al ‘Virgilio’ portugués, el ‘Homero luso’, en *Las naves*. El segundo capítulo se abre de la siguiente manera: «Érase una vez un hombre de nombre Luís a quien le faltaba el ojo izquierdo [...] sentado encima del ataúd de su padre» (Lobo Antunes 2002, 19).⁹¹ Insólita y poderosa, esta imagen-metáfora: el poeta ‘inmortal’, sentado sobre el féretro que contiene los restos mortales de su padre, recién llegado de Cazenga (Luanda, Angola), justo durante la descolonización acelerada por el 25 de Abril de 1974, que, lejos de glorificarse acriticamente en la novela, se lo denomina producto de la «partera mano castrense» (53),⁹² Interpretación que, aun siendo polémica, no deja de resultar cabal, ya que fue un sector del ejército portugués el que decidió y desencadenó la *Revolução dos Cravos* o ‘de los Claveles’. En este contexto, no es un problema narrativo o de congruencia el hecho de que históricamente Luís Vaz de Camões nunca viviera en Angola, pues, además, reconoceremos en este gesto narrativo la aplicación grotesca, a la representación literaria, de la lógica incoherencia de lo real. Centrémonos, sobre todo, en la potencia sugestiva de esta imagen, en el simbolismo del féretro que lo acompañará a lo largo de la novela hasta que, literalmente, se volverá líquido.

Será en el espacio ambiguo e impersonal de desterrados y *retornados*, entre la sucia Alfama de aquellos prototurísticos años seten-

⁹⁰ «E ainda, Ninfas minhas, não bastava | Que tamanhas misérias me cercassem, | Senão que aqueles que eu cantando andava | Tal prémio de meus versos me tornassem: | A troco dos descansos que esperava, | Das capelas de louro que me honrassem, | Trabalhos nunca usados me inventaram | Com que em tão duro estado me deitaram!» (Camões 2000, 195).

⁹¹ «Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda [...] sentado em cima do caixão do pai» (Lobo Antunes 2006, 19).

⁹² «parteira mão castrense» (Lobo Antunes 2006, 50).

ta y ochenta del siglo XX y el aún hoy en día proletario barrio de Beato, donde el gran poeta comienza su personal *arma virumque cano*:

Entonces aparté la botella de agua con gas hacia un rincón de la mesa, cogí la pluma y el cuaderno del empleado sin huesos [García de Horta], me acomodé mejor en la silla, apoyé el codo izquierdo sobre la mesa, y con la punta de la lengua fuera y las cejas juntas por el esfuerzo, comencé la primera octava heroica del poema [que continuará seis capítulos después:]. (Lobo Antunes 2002, 84)

El hombre de nombre Luís aún estaba escribiendo octavas, frente a la misma agua mineral, en la terraza del café de Santa Apolónia, fijando alguna vez el ojo hueco, que parecía ver hacia atrás, en los mozos de cuerda que andaban a paso de ganso bajo maleatas inmensas o en traficantes de droga. (133)⁹³

Son los capítulos 8 y 9. El escenario en el que nos sitúa el autor de la novela para este momento fundacional de la identidad literaria nacional portuguesa es una cafetería de la estación ferroviaria de Santa Apolónia. Espacio relevante por su diverso simbolismo, *Cais das Colunas* –muelle de las columnas para las carabelas, en el Terreiro do Paço–, pero en este caso de los emigrantes del siglo XX, los de las *malas de cartão* (maletas de cartón), emigrado-exiliados por motivos económicos o políticos, durante los años posteriores a la Exposição do Mundo Português de 1940, fue también la estación de partida de los soldados portugueses que viajaron al frente de la Primera Guerra Mundial, muchos para no volver, como en cualquier guerra o, en años más cercanos a nosotros, de la Exposição Universal de 1998, que reformuló, manteniéndolo en su esencia, el discurso de la colonización imperial en signo positivo, como ‘encuentro’ de culturas y ‘descubrimientos’ [figs 21-22].

El contraste entre el poeta-Camões ortomimético y el poeta-*um homem chamado Luís* heteromimético se potencia cuando éste aparece en pleno proceso de creación del gran poema épico, pero ello en el contexto chabacano –sucio y grosero– de aquella Lisboa carnalizada en esta *Lixboa*: «yo, ajeno a sus toses [las de García de Orlta] y a la porfía de las moscardas en las empanadillas de frijoles, redactaba tempestades y concilios de dioses con una copa de martini al alcance de la barba» (138).⁹⁴

93 «O homem de nome Luís ainda escrevia oitavas, diante da mesma água mineral, na esplanada do café de Santa Apolónia, apontando de tempos a tempos o olho oco, que parecia ver para trás, na direcção de bagageiros de passinho marreco sob malas imensas ou de negociantes de droga» (Lobo Antunes 2006, 123).

94 «distráido das suas tosses e da teimosia das varejeiras nos pastéis de feijão, redigia tempestades e concilios de deuses com um cálice de martini ao alcance da barba» (Lobo Antunes 2006, 127).

No es menor el detalle de la referencia al «rápido de Madrid», que «llegó con un estruendo de vapor, echando agua hirviendo por el hocio» (133). Animalización obvia de la locomotora, que doce capítulos tras la partida apresurada de Miguel de Cervantes, retorna a *Lixboa*. Piénsese que bien podría el autor haber elegido el tren de «Francia, Alemania y Bélgica» (tal como hace en el capítulo 8, p. 82), ya que el fenómeno de la emigración portuguesa se concentró sobre todo en el centro y en el norte de Europa. Una vez más, la ibericidad de *Las naves* resulta clara.

Fijémonos ahora en Garcia da Orta, importante y precursor botánico, cuya obra llegó a ser una referencia científica por toda Europa, lo que, en su contexto histórico, incluía necesariamente las extensiones coloniales en América, África y Asia. Fue, también, amigo personal del poeta épico, en Goa. Sus restos se exumaron póstumamente, en 1580, de la catedral de esa misma ciudad para sufrir condena *postmortem*, acusado de judaísmo por parte de uno de los brazos armados de la Madre Iglesia, el Santo Oficio.

Así, «el hombre de nombre Luís recibió una cama en la Rua do Norte a cambio de la botella de leche con el cadáver de su padre» (137).⁹⁵ El padre difunto de «um homem chamado Luís» es, primero, cadáver en ataúd; después, cadáver en una caja; finalmente, el proceso de reducción nos lo muestra dentro de una simple botella de leche. Una imagen tragicómica, burlesca y fúnebre a un tiempo: el héroe picarizado que transporta a su padre -cadáver líquido- dentro de una simple botella. El botánico boticario renacentista que representa a la ciencia, pasa brevemente por la novela. Sin embargo, es un personaje cuya presencia debe suscitar la atención del lector atento. Como hemos visto, es a su lado como «um homem chamado Luís» comienza a escribir el clásico épico que, en parte, se parodia en *As Naus*. Obsérvese que fue en el libro de Garcia da Orta, *Coloquios dos simples e drogas e cousas medicinais da India, e assi dalgumas frutas achadas nella, onde se tratam algumas cousas tocantes a medicina pratica, e outras cousas boas pera saber, composto pelo doutor Garcia d'Orta, fisico del'rey nosso senhor* (Goa, 1563), donde Camões publicó por primera vez, con una oda dedicada al *Vice-Rey da Índia*, D. Francisco de Almeida Coutinho (Moura Hue 2006) [fig. 23].

Otra contrarrepresentación histórica que, en esta novela de oblicuos anacronismos, o transcronismos, recibe a «un hombre de nombre Luís» en su exiguo piso del Bairro Alto de Lisboa. Barrio que, en 1988, fecha de publicación de la novela, lejos estaba de su actual condición en nuestro hiperturismo contemporáneo de *charm* 'alternativo' y que más bien -análogamente a los barrios del Raval barcelonés

⁹⁵ «o homem de nome Luís recebeu uma cama na Rua do Norte em troca da garrafa de leite com o cadáver do pai» (Lobo Antunes 2006, 72).

o de la Chueca madrileña de antaño- se asociaba, en el imaginario lisboeta, a actividades propias de entornos en los que la picaresca se desenvuelve: prostitución y malvivires de baja estofa -los de la alta, a los cuales hoy día se oye aplicar a menudo el concepto literario derivado del *Lazarillo de Tormes*, se movían por otros pagos-.⁹⁶ Es, la casa de Garcia da Orta, una vivienda a duras penas habitable, en la que malvive con su mujer y cinco hijos, más un suegro inválido y agonizante y en donde se dedica con entusiasmo a la botánica y a la radioafición. Es en su casa donde «o homem chamado Luís» acometerá su borrador inicial de *Os Lusíadas*:

El hombre de nombre Luís corregía, en el mantel de hule del almuerzo, amores desastrosos de ayas y reyes [aludiendo a la fundamental *historia-mito-leyenda* del rey Pedro o *cruel* y Doña *Inês* de Castro],⁹⁷ y Garcia da Horta se comunicaba, sintonizando botones, con un jefe religioso persa convertido a las ondas hertzianas por su decimoquinta concubina. (Lobo Antunes 2002, 139)⁹⁸

Resultado de varios mecanismos de representación grotesca, se vacía a Camões de la potencia heroica de la representación solemne, ortomimética, propia del sistema mitogénico: aquí, «um homem de nome Luís» no puede ser ajeno o distinguirse respecto al contexto grotesco en el que se le rebaja. De hecho, esta representación sería algo así como una agresión u ofensa al mito. Luís Vaz de Camões se nos presenta como un pobre desahuciado que lucha para sobrevivir, cuyo móvil es el hambre: un pícaro. En palabras de António José Saraiva sobre *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto:

A autobiografía constitui talvez a chave de toda a obra.

Fernão Mendes Pinto apresenta-se nela, não como um herói - um português valente e dominador -, mas como um pobre diabo em busca da fortuna, sem vergonha, sem preconceitos, sem «honra», tremendo de pavor nos perigos, fugindo deles a sete pés, sem outra ambição que não seja sobreviver e enriquecer. [...] um herói ao contrário. Por isso esta parte da *Peregrina-*

⁹⁶ Con las fotos que se incluyen en el libro quiero a un tiempo ilustrar la novela de Lobo Antunes y, por otro lado, dejar constancia de esa Lisboa ruinosa, decadente, que, aunque con parsimonia, se va yendo.

⁹⁷ Podríamos intentar imaginarnos cómo hubiera interpretado un lector culto (ideal), hispanohablante, de los siglos XVI, XVII o siguientes esta referencia a un tema histórico ibérico tan señalado (como veremos en la sección que aquí se dedicará a Buñuel y a Lorca).

⁹⁸ «O homem de nome Luís emendava, na toalha de oleado do almoço, amores desastrosos de aias e de reis e Garcia da Orta comunicava, a afinar botões, com um chefe religioso persa convertido às ondas hertzianas pela sua décimo quinta concubina». (Lobo Antunes 2006, 128)

ção oferece uma analogia profunda com a novela picaresca espanhola, a qual tem também uma estrutura autobiográfica. [...] O pícaro não sabe o que é a «honra», ou, melhor, pensa que ela é uma tolice ou uma exibição e por isso não se importa de contar que fugiu quando sentiu a vida ameaçada; não sabe o que é a moral, ou confunde-a com a arte de enganar limpamente o próximo. Comer ou ser comido é para ele toda a questão. [...] Fernão Mendes Pinto pretende apresentar-se visivelmente como algo de comparável a um Sancho Pança relativamente aos Quixotes que de espada em punho lutam pela dilatação da Fé e do Império nas páginas de João de Barros e de Camões. E, não sendo propriamente uma novela picaresca, a *Peregrinação* tem um fundo picaresco que a irmana com a novela espanhola desse género. (Saraiwa [1958] 1971, 22-3)

Y Camões es, en *Las naves*, pícaro; sin dejar nunca de ser el autor de *Os Lusíadas*. Nos lo imaginamos a partir de las imágenes que nos han ido siendo transmitidas por generaciones de textos e intertextos semióticos: imágenes, ficciones, metáforas que nos han ido siendo transmitidas e incorporadas por generaciones, palimpsestos de textos e intertextos. La corona de laurel, la pluma y el pergamino, tal como ocurre con Cervantes, por otro lado.

No tendemos a evocarlo, en absoluto, tal como la voz narradora en primera persona, en la novela, nos lo contrarrepresenta. Otras referencias al oficio de la creación literaria no faltan en este capítulo, y enfáticese que la dimensión metaliteraria de *Las naves* comienza en el segundo capítulo, precisamente con Miguel de Cervantes Saavedra.

Aquí, la narración prepara al lector hacia un desenlace tan disfórico como el resto de la novela. Este capítulo XIV es, además, un magnífico ejemplo del grotesco vegetal invasivo -tan característico del grotesco esperpéntico y mencionado por Wolfgang Kayser en su clásico- con plantas carnívoras, espesura de hojas aromáticas, lianas que recogen a niños «ao acaso» y un efecto tan humorístico como desconcertante:

Era difícil movernos en la densa atmósfera de hojas aromáticas destinadas a curar la dureza de vientre, la elefantiasis, la esterilidad masculina, la catalepsia, las varices y el estrabismo convergente. A la mesa, un tentáculo peludo de efecto garantizado en el sarampión, se anticipaba siempre al tenedor en las patatas del almuerzo; estambres rojos chupaban la salsa de la carne con un leve sonido aspirante; se encadenaban a los tiestos los tulipanes carnívoros de las infusiones de las sinusitis, a fin de no tragar a las personas [...] cortando un enredo de sarmientos que limpiaba la piel de forúnculos, diviesos y comezones diversas. Nosotros nos olvidábamos de las cucharas, interrumpíamos la sopa, nos afli-

gíamos [...] donde las plantas medicinales se contentaban, en las náuseas de hambre, en sumergir, castañeteando los dientes, pólipos y raíces en los cubos de basura [...] Por la mañana su espesa apartaba a palmadas a los arbustos entrometidos que le impedían cocinar apoderándose del agua de arroz, una liana cogía a un niño al azar y se esfumaba en un follaje esponjoso, y el hombre de nombre Luís, después de regar los tiestos con una pizca de padre [...] (136-8)⁹⁹

En esta hibridación de lo humano, lo vegetal y lo mineral, queda más que manifiesta la persistencia del barroco hasta lo contemporáneo. Según Roland Barthes:

Talvez seja isto o barroco: uma contradição progressiva entre a unidade e a totalidade, uma arte em que a extensão não é aditiva, mas multiplicativa, em resumo: a espessura de uma aceleração [...] como o tormento de uma finalidade na profusão [...] é a imagem vegetal que prova o barroco [...] tudo se reproduz e, todavia, nada se repete. (1977, 147-51)

El héroe literario Camões, ‘rápsoda de la nación’ picarizado en «un hombre llamado Luís», vaga y se ve representado en contextos y situaciones impregnados de enfermedad, entre lo siniestro, con su padre muerto embotellado y transformado en abono líquido, por las dárseñas de la emigración y los destierros. Allí, en la estación ferroviaria de Santa Apolónia, conoce a otro pícaro: Garcia da Orta, botánico renacentista que se nos representa como camarero de estación, cutre, molesto e inoportuno. Aún en este capítulo, Camões presencia la salida del rey Sebastián, «camino de Alcácer Quibir» (142)

El rey Sebastián, Alcazarquibir: dos motivos o temas esenciales para desentrañar la dimensión ibérica de *Las naves*. Se profundizará en ello más adelante.

Hay que destacar, en cuanto a los mecanismos con los que Lobo Antunes apea de su pedestal al mito *Camões-um-homem-chamado-Luís*, el encuentro de éste con la representación solemne de su propia figura, elaborada y reelaborada oficialmente a lo largo de siglos, inmortalizada o fosilizada como ‘estatua’. El canon ortomimético que ocupa el espacio público, desde siempre y en casi todas las civilizaciones. Aquí, «*um homem chamado Luís*» se dirige –como Cervantes en el Prólogo del *Quijote*– a los «estimados leitores»:

⁹⁹ Este fragmento sigue la tradición satírico-gastronómico-grotesca de *Gargantúa y Pantagruel* o de aquel artículo, «El castellano viejo», de Mariano José de Larra.

