

# Imperiales esperpentos ibéricos

As Naus, de António  
Lobo Antunes,  
ante *Tirano Banderas*,  
de Valle-Inclán

Pedro Santa María de Abreu



**Edizioni**  
Ca'Foscari



Imperiales esperpentos ibéricos

**Biblioteca di *Rassegna iberistica***

Serie diretta da  
Enric Bou

31



**Edizioni**  
Ca'Foscari

# Biblioteca di *Rassegna iberistica*

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciulo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia  
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,  
30123 Venezia, Italia  
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360  
ISSN 2610-8844



URL <http://edizioncafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

**Imperiales esperpentos ibéricos**  
As Naus, de António Lobo Antunes,  
ante *Tirano Banderas*,  
de Valle-Inclán

Pedro Santa María de Abreu

Venezia  
**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press  
2023

Imperiales esperpentos ibéricos  
Pedro Santa María de Abreu

© 2023 Pedro Santa María de Abreu per il testo e le immagini | for the text and the images  
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia  
<https://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione giugno 2023 | 1st editionJune 2023  
ISBN 978-88-6969-613-8 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-614-5 [print]

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo di  
This publication is supported by

Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST — Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020).



Progetto grafico di copertina / Cover design: Lorenzo Toso

Imperiales esperpentos ibéricos / Pedro Santa María de Abreu — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — x + 398 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 31). — ISBN 978-88-6969-614-5

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-614-5>  
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-613-8>

## **Imperiales esperpentos ibéricos**

As Naus, de António Lobo Antunes, ante Tirano Banderas, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

## **Abstract**

The grotesque, as a transtemporal category in its contemporary Iberian version of grotesque *esperpento*, is the main focus of this book. Through a comparatist perspective, we analyse the Portuguese novel *As Naus* (or *The Return of the Caravels*) by António Lobo Antunes (1988) in contrast and comparison to the Spanish novel *Tirano Banderas* by Ramón del Valle-Inclán (1927). These two literary works embody the *esperpéntico* grotesque as a mode of representation which deconstructs institutionalized powers, official history and glorified heroes. In doing so, they build a process of hetero-mimesis and introduce a counter-representation of the pretentious or fictionalized narratives of the official historiographies. We analyse *As Naus* from expressionism and, more precisely, from the *esperpéntico* grotesque, with all the contextual and relational implications of this decision. The grotesque is perceived not only as a transtemporal category but also as a transterritorial representation mode. Our intention is, above all, to question the concepts and commonplaces of Literary Studies, taking into account our research and teaching experiences. In this pursuit, we attempt to grasp key formative moments of the western Poetics to better understand the place of grotesque literary representation in the hierarchy of representation modes in which solemn, realistic or epic modes have been prevalent until the contemporary era. Throughout this progressive deconstruction and paradigm shift, we always take philosophy into consideration, from Aristotle to Nietzsche, and the relationship between eras such as the Baroque and the Decadence-Symbolisms of the nineteenth century. Along the entirety of this path of gradual nihilification through grotesque artistic representation, metaphor clearly takes a leading role. Utilized and legitimised since the dawn of time, it is reassessed through the *esperpéntico* grotesque.

**Keywords** Esperpento. Grotesque. Novel. Literary Theory. Deconstruction. Metaphor. Iberism.



### **Imperiales esperpentos ibéricos**

*As Naus*, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer por su apoyo e inspiración, consciente o inconsciente, de las siguientes personas y lugares, profesores, universidades (todos amigos) a quienes les deberé siempre más de lo que puedan imaginar: Nora Catelli, Juan José Delgado Fernández, Maria Idalina Resina, Zé Manuel Mendes, Helena Buescu, Darío Villanueva, Nuno Júdice, Carlos Ceia, António Apolinário, Carmen Márquez, Arturo Casas, Elena Losada, Isabel Soler, Elza Miné, Teresa Cerdeira, J.A. Esteves Pereira y el Centro de Humanidades da FCSH/Universidade Nova de Lisboa, Horácio Costa, Gilda Santos, Sagrario Luna, Ana y Pablo Castejón, Juan Sánchez y Jaroslava Marešová, a mis coordinadores y colegas del Departamento de Letras, Literaturas e Culturas Modernas de la Universidade Nova de Lisboa, tal como a los magníficos Directores João Sáagua y Francisco Caramelo y, por supuesto, al siempre fundamental equipo de profesionales de la seguridad, limpieza y servicios informáticos y administrativos de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la FCSH, Giordano Calvi, Manuela de Vincenzi, Ricardo Campos, Norberto Arrais, Deris André, Susiana Pinto, Anne-Marie Pascal, Fátima Inácio (Sé de Bracara Augusta), Andreia Ferreira, Patrícia Camilo. Por otro lado, instituciones por las que he ido peregrinando a lo largo de los últimos años: las bibliotecas Sottomayor Cardia de la FCSH/UNL, las de la Universidad de Santiago de Compostela, de Vigo (Ana Bande), la de la Universitat Central de Barcelona, de las Universidades Nova de Lisboa, de Letras de Lisboa, Faculdade de Letras do Porto, Universidade de Coimbra, Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, las bibliotecas municipales de Lyon, L'Hospitalet de Llobregat, Las Palmas de Gran Canaria, Torrecedera (*Vigo capital Lisboa*), Palácio Galveias de Lisboa, Almada, Tavira, Braga, Almada, Ericeira, Coruchéus (Alvalade), Belém, Penha de França, São Lourenço (Desterro), la Camões de Lisboa y su homóloga de São Paulo (Brasil), la de Mérida y la de Extremadura (España), las Bibliotecas Nacionales Portuguesa, de España, de Praga, Biblioteca da Faculdade de Ciências da Universidade Nova de Lisboa, Biblioteca de la Universidad de Filología y Humanidades de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, del Instituto de Ciências Sociais de la Universidade Técnica de Lisboa, los pasillos, las viñas y la cafetería del Instituto Superior de Agronomía de Lisboa, la Faculdade de Medicina de la Universidade Nova de Lisboa, el Instituto Cervantes en Lisboa, el Instituto de Geografía e Ordenamento do Território... y algún escenario-personaje más que por ley de vida faltarán. Ah, cervantescamente, a Luís Miguel Cintra, persona y artista, artista persona.

Casi last, but en absoluto not least, los revisores científicos, quienes con cuyo tiempo, conocimiento y rigor han contribuido a mejorar o solventar problemas de necesaria resolución para publicar este libro. Gracias por la atenta lectura y las sugerencias fecundas.

Y ya finalmente y como guinda esta mi dilatada enumeración, agradezco la suerte de haber recibido la generosidad del preclaro editor Enric Bou, de la Università Ca' Foscari, Venezia. Su confianza, paciencia ilimitada, precisión, ideas, experiencia, buen humor y agudeza de ingenio han sido fundamentales. Moltes gràcies.



## **Imperiales esperpentos ibéricos**

*As Naus*, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

# **Índice**

<b>Introducción</b>	3
<b>1 El problema: esperpento y metáfora</b>	11
Descanonizar la mimesis	
<b>2 Grotesco, grotescos: ortomimesis y heteromimesis</b>	87
<b>Repertorio de imágenes</b>	
Fotografías de Pedro Santa María de Abreu	219
<b>3 Tirano Banderas y As Naus: imperiales esperpentos ibéricos</b>	241
<b>Conclusión</b>	377
<b>Bibliografía</b>	385



**Imperiales esperpentos ibéricos**  
As Naus, de António Lobo Antunes,  
ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán

A mi Mater, *mare meva del meu cor*. Quien, cual Francisco Xavier o Pedro Álvares Cabral, también a las Indias aportó. Con guasa e ironía cervantina muy suyas, ambas. De oca en oca: y tira y estira, ya que te toca.

A Maria: *De la musique Avant toute chose*. Dawnrazor.

*In memoriam*, de aquellos que, en apariencia ausentes, permanecen y siguen inspirando: Ana Lowndes Vicente y Renato Cordeiro Gomes. *La Carme*, de Tarragona-Barcelona-Lisboa. Pensamiento en libertad. Inspiración y perspectiva. Ironía. Y hasta luego, naturalmente.

## **Imperiales esperpentos ibéricos**

As Naus, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

---

# Introducción

Pensado y desarrollado en el área de los estudios literarios y culturales comparatistas, y concretamente en el ámbito ibérico e iberoamericano, y teniendo como objeto de análisis una obra escrita en castellano y otra escrita en portugués, este libro surgió en forma de tesis de doctorado. Su título era *Carabelas portuguesas en el callejón del gato* y estaba escrita en español y en portugués.

A lo largo de varios años, he investigado en fuentes de varias bibliotecas de diferentes ciudades y países, desde Lisboa hasta Rio de Janeiro, desde Praga a Barcelona. Dos universidades me acogieron en sendas estancias, en 2013 (Universidad de Santiago de Compostela: Profesor Dario Villanueva) y en 2016 (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Profesora Carmen Márquez). Varios escenarios, bibliotecas, idiomas. Dentro y fuera del mundo universitario. Así, y por la naturaleza ensayística de este estudio, en el ámbito comparatista, no me he preocupado por uniformizar castellanamente los textos que componen el *corpus* de citas. Sólo he tenido en cuenta la calidad y validez de dichas ediciones, fueran en alguna de estas dos lenguas ibéricas o en otras, como el inglés o el francés, o incluso en traducciones.

En 2018, cuando presenté la tesis que ahora se ofrece en libro,<sup>1</sup> quise enfatizar mi mayor interés en la dimensión teórica de la diser-

---

<sup>1</sup> Disponible en línea en <http://hdl.handle.net/10362/60398> (RUN, Repositório da Universidade Nova de Lisboa).

tación y que, por lo tanto, los capítulos 1 y 2 no eran un mero o simple prolegómeno o preámbulo introductorio: no eran una suerte de formalidad académica. El interés que para la enseñanza desentraña la lectura problematizante, deconstructiva, de los textos literarios, es enorme, qué duda cabe. Sin embargo, me interesaba tanto o más aún el juego teórico, reflexivo, que se logra con prácticas comparatistas y que nos remite, desde la obra literaria, a otros objetos, literarios o no, otras épocas, otros contextos. Así, cualquier parte de este ensayo es de carácter teórico-práctico y tiene como principal objetivo problematizar conceptos, ideas, sistemas que (de modo expreso o por simple inercia) rigen el área de las Ciencias Sociales y Humanas - y no solamente los Estudios Literarios. Quiero señalar especialmente que en todo momento se ha tenido presente mi experiencia docente de varias materias que han abarcado la enseñanza de lenguas, de traducción o de literaturas y culturas contemporáneas.

La novela *As Naus (Las naves)*,<sup>2</sup> de António Lobo Antunes (1988), se anunció, antes de su publicación, con el título *O Regresso das Caravelas*. Dicho título retomaba un símbolo magno de las décadas iniciales del proyecto de expansión territorial, comercial, colonial, religiosa, imperial portuguesa -y, por ende, ibérica- conocido popularmente como los *Descobrimentos*. Fue aquel tipo de barco -la carabela- el primero que permitía la aventura de la difícil navegación atlántica y que se empleó en las primeras expediciones exitosas por ese océano, lo cual la convirtió en un símbolo de la primera etapa de formación imperial portuguesa. La nao, a su vez, sería ya un buque de gran porte, que se habría de usarse posteriormente, símbolo de los viajes de recorrido transoceánico y óptimo para el transporte de mercancías (humanas y otras). En el ámbito protoimperial español, la Niña, la Pinta y la Santa María.

Así, aparte de lo demás, como bien sabemos, los 'Descubrimientos' o su aprovechamiento generaron una pléyade de héroes que la historiografía y la literatura no han cesado de enaltecer. Tanto en los sistemas culturales ibéricos como en sus continuaciones poscoloniales iberoamericanas.

Tenemos, por otra parte, la metáfora de los espejos cóncavos y convexos del 'Callejón del Gato', *lugar* donde según la poética del grotesco esperpéntico de Ramón del Valle-Inclán sería posible ver a los héroes clásicos tal y como se presentan en un momento que calificaríamos como postapocalíptico, es decir, tras la mirada de alguien que tuvo la guerra como experiencia personal transformadora, característica común de ambos escritores. Valle-Inclán, autor casi desconocido en Portugal, aunque canónico de lo que llamamos 'literatura española', creador de la teoría poética del esperpento, nos dejó una

---

<sup>2</sup> Traducción al castellano de Mario Merlino.

---

definición de este programa vanguardista de representación grotesca, en un diálogo siempre evocado, de la escena XII de su obra teatral *Luces de Bohemia* (1920). He aquí la enunciación -momento metafictivo- del grotesco esperpéntico, conocida como la «de los espejos del Callejón del Gato», en el diálogo entre el escritor decadente y ciego Max Estrella y su oportunista 'amigo' Don Latino de Hispalis (Valle-Inclán 2009, 166-70):

DON LATINO ¡Max, eres fantástico!  
MAX Ayúdame a ponerme en pie.  
DON LATINO ¡Arriba, carcunda!  
MAX ¡No me tengo!  
DON LATINO ¡Qué tuno eres!  
MAX ¡Idiota!  
DON LATINO ¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!  
MAX ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!  
DON LATINO Una tragedia, Max.  
MAX La tragedia nuestra no es tragedia.  
DON LATINO ¡Pues algo será!  
MAX El Esperpento.  
DON LATINO No tuerzas la boca, Max.  
MAX ¡Me estoy helando!  
DON LATINO Levántate. Vamos a caminar.  
MAX No puedo.  
DON LATINO Deja esa farsa. Vamos a caminar.  
MAX Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?  
DON LATINO Estoy a tu lado.  
MAX Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si mugres vendrá el Buey Apis. Lo torearemos.  
DON LATINO Me estás asustando. Debías dejar esa broma.  
MAX Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.  
DON LATINO ¡Estás completamente curda!  
MAX 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.  
DON LATINO ¡Miau! ¡Te estás contagiando!  
MAX España es una deformación grotesca de la civilización europea.  
DON LATINO ¡Pudiera! Yo me inhibo.  
MAX Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

---

DON LATINO Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujetada a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO ¿Y dónde está el espejo?

MAX En el fondo del vaso.

DON LATINO ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO Nos mudaremos al callejón del Gato.

Así, el título de aquella disertación recuperaba las «carabelas» del primer título de la obra de António Lobo Antunes (y que, curiosamente, se mantiene en su traducción francesa: *Le Retour des caravelles*<sup>3</sup>) poniéndolas, a las naos y a la novela, ante el grotesco esperpéntico del *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, de Valle-Inclán. Desde una perspectiva comparatista, se aprecian evidentes relaciones entre ambas obras, en su estilística grotesca desplegada para la representación crítica de discursos oficiales y canónicos. De ahí aquel *Carabelas portuguesas en el ‘callejón del gato’: la representación en modo grotesco esperpéntico de lo ibérico en “As Naus”, de António Lobo Antunes*.<sup>4</sup>

Entremos en materia. En la novela de Lobo Antunes, se nos representa el regreso a la Lisboa de 1975 de algunas figuras señaladas de los siglos XV y XVI, la época de la expansión marítima portuguesa y de la consiguiente formación del gran imperio portugués, que se extendería desde África y Asia hasta Brasil. Con el anacronismo de hacer ‘desembarcar’ a personajes históricos clásicos en un aeropuerto del Portugal del siglo XX se parodian los mitos y los héroes de la historiografía nacional portuguesa. Ello, con un arte novelístico grotesco que cruza y confunde voces, tiempos y espacios, en el cual se constituye un universo específico, a un tiempo irreal y diferente de la realidad factual, aunque instalado en una referencialidad constante en relación con aquélla. Así, se crea una realidad irreal, onírica, con ambientes grotescos, entre ridículos y siniestros, algo así como una realidad esperpéntica -que nunca deja de ser nuestra realidad, pero extrañada, alienada de nosotros-.

De un lado, el problema de lo grotesco en la literatura. De otro, la adecuación de esta novela a los principios generales del esperpento. Después, la integración de la estética creada por Valle-Inclán en el marco más amplio del vanguardismo expresionista y la relación de

---

<sup>3</sup> París: Christian Bourgois, 1999.

<sup>4</sup> Tesis doctoral de Santa María de Abreu (2018b).

éste con el simbolismo que, en el paso del siglo XIX al XX, abrió las vías más innovadoras y experimentales del arte y la literatura.<sup>5</sup> Por todo lo cual, cabe analizar *As Naus* desde el expresionismo y, ya más específicamente, desde el grotesco esperpéntico. Con todo lo que ello conlleva, contextual y relationalmente.

La afinidad estética entre los esperpentos y esta tan singular obra de António Lobo Antunes –única en el conjunto de su obra narrativa– se me figuraba obvia. En toda ella parece plasmarse una aplicación del programa del esperpento al discurso historiográfico oficial portugués y a sus rasgos de configuración identitaria. Consciente o inconscientemente, el narrador portugués aplica, con admirable precisión técnica y temática, los recursos y propósitos del grotesco literario expresionista descendiente de Alfred Jarry, al cual Valle, en un gesto muy vanguardista, tan idiosincrásico como común a las vanguardias transnacionales, llamó *esperpento*, representando de dicho modo a figuras y momentos de la historia portuguesa que, a lo largo de los siglos, han ido encajándose en la formación de la identidad nacional portuguesa oficial. Lobo Antunes, en un complejo proceso de ‘deformante’ representación literaria, pone esa construcción identitaria en tela de juicio y en solfa, desde la irrisión sistemática. Navegantes, exploradores, conquistadores, misionarios, santos, reyes, poetas canónicos: nadie ni nada, prácticamente, escapa a la representación *deformante* y esperpentizadora del novelista. Tal como, *mutatis mutandi ma non troppo*, ocurre en las obras del grotesco esperpéntico: *Tirano Banderas*, *Martes de Carnaval*, *Luces de bohemia*, etc. A todo esto: ¿es ‘deformación’ la representación grotesca? ¿Podríamos considerar lo grotesco como una heteromímesis, como otro modo de realismo? Ello porque, como se plantea a lo largo de estas páginas, el modo de representación grotesco podría ser la manera más realista de representar ciertas ‘realidades’.

De manera que a partir del tema del esperpento hube de explorar *lo grotesco*, categoría estética cuya historia me llevaba una y otra vez a los siglos XVI y XVII, los del Renacimiento Barroco –época desde la cual, en *As Naus*, dichos personajes, los *barões assinalados*, ‘varones señalados’ de la épica camoniana, *Os Lusíadas*, regresan a la Lisboa revolucionaria y revolucionada del abril de 1974-. Sí, es el mismo planteamiento de la novela de Lobo Antunes el que condiciona un recorrido histórico que nos llevará, como mínimo, hasta el barroco, pues fue en sus siglos cuando lo grotesco se fue desplazando desde los márgenes de las poéticas occidentales (y por lo tanto del prestigio literario, artístico... del mecenato), hacia el propio centro de la creación. No es casual, por cierto, que desde cierta crítica se haya señalado la escritura loboantuniana como ‘neobarroca’ o ‘barroqui-

---

<sup>5</sup> Una contextualización de la cual es precursor Darío Villanueva Prieto.

zante'. A lo largo del segundo capítulo, «Grotesco, grotescos: ortomímesis y heteromímesis», se tratará esta cuestión, y ello tras en el capítulo I haber planteado el problema fundamental -a modo de problema a resolver- de cómo la metáfora grotesca descanoniza la metáfora canónica, fosilizada, de la mimesis oficial. Creo que puede resultar interesante mostrar algunas mutaciones ocurridas en el sistema mimético occidental, razón por la cual se abarcará desde Aristóteles hasta la antesala del siglo XX, esto es, hasta los decadentismos-simbolismos (el confusamente llamado, en parte de la tradición teórica española e hispanoamericana, como 'Modernismo').

Así, se expondrá la progresiva inversión de la jerarquía de géneros, temas y tratamiento de los mismos, escala respecto a la cual la poética occidental se había mantenido fiel. Poética heredada de la tradición de los pensadores griegos y latinos Aristóteles, Platón, Horacio y otros posteriores, y que las obras de la picaresca fueron socavando, subvirtiendo y transformando, alterando la esencia y la función del héroe dentro de la narración en su forma más elaborada: la novela. Los propósitos miméticos de la novela tradicional, en su búsqueda de la expresión-interpretación totalizadora de lo real, contrastan con las artes narrativas contemporáneas. Concretamente, con un tipo de narración que denominaremos 'narratividad grotesca'. Enfocaremos, pues, lo grotesco como categoría estética transtemporal y transterritorial, y se explicará como modo posible de expresión de una visión escéptica de la existencia, y por tanto nihilista, respecto a la sociedad. Como estructura de conocimiento, además, y en absoluto como artificio retórico o meramente decorativo.

Y, de lo grotesco en las poéticas occidentales, se volverá al grotesco esperpéntico de Valle-Inclán, en conexión con las poéticas barrocas: en cierto sentido, una estrategia fundamental del grotesco esperpéntico vendría a ser lo que podríamos llamar la 'pi-carización' del héroe oficial o clásico. Un procedimiento temático y estilístico, estructural, que Lobo Antunes empleará exhaustivamente en *As Naus*.

A lo largo de mis investigaciones, entre 2003 y 2018, se fueron extendiendo y agregando las ramificaciones del novelista portugués: hacia la estética y las poéticas, hacia los períodos artísticos. Preocupaciones centrales en la modernidad contemporánea, como la de qué es la realidad y, por ende, la de cómo plantearnos su representación (o *mimesis*), la crisis de la representación realista y la aparición de nuevos paradigmas, la desconfianza y crítica de los sistemas oficiales de representación (aquí, me ha interesado sobre todo el discurso historiográfico), las relaciones de la ficción con la representación histórica (*historias*, *Historia*) y viceversa. Es decir: desde la crisis del paradigma de representación realista, llegamos a la crisis de los presupuestos de objetividad/veracidad de las representaciones historiográficas.

Ello, porque la ficción o ficcionalización tiene una comprobada función cognitiva, pues proporciona un marco de sentido a la cambiante multiplicidad de las sensaciones espaciotemporales que el sujeto percibe. Es este uno de los vínculos entre ficción e historia, pues ambas se ordenan, fundamental o primeramente, según estructuras narrativas. Además de todas las articulaciones o retroalimentaciones (intertextualidades) que, desde otros sistemas de representación -la pintura, la música, la escultura, la arquitectura, la danza-, ayudan a reforzar la consistencia (autoridad) de un producto ficcional o histórico.

El tercer capítulo se centra en la poética del grotesco esperpético, cuya especificidad ibérica se cuestionará (en la línea de Darío Villanueva y otros filólogos), y para el cual se propondrá el concepto de carnavalización fúnebre o macabra, que aúna la teoría de Mijaíl Bajtín y la de Wolfgang Kayser, los dos teóricos de lo grotesco más importantes del siglo XX. Del grotesco esperpético se sintetizarán parámetros de análisis para analizar la ibericidad colonial y poscolonial, la picarización de los héroes y los santos y el espacio-tiempo grotesco en las representaciones de *Lixboa* (Lobo Antunes) y de Santa Fe de Tierra Firme (Valle-Inclán), en contraste.

Así, desde el propósito inicial de analizar *As Naus* a partir de la estética del esperpento, se tratarán los siguientes temas, en sus correspondientes secciones: lo grotesco (historia y crítica; ejemplos y conceptualización); el expresionismo (sus orígenes hasta llegar a las vanguardias de los años veinte, y su continuidad en el arte contemporáneo); poéticas clásicas y poéticas de la modernidad (del barroco al simbolismo); la moderna crisis de la representación artística y sus relaciones con la filosofía (perspectivismo y subjetivismo decimonónico, relativismos); la crítica a la historiografía -la relativización de las correspondencias entre las realidades factuales y sus representaciones históricas, a partir del análisis de éstas desde estructuras narrativas clásicas; la narratividad como principio universal antropológico, estrategia cognitiva para la aprehensión de lo real (así como la atribución de sentidos y parámetros de actuación en lo 'real', el 'mundo'); estructuras narrativas de los discursos oficiales, de las identidades 'nacionales'; el definitivo triunfo de la picarésca y de lo grotesco en el Arte y la literatura del siglo XX (el antihéroe, la antiépopeya).

Destaco que no he buscado en ningún momento anclarme o ceñirme a los ámbitos de los estudios especializados en la obra de Valle-Inclán, ni en la de Lobo Antunes. Lo mismo en lo que se relaciona con una u otra línea de los estudios comparatistas; de hecho, confío en que el tono ensayístico no ortodoxo predomine a lo largo de este estudio. Será interesante, en un futuro, ampliarlo con la inclusión de esperpentos tan importantes como *Martes de carnaval* o *El ruedo ibérico*.

Sin más dilaciones, comencemos, pues, con el primer capítulo, en el cual se plantea un problema hermenéutico, indagando en las raíces metafóricas del lenguaje, en cómo los discursos oficiales (nacionales) se constituyen fosilizando metáforas y en el poder deconstructor, y por ende cognitivo, científico, de la metáfora grotesca, que descanoniza y desdogmatiza la metáfora fosilizada de la mimesis canónica, oficial.

## **Imperiales esperpentos ibéricos**

*As Naus*, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

# **1 El problema: esperpento y metáfora Descanonizar la mimesis**

**Índice** 1.1 Crítica esperpéntica de las verdades de oficio. – 1.2 El enfoque comparatista: marco teórico, metodología y premisas. – 1.2.1 La actitud comparatista. – 1.3 La falacia de ‘lo nacional’ o por qué no siempre «o que é nacional é bom». – 1.4 Representación, representaciones: lenguaje, metáfora, ficciones y conocimiento.

## **1.1 Crítica esperpéntica de las verdades de oficio**

La plebe de todas partes se alucina con metáforas.  
(*Tirano Banderas*)

Valle-Inclán puso estas palabras, en su novela *Tirano Banderas*, aquella que el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos consideró la fundadora del género de la novela de dictador, en boca de don Celestino Galindo, rico gachupín, «orondo, redondo, pedante [...], barroco y pomposo» (Valle-Inclán 2007, 65). Personaje que representa a la Colonia Española y sus negocios en la tan imaginaria como real Santa Fe de Tierra Firme.

Al margen de que esta afirmación pueda o no corresponder a la voz del propio Valle-Inclán, lo cual de hecho no importa, tómese como punto de partida para una reflexión en torno a la densa red de ficciones, metáforas y modos de representación literarios, y fosilizados, con los que juega, burlona y escéptica, la estética conocida como *esperpento*.

El esperpento es una sistematización de procedimientos estilísticos, propios aunque no exclusivos, del ámbito de la representación grotesca: la animalización, la cosificación, la personificación, la literaturización... Desplazamientos o reubicaciones de unos signos en otros, de unas categorías hacia otras. En otras palabras, un proceso de descanonización de la mimesis.

El esperpento opera, por ende, en el ámbito de lo metafórico.

Sobre los esperpentos, escribió Díaz Migoyo en *Guía de Tirano Banderas* que «tanto en el relato como en el lenguaje en que se lleva a cabo tienen algo de contradictorio, de irreal, que no cuadra con nuestros hábitos de percepción» (Díaz Migoyo 1985, 137; cursiva añadida).

Efectivamente, Valle recurre a expresiones que disuelven el terror -o el respeto, que tantas veces se confunde lo uno con lo otro- del poder absoluto en lo insignificante, lo bichesco o lo risible: lo grotesco. Desde su nombre, Presidente Don Santos Banderas, cuyos apellidos no por plausibles son menos burlescos, y más aún combinados como aquí lo están, sobre todo por lo que implican. Lo religioso teológico y lo religioso nacionalista son las dos estructuras ideológico-simbólicas que han obligado, en nuestra poética occidental, y en las demás, a la persistencia de lo solemne, de lo épico. De la mimesis clásica, al fin y al cabo. Y *contra* los cuales actúa, sistemáticamente, la representación grotesca, esperpéntica. Por ejemplo, «banderas españolas decoraban sobre pulperías y casas de empeño» (Valle-Inclán 2007, 195). Pulpos (animal estupendo para la mimesis grotesca, por su distancia respecto a lo humano, que sin embargo mantiene inmensas posibilidades de analogía: tiene visión, inteligencia, tentáculos como brazos de guiñol...) y usureros (la banca, a la luz de la ideología anticapitalista y libertaria de aquel Valle de los años veinte). El contraste entre esta especie tan gastronómica y la pompa de las banderas es, en suma, esperpéntico. Es esto el esperpento: el contraste entre lo solemne y lo viscoso. La representación esperpéntica del tirano, a su vez, lo extiende y disuelve en su voz, deshumanizada en «una cucaña de gallos» (Valle-Inclán 2007, 43), que es «siempre el garabato de un lechuzo» (36), «momia taciturna» (37), que tiene «el prestigio de un pájaro nocharniego» (37), «de pájaro sagrado» (44), se mueve «con paso de rata fisgona» (55) y «olísca de rata fisgona» (572).

Repárese en la representación de otro personaje que representa al poder, aquí en contexto poscolonial. Es la máxima autoridad de la ex metrópoli, la 'madre patria', España, en la ex colonia o neocolonia (a duras penas imaginaria) de Santa Fe de Tierra Firme:

El barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de luxuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarl-

lés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades. (45)

El esperpento, anclado en el terreno firme de lo común pero deconstruyendo los pilares culturales de éste, reubica la metáfora habitual y busca con ello el extrañamiento crítico. Un conjunto de mecanismos dirigidos a desmontar las ficciones asentadas como verdades: las ficciones fosilizadas como ‘verdades’, y con valor operativo y de identidad, por los poderes públicos, privados, individuales, colectivos.

Nietzsche, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, escribió que:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible [...] compromiso que la sociedad establece para existir: [...] el hombre se olvida de que su situación es ésta: por tanto, miente de la manera señalada inconscientemente y en virtud de hábitos seculares -y precisamente en virtud de esta inconsciencia, precisamente en virtud de este olvido, adquiere el sentimiento de la verdad. (Nietzsche 2012, 28)

Nietzsche atribuía una función biológica al fingimiento: «El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo» (23). Esto es, ficcionalizando (algunos dirían mintiendo, aunque no haya sinonimia entre ambos verbos).

Destaquemos, pues, la naturaleza metafórica-ficcional de toda representación de lo real, la ilusión de veracidad desarrollada a partir de esas representaciones metafóricas. Como ejemplos, y considerando su actualidad e importancia en nuestra área de trabajo, aprovecho para comentar la metaforicidad de algunos conceptos recurrentes en el área del hispanismo, como el mismo término ‘hispanismo’, ‘hispánico’ o ‘hispano’, o ‘ibérico’, o ‘lusitanista’.

