
Conclusión

Um par de guardas, chamados pelo apito do cabo, transportou o féretro [do pai de Camões] para o escritório de tijolo de secretárias desfeitas encostadas às paredes, antigos ficheiros metálicos e ordens de serviço e relações de naus desaparecidas afixadas a alfinete num painel de cortiça, à esquerda da fotografia emoldurada do presidente da república que mirava a eternidade na expressão de estupidez visionária dos heróis. (Lobo Antunes 2006, 26)¹

As Naus es un caso singular en la historia de la contrarrepresentación literaria contemporánea portuguesa, con su crítica de los discursos oficiales, a través de la picarización y de la burla de «as armas e os barões assinalados».

A lo largo de sus dieciocho capítulos se critican los discursos de identidad que emanan de los poderes, concretos o difusos, del imperio y postimperio portugués, con toda la complejidad de sus relaciones ibéricas y exteriores. Se hace, además, de manera destructiva,

1 «Una pareja de guardias, llamados por el silbato del cabo, transportó el féretro hacia la oficina de ladrillos con escritorios desechos arrimados a las paredes, antiguos archivadores metálicos y órdenes de servicio y relaciones de naves desaparecidas fijadas con alfileres en un panel de corcho, a la izquierda de la fotografía enmarcada del presidente de la República que avizoraba la eternidad con la expresión de estupidez visionaria de los héroes» (2002, 27).

dentro de las tradiciones satíricas más cáusticas, línea artística que Jean Paul Richter denominó «cómico absoluto»: un humor aniquilador, cruel, que busca penetrar en lo esencial de lo humano, desde lo individual hasta lo colectivo, externa e internamente.

En última instancia, el nihilismo ácrata y de tintes misántropos que las novelas previas del autor expresan se ve reforzado en la corrosiva sátira general que representa *Las naves*. Crítica nihilista que toma como objeto principal la ‘nación portuguesa’, transversal a cualquier tipo de régimen sociopolítico, con una burlesca y desconcertante intersección de tiempos que ya había probado otro escritor portugués, Mário de Carvalho, en *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983). Este punto de partida cuya premisa era la intersección de tiempos y personajes históricos diversos lo recogía António Lobo Antunes en aquel párrafo de *Auto dos danados* (1985) que ha podido leerse algunas páginas antes y que finalmente exploró con sofisticada complejidad a lo largo de toda esta su novela de 1988.²

Como se ha argumentado en los capítulos 1 y 2 de este *Imperiales esperpentos ibéricos*, creo que la categoría estética más destacada en *As Naus* es la de lo grotesco, tanto desde la teoría de Kayser (*Das Unheimliche*), como con la de Bajtín (la carnavalización), y sus subsecuentes enriquecimientos y derivaciones (Harpham, McElroy, Connelly). Grotesco, en su crítica mordaz respecto a una realidad social que el artista interpreta como absurda e irracional danza macabra de fanticos, recubierta de símbolos, también estos absurdos y risibles, y cuya representación, que condiciona identidades colectivas, se subordina al modo épico o solemne –ortomimético– de las poéticas clásicas.

En armonía con esta idea, hay en el grotesco esperpéntico loboantuniano una feroz analogía con la crítica al texto histórico que encontramos en Valle-Inclán. Textos oficiales, que con sus héroes y peripecias gloriosas nos presentan los poderes de la autoridad como factualidad ‘eterna’ o ‘intemporal’³ pero que al enfrentarse a los sig-

2 Este es el *incipit* del cuento de Mário de Carvalho, que traduzco: «Así le ocurrió una vez a Clio, musa de la Historia que, hastiada del inmenso tapiz que tenía a su cargo, repleto de colores grises y recubierto de dibujos redundantes y monótonos, dejó que desfalleciera su busto rubio y se quedó dormida por momentos, mientras sus dedos, por inercia, seguían la trama. Enseguida se enredaron dos hilos y en el dibujo se ampoló un nudo que desentonaba de la tersura del tejido. Se amalgamaron, entonces, las fechas del 4 de junio de 1148 y la del 29 de septiembre de 1984». Original: «Assim aconteceu uma vez a Clio, musa da História que, enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido. Amalgamaram-se então as datas de 4 de Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984» ([1983] 2004, 27).

3 Dos adjetivos hiperbólicos que usan forma recurrente en los medios culturales y que quizá debieran desaparecer: la eternidad ‘pertenece’, quizá, al ámbito de la astrofísica

nos de lo absurdo, como atributo del Mundo que el artista percibe, quizá, como manicomio universal, y que se muestra tan voluble e inconsistente como el «gran teatro del mundo» calderoniano o las representaciones nihilistas contemporáneas, como las de Jarry, Kafka, Beckett, Joyce o Valle-Inclán, aunque probablemente con resultados análogos, equivalentes.