De modo que fui rumiando episodios heroicos, parándome a tomar notas en las pasamanerías¹⁰⁰ iluminadas, hasta desembocar en la plaza de mi estatua, madre, con centenares de palomas dormidas en los balcones en actitudes de cerámica y perros que alzaban la pata en el pedestal de mi gloria, y aunque el aguadien-te me trabase las piernas y me obligase a arrastrar los zapatos en una marcha de trombosis [...] estimados lectores, la Rua do Carmo se encendió con un cortejo de antorchas y risas de pajes, alabardas picaban el asfalto, adenoides de jinetes se sonaban, y el rey don Sebastián apareció a caballo rodeado de validos, arzobispos y privados [...] seguido por el asombro de los policías y los guardias nocturnos,¹⁰¹ camino de Alcácer Quibir.¹⁰² (142)

Sin ánimo de contribuir a la *trend* de vandalización de estatuas su-puesta o factualmente coloniales o agraviantes, que demuestra, como mínimo, cierta flojera en cuanto al sentido artístico e incluso al humor de quienes a ello se dedican, hay que señalar que no es esta estatua de *Las naves* un accesorio detalle, ya que Luís de Camões y Miguel de Cervantes fueron objeto de apropiación o incorporación, con flexible criterio en ocasiones, a los discursos identitarios oficiales portugués, en el caso del primero, y español, en el caso del segundo. Consideremos, por un momento, las estatuas -necesariamente ficcionalizantes- de ambos escritores en Lisboa y Madrid, representaciones escultóricas de reconocimiento y/o apropiación colocadas en lugares prestigiosos y centrales de las capitales o poscapitales de los correspondientes imperios ibéricos.

Todo ello, a pesar de la crítica al programa colonial-imperial que representa el discurso de «O velho do Restelo» en el caso de *Os Lusíadas* y de los tan profusos ejemplos de interpretaciones muy bien fundamentadas de la heterodoxia del *Quijote*.

Al arrojar a estos dos personajes, junto al héroe-navegante Vasco da Gama, al ruedo de un escenario canallesco, miserable, infecto, a jugar a la brisca en una carabela propia de la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, quien no omitió lo más degradante de la expansión imperial, desde las ratas hasta el escorbuto, activa uno de los

100 En castellano europeo, quizá ‘mercerías’ fuera una alternativa a esta opción del traductor.

101 O ‘serenos’.

102 «De modo que fui moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retro-sarias iluminadas, até desembocar na praça da minha estátua, mãe, com centenas de pombos adormecidos nas varandas em atitudes de loiça e cães que alçavam a pata no pedestal da minha glória, e embora o bagaço me atrapalhasse as pernas e me obrigasse a arrastar os sapatos numa marcha de trombose [...] estimados leitores, a Rua do Carmo acendeu-se de um cortejo de tochas e de risos de pajens, alabardas picavam o as-falto, adenóides de ginetes fungavam, e o rei D. Sebastião surgiu a cavalo rodeado de validos [...] a caminho de Alcácer Quibir» (Lobo Antunes 2006, 130-1).

mecanismos maestros de la novela: la picarización de las *armas e os barões assinalados*, con una crítica sociocultural basada en el rebajamiento sistemático de las representaciones oficiales y de sus símbolos, esto es, en modo grotesco esperpéntico, y además integrando en la dimensión nacional portuguesa de esas dos representaciones otra dimensión nacional, la española [fig. 24].

En el «Dramatis personae» escrito por Mario Merlino, puede leerse, sobre «Manuel I el Afortunado (siglo XVI)», que «fue uno de los artífices del esplendor de Portugal. Durante su reinado, Vasco da Gama descubrió una ruta hacia la India, rodeando África, Álvares Cabral llegó a Brasil y Afonso de Albuquerque consolidó los dominios portugueses en Asia» (Merlino 2002, 221). Si en este ensayo no se explora su importancia en *Las naves* es porque, en la novela, no es uno de los personajes más destacados –aunque en última instancia represente la cúspide de los poderes que se critican–. Empero, para que no pase desapercibida, aquí, su doble faceta de cabeza del Reyno y de partícipe en la ibericidad de *Las naves*, cabe indicar algunos datos. Este rey (1469-1521), que esposó a dos infantas de Aragón y Castilla, Isabel y María, en uno de los capítulos más grotescos de la novela, el décimo sexto, se embriaga y conduce por una carretera que pasa por Estoril¹⁰³ con «Vasco da Gama (1469-1524)». Gama, «explorador y navegante portugués, fue el primer europeo que llegó a la India por la ruta que rodea África. Encargado de combatir la corrupción portuguesa en la India, murió a los tres meses de haber llegado» (Merlino 2002, 216).

Sirvan las citas como acercamiento a Vasco da Gama, tercer vértice del triángulo de personajes históricos cuyo centro es el féretro del padre de Camões. Este tercer elemento es, como ya se ha dicho, el más pícaro de los tres. Quien, en superposición y articulación secular de discursos apologéticos e intersemióticos, es el «varón señalado» o héroe principal de *Os Lusíadas*. Este personaje se nos presenta como un «reformado amante de biscas e suecas».¹⁰⁴ Sin embargo, en *Os Lusíadas* original era:

103 No deberá extrañar el paseo de este rey quinientista por la carretera que recorre la «marginal» de Cascais, una de cuyas localidades es Estoril, sede de un distinguido casino y de aquella atlántica y preconstitucional restauración de la familia real española tras el triunfo antiliberal, adjetivo a rasgos generales, contra la constitucional II República Española.

104 El nombre portugués para el juego de la brisca (*suecas*) gana, en este contexto, causticidad con su significado etimológico, ante la apertura portuguesa al turismo del norte de Europa (Suecia, Alemania, Inglaterra), un turismo asociado a las playas del sur del país (el Algarve) y a los bikinis de los años sesenta y setenta en adelante. Así que el «amante de suecas» ofrece una presentación descriptiva ambigua, ya que lo que son dos nombres de juegos de cartas, en este caso también puede ser, literalmente, *amante de suecas*. Además, las *biscas* podrían ser dichos picantes o verdes. («BISCA: f. 1. [Jogos] Jogo de cartas. 2. [Jogos] Carta de jogar que tem sete pontos. = MANILHA 3. [Figurado] Remoque, piada»; «REMOQUE: m. 1. Dito picante que disfarçadamente encer-

Vasco da Gama, o forte Capitão,
 Que a tamanhas empresas se oferece,
 De soberbo e de altivo coração,
 A quem Fortuna sempre favorece.

Son estos los primeros versos de la octava XLIV del Canto I, primera presentación del navegante en la epopeya, aunque no sea la primera alusión, que leemos en la octava XII: «Dou-vos também aquele ilustre Gama, | Que para si de Eneias toma a fama». Elevado a categoría de Eneas 'lusitano', su papel principal en el poema de Camões está sobradamente estudiado y canonizado. Es con esta heroica tradición representativa de Vasco da Gama con lo que en la novela se juega, en el juego grotesco que refiere Connelly: *Spielraum*. Como se ha visto, aparece en el segundo capítulo, acompañando a Camões y a Cervantes. Este Gama picarizado es «el jubilado de la brisca que cubría con tapones de tela y estearina de velas las fisuras del ataúd» y que, en la litera del «hombre llamado Luís» le muestra a éste, comentándolo en primera persona, un humilde álbum de fotos familiares:

Aquí estoy en el caballo de cartón a los cuatro años, El tercero por la izquierda soy yo en el ejército en Tancos, Ésta me la hizo mi hermano Paulo cuando descubrí el camino marítimo a la India, En ésta, qué gracia, fijese, estoy con los compañeros de la sección de etiquetado de la fábrica de cerveza, que dicho sea de paso me regalaron una estilográfica con pluma de oro y un diploma enmarcado, una placa debajo y las firmas de todos. (Lobo Antunes 2006, 23)¹⁰⁵

Sus intereses, como vemos, son meramente autobiográficos, autorreferenciales, muy prácticos y pequeñoburgueses, por usar un concepto que no por anticuado ha perdido vigor hoy día: nada que ver, este Gama, con las transposiciones creadoras de los 'artistas' Cervantes o Camões. La mención casi de paso al «camino marítimo a la India» es tan breve y modesta que acaba por rebajar su heroísmo.

Los cambios de la primera a la tercera persona gramatical son recurrentes a lo largo de toda la obra del escritor. Con esta técnica tan propia de las artes contemporáneas (voces, planos, volúmenes, tonos musicales), multiplica las perspectivas, al tiempo que confunde la

ra uma intenção repreensiva, ofensiva ou maliciosa. 2. Insinuação indirecta»; *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-21, <https://dicionario.priberam.org/bisca>; <https://dicionario.priberam.org/Remoque>.

105 «um reformado amante de biscoitos e suecas [...] que vedava com rolhões de pano e estearina de vela as frestas do caixão» (Lobo Antunes 2006, 22). «Aqui sou eu no cavalo de pasta aos quatro anos, O terceiro a partir da esquerda sou eu na tropa em Tancos, esta tirou-me o meu irmão Paulo quando descobri o caminho marítimo para a Índia, Agora, que engraçado, repare, estou com os colegas da secção de rótulos da fábrica de cerveja» (22).

apariciencia unitaria de la representación, constituyéndose en estrategia narrativa que transforma la experiencia clásica de la lectura del texto literario en un laberinto de múltiples, prolijas ramificaciones. Y que, por otra parte, contribuye al dinamismo, al contraste, a la inestabilidad y a la multiplicidad de los centros de gravitación, lo cual, al fin y al cabo, es tan propio del barroco y de las vanguardias.¹⁰⁶

As *Naus* picariza aquel «ilustre Gama, | Que para si de Eneas toma a fama», con poco o nada de aquel heroísmo que Camões ficcionalizó en 1572 y que habla, de paso, de su viaje a (¿la?) India, arruinado, «devastado até à arquitectura dos ossos pelas monções do Oriente». Un Vasco da Gama proletario, «da secção de rótulos da fábrica de cerveja» (190), cuya representación oficial satiriza el autor, de esta guisa castigando (ofendiendo), la representación epifánica, casi teleológica e incluso teológica, de las navegaciones portuguesas que las instancias de autoridad han promocionado durante casi todo el siglo XX:

se acordó de cuando lo llamaron a palacio, le entregaron una flota y lo mandaron a la India, ofreciéndole, para ayudarlo, un rollo de mapas de continentes inventados, montones de informes mentirosos de viandantes y un capuchino que empuñaba un ciclicio y un rosario [...]. (96)¹⁰⁷

Esta suerte de (*anti*-)barão assinalado, distinguido pícaro muy a su pesar, navegante-jugador, irá conquistando en apuestas sucesivas parte del territorio portugués –obligando a la intervención del mismísimo rey Manuel I–. Es el antihéroe *assinalado* cuya arma es una baraja de naipes, pícaro digno del patio de Monipodio de la cervantina *Rinconete y Cortadillo* (1613), o de los cuitados y de mala fortuna *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) o el *Buscón Pablos* (1626), de Quevedo y, naturalmente, de la narración de Fernão Mendes Pinto o de la *História Trágico-Marítima*, los relatos de naufragios *quinhentistas* recopilados en el siglo XVIII por Bernardo Gomes de Brito. De uno de los cuales, por cierto, procede el personaje más representativo de la crítica esperpéntica a las dinámicas coloniales ibéricas que hay *Las naves*, junto a San Francisco Javier: Manuel de Sousa de Sepúlveda.¹⁰⁸

106 Véase el ensayo de António Marques, *Perspectivismo e Modernidade* (1993). Capítulo 5, «Formas do barroco na filosofia contemporânea» (127-34).

107 «lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia oferecendo-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos, de viajantes pedestres e um capuchinho de cilício e terço em punho [...]» (Lobo Antunes 2006, 90).

108 O el clásico de la literatura en lengua alemana *Simplicius simplicissimus*, de Grimelshausen (1669), que fue tomado por la *Neue Sachlichkeit* como nombre para una revista destacada del expresionismo de los años veinte del siglo XX.

Este Vasco da Gama ‘picarizado’, contra toda tradición textual oficial, se integra en el linaje de ese tipo de personajes que vino a convivir, progresivamente y como ya vimos en anteriores secciones, con los nobles y piadosos Eneas del sistema clásico de representación ficcional. Toda la heroicidad solemne, «de tuba canora e belicosa» (*Os Lusíadas*, canto I), descendiendo hasta arrastrarse más cerca de la tierra que de los cielos; se rebaja, digámoslo así, a una especie de planta baja (muy baja) de la mimesis contemporánea, siendo difícil imaginarse confesiones narrativas tan degradantes como las siguientes (oscilando entre la primera y la tercera persona, y primero Gama y después la ninfa oriental) [fig. 25]:

Le había ocurrido de todo en la vida, desde descubrir la India y limpiar, con sus propias manos, las diarreas y los vómitos de mi hermano moribundo Paulo da Gama, hasta ayudar a sellar con tapones de estearina el ataúd del padre de un infeliz cualquiera [Camões, por supuesto] que viajaba hacia el reyno en la bodega de un barco después de la revolución de Lixboa [el 25 de abril de 1974] [...] hasta, como ahora, vivir en esta vivienda del barrio económico de la Madre de Deus, en Chelas, que el parlamento decidió atribuirme por unanimidad [...] y el único objeto que conservé de mis años de navegaciones incontables y que es este osito cromado que una ninfa del oriente, una secretaria de Administración Indonesia hija del dios Océano y de una vestal del templo, me regaló en la despedida de Goa, casi en el portalón, con la condición, mi amor, de que no me olvides nunca, tengo veintitrés años, una cicatriz de apendicitis, toca, y respondo al nombre de Adelaide da ressurreição Peixoto. (155-6)¹⁰⁹

El navegante que abrió en 1498 la ruta comercial entre Portugal e India circunnavegando el continente africano y que en el segundo capítulo de *Las naves* retorna a la metrópoli portuguesa en compañía de Miguel de Cervantes Saavedra y de Luís Vaz de Camões, Vasco da Gama esperpentizado, llega a Vila-Franca de Xira, pequeña ciudad de provincia, para trabajar en la industria zapatera. La memoria

109 «Acontecera-lhe [3a persona] de tudo na vida, desde descobrir a Índia a limpar com as próprias mãos as diarreias e os vómitos do meu [1a persona] irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer [el hombre de nombre Luís] que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa [25 de Abril de 1974] [...] até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da Madre Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade [...] e o único objecto que conservei dos meus anos de navegações incontáveis e que é este ursinho cromado que uma ninfa do oriente, uma secretária de Administração indonésia filha do deus Oceano e de uma vestal do templo, me ofereceu à despedida de Goa, quase no portaló, na condição, meu amor, de não me esqueceres nunca, tenho vinte e três anos, uma cicatriz de apendicite, palpa, e dou pelo nome de Adelaide da Ressurreição Peixoto» (Lobo Antunes 2006, 143-4).

pulsa intermitentemente «con la meticulosa precisión de la añoranza» (95),¹¹⁰ mientras el navegante-emprendedor va enriqueciéndose con su destreza jugadora. Recuerda cómo había abandonado *Lixboa*, por qué lo hizo, rememora sus relaciones con el poder, tema central de la novela, y acaba convirtiéndose en propietario de gran parte del territorio portugués. Todo gracias a su habilidad con las cartas, en lo que podría ser, además, un extraño homenaje a Dostoyevski. Se presenta, con este personaje, con sus acciones, sus inacciones y sus posiciones, dinámicas o estáticas, el contraste entre la articulación de los varios poderes a los que de manera simplista se llama ‘el poder’, o ‘la autoridad’, y esa otra amalgama conceptual denominada ‘pueblo’. En ulterior indignidad o rebajamiento, se nos revela en la lectura que padece una enfermedad venérea. Lo cual, aparte de asaz molesto en general, resulta muy poco épico en este particular. En su encuentro con *El-Rei Dom Manuel I*, se esperpentiza a ambos en elevadísimo grado, lo cual nos recuerda el patetismo de ciertos momentos de *Luces de bohemia* entre Max Estrella y don Latino de Hispalis. Además, hay una suerte de pulsión voluptuosa homoerótica y, en este caso, ridículamente sentimental, cursi.

António Lobo Antunes, o mejor, esta novela suya, emancipada del autor y de sus circunstancias, pues, en cierto modo, actualmente el escritor no parece darle la relevancia que sin lugar a dudas tiene, acaba por componer una representación náutica de ‘los portugueses’ que tuerce el lugar común del *nobre povo* y los *heróis do mar*, a través de una continua proliferación de imágenes surrealistas¹¹¹ y de desvíos semánticos.