Así, empiezo por poner en duda el rigor científico del término ‘hispanismo’. Algo en línea de lo que hiciera Jorge Volpi, al desmontar el concepto de la ‘América Latina’, en *El insomnio de Bolívar* (2009). Las tradiciones mítico-metafóricas de las filologías con las que nos topamos por doquier, y supongo que no sea ajena a aquellas ninguna zona de la geografía occidental (de otras no hablo por puro desconocimiento, pero sospecho que también). Lusitanismo, hispanismo, *American literature*... Y qué eficazmente se ha impuesto en casi todos

los idiomas la asimilación de Estados Unidos de América a *América*, tal como se hace en España con el hispanismo, o como se hace con el sustantivo adjetivo ‘árabe’, tan inexacto al incluir, en él, a tantos y diversos grupos humanos –desde musulmanes, árabes o no, hasta ateos o agnósticos de países de confesión oficial (de oficio) islámica.

¿Es esto buscarle tres pies al gato? ¿Sirve para algo buscarle tres pies al gato, aparte de recrearnos con lo ingenioso de esta lewiscarrolliana expresión? Es, ante todo, una cuestión de dignidad intelectual y de asumir las consecuencias de la primera palabra de la expresión ‘Ciencias sociales y humanas’: esto es: ciencia como conocimiento de lo humano. Desenmascarar, por ejemplo, metáforas como la que subyace al concepto de ‘hispanismo’, o la abusiva, aunque ingenua, transposición metonímica de un concepto geográfico simple, como ‘península’, al político cultural, siempre complejo, de ‘España’. Proceso en el que, por cierto, se soslaya la existencia de una realidad portuguesa. No: ni España es Hispania, ni España es la Península. De perogrullo, quizás: pero son expresiones que emanan incesantemente de las fuentes académicas y que, con la autoridad que ello les –nos– proporciona, sirve para todo tipo de sopas identitarias en las mesas y en los platos de quienes organizan y cocinan a la gente; perdón por el lapsus: *con la gente, para la gente* (digamos). Que Claudio Sánchez-Albornoz u otros hayan mantenido que es legítimo e incluso un acto de fe en la esencia patria la inclusión, por ejemplo, del romano latinísimo Séneca, quien es de suponer que no dominaba el castellano (en aquel su siglo I d.C.), en una imaginaria tradición intelectual ‘española’, o ver en las pinturas rupestres de Altamira arte ‘español’, no convierte estas falacias historiográficas y filológicas en asociaciones conceptuales válidas.

Ello, por muchas páginas que se hayan urdido en apoyo de dichas *estructuras de representación*, y que se revela en afirmaciones épicas (y algo futboleras) como esta de que

ningún pueblo europeo ha llevado a cabo una aventura tan dilatada y tan monocorde como la que implicó la reconquista y la repoblación del solar nacional [...] Ninguno ha presenciado los continuos y colosales trasiegos humanos que en la Península fueron precisos para repoblar al país ganado al enemigo [...] ¡Extraña historia la de España! (Sánchez-Albornoz 1976, 15)

Pero, ¿por qué «extraña»? O mejor: ¿acaso más o menos extraña que cualquier otra historia nacional? Sin embargo, como se dice en el *Tirano Bandera*, «la plebe de todas partes se alucina con metáforas» (Valle-Inclán 2007, 65). No sólo «la plebe», como se ve. Y la metáfora de la nación, de lo nacional, es de las más exitosas en estos últimos dos siglos. Muy rentable desde el punto de vista evolutivo, triplemente exitosa. Olor de multitudes, de las masas. Éxito de ventas

y adhesiones, en la paz como en la guerra, en el turismo como en los bombardeos.

O cuando Julián Marías, en *España inteligible* (1985), mantenía, sin las debidas reservas que cabría suponerle a su merecidísimo prestigio, la romántica conexión entre historia, pueblo y drama, o lo que es semejante, teatro trágico:

lo más sorprendente [de] España, es la extremada coherencia de su historia. Los actos del drama en que consiste se encadenan con la libre necesidad propia de lo humano. Será difícil encontrar un pueblo en que sea más transparente y explícito el proyecto histórico que lo ha constituido, con mayor constancia, durante siglos y siglos. (Mariás 1985, 396)

Los modos de representación de la épica y de la tragedia -metáforas desarrolladas en narraciones- han servido siempre para educar (formar, conducir) identidades -memorias- históricas. Identidades que tienden a ser colectivas, con la consiguiente devaluación simbólica del individuo. O incluso con la supresión simbólica del individuo: como ocurre con la ficción del 'pueblo', la cual lo es en tanto generalización que incluye a todos los individuos, ya desindividualizados y reagrupados en conformidad a esquemas ideológicos de uno u otro signo, subsidiarios de uno u otro gremio: con toda la flexibilidad de los conceptos-comodín, como Dios, el alma u otros.

Representaciones de la historia que oscilan entre la voluntad poética irresoluble y el encaje en paradigmas narrativos de unos fenómenos que podrían, siempre, representarse de una u otra manera, solemne aunque también grotesca, como en el esperpento, pero que se imponen, desde el poder, como absolutos, definitivos, sólidos y coherentes. Lusitanismo, hispanismo, América: metáforas cándidas, inocentes y que no conlleven necesariamente mala fe, pero cuya vigencia, en última instancia, defenderá, cuando se estime oportuno, la «parteira mão castrense» (Lobo Antunes 2006, 50).

Ortega decía, en *La deshumanización del arte* (1925), que «la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades» (1983a, 373). Antes (1914), en nota a su *Ensayo de estética a manera de prólogo*, «La metáfora [...] consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental», que «la palabra metáfora -transferencia, transposición- indica etimológicamente la posición de una cosa en el lugar de otra», que «consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental» (1983b, 261).

Y son inexpugnables los sentimientos, ya lo sabemos. Como los que están bajo la conceptualización mítico-histórica de Hispania=España o de la operación sinonímica de Península=Iberia,

Iberia=España=castellano. Ficcionalización de lo múltiple, simplificación, representación metafórica. Como puro ejemplo, piénsese en la actual dialéctica *catalanoespañola*, en la que se elaboran y van adensándose las metáforas y las ficcionalizaciones, que se repiten y fosilizan, hasta ganar factualidad -naturalización de los conceptos culturales. Ello, lo sabemos, mueve a las montañas y a las masas. Ficcionalización de lo múltiple, simplificación, representación metafórica. Lengua por pueblo, pueblo por raza, raza por nación, nación por fe, fe por credos dietéticos.

Escribió, Ortega también, en *La deshumanización del arte* (1983a, 373) que «la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades».

Sea como fuere, evoco las palabras acertadísimas -a propósito de Nietzsche- de Pavel Kouba, en traducción del checo al castellano de Juan Sánchez Fernández:

La abstracción científica desea penetrar la realidad del mundo verdadero mediante la superación de la multiplicidad de significados del mundo natural; se construye a partir de un conocimiento común y participable (para Nietzsche, 'gregario'), agudiza el proceso de esquematización comenzado por el lenguaje y trabaja en la construcción de un código simbólico generalmente válido y público, una descripción con la cual todos puedan coincidir. (Kouba 2009, 289)

Pero, ¿cómo desmontar las falacias derivadas de metáforas estructurales en las que se apoya la legitimidad y aceptación de los sistemas de poder?

El esperpento, grotesco y nihilista, se burla del sistema de representación de un sistema ideológico compartido por señores y esclavos, lobos y corderos, explotados y explotadores, los de arriba y los de abajo (y los de en medio). Puesto que todo conocimiento es representación y tiende a la metáfora, Valle busca desenmascarar el lugar común en el cual la fosilización de lo metafórico, de la metonimia y la sinécdoto sirve como mecanismo de adoctrinamiento y control del individuo masificado, metaforizado. Valle-Inclán, en la sexta parte de *Tirano Banderas*, reintroduce al «Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, condecorado con más lililos que borrico cañí» (2007, 184), «perfumado, maquillado, decorado» (195), caricatura paródica de las decadentes élites burguesas que habían bebido del arte modernista finisecular, aquellos ensueños exóticos y refinados de las *Sonatas* o de las *Prosas Profanas* de Rubén Darío. Y que decoran bibliotecas nacionales, academias (republicanas o aristocráticas), ayuntamientos, *paços dos concelhos*. Valle, con su deconstrucción

esperpéntica -a través del lenguaje y forzando los límites de la representación de entonces (y de la de ahora)-, labor a la que podríamos llamar representación nihilista, puso en tela de juicio la metáfora totalizada al servicio de las estructuras de poder. Sin gran éxito, a la luz de la permanencia y de la fuerza que han tenido los procedimientos metafóricos (ficcionalizantes), en las filologías y en la historiografía.

Fingimientos más o menos imaginativos que configuran, al fin y al cabo, 'verdades' colectivas. Para analizar con qué elementos y en qué formas estas se construyen (y se destruyen) en los textos literarios que constituyen nuestro *corpus*, recurramos a conceptos y procedimientos que nos ofrecen teorías, métodos, modelos de los estudios comparatistas. La próxima sección se destina a reforzar y ramificar esta refutación de *lo nacional*. Con ello se desea, modesta pero firmemente, contribuir a un debate cuya conveniencia -en todos los niveles de enseñanza- la respaldan las evidencias ya mencionadas. Y aún a sabiendas de que, desde estructuras estatales o protoestatales, pudieran no ser gratamente acogidas ciertas problematizaciones.

## 1.2 El enfoque comparatista: marco teórico, metodología y premisas

### 1.2.1 La actitud comparatista

...construir um objecto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objectividade das organizações sociais e nos cérebros. (Bourdieu 2011, 34)

Con décadas de andadura cuenta la perspectiva comparatista -o comparada<sup>1</sup>- al servicio del análisis y la interpretación de la literatura como conjunto de fenómenos *científicamente* observables e interpretables: como sabemos, cuenta ya con, al menos, dos siglos de historia como disciplina concreta de las ciencias sociales y humanas o, como escribe Helena Buescu, como «modo disciplinar específico» (2001, 5). Este sistema metodológico presenta ventajas con relación a otras metodologías. Quisiera, por ello, exponer argumentos para dicha elección, además de indicar los procedimientos que subyacen a

---

<sup>1</sup> Quizá la expresión 'estudios literarios comparatistas' sea mejor que el más extendido de literatura comparada. Sin embargo, como se trata de una cuestión más terminológica que conceptual y que además representa un dilema aún en proceso abierto, acéptese de momento la equivalencia absoluta de ambos términos.

este análisis de *As Naus*, de António Lobo Antunes, a partir de la novela grotesco-esperpética *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán. Expandiendo la cita de la comparatista:

a literatura comparada parece poder surgir como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais quer acentuando uma dimensão especificamente cultural, visível por exemplo em áreas como os estudos de tradução ou os estudos intersemióticos [...] uma tendência multidisciplinar (e mesmo eventualmente interdisciplinar); uma tendência interdiscursiva, visível no desenvolvimento das relações com áreas como a história, a filosofia, a sociologia e a antropologia; finalmente, uma tendência intersemiótica, que tenta colocar o fenómeno literário no quadro mais lato das manifestações artísticas humanas. (Buescu 2001, 14)

Merecerá la atención más especial esta acotación semántica que acopla las «manifestações artísticas» al atributo de lo humano. Queda en el aire, con ello, y aunque entre líneas, la sugerencia o la invitación a imaginarnos manifestaciones o modos de expresión artísticos no humanos. Con ello, se abriría el camino a posibles comparatismos interzoológicos y por tanto se admitiría, al menos hipotéticamente, una explicación zoológica de las artes. Se trata de una perspectiva que creo que resulta sumamente atractiva y con la cual hay sintonía. No olvido ni quiero prescindir de la animalidad de lo humano, y el comparatismo de mi ensayo se coordina con un modelo darwiniano de las convergencias y divergencias culturales en cuyo seno se nos presenta, con función estructural, la lengua y, por lo tanto, la literatura. Como escribió el antropólogo Bronislaw Malinowski, en *Uma teoria científica da cultura*, cuya traducción brasileña citamos:

Temos de basear a nossa teoria da cultura no fato de que todos os seres humanos pertencem a uma espécie animal [...] Por «natureza humana», portanto, exprimimos o determinismo biológico que impõe a toda civilização e a todos os indivíduos a realização de funções corporais tais como respirar, dormir, repousar, nutrir-se, excretar e reproduzir. ([1941] 1970, 76)

Espúrea especulación, a modo de inciso: ¿Podrían, algún día, nuestros parientes biológicos -chimpancés, bonobos, gorilas y demás primates- crear palabras, códigos verbales, mitos, dioses? Al margen de que unos defendamos que sí y a otros les parezca absurda esta idea, no siendo ni los unos ni los otros futurólogos o adivinos, con ella solamente queremos plantear un extremo de las premisas

universalizantes de aquello que estaría por detrás o en la base del fenómeno literario. Hay demasiadas analogías entre el pronombre simplificador, reductor, ‘nosotros’ (y ‘nosotras’), el *sapiens*, el *faber* y el *ludens*, y ‘ellos’ (y ‘ellas’): chimpancés, bonobos y bonobas, etc. En el amor, como en la guerra, la experiencia simbólica –y su función identitaria, grupal– no es exclusiva de ‘lo humano’. Y los fenómenos culturales, como lo son, por supuesto, las artes, cumplen funciones como las relacionadas con la supervivencia, colaboraciones y dominios de unos miembros del grupo respecto a otros miembros de ese mismo –o de otro– grupo: colmenas, manadas, comunidades, tribus.<sup>2</sup> O, en los actuales términos humanos, ‘naciones’. Las culturas, esto es, lenguas y melodías, indisociable lo uno de lo otro, narraciones, míticas o no, signos icónicos, las costumbres, las prácticas económicas, etc. Coordinar la biología y la antropología con los estudios literarios tiene un sentido necesario y el comparatismo es su ámbito lógico. Lo cual lleva a, en la medida de lo posible, intentar ‘desnacionalizar’ el fenómeno literario.

Se ha tendido a estudiar la literatura como ‘literaturas’: española, portuguesa, catalana, inglesa, etc. Y posteriormente con denominaciones o clasificatorias más políticamente y –sobre todo– más miticamente correctas, como las de las letras hispánicas, las literaturas lusófonas, la francofonía... Quizá políticamente más correctas, aunque no más rigurosas en cuanto a su científicidad, pues mantiene el criterio estrictamente monolingüe: ignorando, o pretendiendo hacerlo, que en cualquier obra escrita en la lengua que fuere (en el caso del castellano tomemos por ejemplo el *Quijote*, o en el portugués, *Os Lusíadas*, obra canonizada en la cúspide del nacionalismo portugués) confluyen obras previas –o contemporáneas– transnacionales. En los dos ejemplos ‘nacionales’ mencionados, se entrelazan obras escritas en latín, griego, catalán, castellano o portugués del siglo XIV... Y sin tener en cuenta la cantidad de traducciones que funcionaron, en los actos formativos de lectura y escritura de los futuros autores, como

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, este estudio de 2015-16, publicado en la revista *Nature*, sobre el aprendizaje y diferenciación cultural entre las orcas: «Analysing population genomic data from killer whale ecotypes, which we estimate have globally radiated within less than 250,000 years, we show that genetic structuring including the segregation of potentially functional alleles is associated with socially inherited ecological niche. Reconstruction of ancestral demographic history revealed bottlenecks during founder events, likely promoting ecological divergence and genetic drift resulting in a wide range of genome-wide differentiation between pairs of allopatric and sympatric ecotypes. Functional enrichment analyses provided evidence for regional genomic divergence associated with habitat, dietary preferences and post-zygotic reproductive isolation. Our findings are consistent with expansion of small founder groups into novel niches by an initial plastic behavioural response, perpetuated by social learning imposing an altered natural selection regime. The study constitutes an important step towards an understanding of the complex interaction between demographic history, culture, ecological adaptation and evolution at the genomic level» (Foote et al. 2016).

auténticos originales. Ignorándose, o queriendo hacerlo, además, el hecho indiscutible -científico, en la medida de lo posible- de que ni el castellano-español fue lengua de la histórica Hispania -provincia romana- y que ni Séneca ni Isidoro de Sevilla escribieron en castellano, ni en portugués conducía a sus camaradas de armas lusitanas Viriato. Quien tampoco conocía la aún inexistente lengua española, a pesar de ser hispano... lusitano. Y gracias a ello cuenta con calles, rúas o plazas en casi todo Portugal y la más reciente monarquía española.

Pero se metaforiza, por doquier -y se fosiliza, primero, y canoniza, después- la metáfora. Consciente o inconscientemente, se ficcionaliza 'lo real'. Este ensayo mantendrá una actitud constantemente comparatista ante conceptos y utilajes teóricos heredados, independientemente de lo asentados que puedan estar en las ciencias sociales y humanas. Se contrapondrá a los lugares comunes todo el escepticismo necesario para poder aproximarnos al ideal científico del rigor: datos, fechas, conceptos.

Es realista pensar que la recepción de este enfoque escéptico y crítico ante las identidades nacionales se restringirá a ámbitos muy cerrados y que no saldrá 'a correr mundo', un mundo en el que las estructuras de identidad ficcionales, como lo divino o lo nacional (variante moderna, lo segundo, de lo primero), tienen una potencia innegable. Variante de lo primero, además de su refuerzo complementario. Atiéndase, por ejemplo, a las continuas guerras de religión o de banderas, en lejanos y sempiternos cercanos orientes y occidentes, nortes y sur: desde la cruzada nacionalcatólica de 1936 hasta los Balcanes de los años noventa, desde el combate por la educación en nuestras democracias libres y occidentales hasta las guerras genocidas de variopintos yihadismos.

Supongo que tal deconstrucción conceptual resultará extraña en este mundo y entre esta humanidad de hoy y de siempre. Sin embargo, es una perspectiva que se basa en una consideración de lo artístico como producto característico de lo humano en tanto especie animal, y que por lo tanto atañe a unos y a otros humanos independientemente y más allá, o previamente, incluso, de contingencias como el idioma o las identidades nacional-tribales.

Como escribió Buescu, «a literatura comparada se sitúa na área particularmente sensível da *fronteira* entre nações, línguas, discursos, prácticas artísticas, problemas e conformações culturais» (2001, 14). Área que nos afecta a quienes estudiamos y, más importante aún, a quienes además ejercemos la docencia para la lectura y la traducción de textos creados desde tradiciones lingüísticas creadas en la Península Ibérica, como lo son la española-castellana, la gallega, la catalana o la portuguesa, y cuya articulación respectiva resulta, tantas veces, no sólo oportuna científicamente sino incluso necesaria.

Sin embargo, tanto los *curricula* como las divisiones departamentales de las universidades, aunque muchas veces asuman enfoques

comparatistas, raramente llevan a sus últimas consecuencias la desnacionalización del estudio de la literatura que, personalmente, y todo este primer capítulo teórico a ello se dirige, insisto en que habría de asumirse. Porque tal como para interpretar la interminable diversidad del mundo natural es indiscutiblemente preferible optar por el modelo evolucionista postdarwiniano que por el modelo creationista religioso, o como para la astrofísica sonaría a loco de atar quien defendiera el regreso al geocentrismo, también es más adecuado, en los estudios literarios, preferir modelos comparatistas a aquellos que siguen paradigmas nacionales. En 1993, Bassnett escribiría las siguientes palabras, citando aquellas otras reflexiones, agudísimas, de Matthew Arnold:

that comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space. [...] some readers may simply be following the view propounded by Matthew Arnold in his Inaugural Lecture at Oxford in 1857 when he said:

Everywhere there is connection, everywhere there is illustration. No single event, no single literature is adequately comprehended except in relation to other events, to other literatures.

It could almost be argued that anyone who has an interest in books embarks on the road towards what might be termed comparative literature: reading Chaucer, we come across Boccaccio; we can trace Shakespeare's source materials through Latin, French, Spanish and Italian; we can study the ways in which Romanticism developed across Europe in a similar moment in time [...]. (Bassnett 1993, 1)

En toda obra de arte confluyen otras obras, idiomas y tradiciones múltiples. Los ideales o deseos de idiomas puros, de culturas puras, de gastronomías puras, de etcéteras puros cualesquiera chocan con esta consideración: la *pureza* es una metáfora-ficción transferida desde el vocabulario de la química y fosilizada como *verdad* por su uso común (en la cuarta sección de este primer capítulo se relaciona la metáfora con los sistemas de representación y es de ahí de donde se partirá para llegar a definir una propuesta teórica en torno a lo grotesco). Y, sin embargo, la *pureza* (formal, doctrinaria, temática, gastronómica, racial), es uno de los conceptos estructurales del sistema de representación nacional – de cualquier nación– al cual los estudios literarios nos subordinamos. Cabría añadir la descoordinación entre los niveles de enseñanza básico, secundario y superior. Pero esto, que no es harina de otro costal, será materia de reflexión en otro momento. Vuélvase al razonamiento principal.

No cabe distinguir, por lo previamente aducido, entre lo ‘nacional’ o lo ‘nacionalista’, pues lo primero presupone lo segundo, tal como la

teología presupone la existencia de Dios: antes de acometer esfuerzos dialécticos en torno a la supuesta existencia de Dios, se asume que éste existe: sin esta asunción, acto de fe *strictu sensu*, no cabrían los estudios teológicos. Mas... ¿y si no existiera Dios, hipótesis más que plausible? Pues lo mismo ocurre con el nacionalismo. Para distinguir unas características nacionales de otras hay que crear previamente sistemas diferenciadores, y 'creyendo' en estos, al naturalizar los sistemas de representación nacionalista, se presupone la existencia de naciones en términos naturales, objetivos. Naturalización o esencialización más que discutible e incluso rechazable desde la perspectiva científica, como también se verá más adelante.

Wellek y Warren ([1948] 1959), con quienes dialoga Bassnett en su ya citado clásico, advertían al respecto en su *Theory of Literature*, importante obra publicada apenas un año después del final de la Segunda Guerra Mundial, la nunca suficientemente recordada de Hiroshima, Nagasaki, aquélla de las cámaras de gas, de gulags y dictaduras nacionalcatólicas y de *Estados Novos*. Con sus respectivos campos de concentración y destrucción sistemática de los derechos humanos, aquella guerra en la que unas u otras naciones, tras haberlo hecho en 1914 y en 1936, bombardearon indiscriminadamente a las poblaciones civiles de unas u otras naciones:

El gran argumento a favor del término «literatura comparada» o «general», o simplemente «literatura» sin más, es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional conclusa en sí misma. La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad, un todo: no cabe poner en duda la continuidad entre las literaturas griega y latina, el mundo medieval occidental y las principales literaturas modernas; y sin menospreciar la importancia de las influencias orientales, sobre todo la de la Biblia, hay que reconocer la íntima unidad que comprende a toda Europa, a Rusia, los Estados Unidos y las literaturas hispanoamericanas [...] la literatura es una, como el arte y la humanidad son unos, y en esta concepción estriba el futuro de los estudios histórico-literarios. (2004, 61-2)

A su vez, Marius-François Guyard formulaba la cuestión de que «tout spécialiste d'une littérature nationale sait bien que dans sa spécialité même les éclairages comparatistes sont indispensables: comment parler des *Contemplations* sans évoquer Virgile et Dante, ou de Malraux en ignorant Nietzsche et les poèmes sacrés de l'Inde?» (1989, 4).

Reitero que el objetivo de estas páginas introductorias es presentar los argumentos y las razones del comparatismo, no sólo como metodología sino como actitud científica más correcta. Algunos vectores de dicho razonamiento se irán expandiendo a lo largo de la tercera sección de este primer capítulo: cognitivos, lingüísticos, biológicos,

antropológicos, sociológicos, políticos. Imposible será profundizar en todo ello: aunque debe quedar claro que son esas las vigas de mi argumentación, de mi interpretación. El andamiaje. Pero antes de ello, y a continuación, enfóquense los conceptos clave del comparatismo que servirán para enmarcar o explicar la afinidad de obras como *Tiranio Banderas* (1920-27) y *As Naus* (1988).

Para enumerarlos sumariamente, son los conceptos de poligénesis, de invariantes literarias y la teoría de los polisistemas, que confluyen en el concepto mayor de geoliteratura, el cual se opondrá, y como superación de éste, al de 'literaturas nacionales'.

### 1.3 La falacia de 'lo nacional' o por qué no siempre «o que é nacional é bom»<sup>3</sup>

Se toma, comúnmente, lo 'nacional' como algo natural, sin cuestionarlo -actitud que, inequívocamente, forma parte de cualquier inicio de proceso de construcción del conocimiento del área que fuere. Sin embargo, se nos impone aquí la obligación de cuestionar y problematizar permanentemente.

Por ello, creo que debemos, en este punto, ver las contribuciones de algunos autores en torno a este concepto. Se entiende que se trata de un asunto delicado, pues entra en la esfera de las creencias individuales y colectivas (esfera en la que las facultades racionales tienden a diluirse).

En primer lugar, ya que la perspectiva elegida aquí es el método comparatista, parece importante aclarar el lugar 'de frontera' al que dicha perspectiva obliga, incluso en la relación entre literatura y las demás artes y ciencias. De hecho, como ya enfaticé, restringir la literatura a límites político-geográficos -construcciones territoriales basadas en relaciones de dominio, más militares que culturales- será, como mínimo, falaz.

Según Helena Buescu:

A ideia de comparatismo [...], simultaneamente de *enraizamento* e *separação*, parece-me ser ainda hoje aquela que nos ajuda a configurar, não apenas o que a disciplina pode ser nela mesma, mas ainda aquilo que ela pode ser no *concerto* das humanidades. Em primeiro lugar, porque é a perspectiva comparatista que autoriza a compreensão da centralidade do lilterário para além do papel político que lhe foi atribuído, de forma a meu ver demasiado

<sup>3</sup> Texto publicado, con variaciones, en la *Revista de Cultura e Ideias* (vol. 37, 2018) dedicada al ensayista brasileño Silviano Santiago, del Centro de Humanidades de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa, con el título de «Fronteras conceptuales, vallas mentales» (Santa María de Abreu 2018a).

restritiva, na consolidação de uma ideologia de base nacional. Em segundo lugar, porque é também por essa perspectiva comparatista que podemos alcançar a extensão e a compreensão cultural que se cristaliza no património literário, considerado como arquivo de diferenças capazes de falar àquilo que hoje somos. Finalmente, porque a tensão comparatista que Cláudio [sic] Guillén (1985) caracterizava como a consciência da tensão entre a percepção da singularidade e a consciência integradora [...] volta a dar visibilidade aos lugares de fronteira como lugares de vibrátil permeabilidade, geográfica, histórica, política ou simbólica. (2013, 22-3)

Queda clara una de las dimensiones más problemáticas de los estudios literarios y, en concreto, del comparatismo: el de la construcción y deconstrucción de los paradigmas nacionales en los que se enmarcan -y enjuician- los fenómenos literarios. Léase cómo Fernando Cabo Aseguinolaza, en su *Historia de la literatura española*, volumen 9 *El lugar de la literatura española*, intenta la empresa de resolución de un problema de imprecisión conceptual que, a mi juicio y como se ha avanzado previamente, lastra las filologías o los estudios culturales peninsulares (esto es, ibéricos) en general: el uso confusamente sinonímico de los términos hispano/hispanismo, ibérico/penínsular, español/estatal/castellano (etc.).

Hay otra forma de aproximarse a la noción de literatura nacional, que no la entiende como emanación prística de un espíritu nacional ni se retrotrae a un proceso de formación ligado, de modo genérico, a la modernidad. Centra su atención en un período más próximo, cuando, en efecto, la acuñación *literatura nacional* adquiere carta de naturaleza y se vuelve uno de los elementos que informan la estructura cultural e ideológica de los modernos estados liberales en la Europa decimonónica. Su impulso procede, claro que con antecedentes nada despreciables, de las formulaciones románticas en este sentido y ahora por primera vez se convierte en objeto de enseñanza y debate públicos, en expresión visible de una identidad y una legitimidad vinculada a estas formaciones estatales. Comienzan entonces las historias literarias a establecer las delimitaciones y la trama de continuidad que definen las respectivas literaturas. Es una fase de institucionalización rigurosa, lo que implica un sostenido proceso de selección canónica y de introducción de la literatura, concebida como tradición histórica nacional, en la enseñanza reglada. En este contexto puede hablarse de la invención de la literatura nacional, en el sentido de una construcción intelectual e ideológica [...] y proyecta sobre el pasado una pauta hermenéutica en busca de reconocer en la historia literaria las señas de identidad de la nación. (Cabo Aseguinolaza 2012, 15)

Como leemos en estas las palabras de Fernando Cabo Aseguinola-za, primer coordinador del proyecto de historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica, la invención de la literatura nacional es una construcción que sirve a otros propósitos, extraliterarios diríase.<sup>4</sup> La instrumentalización de la literatura a través de la construcción de historias literarias basadas en ‘literaturas nacionales’ establecidas por historiadores, necesariamente bajo una u otras orientaciones ideológicas, fue un instrumento –sigue siéndolo– de legitimación de la llamada identidad de las naciones. Recuérdese, por ejemplo, lo que hicieron los decimonónicos Almeida Garrett, en Portugal, o en España Amador de los Ríos, con su *Historia Crítica de la Literatura Española*, al apoyar sus programas políticos con un corpus seleccionado e interpretado a partir de las premisas ideológicas de los mismos.

Según Helena Buescu:

No entanto, se é verdade que ela, a literatura, funcionou em determinada conjuntura histórica como projecção de uma certa comunidade imaginada que ajudou a cimentar o processo político e ideológico da construção das nações [...] o certo é que julgo empobrecedor reduzir a literatura a tal movimento – ignorando assim outras formas poderosas pelas quais a cultura humana nela se cristaliza, enquanto constelação transmissível a todos os que também imaginamos como nossos contemporâneos e nossos vindouros. (2013, 14)

Como puede comprobarse, es más que discutible desde cierta seriedad científica el proceso de nacionalización de las obras literarias y por ende el mismo concepto de ‘literatura nacional’. No sólo por lo problemático del concepto de ‘nación’, por todos sus aspectos míticos y ficcionales que, en principio, se oponen a una epistemología científica que busque el rigor de la actividad racional. No sólo porque el actual paradigma nacional-nacionalista, que con algunos matizcés es aún el decimonónico, romántico-positivista, y plantea demasia-das aporías irresolubles a la luz de los conocimientos antropológico,

<sup>4</sup> Leemos en el texto de presentación del primer volumen de esta ambiciosa obra que «this two-volume history distances itself from traditional histories built around periods and movements, and explores, from a comparative viewpoint, a space considered to be a powerful symbol of inter-literary relations. Both the geographical pertinence and its symbolic condition are obviously discussed, when not even contested. Written by an international team of researchers who are specialists in the field, this history is the first attempt at applying a comparative approach to the plurilingual and multicultural literatures in the Iberian Peninsula. The aim of comprehensiveness is abandoned in favor of a diverse and extensive array of key issues for a comparative agenda. A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula undermines the primacy claimed for national and linguistic boundaries, and provides a geo-cultural account of literary inter-systems which cannot otherwise be explained».

biológico y evolutivo, sino además por las limitaciones espúreas, exteriores al fenómeno literario en sí, que se imponen al acto de la lectura, del análisis y de la interpretación. Y además, ay, los más dolientes que gozosos estereotipos identitarios, que se adhieren a etiquetas como literatura portuguesa, literatura gallega, literatura española, literatura argentina, literatura hispanoamericana, literatura caribeña, latinoamericana, literatura marginal, etc. España, alegre, Portugal, triste, Cataluña, trabajadora, Andalucía, flamenca ardientemente perezosa, etc.