Lo grotesco, como se ha visto en el segundo capítulo, es un proceso de representación artística en el que el efecto, la recepción, supone un momento esencial, quizá el más importante. Los aspectos que aquí se han tomado como parámetros para interpretar *As Naus* derivan, además, de una poética de lo grotesco que nos conduce directamente al grotesco esperpéntico de Ramón del Valle-Inclán.

Emma Speratti-Piñero, autoridad del valleinclanismo transnacional, nos dejó una idea, en un estudio que reflexionaba sobre la acción de la representación del grotesco esperpéntico, a partir de las imágenes de Francisco de Goya y Lucientes:

Recorramos las salas que el Museo del Prado dedica a los esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán especialmente interesantes y aleccionadores (Sala XCVII, núms. 31-33). En ellos el espejo es elemento fundamental. Un petimetre se contempla y la imagen devuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes erizados y mirada retadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales? (Speratti-Piñero 1968, 149)

Estas palabras sintetizan las técnicas de transcategorización de la representación grotesca, que la teoría y la crítica especializada en el esperpento ha denominado como animalización, cosificación o reificación, humanización, deformación (que no lo es sino respecto a modelos ideales), marionetización (representación de personajes humanos con atributos propios de muñecos o marionetas). El resultado más señalable del último de estos mecanismos es el de un efecto de extrañamiento (adverso a la búsqueda ortomimética de la empatía del lector con personajes y acciones, por afinidad intelectual o emocional o por simple verosimilitud) ante un universo ficcional familiar (pues el espacio y el tiempo ficcionalizados en el grotesco esperpéntico son de 'este' mundo, forman parte de 'nosotros'), pero representados desde perspectivas *sub specie theatri*: el grotesco esperpéntico actúa teatralizando el mundo y sus partes al modo burlesco del

metafísica (no de la patafísica que creó Alfred Jarry). En cuanto a la intemporalidad, esta implicaría la inexistencia de la misma materia. Esto es, de artistas, obras, cuadros...

teatro de fanticos, marionetas, muñecos, caretas, máscaras y gestualidades propias de mimos o payasos. El objetivo de la degradación (la representación de-gradante) es fundamental: sin aquella, no habría ni grotesco (en general) ni, en el caso del que aquí nos hemos ocupado, grotesco esperpéntico (como se ha visto, asimismo, en el segundo capítulo).

Sobre todo, si hay un *pathos* en el grotesco esperpéntico es el del desasosiego, dimensión ontológica de lo grotesco *latu sensu*: se representa el mundo como *baciyélmico*, problematizando radicalmente la condición humana (a través de las contradicciones de la civilización: el ser sin existencia, o ser sin serlo; la barbarie dentro de la civilización, la brutalidad en el seno de la delicadeza civilizacional).

Este desasosiego que tanto (y, a veces, ¡tan tópicamente!) se ha asociado a la época contemporánea (conexión que a veces es puramente automática y no el resultado de una reflexión meditada) es un tema o *pathos* idiosincrásicamente barroco: la vida problematizada, como sueño o pesadilla, la vida como laberinto, la irrealidad de lo real y, en consecuencia, la sensación de que el marco existencial es absurdo en su esencia, y ello en cuanto se deja de considerar la validez de hipótesis exteriores al mundo mismo (como 'Dios' o cualquier «imperativo categórico»: el deber, la moral, etc.). De ahí que la perspectiva tragicómica no sea, tampoco, una marca específica de lo contemporáneo.

Es por todo esto por lo que no sobra insistir en la permanencia contemporánea del barroco como estructura, estilo y motivos, en su presencia en cuanto forma incorporada al mismo lenguaje en el vanguardista Valle-Inclán y en -el ¿posmoderno?- António Lobo Antunes: ambos emplean léxicos y opciones sintácticas alejadas del lenguaje cotidiano, común, a veces arcaizantes y que -intertextual e intercontextualmente- remiten explícitamente al lenguaje de los siglos XV, XVI y XVII. No cabe insistir en el señalado rebrote de los contrastes barrocos o en el gusto por lo irregular, lo inesperado, las ambigüedades desconcertantes, común en *As Naus* con ciertos expresionismos.