Quizá el amable lector castellanocultural o incluso lusófono -término que, la verdad, recuerda a alguna marca de audífonos- no tenga presente el pacífico poema del himno de la República Portuguesa, «A Portuguesa», que compuso Alfredo Keil, con versos de Lopes de Mendonça, al sabor del Ultimátum inglés que provocó en Portugal algo parecido a lo que en España se asigna al 98 [figs 26-30]:

Heróis do mar, nobre povo | Nação valente, imortal
 Levantai hoje de novo | O esplendor de Portugal!¹¹²
 Entre as brumas da memória | Oh, Pátria, sente-se a voz

110 «com a meticulosa precisão da saudade» (Lobo Antunes 2006, 89)

111 En su sentido correcto. Un concepto más que la *vox populi* y la (des)comunicación social ha neutralizado, al sinonimizarlo con ‘absurdo’. Medios de comunicación inmediatistas se destacan en este proceso, en cuanto a la lengua castellana, y es algo que en Portugal ya se percibía hacía décadas con el uso, entre jóvenes con no desdeñable grado de instrucción y/o cultura, del adjetivo portugués *surreal*. Qué le vamos a hacer: es ley de vida y así es como cambian los idiomas...

112 *Esplendor de Portugal* que es, como sabemos, el título de otra novela esencial de Lobo Antunes.

Dos teus egrégios avós | Que há de guiar-te à vitória!

Às armas, às armas! | Sobre a terra, sobre o mar
 Às armas, às armas! | Pela Pátria lutar
 Contra os canhões | Marchar, marchar!

Desfralda a invicta bandeira | À luz viva do teu céu!
 Brade a Europa à terra inteira | Portugal não pereceu
 Beija o solo teu jocundo | O oceano, a rugir d'amor
 E o teu braço vencedor | Deu novos mundos ao mundo!

Às armas, às armas! | Sobre a terra, sobre o mar
 Às armas, às armas! | Pela Pátria lutar!
 Contra os canhões | Marchar, marchar!

Saudai o Sol que desponta | Sobre um ridente porvir
 Seja o eco de uma afronta | O sinal do ressurgir
 Raios dessa aurora forte | São como beijos de mãe
 Que nos guardam, nos sustêm | Contra as injúrias da sorte

Às armas, às armas! | Sobre a terra, sobre o mar
 Às armas, às armas! | Pela Pátria lutar!
 Contra os canhões | Marchar, marchar!¹¹³

3.2.4 El señor Francisco Xavier y Fernão Mendes Pinto: Residencia Apóstolo das Índias

Pasemos a un personaje que, además de mencionarse en el primer capítulo y de protagonizar los capítulos 3 y 4, tras Camões, Cervantes y Vasco da Gama, representa con creces los parámetros esperpénticos de *Las naves*. Se trata, en este caso, de la inclusión de lo eclesial en el eje de las dinámicas imperiales ibéricas. Baste recordar el discurso del Licenciado Sánchez Ocaña en la novela de Valle-Inclán:

¹¹³ Osaré una traducción algo libre en cuanto a la métrica, en aras de la literalidad semántica: «Héroes del mar, noble Pueblo / Nación valiente, inmortal / ¡Levantad hoy de nuevo / El esplendor de Portugal! / Entre las brumas de la memoria / Oh, Patria, álzase la voz / De tus egregios abuelos / ¡Que te guía hacia la victoria! / ¡A las armas, a las armas! / Sobre la tierra, sobre el mar! / A las armas, a las armas! / Por la Patria luchar / Contra los cañones, ¡/ Marchar, marchar! // ¡Despliega la invicta bandera / A la luz viva de tu cielo! / Brame Europa a la tierra entera / Portugal no há perecido / Besa tu lecho jocundo / El océano ruge de amor / Y tu brazo vencedor / ¡Dio nuevos mundos al mundo! // [...] // Saludad al Sol que despunta / Sobre risueño porvenir / Sea el eco de una afronta / La señal del resurgir / Rayos de esa aurora fuerte / Son como besos de madre / Que nos cubren, nos sostienen / Contra las injurias de la suerte [...]».

Las antiguas colonias españolas, para volver a la ruta de su destino histórico, habrán de escuchar las voces de las civilizaciones originarias de América. Sólo así, dejaremos algún día de ser una colonia espiritual del Viejo Continente. El Catolicismo y las corruptelas jurídicas, cimentan toda la obra civilizadora de la latinidad en nuestra América. El Catolicismo y las corruptelas jurídicas, son grilletes que nos mediatizan a una civilización en descrédito, egoísta y mendaz. Pero si renegamos de esta abyección jurídico religiosa, sea para forjar un nuevo vínculo, donde revivan nuestras tradiciones de comunismo milenario, en un futuro pleno de solidaridad humana, el futuro que estremece con pánicos temblores de cataclismo, el vientre del mundo [...] (Valle-Inclán 2007, 68)

Ya se vio y analizó, al final de la sección dedicada al *Tirano Banderas*, la llegada a *Lixboa* de Pedro Álvares Cabral, *descubridor* de Brasil, con mujer e hijo, en el primer capítulo de *Las naves*. Allí, en el aeropuerto *da Portela* (Lisboa), las autoridades que los reciben les asignan, con desdén, un alojamiento, en medio del caótico regreso de los *retornados* del ultramar portugués (colonias africanas): «le conseguimos sitio en la Residencia Apóstol de las Indias, Largo de Santa Bárbara, métase en un autobús y pregunte por el señor Francisco Javier, que pase el siguiente» (Lobo Antunes 2002, 18) [fig. 31].

Esta cochambrosa pensión de nombre sonoro y significativo se sitúa cerca del largo de Santa Bárbara, en la zona de la capital portuguesa que conecta las ruas Conde Redondo y Luciano Cordeiro con los barrios de las Colónias, de Anjos,¹¹⁴ Intendente,¹¹⁵ Praça do Chile/Arroios, Avenida Almirante Reis, una de las zonas lisboetas nocturnamente más sufridas, entonces más que ahora, aunque la persistencia de la memoria se resista al paso del tiempo y de las gentrificaciones y demás procesos urbanísticos reciente [fig. 32].

En la Residencia Apóstolo das Índias, bajo el signo de la ruina, es otro *retornado*, llegado no de Angola o de Brasil, sino de Mozambique, quien manda. «Déspota», el *senhor Francisco Javier* [figs 33-35].

En esta «casa arruinada en medio de casas arruinadas» (29),¹¹⁶ en la decadencia ruinosa de un escenario así, conoceremos la azarosa historia de este personaje histórico parodiado, en su carácter chulesco en todas las acepciones de la palabra, y la mixtificación que orienta su relato personal. Este grotesco, esperpéntico *são Francisco Xavier* cierra el capítulo con llave de oro del Potosí –excúseseme la pobre metáfora, que en este contexto cobra cierta ironía– al co-

114 ‘Ángeles’, en castellano.

115 Intendente Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805), vigoroso precursor de la moderna policía portuguesa.

116 «Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas» (Lobo Antunes 2006, 29).

municarle a Pedro Álvares Cabral que la esposa de éste tendrá que trabajar en un bar, como prostituta, para pagar la estancia: «Tu esposa va a trabajar allí abajo en un bar hasta que la cuenta de la pensión quede saldada –decidió el hindú [sic] frotándose con empeño la tela de la ingre». ¹¹⁷ Pedro Álvares Cabral llega, a esta sazón, a la Residencial Apóstolo das Índias, sarcástica y anticlerical referencia al dueño de este alojamiento prostibular: aquí, ya no es el santo Francisco Javier, sino tan sólo el «senhor» Francisco Xavier. Recuérdese que éste nació en Navarra y, al menos en cuanto a su formación cultural, hasta los 14 años, era ‘español’, aunque al servicio del proyecto imperial portugués, o de modo más ecuménico, del proyecto colonial vaticano. Se trata de uno de los principales personajes de *Las naves*, cuantitativa –extensión que ocupa en la novela– y cualitativamente, ya que es uno de los personajes históricos más esperpentizados. De hecho, junto a Manuel de Sousa de Sepúlveda, es, creo, el más cáustico ejemplo de picarización de «las armas y los varones señalados», de los «heróis do mar, el nobre povo», y la «nação valente e imortal». El pasado y el presente se mezclan, entre las evocaciones de un pasado grotescamente feliz que contrasta con un presente infeliz, aunque no menos grotesco, en la equivalencia reflexiva, crítica, de tiempos y espacios que se genera en la representación esperpéntica.

Este personaje, hay que enfatizarlo, es fundamental para entender mejor por qué la categoría de lo grotesco esperpéntico resulta tan pertinente para enfocar esta novela. Francisco Xavier, el santo proxeneta, es otra de las figuras mitificadas que se nos representan como pícaros, así esperpentizados. Propondríase la lectura articulada de dos textos sobre el santo evangelizador y otro sobre Fernão Mendes Pinto, escritor alentejano, quien, además de autor de un clásico literario, ¹¹⁸ la ya referida *Peregrinação*, apoyó económicamente al misionero:

Ce n'est que le 24 septembre 1540, que Paul III signera la Bulle Regimini militantis, qui établira dans l'Église la Compagnie de Jésus. A cette date, François aura déjà quitté Rome et sera parti vers

117 «A tua esposa vai trabalhar lá em baixo num bar até a contazinha da pensão ficar paga, decidiu o indiano a esfregar com empenho a fazenda das virilhas» (Lobo Antunes 2006, 34). En este caso, como puede comprobarse, la traducción se desliza al desviar el sentido de nacionalidad de *indiano* a un terreno religioso («el hindú») que quizá enriquezca la versión en castellano, pero que aporta un matiz extraño a la representación de Francisco Javier, cuya adscripción al catolicismo es en el original portugués inequívoca en todo momento.

118 Aparte de que este vasto libro se editó y publicó en tiempos de la monarquía dual, bajo Felipe III de España (II de Portugal), circuló con intensidad por Europa, ya que contenía informaciones sobre el lejano Oriente de enorme interés para todo tipo de curiosos: desde comerciantes a militares, lectores de literatura de viajes o etnógrafos aficionados.

son grand destin. En ce début de l'année 1540, Jean III de Portugal avait obtenu du Pape que deux des Compagnons fussent affectés aux jeunes missions des Indes.¹¹⁹

Son pocos los hombres que tienen el corazón tan grande como para responder a la llamada de Jesucristo e ir a evangelizar hasta los confines de la tierra. San Francisco Javier es uno de esos. Con razón ha sido llamado: «El gigante de la historia de las misiones» y el Papa Pío X lo nombró patrono oficial de las misiones extranjeras y de todas las obras relacionadas con la propagación de la fe.¹²⁰

Según António José Saraiva:

Fernão Mendes Pinto, natural de Montemor, era em 1554 um traficante que ganhara muitas riquezas traficando entre o Japão, a China e o Pegú, durante longos anos. Numa das suas viagens ao Japão conheceu o Padre Francisco Xavier e emprestou-lhe dinheiro para a construção de uma igreja. (Saraiva 1971, VII-VIII)

Recordemos: nuestro misionero, originario del pueblo navarro de Xavier-Javier y cofundador de la Compañía de Jesús, fue canonizado por el Papa Gregorio XV, en 1622, setenta años tras su muerte en la isla de Sanchón, en el Mar de China. Hacia este imperio dirigíase, con el objetivo de expandir sus modestas pero exitosas acciones de promoción de la fe católica en el lejano Oriente. La tradición textual oficial de este hombre le tribuye la santidad, la abnegación, tal como una virtuosa potencia para realizar 'milagros'. Por otro lado, es uno de los santos con mayor representación icónica en el contexto del barroco tridentino. Cuenta la tradición que, tras fallecer, su cuerpo sin vida se conservó incorrupto.

Pues bien, como sabemos, la religión es parte fundamental de los textos o sistemas identitarios nacionales. Lo vimos al exponer, con Anthony D. Smith, el esquema ideológico nacionalista. Y el santo Francisco Javier es, en el sistema identitario de los imperios ibéricos, un muy *assinalado barão* de la vertiente anímico-conversora de las expansiones portuguesa y española. No olvidemos el panorama de la política internacional de aquellos tiempos contrarreformistas y de expansiones imperiales, aquellas guerras santas, entre islames y cristiandades, que perduran hoy día y que incluso se hipertrofian

¹¹⁹ <http://www.jesuites.com/xavier/rome/> (consultado en julio de 2013). Mientras tanto, se ha actualizado la página web de la organización, pero el texto se mantiene, en una sección dedicada a Ignacio de Loyola y a él mismo.

¹²⁰ http://www.corazones.org/santos/francisco_javier.htm.

en nuestra contemporaneidad hipertecnificada.¹²¹ Como cantó Luís Vaz de Camões: «que Deus peleja | Por quem estende a fé da madre igreja» (*Os Lusíadas*, X, 40).¹²²

Veamos, entonces, al ilustre y egregio jesuita reflejado en el espejo quizá no tan deformador del grotesco esperpéntico:

El señor Francisco Javier, que había adquirido el hábito de pegarse a la nuca una aureola de santo decorada con lamparillas de varios colores que le otorgaban el aspecto equívoco del anuncio de una marca de pilas [...] el elegido de Dios se quedó inmóvil en la acera rascándose la sarna de los sobacos absorto [...] con las bombillas de la aureola que se encendían y apagaban alrededor de su cara, junto a las discotecas de Arroios, del modo que aparece, torturado y bondadoso, en las estampas de los misales de nácar, acompañando una oración de resultados seguros contra los disgustos de familia. (Lobo Antunes 2002, 196-8)¹²³

Maria Alzira Seixo se refiere a esta representación del Santo misionario como «inegável perversão» (2002, 173): se trata, de hecho, y siguiendo la propuesta etimológica de la especialista, de una per-versión. O sea, una versión diferente de la que nos da el texto identitario oficial. Versión heterodoxa de lo oficial que, de hecho, ya ofrecía Fernão Mendes Pinto en su *Peregrinação*, o en las cartas de Pero Vaz de Caminha o de Bartolomé de las Casas, algunas de las más señaladas voces que dejaron el testimonio de las sombras de la acción 'civilizadora' en la formación de los imperios portugués y de la España producto de la unión entre las coronas de Castilla-León y Cataluña-Aragón. Con otras palabras: dicha versión o per-versión, por usar la expresión de dicha y prudente lectura crítico-teórica, podrá resultar más adecuada, esto es, verdadera, en grado y sustancia, a 'lo real' que la versión transmitida oficialmente [fig. 36].

121 Desde las guerras israelopalestinas, pasando por los genocidios en la postyugoslavia de los noventa y hasta los actuales conflictos políticos o bélicos que, desde América hasta Afganistán, se alimentan de valores religiosos, la aportación divina a lo humano dinamiza y vibra por todo el mundo con su presencia.

122 «[...] que Dios pelea | por quien su santa fe estender desea». La traducción de Caldera se sometió a la necesidad -aquí, imperativa por preceptivas clásicas- de anteponer la rima a la semántica: en traducción literal sería 'que Dios pelea | por quien extiende la fe de la madre iglesia'.

123 «O senhor Francisco Xavier, que adquirira o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampadazinhas de várias cores que lhe forneciam o aspecto equívoco do anúncio de uma marca de pilhas [...] da auréola acendendo-se e apagando-se em torno da cara, junto às discotecas de Arroios, do modo que aparece, torturado e bondoso, nas pagelas dos missais de madreperla, acompanhando uma oração de resultado garantido contra os desgostos de família» (Lobo Antunes 2006, 178-9).

Este Francisco Javier esperpentizado, ‘santo’ picarizado, quien se desplaza arrastrando de uno a otro lado, «con una imponencia eclesiástica» (Lobo Antunes 2002, 35), su «barriga gigantesca» (62), con «sus despiadados compromisos de chulo» (59), alberga en su pensión residencial Apóstol de las Indias a personajes como Álvares Cabral (navegante, *achador* de Brasil...), Vasco da Gama o Diogo Cão (explorador pionero del colonialismo europeo en África). Funciona, por lo tanto, como una figuración a pequeña escala del postimperio portugués. Además, se sitúa no en un lugar definido, determinado, sino «ao» Largo de Santa Bárbara (al: indefinida, indeterminada ubicación).