En una obra relativamente contemporánea, *Educação para a cidadania*, publicada en el moderno Portugal de 1999 y a la que dedican elogiosas palabras los autores del prefacio y la presentación (nada más, nada menos que el entonces presidente de la República portuguesa Jorge Sampaio y el eminente intelectual Guilherme de Oliveira Martins), escribían, sobre esta obra, que «a sua utilidade é evidente e o seu propósito muito louvável» (Sampaio 1999, 4) y que «resulta de um trabalho muito sério e rigoroso» (Oliveira Martins 1999, 6). No divirgiendo de estos comentarios ni por lo tanto del mérito que puede reconocerse en gran parte de la obra, tampoco deja de llamar la atención cómo se harmonizan esos méritos con las siguientes conceptualizaciones de «identidade nacional»:

É o processo pelo qual um povo, ou seja, uma comunidade com laços de consanguinidade, solidariedade e cidadania, toma consciência de interesses, história e projecto comuns, representativos dos fins universais da humanidade, e se torna capaz de integrar parcelas regionais através do ordenamento político de factores materiais e culturais, e de ser integrado em comunidades supranacionais empenhadas na viabilização de sociedades abertas. (Henriques, Rodrigues, Cunha, Reis 1999, 52)

Definición en la página y que corresponde perfectamente a la integración de Portugal en la CEE que abrió camino a la actual UE, ya miembro de la OTAN y de la ONU, aunque se harmoniza, decíamos, con este otro texto, de Jorge Dias, originalmente publicado en 1985:

O Português é um misto de sonhador e de homem de acção, ou melhor, é um sonhador activo [...] o Português é mais idealista, emotivo e imaginativo do que homem de reflexão. Compartilha com o Espanhol o desprezo fidalgo pelo interesse mesquinho, pelo utilitarismo puro e pelo conforto, assim como o gosto paradoxal pela ostentação de riqueza e pelo luxo. Mas não tem, como aquele, um forte ideal abstracto, nem acentuada tendência mística. O Português é, sobretudo, profundamente humano, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco. [...] Há no Português uma enorme capacidade de adaptação a todas as coisas, ideias e seres, sem que isso

implique perda de carácter. Foi esta faceta que lhe permitiu manter sempre a atitude de tolerância e que imprimiu à colonização portuguesa um carácter especial inconfundível: assimilação por adaptação. [...] Falta-lhe também a exuberância e a alegria espontânea e ruidosa dos povos mediterrâneos. (Henriques, Rodrigues, Cunha, Reis 1999, 57)

Resultaría apasionante citar todo el texto en su integralidad (o en su ‘integralismo’ lusitano, en broma quasi seria), pero como muestra ya nos parece suficiente. Aunque sea un texto de 1985, parece escrito aún en el siglo XIX, o a comienzos del XX, o en el tipo de discurso pessoano del V Imperio: tal es su idealismo y esencialismo hegeliano, romántico, ciertamente delirante, que nos recuerda a Unamuno o a Teixeira de Pascoaes. Cuyo prestigio, por cierto, a día de hoy, no deja de sorprender, tal como el del propio Hegel<sup>5</sup> u otros metafísicos de la identidad. Y no nos detenemos en el término amable y elogioso que Jorge Dias le dedica al imperialismo portugués: este texto nos llevaría a suponer que los millones de personas de la costa occidental africana, esclavizados, esclavizadas, forzadas y forzados a (pro)crear esclavos durante siglos al otro lado del Atlántico, lo fueran en fraterna y adaptativa «atitude de tolerância» (Henriques, Rodrigues, Cunha, Reis 1999, 57). Compruébense números y fechas en *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano ([1971] 2004), por ejemplo, quien se basó en archivos históricos, en documentos factuales, no en metáforas.

Para hablar con fundamentación de la estructura ideológica del nacionalismo y no perdernos en especulaciones digresivas, hay que referir a algunos teóricos. Según Anthony D. Smith, en *Nationalism. Theory, Ideology and History*,

the overall thrust of nationalism is clear: the nation is a form of public culture and political symbolism, and ultimately of politicized mass culture, one which seeks to mobilize the citizens to love their nation, observe its laws and defend their homeland. (2001, 35)

La idea de que el nacionalismo es una «cultura de masas politizada» que busca alcanzar, en última instancia, objetivos bélicos -fijémonos en la progresión: amar, obedecer y combatir- es muy significativa y

<sup>5</sup> Respecto a la idea hegeliana del Estado, por ejemplo, leemos en Spenlé (1969, 94), que «L'état hégelien, se définissant exclusivement par sa souveraineté, ne peut pas tolérer une limitation de cette souveraineté qui viendrait du dehors. Il ne peut reconnaître d'autre Volonté que la sienne. Etant lui-même source de toute Droit et de toute Morale objective, il ne peut se soumettre à une juridiction ou à un arbitrage, ni prendre en considération aucune morale autre que l'affirmation de sa Volonté souveraine [...] Hegel est le métaphysicien de la guerre et de l'impérialisme» (y volveremos a Hegel en el segundo capítulo).

habremos de tenerla en cuenta a lo largo de todo este libro. Se trata de una conceptualización que pone en relieve la guerra y por lo tanto las instituciones militares: objeto temático central en el grotesco esperpéntico de Lobo Antunes y, por supuesto, de Valle-Inclán.

Benedict Anderson (1993, 3), en su obra clásica *Imagined Communities*, admite que «nationness is the most universally legitimate value in the political life of our time». Su universo de significación (y de acción, añadiríamos) no se circumscribe solamente al campo político, ya que, y ahora según Smith (2001, 2), «the significance of nationalism is not confined to the world of politics. It is also cultural and intellectual, for ‘the world of nations’ structures our global outlooks and symbolic systems».

Ello, porque a pesar del carácter absolutamente contingente o azaroso de nacer en cierto o en incierto lugar y por lo tanto de estar adscrito a determinadas identidades nacionales, de *pertenecer* a naciones, dicha *pertenencia* estructurará, en gran medida, las perspectivas a partir de las cuales asuman unas u otras actitudes los seres humanos. Actitudes, sistemas simbólicos, creencias. Y tanto más las influirá o condicionará cuanto menos consciente sean los individuos de que esas identidades nacionales son construcciones culturales, fictivas en el sentido que le da Ricoeur a la palabra, cuya legitimidad fundamentadora de acciones de todo tipo y signo y valor se acepta como algo ‘natural’. Ello, a pesar de que si nos situamos fuera de este «world of nations», o incluso si nos alejamos de zonas geopolíticas concretas, tienden a ser tan parecidos tantos símbolos y creencias nacionales que incluso podremos confundirlos. Es lo que le ocurrirá a mucha gente que, aun convencida de la singularidad, exclusividad, de ‘su’ identidad nacional, es dudoso que no haya de reconocer -si a ello se la invita activamente- la extraordinaria semejanza que existe entre todas las banderas e himnos nacionales.

Volviendo a Smith, quien parte de la siguiente definición de nacionalismo:

‘An ideological movement for attaining and maintaining autonomy, unity and identity for a population which some of its members deem to constitute an actual or potential *nation*.’

This is a working definition based on the common elements of the ideals of self-styled nationalists, and it is therefore inductive in character. But it inevitably simplifies and extracts from the many variations in the ideals of nationalists, and assumes thereby something of a general, ideal-typical character. This definition ties the ideology to a goal-oriented movement, since as an ideology, nationalism prescribes certain kinds of action. (2001, 9)

Importa, precisamente, señalar las semejanzas estructurales de cualquier nacionalismo y, por lo tanto, de unas u otras creencias

nacionalistas (en unas u otras naciones). Interesa fijarse especialmente en su carácter artificioso, de construcción cultural. Señálese, además, que los individuos de una comunidad asimilan esa identidad común imaginaria tras postularse institucionalmente su realidad material, física, o su potencialidad material o física, concreta, factual.

Por ello, Smith relaciona más el nacionalismo con el concepto de 'religión política' que con la 'ideología política', recurriendo, para esta asociación, a la definición del concepto de religión que proponía Émile Durkheim, en 1915:

a unified system of beliefs and practices relative to sacred things, that is to say, things set apart and forbidden - beliefs and practices which unite into one single moral community called a Church, all those who adhere to them. (en Smith 2001, 35)

Smith, además, apoya su atribución al nacionalismo de un carácter narcisista -el culto maníaco de la autoimagen- en el carácter de «religión sucedánea». Todo nacionalismo propugna que la nación a la que se dedique está formada por «unique people, with a peculiar history and destiny» y, por ello, el nacionalismo vendría a ser «the secular successor to older religious beliefs in ethnic election, or the 'chosen people'» (2001, 35). El deporte, concretamente el fútbol, sería otro ejemplo, 'pop', de esta secularización de la fe religiosa.

Anderson, por otra parte, introdujo su exitosa definición de la nación como comunidad imaginada:

it is an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. (1993, 5-6)

Este autor interpreta, además, el nacionalismo como un fenómeno, estructura ideológica y social, anómalo. Argumenta que el nacionalismo sigue tratándose de una manera que podría denominarse como precientífica, o según la terminología de T.S. Kuhn, de paradigma ptolomeico:

The aim of this book is to offer some tentative suggestions for a more satisfactory interpretation of the 'anomaly' of nationalism. My sense is that on this topic both Marxist and liberal theory have become etiolated in a late Ptolemaic effort to 'save the phenomena'; and that a reorientation of perspective in, as it were, a Copernican spirit is urgently required. My point of departure is that nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cul-

tural artefacts of a particular kind. To understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what ways their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy. (Anderson 1993, 4)

La aparición, su desarrollo y la legitimidad de la «nation-ness» y del nacionalismo son centrales en el enfoque andersoniano. Urge, según este autor, un cambio de perspectiva que permita llegar al conocimiento de los «cultural artifacts» que componen tales fenómenos. Como, por ejemplo, las historias de las literaturas nacionales.

Desde una perspectiva no demasiado distante, también Eric Hobsbawm destacaba la importancia de la nación y de fenómenos asociados a ésta, como la creación-invención de símbolos y de tradiciones de todo tipo:

In this connection, one specific interest of ‘invented traditions’ for, at all events, modern and contemporary historians ought to be singled out. They are highly relevant to that comparatively recent historical innovation, the ‘nation’, with its associated phenomena: nationalism, the nation-state, national symbols, histories and the rest. All these rest on exercises in social engineering which are often deliberate and always innovative, if only because historical novelty implies innovation. (Hobsbawm [1983] 2003, 13)

Este autor destaca el hecho de que el estudio de los fenómenos nacionales carece de solidez si no se atiende escrupulosamente a las invenciones de tradiciones, así como a las construcciones y artefactos culturales asociados a aquellas:

And just because so much of what subjectively makes up the modern ‘nation’ consists of such constructs and is associated with appropriate and, in general, fairly recent symbols or suitably tailored discourse (such as ‘national history’), the national phenomenon cannot be adequately investigated without careful attention to the ‘invention of tradition’.<sup>6</sup> (14)

En la misma línea de pensamiento, Patrick Geary concibe la historia moderna como un instrumento central del nacionalismo europeo,

---

<sup>6</sup> Homi Bhabha, en su conferencia del 16 de abril de 2015 en el Instituto de Ciências Sociais de la Universidade de Lisboa («Império, colonialismo e sociedades pós-coloniais») afirmó que, por un lado, «tradition is only good as long as it is traductible» y que «cultural essentialism» contiene el «danger of fundamentalism» (notas mías). Son obvias las conclusiones que de estas premisas se derivan, en el caso de que se acepten como tales. Algo que sin duda se asume en este estudio sobre *Imperiales esperpentos ibéricos*.

desarrollado en un contexto espaciotemporal muy determinado: «Modern history was born in the nineteenth century, conceived and developed as an instrument of European nationalism» (Geary 2002, 15). Y explora las consecuencias de esta constatación, extendiéndola hacia la misma epistemología de las ciencias sociales y humanas, o humanidades, particularmente de la historiografía: «Rather than neutral instruments of scholarship, the modern methods of researching and writing history were developed specifically to further nationalist aims» (16). Siguiendo, además, paradigmas narrativos y miméticos de las poéticas clásicas.

Asunto delicado. Podría referir la incomprendión que afectó a Alexandre Herculano cuando al redactar la primera historia moderna de Portugal desmitificaba el supuesto milagro de Ourique. Como hemos visto, en años más recientes se conservan las tendencias a ficcionalizar la historiografía, con elementos de la narración clásica. Tema delicado: hemos visto cómo en 1999 aún pervivían mitificaciones decimonónicas de supuestas identidades nacionales: en 1999 y ahora mismo.

Perspectiva muy diferente a las de Anthony D. Smith, Benedict Anderson o Patrick Geary -ptolomeica, digamos siguiendo a Kuhn- es la que asume Llobera, para quien es completamente falsa la idea del nacionalismo como invención, manteniendo que los nacionalismos modernos son recreaciones o reformulaciones de «realidades medievales»:

A ideia de que o nacionalismo é uma invenção, tão cara a Hobsbawm, Gellner e outros analistas contemporâneos, é flagrantemente falsa, pois os nacionalismos modernos são recriações de realidades medievais e, na realidade, só podem ter êxito quando se radicam no passado medievo, mesmo que as ligações a estabelecer sejam, por vezes, tortuosas e retorcidas. (Llobera 2000, 83)

Llobera, con conceptos cuando menos problemáticos por su vaguedad, como el de «realidades medievales», atribuye, más adelante, una supuesta unidad de conciencia a grupos indeterminados de individuos, como el pueblo o un grupo étnico (conceptos generalizadores que diluyen una característica intrínseca de lo humano como parte de lo zoológico: el factor individual). Vemos cómo, al atribuirseles una unidad de voluntad, y por lo tanto de acción, a grupos humanos que por definición habrán de ser heterogéneos, no unitarios, este investigador mantiene presupuestos idealistas procedentes de Rousseau y del hegelianismo marxista que son, como mínimo, discutibles. Sigamos leyendo, pues:

Assim, deve estar-se atento às consequências que cada via de ação produzirá, mas, em última instância, aquilo que importa é a

vontade de sobreviver de um povo ou de um grupo étnico. As forças vivas e activas da comunidade terão de articular projectos que respondam aos requisitos culturais necessários para preservar a sua comunidade, no quadro da Europa unida, processo que exigirá, sem dúvida, uma recriação das identidades étnica/nacional no contexto dos estados existentes e das instituições europeias emergentes. Parafraseando Marx, dir-se-á que, se a história impõe restrições ao comportamento do homem, os seres humanos conscientes são autores da sua própria história. (Llobera 2000, 202)

Creo que dos falacias lastran estas consideraciones -apologéticas- del nacionalismo moderno. Primero, diluye absolutamente lo individual en lo colectivo: el grupo (pueblo, grupo étnico) es lo «que importa». Pero, ¿qué es un ‘pueblo’, ‘el pueblo’? Ya se ha problematizado aquí, y no importa reiterarlo: el concepto de pueblo, en última instancia, acaba por diluir la conciencia de que los países están, sin excepción, divididos socialmente como estructura piramidal. Además, atribuirnos a los seres humanos una capacidad de autoría de «su propia historia» -artística metáfora, la de la autoría- presuponiendo que como individuos podamos influir tanto en el mundo, en fin, es mucho suponer. Sin duda, quien tiene ‘Poder’ puede hacerlo, atar y desatar, tener y retener. Lo que ocurre, y esto es fácil constatarlo sociológicamente, históricamente, es que el pueblo no suele poder demasiado. Sea lo que fuere ese ‘pueblo’: digamos, mejor, el llamado pueblo. Concepto archimandito, tan multiusos como vacío: precisamente por su vacuidad tiene usos tan diferentes y elásticos. Concepto comodín, como ‘Dios’, ‘Odio’ o ‘Amor’. Porque, de hecho, Llobera, tras situar «la voluntad de sobrevivir de un pueblo o de un grupo étnico» en el primer lugar de las prioridades del nacionalismo actual (creemos que se refiere a los nacionalismos emergentes, intra o protoestatales, aquello que cierta izquierda y cierta derecha política llama «la Europa de los pueblos»), ya da a entender su concepto de ‘pueblo’: «Las fuerzas vivas y activas de la comunidad». Esto es, según este ejemplo de teórico nacionalista actual, los miembros de la comunidad que no actúan en un determinado sentido, o que no sean «seres humanos conscientes», serán -por antítesis lógica- fragilidades muertas e inactivas de la comunidad. Las hipotéticas consecuencias de tal suerte de razonamientos son bastante obvias: para autores como Llobera, hay un pueblo más pueblo que otros pueblos en cuanto a su ‘popularidad’, y otro que tendrá que dejarse conducir por «las fuerzas vivas y activas de la comunidad». Cosas veredes, escribió el filósofo manchego, y cosas seguiremos viendo, querámoslo o no. Mucho atan esas «fuerzas vivas y activas de la comunidad».

Con estas citas se refuerza la asociación del enfoque ‘conscientemente’ nacionalista a un paradigma ptolomeico o precientífico. Que sea popular, valga la redundancia, o respetable, como se ha dicho

también en otro lugar, que convenza a millones de personas, no debe tenerse en cuenta: el modelo geocéntrico también fue el más razonable durante siglos, y el ‘sentido común’- *seny, sentidoño, censo comum-* que (durante algún tiempo) sirvió mejor los intereses de clases dominantes, más o menos pertenecientes al llamado pueblo: «las fuerzas vivas y activas», antes o después institucionalizadas.

Así que, y en cierto sentido volviendo al método que sigo en mi investigación, tras las pertinentes argumentaciones, recuérdense las palabras del comparatista Claudio Guillén, para quien «no puede acentuarse bastante este aspecto dinámico -militante, diría Adrián Marino- o batallador del comparatismo»:

Acerquémonos a nuestra disciplina sin perder de vista este carácter inicial: la Literatura Comparada como afán, deseo, actividad frente a otras actividades. Deseo, digamos por lo pronto, de superación del nacionalismo cultural: de la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos. (Guillén 1985, 14)

La estructura ideológica nacional, cualquiera, se fundamenta, primero, en fronteras político-administrativas actuales o de antaño, y en el dialecto de la élite de una lengua que tiende a ser destacada entre los demás idiomas -o dialectos- por criterios sentimentales o mercadotécnicos, turísticos, etc., y elige, desde parámetros muy relativos, contingentes, a veces también muy matizables, aunque recubiertos con el velo necesario y prestigioso del discurso historiográfico, que para la mayoría de la población es neutro y objetivo, un determinado momento histórico: el *big-bang* de cada nación. Y es que aquí la lengua es el factor primigenio de las ‘nacionalidades’ literarias: es lo que nos lleva a reconocer ‘una’ literatura española, ‘una’ literatura portuguesa, ‘una’ literatura inglesa, ‘una’ literatura catalana. Hay algo de obsesivo en estas expresiones, por cierto: cierta monomanía, valga la redundancia, de la unicidad (un Dios, una nación, unos etcéteras).

Al usar las etiquetas nacionales, que se basan sólo en la combinación entre territorialidades político-administrativas (las fronteras) y de idiomas (considerados a partir de los cánones académicos del siglo XVIII), para englobar múltiples y diversos objetos artísticos, de todo tipo de autorías, todo tipo de representaciones, de todo tipo de géneros, se incurre en una maniobra metafórica -consciente o inconsciente- de transposición categorial falaz de uno a otros ámbitos. Según este paradigma clasificadorio y epistemológico se postula la existencia real de la literatura ‘española’, la literatura ‘portuguesa’, la literatura ‘brasileña’, la literatura ‘catalana’, la literatura ‘inglesa’, etc. Aunque sin absoluta seguridad, sospechamos que sea la norma educativa vigente en la mayor parte del mundo, de todos o de casi todos los sistemas educativos primarios y secundarios del mundo. Esto no

es en absoluto casual o inocente, pues son esas edades, precisamente, la fase del desarrollo mamífero durante la cual se configuran las estructuras de la personalidad, y es durante estos años cuando se establecen mejor las doctrinas en los futuros ciudadanos adultos y conscientes. Esto implica, en realidad, a toda la comunidad educativa.

Pues bien, en este ensayo, aunque sea temporalmente, habrá que suspender (esto es: poner en suspensión, que no atribuir un suspenso) a estos conceptos, que ya no nos sirven: desentrañemos dos obras, escritas por autores que se expresan, el uno con la lengua española y el otro con la lengua portuguesa, que individualmente se expresaron mediante estas lenguas, con resultados muy semejantes, y que nos permiten considerar el uso de una u otra lengua como un factor secundario en el sistema de representación literaria y que carece, por lo tanto, de relevancia a la hora de analizar las obras. En términos comparatistas: los objetos temáticos y sus tratamientos se superponen a especificidades dialectológicas. O, como leemos en *A literatura ensina-se? Estudos de teoria literária*, de Carlos Ceia:

O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de uso de uma linguagem) e diferente de todos (pela procura de uma forma e estrutura peculiares); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem) e diferente de todos (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem). Vale este princípio complexo como o princípio dos paradoxos da definição referencial de literatura, que anula qualquer tentativa de institucionalização da literariedade como explicação do fenômeno literário. (Ceia 1999, 62)

Por supuesto, para nosotros la propia distinción entre ambas lenguas, esto es, los criterios lingüísticos desde los que se distingue entre lengua y dialecto, a partir de los cuales el portugués y el español son claramente dos lenguas, es igualmente discutible (más adelante se explicará el porqué). En este momento, es forzoso hacer varios distingos para continuar la afirmación del enfoque comparatista, armonzada con el rechazo del falaz concepto de literatura nacional. Escribía Claudio Guillén, en «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales» (*Múltiples moradas*): «pueden existir, y han existido, nótense bien, críticas literarias nacionales; con sus tópicos, sus resabios, sus terminologías peculiares. Pero los ejemplos de esta índole pesan poco cuando los contraponemos a los géneros, de tan clara importancia, que numerosas naciones y lenguas han venido compartiendo a lo largo de los siglos» (Guillén [1998] 2007, 304).

Esta reflexión debería bastar para neutralizar o rechazar las defensas a ultranza de la identidad nacional literaria, o intentos de

blindaje de dicha ideología académica. Darío Villanueva comentaba así la definición de Claudio Guillén:

La [definición] aportada recientemente Claudio Guillén [1985, 13-14] en su introducción a esta disciplina, que está teniendo gran eco internacional a través de sus traducciones, es muy cautelosa y subraya el aspecto que más le interesa al autor, el de la superación de los nacionalismos culturales: «Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales [...]. (Villanueva 1994b, 106)

Primero, no es difícil desdibujar o relativizar los límites entre unas lenguas u otras, no sólo por la presencia de unas en otras, a varios niveles (morphológico, sintáctico, léxico) sino por sus contigüidades. Es lo que ocurre entre el castellano, el portugués, el gallego, el catalán, el francés, el italiano... Pero también *entre* las lenguas latinas y el inglés, por ejemplo, pues una parte considerable de sus léxicos es de origen grecolatino (dándose el movimiento inverso en nuestros días).<sup>7</sup> Y, a su vez, el patrimonio grecolatino tampoco surgió *ex ovo*, en una especie de *big-bang* cultural o a partir de una especie de metafórica *tabula rasa* prefundacional.

En fin: en sus aspectos fundamentales -morphosintaxis, léxico- tanto el portugués como el español son lenguas románicas, y además contiguas en cuanto a su génesis y posteriores mutaciones. Como venía a decir mi admirado profesor de latín de la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa, el doctor Luís Cerqueira, las lenguas románicas, en la Península Ibérica, no son más que latín *balbuciado* (parafraseando, en portugués, sus palabras en una clase primaveral de aquel cercano 1999, deseando no estar traicionando el espíritu que las animaba). Y, sin embargo, desde los estudios filológicos de cualquier ‘nación’, se ha promovido constantemente el énfasis en la diferencia, en las divergencias e incluso en los aspectos conflictivos de los diálogos (o discusiones) entre diferentes naciones-lenguas.

Con la metafísica identitaria de lo colectivo olvidamos frecuentemente que ni las lenguas ni las naciones (los estados y las culturas que rigen) nunca existen al margen o fuera de la experiencia de personas individuales, con sus correspondientes divisiones internas. Esa actitud general de nacionalización de todo lo que se ponga a tiro abarca desde aspectos que podríamos denominar como pintorescos -por ejemplo, la gastronomía- hasta rasgos culturales que frecuentemente

<sup>7</sup> Se calcula que el inglés tendrá en torno a un 60% de vocabulario de origen latino (Fasold, Connor-Linton 2014).

han conducido a catástrofes muy inter-nacionales- como las distinciones étnicas o religiosas. Las permanentes crisis de refugiados en la cuenca del Mediterráneo son tan solo un ejemplo. Un gran y significativo ejemplo, pero sólo uno de muchos, quizás demasiados. Podríamos resignarnos, simplemente: así es la vida y sus ficciones. Mas no porque billones de personas crean errores dejan éstos de serlo. Hay muchos ejemplos de ello a lo largo de nuestra historia como especie. Podríamos preguntarnos, nietzscheanamente: ¿es la ficción nacional una ficción ‘útil’? Esa sería, para nosotros una pregunta pertinente. Para más adelante quedará y ojalá para su respuesta contribuya la sección siguiente, en la que se trata la construcción o representación de lo real a través de ficciones y metáforas. Ante las cuales hay acontecimientos que, por ocurrir, existen y nos imponen -individual y colectivamente- su existencia irrefutable: las catástrofes naturales o civilizadas, los desastres de la guerra, la radiación de las bombas atómicas y las centrales nucleares, el cáncer, la muerte.

Volviendo a la estructura ideológica de ‘lo nacional’: ésta se corresponde con el estadio del *homo sapiens* como especie, dentro del marco general de la evolución de la vida en la tierra y de su misma diferenciación progresiva de otros primates. Algunos de los cuales, se nos dice desde la primatología, como el *pan troglodytes* (o chimpancé), tienen un sentido de identificación comunitaria-territorial que los lleva a acometer guerras, que pueden incluir en ocasiones, como toda guerra humana incluye, violaciones de los derechos humanos, o en este caso –que tanto monta, monta tanto- derechos primates. Un ejemplo muy ‘humano’ serían las prácticas genocidas. Steven Pinker, en «Violência ancestral. As origens do comportamento agressivo do homem»:

Os chimpanzés comuns vivem em comunidades de até 150 indivíduos que ocupam um território separado. Enquanto vagueiam em busca de frutas e nozes, que se distribuem de maneira não uniforme pela floresta, eles com frequência se dividem e se aglutinam em grupos menores de um a quinze indivíduos. Se um grupo encontra outro grupo de uma comunidade diferente na fronteira dos territórios, a interação é sempre hostil. Quando os bandos estão em equilíbrio de forças, disputam a fronteira em uma batalha ruidosa. Os dois lados dão gritos curtos e repetidos ou emitem sons graves, sacodem galhos, atiram objetos e arremetem uns contra os outros por meia hora ou mais, até que um lado, geralmente o menos numeroso, bate em retirada.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Publicada en versión en portugués, en la edición 78 (marzo de 2013) de *Piauí Folha de São Paulo*. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/violencia-ancestral/>.

Así las cosas, no debería extrañarnos el tribalismo inherente al concepto de nación y a la estructura tribal -en sentido antropológico, cultural-biológico- del sistema nacionalista de representación y, por lo tanto, de estructuración de la realidad. Con pinzas usamos el concepto de representación y de realidad, que como se ha dicho, trataremos dentro de algunas pocas páginas.

Sea como fuere, se trata de un problema tan complejo que su resolución fuera de estrictos círculos académicos se nos figura entre lo improbable y lo imposible, como ya se ha dicho antes. De acuerdo con Anthony D. Smith:

The fact that neither a scientific nor an eclectic version of global culture could have much popular resonance and durability suggests that the conditions for a postmodern supersession of nationalism have not yet been realized, and that globalization, far from leading to the supersession of nationalism, may actually reinforce it. (Smith 2001, 137)

Sin embargo, sígase deconstruyendo, aunque no sea más que un ejercicio de articulación discursiva. O quizá no. Quizá todo ello pueda producir algún efecto práctico positivo: entre el alumnado, por ejemplo. Y quizá con ello podamos además contribuir a mejorar las relaciones interculturales de presentes y futuros protagonistas de los procesos educativos, que deberían abarcar todos los niveles de enseñanza. Problematizando lo nacional, las historias literarias encajonadas en compartimentos estanque nacionales. Porque, por dar algunos ejemplos variopintos: ¿qué hacer con autores bilingües, como Alfonso X, Gil Vicente, Camões, Beckett, Eduardo Mendoza, Atxaga? ¿Dónde encajarlos, cómo clasificarlos -*plantarlos*- estudiarlos e interpretarlos? El criterio nacional -por llamar de alguna manera al enfoque dominante hoy- monolingüe no nos sirve, aquí: es muy útil para la enseñanza de las lenguas, hay que concedérselo. Pero si nos centramos en los estudios literarios, en sus actuales programas y *currícula*, que dependen de departamentos en los que prevalece, todavía, el enfoque nacionalista, parte de la obra de estos autores se quedará siempre rezagada en una especie de retaguardia o interzona autorial. Lo cual es, en los múltiples sentidos ya demostrados, una falta de rigor, e incluso de respeto hacia la individualidad expresiva de esos mismos creadores.

Con relación a la persistencia de los mitos de identidades, sean de pureza o de supuestas idiosincrasias de parámetros fijos, no cabe desdeñar la tendencia a incorporar nuevos paradigmas reductores, como el de híbrido o mestizo, cuando se aplican exclusivamente a culturas poscoloniales generadas por los imperios europeos. De hecho, es como si las literaturas *nacionales* europeas, organizadas en el contexto del desarrollo de los nacionalismos modernos, no fueran,

ellas mismas, tan híbridas, heterogéneas -impuras- y compuestas como las demás literaturas, como cualquier literatura.