Barrocos son los contrastes grotescos, no tan sólo los lingüísticos, sino aquellos que atañen a las representaciones de la nobleza y su alta cultura con relación a las clases sociales desclasadas. El contraste entre héroes y pícaros y su mutua contaminación, su intersección. El brillo ante la miseria, 'en' la miseria (como en aquel Madrid de la esperpéntica *Luces de bohemia*: «un Madrid absurdo, brillante y hambriento», Valle-Inclán 2009, 38); el refinamiento frente a lo feo y la amalgama de ambos como categorías estéticas predominantes; el contraste -subversivamente contraépico- entre individuos y multitudes, muchas veces entre escenarios que son personajes e individuos objetualizados, de lo que resulta una devaluación de la representación de lo individual humano. Esencial es la presencia intermitente de imágenes-símbolo del poder colonial y poscolonial en sus ejes polí-

tico, financiero, religioso, militar, artístico. En fin: el barroco asume una doble función en el grotesco esperpéntico de Valle-Inclán, así como en el de António Lobo Antunes: aquél es estilo y asunto, cauce temático-verbal. La crítica colonial y poscolonial de los imperios barrocos y posbarrocos, en la formulación de problemas que trascienden con amplitud la estricta época a la que seguimos llamando 'barroco': el Ser, interrogado como *baciyelmo*, desde la perplejidad autoral ante la incongruencia esencial de la misma existencia.

Los escenarios de este *theatrum mundi* degradado, marionetizado, son asertivamente urbanos, como en la picaresca aureosecular (oro de las artes y de las minas de Potosí, de Ouro Preto, de las catedrales: oro de la esclavitud). En *Tirano Banderas* fue Santa Fe de Tierra Firme; en *As Naus* es Lisboa-Lixboa, tal como en el *Satyricon* de Petronio es la Roma imperial de los burdeles y los marginales extra-vagantes; en el cervantino *Rinconete* y *Cortadillo*, Sevilla; y en Kafka una labiríntica, burocrático-infernal Praga que podría ser cualquier urbe contemporánea: São Paulo, Madrid, México D.F. Tal vez. Sería un error anclarse a un lugar demasiado concreto, factual, específico, pues los espacios urbanos del grotesco esperpéntico no se ciñen a lo local, a lo regional, a lo típico folclórico. Sus ciudades son modelos de laberinto, que en vez de presentarse como parámetros espaciales para ordenar lo humano, digamos lo humano racional (admitamos esta expresión con cierto temblor conceptual), y que presentan conjuntos arquitectónicos y urbanísticos tormentosos, en los que se cruza el espacio y el tiempo, lo colectivo y lo individual, de manera -siempre- desasosegante: *Unheimlich*. La ciudad grotesca es laberinto, manicomio, hospicio, hospital, morgue. Circo, feria, colmado y colmena, risueño camposanto. A ello contribuye de forma incisiva la disposición léxica y sintáctica en acumulaciones, enumeraciones y condensaciones semánticas inusitadas, perplejificantes. Además, la configuración de los espacios en el arte del esperpento es fundamental para el efecto teatral, para la 'guiñolización' de los personajes, de sus acciones, una teatralización ya no circunscrita al artefacto escénico del recinto teatral, al convertirse en modo de representación de lo esencial humano, que al salir del corral de comedias interpreta a las sociedades que están más allá de sus muros, esto es, al resto de la humanidad, como conjuntos tragicómicos. Disfrazándonos con máscaras de carnaval fúnebres, danza de sentido negativo y cuya acción crítica (relativa, siempre, a lo 'humano') no se circunscribe a los discursos oficiales ni a supuestas voces del pueblo-ficción, imaginadas y creadas por unos u otros intelectuales, sino que procura interpretar todos los niveles de una cierta sociedad, desde la universalización de lo antropológico. Sea como fuere, en los espacios grotesco-esperpénticos se interseccionan lo animado y lo inanimado, y entre los mismos escenarios y personajes se describe sinestésicamente o sentimentalizando los ambientes. Es precisamente lo que ocurre en *As Naus*.

Finalmente, se ha querido destacar, en simultáneo a otros aspectos de mi análisis, por su complementariedad, la narratividad grotesca, la literaturización y lo metagrotresco o metaesperpéntico. Definiría a la primera el encaje y desencaje de planos diversos, retomando la expresión de Austin Dias (1976): espaciales, temporales, narrativos, intertextuales. Una narratividad del fragmento, discontinua y en cierto sentido cubista y, en otro, dodecafónica. El segundo componente, constante en el grotesco esperpéntico, es, tal como han demostrado con solvencia estudiosos clásicos de este tema (como Antonio Risco, Emma Speratti-Piñero o Zamora Vicente), la literaturización de la representación ficcional, lo cual implica la referencialidad a otras obras, canónicas o no, la burla paródica tanto en las voces narradoras como en los discursos directos o indirectos de los personajes... O incluso en la misma estructura narrativa, y aquí la tentación de reconocer en *As Naus* momentos de intertextualidad paródica respecto a *Os Lusíadas* o la *Peregrinação* es, más que plausible, necesaria.