Es este el escenario, esta calle de intersección entre la rua dos Anjos (de los ángeles), el Barrio de las Colónias,¹²⁴ la zona del largo do Intendente –por extenso: Pina Manique, figura destacada y muy polémica del Absolutismo Ilustrado portugués, que no se explora en la novela pero que nota aparte merecería, pues la zona de Lisboa que designa fue escenario, desde los años setenta del pasado siglo hasta casi hoy día, actividades de prostitutas, rateros y heroinómanos callejeros, en fin, la zona pícara por antonomasia de aquella Lisboa finisecular de 1974, 1988 y 1998–, la rua do Conde Redondo, que ya se ha comentado previamente pues abre la novela, el Campo de los Mártires «de la Patria», en donde malviven, trapichean, se topan y deambulan los navegantes-retornados que van llegando a una «Lisboa» extraña y extrañada en la cual se sienten desencajados de la ciudad y de sí mismos, muy al modo pessoano. Una urbe asaz real en lo sórdido, en su prostitución y en el lumpen de la delincuencia, en las marginalidades. Barrios con nombres sonoros y cuyos significados y evocaciones se entrelazan en las redes de la novela: signos, todos ellos, que forman parte constituyente, fundamental, del ‘texto’ identitario portugués. Aunque, de hecho, muchos de quienes en esta identidad participan, con mayor o menor entusiasmo, ignoren quién fue el Almirante Cândido dos Reis, héroe colonial y mártir del republicanismo portugués.¹²⁵

Alojado en la apostólica pensión, sinécdoque de Portugal, Pedro Álvares Cabral acepta, conminado por el ‘santo’ misionero (y) *retornado* de las colonias ultramarinas portuguesas, prostituir a su propia mujer para pagar su estancia en la pensión.

En cuanto a la «inegável perversão» que refiere Maria Alzira Seixo, creo, en fin, que esta imagen caricaturesca, hipertrofiada, de un funcionario destacado del clero no decepcionará a aquellos lecto-

124 Actualmente conocido también como *das Novas Nações*.

125 El Almirante Carlos Cândido dos Reis, destacado militar republicano colonial, se suicidó horas antes de que el golpe antimonárquico que implantaría la República en Portugal triunfara. Una desinformación, bulo, o como dicen algunos, *fake news*, lo llevaron a hacerlo. Es, por ello, el gran mártir del republicanismo portugués.

res que, por hechos probados y comprobados a lo largo de la historia de las diversas iglesias cristianas, compartan, en mayor o menor medida, alguna reflexión de esas a las que se les pone el algo simplista membrete de 'anticlericales'. Con no demasiada investigación, será fácil informarse respecto a las muy variopintas incidencias eclesíásticas más veniales y lascivas que espirituales, tanto de reformistas como de contrarreformistas pretéritos o contemporáneos, desde España a Portugal, desde Brasil a Estados Unidos. Por cierto, no olvidemos que el anticlericalismo es una de las más importantes componentes del *Lazarillo de Tormes*, texto fundacional del género picaresco, como se sabe. ¿«Perversão» o... aversión? ¿Quizá sea esta perversión una 'versión' más ajustada a la realidad? Bien pudiera ser que la llamada 'deformación' grotesca haya sido, a lo largo de los siglos, un modo de representación óptimo para quienes no pueden expresar mediante las estructuras de representación artística ortomimética, oficial, su voz, su interpretación del magma de 'lo real' (en el proceso cognitivo al cual se ha dedicado el primer capítulo de este ensayo).

En el cuarto capítulo, y en primera persona (técnica tan propia de la picaresca) el «senhor Francisco Xavier» relata sus sórdidos quehaceres cotidianos, la vida con su madre e hijos, quienes duermen todos- junto a él. A este presente en *Lixboa*, va contraponiendo sus recuerdos de Mozambique: cómo, ante la urgencia de la huida de los conflictos coloniales de aquella confusa descolonización entre guerras y contra guerras a varias bandas que le sucedió a la Revolución del '74, vendería a su esposa para poder comprarse un billete a Lisboa. Es éste un capítulo enteramente dedicado al personaje, cuya esperpentización lo deshumaniza o inhumaniza, en cierto sentido -algo ingenuo, quizá-, y lo envilece hasta alcanzar límites insospechables. O que, váyase a saber, y ahora dándole la vuelta a la tortilla, incluso lo rehumanice, rescatándolo de las representaciones oficiales y de sus pedestales ortomiméticos, solemnes, sacralizadores. Como prueba de la importancia del personaje (San) Francisco Javier y del espacio-tiempo desencajado en el que lo humano se ve necesariamente rebajado, la narración se centra en la pensión donde el proxeneta «senhor Francisco Xavier» guarda, cual rebaño obediente, a sus *tá-gides* prostitutas, reforzando su protagonismo en el cuarto capítulo y con su voz en primera persona:

Para mí no hay nada nuevo: arrastro la mecedora de paja hacia el centro del vestíbulo [...] apago la luz y me quedo a la espera, resoplando con fuerza en la oscuridad, de que ellas regresen de las salas de fiestas de Arroios o de los árboles del Campo de Santana, exhaustas, despeinadas, con los zapatos en la mano, con el carmín corrido por los besos de los clientes, perseguidas a distancia por un ladrar de perros, cláxones de automóviles despechados y

el pífano del viento en las hierbas y en los edificios en ruinas. Después de cenar aguantando un buen rato, fumando un puro [...]. (37)¹²⁶

Entre recuerdos de recuerdos, entre memorias y desmemorias, Francisco Javier, el proxeneta del Largo de Santa Bárbara, «aos» Anjos/Intendente, deshilará memorias de un África idealizada, *felix* (pero no menos grotesca en su representación), repasando los abusos coloniales que más a gusto, *in illo tempore* y en el ordenado imperio de aquel Portugal uno, grande y libre, podía practicar. El lector conoce, en este capítulo y con la *auctoritas* del efecto de veracidad con que la narración en primera persona impregna cualquier discurso o testimonio, independientemente de su factualidad o falsedad, que Francisco Xavier ha conseguido regresar a la metrópoli tras vender a su mujer a un octogenario, acción que prescinde de epítetos y que funciona como una hipérbole del sistema imperial de la picaresca [fig. 37].

El sexto capítulo tiene como escenario central la Residencial Apóstol de las Indias. Aquí, surge un personaje que personifica el tipo de funcionario colonial depredador, lúbrico y sentimental: Diogo Cão, algo así como un *holandés errante* en versión esperpéntica, que recorre, peregrino, miles de kilómetros, prostituta tras prostituta, en busca de un amor pretérito, pluscuamperfecto. Es en la pensión donde conoce a Pedro Álvares Cabral y a su familia.

Retornado de Angola, Diogo Cão¹²⁷ vive entre delirios alcohólicos, cerrado en la bruma de sus memorias. Es el personaje alcohólico de la novela, cuyo funcional oficio de *Fiscal da Companhia das Águas* es irónico a más no poder, y a él lo engañarán dos contrabandistas de paso por «Lixboa»: Luis Buñuel y Federico García Lorca, como se verá más adelante. Por otro lado, en este capítulo aparece una de las dos únicas referencias expresas e inequívocas a fechas concretas: «na parede havia um calendário parado, em Julho de mil novecentos e trinta e cinco» (Lobo Antunes 2006, 57). Fecha que remite a la consolidación del *Estado Novo*, el régimen dictatorial conservador dirigido por el *Doutor* Oliveira Salazar y que naciera en el golpe de Estado antiliberal del 28 de mayo de 1926, que se reafirmó con la *Constituição* de 1933, base legal del largo y extenso régimen

¹²⁶ «Por mim não tem nada que saber: arrasto a cadeira de baloiço de palhinha para o centro do vestibulo [...] apago a luz e fico à espera, a soprar com força no escuro, que elas regressem das boîtes de Arroios ou das árvores do Campo de Santana, exaustas, despenteadas, de sapatos na mão, com o batom desbotado pelos beijos dos clientes, perseguidas à distância por ladrar de cães, buzinas de automóveis despeitados e o pífaro do vento nas ervas e nos prédios em ruína. Depois do jantar aguento uma porção de tempo, a chupar o charuto [...]» (Lobo Antunes 2006, 35).

¹²⁷ En portugués, *cão* significa, además, 'can'. No deja de ser pertinente este dato, ya que la representación esperpéntica de este personaje histórico nos muestra a un alcohólico pornosentimental extremadamente dado a olisquear de falda en falda, cual perro faldero, y a arrastrarse por tugurios y lugares de mala muerte.

al que pondrían fin las acciones revolucionarias de 1974 y 1975. Referencia al *Estado Novo* y, por ende, también a sus discursos, a sus sistemas de representación artística, historiográfica, ficcional, etc. (evito el sustantivo 'relato', que ya ha caído en las gracias del desagradecido saco roto del *voxpopulismo*). Se sugiere, pues, la persistencia del sistema ideológico estadonovista más allá del 25 de Abril y ya en años más democráticos, tal como la pervivencia de estructuras monárquico-aristocráticas en el régimen republicano.

Al mismo tiempo, el flujo de los pensamientos de Álvares Cabral se centra en recuerdos personales, autobiográficos, que lo llevan, grotesco, esperpéntico, a reflexionar y a explicarse las acciones de exploración y navegación que en los siglos XV y XVI iniciaron la creación del imperio portugués, las cuales serían trasladables sin mayor dificultad al caso español: «à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar» (Lobo Antunes 2006, 55). Este personaje, abandonado por su mulata, comprada ésta por el «Senhor Sepúlveda» guía al lector hacia otro escenario problematizador de *As Naus*: Chelas y Olivais [fig. 38].

Son, éstas, dos zonas de *Lixboa* que, aunque no se le ocurriría a un editor con 'sentido común' incluirlas en una guía turística, introducen en este esperpento que juega con personajes del pasado marcos urbanísticos contemporáneos, masificados y, sobre todo, feos e incharacterísticos. Además, son barrios donde se alojaron desde militares que sirvieron a la patria en las guerras coloniales de los años sesenta y setenta hasta *retornados* que mantienen el criollo (caboverdianos, por ejemplo). Algunas de sus vistas hacia el Tajo son extraordinarias, por su ubicación al noroeste del centro de Lisboa, en la línea del río que aquí desemboca, pero su arquitectura y urbanismo es lo que es. Ejemplos análogos hay en toda gran ciudad: por ejemplo, Nápoles, Madrid, Barcelona o París.

Al mismo tiempo, este episodio expresa una crítica a la expansión imperial análoga a la que Camões había enunciado a través de la voz del *Viejo de Restelo*. Y, a su vez, las *tágides*, musas camonianas del río *Tagus-Tajo-Tejo*, se ven picarizadas al conectarse su significante, lírico y de elevación hacia lo solemne, con su superpuesta representación como proletarias sexuales,¹²⁸ sin nombre propio, pobres, pedestres.

De hecho, las víctimas anónimas de todo el sistema imperial son de varios tipos, pero quisiera dedicarle dos párrafos a otro parámetro concreto del grotesco esperpéntico: la representación antiépica de la guerra a través de sus víctimas, humildes explotados por la estructura económico-cultural del colonialismo (estructura que rige tanto

128 No 'trabajadoras' sexuales, ni 'colaboradoras', ni 'funcionarias', ya que no todo trabajo es igualmente liberador y digno (por sistema).

en las colonias como en las metrópolis).¹²⁹ Evocando *Los Desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, el capítulo 5 de *Las naves* supone un contrapunto de barroco contraste, con relación al discurso colonialista y, por lo tanto, explotador, del misionero Francisco Xavier, de Diogo Cão y, de una forma algo más contradictoria, de Álvares Cabral. Se representa la brutalidad de la guerra desde una perspectiva existencial que cabe asociar a un *pathos* nihilista. Es la voz de los retornados-víctimas, de los colonizadores colonizados: «Já não pertencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade nem proveito» (Lobo Antunes 2006, 45).¹³⁰

Los protagonistas son, en este caso, una pareja anónima de ancianos portugueses que representan a los emigrantes sin nombre, «gente oscura de Trás-os-Montes ou da Beira», con una vida «sem majestade» (Lobo Antunes 2006, 41-50). Se narra su historia de pobreza y calamidades, en Guinea-Bisau, entre el hambre y la guerra, desde antes del final del imperio hasta la «revolução de Lixboa» (42). «Gente oscura», por cierto; europeos, colonos, pero humildes colonos, oscurecidos por el trabajo de sol a sol. Las crueles acciones de venganza en las Áfricas, los crímenes de guerra y de lesa humanidad, las represalias de los *colonizados descolonizados* en sus primeros días post y neocoloniales, la pérdida de cualquier sentido vital para esos anónimos humillados y ofendidos (Dostoyevski), quienes, tras haber trabajado y malvivido durante toda su vida en los lejanos territorios del Imperio, no se reconocen ni en su tiempo... ni en su espacio: «Já não pertencemos nem sequer a nós [...] achavam-se tão pobres como haviam chegado» (Lobo Antunes 2006, 45) [fig. 39].

Este capítulo, pues, contrarrepresenta, nihilista, disfórico, la descolonización del imperio portugués. Tras tres meses de viaje de huida, comparable a los exilios españoles de la Segunda República, como *retornados*, se les aloja en un hotel de lujo, donde aparece la voz grotesca, orwellianamente¹³¹ esperpentizada, de la *Revolução*:

tres mayores con uniforme de combate, apostados detrás de una mesa con el escudo de la nación, vociferaron discursos vehementes acerca del fascismo que nos mató bajo el sol abrasador del campo de concentración de Tarrafal [...] y entonces una voz divina, in-

¹²⁹ Integrable, por otro lado, en una tradición de la que tanto han participado novelas como el *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelhausen hasta el tan literario largometraje *Barry Lyndon*, de Kubrick.

¹³⁰ «Y no nos pertenecemos ni siquiera a nosotros mismos, este país nos ha comido las grasas y las carnes sin piedad ni provecho» (Lobo Antunes 2002, 47)

¹³¹ Orwelliano en el sentido al que se le da desde la crítica artística de algunas obras de George Orwell, no en el sentido que le dan los adalides de las actuales guerras (in)culturales que protagonizan los movimientos globales de la reacción conservadora contra las tradiciones liberales de occidente.

mensa, autoritaria [...] anunció con ferocidad [...] anunció con gran pompa [...] que se encontraban en el Hotel Ritz por pura benevolencia paternal de las autoridades revolucionarias preocupadas en velar por el bienestar y tranquilidad de sus hijos hasta que el Estado democrático, nacido con la ayuda de la partera mano castrense. (Lobo Antunes 2002, 46-50)¹³²

Episodio muy heterogéneo en cuanto a ambientes y a personajes, panorámico y veloz, cabe señalar el contraste entre el pasado y el presente de la pareja de poscolonos retornados. Sus días en el hotel se presentan con una copiosa profusión de contrastes grotescos, lo cual refuerza la sensación de absurdo, como lo es el hecho de que se les aloje en un hotel de lujo, en contraste con el «señalado» *achador* Pedro Álvares Cabral, quien se aloja, empero, en el cuchitril del santo proxeneta Francisco Javier.

Escribió Teresa Cristina Cerdeira, sobre *Esplendor de Portugal*, novela de Lobo Antunes de 1997, que:

uma mesma cena, por uma estratégia estereoscópica, se pode construir e desconstruir vezes seguidas, à medida que os farrapos de lembranças, as mútuas acusações, ou simplesmente os modos como cada sujeito vivenciou um mesmo espetáculo da tragédia se vão conjugando, de modo caótico, reproduzindo, em escala minimalista, o tom de um mundo também caótico, de cujas ruínas eles são os precários sobreviventes. O mundo às avessas, absolutamente desconcertado, exige ese desconcerto discursivo [...] // A tradição da escrita de Lobo Antunes parece repetir essa estratégia de construção de textos alucinatórios, feitos de miragens obsessivas, à maneira de uma construção espiralar que passa pelo mesmo ponto mas sempre em dimensões deslocadas, e se resolve em geral pela adequação à sobrecarga de memórias ferozmente afetivas de personagens em crise.

Podemos trasladar esta reflexión, *ipsis verbis*, a *As Naus*. La misma estrategia literaria encontramos en lo que esta autora denomina, de hecho, «a tradição da escrita de Lobo Antunes». La cual nos conduce, una y otra vez, al grotesco nihilista:

só a maturidade de um escritor que domina, como Lobo Antunes, a matéria narrada ousa perturbar seus leitores com tais mun-

132 «uma voz divina, imensa, autoritária [...] informou com ferocidade [...] informou com pompa [...] que se encontravam no Hotel Ritz por pura benevolência paternal das autoridades revolucionárias preocupadas em zelar pelo conforto e tranquilidade dos seus filhos até o Estado democrático, nascido com a ajuda da parteira mão castrense» (Lobo Antunes 2006, 50).

dos obsessivos, alucinados, sem saída, sempre à beira do prosaico, via de regra do grotesco, materiais com que ele perscruta novas modalidades para o estético. Becos sem saída. Impasses não ultrapassáveis. Vidas irrisórias num mundo sem utopias. (Cerdeira 2020, 128)¹³³

As *Naus*, empero, carnavaliza este «mundo sem utopias» enlazando personajes, escenarios y situaciones burlescas, una tras otra, en una continua procesión grotesca de los personajes elevados y las acciones heroicas, cuya comicidad es manifiesta. En cierto sentido, es este factor el que predomina en esta novela: el de la sonrisa de la comicidad nihilista que puede oscilar entre el gesto irónico, la risa divertida o la carcajada cínica a lo Diógenes.