Como Armando Gnisci planteaba hace años:

En conclusión, es posible afirmar que hay al menos tres condiciones generales que resultan fundamentales en este cambio de perspectiva de la historia comparada de la literatura a principios del siglo XXI: la crítica al eurocentrismo, la revolución de las categorías de la narrativa histórica y la idea de la historia como sistema abierto. (2002, 51)

#### **1.4 Representación, representaciones: lenguaje, metáfora, ficciones y conocimiento**

La plebe de todas partes se alucina con metáforas.  
(Valle-Inclán, *Tirano Banderas*)

Palavras que nos guiam  
que parecem  
reais.

(Mário Cesariny, *Pena Capital*)

Metaphor is the stereoscope of ideas. By presenting two different points of view on one idea, that is by approaching a word through two different meanings, it gives the illusion of solidity and reality. (W.B. Stanford 1936, en Dunstan Martin 1975, 206)

[...] durante todo o século XIX e em nossos dias ainda - de Hölderlin a Mallarmé e a Antonin Artaud -, a literatura só logrou existir na sua autonomia, só se desprendeu de linguagens alheias por um corte profundo quando formou uma espécie de «contradiscursão», e quando passou assim da função representativa ou significante da linguagem a esse ser bruto esquecido desde o século XVI. (Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 98)

Considerando la importancia que la metáfora y la representación asumen en la escritura grotesco-esperpéntica, que forma el principal objeto de análisis de estas páginas, nos acercaremos ahora a ambas, para presentarlas y problematizarlas, en un plano teórico e histórico-literario.

González Piñeiro, en su texto introductorio a la edición en castellano de la *Theory of Fictions*, de Bentham, sitúa la representación de lo real en el ámbito del lenguaje:

Toda cultura, para cumplir la tarea de organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre, ha de tener en su interior, se-

gún Lotman y Uspenskij (1979) un «mecanismo desencadenante de estructuralidad», cuya función lleva a cabo el lenguaje y que se manifiesta en la continua transformación del mundo infinito de la realidad en el mundo finito de los nombres. Esto es lo que proporciona a los elementos de una sociedad el sentido común o la sensación de lo evidente y les obliga a interpretar como estructuras fenómenos cuya estructuralidad, en el mejor de los casos, no es nada evidente. De hecho, las ficciones entran en escena cuando se trata de hacer evidente lo que no lo es. (González Piñeiro 2005, 29)

Al reflexionar sobre la literatura, no debemos olvidar que ésta es, ante todo, sistema de representación de lo real, con selección de temas, motivos, caracteres, espacios, tiempos. Por ello, hay que establecer qué es para nosotros *lo real*. Sin acotar esta cuestión, la integración de las varias zonas de este estudio resultaría insatisfactoria. Parece claro que abrir vías de relación entre unos y otros saberes abocarán, necesariamente, a un tratamiento no exhaustivo y, por lo tanto, no profundo para cada una de esas áreas del conocimiento.

En primer lugar, hay que definir el concepto de 'representación'. Este concepto, por su problematicidad, necesita ser aclarado. Si queremos dar un sesgo científico a nuestro trabajo, y lo queremos, parece importante recurrir a algunas contribuciones de autores que lo han estudiado.

Aunque nos parezca bien analizar y relativizar los conceptos que se articulan a lo largo de este estudio, hay que rechazar el relativismo absoluto y asumir el conocimiento científico como procedimiento obligatorio. Ello no quiere decir que se caiga en un uso ingenuo o totémico de *lo científico*: es éste, como todo conocimiento, relativo -relativo a épocas, contextos, incertidumbres. Y es que las certezas absolutas y las definiciones absolutamente coherentes lo son, casi siempre, en la provisionalidad de su contingencia espaciotemporal. Olvidar esto sería caer en lo ingenuo. La actitud científica debe ser un medio, no un fin en sí.

Graham Dunstan Martin, en su extenso ensayo paródicamente titulado *Language, Truth and Poetry* -paródico respecto al filósofo lógico Ayer-, obra que representó una respuesta apologética del lenguaje explícitamente metafórico frente al logicismo neopositivista de filósofos como el referido Ayer, o de Ludwig Wittgenstein, afirma que:

we know from the Heisenberg uncertainty principle that our knowledge of the exact state of, say, the electrons in a cloud of red gas is *and must in the nature of things remain vague*. It seems therefore that there must be a limit to the analysis of experience, and that this limit is laid down by the laws of the physical world itself: at the level of microphysics, indeterminacy creeps in. (Dunstan Martin 1975, 57)

Dunstan Martin se refiere a un principio que procede de la teoría cuántica de Heisenberg, concretamente su Principio de Indeterminación. Según Jesús Navarro Faus, en una edición especial de *National Geographic* en Portugal:

Os termos intuitivos baseiam-se na física clássica que inclui conceitos como a continuidade dos fenómenos no espaço e no tempo, a distinção entre onda e partícula, a causalidade e o determinismo, ou a ideia de que os objectos possuem propriedades independentemente da forma de medi-los. A física quântica modifica essas ideias: há grandezas que variam em forma descontínua; um objecto quântico aparenta ser onda e partícula simultaneamente; em vez de determinismo, surgem as probabilidades quânticas; certos pares de grandezas não podem ser determinados com precisão arbitrária; as medidas experimentais não podem ser interpretadas como informação sobre as propriedades independentes dos objectos; etc. (Navarro Faus 2015, 84-5)

Este principio de incertidumbre nos obliga a una reflexión más profunda y compleja. Nos muestra cómo la separación de las ciencias exactas y las sociales y humanas es cuando menos discutible, o problemática (la vieja cuestión de las dos culturas). Dunstan Martin, a quien se citará más veces por su importancia, en la parte tercera de su obra («A Defence of Literature (Real-ativity or, The Use of Poetry)») sale al paso del desprecio platónico -motivado por la búsquedas de la *verdad*- respecto a la poesía:

Literature is dangerous. It is dangerous because it militates against simple answers, it helps us to understand the complexities of the individual, language and the world. And in these respects, it is in harmony with science. (1975, 294)

António Damásio, quizá el más importante neurocientífico actual, quien ha llevado las vías abiertas por Santiago Ramón y Cajal hasta sofisticadísimos modelos científicos de explicación de nuestra naturaleza más esencial, de aquello que en realidad nos hace humanos, las actividades neuronales, señala la doble proyección del concepto de representación en su libro *O sentimento de si*:

Uma das palavras cujo significado necessita de clarificação é 'representação', um termo problemático mas praticamente inevitável em discussões como esta. Utilizo o termo representação, quer como sinónimo de imagem mental, quer como sinónimo de padrão neural. (2013, 380-1)

La imagen es un tema que podrá analizarse desde ambas perspectivas, la de la psicología y la de los estudios literarios. Como leemos en *Teoría literaria*:

La imagen es tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios. En psicología, la palabra «imagen» significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual. [...] Las clasificaciones establecidas por los psicólogos y estéticos son numerosas. No sólo hay imágenes referentes al gusto y al olfato, sino también imágenes de calor y de presión («cinestésicas», «hápticas», «endopáticas»). (Wellek, Warren 1959, 222)

Muy pertinente es este análisis por su amplitud del campo de lo sensorial. Además de la visión, otras sensaciones formarían parte de esta «imagen», que se construye a partir de otros sentidos también y ya no solamente a partir de la visión. Extendemos estas cuestiones cognitivas hasta la actividad semiótica, esencial en la actitud comparatista (con ensayistas y pensadores clave como Umberto Eco, por ejemplo).

Volviendo a Damásio, merece la pena detenerse en las ‘imágenes’, construcciones edificadas por nuestros cerebros, y en los objetos, ‘realidades’ exteriores al sujeto que interactúa con aquellos, con todos los objetos, y cuya relación de interacción permite crear las imágenes. El relieve lo plantea Damásio en esta interacción, que aunque sea ‘real’ no puede ser la imagen real (en sí), porque cada ser interactuante construye ‘su’ imagen ‘real’. Según Damásio:

as imagens que o leitor ou eu vemos nas nossas mentes não são fac-símiles de nenhum objeto específico, mas antes imagens das interações entre cada um de nós e um dado objeto que entrou em contato com os nossos organismos, imagens construídas em termos de padrão neural e segundo o design do organismo. O objeto é real, as interações são reais e as imagens também são. No entanto, a estrutura e as propriedades da imagem que acabamos por ver são construções do cérebro desencadeadas por um objeto [...] podemos por isso aceitar, sem protesto, a ideia convencional de que formámos a imagem real de uma coisa específica. Mas, no fundo, não formámos. (Damásio 2013, 38)

En consecuencia, el conocimiento pleno -o sin mediación- de algo a lo que podríamos llamar la ‘realidad absoluta’ es un conocimiento improbable, imposible incluso, fuera de nuestras percepciones. Y ello, aunque haya una gran consistencia entre las diversas imágenes que compartimos con otros seres cognitivamente equipados, de la nuestra o de otras especies animales, relativamente al concepto de mundo que construimos a lo largo de nuestra interacción con el

'mundo'. Otras máquinas de conocer, otras percepciones, otras consciencias-de-sí. En una obra anterior, *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Damásio trataba esta cuestión de la creación imagística de la actividad intelectual:

A natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e que pode de facto nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens de algo que já aconteceu e que retemos. Elas constituem a memória para um futuro possível e não do passado que já foi.

Estas diversas imagens - perceptivas, evocadas a partir do passado real, e evocadas a partir de planos para o futuro - são construções do cérebro do nosso organismo. Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagens do mesmo tipo. Partilhamos com outros seres humanos, e até com alguns animais, as imagens em que se apoia o nosso conceito do mundo; existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspectos essenciais do ambiente (texturas, sons, formas, cores, espaço). Se os nossos organismos fossem desenhados de maneiras diferentes, as construções que nós fazemos do mundo que nos rodeia seriam igualmente diferentes. Não sabemos, e é improvável que alguma vez venhamos a saber, o que é a «realidade absoluta». (Damásio 1995, 113)

Y es esta incertidumbre del conocimiento lo que debemos tener en cuenta al tratar las ciencias sociales y humanas, pero también las llamadas 'exactas' o 'puras'. Asumiendo la incertidumbre al respecto, y teniendo en cuenta los límites que ello nos impone, estaremos más atentos respecto a dicha improbabilidad. Con ello, podremos ser más prudentes y reflexivos al enunciar afirmaciones o juicios respecto a cualquier asunto.

También Dunstan Martin, por otro lado, reflexiona sobre las complejidades del significado, cómo éste emerge de la relación entre palabra, contexto y referente: «meaning in the sense all or any of the relationships involved between word, concept and referent» (1975, 29). Se trata de una relación con tres vectores, aquélla a la que se refiere el autor. Es, en síntesis, un proceso sumamente complejo y, sobre todo, mediatizado: el referente sería aquello que percibimos con los sentidos el aparato sensorial o, entonces, de actividades internas de nuestro propio sistema cognitivo y emocional.

En este sentido se expresaba uno de los autores que en el siglo XIX planteó algunos de los problemas centrales del pensamiento contemporáneo, Friedrich Nietzsche. Éste, ya en 1873, en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, escribía:

La ‘cosa en sí’ (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta. (2012, 26)

Imagen generada por un impulso nervioso y exteriorizada sonoramente- tal es la concepción nietzscheana del lenguaje: metáforas, metáforas... Todo lenguaje es metafórico, construcción biológica del aparato biológico humano cuya causalidad, *ergo*, es indisociable del sistema nervioso. Así, la imagen, la metáfora es ‘algo’ separado, distinto de lo ‘real’ a lo que, en principio, alude; aunque en relación o interacción con la ‘cosa-en-sí’ (u otros nombres que queramos atribuir al *númen* postulado por Kant en su teoría del conocimiento).<sup>9</sup> Nietzsche, en *Sobre verdad y mentira...*, daba una vuelta de tuerca a la trascendental distinción kantiana entre *noumenon* y *fenomenon*, entre la cosa-en-sí y la cosa-para-nuestra-percepción.

Por otra parte, Dunstan Martin muestra del siguiente modo su escepticismo respecto siquiera a la posibilidad de llegar a un conocimiento completo de los significados:

The brain is reported to contain about ten thousand million units, each of which may communicate with ten thousand others. Is our sense of qualitative distinctions a *function* of such vast quantities? Might we one day describe semantic structure in terms purely of the *number* of connections established between word and word (or process and process), and the direction in which such connections go? But I mention all this only to underline more clearly the hopelessness of the idea that one might arrive at a consistent, neat picture of the structure of (even a single word’s) meaning. (1975, 55)

Son las imágenes a las que se refieren tanto Damásio como Wellek y Warren, imágenes construidas por nuestros cerebros.

Hay que destacar aquí que las posibilidades infinitas de conexiones, la capacidad de crear nuevas conexiones infinitamente, es la más importante y creativa. Sobre la estructura del concepto, que es constituyente fundamental de los significados, Dunstan Martin dice, más adelante:

---

<sup>9</sup> La distinción entre número y fenómeno es, si profundizamos en ella, algo más compleja, pero por razones de economía discursiva, lo dejamos así. Para matizarlo más, cf. Ferrater Mora 1991, 157-8 y 282-3.

The structure of the concept, then, is both fluid and complex. It is fluid, because it is capable of extension on the basis of analogy, of 'stretching' (as indeed we often say) to cover non-literal referents. It is fluid also, because we can never be certain exactly when the boundary between literal and metaphoric comes. It is complex because it contains within it so many connotations, other connotations flock round it, and because it is thus connected indirectly with a potential infinity of other concepts. (1975, 55)

A su vez, Le Guern formaliza una concepción de metáfora con la que asocia a ésta una construcción mental, resultado de un proceso a lo largo del cual se opera una asociación entre un sentido literal -no dejando de ser, éste, resultado de una construcción- y un sentido figurado, una connotación, un significado diferente que se le atribuye a partir de dicha asociación. Según este teórico:

A particularidade da metáfora consiste [...] em unir uma denotação marcada por um processo de selecção sémico a uma conotação psicológica que continua obrigatória, mesmo num contexto restrito. [...] É este o carácter específico da metáfora: obrigando a abstrair do nível de comunicação lógica um certo número de elementos de significação, permite pôr em relevo os elementos que se mantêm; com a introdução dum termo estranho à isotopia do contexto, produz, a um outro nível diferente do da informação pura, a evocação duma imagem associada compreendida pela imaginação e que exerce a sua ressonância sobre a sensibilidade sem o controle da inteligência lógica, porque está na natureza da imagem, introduzida pela metáfora, escapar-lhe. (Le Guern 1974, 43)

La asociación entre el campo semántico al cual pertenece determinada palabra y otro que le es ajeno y que permite la construcción de una imagen se sale, inevitablemente, de las relaciones que establece la inteligencia lógica. Diríamos incluso que el cambio repentina e inesperado que introduce la metaforización se sale de ambas zonas semánticas si consideramos que atribuirle a alguien, a su significante, las cualidades de un león no implica, obviamente, transformarlo en un león en la imagen que de aquél nos construimos. Lo que se crea es algo híbrido entre lo primero y lo segundo, tal como la metaforización del orinal duchampiano en 'fuente' no convierte el canonizado mingitorio en una fuente factual. El significante elegido sigue siendo, en gran medida, aquello que era antes del proceso de transfiguración del que ha sido objeto.

La distinción entre 'connotación' y 'denotación' no es tan evidente y problemática como se desearía. Nos dice Dunstan Martin, en comentario a Jackobson, que:

The idea then that we might ever establish a clear and precise definition of literal and metaphoric, is just a pipe-dream. On the other hand, we can certainly express an opinion about the degree of metaphoricality or literality as between two uses of a term, just as when faced with what geographers call two outstanding natural features, we are more likely to apply the word *hill* to the smaller of them, and *mountain* to the larger. (1975, 204)

Y algunas páginas antes, cita a David Eccles, en epígrafe (en Dunstan Martin 1975, 39):

The most interesting features of the world, for instance Colour, Sound, Pain, Heat and Cold, Taste and Smell, etc., are not features of the world at all, but features of the interpretative mechanisms of the brain.

Es ésta una línea de interpretación que podremos fácilmente asociar a Damásio, puesto que el neurocientífico postula que el lenguaje construye incluso nuestras percepciones y las apreciaciones derivadas de ésta, respecto a nuestros entornos, como podemos ver en las palabras de Dunstan Martin. Damásio destaca la consistencia de dichas percepciones, aunque sean diferentes individuos quienes las perciben. Segundo Damásio: «existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspectos essenciais do ambiente (texturas, sons, formas, cores, espaço)» (1995, 113).

Dunstan Martin destaca la importancia de las semejanzas como origen de las analogías (sin despreciar las diferencias), si consideramos que estas forman parte de nuestros procesos de creación de categorías. Y he aquí la importancia de un proceso cognitivo, la generalización, por metonimia o sinécdoco. Es la «función generalizadora»:

But upon what does the process of analogy depend? Upon the perception of similarities. We are here again, in fact, in presence of what I have called the generalizing function. For it is by overlooking their differences that an English oak, a prehistoric tree-fern and a baobab are all called 'trees'. (Dunstan Martin 1975, 47)

Más importante para la propuesta de que la metáfora grotesca problematiza la metáfora dogmatizada es la siguiente consideración:

Fortunately, with simpler and more concrete examples like 'tree', 'horse', 'after' and 'red', there will be considerable agreement. With more complex and abstract concepts like 'religion', 'justice', 'democracy', considerable disagreement habitually occurs, and our personal world-views are inextricably involved. (1975, 43-4)

La generalización es siempre una simplificación de algo más complejo. Añade, extiende, acota, desplaza significados; y, con ello, influye en nuestras interacciones con los objetos y con los demás sujetos. Estructura que representa lo real, en toda su diversidad de datos, sensaciones, interconexiones y desencajes.

Sobre las profundas dificultades que nos plantean tanto la noción de 'lo real' como la de 'representación', escribe Fernando Gil:

Só palavras como «real» e seus cognatos apresentam uma significação tão genérica - tão abstracta - como o termo «representação». E pelas mesmas razões que este último, a que aquelas, de resto, se encontram profundamente ligadas. Com efeito, é a associação do «real» com a «sua» representação que fornece o próprio *quadro formal* da pensabilidade do mundo.

Trata-se de uma parelha de noções absolutamente anteriores a todas as outras - à lógica, à ontologia formal (esta, uma elucidação parcial da noção de real), à descrição categorial. Por isso também, tematizadas ou não, são noções ao mesmo tempo omnipresentes e imprecisas, e informadas em permanência pelas conceptualizações próprias de cada filosofia. E, assim, se existem usos tecnicamente bem definidos da representação em determinados contextos filosóficos, será, contudo, certamente impossível obter-se uma noção unitária a partir deles. De doutrina para doutrina são frequentes os deslizes de sentido, à representação ligam-se outros problemas e as teorias organizam, cada uma à sua maneira, os modos de representação. Estes são múltiplos e o seu alcance pode variar. Em última análise «representação» revela-se uma designação global e proteica, de contornos incertos [...]

Em todas as formas de representação uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. O representante é um duplo do representado. E é por aí que a representação se designa como formando o cerne do pensamento. (Gil 2000, 11-12)

Así cabe entender toda representación, aspecto clave de la existencia humana, individual y socialmente. Es con base en ella como las sociedades funcionan, convergen, colaboran, crean. Al mismo tiempo que, también con ella, disfuncionan, divergen, luchan, se explotan, destruyen y se destruyen. Los idiomas lo son no sólo «para el diálogo»,<sup>10</sup> sino (y a partes iguales) para la discusión; para el halago y también para la ofensa. Sirva esta esquemática oposición de conceptos, la cual

<sup>10</sup> Irónico eslogan del Instituto Cervantes para promocionar sus cursos de español como lengua extranjera: «español, lengua para el diálogo». No parece expresar con exactitud los niveles de crispación y divergencia que acaecen en los mundos hispanohablantes. Pero la intención es bondadosa. Vaya eso por delante.

es, en realidad, algo reductora, para apoyar el inicio de nuestro argumento. Pues, ya que el asunto central de este ensayo es lo grotesco literario y su potencia y función deconstructora y crítica de las ‘verdades’ oficiales, de los discursos del poder y de la autoridad, hay que ver cómo funciona dicha deconstrucción desde sus fundamentos cognitivos. Ello porque, en definitiva, se debe tratar la representación grotesca como contradiscocurso, como contrarrepresentación: es ese el aspecto que más interesa en el grotesco esperpéntico.

Y nuestra percepción, ¿no está, acaso, condicionada -conscientemente o no- por ‘nuestras’ opciones, gustos, por ‘nuestros’ prejuicios, por ‘nuestros’ conceptos previos al contacto con la experiencia? (Se destaca el posesivo para señalar cuán engañoso puede ser un simple determinante, casi invisible en su humilde pequeñez: al usarlo, los hablantes nos hacemos la ilusión de que las ideas y los gustos que van marcando nuestras trayectorias vitales son, en realidad, propios y originales. Lo cual es un acto de fe, o una ingenuidad, si es que no se nos aúnán ambas posibilidades, perfectamente complementarias).

Las selecciones o elecciones que hacemos mientras percibimos lo que nos rodea (sea aquello lo que fuere), están cargadas de ‘subjetividad’. Como preguntan retóricamente Wellek y Warren : «¿No es selectiva toda percepción?» (1959, 224). Además, hay que considerar la influencia del cuerpo en las categorías con las que enmarcamos los datos externos o internos de la percepción que percibimos:

A influencia do corpo na organização da mente também pode ser detectada nas metáforas que os nossos sistemas cognitivos têm criado para descrever os conhecimentos e qualidades do mundo que nos rodeia. (Damásio 2003, 219)<sup>11</sup>

Desde los órganos de la percepción sensorial hasta las facultades neurológicas, generamos semiosis y también anulamos, destruimos o deconstruimos estructuras de sentidos; los sujetos humanos podemos derribar, demoler, desahuciar edificaciones lingüísticas, simples construcciones semánticas, incluso vastas manzanas conceptuales, e incluso laberínticas e imperiales urbes narrativas. Y las complejas operaciones metafóricas de representación del mundo son dinámicas: actúan, a su vez, sobre esas mismas realidades. Crean realidad.

Entre dichas mediaciones, representaciones o textos incluimos la literatura, por supuesto. Y antes de ésta, su probable origen: los símbolos, ordenados en mitos (fundacionales, cosmogónicos, de creación, de origen, escatológicos...), y también las llamadas ciencias *exactas*,

---

<sup>11</sup> Nuevamente, Nietzsche, quien fue uno de los primeros, si no el primero, en profundizar sobre la fisiología que se halla tras toda creación filosófica o cultural.

cuya exactitud resulta siempre, al cabo, provisional. Al fin y al cabo, cualquier tipo de discurso lo es. Todo signo es, intrínsecamente, metafórico.

Volviendo a Nietzsche, a quien Jean Paul Richter podría haber dedicado la expresión con la que define el humor grotesco, como se verá en el segundo capítulo (un «Sócrates demente»), y cuyos planteamientos -los de ambos pensadores- motivan parte de los nuestros:

¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos de un impulso nervioso. Pero inferir además a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón. (Nietzsche 2012, 25)

Esto es: las palabras no son ‘cosas-en-sí’. Y ya que todo el lenguaje es metafórico, conceptos como los de nación, derechos humanos, persona, Dios, están tan sujetas a tal condición como a la contingencia de lo subjetivo. Veremos, ahora, cómo las representaciones de lo real tienen, en su eje, un mecanismo que podemos denominar metafórico.

También desde la antropología se ha reflexionado sobre este asunto. Precisamente una gran referencia para el estudio de la dimensión simbólica y mítica de lo humano, Claude Lévi Strauss, afirma:

todo este problema da experiência em oposição à mente parece ter uma solução na estrutura do sistema nervoso, não na estrutura da mente nem da experiência, mas num ponto intermédio entre a mente e a experiência, no modo como o nosso sistema nervoso está construído e na maneira como se interpõe entre a mente e a experiência. (2007, 19)

Desde los estudios lingüísticos, queda clarísima la contingencia y la arbitrariedad de los signos lingüísticos respecto a sus referentes, idea aceptada, en primera instancia, en los medios académicos de las ciencias sociales y humanas, pero no tanto entre amplios grupos sociales (las mayorías sociales, como dicen algunos, la ‘gente normal’). Dicha arbitrariedad o contingencia del signo lingüístico es la condición básica para que las combinaciones de signos sean hipotéticamente infinitas, y para la creatividad verbal, condición, a su vez, de la invención intelectual y simbólica. En otras palabras, y por muy obvio que pueda parecer, el lenguaje verbal no es *lo real*, ni nos presenta la realidad tal ‘como’ es, con sus propiedades originales. Nada representado es lo representado. En términos lógicos, un sustitutivo común (mesa, por ejemplo) no *nos da* exactamente -no podría hacerlo- el objeto o referente que pretenda representar (i.e., presentar de nuevo).

Esto es: A (el objeto original) no es A' (su representación, su ‘copia’ lingüística). Mostrar la imagen de un pan no es ‘dar’ un pan: no

se come el pan que sólo es pan en concepto. Como vemos-leemos en el cuadro de Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*. Aunque sí lo sea, ausente en su presencia y, al mismo tiempo, presente en su ausencia. En todos los niveles del lenguaje ocurren simplificaciones, generalizaciones, reducciones, desplazamientos semánticos... se dan todo tipo de operaciones o recursos de trans-figuración de lo real a través del lenguaje, de todo tipo de lenguaje: desde los lenguajes literarios artísticos y los lenguajes literarios no artísticos hasta los idiomas cotidianos, familiares, coloquiales, particulares.

Podríamos extender el reconocimiento de la acción del mecanismo metafórico a representaciones no verbales, como las icónicas, pictóricas, escultóricas, etc. Pues toda representación no deja de ser un desplazamiento del objeto original (A) hacia el signo que lo representa (A'). Así, todo lenguaje es metafórico, y al nombrar el objeto lo ficcionaliza, esto es, lo representa, lo recrea. Pero, como especie, necesitamos fingir - creyéndolo- que los nombres de las cosas 'son' las cosas. Necesitamos ficcionalizar (relacionado etimológicamente con *fingo, fingere*: 'moldear la arcilla, dar forma, imaginar, crear, fingir').<sup>12</sup> De ahí la gran paradoja -una de varias- el escepticismo nietzscheano: por un lado, socrático en su problematización de la realidad a diestro y siniestro; por otro, nostálgico de una supuesta e inferida ingenuidad mítica presocrática, el Nietzsche utópico y remitificador, él mismo inventor de nuevas ficciones como la del *Übermensch* o la de la 'muerte de Dios', él mismo quijote y antiquijote a un tiempo (no así Sancho, algo así como un *Überquijote*).

Un ejemplo cotidiano: los nombres de pila. Elegidos habitualmente según criterios maternos o paternos (criterios que pueden variar entre la semántica, la eufonía, el prestigio de clase, las modas), a los nombres de pila los individuos tendemos a concederles un valor absoluto, esto es, a asumir que esos nombres 'propios', esas palabras, forman parte de nuestra biología, como los órganos pluricelulares que nos constituyen. Y, sin embargo, es un elemento tan contingente respecto a la biología como el idioma con el que actuamos, como la ropa que vestimos o nuestras redes - o sedes- de interacciones sociales.

El nombre de pila, sin embargo, otorga carta de creador a quien lo asigna, como si se tratara del título de una novela. Además, pude cumplir exactamente la misma doble función del título de una novela: abrir los horizontes de expectativas, por un lado, y generar intertextualidades.

Si, por ejemplo -y con explicaciones o lecciones recibidas desde el mundo adulto- el nombre Pedro enlaza directamente con la cultura católica, con la doble metáfora de las llaves y de la construcción, o el Pablo de la espada y del camino de Damasco, o Sagrario, que remite

---

<sup>12</sup> Fuente: Rezende, Bianchet 2014.

a la liturgia, mientras que María Inmaculada y María de la Concepción se extienden, intertextualmente, a Santa María, y a su vez la etimológicamente árabe Fátima se conectaría, además de con esa tradición católica, también con el imaginario musulmán: sus valores serán diferentes dependiendo de los contextos ‘nacionales’ o geoculturales en los que se encuentre (pensemos comparativamente en tres ejemplos contextuales: Portugal, Alemania, Afganistán). Podemos seguir con la (aparente) frivolidad de estos ejemplos: Alejandro y Dario remiten, opcionalmente o acumulándose, tanto al prestigio de los grandes imperios como al modernismo español e hispanoamericano (Rubén Darío, Alejandro Sawa – ejemplos tomados de, o que remiten a *Luces de bohemia*). Álvaro, castellano viejo: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Otro nombre que por un casual sináptico se me aparece, Delfim, que no es tan común en la República Portuguesa como los católicos José, Paulo o Mariana, aunque no deje de ser ‘normalísimo’ en Portugal, en el contexto hispanoparlanchín, digo hablante, remite al simpático mamífero acuático y, al mismo tiempo, a los absolutismos monárquicos franceses.

La selección de una u otra intertextualidad dependerá de la cultura general, del imaginario personal, etc., de cada subjetividad que interactúe con cada persona concreta significada por cierto nombre de pila. Y, por supuesto, también del apellido. Es significativa la anécdota de un sufrido ciudadano ecuatoriano que fue retenido durante horas en un aeropuerto alemán, para explicar el porqué de su nombre de pila: Giovanni Hitler. O que en países sin restricciones onomásticas haya ciudadanos llamados Supermán González, Tarzán Romero, etc.<sup>13</sup>

Importa no olvidar que al reconocimiento del carácter relativo del lenguaje humano siempre se le ha opuesto la tendencia humana a naturalizar la arbitrariedad esencializando la contingencia de los fonemas, de las palabras, de la morfosintaxis y de la semántica. Atribuyendo a las lenguas características o rasgos naturales, geológicos, y asignándoles, con esta operación de esencialización de lo contingente, una condición análoga a la de los objetos de estudio de las ciencias de la naturaleza, cuya concreción, en su materialidad, es innegable o, como mínimo, consensual (por ejemplo: nadie negará que existe el viento o que no se puede caminar sobre el agua<sup>14</sup>).