Finalmente, la presencia de lo metagrotresco o metaesperpéntico. Esto es, la inclusión de reflexiones respecto a la misma poética del grotesco esperpéntico. Algunas de las citas en epígrafe de las varias secciones de este ensayo generan una distancia crítica, analítica, quizá irónica, del lector respecto al artificio mismo de la representación, al carácter ficcionalizante de toda representación, a la que ha dado en llamarse, con canónica ligereza, 'retrato'. Como en otros aspectos de la contemporaneidad, nada nuevo bajo el sol de las artes: ya en el siglo XVII Miguel de Cervantes o Diego Velázquez -no son ejemplos al azar- (pre)cursoraron, a su modo barroco, estos expedientes de la representación artística, que las novelas grotescas, esperpénticas, *Tirano Banderas* y *As Naus*, reaniman. Con ello, Valle-Inclán y Lobo Antunes siguen la secular tradición de la sátira respecto a los abusos -perennes- de cualquier autoridad, de cualquier poder, de los 'sentidos comunes'. Prueba de la pertinente persistencia de lo grotesco y de su actualidad y vigencia son obras como el clásico contemporáneo español *Mortadelo y Filemón*, de Francisco Ibáñez (incluida su versión cinematográfica de Guillermo Fesser, de Gomaespuma), de *Los ganglios* (véase el videoclip «Color de rosa» o su LP «Segunda escucha», de 2016), la pintura de Paula Rego, la serie de obras teatrales *Ortov*, de Jaime Rocha, la película *Diamantino*, de Gabriel Abrantes y Daniel Schmidt (2018), el periódico satírico *Mongolia* (cuyos problemas con la ley hacen pensar en que la censura existe) o la tan hilariante como impecable versión de Alfred Jarry, dirigida por el brasileño Pablo Fernando y titulada *Ubu, Ubu, Sempre Ubu!*, en el Teatro do Bairro (Lisboa) en 2019 o, en el mismo año y teatro, *Insectos* (basado en *Ze zivota Hmyzu*), de Josef y Karel Capek (de 1921, años del esperpento 'histórico'), por el Grupo de Teatro da Nova. Es fácil hilar una conexión humorística entre todos estos ejemplos. Lo grotesco debe ser divertido, lúdico. Danzante, incluso en su luctuosidad.

Una vez más, escuchemos al mismo autor de *Las naves*, en aquella entrevista que le hizo Inês Pedrosa pocos días antes de la publicación del libro, en la primavera de 1988:

[PREGUNTA] ¿Por qué es tan triste el regreso de estas caravelas, por qué es Lisboa una ciudad tan inhóspita?

[RESPUESTA] ¿Le parece triste, el libro?

[P] Sí. No me diga que no se lo imaginaba...

[R] Pues qué raro. Creía que era un libro divertido.

[P] Lo es, es divertido. Pero divertido no es el antónimo de triste.

[R] Vaya, y yo que pensaba que era un libro divertido y alegre. Y chiflado. Pero da la casualidad que al releerlo me pareció que aquellas historias no eran en absoluto tan delirantes...

(Pedrosa [1988] 2008, 110-11)

De hecho, son historias, situaciones, conflictos, mundos -aquellos de antaño y estos de hoy: ambos nuestros- no «tão doidas quanto isso» (no tan chifladas, no delirantes ni absurdas, tres posibles traducciones al español de *doido* y *maluco*. Sonoros vocablos del portugués que cualquiera que aprenda esta lengua conocerá... por necesidad).

Persistente pertinencia, la del grotesco esperpéntico, para representarnos este nuestro mundo de cruces de memorias, identidades, símbolos, coherente a ratos y absurdo en tantos momentos. Desde Lisboa a São Paulo, desde Barcelona a México D.F., los múltiples imperiales esperpentos ibéricos van anotando una realidad cuyo patrón grotesco parece superar a la ficción. Tras Alfred Jarry, la Primera Guerra Mundial. Tras el *Tirano Banderas*, todo un siglo XX de dictaduras terroristas, tras *As Naus* las guerras coloniales del *Estado Novo* portugués. Y hasta hoy. El arte esperpéntico nos demuestra, una y otra vez, que la distinción categórica entre realidad y ficción, o representación artística, es una ficción más. Un artificio. Y sigue el espectáculo, dentro y fuera del teatro.

[...] o espelho do vestíbulo 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, aquela que apenas a solidão do sono ou o abandono do amor finalmente revelam. (Lobo Antunes 2006, 15)

Purgatório - Baleal - Lixboa: Martes de Carnaval. 2023.