El capítulo 9 es de los más densos en esta representación picarizada del virtuoso, del héroe cristiano por excelencia, el «padroeiro de Setúbal» (Lobo Antunes 2006, 86). Tenemos, como tema fundamental, la colonización ibérica y su carácter explotador: de recursos, de gente, de ideas, de culturas.¹³⁴ Lobo Antunes asocia esta característica esencial de la acción colonial a las empresas evangelizadoras de la Iglesia Católica. Y se sugiere, entonces, otra fecha más (1971) que contribuye a la transtemporalidad de la narración: aún el *Estado Novo* (88). Se profundiza, desde su propia voz, en la figuración grotesca de Francisco Javier, quien discurre sobre su pasado en India y Mozambique y su presente en *Lixboa*. Corrosiva y razonada sátira dirigida al catolicismo, en la línea de la tradición anticlerical que forma parte, también, del esperpento de Valle, como se ha visto. La primera persona gramatical con la que este personaje empieza el capítulo («Deus sabe que eu não queria», Lobo Antunes 2006, 79) integra este episodio directamente a la tradición picaresca ibérica, «sátira da ideologia senhorial» según António José Saraiva, como hemos visto también en páginas anteriores.¹³⁵

El misionero se nos dirige, a modo de confesión, con un discurso melifluido, sibilino, hipócrita, por un lado, y risible por otro. Se revisa el antes y el después del 25 de Abril en su voz, muy naturalmente anticomunista: «aquela coisa comunista da revolução dos tropas» (Lobo Antunes 2006, 81). Nos narra, el mismo, su llegada al «sítio absurdo chamado Lixboa» (81), sus míseras experiencias en mendicante po-

¹³³ Conferencia leída en la Universidade de Aveiro, Portugal, en 2016, y publicada en *Formas de ler* (2020).

¹³⁴ Aunque sin ingenuas comparaciones sobre la mayor o menor virtud de unos u otros imperios. Pero esa es otra cuestión, que suele desembocar en la irremediable pregunta: entre el vuestro y el nuestro, ¿quién de nosotros tiene el genocidio más *light*?

¹³⁵ Aunque también haya ecos de algunos *sermões* del Padre António Vieira, quien dedicó algunos al misionero lusonavarro, como el teológico-nihilista *Nada*.

breza, hasta su reencuentro casual con Fernão Mendes Pinto, quien busca «papel e ossinhos de frango nos caixotes de lixo» (82). El autor de la contra-épica *Peregrinação* le ofrece, entonces, regentar una de las «sucursais do seu negócio»: ¹³⁶ se trata, precisamente, de la Residencia Apostol de las Indias. Fernão Mendes Pinto, cuyas históricas -factuales y probadas- relaciones con el gran emprendedor ibérico del jesuitismo en tierras 'infieles', junto a Ignacio de Loyola, se satiriza, se esperpentiza: «fez-me sócio no comércio de evangelhos» (80). Al final del capítulo, Francisco Javier *retorna* a África en busca de su antaño transaccionada esposa. En ambos resulta manifiesta la degradación por el paso del tiempo... Logra volver, con ella, en otro momento de retorno-destierro, hasta la corte y villa del Reyno, para «trabalhar de puta em Lixboa» (87) [figs 40-42].

Al abrir la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, leeremos:

PEREGRINAÇÃO DE FERNÃO MENDES PINTO. CAPITULO I. Do que passey em minha mocidade neste Reyno ate que me embarquey para a India. ¹³⁷ Quando às vezes ponho diante dos olhos os muitos e grandes trabalhos e infortúnios que por mim passaram, começados no princípio da minha tenra idade e continuados pela maior parte e melhor tempo da minha vida, acho que com muita razão me posso queixar da ventura que parece que tomou por particular tenção e empresa sua perseguir-me e maltratar-me, como se isso lhe houvera de ser matéria de grande nome e de grande glória; porque vejo que, não contente de me pôr na minha Pátria logo no começo da minha mocidade, em tal estado que nela vivi sempre em misérias e em pobreza, e não sem alguns sobresaltos e perigos da vida, me quis também levar às partes da Índia, onde em lugar do remédio que eu ia buscar a elas, me foram crescendo com a idade os trabalhos e os perigos. ¹³⁸

136 Cuán barroca y grotesca es esta degradación semántica de 'regentar' en el castellano. De 'regentar' (lat. *regens*, *-entis*, DRAE) un Estado a «regentar un club», «un casino», «una cervecería». Todo un ejemplo de degradación por nivelación de lo alto a lo bajo, de lo aristocrático a lo pícaro.

137 Aunque la mayor parte de la cita esté en el portugués contemporáneo (por António José Saraiva), he querido transcribir las indicaciones previas en a partir de la edición de 1614, digitalizada por la Universidad de Coimbra (<https://digitalis-dsp.uc.pt>). Y ello, para una mejor comprensión del énfasis que pongo en articular las relaciones, dentro de *Las naves*, entre Francisco Javier y Fernão Mendes Pinto. Valdrá la pena leer la dedicatoria (supuestamente de Mendes Pinto) «DESTE LIVRO A EL REY DOM PHILIPPE II. NOSSO SENHORO DO PROVIDOR E IRMãos da administração da casa pia das penitentes recolhidas desta cidade de Lixboa».

138 [PINTO, Fernão Mendes, 1514?-1583] *Peregrinacam de Fernam Mendez Pinto, em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouuio no reyno da China, no da Tartaria, no do Sarnau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calsminhan, no de Pegù, no de Martauão, & em outros muytos reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouca ou nenhuma noticia. E tambem da*

La importancia de Mendes Pinto en cuanto a la ibericidad de *Las naues* estriba en varios aspectos. Como personaje, no se soslaya su condición de escritor («Qualquer dia entrego esta bodega toda a um editor», Lobo Antunes 2006, 82); sin embargo, además de este dato, que nos permitiría alinearlos con Camões y Cervantes, y de toda la intertextualidad –paródica o no– respecto a su *Peregrinação*, lo más importante aquí es su función de financiador y promotor de alguno de los expedientes más viciosos y corruptos que nos ofrece *Las naues*:

Fernão Mendes Pinto [...] vivía ahora de una constelación de residencias y pensiones para hidalgos africanistas venidos a menos y proyectaba expandir su industria explotando los barrios de mala muerte del Intendente, la Avenida Almirante Reis y la Casa de la Moneda, cerca de bares de putas y de salas de fiesta equívocas, en los que las luces hacían surgir de las tinieblas, al ritmo de la música, fragmentos de rostros protuberantes como pescados cargados en cestos. (Lobo Antunes 2002, 88-9)¹³⁹

Veremos, en el capítulo en el que se centra el próximo análisis, cómo es éste el personaje que subcontrata a san Francisco Javier y aquel tragicomarítimo Manoel de Sousa de Sepúlveda, de quien se nos dice que «entendeu-se com Fernão Mendes Pinto e o senhor Francisco Xavier sobre os pormenores de recrutamento e manutenção de um contingente razoável de mulatas» (101).¹⁴⁰ El sentido, aquí, es diáfano.

Como tantos estudiantes aprendieron en una *A História de Portugal para Meninos e Meninas da 4ª Classe* (Ferreira 1964, 67), «os primeiros jesuítas chamados por Dom João III partiram para o Oriente. Aí se distinguiram muitos deles, mas aquele que ficará para sempre na memória de todos é, sem dúvida, São Francisco de Xavier, o “apóstolo das Índias”».

Pues bien: precisamente será este *São Francisco Xavier*, esperpentizado como «señor Francisco Javier», uno de los tres gestores de bares, pensiones y clubs de alterne (*boîtes*) que coordinarán Fernão

conta de muytos casos particulares que acontecerão assi a elle como a outras pessoas. E no fim della trata breuemente de algu[m]as cousas, & da morte do santo Padre mestre Francisco Xavier, unica luz & resplendor daquellas partes do Oriente, & Reytor nella universal da Companhia de Iesus / Escrita pelo mesmo Fernão Mendez Pinto... - Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck: a custa de Belchior de Faria, 1614.

139 «Fernão Mendes Pinto [...] vivía agora de uma constelação de residenciais e de pensões para fidalgos africanistas em desgraça, e projectava alargar a sua indústria explorando os bairros de má morte do Intendente, da Avenida Almirante Reis e da Casa da Moeda, perto de bares de putas e de dancings equívocos, em que as luzes erguiam das trevas, ao ritmo da música, pedaços de rostos protuberantes como peixes de alcofa» (2006, 82).

140 En ciertos fragmentos que se van citando, como este, la proximidad entre el portugués y el castellano permite omitir la traducción al español.

Mendes Pinto y Manoel de Sousa de Sepúlveda. No en vano, su primer encuentro con el autor de *Peregrinação*, en África, lo rememora con estas palabras: «El único blanco del barrio vendía en la ciudad [en Mozambique] puerta a puerta biblias, postales eróticas y tocadiscos, se llamaba Fernão Mendes Pinto» (2002, 86). Tras asociarse a él «en la venta de evangelios» e ir formándose una compleja relación de acciones y descripciones grotescas, el santo narra cómo se «había casado con la hija adolescente del comerciante blanco» recurriendo a una mezcla de soborno (una variante importante de la actividad comercial, en realidad) y de chantaje negociado («por unos menudos tráficos de salvajes entre Nampula y la Beira», 88). Ya se ha aludido a esta fecha: 1971. Tres años después, ante la necesidad de huir de la colonia y volver a la metrópoli, devuelve «a la mujer» al padre de ésta, Fernão Mendes Pinto, a modo de trueque, a cambio de un billete de avión hacia *Lixboa*.

Como se ha referido, la relación entre el tráfico de gente (esclavos y esclavas), literatura y artes, la religión y otros poderes institucionales, queda clara en estos episodios. El autor de la *Peregrinação* se sitúa, en cierto sentido, en la cúspide gestora de este modelo de negocio y es entre los capítulos ya analizados y el capítulo 11 donde podremos constatar aún mejor la promiscuidad e íntima articulación en el marco ibérico de estos temas, vectores, personajes. De la Residencia Apóstol de las Indias pasaremos, por ello, al Bar Dona Leonor y a la Boîte Aljubarrota (que para un lector español actual podría traducirse también por 'Pub o Club Aljubarrota') [figs 43-44].

3.2.5 Entre el Bar Dona Leonor y la Boîte Aljubarrota: burdeles tragicomarítimos e «invasões castelhanas»

En todo este amplio proceso del discurso histórico oficial, *Las naves* despliega, en el capítulo 11, un modélico ejemplo de síntesis esperpéntica de la Historia, de los héroes y las verdades nacionales. Ya la Residencia Apóstol das Índias había funcionado como escenario-sinécdoque del Portugal colonial y postimperial. Esta técnica se refina, si cabe, en el Bar Dona Leonor, como veremos ahora. En él o en torno a él se arremolinan algunos muy señalados caracteres de la Historia portuguesa. Por ejemplo, *Dom Nuno Álvares Pereira* (hoy São Nuno de Santa María, el santo matador de *castelhanos* en la batalla de Aljubarrota, en 1385: uno de los mitos fundacionales de la identidad portuguesa [fig. 46]),¹⁴¹ Manoel de Sousa de Sepúlveda, quien como se ha indicado protagoniza una de las *Histórias Trágico-Marí-*

141 Batalla conducida por los liderazgos de Juan I de Portugal y Juan I de Castilla. No es el único santo homicida, San Nuno de Santa Maria, cierto es: España tiene su Santiago Matamoros, y en todas partes cuecen habas, de Santiago y Aljubarrota a Kabul o Madrid.

timas, el predicador António Vieira, Afonso de Albuquerque y Dom Francisco de Almeida, Dom João de Castro... Recuérdense aquellas «invasões castelhanas» de la primera descripción de la zona de Belém, ya que es un tema que recorre toda la novela, hasta el desenlace. Pues bien, en este capítulo 11 se vuelve particularmente enfática la sentencia popular de que *de Espanha, nem bom vento, nem bom casamento*, como se decía antaño (y aún podemos oírlo hoy día, como le ha ocurrido a este servidor en marzo de este 2021, en la zona de Gerês, fronteriza con Galicia, escuchado de una señora que rayaría los sesenta).

En nuestra anterior cita tomada de un manual de historia oficial de los años finales del *Estado Novo* podíamos reconocer los fundamentos ideológicos antiliberales del régimen reaccionario de Salazar. Vayamos a otro texto más reciente. Disfrutese del siguiente diálogo extraído de un libro para niños y jóvenes, de 1984, diez años tras la restauración de la democracia en Portugal, publicado por la entonces popularísima Verbo, una de las más fuertes editoriales en el país durante aquellos años democráticos (y mi edición, la quinta, es incluso posterior, de 1996):

A cruz e a Espada

- Repara, Beatriz: os Castelhanos avançam! E o nosso Condestável ali posto a rezar!
- Assim faz sempre antes das batalhas. Roga ao Céu que lhe dê a vitória. E Deus tem-no escutado.
- Já por três vezes o seu pajem veio chamá-lo. Se não o atende, estamos perdidos! Ouvem-se, cada vez mais perto, as trombetas inimigas, o tropear dos cavalos, o alarido da soldadesca...
- Não, Pedro: D. Nuno Álvares Pereira não nos abandonará. Graças a ele, temos um rei nosso e é nossa a terra que pisamos.
- É um herói!
- É um santo! (Couto Viana [1984] 1996, 12)

Aparte de esta infantilización algo chiquilicuatre del conocimiento histórico y sin detenernos en estos usos comunicativos pàrvulos, que no merecen mayor comentario, destáquese la ‘voluntad de ficción’ que demuestran, la necesidad humana de ficcionalizar, sea cual fuese la calidad o el refinamiento de la ficción que se obtenga.

Se trata del diálogo entre un chico y una chica, quienes, según el autor, representan a niños o a jóvenes portugueses. A lo largo del libro, las dialogantes parejas van cambiando, aunque sus nombres son, siempre y muy nacionalmente, muy y mucho *portugueses*: Gonçalo, Beatriz, Pedro, Maria, etc. Estos, en cada sección o capítulo de la obra, ven y comentan los acontecimientos, como si estuvieran pre-

senciándolos *in loco* (o a través de una pantalla). El resultado es el que ha podido leerse.

La batalla de Aljubarrota, a pesar de la gran atención que ha merecido en obras de gran autoridad científica como la *Historia de España* de Ramón Menéndez Pidal, tiende a ignorarse entre la común ciudadanía española.¹⁴² Y ello, porque en ese sistema identitario nacional, la historiografía no le ha concedido a este acontecimiento el mismo porcentaje de representación dentro de 'su' Historia respectiva; posesivamente suya y con el específico sesgo consabido en el conjunto de los hechos históricos estudiados y enseñados en el sistema cultural español. Y viceversa. Por eso se vuelve tan necesario contrastar diferentes discursos sobre acontecimientos que, en principio, cabe suponer que habrán sido los mismos. Una de las más monumentales construcciones góticas portuguesas, el *Mosteiro de Santa Maria da Batalha*, en la ciudad del mismo nombre, conmemora la cruenta victoria.¹⁴³ Hay, incluso, una leyenda sobre cierta panadera de Aljubarrota, Brites de Almeida, que habría sido determinante en la neutralización de combatientes del ejército castellano. Lo que sí es cierto es que en esa majestuosa iglesia-monasterio están enterradas algunas figuras ilustres de la monarquía portuguesa y de su expansión marítima, como los reyes Juan I y Juan II (entre otros) o Enrique *el Navegante*. Ello, para dejar muy claro que ni Nuno Álvares Pereira ni el nombre de su ficcional club de alterne son caprichos del autor de *Las naves*. Al contrario: como Juana de Arco en Francia, las Navas de Tolosa en España o la clásica batalla de Troya, en la antigüedad grecolatina, Aljubarrota es de capital transcendencia simbólica en el imaginario cultural portugués [fig. 45].