Olvidar que la palabra no es ese algo que representa o significa, que sustituye a ‘otro algo’, es desconocer su índole convencional,

<sup>13</sup> Por ejemplo, Venezuela: <http://www.cubahora.cu/del-mundo/batman-y-superman-votaran-en-venezuela-fotos-video>; o [http://elpais.com/diario/2007/09/06/internacional/1189029617\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/09/06/internacional/1189029617_850215.html) («Hitler soy yo, ya que mi padre lo escogió como mi segundo nombre. Lenin es mi hermano menor, cuyo nombre completo es Lenin Helen (sí, su segundo nombre es femenino). Y Bolívar era mi padre [...]»).

<sup>14</sup> Salvedad hecha para algún que otro suceso de naturaleza milagrosa, por supuesto.

relativa, sus mecanismos más o menos caprichosos, casuales o contingentes. Sin embargo, es lo que hacemos como especie: tenemos que hacerlo. Si no, la vida sería imposible: al menos las posibilidades instintivas de la vida, que empuja a la acción mecanizada, dinámica, constantemente material. Incluso podemos suponer grados de ficcionalización en especies primatizadas o humanizadas, como la felina o la canina. Pero, como los lenguajes de estas especies no tienen ni diccionario ni literaturas nacionales, y se sitúan por lo tanto fuera de nuestro ámbito de estudio, volvamos a lo nuestro y sinteticemos: la lengua, metaforizando, ficcionaliza lo real, sea lo real aquello que fuere. Y lo cierto es que metaforizamos y ficcionalizamos por doquier. Somos animales metafóricos y uno de los instintos humanos es el instinto narrativo.

De cualquier manera, nada en esto es tan nuevo en cuanto a su formulación esencial: ya en Bentham y en Nietzsche encontramos la idea básica de que el lenguaje es fundamentalmente metafórico, y que por lo tanto los conceptos, las ideas, que son la base de las culturas, también son, en gran medida, metafóricos y, por ende, contingentes, relativos, no absolutos. Esto tiene la consecuencia de que ningún símbolo compartido es un valor absoluto en sí. Para ello, para lograr que lo sea, habrá que dogmatizarlo.

Paul Ricoeur, en la senda de Nietzsche, critica radicalmente el concepto de verdad, un concepto que como hemos dicho es ‘vital’ asumir como ‘verdadero’ para no bloquear el flujo dinámico de la vida, la acción. Pero cuyo blindaje al escepticismo necesitamos rasgar a menudo para poder reflexionar creativamente. Esto es, para la acción mental. En su obra *La métaphore vive*, curiosamente publicada el mismo año que la de Dunstan Martin, leemos:

Le sens du mot vérité est en question. La comparaison entre modèle et métaphore nous a du moins indiqué la direction: comme le suggère la jonction entre fiction et redescription, le sentiment poétique lui aussi développe une expérience de réalité dans laquelle inventer et découvrir cessent de supposer et où créer et révéler coïncident. Mais que signifie alors réalité? (Ricoeur 1975, 310)

Lo que sí sabemos es lo que son, o lo que parecen ser, las representaciones y los discursos con los que y a partir de los cuales configuran sus realidades los billones de billones de realidades humanas individuales que han formado esta especie nuestra que llamamos humanidad.

Aquí, un inciso: ¿hay, acaso, realidades u objetos ‘absolutos’? De las páginas previas podría surgir la sensación de que implícitamente asumimos que todo equivalga a todo: sería un resultado plausible, al fin y al cabo, de esa actitud de escepticismo general. Sin embargo, no es así. Sería precipitada esa interpretación. Claro que sí, que hay realidades u objetos, si no absolutamente absolutos, al menos

relativamente absolutos y, como tal, ‘verdaderos’: ocurren –existen, se nos imponen– realidades materiales (vitales, mortales) tan consensuales, tan irrefutables, tan comprobadas (‘probadas’ en común) que podemos afirmar tajantemente su verdadera existencia, efectiva y empírica. Por ejemplo: la muerte, la fuerza de la gravedad, la combustión de células por acción del fuego, los tsunamis, los terremotos, etc. Son todos los discursos culturales y con algún grado de interpretación y creatividad los que merecen el enfoque escéptico y, por ende, relativista.

Importa, por ello, seguir ahondando e en torno a las relaciones o interacciones entre el pensamiento y el lenguaje, algunas ideas importantes.

Empecemos por Lev Vygotsky (2010), quien, en 1935, en *Pensamiento y lenguaje*, postulaba que el pensamiento no es una facultad *a priori* del sujeto humano, sino que se desarrolla con el lenguaje, y éste por aquél, recíprocamente.

Desde sus estudios sociolingüísticos de enfoque genético, afirmaba, en el capítulo cuarto, «Las raíces genéticas del pensamiento y el habla», que:

1. En su desarrollo ontogenético, el pensamiento y el habla tienen raíces diferentes.
2. En el desarrollo del habla del niño podemos constatar un estadio preintelectual y, en su desarrollo del pensamiento, un estadio prelingüístico.
3. Hasta un determinado momento, los dos siguen líneas diferentes, independientes entre sí.
4. En ese determinado momento dichas líneas se encuentran, por lo que el pensamiento se hace verbal, y el habla, racional. (Vygotski 2010, 150)

Y más adelante, en el séptimo capítulo, sobre «Pensamiento y palabra» (277-8): «En los animales, incluso en los antropoides, cuya habla es fonéticamente como el habla humana y cuyo intelecto es afín al del hombre, el habla y el pensamiento no se relacionan entre sí».

El encuentro de las dos líneas sería, así, el momento ‘distintivo’ que nos distinguiría a la especie humana de las demás, y en lo que respecta a la relación entre pensamiento y habla (aunque probablemente la primatología y posteriores desarrollos primates arrojarán otras luces –de serles permitido, a éstos, sobrevivir y evolucionar, la cual cosa clara no parece– y aportar interpretaciones sobre la aparente e inferida gran distinción entre el *homo sapiens* y el *pan paniscus* o el *pan troglodytes*, por ejemplo).

Considerar que pensamiento y lenguaje tienen orígenes distintos, a partir de la observación del desarrollo de sendas capacidades en la infancia, puede ayudarnos a entender mejor cómo el lenguaje

depende del pensamiento (y viceversa) y no se corresponde únicamente con el problemático concepto al que llamamos ‘realidad’. Análogamente, los ‘errores’ gramaticales de las niñas<sup>15</sup> permiten inferir la propiedad-facultad innata del lenguaje verbal humano y de la incorporación de las reglas de una determinada lengua, o de más que una, en los casos de multilingüismo, por el no reconocimiento de las excepciones a dicha lengua. Es ahí donde los errores ocurren con mayor frecuencia.<sup>16</sup>

Dunstan Martin, a su vez, afirmaba que:

it is the symbol in all its shapes and forms (and principally language, of course) that allows us to think – because we can manipulate symbols when the objects for which they stand are still absent, and so cannot themselves be manipulated – or are yet to be invented – or may never turn out to be feasible at all. (1975, 78)

Una perspectiva distinta de la de Vygotsky es la que supone la teoría de la Gramática Universal desarrollada durante los años sesenta por Noam Chomsky. Según este lingüista, que no se puede calificar como de vanguardia, abundantes datos empíricos confirmarían la existencia innata de una Gramática Universal, común a toda la especie humana y con variaciones específicas de cada lengua. Chomsky concibe el conocimiento de la lengua «como um certo estado da mente/cérebro, como um elemento relativamente estável em estados mentais transitórios, uma vez atingido» (Chomsky 1994, 31). El teórico considera este «elemento relativamente estável» como una facultad específica de la mente humana -la facultad del lenguaje- como si de un órgano se tratara, considerándolo un módulo de la mente (31). A este respecto, son muy interesantes las palabras de António Damásio:

O cerebro está animado, desde o inicio da sua vida, com um enorme repertorio de sabedoria que diz respeito à forma como o organismo deve ser gerido, nomeadamente à forma como a vida deve ser organizada e como o organismo deve responder a certos acontecimentos exteriores. (2003, 231)

De hecho, el proceso de adquisición es universal: ocurre en tiempos y en fases semejantes en todos los bebés, independientemente de su

---

<sup>15</sup> Y, por supuesto, de los niños. Es un experimento gramático-mental, nada más.

<sup>16</sup> Un ejemplo observado en tres lenguas ibéricas (catalán, castellano y portugués) es el uso incorrecto, según sus respectivas autoridades gramaticales, del verbo *haver-hi, haber, haver*: ‘No n’hi havien persones’; ‘No habían personas’; ‘Não haviam pessoas’. Este uso, en principio incorrecto por lo dicho, está cada vez más extendido gracias a los tan útiles y esclarecidos opinadores públicos y medios de comunicación social. Pero, aunque incorrecto, no deja de ser un error por instinto de regularidad.

cultura. Además, el hecho de que se desarrolle en un período bastante breve sería la evidencia del carácter innato de la facultad del lenguaje. Para Fromkin y Rodnam (1993, 372), «essa universalidade leva a crer que a linguagem constitui uma parte biológica e genética do sistema neurológico humano». Así se explicarían también las diferencias entre la facilidad y la naturalidad con las que se aprenden los idiomas durante la infancia y las -en ocasiones- irresolubles dificultades que plantea el aprendizaje de una lengua segunda o tercera durante edades adultas.

Las teorías del innatismo de las estructuras gramaticales, y específicamente la de Chomsky (la Gramática Universal), son muy apropiadas ante la especificidad del lenguaje humano: su abstracción, su carácter de construcción mental. Esto es: en realidad, y por poner un ejemplo, no más, todo sustantivo es abstracto; no hay substantivos realmente 'concretos'. Aunque se refieran a una realidad factual, material o concreta, siempre acaban por sustituirla. Esto, recordando siempre que la mente es un proceso complejo en el que confluyen múltiples y compuestos factores y que se desarrolla u ocurre en un cuerpo, como Damásio estudia desde la neurociencia.

Ojalá lo que se acaba de problematizar nos ayude a ver mejor todo lo que se tratará a continuación: la metáfora, sus mecanismos y su centralidad en la configuración de las identidades individuales y colectivas, con las que jugará la representación grotesca.

Un teórico fundamental de la metáfora fue Max Black. En *Models and Metaphors*, mostraba su escepticismo e incluso su rechazo respecto a conseguir establecer una gramática universal:

the prospects for a universal philosophical grammar seem most unpromising. I believe the hope of finding *the* essential grammar to be as illusory as that of finding the single true co-ordinate system for the representation of space. We can pass from one systematic mode of spatial representation to another by rules for transforming co-ordinates, and we can pass from one language to another having the same fact-stating resources by means of rules of translation. But rules for transformation of co-ordinates yield no information about space; and translation rules for sets of languages tell us nothing about the ultimate nature of reality. (Black 1962, 15)

Sirvan las perspectivas anteriores para mostrar, a grandes rasgos, la complejidad de este asunto. Pero, independientemente del mayor o menor innatismo de la facultad del lenguaje y de su hipotética (y muy probable) universalidad gramatical, lo cierto -para mis razonamientos es esto lo que interesa- es que la metáfora juega, en el nivel cognitivo de la representación, un papel esencial. Según Earl R. Mac Cormac, y aunando a Nietzsche con Chomsky:

To explain metaphor as a cognitive process, I presume the existence of deep structures of the human mind as a language generating device. When I speak of the *existence* of deep structures, I mean *existence* in the sense of rational reconstructions and not in the sense of specific actual biological based mechanisms.

I postulate the following three levels of explanation as nonexclusive rational reconstructions of the cognitive process by which metaphors are generated:

Level 1: Surface language

Level 2: Semantics and Syntax

Level 3: Cognition

[...] Viewed internally, metaphors operate as cognitive processes that produce new insights and new hypotheses. (Mac Cormac 1985, 1-2)

Se ha considerado el imperativo humano, como los de todo animal de organización compleja, de establecer coordenadas propias para situarse en el mundo, de aprehenderlo, mapeando lo real, ficcionalizándolo, organizando su espacio-tiempo, atribuyéndole a éste un sentido, unos vectores. Llamemos a la existencia -mundo- lo ‘real’. El sujeto humano precisa mediaciones para representarse ese ‘númenon’ que postuló Kant, inaccesible en-sí-mismo y que sólo podrá conocerse (entenderse) a través de construcciones o representaciones mentales. No podemos saber, en verdad, cómo o qué es lo existente en sí y en algunos casos es incluso posible dudar de la existencia de ciertos ‘en-sí’. Dichas representaciones mentales, al recomponer – ordenar- los fragmentos fenoménicos aprehendidos por los distintos receptores-transmisores sensoriales, por el aparato perceptor y la conciencia, proporcionarán a ese sujeto cognosciente, inteligente, constructor de sentidos, una red semiótica ordenada que, al verbalizarse, al ser denominada, al representarse, se constituirá en signo, en narración, en texto, en mito, creencia, ciencia.

Ante todo, hay que destacar la complejidad del fenómeno que conocemos como metáfora, mecanismo de la representación que conocemos o que creemos conocer y que quizás desconozcamos. Esta formulación paradójica no conlleva otra intención que plantear uno de los principales problemas de este libro, que es la del desplazamiento grotesco de los sentidos consensuales o consensuados.

En la *Norton Anthology of Theory and Criticism* (Leitch 2010, 2701-58), la lista de nombres asociados a «metaphor» es larga: Tomás de Aquino, Aristóteles, San Agustín, Brooks, de Man, Donne, Eastman, Frye, White, Jakobson, James, Kristeva, Lacan, Longino, Hurston, Nietzsche, Vico. Y podría serlo bastante más, sin duda.

Veamos algunas definiciones o teorías destacadas de la metáfora, que de acuerdo con la síntesis diacrónica del manual de referencia de Methuen, *Metaphor*, presentaría dos modelos fundamentales:

There is what might be called classical view, which sees metaphor as 'detachable' from language; a device that may be imported into language in order to achieve specific, pre-judged effects [...] And there is what might be called the *romantic* view, which sees metaphor as inseparable from a language which is 'vitally metaphorical' [...] and involves, quite literally, the creation of «new» reality. [...] If there is a «modern» view of metaphor, it is an extension of the romantic one, though with some interesting developments which suggest that the two extremes are not irrevocably exposed. (Hawkes 1972, 90-1)

Pero la historia de la reflexión teórica sobre la metáfora se remonta por lo menos a la *Poética* (1990, 134) de Aristóteles (1457b, 6): «A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia».

No podemos dejar de lamentar nuestro desconocimiento del griego, aunque felizmente se trata de un autor cuyas traducciones, en este caso al portugués, están suficientemente sancionadas desde los estudios clásicos. Al menos, cuentan con una tradición secular y bastante contrastada por filólogos a lo largo del tiempo.

No es necesario destacar la importancia de Aristóteles para el devenir de las literaturas occidentales, de toda la cultura, de hecho. Tal como refiere la *Norton Anthology of Theory and Criticism* (2010, 83), y sobre su *Poética*, aunque sin despreciar el carácter precursor de su *Retórica*: «It is perhaps the most influential work in the history of criticism and theory, shaping future considerations of genre, prosody, style, structure, and form». Y tanto. Por ello, volveremos al esa tagirita en varios momentos de nuestro estudio.

Con relación a la teoría aristotélica de la metáfora, el peripatético incluye la metáfora dentro de la sección dedicada a la elocución poética, tras establecer una distinción tipológica entre sustantivos (1457 b): «Cada nome, depois, ou é corrente, ou estrangeiro, ou metáfora, ou ornato, ou inventado, ou alongado, abreviado ou alterado».

El romanticismo, como hemos visto -y Nietzsche es, en muchos sentidos, el último gran romántico-, superará esta discriminación de la metáfora con relación al lenguaje general o corriente.

Veamos, a grandes rasgos, como están las cosas actualmente. Si buscamos en las páginas de las obras de referencia de acceso libre en la Biblioteca Nacional de Lisboa,<sup>17</sup> encontraremos algunas definiciones de «metáfora».

---

<sup>17</sup> Es que es donde me encontraba al trabajar esta parte de esta sección. Un casual. En Vicálvaro podría haber sido.

Sin seleccionar demasiado, como si fuéramos lector no especializado, tomamos algunas obras y encontramos que, por ejemplo, en un ya paradigmático manual de Lausberg, y originalmente publicado en 1966, la metáfora se integra en los «tropos de salto», junto a la ironía (Lausberg 2011, 163):

A *metaphora* [...] é a substituição [...] de um *verbum proprium* («guerreiro») por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança [...] com o significado *proprie* da palavra substituída («leão»).

A metáfora, por este motivo, é definida também como «comparação abreviada», na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação (similitudo) «Aquiles lutava como um leão» corresponde a metáfora «Aquiles era um leão na batalha».

Este manual, que sigue la línea clásica que se remonta a Aristóteles y que se continuó y desarrolló durante los siglos de la grecolatinidad academicista europea, define la retórica como «um sistema mais ou menos elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende» (Lausberg 2011, 75). El *tropus* - dentro de las *Virtutes elocutionis*- sería:

a ‘volta’ (*τρέπεσθαι*) da seta semântica indicativa de um corpo da palavra, o qual, de um conteúdo primitivo, passa para um outro conteúdo. A função principal dos tropos é o estranhamento que funcionalmente convém ao *ornatus*. (2011, 143)

La finalidad de las *virtutes*, y por lo tanto de los *tropi*, es la «obtenção do sucesso da persuasão» (2011, 119). A su vez, es el «*ornatus* [...] um luxo do discurso; ele tem como finalidade a beleza da expressão lingüística» (138). No es difícil entender cómo esta perspectiva clásica mantiene todo su vigor.

Volviendo a Lausberg, es muy relevante cómo, algunas líneas abajo, el autor imprime un marcado carácter moral o ético a la retórica:

No domínio das artes elevadas, tem o artista a intenção de obter, com as suas realizações artísticas, a formação «mimética» (reconstruinte, generalizante, que eleva depois de ter evidenciado) de conteúdos, que aclaram a existência, e das mais altas aspirações da natureza humana. (2011, 66)

Quizá haya que enmarcar estas «altas aspiraciones» en la afirmación que Lausberg incluye en el Prefacio a esta edición, firmado en Münster (Westfalia) que la retórica:

é um dos factores básicos não só do contínuo cronológico, como do territorial da cultura europeia. Todos os povos europeus são ‘Irmãs latinas’. A elas pertence – na sua polifonia de irmãs – o futuro. (2011, 66)

Esta consideración parece, tras las tres devastadoras guerras del siglo XX europeo, la Primera, la ‘incivil’ de España y la Segunda, más expresión volitiva que observación -o previsión- esclarecida. No eran, además, años de paz, aquéllos en los que Lausberg firmaba sus palabras: aparte de la Guerra Fría entre los bloques de la OTAN y del Pacto de Varsovia (cuya metafórica frialdad no templaba los ardores de la guerra: Praga, Cuba, Vietnam, Angola...), se desarrollaban, por aquellos años, las guerras de los antiguos y modernos imperios europeos, como -ejemplo que interesa especialmente- las de las colonias portuguesas en África.

Pero más allá de estas observaciones sobre el optimismo expresado por la lausbergiana metáfora musical de la «polifonía» europea, metáfora que implica una serie de comparaciones que, si las exploráramos se revelarían más como deseos que como observaciones realistas, más allá de lo cándido de estas afirmaciones, es importante detectar en el discurso de Lausberg la relación entre el estilo o retórica y la ideología.

Si buscamos el significado de «metáfora» en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2001), encontramos:

1. f. *Ret.* Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., *Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.*
2. f. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión; p. ej., *el átomo es un sistema solar en miniatura.*

O la variante actualizada de 2017, que redujo ambas acepciones a una:

1. f. *Ret.* Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una *comparación* tácita, como en [mismos ejemplos que en las entradas de 2001]

En las definiciones, las del diccionario de referencia de la lengua española, se formulan y ordenan las acepciones de uso aristotélico general del concepto, que como se indica, procede del latín (*metaphóra*), que es a su vez adaptación o apropiación del griego (*μεταφορά*, ‘traslación’).

En la edición portuguesa del *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2003), e indicando que se trata de un concepto propio del

ámbito de la estilística, la lingüística y la retórica, leemos que metáfora es la:

Designação de um objecto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objecto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança (p. ex., ele tem uma *vontade de ferro*, para designar uma *vontade forte*, como o ferro).

Y, por supuesto, se indica el origen etimológico que conecta el concepto a la *Poética* aristotélica y a la disciplina clásica de la retórica. Desvinculándolo de la misma facultad del lenguaje, o en todo caso situándolo en un plano secundario respecto a su función denotativa. Leemos en otro diccionario, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* de la Academia das Ciências de Lisboa, una definición algo más especializada, y que incluye el concepto de recepción:

*Retór.* Figura de retórica, designada por tropo, porque há alteração do sentido habitual da palavra, que estabelece uma relação de analogia entre dois referentes ou realidades, sendo basicamente definida como uma comparação em que a conjunção *como* está ausente, e cuja descodificação se prende com os fenómenos de emissão e recepção. *Se se disser duas lindas esmeraldas, relativamente a olhos, está-se perante uma metáfora que evidencia a semelhança entre esmeraldas e olhos, por meio da forma, cor, brilho, beleza...*

No se sale, en ninguna de las anteriores definiciones, del ámbito de la retórica, de la estilística, aunque reflejen la evolución que a través de los siglos ha sufrido el concepto. Vienen a conceptualizar, al fin y al cabo, lo que se expresa *vox populi* o, más bien, la acepción más común de metáfora. Ello remite a una concepción de metáfora en la que la dimensión denotativa del lenguaje, así como la relación supuestamente unívoca (literalidad) entre signo y referente, asume un carácter absoluto. El paradigma lingüístico de esta supuesta literalidad sería el lenguaje científico, en el que no habría presencias o desplazamientos metafóricos. Sin embargo, ni siquiera la textualidad científica, a la cual serían intrínsecos los atributos de la objetividad, de la no literariedad, de la lógica, ni siquiera ante el lenguaje de la ciencia, insistimos, dejamos de leer, de hablar, de pensar metafóricamente. Tal como verse verá más adelante, con Paula Contenças.

En otro tratado, se recogen varias teorías de la metáfora, «desplazamiento de significado» (Marchese, Forradellas 1994, 256), desde la de Quintiliano (*similitudo brevior*), que es esencialmente la que refleja la retórica de Lausberg, hasta la lingüística de Jakobson o la semiótica de Umberto Eco: «Los estudios modernos de retórica han abandonado la definición de la metáfora como comparación abreviada

y se han propuesto incidir en la génesis lingüística de la traslación» (Marchese, Forradellas 1994, 261).

La aproximación al intento de definir el concepto de metáfora se vuelve más compleja cuando nos aproximamos a pensadores contemporáneos como Umberto Eco, quien nos avisa precisamente en la edición portuguesa de la *Enciclopédia Einaudi*, en el artículo de trata el concepto:

A bibliografia pormenorizada sobre a metáfora de Shibles [1971] regista cerca de mil títulos: e contudo, ainda antes de 1971, omite autores como Fontanier, quase todo Heidegger, Greimas - para apenas citar alguns que tiveram algo a dizer acerca da metáfora - e ignora naturalmente, depois dos autores a semântica componencial, os estudos sucessivos sobre a lógica das linguagens naturais (Eco 1994, 201)

Lo que tenemos, al fin y al cabo, es la problemática esquematización binaria del lenguaje como denotación y connotación, literalidad y figuración, y la articulación, con esquemas lógicos, de conceptos cuyas raíces y relaciones son en mayor o menor grado metafóricas.

En 1979 se publicó una obra ya canónica debido a su amplitud, a los autores de los artículos que la forman y, en fin, gracias a su contribución a los estudios sobre la metáfora. Fue el resultado de un coloquio interdisciplinar sobre la metáfora, el cual se celebró en Illinois, Estados Unidos, en 1977, con una participación significativa de universidades de aquel país. Se estructura en dos partes, cada una de las cuales se subdivide, a su vez, en tres. La primera estudia la metáfora desde la lingüística, desde la pragmática y desde la psicología; la segunda, la metáfora y la sociedad, la ciencia y la educación. Plantea la metáfora, pues, como un problema multidimensional (es ese el título del texto de presentación de su editor, Anthony Ortony). De entrada, se formula esta cuestión en términos epistemológicos:

faith in literal language as the only adequate and appropriate tool for the objective characterization of reality has manifested itself in many ways [...] However, a different approach is possible – an approach in which any truly veridical epistemological access to reality is denied. The central idea of this approach is that cognition is the result of mental *construction*. (Ortony 1979, 1)

En el clásico de la filología castellana *Introducción a los estudios literarios*, publicado originalmente en 1947, Rafael Lapesa abarca los varios planos del fenómeno literario. En el capítulo V, dedicado a «El lenguaje figurado», distingue entre «lógica» y «expresividad», asumiendo la tradición que separa entre signo y significado, por un lado, y objetividad y subjetividad, por otro:

Mediante el lenguaje podemos enunciar juicios y razonamientos de una manera objetiva, sin manifestar en forma apreciable el acompañamiento de interés o emoción que hayan despertado en nosotros, ni denunciar ligazón alguna con las circunstancias. Este tipo de lenguaje es el ideal de la exposición científica, el lenguaje lógico. (Lapesa 1998, 37)

Se trata de la idea de que hay un lenguaje «lógico», separado del «lenguaje expresivo»: una distinción racional y necesaria, pero sin embargo artificiosa y quizás limitada. «Las palabras y giros convenientes desde el punto de vista lógico, son reemplazados por otros que experimentan un cambio accidental de significación, usándose en sentido figurado» (Lapesa 1998, 37). Lapesa no buscaba, seguramente, problematizar la metáfora o abundar en la componente (accesorio o estructural) de este fenómeno. Es, de hecho, lo propio en un manual de su naturaleza: definir y acotar lo máximo posible los conceptos básicos, aún a costa de imponer esquemas lógicos a fenómenos en los cuales confluyen otras modalidades de pensamiento además de la modalidad lógica.

Así, y tras definir lo literario por oposición al «lenguaje lógico», se nos ofrece la definición de las «principales especies de tropos, a las cuales pueden reducirse casi todas las demás» (Lapesa 1998, 42): la sinédoque, la metonimia y la metáfora.

Como sinédoque, tropo que «transmuta el sentido de palabras, cuyos conceptos guardan entre sí relación de mayor o menor extensión conceptual», se nos da, entre varios ejemplos según cada tipo de sinédoque, «Francia» por «los franceses» o «el ejército francés» (Lapesa 1998, 37), sin observar que también son, estos dos últimos sintagmas, sinédoques: pues nunca se refieren a la totalidad de los individuos franceses, ni siquiera a la totalidad de las partes del ejército francés.

Este y los demás ejemplos que iluminan las explicaciones (1. todo por la parte; 2. objeto dado por el nombre de su materia; 3. lo concreto mediante lo abstracto; 4. lo plural por lo singular) son procedimientos lingüísticos de desplazamiento semántico que encontramos muy habitualmente en el «lenguaje lógico».

Lapesa, lógica o naturalmente en la misma sección, y tras la metonimia, incluye la metáfora, que «opera con relaciones de semejanza: descubierto por la imaginación un parecido entre dos entes o fenómenos, el término exigible en sentido directo es reemplazado por el otro» (1998, 43). Aunque se admite que la metáfora «abunda en el vocabulario y fraseología usuales», no se extrae de aquí una consecuencia 'lógica': si forma parte, con abundancia, del uso general de la lengua, será imposible que el lenguaje objetivo sea ajeno a los desplazamientos metafóricos. De hecho, es precisamente porque «la metáfora posee rápida y vigorosa plasticidad; mientras la comparación

mantiene frente a frente los dos términos relacionados, la metáfora los identifica, los funde en uno nuevo» (47).

Pero volvamos a una obra de referencia, que ya se ha citado en la anterior sección y que se centra en las literaturas anglosajonas, en previsión de la necesidad e importancia futuras del enfoque comparatista: la *Theory of Literature* de Wellek y Warren (1948). Nos centraremos ahora en el capítulo «Imagen, metáfora, símbolo, mito», incluido en la sección «El estudio intrínseco de la literatura». Su mismo título nos interesa porque relaciona conceptos – o más bien esferas conceptuales – que articularemos en nuestro análisis de la mimesis grotesca contemporánea:

Semánticamente, los cuatro términos se superponen; es manifiesto que apuntan a la misma zona de interés [...] representa la convergencia de dos rectas, ambas importantes para la historia de la poesía [...] Una es particularidad sensorial, o el *continuum* sensorial y estético que vincula la poesía con la música y con la pintura y la separa de la filosofía y de la ciencia; la otra es la referente a las figuras o tropos, al lenguaje indirecto, *oblicuo*, que se expresa en metonimias y metáforas, comparando parcialmente mundos [...] *differentiae* de la literatura por contraposición al lenguaje científico. (Wellek, Warren 1959, 221-2)

Aun manteniendo la idea, es cierto que parcialmente, de que la distinción entre el lenguaje científico y el literario se fundamentaría en la presencia de las figuras o tropos, sus autores problematizan la perspectiva escolástica o retórica tradicional que ceñía la metáfora al ámbito de lo decorativo o expresivo. Según éstos:

Es lícito acusar a los estudios literarios de antaño de haber tratado toda nuestra secuencia (imagen, metáfora, símbolo, mito) de un modo externo y superficial. Entendidos por lo común como elementos decorativos, como ornamentos retóricos, se estudiaban, por tanto, como partes separables de las obras en que aparecen. Nuestra concepción, en cambio, ve medularmente presentes en la metáfora y en el mito el sentido y función de la literatura. Existen actividades como el pensar metafórico y mítico, el pensar mediante metáforas, el pensar en narración o visión poética. (229-30)

A su vez, Ricoeur, en *La métaphore vive*, recorre varios modelos teóricos en los que se habían enmarcado los estudios sobre la metáfora:

le segment d'un unique itinéraire qui commence à la rhétorique classique, traverse la sémiotique et la sémantique, pour atteindre finalement l'herméneutique. La progression d'une discipline à

l'autre suit celle des entités linguistiques correspondantes: le mot, la phrase, puis le discours. (Ricœur 1975, 7)

En otras palabras: hoy en día somos conscientes de que el mecanismo metafórico no funciona solamente a nivel léxico, sino discursivo: que afecta no solamente a sintagmas más o menos aislables unos de otros, sino a maneras de articular conceptos, de razonar. Que la metáfora es mecanismo de pensamiento y, por lo tanto, de representación.

Volvamos a Max Black, quien destaca, en «More about Metaphor», las implicaciones estructurales de la metáfora, usando este término como forma abreviada de 'enunciados metafóricos, procesos isomórficos':

every metaphor may be said to mediate an analogy or structural correspondence [...] also, every metaphorical statement may be said to implicate a likeness-statement and a comparison-statement, each weaker than the original metaphorical statement. (Black 1979, 31)

Destáquese particularmente la atención que el autor dedica a la dimensión interactiva de la metáfora, a su efecto en el acto de la producción, antes que en el de la recepción y, en concreto, a sus motivaciones: «the state of mind of somebody who *affirms* a metaphorical statement. A good metaphor sometimes *impresses*, strikes or seizes its producer» (Black 1979, 32). Además, la metáfora establece correas correspondencias estructurales y contextuales: va más allá, o tendría el poder para hacerlo, más allá de la semántica.