Pero volvamos al escenario principal del capítulo 11: el Bar Doña Leonor. Un personaje en el centro de este núcleo estructural de *Las naves* es Manoel de Sousa de Sepúlveda, a quien ya se aludió, a propósito de la crítica grotesco-esperpéntica a las dinámicas imperiales y poscoloniales y por su relación con Francisco Javier. Seguimos en la zona de Anjos, Intendente y el Barrio de las Colonias, en el entramado empresarial impulsado por el emprendedor Fernão Mendes Pin-

142 En la quinta edición del tomo XIV de esta gran obra, de 1991, se le dedica nada menos que un capítulo a aquel conflicto entre los reinos de Castilla y Portugal, con la consabida participación inglesa (la 'pérfida Albión'...). Con título expresivo y tajante: «La derrota» (pp. 243-85).

143 En la *Nova História de Portugal* organizada por Joel Serrão y A.H. de Oliveira Marques leemos que: «Os efectivos prováveis dos dois exércitos eram: uns 17 500 a 19 000 combatentes do lado castelhano, distribuídos por 6500 a 7000 cavaleiros, 5000 besteiros e 6000 a 7000 homens de pé, a que haveria a somar mais uns 10 000 não combatentes; e uns 7000 combatentes do lado português, sendo 1700 cavaleiros, 800 besteiros, 700 arceiros ingleses e 4000 homens de pé a que haveria a acrescentar uns 5000 não combatentes. // A batalha travou-se em 14-8-1385, ao fim da tarde, e durou poucas horas» (1987, 530).

to. Sobre Manoel de Sousa de Sepúlveda, Mario Merlino, en el «Dramatis personae» de su traducción al castellano, escribía:

(siglo XVI). Navegante portugués. Murió en el naufragio de su galeón, episodio que relata Luís de Camões en *Los Lusíadas*. Una negligente construcción, el exceso de carga y el pésimo estado de conservación de la nave, además de la tormenta, provocaron su hundimiento. Representa un icono del fatalismo portugués.¹⁴⁴ (Merlino 2002, 215)

A lo cual hay que añadir que esto es materia de un relato publicado anónimamente en 1556 con el título de *Naufrágio de Sepúlveda*, con amplia circulación por el imperio español e interesantes ejemplos de reelaboración aureosecular, uno de los cuales de Tirso de Molina: *Escarmientos para el cuerdo* (1619). También Lope lo había tratado. Entre ambas obras, en un extenso poema titulado *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda e Dona Leonor de Sá Sua Mulher*, el poeta portugués Jerónimo Corte Real ya lo había hecho, en 1594.¹⁴⁵ Así, ya tenemos un dato esencial para alcanzar la significación del nombre del Bar Doña Leonor, que funciona prácticamente como alegoría esperpéntica de las estructuras coloniales que perviven en nuestros postimperios ibéricos: su patrocinio proxenetista, esclavista, la oquedad de conceptos como ‘el honor’, la ‘nobleza’, ‘el heroísmo’, el prestigio de lo aristocrático. El equivalente cervantino de estos imperiales escenarios de corrupción está, obviamente, en el sevillano e imperial Patio de Monipodio.

Ya en el capítulo séptimo se nos había presentado a este personaje. Otro esperpéntico retornado y, desde cualquier punto de vista, de los más viscosos personajes de la novela. Como ya se ha dicho, sólo

144 Esto del algo tópico y cansino «fatalismo portugués» (o *sebastianismo*) trae cola, como los demás tópicos étnico-folclóricos tan preparados por literatos como, por ejemplo, Cadalso.

145 [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$naufragio-e-lastimoso-sucesso-da-perdicao-de](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$naufragio-e-lastimoso-sucesso-da-perdicao-de). Este trágico suceso «deu origem a uma rica e conhecida tradição intertextual e interdiscursiva, desde a segunda metade do século XVI até à literatura contemporânea, tendo sido cantada por inúmeros autores da literatura portuguesa e estrangeira. Publicado anonimamente em 1555, logo depois desta tragédia marítima ter ocorrido, o relato do *Naufrágio do Sepúlveda* depressa se tornou num caso triste e digno de memória na nossa cultura. A sua ávida leitura pelo povo mais simples, bem como pelos nobres e letrados, desencadeou edições sucessivas deste folheto de cordel.(...) A triste fortuna de Sepúlveda ultrapassou mesmo as fronteiras nacionais, inspirando outros autores, na escrita poética, ficcional ou dramática, com destaque para Lope de Vega [sic] e Tirso de Molina, bem como algumas peças de teatro novilatino dos jesuítas de seiscentos. Os motivos de Corte Real para a redação desta obra não eram meramente literários, visto que o autor estava ligado por laços de parentesco às personagens da tragédia - a sua esposa era prima de D. Leonor de Sá, esposa de Sepúlveda. Num total de dezassete cantos, escritos em decassílabos brancos, de fundo elegíaco e mundividência maneirista, esta longa narrativa poética foi considerada pelo poeta a “mais filha do seu engenho”, alcançando uma popularidade superior à dos seus outros poemas históricos».

Francisco Javier estará a la altura de su bajeza. En él se concentran los diversos sentidos que destacamos en el grotesco esperpéntico de António Lobo Antunes: *voyeur* pedófilo, traficante de diamantes, cobarde y *plus ultra*, es el paradigma del colonizador-explotador, que crece no sólo con los 'desastres de la guerra' y del sistema intrínsecamente explotador que es cualquier estructura imperial-colonial, desde la de la Antigua Persia o la Azteca hasta la del actual poscolonialismo (occidental, asiático o africano).

Un *retornado* de África que busca salir del paso (*desenrascarse*, verbo que en Portugal se enseña a las mocedades que es intraducible a otras lenguas por idiosincrásico de la *Nação*, como la *saudade* o la *francesinha* de Oporto), y ello al estilo de los antihéroes de la tradición picaresca más sórdida. Actúa y habla como un canalla, aunque sus apellidos sean altisonantes, de Sousa de Sepúlveda, y su nombre proceda de Immanuel: 'Dios (está) con nosotros'. Doble ofensa esperpéntica, escéptica, nihilista, a pilares identitarios de las naciones ibéricas: aristocracia y catolicismo (incluyendo naciones sin Estado pero con intereses muy y mucho transnacionales, como, sólo por ejemplo, Cataluña).

Al triunfar el golpe de Estado del 25 de Abril, Manuel de Sousa de Sepúlveda vive en Malange (Angola). Aquí, se describen con grotesca acidez las relaciones entre una corrupta red de autoridades coloniales y las estructuras internacionales de tráfico de diamantes, personas, armas: «o amigo inspector da PIDE» (Lobo Antunes 2006, 60). Crítica del sistema de explotación colonial que lubricaba y dinamizaba los imperios ibéricos y que se ha extendido por actual orden internacional poscolonial -se menciona a Colón, por un lado, y a la OTAN, por otro-. No olvidemos que, además de la acción del colonialismo portugués, este se articulaba con instancias internacionales, transnacionales (OTAN: la CIA, URSS: la KGB, o una Sudáfrica con Apartheid e integrada en la *Commonwealth*, el 'bienestar común').

Este colono, Manoel de Sousa de Sepúlveda, corresponde al «honesto gachupín» empeñista de *Tirano Banderas*. Españoles de bien y 'portugueses de bem'. Por cierto, su retorno a Lisboa, en avión, lo hace desde aquella Sudáfrica de los años setenta y ochenta. No es casual que unos retornados huyan de Angola, Mozambique o Guinea en bodegas de navíos fatigados (Camões, Cervantes, Vasco da Gama) y otros lo hagan en aviones. Más cerca de los cielos, unos que otros. Todos portugueses, pero algunos arriba y bastantes otros abajo. Un tópico no por ello menos cierto.

De Sousa de Sepúlveda se reencuentra con su hermano, quien lo recibe «sem sorrisos» (Lobo Antunes 2006, 63), así que sale a hurtadillas y toma un taxi hasta la zona de playas de Costa da Caparica. Ahí, *Dom* Manuel confía en poder refugiarse en un «apartamen-

to, quase nunca usado, para férias europeias na Costa da Caparica» (2006, 59).¹⁴⁶

Como en las mejores escenas de los Hermanos Marx, cuyo humor está repleto de mecanismos grotescos,¹⁴⁷ la acción discurre a ritmo veloz, acumulándose o sucediéndose los recuerdos y las situaciones grotescas, a medida que sale el vehículo y atraviesa el Tajo, por el puente Salazar -25 de Abril- San Francisco (de México/California, pero también el de *Las naves*, Francisco Javier). Cuando llega a su destino, el personaje se encuentra con que el apartamento, «comprado há doze anos a pensar na reforma» (Lobo Antunes 2006, 65), está ocupado ilegalmente por «o povo de maxila côncava dos bairros de lata da Fonte da Telha» (67) como resultado de los desordenes iniciales del cambio de régimen (aunque el fenómeno del chabolismo empezara antes de la revolución y consecuente descolonización; de hecho, también ocurrió en la no revolucionaria España de la Transición). Es este personaje el que «en el bar Doña Leonor [homenaje a su esposa]:

[...] dirigía desde la barra una manada de muchachas lánguidas y de septuagenarios desbocados [...] que trepaban con su artritis a lo largo de músculos cubiertos de calcetines de seda en los que sobresalía la carne de res [...] instalado en el puente de mando de la barra [...] Manuel de Sousa [de] Sepúlveda falsificaba los cócteles añadiéndoles un tercio de jarabe de botica o una medida de loción contra la calvicie. (2002, 105)¹⁴⁸

El Bar Doña Leonor, como la Residencia Apóstol de las Indias, es un escenario que marionetiza a los personajes y en donde las acciones son propias de tragicómicos fantoches, los héroes de la gran Histo-

146 Es curioso el urbanismo de toda esta zona, la costa atlántica del municipio de Almada. Varias olas de industrializaciones de antes y después de la Segunda Guerra Mundial, primero, y, durante el *Estado Novo*, las zonas de viviendas promocionadas por el Estado, dentro del estilo de la 'Casa portuguesa'. Viviendas neorrurales, análogas a los Pueblos de Colonización del nacionalcatolicismo español en la posguerra. Parte de los barrios de Madreus o de Alvalade, en Lisboa, se crearon dentro del mismo marco.

147 Aunque en el grotesco de los Hermanos Marx prevalezca el tono burlesco y se solape lo siniestro con música, mímica y coreografías, véase *Duck Soup (Sopa de Ganso*, 1933), de Leo McCarey, y se podrá confirmar que es tan crítica con respecto a los poderes como el Valle-Inclán o el Lobo Antunes más ácidos. Además, pocas películas han realizado una deconstrucción y diagnóstico tan profundamente absurdo respecto a la lógica financierocastrense que conduce una y otra vez a los 'desastres de la guerra'. Hilariante aunque meramente testimonial, por supuesto. Pues «va la marcha», como dijo otra cómica actual, quizá involuntaria, del actual Reino de España.

148 «Dirigía do balcão uma manada de raparigas lánguidas e de septuagenários desbocados [...] os quais trapavam a artrite ao longo de coxas cobertas de meias de seda em que rebentava uma carne de talho [...] Instalado na ponte de comando do balcão [...] Manoel de Sousa de Sepúlveda falsificava os coqueteiles acrescentando-lhes um terço de xarope de botica ou uma medida de loção contra a calvicie» (2006, 99).

ria, a modo de manicomio carnavalesco u hospital lúbrico. Manoel de Sousa de Sepúlveda es, con Fernão Mendes Pinto, el otro gran patrocinador de estos espacios:

millonario y muy privado del rey nuestro señor [...] Manoel de Sousa de Sepúlveda, que presidía el consejo fiscal de una compañía de seguros, había depositado dólares en Suiza [...] no había logrado comprar la última discoteca del Largo de Santa Bárbara que le faltaba. (110)

Esta discoteca o club es, precisamente, la Boîte Aljubarrota, cuyo dueño:

un hombrecito pequeño, con gorra a lo Lenin sobre la calva, respondía al nombre de Nuno Álvares Pereira y había sido, en su juventud, condestable del reyno y después religioso en São Domingos, antes de cansarse de misas y tedeums cantados castañeteando los dientes en una nave helada, devolver a la Orden las sandalias que le magullaban los pies [...], pedir un préstamo al Duque de Bragança, su yerno, adquirir la Boîte Aljubarrota en la esquina de la Avenida Almirante Reis con la primera travesía del Largo. (110-11)

Es una contrarrepresentación de San Nuno de Santa María, el condestable, a todas luces, o sombras, esperpéntica. Será pertinente, en este punto, fijarnos en un libro historiográfico portugués muy reciente, dedicado a esta figura, que además se ha incluido en el *Plano Nacional de Leitura*.¹⁴⁹

[as] formas de apropriação da memória de Nuno Álvares Pereira ao longo dos tempos, em especial nos séculos XIX e XX [...] A temática

149 Este plan es una acción del Estado que coordina varias instancias educativas y culturales, a semejanza de lo que ocurre en otros países. «*Resolução do Conselho de Ministros n.º 48-D/2017: Pensar a educação e a cultura como eixos de governação pressupõe a assunção da leitura como prioridade política, tomando esta competência como básica para o acesso plural ao conhecimento e ao enriquecimento cultural — indispensáveis ao exercício de uma cidadania ativa e ao desenvolvimento económico e social do país. Neste âmbito, o domínio alargado da competência da leitura é perspetivado como condição fundamental para a construção e consolidação de uma sociedade livre, com coesão social, acesso democrático à informação, ao conhecimento, e à criação e fruição culturais. O Plano Nacional de Leitura, lançado em 2006, por iniciativa do XVII Governo Constitucional, constitui uma resposta institucional à preocupação com os níveis de literacia da população em geral e, em particular, dos jovens. Ao longo dos últimos 10 anos, o Plano Nacional de Leitura (PNL) concretizou um conjunto de estratégias destinadas a desenvolver as competências nos domínios da leitura e da escrita, bem como a alargar e a aprofundar os hábitos de leitura da sociedade portuguesa, designadamente da população escolar» (del *Diário da República*, 1a série, núm. 65, 31 de marzo de 2017).*

ca é apaixonante: compreender a forma como as diversas famílias políticas e religiosas (no Liberalismo, na fase final da Monarquia, no período da Primeira República ou durante o Estado Novo) se relacionaram com a figura histórica de Nun'Álvares e procuraram tirar partido do seu exemplo, ora numa vertente mais laica e heroica, ora numa religiosamente mais comprometida, ora ainda em sínteses conducentes à construção de uma modalidade de «santidade patriótica» que conjugava a vertente cívica e a religiosa [...] movimentos como a «Cruzada Nuno Álvares» (fundada em 1918, no ano da beatificação e no rescaldo das aparições de Fátima em 1917), ou a escolha de Nuno Álvares Pereira como patrono da Mocidade Portuguesa, da Legião Portuguesa e do Exército Português (arma de infantaria). (Gouveia Monteiro 2017, 330)

Esta obra, con su innegable valor, demuestra la pervivencia de las poéticas clásicas: su portada no se distingue de los carteles de películas sobre caballeros medievales al estilo *Amadís*, las novelas de Walter Scott o *Duelo bajo el sol*. Las valoraciones ficcionalizantes van dando el tono al estudio de G. Monteiro, que, así, combina la abundancia de fuentes y datos documentales con una articulación narrativa que ficcionaliza la Historia, construyéndola, creándola. Un ejemplo de esto es cómo nos explica la dimensión santa del héroe de Aljubarrota:

o Papa Bento XVI (segundo o parecer emitido pela Congregação Ordinária dos Cardeais em 7 de junho) autorizou a publicação de dois decretos, um reconhecendo as virtudes heroicas do candidato e outro *atestando a cura milagrosa da senhora Guilhermina de Jesús, de Vila Franca de Xira (que recuperara a visão)*. Finalmente, em 21 de fevereiro de 2009, Bento XVI anunciou a canonização, que veio a realizar-se no dia 26 de abril do mesmo ano, em Roma. *Foi um final luminoso* para o filho de Álvaro Gonçalves Pereira e Iria Gonçalves. (Gouveia Monteiro 2017, 327; cursivas añadidas)

Las cursivas son mías y con ellas se quiere destacar dos aspectos que podrían provocar algún efecto disonante en una lectura atenta, crítica. Desde luego, esa, no sabemos si consciente, metáfora del «final luminoso». Y, al mismo tiempo, la ausencia de cualquier nota de escepticismo ante esa «cura milagrosa» (tratándose de un libro de historia, ¿no debería enfocar con mayor cuidado estos fenómenos implausibles?). Es largo el brazo de la caballería andante, de los magos merlines y sus pociones mágicas.

Así que volvamos a los espejos cóncavos y convexos del esperpento que, según el canon oficial que tacha lo grotesco como 'deformación', no reflejarían lo real como es. En las últimas páginas del capítulo en el que estamos, Manoel de Sousa de Sepúlveda trata de convencer a

Nuno Álvares Pereira de que le venda la Boîte Aljubarrota, en vano: «el condestable, encaramado en un banco de cocina, con un refresco insulso en la mano, escuchaba sus argumentos desde una inmovilidad inexorable, mirándolo con su dureza de soldado» (Lobo Antunes 2002, 111).¹⁵⁰ Y, en esto, no bastando llamarse Aljubarrota este club, la presencia castellana va incrementándose: «¿Oye? - [...]-. Son las trompetas del campamento castellano» (111).¹⁵¹ De Sousa de Sepúlveda le espeta: «Trompetas, un cuerno -gritó enfurecido-. ¿En qué siglo se cree usted que vive?» (111). Esta pregunta del colono corrupto al héroe fundacional no menos corrompido se dirige también a nosotros, lectores: «¿En qué siglo se cree usted que vive?». Respuesta ingenua de quien lee *Las naves*: en la nada laica, aristocrática República Portuguesa.

«Trompetas españolas» mientras «las mujeres bajaban como habosas hacia el mostrador del guardarropa» (112).¹⁵² Este capítulo 11 se cierra con un párrafo que da buena fe de todo el alcance ibérico de la novela y que enlaza aquellas «invasões castelhanas» del inicio de la obra con el exordio *sebastianista* en un Portugal ocupado por tropas españolas:

- ¿No oye ahora a los españoles?

Y la cara era tan seria y tensa y su expresión de tal forma terminante sobre la base desencajada de los hombros, que Manoel de Sousa de Sepúlveda se plantó en la grava, con la intención de oír, hacia el lado de la policía judicial, el tintinear de las armas invasoras. (113)¹⁵³

La escritora y periodista literaria Inês Pedrosa entrevistó a Lobo Antunes pocos días antes de la publicación de la novela, en 1988. Allí, el escritor refiere una idea de la fase de borrador de la obra, idea que eliminó posteriormente y con la que hay que insistir en la importancia de las «invasões castelhanas» para una recepción cabal de la novela: «houve capítulos inteiros que desapareceram do livro. Num deles, por exemplo, a filha do Nuno Álvares vai ao otorrino por causa das trombetas castelhanas, que o pai estava sempre a ouvir» (Pedrosa [1988] 2008, 109). Quién accediera a ese borrador de *Las*

150 «o condestável, empoleirado num banco de cozinha, de capilé chocho na mão, escutava-lhe os argumentos numa imobilidade inexorável, mirando-o com a sua dureza de soldado» (2006, 104).

151 «Ouve? [...] São as trombetas do acampamento castelhano» (2006, 105).

152 «As mulheres desciam como lesmas para o balcão do vestiário» (2006, 105).

153 «- Não os ouve agora, aos espanhóis? E a cara era tão séria e tensa e a sua expressão de tal forma determinada sobre a pilha de desconchavo dos ombros, que Manoel de Sousa de Sepúlveda se plantou no cascalho, à escuta, na mira de sentr, dos lados da Judiciária, o tinir das armaduras invasoras» (2006, 106).

naves, donde la hija del caballero medieval São Nuno de Santa María, el ‘matacastellanos’ de la identidad nacional portuguesa, se ve obligada a ir al otorrino... ¡Afectada por las «trompetas españolas»!

3.2.6 Buñuel, Lorca y los *matadores* de Inés de Castro

En el capítulo que se acaba de enfocar, leemos cómo Manoel de Sousa de Sepúlveda, atormentado por la presencia de una cabeza de toro embalsamada que decora el salón de su piso lisboeta de *Amoreiras*, se deshace de ella:

no aguantando el sufrimiento, le ofreció la cabeza, sin ninguna explicación, al padre António Vieira, y se vio obligado a recuperarla ocho meses después, en virtud de tajantes disposiciones testamentarias, junto con un Cristo aborígen y una reproducción del *Guernica*, con las rodillas conmovidas apoyadas en la cama del letrado sacerdote. (109)¹⁵⁴

El toro: la bestia ibérica (esto es, también portuguesa) por antonomasia, tradición, folclor, estereotipo o turismo. Guste más o menos, añádanse más o menos caracoles, vieiras, bacalao u otras especies animales de uso y abuso humano. Objeto –la cabeza del toro– que conecta esta referencia con Goya, con el picassiano toro del *Guernica*, con Lorca y con Santarém, ciudad portuguesa que se refiere en la novela, de gran tradición tauromáquica y simbolismo literario e histórico, como lo ha sido toda la región de la Estremadura portuguesa y del Alentejo. Y ahondando en las intertextualidades, este padecimiento del navegante trágico-marítimo es análogo al que siente el protagonista de «La Migala», de aquel *Bestiario definitivo* de uno de los maestros de Juan Rulfo, Juan José Arreola.

Hay, aquí, en este enlace entre la cabeza del toro y el *Guernica*, una alusión casi directa, diríase, a la Guerra de España de 1936, que inició, precisamente, un período reaccionario dictatorial español análogo y paralelo, aunque algo posterior, al que es uno de los marcos temporales del Portugal de *Las naves*.

La guerra civil de España en la dictadura portuguesa, los exilios. Junto a los *retornos*, que son caminos de ida y vuelta, que, por lo tanto, forman parte del mismo sistema conceptual. Ello, porque el *retornado* se representa en *Las naves* como una categoría del desterrado o transterrado: Camões, Cervantes... y Buñuel y Lorca. El sol gitano

¹⁵⁴ «não aguentando o sofrimento, ofereceu a cabeça, sem qualquer explicação, ao padre António Vieira, e viu-se obrigado a recuperá-la oito meses depois, em virtude de impositivas disposições testamentárias, juntamente com um Cristo aborígene e uma reprodução da *Guernica*, de joelhos comovidos apoiados à cama do letrado sacerdote» (2006, 102).

de Madrid. Dos contrabandistas «ciganos» entre Portugal y España, estos dos últimos introducen la contemporaneidad ibérica del siglo XX en la novela. Y la labor creadora de estos se sugiere o explicita en la novela de Lobo Antunes de varias maneras.

En el capítulo 15 de la novela, se nos dice, del creador de *Viridiana*, que «Pedro Álvares Cabral, a quien el señor Luis Buñuel le murmuraba constantemente. Un día de estos, ya lo verás, dejo toda esta porquería y hago una película que dejará a todo el mundo con la boca abierta» (151).¹⁵⁵ Referencia casi directa a *Un chien andalou* (1929) y a *L'Âge d'Or* (1930), títulos que cabe relacionar con Lorca, el primero, y con Salvador Dalí, ambos. El surrealismo surge, así, implícitamente, en una novela que comparte no pocos procedimientos con las vanguardias de las que fue contemporáneo y protagonista especial Ramón del Valle-Inclán. Esto se añade, por ello, a la dimensión metaliteraria o intertextual y de paródico homenaje que hay en *Las naves*, desde la poética del grotesco esperpéntico.

Uno de los ejes de acción temática del surrealismo, como se sabe, es el antirreligiosismo, trátase de la religión católica o de cualquier otra, salvo aquellas que los imperialismos ibéricovaticanos aplastaron o modularon, como las precabralinas, en el caso de Brasil, las precolombinas en el caso de las Américas españolas, las *native American* o *Afroamerican* en el caso de Estados Unidos o de Canadá, las africanas en el caso europeo en general Bélgica, Francia, Reino Unido, Italia, Holanda. Mucho de Buñuel y de su surrealismo hay en *Las naves*. Y quizá algo del Lorca más surrealista y antisistema, el de *Poeta en Nueva York* (1929). A éste se le presenta como:

un trapichero gitano [...] vestido a lo Georges Raft,¹⁵⁶ cargado de anillos, con una corbata con florones dorados y muchachas desnudas, levantándose de la mesa en la que conspiraba con un compinche más joven [Buñuel] pero ya imponente de sedas y quilates, acercándose el olor a brillantina del bigote y tendiendo su furtiva mano de cuchillero [...] Federico García Lorca, encantado. [...] Federico García Lorca presentó al compañero de los tesoros del orfebre, entretenido en desatascar con una cerilla el hueco de la oreja, Mi socio Luis Buñuel, que es padrino de boda de todos los inspectores fiscales de Alentejo. (147)

¹⁵⁵ «Pedro Álvares Cabral, a quem o senhor Luís Buñuel cochichava constantemente Um dia destes, vais ver, largo esta porcaria toda e faço um filme que fica tudo de boca aberta» (2006, 140).

¹⁵⁶ Actor hollywoodiense de los años cuarenta y cincuenta de cine negro, su nombre correcto es George (sin la -s final de *Las naves*). Tampoco se ha corregido en la versión *ne varietur*, realizada con el acuerdo del autor. Por ello, cabe suponer que se trata de una decisión artística.

Es de no menor relevancia la conexión entre «los dos gitanos de chaqueta remendada» y uno de los mitos centrales del nacionalismo portugués, que, cómo no, nos lleva otra vez a Castilla-España [fig. 47]: Inés de Castro y Pedro *el cruel*.

Pedro Álvares Cabral, el navegante fundacional de la Tierra de Vera Cruz, quien menciona que su mujer llevaba «un atavío excesivo de prostituta española» (149) buscará a:

los dos gitanos de chaqueta remendada y corbata con arabescos en una cafetería con billares de la Praça da Figueira [...] Federico García Lorca dobló el cheque por el medio marcando el pliegue con una arista del anillo, lo sumergió en la confusión de tarjetas de crédito falsas y resguardos de montepío de la billetera, se disolvió en la contemplación de los tacos con la expresión simultáneamente atenta y vaga con la que los labradores miden las nubes de lluvia desde su umbral, y en ese instante gritaron desde la barra Lllaman por teléfono al señor Luis Buñuel, y el segundo gitano [Buñuel], calvo, feo, con ojos de canica, dijo Permiso y caminé por un pasillo ruidoso y confuso de damas viejas, teteras con tila y pasteles de nata, distorsionado por el juego de reflejos verdes y blancos de los billares, donde perfiles en mangas de camisa, con visera de celuloide en la frente, ejecutaban una danza ritual alrededor del fieltro de las mesas. (149)

No poco esperpéntica o valleincliniana resulta esta representación de personajes y espacios. Primero, la caracterización de ambos personajes («chaqueta remendada y corbata con arabescos»), que en cierto modo los payasifica –el mundo circense y el mundo no ya como teatro solemne, *theatrum mundi*, sino en este grotesco nihilista como teatrillo de marionetas– con el detalle de los arabescos, recurso decorativo tan estrechamente relacionado con los *grutescos* que el mismo Edgar Allan Poe tituló uno de sus obras como *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Después, el vocabulario con el que se representa la relación entre personajes y espacios: «se disolvió en la contemplación de los tacos», «un pasillo ruidoso y confuso de damas viejas», «distorsionado por el juego de reflejos verdes y blancos de los billares», «una danza ritual» (cursivas añadidas). En términos dramáticos, se trata de la puesta en escena, la relación dinámico-espacial de actores principales y secundarios, entre sí y respecto al escenario. En último lugar, la cosificación de los personajes humanos: «ojos de canica», «damas viejas, teteras con tila y pasteles de nata», «perfiles en mangas de camisa».

Una vez más, como había ocurrido con Cervantes, *Las naves* concede el privilegio del discurso directo a estos dos nuevos personajes ‘castellanoespañoles’, con el añadido de que lo gitano y lo andaluz son dos temas nucleares de lo español, dicho así, tópicamente y

en general.¹⁵⁷ El narrador es Pedro Álvares Cabral, ‘hallador’ (*achador*) de Brasil:

El del cheque [Lorca] masticaba pastillas para la garganta, interesadoísimo en las carambolas, y en esto el señor Luis Buñuel se adelantó con relleno de chantillí en el bigote, hizo una seña al limpia-botas [...], me preguntó, haciendo centellear zafiros, ¿Tienes un cigarrillo que me dejes?, se evaporó tras el humo y anunció, en el castellano atropellado de los contrabandistas de transistores, Me acaban de hablar desde Granada, pasado mañana dormimos allí. (Lobo Antunes 2002, 150)¹⁵⁸

Interesa toda la escena, pues se van de parranda cutre por *Lixboa*, con Pedro Álvares Cabral: todos emigrantes, todos desterrados. No solamente esto, sino que al lector histórica y contextualmente informado, le evocará al instante la Guerra de 1936 y, sobre todo, el asesinato, ejecución o ajusticiamiento de Federico García Lorca. Que el destino anunciado por Luis Buñuel sea Granada y no Madrid, Badajoz, Toledo, Zaragoza, Sevilla, Málaga, Marbella, Benidorm, Trujillo, Cádiz, Lloret de Mar, Andorra, Santiago de Compostela, Gibraltar, o lo que se le ocurra a cada cual, sino Granada, precisamente esta ciudad, no es el resultado de una elección *a boleo*, casual, accidental, por parte de Lobo Antunes en el proceso de escritura de la novela. El lector sabe, así, que «pasado mañana dormimos allí», supone un siniestro anuncio, en modo de fúnebre carnavalización.

No es casual, tampoco, que tras esta información que requiere del lector la activación de ciertos conocimientos específicos, peregrine este segundo trío ibérico de tristes pícaros por una *Lixboa* tan realista en su esperpentización que es, de hecho, la Lisboa más contemporánea de *Las naves*. Y en esta salida, «a celebrar» (150), en cuyo recorrido se nivela lo alto y lo bajo («con el rey de bronce, a caballo, en el centro, y los vendedores de heroína inyectándose en los portales»), por la monumental Lisboa de la Praça da Figueira, por la Mouraria, la Avenida Almirante Reis, hacia el Arco do Cego (del ciego: muy buñueliana... ¿coincidencia?), Pedro Álvares Cabral comenta la

¹⁵⁷ *Carmen*, de Bizet, para no ir más lejos. Por otro lado, lo gitano aparece como componente fundamental de la contemporánea cultura de Cataluña, con el género musical de la rumba catalana, actualizado, con los kitschísimos Ladilla Rusa ft. Los Ganglios en *KITT y los coches del pasado* (por ejemplo).

¹⁵⁸ «O do cheque mastigava pastilhas para a garganta, interessadíssimo nas carambolas, e nisto o senhor Luís [sic] Buñuel adiantou-se com recheio de chantilly no bigode, fez sinal ao engraxador [...] perguntou-me, faiscando safiras. Ten sum cigarro que me empestes?, evaporou-se no fumo, e anunciou, no castelhano atrapalhado dos contrabandistas de transistores, Falaram-me agora mesmo de Granada, depois de amanhã dormimos lá» (2006, 139).

estatua que vemos en la foto, en la Praça do Chile, «el monumento a mi camarada Fernando de Magallanes» [figs 48-51].

Además, *Las naves* cita la obra de Federico García Lorca, desde su voz en primera persona: «por la rampa del depósito de cadáveres declamando poemas, Verde que te quiero verde, Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir, Antonio Torres Heredia hijo y nieto de Camborios» (150-1).¹⁵⁹ António Lobo Antunes, en entrevistas, nos deja dos valiosas indicaciones para el estudio de su narrativa y el porqué de la inclusión –cita incluida– del poeta, dramaturgo, actor, dibujante, músico *granaíno*: primero, que antes de escribir prosa, lee algo de poesía. En segundo lugar, que uno de sus poetas preferidos es, precisamente... Lorca.

Finalmente, tanto el granadino como el aragonés, anticlericales en lo personal y en lo artístico, como lo es esta novela, libertarios a su manera, fueron represaliados por el movimiento nacionalista reaccionario español, y participan en otra escena de la novela que esperpentiza un mitema clásico, recurrente, de la cultura portuguesa: la medieval historia trágica de Inés de Castro, la amante gallega (por tanto, y en aquella época, castellana) del rey de Portugal, Dom Pedro *o cruel*, y de la muerte de ella por razón de Estado. Esto es, el clásico conflicto entre Portugal y Castilla (o viceversa). Relato y personajes históricos elaborados discursiva e icónicamente a uno y a otro lado del Guadiana.