Es lo que podemos inferir de la siguiente valoración de las posibilidades cognitivas de la metáfora:

Why stretch and twist, press and expand, concepts in this way - Why try to see *A* as metaphorically *B*, when it literally is not *B*? Well, because we *can* do so, conceptual boundaries not being rigid, but elastic and permeable; and because we often need to do so, the available literal resources of the language being insufficient to express our sense of the rich correspondances, interrelations, and analogies of domains conventionally separated; and because metaphorical thought and utterance sometimes embody insight expressible in no other fashion. (Black 1979, 34)

Implícitamente, aquí están las *correspondances* de Baudelaire. La idea de que las metáforas pueden ser herramientas de descubrimiento o iluminación de lo real, «the cognitive, informative, and ontologically illuminating aspects of strong metaphors» (Black 1979, 41) es muy importante, pues es este uno de los objetivos del grotesco esperpéntico.

La metáfora, por otra parte, no siempre es dinámica o fluida; de hecho, la metáfora se fosiliza, como nos dirá Le Guern, actualizando a Nietzsche, se vuelve convencional y pasa a ser sentido ‘común’.

Jerrold M. Sadock, en «Figurative Speech and Linguistics», sigue otra línea. Este teórico del Departamento de Lingüística de la Universidad de Chicago opinaba que «the underlying principles governing metaphor are of a general psychological sort and thus not specifically linguistic» (Sadock 1979, 46). Se refiere, asimismo, a un anhelo o impulso analógico que activa en el ser humano procesos no necesariamente lingüísticos: «nonlinguistical instances of the same analogical urge that functions in the issuance and apprehension of metaphor». Probablemente, hay mecanismos analógicos para los cuales está equipado nuestro sistema cognitivo, y que condicionan una actividad comparativa constante: colores, formas, sonidos, sensaciones táctiles, sabores, olores (y que pueden denominarse actividad comparativa sinestésica). Sadock no deja, sin embargo, de señalar la importancia del lenguaje figurado en la comunicación verbal: «the indisputable fact that figurative language is one of the most productive sources in linguistic change» (1979, 48). Es esencial la distinción entre lenguaje figurado y lenguaje convencional, «the so-called literal meaning» (50) – para cuya literalidad, al fin y al cabo, no cuenta tanto la adecuación de un signo A' a un objeto A, sino su integración en la convención o costumbre. «It is clear that the underlying metaphor has been conventionalized, to a certain extent, in English and German, and I suspect that this is true in most other languages as well» (Sadock 1979, 50). Sadock se refiere al origen metafórico de parte del lenguaje, al cual se le atribuye, en general, literalidad, denotación, correspondencia o sentido directo hacia un referente determinado. En esta dirección se expresaba Le Guern, cuando hablaba de la metáfora «muerta»:

L'évolution historique d'une métaphore peut se schématiser ainsi: création individuelle, dans un fait de langage d'abord unique puis répété, elle est reprise par mimétisme dans un milieu précis et son emploi tend à devenir de plus en plus fréquent dans ce milieu ou dans un genre littéraire donné avant de se généraliser dans la langue; au fur et à mesure de ce processus, l'image s'atténue progressivement, devenant d'abord «image affective», puis «image morte», pour reprendre la terminologie de CHARLES BALLY. L'évolution atteint son degré ultime quand la métaphore est devenue le mot propre. A vrai dire, il ne s'agit là que d'un schéma théorique qui ne concerne qu'un très petit nombre de métaphores parmi toutes celles que crée le langage. Pourtant, ce processus joue un rôle considérable dans la création et l'évolution du vocabulaire, puisqu'une part importante des mots dont nous nous servons est constituée par l'ensemble des

apports successifs fournis par la lexicalisation des métaphores.  
(Le Guern 1973, 82)

Otro estudio clásico sobre la metáfora, anterior a Le Guern, Ricoeur o incluso Max Black, es *The Meaning of Meaning*, de C.K. Ogden y I.A. Richards (1923-46). En él, sus autores concedían una atención especial, explorándola, a la dimensión metafórica del lenguaje: «as palavras, na fala ordinária, ganham ocasionais usos derivativos e super-númerários, através de transposições metafóricas de todos os graus de sutileza e por meio do que pode ser denominado acidentes linguísticos» (Ogden, Richards 1976, 140-1)

De hecho, no imaginamos el uso de palabras -ya sea en el habla cotidiana o en otros contextos, incluso en los más formales y específicos (y aquí se incluyen los textos científicos)- sin esos usos «derivativos e supernumerários» a los que se refieren estos autores. Coe mo leemos en Ogden y Richards:

a metáfora, que é a simbolização primitiva da abstração, torna-se possível. A metáfora, em sua aceção mais genérica, é o uso de uma referência a um grupo de coisas entre as quais existe uma dada relação, com o propósito de facilitar a discriminação de uma relação análoga num outro grupo. Na compreensão da linguagem metafórica, uma referência toma parte do contexto de uma outra referência, numa forma abstrata. [...] De fato, o uso da metáfora envolve a mesma espécie de contextos que o pensamento abstrato, sendo o ponto importante que os membros só possuirão a característica pertinente em comum e que as características irrelevantes ou accidentais anular-se-ão mutuamente. Todo o uso de adjetivos, preposições, verbos, etc. depende desse princípio [...] Os aspectos metafóricos da maior parte da linguagem e a facilidade com que qualquer palavra pode ser metaforicamente usada também indicam, além disso, o grau em que as palavras [...] ganharam contextos através de outras palavras. (1976, 218-19)

Así, al desplazar y ampliar sentidos y contextos, se expanden infinitamente las representaciones expresadas por las palabras; a su vez, se superponen unas creaciones a otras, previas o simultáneas, y se genera una tupida red de representaciones, ficciones, de las que no se puede salir, pues incluso la deconstrucción de discursos se lleva a cabo discursivamente.

Por otro lado, la metaforicidad del lenguaje añade una dimensión sugestiva de primer orden. La metáfora es, por lo tanto, una función que agrega al lenguaje capacidad de influencia sobre el receptor o los receptores. Podemos, en este sentido, considerarla una herramienta cultural de acción de poder. Como afirman Ogden y Richards:

Os meios indirectos de excitação [...] através da própria metáfora - não usada, como na estrita simbolização, para realçar ou acentuar uma característica estrutural na referência mas, antes, para fornecer, muitas vezes a pretexto de elucidação, novas colocações súbitas e impressionantes das referências, para fins de obtenção de efeitos combinados de contraste, conflito, harmonia, interinanimação e equilíbrio que podem ser assim alcançados ou usados, mais simplesmente, para modificar e ajustar o tom emocional; através da associação; através da reconstituição; e através de muitas e sutis ligações de situações mnêmicas, as palavras são capazes de exercer uma profunda influência, independentemente de qualquer concurso das paixões, necessidades, desejos ou circunstâncias particulares do ouvinte. Com a ajuda destes, então, como tem sido freqüentemente ilustrado na História, não há limite para o seu alcance evocativo. (1976, 242)

Otra obra de referencia, a partir de la cual se consolida la asociación de metáfora y posibilidades de existencia humana, esto es, la entrada de lleno en la dimensión cognitiva de la metáfora, es *Metaphors We Live by*, de Lakoff y Johnson, publicada originalmente en 1980 y reeditada en versión actualizada en 2003. Un estudio que prueba cómo «metonymic concepts structure not only our language but our thoughts, attitudes, and actions. And, like metaphoric concepts, metonymic concepts are grounded in our experience» (Lakoff, Johnson 2003, 39).

A lo largo y ancho de nada menos que veinte capítulos, sus autores analizan expresiones corrientes, cotidianas, del inglés contemporáneo: «as in the case of orientational metaphors, basic ontological metaphors are grounded by virtue of systematic correlates within our experience» (2003, 58). Nos interesa especialmente su distinción entre metáfora y metonimia:

In a *metaphor*, there are two domains: the target domain, which is constituted by the immediate subject matter, and the source domain, in which important metaphorical reasoning takes place and that provides the source concepts used in that reasoning. Metaphorical language has literal meaning in the source domain. In addition, a metaphorical mapping is multiple, that is, two or more elements are mapped to two or more other elements. Image-schema structure is preserved in the mapping - interiors or containers map to interiors, exteriors map to exteriors; sources of motion to sources, goals to goals, and so on. In a *metonymy*, there is only one domain: the immediate subject matter. There is only one mapping; typically the metonymic source maps to the metonymic target (the referent) so that one item in the domain can stand for the other. (Lakoff, Johnson 2003, 265)

---

Desde la observación del lenguaje *común*, con abundantes ejemplos de metaforización y metonimización como procesos de representación e interacción entre los sujetos y sus entornos, Lakoff y Johnson pasan, a partir del capítulo 21, «New Meaning», a considerar metáforas que «can give new meaning to our pasts, to our daily activity, and to what we know and believe» (2003, 265). Son las «metaphors that are outside our conventional conceptual system, metaphors that are imaginative and creative» (139). En otros términos, las metáforas vivas, las fosilizadas y las muertas y totémizadas.

En los siguientes capítulos se profundiza en ello y se prueba cómo «many of our experiences and activities are metaphorical in nature and [...] much of our conceptual system is structured by metaphor» (147). Desde las metáforas espaciales, hasta las que limitan, a modo de contenedores o cajones conceptuales («container metaphors», 29), desde las ontológicas hasta la misma coherencia entre unas y otras metáforas y metonimias, que se estructuran sistémicamente.

En el capítulo 12 («How is Our Conceptual System Grounded?»), afirmaban, interrogándose:

We claim that most of our normal conceptual system is metaphorically structured; that is, most concepts are partially understood in terms of other concepts. This raises an important question about the grounding of our conceptual system, Are there any concepts at all that are understood directly, without metaphor? If not, how can we understand anything at all? (2003, 56)

En otras palabras: ¿de qué conceptos podemos fiarnos, con qué ideas podemos operar para *conocer* sin enredarnos en metáforas que en vez de ayudar a aclarar, obsurezcan nuestros objetos de análisis, alejándolos de nuestra intelección? Vale la pena enumerar los capítulos que representan la tercera parte de este clásico, y que serán los que más nos interesarán cuando analicemos el modo de representación grotesco. En el capítulo 22, «The Creation of Similarity», se describen los procesos a través los cuales se establecen semejanzas y analogías conceptuales, ontológicas, estructurales y se crean «nuevas» metáforas. «Moreover, the metaphor, by virtue of giving coherent structure to a range of our experiences, creates similarities of a new kind» (151). Tal como las estructuras narrativas, la metáfora produce un efecto de congruencia y, por lo tanto, de realidad. En el 23, «Metaphor, Truth and Action», se concluye que «we draw inferences, set goals, make commitments, and execute plans, all on the basis of how we in part structure our experience, consciously and unconsciously, by means of metaphor» (158).

Un problema que plantean muy apropiadamente Lakoff y Johnson es el de oposición entre dos modelos de reflexión sobre el lenguaje, de los cuales pueden derivarse diversos enfoques o metodologías. Es lo

que formulaen en «The Myths of Objectivism and Subjectivism», desmontando ambos sistemas o enfoques de la filosofía del conocimiento: «Objectivism and subjectivism need each other in order to exist» (189). De hecho, ya lo hemos visto a propósito de la teoría de la Gramática Universal (Chomsky).

Es éste un capítulo muy importante, que resume un cierto recorrido de la «tension between truth, on the one hand, and art, on the other, with art viewed as illusion and allied, via its link with poetry and theater, to the tradition of pervasive public oratory» (189).

Se pone en relieve la relación entre un concepto, el de verdad, que es lo que se busca -admitase o no su posibilidad efectiva- y dos modelos de indagación y de explicación (expresión) de esa misma... 'Verdad'. La valoración extraordinariamente positiva, por parte de Dunstan Martin o de Ogden y Richardson de los mecanismos metafóricos y de la participación de estos en las actividades cognitivas, conectaban -señaladamente- con la contemporaneidad, incluso con la posmodernidad, con el romanticismo, el simbolismo y el expresionismo neoobjetivista o de la *Neue Sachlichkeit* (con la cual es estrechamente relacionable el grotesco esperpéntico, como se verá).

Valle-Inclán, tengámolo en cuenta, busca siempre con sus esperpentos darnos perspectivas esenciales del mundo: lo grotesco vendría a ser como un disfraz con el que se busca expresar -aportar- una significación más veraz que la que nos daría el modo de representación realista o heroico (se adelanta esta idea para el próximo capítulo, enfocado especialmente en las poéticas de lo grotesco). Cabe relacionar esta reflexión con el significativo título de Lakoff y Johnson para esa sección de su obra: «Fear of Metaphor».

Es en el siguiente capítulo, el 26, «The Myth of Objectivism in Western Philosophy and Linguistics», Lakoff y Johnson se enfrentan a conceptos y teorías lingüísticas, con nombres ya mencionados como Roman Jakobson o Noam Chomsky, quienes «viewed language as having mental reality, with linguistic expressions as mentally real objects» (2003, 205). No entremos en tales disquisiciones, que se aproximan, en cierto modo, a la metafísica lingüística.

Los siguientes capítulos completan este diálogo crítico entre objetivismo, subjetivismo y experiencialismo, con «How Metaphor Reveals the Limitations of the Myth of Objectivism» (cap. 27), «Some Inadequacies of the Myth of Subjectivism» (cap. 28) y, finalmente, en los capítulos 29, «The Experientialist Alternative: Giving New Meaning to the Old Myths», y 30, «Understanding».

Dunstan Martin contraponía, como se ha visto antes, 'un cierto' Platón a un cierto Heisenberg. En el capítulo 5 de su *Language, Truth and Poetry* («Are Meanings Atomic?») afirma:

Russell and Wittgenstein's early dream of a logical atomism can thus obtain no support from modern physics. But a further point

should be made here: it would not even be *useful* to arrive at a fully determined, fully 'logical' language: it would indeed be downright detrimental not only to the ordinary business of life, but to the practice of science itself. (Dunstan Martin 1975, 58-9)

El significado es, por lo tanto, un problema que puede perturbar la estabilidad de los sistemas de representación. Un problema por su complejidad, por su multidimensionalidad, como, más adelante, recuerda Dunstan Martin:

Therefore, simple solutions of the problem of meaning will not do. The structure of every concept is different from that of every other: its content varies from person to person; its extension and intension are both indeterminate; and indeterminacy is a necessary feature of language, to be welcomed moreover because it reflects both the outer world of facts and the inner world of thoughts. Any philosophical or linguistic doctrine which tends to conceal these facts is grossly misleading and betrays truth in the name of that delusive idol, certainty. (1975, 67)

La indeterminación del lenguaje no podrá eludirse, pues forma parte de su carácter más primordial, el reflejo del encuentro entre lo exterior -imposible de aprehender en sí mismo, tal como hemos visto- y un mundo interior, en gran medida ininteligible:

(1) the worldstuff is ultimately hazy. It cannot be analyzed beyond a certain point, and deterministic accounts of it are inexact. (2) Scientific thought has to be flexible and leave room for the unknown and the unexpected [...] (3) Thought processes themselves appear to share haziness and unanalyzability of quantum phenomena; and we cannot rule out the possibility that this may be because they are, in part, quantum phenomena. (4) Language shares this haziness. (66-7)

Por lo tanto, una vez que todo o casi todo el lenguaje es metafórico - optar por una u otra posibilidad dependerá de la teoría y de los estudios que lo apoyen- tampoco será pertinente la distinción (la distinción tajante, al menos) entre denotación y connotación, literalidad y figuración, sentido directo o sentido metafórico. El discurso y por lo tanto el pensamiento de las llamadas ciencias puras o exactas está, también, entreverado de metáforas o procesos metafóricos.

Una contribución relevante y amplia que deja muy clara esta dependencia de la ciencia con relación a la metáfora es *A metáfora na construção da ciência*, de Paula Contenças:

Em oposição à teoria da denominação e substituição de Aristóteles, a metáfora tem sido, nos últimos anos, enquadrada na teoria da interacção [...] Na metáfora não há um simples deslocamento de palavras, mas uma transferência de contextos, de esquemas, de quadros conceptuais, de categorias. Trata-se de dois pensamentos desnivelados, no sentido em que se descreve um sob os traços do outro [...] O que é básico na metáfora não é a imagem concreta que ela possa ou não produzir, mas o modo como altera o pensamento acerca de alguma coisa. (Contenças 1999, 48-9)

La autora destaca las posibilidades que la metáfora abre para el pensamiento científico creativo. Esta perspectiva nos interesa particularmente, pues se relaciona directamente con la segunda parte de este nuestro estudio, o sea, el modo de representación de lo grotesco esperpéntico y su alteración de paradigmas miméticos: descanovación de la mimesis oficial, de las poéticas del Poder. Más adelante, Contenças cita a Boaventura Sousa Santos:

Toda a forma de conhecimento humano tende a compreender ou explicar ideias ou fenómenos atribuindo-lhes propriedades que pertencem a um nível diferente e muitas vezes heterogéneo. Desempenhando a metáfora um papel na inovação e extensão do pensamento, é de admitir que ela tenha um lugar central no pensamento científico. Por isso, longe de constituir um entrave ao desenvolvimento científico, ela é uma das suas alavancas principais. (B.S. Santos 1989, en Contenças 1999, 154)

Como leemos en otro lugar de su ensayo, «actualmente são os próprios investigadores e pensadores da ciência que reconhecem a existência de metáforas na sua elaboração» (Contenças 1999, 80). De hecho, set gún la autora, «de uma concepción de ciéncia positivista, lógico-devolutiva, com uma pretensi o n a uma linguagem ‘pura’, passou-se para uma perspectiva diferente, onde tem lugar a analogia e a metáfora, podendo falar-se de uma retórica da ciéncia» (39).<sup>18</sup>

Y es que podemos, además, hablar de una retórica o estilística de todo el lenguaje, en general. Como prueban Lakoff y Johnson en la obra que se ha visto en las páginas anteriores, no es difícil detectar en los usos cotidianos y no literarios de la lengua fenómenos como el de la sinonimia o la polisemia, que son el resultado de operaciones que definen la metáfora: el desplazamiento, la recontextualización, la transferencia semántica, la analogía de todos por partes y viceversa, las generalizaciones. La misma renovación del lenguaje.

---

<sup>18</sup> A este respecto, muy interesante es también, de Olga Pombo ([2006] 2011), *Unidade da Ci encia. Programas, Figuras e Met foras*.

Nietzsche fue, si se permite el humilde vocablo, un verdadero precursor de esta conciencia respecto al lenguaje: de su función cognitiva, por un lado; ficcionalizante, por otro; y, finalmente, creadora. En su *Humano demasiado humano. Um Livro para os Espíritos livres* (1878-80), en traducción al portugués de Grifo Babo, escribiría que:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da civilização reside no facto de nela o homem ter estabelecido um mundo próprio ao lado do outro, tratando-se de uma posição que ele considerava suficientemente sólida para, a partir dela, erguer o resto do mundo nos seus eixos e tornar-se o senhor deste mundo. Foi por haver acreditado, durante longo espaço de tempo, nas ideias e nos nomes das coisas como sendo *aeternae veritates*, que o homem adquiriu o orgulho com o qual se elevava acima dos animais: pensava deter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador de palavras não era suficientemente modesto para acreditar que se limitava a dar designações às coisas. Pelo contrário, imaginava exprimir pelas palavras a mais elevada ciência das coisas. Na verdade, a linguagem é o primeiro degrau do esforço que conduz à ciência. (Nietzsche 1973, 25-6)

El ser humano se apropió de las sensaciones, ordenándolas con mecanismos de ficcionalización. Superpone ficciones a ficciones, como animal simbólico que es. Asunto subsidiario al de la metáfora es el de la constitución de los símbolos, importante por la importancia de lo simbólico en la evolución de la humanidad como especie, individual y colectivamente. Pero no nos distraigamos con las distinciones entre símbolo, imagen y metáfora, ya que ello supondría un desvío engoroso respecto al camino trazado en estas páginas (aunque en otros ámbitos de estudio sea, con toda seguridad, necesario hacerlo). Sin embargo, puede asumirse, con Wellek y Warren, que: «¿Hay algún aspecto importante en que el símbolo difiera de la *imagen* y de la *metáfora*? Creemos que, primariamente, en la reiteración y persistencia del símbolo» (1959, 225). Y cabe añadir: en la función del símbolo en las estructuras de autoridad. Aunque, de hecho, cognitivamente, podría no ser esencial la diferencia entre los tres conceptos.

Carlos Bousoño, en el capítulo cuarto de su *Teoría de la expresión poética*, presenta la metáfora como «el procedimiento más estudiado entre todos los que constituyen el repertorio de que el poeta dispone». Así, lo enmarca en el estricto ámbito de la poesía, que sería: «la comunicación, establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como *síntesis* única de lo conceptual-sensorial-afectivo» (1962, 18).

Al margen de lo intrincado de la expresión, esta teoría actualiza la tradición teórica en torno a la expresión poética. En ella, Bousoño, quien lleva a cabo un sistemático esfuerzo por definir todos los conceptos con los que va a operar, integra reflexiones sobre la poesía, la comunicación, la psicología, la relación de la literatura con lo ‘real’, la importancia de la lectura como acto, la comicidad, el símbolo, los recursos semánticos y de estructura y las relaciones de la poesía con la cultura, o, en otras palabras, de la poesía como fenómeno cultural. Y, sobre todo, como expresión y experiencia de conocimiento. De esta obra, lo que más interesa, de momento, son algunas ideas sobre la metáfora:

la metáfora es -de eso no hay duda- el artificio más objetivamente discernible de cuantos nos revela la lectura rápida de unos versos [...] un amplísimo fenómeno, al que asignamos la denominación de metáfora. Su estructura resulta de entreverar o superponer dos planos A y B. Así, en la metáfora cabello = oro (“cabello como el oro”), el plano B «oro» se infiltra en el plano A «cabello». Más adelante hemos de ver que esta cualidad (la superposición) la comparte la imagen con otra familia de recursos (no tomados en atención por ninguna preceptiva, a mi juicio) que no son ya metáfora, pero que no hay más remedio que comprender como sus fraternales compañeros: serán las que nombraremos «superposiciones temporales», «espaciales», «significacionales» y «situacionales». Debemos, por eso, al menos, añadir un complemento a nuestra definición para separar a la imagen de sus colaterales: los elementos que en ella se juntan son dos objetos. (Bousoño 1962, 99-100)

Citando estas ideas, adelanto las reflexiones en torno a lo grotesco esperpético, pues es en la representación grotesca donde se dan hibridaciones y superposiciones que crean, a partir de varios objetos o realidades, otros objetos o realidades críticas respecto a los referentes metaforizados.

Escribe Le Guern que:

A relação entre o termo metafórico e o objecto que ele designa habitualmente foi destruída. Quando Pascal escreve: «Le noeud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme» [Pensées, 131], a palavra «nœud» não designa un nó, as palavras «replis» e «tours» não designam pregas e voltas, a palavra «abîme» não designa um abismo. Se se quiser conduzir esta frase à informação lógica que ela veicula, obtém-se: «La complexité de notre condition a ses éléments constitutifs dans ce mystère». (1974, 34)

Puede deducirse de esta cita que la asociación de todas estas palabras construye (crea) una nueva idea, distinta de todas ellas. En

cierto sentido la nueva metáfora destruye o anula lo metaforizado. Tal como la metáfora grotesca rebaja lo metaforizado y, así, lo grotesco esperpéntico desencaja, descoloca y en cierto sentido redefine la metáfora canonizada.

Comentando a Max Black, y citando para ello a Shibles, Dunstan Martin escribe que:

In ‘man is a wolf’ ‘man’ is seen as the principal subject; ‘wolf’ the subsidiary subject. ‘Wolf’ has a system of associated commonplaces of true and false literal uses... These literal uses commit a person in a speech community to certain beliefs...To deny a commonplace is to create a metaphor., e.g. as in ‘man is a wolf’ The literal or implied assertions of ‘wolf’ are then made to fit ‘man’. A new system of commonplaces for ‘man’ is then determined and organized on the basis of wolf commonplaces. Metaphor is regarded as a filter or screen of commonplaces. (Shibles 1971, 153, cit. por Dunstan Martin 1975 205-6)

Vemos, así, como el lenguaje condiciona las creencias, que lógicamente se fraguan y desarrollan en estructuras sociales, comunitarias, tribales. La metáfora surge, ahora, como el filtro selector de matices, acepciones, sentidos, de ‘las’ creencias. En última instancia, sería metafórica la formación de creencias y convenciones, que implican, en mayor o en menor medida, dogmatizaciones, tal como, en consecuencia, la constitución y consolidación de las identidades colectivas (comunitarias, tribales), cuyo sostén y vehículo, tan consciente como, sobre todo, inconsciente, es la lengua. El propio Black, en la obra a la que alude Dunstan y que ya se ha citado también aquí, *Models and Metaphors*, afirma:

To put the matter in another way: Literal uses of the word ‘wolf’ are governed by syntactical and semantical rules, violation of which produces nonsense or self-contradiction. In addition, I am suggesting, literal uses of the word normally commit the speaker to acceptance of a set of standard beliefs about wolves (current platitudes) that are the common possession of the members of some speech community. To deny any such piece of accepted commonplace (e.g., by saying that wolves are vegetarians - or early domesticated) is to produce an effect of paradox and provoke a demand for justification. (Black 1979, 40)

Ilusión de realidad basada en una perspectiva desde dos puntos de observación distintos, el estereoscopio del que nos hablaba Stanford, a quien se citaba en el epígrafe de esta sección, podría constituir el meollo de la comprensión de la complejidad de las imágenes construidas por este acercamiento de dos significados diferentes.

Dunstan Martin -aludiendo frecuentemente al *Meaning of Meaning* de Ogden y Richards, que también se ha integrado aquí- reflexiona muy acertadamente sobre los indefinibles límites entre la denotación y la connotación, con una preocupación análoga a la de Ricoeur:

We may think our conceptions correspond to the real facts, but we can never be certain because the latter are, as far as we are concerned, merely our conception of those facts. The best we can do is to establish as much coherence as we can between data and theory. (Dunstan Martin 1975, 73)

Señálese que es precisamente esta actitud la que considero como científica y a lo que me refiero al defender una actitud de permanente ética científica.

En una de sus afirmaciones, Dunstan sugería la autonomía del lenguaje respecto a lo que existe, tenga existencia material o no la tenga: «It is not therefore the *non-existence* of the referent *as such* which destroys meaning in a sentence» (75). Importante idea, que nos ayuda a entender la operatividad -influencia, acción en el mundo- de ciertas irrealidades o ficciones, como Dios o identidades colectivas, sean culturales, deportivas, nacionales u otras. Es posible, por otras palabras, presentar o aparentar coherencia semántica estableciendo una coherencia discursiva, textual; existan o no existan, sean plausibles o no sus referentes, esto es, ciertos conceptos. Así, es posible construir significación verbal con efecto de veracidad, de realidad, sin que, de hecho, se dé ningún tipo de correspondencia empírica entre dicho discurso y hechos factuales, concretos, objetivizables.

La metáfora ofrece, como mínimo, dos funciones esenciales para lo humano: por un lado, objetiva lo real, creando estructuras de significado estabilizables, naturalizables, dogmatizables, canonizables, blindadas por la costumbre de la categorización lógica; y, por otro lado, permite deconstruir y por lo tanto deficccionalizar, desmitificar. Dunstan Martin afirma:

It is a strange paradox that the process which enables us to assimilate new objects to previously established categories, so that we can call a salamander a salamander, and no longer see it in its full mysterious particularity, is the very same process which poetry employs in dislocating and breaking down such categories, such indifference to the individuality of the phenomena. (1975, 202)

Tanto la narrativa grotesca de Lobo Antunes como la novela esperpética de Valle-Inclán, desconstructoras y desmitificadoras de los poderes políticos y religiosos, son prosas enfáticamente literarias, en cuanto a su marcada estilización, y que se conectan -como se verá

más adelante con detalle- con tradiciones estilísticas y con poéticas entre las que se cuenta parte del manierismo-barroco, cierto ultrarromanticismo simbolista, algo de las vanguardias del siglo XX.

Ricoeur, reconociendo su deuda respecto a la obra de Max Black, *Models and Metaphors*, y a la relación de semejanza que éste establecía entre los discursos artísticos y los discursos científicos, con la metáfora como eje de comparación, afirma que ésta «se présente alors comme une stratégie de discours, qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction» (1975, 11).

Se refuerza, así, la idea de que la literatura (*poiesis* y *techné*), con su potencia transmutadora de las palabras, de los discursos, con los cuales está tan interconectada la actividad cognitiva, posee la capacidad de abrir procesos de crisis de los paradigmas discursivos de una determinada época. Por ello, su influencia en todas las dimensiones de lo humano individual y colectivo es inequívoca. Según Earl R. Mac Cormac:

As language affects our behaviour, metaphors may also play a part in Biological evolution. By participating in these parallel but different types of evolution, metaphor can be included as an integral ingredient in what some like Donald T. Campbell have described as 'evolutionary epistemology'. (1985, 3)

Aldinhas Ferreira, en su tesis doctoral *On Meaning: The Phenomenon of Individuation and the Definition of a World View*, reflexiona sobre la construcción de visiones de la realidad, de realidades, incluso, de las representaciones compartidas por grupos humanos y la relación del individuo con tales contextos. Escribe esta investigadora que:

Constructed reality is populated not only by physical entities but also, and probably essentially, by what Searle (1995) calls social facts which are generated by human practices and attitudes. In fact most of our concepts are a consequence of well-defined social and cultural practices. Lakoff (1988) refers that terms like «Tuesday» and «associate professor» cannot get their meaning by reference to a reality external and independent of human minds. He points out that they are a product of human imaginative capacity and correspond to a mind-internal reality. Of course the distinction between a mind-external and a mind-internal reality must always be felt as rather artificial if not erroneous [...]. (2007, 80-1)

En última instancia: la representación, los significados fluidos, dinámicos, fosilizados o canonizados, forman parte de las relaciones sociales y, por lo tanto, son también una cuestión de poder, del cual, como se sabe, es la lengua un importante instrumento. Poder simbólico,

según Bourdieu, para quien la lengua es un sistema simbólico, tal como el arte o la religión, que por ello asume potencias estructurantes o, en expresión de tono nietzscheano, domesticadoras de lo real.