Sigue narrando Pedro Álvares Cabral:

el señor Luis¹⁶⁰ Buñuel hizo sonar un código de golpecitos canturreando Verde que te quiero verde, y nos topamos allí dentro con una asamblea de gitanos macabros, paramentados con colores chillones por los sastres más caros de Lixboa, que tramaban la partida inmediata, hacia el reyno de León, de los matadores de Inés de Castro, trío con cara de forajidos que todos los días aparecía en los periódicos al lado del célebre champú Caspex, que acelera la caída del cabello y aniquila las cejas y las uñas de los pies, perseguidos por la Secreta, la Guardia Nacional Republicana y el ejército privado de don Pedro. (Lobo Antunes 2002, 150-1)

Algunas líneas después, reaparece un personaje ibérico en su duplicidad casi binacional de español-portugués/portugués-español: San Francisco Javier, de Xavier, Navarra. Así se extiende y remata la participación de Buñuel y Lorca en *Las naves*:

¹⁵⁹ Nota de Mario Merlino: «versos en castellano en el original».

¹⁶⁰ Otra curiosidad puramente editorial: la traducción al castellano corrige otro error que se ha mantenido en las varias ediciones portuguesas de la novela (pues Luis es *Luís* en el idioma portugués). Fenómenos de frontera, supongamos.

el Apóstol de las Indias perseguía a las tájides, pero cuando el señor Luis Buñuel, que conducía la furgoneta, se levantó de la cacería con un palillo en los dientes, [...] sin añoranzas de nada, a conversar con los matadores de la amante del rey [Inês de Castro] bajo los cedros de Montemor que añadían la espesura de las ramas [...] y después la frontera, o sea un río sin brillo que separaba colinas gemelas de olivos y jaras. (152)

Un río que es el Guadiana, con el cual, recuérdese, se anunciaba *Las naves*, al final de la anterior novela de Lobo Antunes, *Auto dos Danados (Auto de los condenados)*. Río de frontera, de la raya/raia, de invasiones, exilios, contrabandos, amoríos, huidas de dictaduras y conflictos en uno u otro sentido. El final de este riquísimo episodio 15 nos da la clave, nuevamente, de conexión con las «invasiones castellanicas»:

Fue entonces cuando nos topamos con un gran aparato militar de castellanicos que protegían una tienda iluminada de barraca de feria, centenares de estandartes, banderas y cocinas de campaña [...] e ilusionistas que divertían a la tropa, y un centinela nos informó [de] que el rey Felipe [II] se había reunido con sus mariscales en la caravana del Estado Mayor a planear la invasión de Portugal. (153)

Podemos, pues, pasar al último punto sobre la ibericidad de *As Naus*.

3.2.7 Alcazarquivir: Reconquista, Mesianismo¹⁶¹

De aquellas «invasões castelhanicas» del principio, únicas invasiones que se van reiterando en la novela, llegamos en los últimos capítulos a «los informadores españoles» (205), esto es, a la sucesión del rey Sebastián de Portugal por el rey Felipe II de España.¹⁶²

Según Merlino (2002, 219-20), Dom Sebastião fue «figura entre mítica e histórica. Su mayor obsesión fue la conquista del norte de África. Allí perdió la vida en la batalla de Alcácer Quibir, en apoyo al depuesto sultán Ahmed. Su cuerpo nunca fue hallado y algunos personajes de la época intentaron hacerse pasar por él». En efecto, tal como ocurrió con un sonado caso en la villa costera de Ericeira, al

¹⁶¹ Hay varias soluciones para el topónimo Alcazarquivir. Aunque Merlino respete la versión del portugués (Alcácer Quibir), opto académicamente por seguir la *Historia de España Ramón Menéndez Pidal* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992).

¹⁶² Se enlaza con las «invasiones castellanicas» del capítulo 1 –cierre circular de la obra; el centro es la Boite Aljubarrota- y comparte en cierto sentido la simetría circular del *Tirano*.

norte de Lisboa.¹⁶³ Con estos datos juega Lobo Antunes al dirigir todo el final de la narración hacia ese pueblo, de donde partieron, en 1910, los últimos reyes de Portugal. Recordemos cómo Camões, en el capítulo 14, pasa por su propia estatua y presencia la partida del rey Sebastián a su última batalla:

y el rey don Sebastián apareció a caballo rodeado de validos, arzobispos y privados, vestido con una armadura de bronce y un yelmo de plumas, y desapareció hacia el lado de la picota del Ayuntamiento, seguido por el asombro de los policías y los guardias nocturnos, camino de Alcácer Quibir. (142)

Estas líneas cierran el capítulo, y sabemos la importancia que tiene, en cualquier obra secuencial, desde una novela hasta un solo de guitarra o saxo, su apertura y su cierre.

La ibericidad de la vocación militar del rey portugués parece clara, pues era la continuación de la antigua dinámica bélico-religiosa que ocupó tantos siglos de historia de los reinos de la iberia *posthispanica*. Un espíritu evangelizador de cruzada que, en el siglo XVI, incluía la leyenda de un reino cristiano aislado por Etiopía (el Preste Juan), y sabemos cómo y cuánto ciertas leyendas o mitos han operado sobre la realidad material. El caso de *El Dorado* es otro, y muy notable. También la derrota y, con esta, el concepto de «decadencia de los pueblos peninsulares», aquel anterior libelo tan apreciado por el republicanismo, y de los mesianismos que tanto alimentarían las ideologías nacionalistas decimonónicas que hasta hoy tanta importancia tienen en el espacio cultural ibérico (cap. 2 de este libro). Otro dato: el consejero militar de Dom Sebastião en esa aciaga batalla fue Francisco de Aldana, el importante poeta aureosecular, quien también desapareció. Esto es: en cierto sentido, para nada menor, Alcazarquibir fue una empresa ibérica.

La soberanía del reino de Portugal ha estado en jaque, a lo largo de su historia,¹⁶⁴ en cuatro fundamentales ocasiones:

- a. La batalla de Aljubarrota, ya aquí suficientemente tratada (siglo XIV);

¹⁶³ Por ejemplo: Alberto Pimentel, *Dom Sebastião: O Rei da Ericeira, 1890* (editado originalmente como 'regalo' a los subscriptores del *Diário de Notícias* y reeditado en 1997). <https://www.mundoportugues.pt/2019/05/24/o-eremita-que-se-disfarcou-de-d-sebastiao/>.

¹⁶⁴ Desde la bula papal de 1179, o si se quiere desde el Tratado de Zamora, de 1143. La documentación que fecha el inicio de una nacionalidad podría disolver tentaciones esencialistas tendentes a postular naciones eternas e infinitas. Pero ante la fuerza de la costumbre y el arraigo de las creencias no parece funcionar el método científico. En el caso español, no hay tales fechas, o mejor, hay tantas que acaba por permitir hacer todo tipo de malabarismos esencialistas, nominalistas y metafóricos como los que se escrutan en el primer capítulo de este ensayo.

- b. La sucesión al trono portugués, en 1580, por Felipe II de Habsburgo, a causa de derechos dinásticos que le correspondieron por la desaparición, literal, del rey Sebastián de Portugal, Dom Sebastião. Ello dio lugar a la unión de los dos imperios bajo tres monarcas españoles hasta 1640-48, período de rebelión por parte de la aristocracia y burguesía portuguesas que concluyó en la *Restauração*, con la dinastía de los Braganza;¹⁶⁵
- c. Las *Guerras Francesas*, o napoleónicas, que –aunque supusieron una invasión de facto, y la Península Ibérica fue, al fin y al cabo, el teatro de guerra entre los ejércitos napoleónicos e Inglaterra–¹⁶⁶ en el caso de Portugal no problematizaron la soberanía nacional, al revés de lo que en España acaeció, ya que toda la corte portuguesa se trasladó desde Lisboa a Río de Janeiro, en Brasil (origen de la posterior independencia de esta gran colonia del imperio portugués);
- d. El *ultimatum* británico de 1890, un conflicto diplomático con amenaza militar plausible del Reino Unido a Portugal a causa de los planes portugueses de unir la occidental Angola al oriental Mozambique con toda la franja de territorios intermedia, lo que se llamó el mapa ‘cor de rosa’. En la práctica, tampoco supuso ninguna sustitución de gobernantes ni la pérdida de la ‘soberanía nacional’.

Así, en el imaginario cultural portugués, Dom Sebastião puede funcionar como el reverso de Nuno Álvares Pereira, *São Nuno* de Santa Maria. Esta figura histórico-totémica, en términos nietzscheanos, sería un ejemplo de «voluntad de poder» y de afirmación resolutive, tanto en lo militar como en su etapa mística, para quien la metáfora, ya tan manida, de la *Aurora*¹⁶⁷ vendría cual luminoso anillo al dedo. A él se le contrapone la figura del rey Sebastián [fig. 52], en quien Camões había manifestado tantas esperanzas en 1572, en *Los Lusíadas*, que dedica al monarca, para toda la empresa imperial y colonizadora portuguesa emprendida en gran medida por sus antepasados Dom João II y Dom Manuel I. Su desaparición física en la batalla de

165 A cuya familia, por cierto, perteneció, casi dos siglos más tarde, la insigne Maria Isabel Francisca de Assis Antónia Carlota Joana Josefa Xavier de Paula Micaela Rafaela Isabel Gonzaga de Bragança e Bourbon, esposada con el ondulante Fernando VII y, sobre todo, entusiasta del entonces incipiente del Museo del Prado.

166 Asunto que ha estudiado en profundidad el especialista António Pedro Vicente, por ejemplo, *Anunciando as Guerras Francesas - O Domínio Inglês em Portugal* (2013) o *Guerra Peninsular 1801-1814* (2007).

167 Título de una de las mejores obras de Nietzsche, por cierto. Esta metáfora apasionaría a las ideologías más utopistas del siglo XX y a alguna del XXI, de cualquier sentido ideológico.

Alcazarquibir, en 1578, provocó, aparte de los conflictos dinásticos, habituales entre familias reales, a un ambiguo mito: el de su regreso.

Ambiguo o bidireccional mito. Pues, si por un lado este mesianismo que generó y que habrían de desarrollar conceptualmente para nutrir el nacionalismo portugués intelectuales como Teixeira de Pascoaes, íntimo amigo de Unamuno, iberista cultural, o Fernando Pessoa, por otro lado suscitaría una línea escéptica que representa al joven Sebastián no como *o desejado* (el deseado), sino como un soñoliento soñador incapaz de representar su función de rey. Es la línea de algunos importantes pensadores o intelectuales portugueses, como el historiador Oliveira-Martins, del siglo XIX, tan leído por la Generación del '98. Y será, también, la interpretación crítica que recogerá António Lobo Antunes en *Las naves*:

el rey Felipe se había reunido con sus mariscales en la caravana del Estado Mayor a planear la invasión de Portugal, porque don Sebastián, aquel tonto inútil con sandalias y pendiente en la oreja, siempre lamiendo un porro de hachís, había sido acuchillado en un barrio de droga de Marruecos por robarle a un marica¹⁶⁸ inglés, llamado Oscar Wilde, una bolsa de marihuana. (153)

Esta cuestión va cobrando cada vez más relieve, hasta que llegamos a los capítulos finales del libro, en el desenlace hacia la nada que quizá plantee *Las naves*. Un desenlace nihilista.

En el capítulo 17, monumental artefacto de erotismo grotesco-esperpéntico, se vuelve a referir la escena de partida del rey que había contemplado «um homem chamado Luís» en el capítulo 14. Pero, esta vez, la perspectiva no es ya la del poeta épico, sino la de una prostituta senior que:

lució ante la ventana uno de sus escotes terribles espionando desde aquel postigo de desván la armada de traineras de pesca de Alcácer Quibir, reunida en el Cais das Colunas bajo las órdenes de un niño rubio que había de salvarnos de la ocupación española. (174)

Es este mismo personaje, con quien mantendrá el alcohólico navegante Diogo Cão una intensa noche de pornolirismo decadente y, so-

168 El uso burlesco de *marica*, que no sé si en próximas *ne varietur* se cambiará, no implica ninguna especie de 'homofobia' por parte del narrador. Esta observación debe tener en cuenta el diferente trato que se le da, en su respectivo capítulo, a Federico García Lorca, de quien, aparte de dedicarle mucho más texto, se destaca su obra, con citas expresas y en español, lo cual no es baladí. ¿Cómo podría serlo? Además, la consideración que se tiene respecto a la obra de Wilde es nula y probablemente aparece como asociación entre aquel *felipismo* de los Habsburgo en el trono portugués (de los «filipes», dice en Portugal mucha gente para referirse a este período de 1580-1640) y el *Ultimatum* inglés de 1890.

bre todo, esperpéntico, es esta compasiva prostituta quien

alargó el pico de los párpados con un trazo infinito de lápiz cuando don Sebastián, rodeado por una muchedumbre de hidalgos y hombres de negocios con frac, ocupaba lugar en el barco de *Cacilhas O Palmelense*, con boyas de madera alrededor de todo el casco. (175)

Una vez más, después de haberlo hecho con Camões, con Vasco da Gama, Cervantes, Francisco Javier, Nuno Álvares Pereira, Manuel de Sousa de Sepúlveda, etc., Lobo Antunes picariza a otra figura estructural del sistema ideológico nacional portugués: el rey Sebastián. Sentándolo en un asiento del ferry, «el barco de *Cacilhas*» (Almada) que diariamente ocupan miles de trabajadores para devolverles desde la metrópoli hasta la margen sur. Hay, por tanto, una proletarianización del *primum inter pares* de la aristocracia, el monarca. Y además (¡cuántos ademases en esta novela!) es junto a *Cacilhas* donde se encuentran los relevantes astilleros de la Lisnave que se ven desde Lisboa y se refieren en la obra. Muy cerca está la gran base militar de O Alfeite, cuyo protagonismo en la Revolución del 25 de Abril fue fundamental.

El capítulo 18, que cierra la novela aunque no la resuelve, presenta la planificación, en un hospital de tuberculosos –otra sinécdoque de Portugal– en el país ya tomado por dominio español, de una carnavalesca huida hacia Ericeira de un grupo de restauradores independentistas («las minucias del plan para la restauración de la independencia»), guiados por un «patriota de la flauta» (206), analogía con el flautista de Hamelin, para esperar al mesiánico rey don Sebastián.¹⁶⁹

Este capítulo es, de forma significativa, el único en el que el narrador es la clásica voz en tercera persona. Lo conduce, no menos significativamente, el «homem de nome Luís», con sus acciones. Integra a un grupo de *retornados* y pacientes psiquiátricos, en un viaje-excursión-expedición-misión desde *Lixboa*, por Mafra (la del *Memorial del convento*, de Saramago) y hasta Ericeira. El flautista que ya se ha referido es miope («transparente» y con rasgos de buitre). Con «el himno nacional, ejecutado a ritmo de pasodoble para engañar a los enfermeros» (207),¹⁷⁰ «o homem chamado Luís», *barão assinado* de *Las naves*, lleva al lector a presenciar, a su lado, con el efecto de la tercera persona narradora, cómo una muchedumbre, «apoyados los unos en los otros» (p. 211), espera en la playa de Ericeira [fig. 53], quizá en la Praia do Pescador, al «rey a caballo, con cicatri-

¹⁶⁹ Un estudio interesante que ayuda a profundizar en este tema es «O Retrato de Dom Sebastião: Costa Pinheiro ou a 'Desmitificação' da Retratística Histórica Oficial», del historiador del arte Bruno Marques (2008).

¹⁷⁰ «o hino nacional tocado em ritmo de pasodoble para enganar os serventes» (2006, 186-7).

ces de cuchilladas en los hombros y en el vientre». Ello, en vano. En realidad, estarán «aguardando, al son de una flauta que las vísceras del mar» enmudecen, «los relinchos de un caballo imposible» (211). Es así como inconclusivamente se cierran las páginas de esta novela esperpéntica del Portugal contemporáneo, que lo es, por ello, de los postimperios ibéricos. También del español.

Pasaron el convento de Mafra repleto de ciempiés y soldados, y llegaron a Ericeira poco antes de las tres y veinte de la mañana, entrechocando los huesos de frío en el interior del pijama hospitalario [...]. Apoyados los unos en los otros para compartir en conjunto la aparición del rey a caballo, con cuchilladas en los hombros y en el vientre, se sentaron en los barcos [...]. Esperamos, tiritando bajo la brisa de la mañana, el cielo de cristal de las primeras horas del equinoccio, los frisos de espuma que habrían de llevarnos, junto con los restos de feria acabada de las olas y los chillidos de cordero del agua en el sifón de las rocas, a un adolescente rubio, con corona en la cabeza y labios de disgusto, llegado de Alcácer Quibir con pulseras de cobre repujado [...] aguardando, al son de una flauta que las vísceras del mar enmudecían, los relinchos de un caballo imposible. (2002, 211)