Bourdieu sigue una línea lingüística muy concreta. Según el pensador, se basa en la:

representação que Saussure, o fundador desta tradição, fornece da língua: sistema estruturado, a língua é fundamentalmente tratada como condição de inteligibilidade da palavra, como intermediário estruturado que se deve construir para se explicar a relação constante entre som e sentido. (2011, 9)

A partir de aquí, se define la noción de ‘poder simbólico’. Según Bourdieu, el «poder simbólico é um poder de construção da realidaç de que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo» (Bourdieu 2011, 6). De ese sentido -de estos sentidos- dependen acciones, conductas, costumbres. Por ello, podemos afirmar que sin lugar a dudas se trata de un poder que, aunque contenga fundamentos contingentes, relativos e inestables, demuestra constantemente su plena operatividad. Como escribió Michel Foucault en *L'ordre du discours* ([1970] 1975, 12): «le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer». En otro sentido, complementario, Aldinhas Ferreira subraya el papel de las interacciones sociales de los individuos de una comunidad y la presencia de sistemas semióticos -culturales- en el lenguaje, en todo lenguaje:

Reality is constituted by individual entities whose ontological status as objects is defined by the members of a community in the course of their individual and collective interactions. Distinct social and cultural semiotic systems arising from those interactions are objectified through language. [...] The same holds for concepts corresponding to entities that are a part of the cultural legacy of the whole community, concepts that sometimes integrate the individual linguistic repertoire already in early childhood. Nearly every child in Western societies has heard of Santa Claus; nearly every youngster recognises the names of Superman or Spiderman as those of heroes endowed with special powers. Though they haven't a physical existence, as being cultural products that owe their existence as entities to a collective imaginary capacity they live in the sphere of myth or fantasy, they are part of our world. (Aldinhas Ferreira 2007, 83)

En efecto, los individuos de nuestra especie animal se integran en el mundo, o mejor, *lo* integran, *lo* significan, principalmente, a partir

de sonidos musicales que durante los primeros meses de vida se van cargando de significación, fonemizándose. Sonidos hechos palabras, que a su vez se organizan en narraciones o mitos. Música fonématica materna, paterna, familiar, del entorno del bebé -conllevando valores, sanciones, rechazos, aceptaciones, colaboraciones, desbloqueos de necesidades vitales fisiológicas o psicológicas. Palabras que, al presentarse genéricamente como cuentos de hadas, o como relatos para niños, o en forma de dibujos animados, ofrecen o imponen modelos de significación sociocultural. Estos textos que nos *enseñan* el mundo siguen, invariablemente, los principios de las poéticas clásicas o tradicionales: causalidad de acciones, personajes en jerarquía, unidad de tiempos y espacios, verosimilitud o coherencia interna... Análogamente a lo que ocurre con las creencias religiosas, la cría humana desea blindar los elementos de esa narración: exige dogmatizar las acciones y los personajes. La princesa, rubia o no, es 'como' es. Sentido común. No son ocho, ni tres, los enanitos. ¡Siete deben serlo! No pueden ser *otra cosa*. No se admite la incertidumbre, la indeterminación que sabemos que es un factor objetivo de la combinación espacio-tiempo. Pero es así, literalmente, el lector infantil: a la fuerza será ingenuo. Su horizonte de expectativas no está preparado para la sofisticación de la parodia, de la burla irónica, baciyelmica, respecto a modelos narrativos cuya repetición, a modo de mantras, demanda el bebé: tiene, en mayor o menor medida, que dogmatizar sus relatos, sus mitos. Lo necesita, se trata de un imperativo del desarrollo de su aparato cognitivo en sus primeros años. Es innegable la importante función que tienen el dogma ontológico y la canonización conceptual para una especie, como lo es la humana, para cuyo desarrollo normal -y es éste un hecho biológico- se necesita el aprendizaje por repetición (práctica, práctica) e imitación.

Importa decir, a este propósito, una palabra sobre el aprendizaje por imitación. Además de los enfoques aportados por la Psicología - Skinner y Bruner, entre otros- ya bastante conocidos, interesa, en el ámbito de este estudio, la perspectiva evolutiva. En las últimas décadas se ha establecido y desarrollado un concepto muy pertinente para este ensayo: el concepto de 'meme'. Richard Dawkins, en 1976, lo acuñó en *The Selfish Gene*:

This is the law that all life evolves by the differential survival of replicating entities. The gene, the DNA molecule, happens to be the replicating entity that prevails on our own planet. There may be others. If there are, provided certain other conditions are met, they will almost inevitably tend to become the basis for an evolutionary process. But do we have to go to distant worlds to find other kinds of replicator and other, consequent, kinds of evolution? I think that a new kind of replicator has recently emerged on this very planet. It is staring us in the face. It is still in its infancy,

still drifting clumsily about in its primeval soup, but already it is achieving evolutionary change at a rate that leaves the old gene panting far behind. The new soup is the soup of human culture. We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation. 'Mimeme' comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like 'gene'. I hope my classicist friends will forgive me if I abbreviate mimeme to meme. (2006, 191-2)

Para Dawkins, la transmisión cultural sigue patrones de comportamiento evolutivos, esto es, por mecanismos análogos a aquéllos que se comprueban en la genética, eje del modelo evolucionista. A través de los *memes*, entidades replicadoras responsables de dicha transmisión. Según el científico de Oxford:<sup>19</sup>

Cultural transmission is analogous to genetic transmission in that, although basically conservative, it can give rise to a form of evolution. [...] Language seems to 'evolve' by non-genetic means, and at a rate which is orders of magnitude faster than genetic evolution. Cultural transmission is not unique to man.

The best non-human example that I know has recently been described by P.F. Jenkins in the song of a bird called the saddle-back which lives on islands off New Zealand. (Dawkins 2006, 189)

Posteriormente, Susan Blackmore, en la senda de Dawkins, dedicó todo un libro a esta teoría. En *The Meme Machine*, explica que:

When I say 'imitation' I mean to include passing on information by using language, reading, and instruction, as well as other complex skills and behaviours. Imitation includes any kind of copying of ideas and behaviours from one person to another. So when you hear a story and pass on the gist to someone else, you have copied a meme. (Blackmore 2000, 43)

No es baladí insistir, como Nietzsche en el paso de *Humano, demasiado humano* citado algunas páginas antes, en la inevitabilidad de la metáfora para el conocimiento para las ciencias:

A importânciâ da linguagem para o desenvolvimento da civilizaçâo reside no facto de nela o homem ter estabelecido um mundo

---

<sup>19</sup> Quien dirige, además, la muy interesante Richard Dawkins Foundation for Reason and Science: «The mission of the Richard Dawkins Foundation is to promote scientific literacy and a secular worldview. Some might see this as two distinct missions: 1) Teaching the value of science, and 2) Advancing secularism» (<https://richarddawkins.net/aboutus/>).

próprio ao lado do outro, tratando-se de uma posição que ele considerava suficientemente sólida para, a partir dela, erguer o resto do mundo nos seus eixos e tornar-se o senhor deste mundo. (Nietzsche 1973, 25)

Pero no es menos importante, al menos desde una perspectiva evolutiva, redefinir los usos lingüísticos, provocar la duda, inducir en crisis, cambiar los paradigmas o, en expresión nietzscheana, transmutar valores. No sólo para el desarrollo o progreso científico y técnico, como para la búsqueda de formas sociales y costumbres, si no igualmente desarrolladas (concepto problemático), por lo menos ‘más amables’. Como escribió Dunstan Martin:

No defence is required for rejecting or redefining the usages of ordinary speech. The English language is not the exclusive repository of the world's wisdom, and I make no apology for not consulting my dictionary on this occasion, as so many modern philosophers do; for dictionaries are not compiled by the Spirit Albion, or even by the Spirit of the Ordinary Man. [...] Progress only comes about in one way: by redefining, by adding to and altering our previously unconsidered assumptions. (1975, 309)

Será ésta la acción de la *poiesis* grotesca, en una u otra materialización; desde la parodia hasta el grotesco eserpéntico: criticar, redefinir, alterar convicciones o discursos automatizados, mecanizados. También se necesita, para ser humano, poner en duda el canon, los dogmas, las representaciones heredadas sin reflexión: se trata de una cuestión (si se quiere, de un compromiso o imperativo) de especie.

Pues, además, y como escribió el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*:

Todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de esa capacidad de disolver una figura en un concepto. En el ámbito de esos esquemas es posible algo que jamás podría conseguirse bajo las primitivas impresiones intuitivas: construir un orden piramidal por castas y grados; instituir un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contrapone al otro mundo de las primitivas impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por tanto, como una instancia reguladora e imperativa. (2012, 29)

También hay que reconocer, por otro lado, que «el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan para nada en absoluto la necesidad y la legitimación exclusiva de esta metáfora» (29). Según Nietzsche, la «petrificación», esto es, la fosilización de una metáfora, no puede servir para garantizar la obligatoriedad y la existencia

legítima de esa misma metáfora. Hay que aclarar que la «petrificación» o «fosilización» la entendemos desde varias perspectivas que la consideran una construcción que, debido a la repetición y consiguiente reconocimiento de su existencia, se acepta como algo legítimo y se la acepta desde un conjunto comunitario de individuos. Siguiendo con el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira*....

Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza. Busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el mito y, sobre todo, en el arte. Confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños. (2012, 34)

La cuestión es que «ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante» (34) no se trata sólo de un impulso esporádico, sino de una necesidad constante para pueda llegar a desplegarse la vida del humano, animal que conoce, que necesita conocer para ser, algo para nada exclusivo del *homo sapiens*. Aldinhas Ferreira destaca la imposibilidad de evitar las metáforas:

Explanations without metaphor would be difficult if not impossible, for in order to describe the unknown, we must resort to concepts that we know and understand, and that is the essence of a metaphor – an unusual juxtaposition of the familiar and the unfamiliar. (2007, 9)

Pero, entonces, ¿es posible un lenguaje no metafórico, exclusivamente *literal* o no figurado, tanto en las acciones lingüísticas íntimas o familiares como en las actividades científicas?

Lakoff y Johnson, en el «Afterword» añadido a la edición de 2003, resumen las ideas clave que, en cierto sentido, podemos tomar como respuesta a esa pregunta:

Abstract thought is largely, though not entirely, metaphorical.  
Metaphorical thought is unavoidable, ubiquitous, and mostly unconscious.

Abstract concepts have a literal core but are extended by metaphors, often by many mutually inconsistent metaphors.

Abstract concepts are not complete without metaphors. For example, love is not love without metaphors of magic, attraction, madness, union, nurturance, and so on.

Our conceptual systems are not consistent overall, since the metaphors used to reason about concepts may be inconsistent.

We live our lives on the basis of inferences we derive via metaphor. (2003, 272-3)

Esta teoría de la metáfora que abarca todas las dimensiones cognitivas del ser humano no habría tenido, según sus autores, la extensión o penetración apropiada, porque es:

inconsistent with assumptions that many people in the academic world and elsewhere first learned and that shaped agendas they still pursue [...] If conceptual metaphors are real, then all literalist and objectivist views of meaning and knowledge are false. We can no longer pretend to build an account of concepts and knowledge on objective, literal foundations. (273)

Y, lógicamente, las implicaciones políticas de este desvelamiento de la estructura metafórica de doctrinas, cuerpos legales, creencias ideológicas, con sus códigos ético-morales de valores y conductas, posibilidades e imposibilidades, no resultan amables para figuras y sectores sociales hegemónicos, que son, al fin y al cabo, quienes tienen la potestad de la financiación de las ciencias sociales y humanas, así como de las demás ciencias. Oímos harto frecuentemente a tribunos -líderes- cuyas palabras difunden y extienden los medios de masas y que manejan sistemáticamente expresiones como «el sentido común» o «las cosas son como son», «la verdad es muy simple», «a las cosas hay que llamarlas por su nombre», «la verdad es la verdad, la diga Agamemnón o su porquero», «al pan, pan y al vino, vino» y demás sanchopanzadas repetidas cotidianamente (y que nos disculpe el pobre escudero campesino de La Mancha).

A pesar de lo cual Lakoff y Johnson, en «Applications of Metaphor Theory» (2003, 267-72), insisten en demostrar (con éxito irrefutable) la extraordinaria y amplia presencia de la metáfora en varios discursos científicos, académicos, institucionales (a los cuales, con todo, se les atribuye, sin embargo, el supuesto doble atributo de la objetividad y de la literalidad, con los que funcionan inconscientemente como vehículos de una ficticia neutralidad ideológica): los estudios literarios; la política, las leyes y los asuntos sociales; la psicología; las matemáticas; la lingüística cognitiva; la filosofía. La metáfora y la tendencia a ensamblar y desarrollar sistemas de ideas estructurados por narrativas, o relatos -mitos- y que resultaría, en un análisis

riguroso, inconsistentes. Al menos si les aplicáramos implacablemente la lógica de la que se revisten para apropiarse del prestigio de la coherencia. Pero es así como se nos aparecen. Y así es como la historiografía de masas ficcionaliza, narrativizando, fingiendo (*ingo, fingere*) objetividades, equidistancia, neutralidad.

Sobre esta amplitud del pensamiento metafórico y mítico, Mac Cormac se extiende con las siguientes palabras:

I devoted a chapter in *Metaphor and Myth in Science and Religion* to the relationship between metaphor and myth, arguing that all myths arise from metaphors (usually basic metaphors). I claimed that by forgetting that theories presuppose basic metaphors and thereby by taking theories literally, both scientists and theologists create myths. Only by recovering the metaphorical and hypothetical status of the theory could one avoid myth making. (1985, 229)

Volviendo al *incipit* de nuestra disertación: al preguntarnos sobre el sentido o los sentidos de procurar desmetaforizar el lenguaje en las ciencias sociales y humanas, o de descanonizar la metáfora, aunque para ello haya que remetaforizar o recanonizar, leemos en el estudio de Dunstan Martin:

Is there an ethics of metaphor specifying how metaphor should be used? Is metaphor so distinctive a cognitive process as to warrant its own normative ethical theory? [...] When a poet suggests a possible new conception, we usually know that this metaphor is a speculative possibility and not an actuality because it is poetry. But when a scientist suggests a possibility, do we have the same awareness of the status of the metaphor? Or when politicians create metaphors, do they have the responsibility of using epiphors [expresión] rather than diaphors [sugestión]? (1975, 230)

Recordamos, por su interés en este punto, las palabras ya citadas del autor del *Götterdämmerung* y de *La gaya ciencia*: «el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan para nada en absoluto la necesidad y la legitimación exclusiva de esta metáfora» (Nietzsche 2012, 29). Sin embargo, como leemos en *Tirano Banderas*, «La plebe de todas partes se alucina con metáforas» (Valle-Inclán 2007, 65). Es por ello por lo que es la metáfora -y los símbolos, y los mitos- una herramienta de control, de manipulación comunitaria del individuo de primer orden. Para ello, la institucionalidad social canoniza la metáfora y su narratividad, dogmatizándola y blindándola.

El humor tiene el poder de desencajar metáforas en torno a las cuales se articulan conceptos e ideologías. La potencia de deconstruir y de descolocar el dogma. Tal como permite desplegar una desconfianza escéptica, librepensadora (en oposición a la ingenuidad crédula y

gregaria), y componer una contrarrepresentación de las metáforas dogmatizadas, del símbolo petrificado, de los mitos oficiales que se expanden y fijan a través de mímisis canonizadas.

Tenemos, así, los razonamientos necesarios para nuestro argumentario, que fundamenta todo proceso de representación lingüístico en mediaciones de tipo metafórico, y las representaciones en las creencias (sistemas de valores comunitarios e individuales). Éstas se consolidarían y conservarían –desde un enfoque biológico– gracias, entre otros factores, a la importante función del dogma: canonizar la metáfora naturaliza la contingencia de las representaciones simbólicas. Estas representaciones simbólicas son las de las doctrinas religiosas o guerreras, en armonía narrativa en los mitos, los modelos comunitarios, los sistemas ideológicos y estéticos (las poéticas).

La necesidad, para toda vida humana, de representarse lo real, que es en sí inaccesible, se realiza en primera instancia mediante el lenguaje. Éste es fundamentalmente metafórico y productor de metáforas: toda representación lingüística es metafórica, pues todo lenguaje metaforiza.

En su texto sobre «La ficción de la justicia», con el que contribuye a la edición española de la *Bentham's Theory of Fictions* (1843), y a propósito de Vaihinger, Manuel González Piñeiro señala que:

Vaihinger (1935) propone un repertorio de ficciones científicas, legales, monetarias, políticas, estéticas, geográficas y psicológicas que utilizamos para darle contenido a nuestras vidas. Para Vaihinger todo aquello que no es experiencia desnuda y pura es ficción. El hombre no puede quedar satisfecho de la sola sensación bruta y por eso se crea ciertas ficciones, como la libertad o la inmortalidad, útiles en la experiencia del mundo. Consciente o inconsciente, lo ficticio ofrece la ilusión de satisfacer las exigencias más profundas del hombre. En consecuencia, se actúa como si las ficciones fueran realidad. Por tanto, no sólo cuentan las ficciones creadas por la cultura científica. También valen las creadas por la religión, la moral y la Economía, como útiles y valiosas, sin las cuales el pensamiento, la sensibilidad y la acción se disolverían. *Conforme se acen-túe su carácter consciente, las ficciones permiten el reconocimiento de realidades no ficcionales y considera que ciertos conceptos (los que designan valores) son ficciones hechas por una proyección de la conciencia.* No se trata de ilusiones ni de alucinaciones. Las ficciones regulan tanto al psiquismo como a la vida moral y social. El ficcionalismo de Vaihinger y las entidades ficticias de Bentham nos hablan de una realidad creada por el pensamiento. (González Piñeiro en Bentham 2005, 30; cursivas añadidas)

Al fin y al cabo, la confluencia de textos, reflexiones y argumentos que se ha propiciado aquí, desde las ciencias lingüísticas, la filosofía

del conocimiento, la neurociencia, la biología evolutiva, la sociología, la antropología, indican el papel central de metáfora y ficción en la propia constitución de lo real humano. Como escribe Bentham, en el segundo capítulo de su obra, cuyo título indica su enorme interés para este estudio, «Las ficciones psicológicas»:

Es lamentable, por muy indispensable y necesario que sea, que para hablar de las entidades ficticias no haya otra forma que hablar de ellas como si fuesen entidades reales. Esta falsedad inocente, al ser articulada universalmente, y al permanecer universalmente sin ser refutada, es considerada ampliamente como verdadera. Con cada *nombre* que se utiliza, una entidad está asociada tanto en la mente de los oyentes como en la de los hablantes; y esa entidad, aunque en la mitad de todos los casos es ficticia, es en todos los casos susceptible de ser considerada como una entidad real. Hablar de un objeto por su nombre, su nombre conocido universalmente, es atribuirle existencia; a partir de ahí, en una cantidad nada despreciable, se produce el error, el malentendido, la oscuridad, la ambigüedad, la confusión, la duda, el desacuerdo, las pasiones coléricas, la discordia y la hostilidad. Hay más de un individuo que no soportaría oír tranquilamente cómo se refuta la realidad de aquellos objetos de los que está acostumbrado a hablar como *sus derechos*. [...] Se ha considerado la afirmación como una prueba, y cuanto más enérgicas y más numerosas sean las palabras utilizadas, más completa y conclusiva será considerada la prueba. (2005, 108)

Y, sin embargo, como escribe González Piñeiro, en una reflexión que nos sirve para alinear a Nietzsche con Valle-Inclán y para defender un relativismo que, sin dejar de deconstruir, siga afirmando la utilidad de ciertos valores, más allá de su carácter relativo o contingente: «En todo caso, se debe afirmar que no todas las ficciones valen lo mismo, que el valor de una ficción se mide por los efectos críticos que es capaz de producir, por las mentiras oficiales que es capaz de desplazar» (2005, 31).

La representación grotesca, como hemos dicho ya varias veces, juega a desencajar, a extrañar, a alienar de sí estas metáforas fossilizadas (en el sentido nietzschiano, complementado por el leguerniano): con ello, puede lograr, a través del humor, de la irrisión, una acción descanonizadora. Descanonizando la metáfora, desplazando mediante lo grotesco los sentidos consensuales o consensuados. Fue lo que hizo en los años veinte un Valle-Inclán que pasaba del modernismo decadentista de 1900 al enérgico gesto expresionista de la década de Entreguerras, y enlazando los sucesivos desastres de varias guerras civiles (carlistas), coloniales (ultramar, el Rif), y, sobre todo, de la Primera Guerra Mundial (*La media noche. Visión estelar de un*

*momento de guerra*, 1917).<sup>20</sup> Con el programa estético de representación grotesca que bautizó como ‘esperpento’, Valle procedería a su descanonización personal de la mimesis manejada por los discursos de los poderes oficiales. Algo que, a su manera, con un carácter análogamente grotesco, esperpéntico y nihilista, logrará también António Lobo Antunes, descanonizando las metáforas y la mimesis identitaria oficial portuguesa, de un cierto Portugal, en su novela grotesca, esperpética, *As Naus*.

---

**20** Traducido al portugués por Pedro Ventura, y publicado en 2018 por Assírio & Alvim (Lisboa). Según el traductor, este texto fue «durante muito tempo relegado dentro da sua obra e mal estudado, mas de grande valor literário [...] uma visão total e inovadora da guerra numa narrativa radicalmente moderna, que representa por sua vez um ponto de inflexão na sua trajetória, situando-o na senda da renovação dos géneros literários no século XX» (Ventura 2018, 7-8).



### **Imperiales esperpentos ibéricos**

*As Naus*, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

## **2 Grotesco, grotescos: ortomímesis y heteromímesis**

**Índice** 2.1 Lo grotesco, categoría estética y cognitiva. – 2.2 De Aristóteles a la *Domus Aurea*: cánones clásicos. – 2.3 Nihilismos barrocos. Rectificación neoclásica. Salida kantiana. – 2.4 De los romanticismos a las vanguardias: humores de aniquilación. – 2.4.1 Del Richter nihilista... – 2.4.2 Hegeliano inciso: arte para Cristo. – 2.4.3 ...a la *cristiana* apología de lo grotesco, por Victor Hugo. – 2.5 Fragmentaciones posrománticas: el canon contemporáneo. – 2.5.1 Baudelaire y Goya: lo «absurdo posible». – 2.5.2 Heteromímesis simbolistas-modernistas: decadencias, acciones directas. – 2.5.3 Plurisignificación de los simbolismos. – 2.5.4 Síntesis y consideraciones finales en torno a los simbolismos-modernismos. – 2.6 Esteticismo y crítica cultural y política de la *nación*. – 2.7 Burgueses antiburguesismos: acciones directas e indirectas. – 2.8 Herejías heteromiméticas. Renovación. *L'art pour l'art*.

### **2.1 Lo grotesco, categoría estética y cognitiva**

lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa -más un verbo que un nombre-. [...] Lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco, porque en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» [...] (Connelly 2015, 25)

«Toda verdad es simple.» ¿No es esto una mentira duplicada? (Nietzsche [1888] 2010, 33)

Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME. (Girondo [1922] 2007, 34)

Estas tres citas se completan entre sí y nos servirán como umbral de la segunda parte de nuestra exposición y análisis. Ello, a partir de las palabras de Nietzsche, quien puso en tela de juicio, por un lado, la noción de ‘verdad’, incluso como hipótesis, y, por otro, la idea de que puedan existir hechos o realidades simples, esto es, que, al contrario, toda realidad es compleja, compuesta, heterogénea, resultado de perspectivas. El ser humano surge sobre todo de la cultura, que como sistema social y socializador determina los límites entre lo aceptable y lo obsceno o tabú, los márgenes que condicionan acciones e ideas, interpretaciones, códigos morales y poéticas. Desde este punto de vista, es más que estrecha la conexión entre las poéticas de la representación artística y el establecimiento de códigos morales o éticos. De ahí que los conceptos sentimentalizados, o los sentimientos conceptualizados -prejuicios, según ironiza el enorme poeta vanguardista bonaerense, en la cita en epígrafe- como el de lo sublime, lo feo o lo bello, lo trágico, lo cómico, o, en la reflexión de Frances Connelly, la categoría de lo grotesco, se inscriban en determinados límites marcados por poéticas. Límites relativos, por lo tanto.

Como se ha visto en el primer capítulo, el concepto fundamental al aproximarnos teóricamente a lo grotesco literario es el de representación. La representación, en literatura, se concreta en la noción de mimesis y en su mutación, o posición, dentro de las poéticas occidentales.

La recepción, o construcción del sentido de la representación literaria, por parte del lector y de la comunidad de lectores, es otra cuestión que tenemos que articular con la anterior. En ella, a su vez, se combinan los problemáticos conceptos de realismo, la adecuación de la representación al objeto representado, la idea de verdad y las funciones sociales -o la *utilitas*- del arte.

Como escribe Darío Villanueva, en *Teorías del realismo literario* (2004, 29), «el problema epistemológico fundamental de la relación entre el arte y la realidad -es decir, la vertiente más genuinamente teórica de la cuestión realista y mimética-» está en la base de los usos de conceptos como ‘realismo’ o ‘mimesis’, de su aplicación en el análisis y en las interpretaciones de los textos literarios (o historiográficos, podríase añadir).

Al problematizar las teorías del realismo literario, afirma Darío Villanueva, aludiendo a Wolfgang Iser, que: «los textos literarios no remiten a la realidad contingente como tal, sino a modelos o conceptos de realidad en los que las contingencias y complejidades han sido reducidas a una estructura significativa, entendida como pinturas o sistemas del mundo» (2004, 123).

Lo grotesco debe definirse con relación a un sistema poético en el que domina una determinada noción mimética de representación artística de la realidad. Son esos modelos o conceptos de realidad en los que se apoya dicho sistema mimético los que determinan según qué parámetros podamos considerar los grados de ‘objetividad’ o de

'realismo' de la representación. Y aquí tomamos la noción de 'realismo', como hacemos con otras categorías literarias, en un sentido que trasciende la escuela literaria así autodenominada. Escribe Dario Villanueva: «el realismo rebasa los límites de un determinado período o escuela, como lo fueron la francesa y las demás europeas decimonómicas hasta sus prolongaciones contemporáneas, precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes)» (2004, 27-8).

Constante o 'invariante literaria', por lo tanto. Hay que describir lo grotesco desde la biografía del término hasta una interpretación de la evolución de las concepciones poéticas occidentales a partir de paradigmas clásicos (Aristóteles, Horacio, 'el Longino'), pasando por la primera crisis de aquéllos (el barroco) y llegando hasta la sustitución, o el desplazamiento, de lo clásico por lo contemporáneo (segunda gran crisis que cabe situar en los siglos XVIII y XIX: racionalismos, romanticismos, simbolismos). Llegaremos, así, a las vanguardias y a su extensión posterior.

Cabe salvaguardar el relativo escepticismo que conviene mantener, en todo tiempo y en la medida de lo posible, respecto a las etiquetas periodológicas: pero por conveniente metodología asumiremos dichos términos en la medida en que se corresponden con las clasificaciones y paradigmas de representación de nuestro contemporáneo tiempo histórico. No es el asunto de este estudio, pero también debería ser objeto de problematización.

Estas son las preguntas: ¿Qué mutaciones en las poéticas se han ido desarrollando desde el barroco, subvirtiendo progresivamente el paradigma trágico-épico? ¿Cómo lo ridículo, lo feo, lo bajo, lo procaz o escatológico, tanto en Rabelais como en Cervantes, por ejemplo, y, antes de ellos, en Boccaccio y en las cantigas de Escarnio, y antes en Petronio o en los comediógrafos antiguos, se ha ido integrando y consolidando en un canon que desde paradigmas clásicos siempre ha jerarquizado géneros y temas, situando 'lo solemne' en la cumbre de los modos de representación? Pues lo cierto es que la sátira y su género épico o contraépico (la picaresca) son una línea de representación literaria que coexiste en las literaturas occidentales por lo menos desde la mítica fundación homérica de éstas. Habrá que recordar nuevamente que los fenómenos literarios se producen en contextos condicionados, en mayor o menor medida, por múltiples procesos y estructuras materiales, como las relaciones con autoridades y poderes intelectuales, militares, religiosos... El canon ha establecido, *de iure y de facto*, la gran épica solemne como el modo superior de representación de las literaturas clásicas: *Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*. Porque, ¿en qué razones textuales, literarias, se puede fundamentar y sostener la adscripción de la novela picaresca *Satyricon*, de Petronio, a un lugar marginal, curioso, casi residual?

Qué bien lo expresa Frances Connelly: lo grotesco se genera como resultado de una inversión paródica de paradigmas miméticos solemnes, acordes a las autoridades oficiales. *El Satyricon*, por ejemplo, es

una contrarrepresentación de los modelos solemnes de su época, la *Ilíada* homérica, la *Eneida* virgiliana. La novela de Petronio se desarrolla en una estructura narrativa digresiva, deambulante, tal como aquéllas, pero en ésta los personajes (Encolpio y Ascilto) son antihéroes: se presentan, para decirlo de otra manera, como héroes picarizados (o pícaros heroizados), que se desplazan, viajan, por un ámbito cerrado y claustrofóbico, laberíntico -la gran urbe. La Roma escrita por Titus Petronius Niger no es la mítica de antaño, ni la de las navegaciones, la de las tormentas épicas: es la Roma Gomorra, la Roma lúmpen, la de las laberínticas cloacas del pomposo e imperial *Senatus Populusque Romanorum*. Una representación literaria que, por su carácter disfórico, sórdido de realidades antiheroicas, vacía de epicidad y de solemnidad a la mimesis oficial del imperio: arte *degenerado* que prueba cómo dos mil años de distancia temporal no anulan ni interrumpen la continuidad de ciertas constantes artísticas. Ortodoxia y heterodoxia. Algo de expresionista tiene esta novela de aquel lejano siglo del, primero, ‘estadista’ y, después, ‘infame’ Nerón, escrita por un autor que llegó a ser ‘árbitro de la elegancia’ en la corte del emperador, y que conocía bien los entresijos del poder, hasta el punto en que llegó a participar en una conspiración, hecho por el que prefirió suicidarse antes de que Nerón lo capturara.

Lo grotesco se define, en primera instancia, como un modo de representación, que como categoría estética asume un alcance transepocal e intergenérico, tal como hiciera D'Ors respecto a *lo barroco* como categoría perenne: podremos hablar, en este sentido, de grotescos grecolatinos, grotescos medievales, grotescos barrocos, grotescos románticos, grotescos posrománticos, grotescos vagardistas y existencialistas, grotescos posmodernos. Pero ¿a partir de qué rasgos se define lo grotesco? Repasemos las principales teorías contemporáneas, antes de volver a nuestra pregunta previa: ¿qué ha ido cambiando en las poéticas occidentales para que lo grotesco se sitúe, ahora, en el centro del sistema literario?

Dos nombres clave, fundacionales, de la crítica literaria contemporánea en torno a lo grotesco, son el de Wolfgang Kayser (1906-1960) y el de Mijaíl Bajtín (1895-1975). La aparición de sus teorías, opuestas a primera vista, parece significar a primera vista que el crítico alemán se anticipó al ruso en la atención concedida al fenómeno de lo grotesco. Las fechas oficiales son, para la teoría de Kayser, 1948 y 1957, y, en el caso de Bajtín, 1965. Sin embargo, el teórico de la ‘imaginación dialógica’ ya estaría trabajando en torno a su exitoso concepto de ‘carnavalización’ en los años cuarenta. Por ello, no vale la pena anteponer el uno al otro, además, porque como hemos escrito sus teorías son muy diferentes. De hecho, podríamos considerarlas antagónicas si no se refirieran a esferas muy distintas de análisis (grotesco ‘popular’, medieval, de creación colectiva, frente a grotesco moderno y contemporáneo, de autoría individual y con algún grado

de nihilismo antisocial). Aquí, combinaré ambas teorías: por un lado, el bajtiniano concepto de carnavalización, por otro el de *Unheimlich* -o desasosiego- de Kayser.

Los ejes temáticos de la teoría de Wolfgang Kayser son los siguientes: una poética de la modernidad asociada a lo grotesco; la dimensión filosófica (incluso ontológica) de lo grotesco, su tesisura ética y el aspecto negativo (*Lebensangst*), lo grotesco como nihilismo; lo grotesco como fenómeno cognitivo que, por lo tanto, está conectado con la percepción (en términos narratológicos, la recepción); lo grotesco como efecto: el desasosiego (*Unheimlich*). Kayser, que como vemos parte en lo esencial del romántico Jean Paul Richter, al tiempo que establece un repertorio de recursos y técnicas que confluyen en la representación grotesca, ve en lo grotesco una alienación o enajenación del sujeto respecto al mundo, una disociación del ser respecto a sí mismo. La primera aproximación del crítico a este tema surge en *Interpretação e análise da obra literária (introdução à ciência da literatura)* (1948), libro escrito durante una larga estancia en el Portugal del *Estado Novo*. Aquí, afirmaba que lo grotesco:

como conceito estético tem sofrido até hoje da ligação ao burlesco ou ao baixo-cómico, quer dizer, não soube apreender exactamente os fenómenos correspondentes. No grotesco o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se (já na ornamentação grotesca se misturam os reinos do inanimado, das plantas, dos animais e dos homens; mais tarde os motivos directos da configuração grotesca são as marionetas, os bonecos de cera, ou então os loucos, os sonâmbulos, e sempre também animais (mais que animalescos), um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens. O decisivo é que este alheamento do mundo nos rouba o terreno de debaixo dos pés e não consente qualquer interpretação de sentido; qualquer *pathos* ou qualquer apelo à compaixão pelas vítimas poria em perigo o grotesco, e o traço duro e frio é tão característico de Bosch e Brueghel e Callot como de Goya, W. Busch, Kubin ou Paul Weber. (Kayser 1985, 426-7)

Nueve años después, en 1956, Kayser publicó su estudio monográfico, clásico hoy, titulado *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957). Aquí, desarrolla su teoría de lo grotesco, al que atribuye una dimensión que deberíamos tomar con reservas por su metaforicidad: la extrañeza o el carácter «demoníaco» -exterior- de esas ‘potencias’ que, según el crítico alemán, intervendrían en el ‘mundo’ para, como en una posesión infernal, enajenarlo de su esencia: «el miedo a las fuerzas oscuras, inquietantes e irreconocibles, que actúan a través de nosotros, haciendo burla de toda búsqueda humana de sentido» (2010, 156). Kayser amplía su teoría, aunque con irregular profundidad: condiciones de creación, las obras en sí y la recepción de

lo grotesco pictórico y literario. Pero, eso sí: lo segundo, limitado sobre todo a los siglos XIX y XX, y principalmente a obras literarias en alemán e inglés. Lo grotesco, según su definición, hoy muy conocida, sería el mundo 'alienado':

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso de casi todas las ocasiones: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*. Pero necesitamos aún alguna explicación más. Porque uno podría definir el mundo de los cuentos de hadas, mirándolo desde fuera, y tal vez podría decir de él que es un mundo ajeno y extraño. Pero no es un mundo enajenado. Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. En la literatura esto se muestra en forma de escena o de imagen en movimiento. (2010, 309-10)

Es muy interesante la asociación de lo grotesco a la percepción, esto es, entenderlo como modo de representación, atribuyéndole así una dimensión cognitiva fundamental. La representación artística de la existencia humana, percibida -conocida- por el artista como un sentido sin sentido, como absurdo. Conciencia (concretada en representación artística, lúdica) de contradicciones y desajustes entre el individuo extrañado de sí mismo por la civilización, la cultura. Ya en su obra de 1948, podíamos leer que «o grotesco - e para o reconhecer basta lançar um olhar sobre a pintura - nada tem de imediatamente genérico, mas é antes uma categoria da percepção, uma categoria da concepção do mundo e da sua configuração» (1985, 427). Para Wolfgang Kayser, por lo tanto, lo grotesco es un modo de representación de lo real, transversal a géneros y a sistemas semióticos muy diversos. Se trata de una noción fundamental en la formulación valle-inclaniana del grotesco esperpéntico como representación alternativa a las representaciones oficiales (el modo heroico, épico o trágico - modos de lo solemne). Cuando se activa, la representación grotesca «pone en solfa nuestro concepto de espacio» (2010, 250).

Esta interpretación teórica del fenómeno grotesco contiene implicaciones que lo relacionan directamente con el último sentido que, para nosotros, contiene lo grotesco: o mejor, la representación grotesca de lo real, una realidad percibida -conocida- por el artista de lo grotesco, el creador grotesco, como absurda o desencajada. Precisamente lo que veremos en el Valle esperpéntico y en el también esperpéntico Lobo Antunes (o en las pinturas negras y grabados de Goya, en la obra de Gutiérrez Solana, Maruja Mallo, Otto Dix, en Fellini o Lynch on los lienzos de los pintores contemporáneos P. Girardi o

Paula Rego, esta última quizá el más importante artista grotesco pictórico de los últimos cincuenta años, en el orbe occidental).<sup>1</sup>

Kayser formula una teoría de lo grotesco que, como Bajtín reconocerá en su estudio sobre Rabelais, es muy adecuada para ayudar a explicar creaciones grotescas románticas y posrománticas. En concreto, aquéllas que revelen, en unos u otros aspectos, la expresión de la crítica nihilista.

El concepto de 'enajenación', o de alienación, lo desarrolla Kayser en varios momentos, implícitamente a partir de la idea de representación (mímesis) y una concepción que se diría schopenhaueriana, o incluso judeocristiana, de la existencia (en todo aquello que el filósofo alemán tenía de reaccionario... contra la vida).

El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado. No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. Desde la ornamentación renacentista hemos asistido a la plasmación de procesos perdurables de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones 'naturales', etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico. (Kayser 2010, 309-10)

Muy matizables, qué duda cabe, todas estas afirmaciones. Habría que ver según qué caso, según qué circunstancias, es adecuado postular una relación de lo grotesco con el «pánico ante la vida». Por ejemplo: no reconocemos en el grotesco esperpéntico ese pánico ante la vida que Kayser preconiza. Tampoco en la obra de Lobo Antunes: la destructiva burla generalizada, sistemática, de Valle y de Lobo Antunes no deja de dirigir los dardos de su sátira hacia los discursos culturales dominantes denunciando aspectos sociales e históricos que revelan que su rechazo de ciertos aspectos de la vida no implican un temor a la vida, no el «pánico ante la vida», sino un ataque artístico respecto a estructuras y símbolos socioculturales que, éstos sí, promueven el absurdo o el desajuste que el artista percibe desde sus

<sup>1</sup> Muy interesante, por cierto, es *A ironia e o Grotesco na Obra de Paula Rego*, tesis de máster en Estética y Filosofía del Arte (prebolonia) de Ana Nolasco (2004), en la Facultad de Letras da Universidade de Lisboa.

parámetros éticos y estéticos, dinámicas sociales que, por lo tanto, mantienen una presencia constante del miedo entre gran parte de las comunidades humanas.<sup>2</sup>

Lo que sí nos parece que se encuentra muy bien planteado por Kayser es la perplejidad ante el absurdo, que no necesariamente «pánico», y la conexión entre la representación grotesca y la realidad: «al comprender el asombro como una angustia y perplejidad ante un mundo distorsionado, lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad» (Kayser 2010, 50).

La otra teoría que marcará los estudios sobre lo grotesco es la que presentó Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, publicado originalmente en 1965. Es una obra que dialoga, desde sus palabras introductorias, con la angustia vital kayseriana. Desde la creencia marxista-rouseauniana en lo *popular*, como colectividad social unitaria en la que se concentrarían los valores «correctos» (el vitalismo, la libertad, la justicia, la sabiduría), Bajtín opone a la visión de Kayser, cargada de misantropías y de desconfianza vital, la celebración de la vida en todos sus aspectos: la «carnavalización» de los discursos y los dogmas oficiales. Dicha oposición conceptual entre ambos ensayistas sólo lo es en apariencia, pues en realidad Bajtín matiza la teoría de Kayser: la teoría de aquél serviría particularmente para obras grotescas anteriores al barroco; la del segundo, para gran parte de los grotescos posteriores, precisamente aquel al que se adscribe el grotesco esperpéntico.

Será interesante, en este punto, contextualizar las dos obras de referencia. En el caso de Bajtín, hay que tener en cuenta que éste comienza a trabajar sobre la presencia de elementos populares o tradicionales -no oficiales- en la obra de un escritor señaladísimo de lo grotesco, François Rabelais, en un contexto histórico muy complejo (los años de la Segunda Guerra Mundial) y, sobre todo, habiendo sido ya entonces, y siéndolo aún, objeto de la represión del fascismo soviético de Stalin. En realidad, Bajtín empezó a reflexionar sobre la representación grotesca carnavalesca algunos años antes que el crítico berlinés: pues era ése el tema de la tesis que presentó en 1941 en Moscú, para ver cómo se le denegaba el doctorado por sus posturas heterodoxas, en aquel penoso, opresivo contexto de máxima testosterona represiva del super-Estado leninista-estalinista. Es difícil no ver en dicho estudio un valiente reto, por parte de su autor,

<sup>2</sup> Aprovecho este punto para aclarar que uso, en general, el masculino genérico por puras razones estilísticas y de fluidez del discurso. Además, no parece que esta costumbre lingüística haya frenado en ningún momento el progreso de todos los derechos humanos y, claro, de los feminismos. Así, por ejemplo, se ha referido que la pintora Paula Rego es uno de los más importantes pintores de los últimos cincuenta años (analogía pictórica, en muchos aspectos, al grotesco esperpéntico de António Lobo Antunes). Los malabarismos gramaticales de inclusión quizá no contribuyan a la defensa de nada, sino estrictamente al ámbito propio de las artes retóricas.

al control totalitario de la sociedad soviética de entonces, aunque también, y sin atisbo de contradicciones respecto al sistema filosófico del materialismo dialéctico, desde premisas marxistas (recurso a una traducción al inglés, en este caso...):

The basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety. [...] In fact, carnival does not follow footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. Carnival is not a spectacle seen by the people: they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there's no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit: it is a special condition of the entire world, of the world revival and renewal, in which all take part. (Bajtín 1984, 7)

Sin embargo, debido a la azarosa y nada afortunada vida del influyente crítico-filósofo ruso, la teoría de Kayser llegó antes a los lectores. Ambas teorías presentan dos grandes planos: por un lado, el de la percepción de lo grotesco; por otro, los recursos de la representación grotesca. Es en el primero donde la discrepancia entre Bajtín y Kayser es mayor. De una descripción de procedimientos perfectamente complementaria se pasa a una interpretación de sentidos, un análisis del *pathos* de lo grotesco: algo cuya explicación se debe, en última instancia, si no totalmente, sí en parte, a las circunstancias personales de cada uno de los críticos.

El concepto de carnavalización es uno de los que más éxito han tenido en la crítica literaria. Según Bajtín, el espacio y el tiempo de las celebraciones culturales populares -y como caso paradigmático, el carnaval, aunque también considere otras actividades colectivas, comunitarias- serían ámbitos que socialmente habrían amparado la libertad de expresión, cierta igualdad entre los individuos, la visión antidiogmática o heterodoxa, la afirmación del vitalismo material (del cuerpo). Lo que para Kayser es miedo o temor ante la vida, causa de desasosiego, desorientación existencial, en Bajtín es «ambivalencia»: la vida se regenera y presupone la muerte; asumir esto no sería nunca una objeción a la vida y, por lo tanto, la mezcla de elementos incongruentes, lo alto y lo bajo, la salud y la enfermedad, etcétera, funcionará, en la «carnavalización», como verdadera afirmación vitalista ante discursos institucionales que legitiman políticas contrarias a la vida.

Bajtín critica con estilo ácido, incluso irritado, el enfoque de Kayser. Según el introductor del concepto de dialogismo aplicado a la

teoría de la novela, el carácter «popular» -no institucional u oficial- proporcionaría al carnaval la posibilidad, la legitimidad en cierto sentido, de expresar cosmovisiones no oficiales (extraoficiales, marginales), de liberación con relación a los códigos morales (que suelen serlo por imposición exterior al individuo), o bien de ejercer la crítica con relación a los poderes fácticos, las cosmovisiones dominantes.

Se reivindica, así, una representación de lo real que asume la relatividad universal de toda realidad, en tanto construcción, y el devenir como mecanismo material de la existencia -los ciclos, las visiones históricas, diacrónicas, frente a los valores dogmáticos y fosilizados-. Estos se ven subvertidos e incluso abolidos, aun temporalmente -en el tiempo propio del carnaval-, con todas sus convenciones, jerarquías, costumbres y categorías.

Para Bajtín, lo grotesco carnavalesco permite el reencuentro del ser humano -siendo el 'pueblo', para el crítico, arquetipo puro del ser humano, de 'lo humano'-, con su 'verdad', con su 'libertad'. Lo grotesco, en suma, permitiría una suerte de insurrección del individuo dentro de lo colectivo y contra el dogma autoritario que representarían las culturas oficiales, a través, entre otros, de la «degradación» y de la «materialización», que la risa pone en marcha:

Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh. This is the peculiar trait of this genre which differentiates it from all the forms of medieval high art and literature. The people's laughter which characterized all the forms of grotesque realism from immemorial times was linked with the bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes. [...]. The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity. (Bajtín 1984, 19-20)

Dicho carácter «popular», y por ende no institucional, proporcionaría al carnaval la posibilidad -la legitimidad- para expresar cosmovisiones extraoficiales y críticas con relación al poder establecido, dominante: una cosmovisión que reconoce la relatividad universal de toda la realidad, el devenir como fundamento material de la existencia (los ciclos, la visión histórica, diacrónica...) frente a los valores anquilosados, extrahistóricos, erigidos *sub specie aeternitatis* -concepto central en la labor de deconstrucción nihilista de los conceptos culturales llevada a cabo por Nietzsche. Esta conciencia sincrónica, histórica, del carnaval, la armoniza Bajtín -desde un materialismo ontológico que conserva todavía importantes posos del positivismo decimonónico- con ideas como las de 'progreso' o 'evolución'.

Lo grotesco, es decir, lo imperfecto, lo inacabado, lo excesivo (cf. Bajtín 1984, cap. 5, «The Grotesque Image of the Body and Its Sources») presenta valores ambivalentes. A través de lo grotesco, recurso tradicionalmente vinculado a la comedia (pero presente en diferentes calidades y grados incluso en la épica), se aúnan realidades heterodoxas, dispares... Se logra una confusión genérica, con el consiguiente resultado del escéptico relativismo filosófico, ontológico, moral.

La mezcla de registros garantiza una fusión con *lo otro*. No hay cauces estrechos de posibilidades, de actuaciones, de tipos: todo es posible y deviene continuamente. Se diluyen las fronteras, así como los límites del espacio-tiempo. Téngase en cuenta el relativismo ontológico planteado por Bergson -el tiempo es simbólico-, así como el físico-matemático de Einstein o el psicológico de Freud.

Es innegable, por tanto, la intencionalidad moralizante o ética de la representación grotesca, su aspecto social. Todas las reflexiones posteriores sobre lo grotesco dialogan, en una u otra medida, con las teorías de Kayser y Bajtín. Como escribe Frances Connelly en *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*:

la imaginería carnavalesca provocó la risa estridente, a menudo procaz, en cuanto que se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual y las jerarquías de todo tipo. La tensión entre alto y bajo es fundamental en lo carnavalesco: baja lo que es alto y lo revitaliza apropiándose de lo bajo. Opera en el ámbito público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública. En suma, los temas que aborda lo carnavalesco son a menudo más sociales y éticos que estéticos. (2015, 169)

Antes de Connelly, Geoffrey Galt Harpham, en *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, aportaba en 1982 otros enfoques muy relevantes para la perspectiva de este ensayo sobre *imperiales esperpentos ibéricos*. Manteniendo la idea de que lo grotesco presenta varias e intensas dificultades de definición, recoge y amplia las anteriores teorías, extendiéndolas con hipótesis cognitivas, lingüísticas y antropológicas e incluso psicoanalíticas (como, por ejemplo, la articulación del concepto de tabú con la representación de lo monstruoso, tan propio de lo grotesco):

The anthropologist Edmund Leach has proposed a theory of taboo and nameable categories that bears directly on this problem. Leach argues that the physical and social environment of a young child does not contain any intrinsically separate 'things', but is perceived as a seamless fabric, a flow. As its peculiar linguistic status indicates, 'grotesque' is another word for non-thing, specially the strong forms of the ambivalent and the anomalous. The mind does not tolerate such affronts to its classificatory systems

as grotesque forms present; within an instant of its being exposed to such forms it starts to operate in certain ways, and it is these operations that tell us we are in the presence of the grotesque. (Harpham 1982, 4)

La extrañeza y la pluralidad de interpretaciones (perspectivas) que puede suscitar una imagen grotesca estaría en concordancia con la expresión (crítica) de lo demoníaco, lo monstruoso familiar, cotidiano, el (kayseriano) concepto del mundo alienado, enajenado. Todo esto, a través de la metáfora y de la paradoja, que generan indefinición, indeterminación. Según Harpham:

When we use the word “grotesque” we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles. (3)

Por todo ello,

The word designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accommodates the things left over when the categories of language are exhausted [...]. (3)

Importantísima, la atención que el autor concede al efecto grotesco: la categoría de lo grotesco ataña más a la recepción, a la percepción, a la organización y el enfoque de datos de lo real, que a objetos en sí. Es el tratamiento artístico -de un Goya, de un Valle-Inclán, de un Lobo Antunes- lo que produce la percepción en el lector de que la realidad descrita es grotesca en sí. Sin embargo, no hay ‘objetos grotescos’: lo que sí existe son representaciones grotescas, de las cuales resulta un efecto crítico determinado. Ello no quiere decir, en absoluto, que no haya un repertorio de objetos cuya combinación se preste más fácilmente que la de otros para suscitar efectos grotescos. Pero lo grotesco es en gran medida un acto de recepción que presupone un horizonte de expectativas mimético clásico. El concepto de ‘lectura ingenua’ es, por tanto, una consecuencia teórica de lo previo: tanto de lectura de la multiplicidad de lo real como de lectura de representaciones artísticas de esa realidad.

Para el lector ingenuo, por tanto, será la discordancia que percibirá entre una realidad que desde su ingenuidad considera ‘simple’ (las cosas vendrían a ser ‘lo que son’: el sentido común), confiándose en

que esa realidad es ‘la realidad-en-sí’, y, por otro lado, y ‘como’ desencajada de aquella, su representación grotesca. Como afirma Harpham al final del primer capítulo de su obra, «Formation and Deforrmation»: «the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately *in* something else» (1982, 11).

Otra dimensión nueva que aporta Harpham en su estudio es la incorporación de la noción de ‘crisis de paradigmas’, de Thomas S. Kuhn, filósofo de la ciencia ya referido antes. El modo de representación grotesco tendería a ocupar un espacio más señalado en momentos de cambio sustancial en la historia de las mentalidades, de los pensamientos, en épocas ‘de crisis’: por ejemplo, en el caso del barroco, o en torno a 1900, en la aurora de las vanguardias.

Otro estudio interesante que hemos tenido en cuenta es *Fiction of the Modern Grotesque*, de Bernard McElroy (1989). Este intenta ser menos totalizante que Harpham, como de hecho indica su título: más concretamente, se ciñe a las obras de Kafka, Joyce, Grass y Pynchon. Sin embargo, señala el carácter universal de las representaciones grotescas y su dimensión cognitiva: lo grotesco presupondría una intuición previa del mundo, anterior a su representación. Destaca el *pathos* de lo grotesco contemporáneo, su agresividad existencialista ante lo humano percibido como monstruoso o absurdo. Este crítico afirma que:

To give form to the unspeakable has always been a function of the grotesque. Its enduring power resides in man’s capacity for being fascinated by the monstrousness that besets him. As for twentieth-century man, a sense of powerlessness in the world without, a fear of collapse of the psyche within, the premonition that the present culture, the only home afforded him, has already embarked irreversibly on the path to some hideous or merely ludicrous demise – these are the spawning grounds of his monsters. He proceeds to play with them, to make them *grotesquely dance*. (McElroy 1989, 185; cursivas añadidas)

Hay algo que interesa especialmente en sus consideraciones sobre lo grotesco contemporáneo y que se enlaza con el desasosiego de la teoría de Kayser. El desasosiego de lo grotesco, en McElroy, no sería ajeno respecto a lo humano. Al contrario, se trata de un desasosiego empático que resulta más adecuado para abarcar adecuadamente el nihilismo humanista del esperpento valleinclaniano, por ejemplo. Como ya había observado Harpham:

In the modern grotesque, we are not invited to ask what might change a man into an insect or a woman into a machine as some kind of comic joke. The attention, rather, is directed to the pre-

dicament of the besieged and humiliated self in its struggle with the brutal and brutalizing other.<sup>3</sup> (1982, 184)

Recordemos que tanto las ficciones grotescas como las no grotescas comparten temas, esto es, que tanto el realismo como la (llamada) deformación grotesca son cuestión de forma, y que la forma, a su vez, condiciona la percepción del contenido.

McElroy avanza con definiciones alternativas a las de Kayser, Bajtín o Harpham: en primer lugar, lo grotesco nos presenta el mundo como tememos que podría ser (definición que, en cierto sentido, es neoaristotélica) y, en segundo lugar, tiene una genealogía mágica (que nos remite al ámbito de la antropología mitocrítica)<sup>4</sup>. Con lo grotesco, se representaría una síntesis de lo racional y lo instintivo, o incognoscible.

Para terminar esta introducción, sintetizaremos, a continuación, las principales líneas de la teoría desarrollada por el mayor especialista actual en lo grotesco, a quien ya hemos citado antes. Es su obra la referencia prioritaria, por lo que tiene de súmula de los caminos abiertos por Kayser y Bajtín.

Se trata de Frances Connelly y de su reciente *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* ([2012] 2015), estudio que parte, en gran medida, de las tesis desarrolladas en la obra de Harpham. Se centra principalmente en la imaginería visual, aunque sin dejar de articularla con lo literario: ejemplo señalado de esa articulación es el de Victor Hugo.

Su principal objetivo es conceptualizar lo grotesco, problematizar y proponer soluciones. Las cuales, por la misma naturaleza problemática de la cuestión, serán respuestas abiertas a otras preguntas, a otras problematizaciones. Aunque lo contrario -las respuestas o soluciones definitivas- es imposible, como sabemos, a partir de cierto nivel de reflexión en el ámbito de las ciencias sociales y humanas (y sobre esto ya se han leído algunas consideraciones en el capítulo primero). Como escribe la especialista:

reescribir una historia de lo grotesco no sustituye las narraciones existentes; más bien, funciona como una especie de perspectiva anamórfica que mina y expande simultáneamente nuestra comprensión del período moderno, rompiendo las nociones convencionales y volviendo a jugar con ellas. Dado que lo grotesco es en sí mismo un liquidador de categorías, debe entenderse que es-

<sup>3</sup> Cómo no referir la poderosa, impactante película *Favolacce* (2020), de Damiano y Fabio D'Innocenzo, que habrá de tenerse en cuenta en próximos estudios sobre lo grotesco en las artes audiovisuales.

<sup>4</sup> Gilbert Durand y su escuela mística-posmoderna, de la que Valle-Inclán podrá haber sido un precursor (por ejemplo, en *La Pipa de Kif o Claves líricas*).

---

tas modalidades no son entidades absolutas o específicas. (Connelly 2015, 55)

Destaca, pues, la inestabilidad conceptual, la indeterminación o fluctuación semántica de la categoría de lo grotesco. Lo grotesco es, en primera instancia, un efecto, que juega con lo conocido, con lo *ya visto, lo ya vivido* (37): «más que transgredir, rompe límites, los lleva hasta tal punto que tenemos que admitir la contradicción y la ambigüedad de una realidad contrastada».

Por todo ello, y según la crítica:

Cuando lo grotesco es efectivo fija nuestra atención en un límite existente, haciendo que los contornos de lo familiar y 'normal' sean visibles, aunque se entremezclen con lo extraño e inesperado. Como tal, lo grotesco pone las ideas recibidas, las expectativas normales, cabeza abajo, y vuelve las convenciones sociales y artísticas contra sí mismas. (40-1)

De ahí que sus mecanismos, los recursos que confluyen en su producción, jueguen –literalmente– con elementos, singulares o plurales, de unos u otros contextos:

Las operaciones de lo grotesco se abren a lo que describiremos provisionalmente como *Spielraum*, creando un 'espacio de maniobras' o 'habitación de juegos'. Erik Erikson utilizó esta palabra para describir las posibilidades creativas del juego en un entorno humano y cultural [...] *Spielraum* describe exactamente esa región donde los fragmentos del estallido cultural se agolpan en busca de espacio, combinándose de formas inesperadas, y subraya la fuerza creativa que es lo grotesco, que cohabita con la desestabilización y destrucción. Entender lo grotesco como reacción cultural es fundamental. (40-1)

En un intento de superar la oposición entre Kayser y Bajtín –falaciosa oposición, como también se ha señalado hace poco– Connelly distingue tipos de representación grotesca. Y es que, siempre según Connelly:

lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites. // De forma similar, no hay determinados temas inherentemente grotescos: más bien, hacen visible una brecha cultural, creando una condición que se percibe como grotesca porque elide diferencias y desestabiliza lo que había sido absoluto e incuestionable. (2015, 40-1)

Esto es: la representación grotesca permitiría la renovación de los enfoques y perspectivas acerca del mundo. La crítica fija su mirada particularmente en dos estilos o sistemas estéticos: el manierista-barroco y el vanguardista (con todos los matices que queramos, después, señalar). Para ello, reafirma aquella noción de cambio de paradigma que se formula en *Las revoluciones científicas*, de Thomas S. Kuhn.

Otro eje temático importantísimo para entender un aspecto esencial del grotesco esperpéntico, es el de la experiencia de la guerra: su honda influencia en el grotesco moderno y contemporáneo.

En último lugar, la ensayista discurre en torno a las reflexiones estéticas que, desde la filosofía, se han realizado en torno a lo sublime y a lo grotesco. Sobre todo, a su poca frecuencia: «la sorprendente discontinuidad existente entre lo abrumador de la imaginería grotesca en los siglos XIX y XX y el desinterés de los estudios académicos ante lo grotesco en sí» (Connelly 2015, 52).

Es verdad, aunque tampoco sería innegable el manifiesto y creciente interés, a lo largo de las últimas dos décadas, por lo grotesco. Por ejemplo, la gran exposición organizada en el Museo Picasso de Málaga, *El factor grotesco* (2012-13), es manifiesta prueba de ello.

Si retomamos el planteamiento inicial de este capítulo, llegaremos a la distinción bajtiniana entre modos de representación clásicos y grotescos. Como se ha visto antes, nos encontramos con varios problemas, que incluyen el hecho de que el concepto de mimesis, en sí, no implicaba la depuración o selección canónica que se fue haciendo, progresivamente, desde Aristóteles hasta el Longino. Se podría, entonces, proponer dos términos que abarcasen unos u otros modos de representación, a lo largo de la historia de las artes. Creo que se distinguen, en las representaciones, intencionalmente ‘artísticas’ o no y con toda la variedad de géneros y subgéneros, de unos u otros códigos (incluyendo el discurso histórico, por ende, así como los textos religiosos), y muy a grandes rasgos, dos grandes modos: modos de representación solemnes y modos de representación no solemnes.

No parece gran cosa y no lo es, pero sólo se trata de definir una terminología lo más unívoca y simple para denominar estos dos grandes modos de representación de manera satisfactoria, o cuando menos reduciendo la ambigüedad o metaforicidad de otros términos clasificatorios.

En el *Diccionario de sinónimos y antónimos* de Espasa-Calpe (2005)<sup>5</sup> se ofrecen las siguientes equivalencias o extensiones léxicas para «solemne»: severo, digno, impresionante, ceremonioso, firme, serio, oficial, suntuoso, imponente, majestuoso, protocolario, grave. Se hacía difícil hallar posibilidades análogas para acuñar los modos de representación no solemnes; era deseable dar con un término

<sup>5</sup> <https://www.wordreference.com/sinonimos/solemne>.

que indique más que tan sólo la negación o la ausencia de lo solemne. Quizá modos de representación heterodoxos fuera una categoría más correcta y, etimológicamente, más orto-doxa. O, quizá, ortomíméticos y heteromiméticos.

Ante esta dificultad terminológica, adoptemos provisionalmente, por lo tanto, la división de los modos de representación literaria en: a) modos de representación solemnes (u ortomímesis), y b) modos de representación no solemnes (o heteromímesis). Es una conceptualización con la que se desea agrupar objetos, semiosis y discursos artísticos muy diversos (no sólo literarios: también representaciones de las ciencias sociales y humanas, no expresamente artísticas pero que también recurren a herramientas o procedimientos retóricos: los discursos periodísticos, los historiográficos...).

En los modos principales de representación solemne u ortomímético incluiríamos, por ejemplo,

- lo trágico,
- lo épico,
- lo lírico.

Por supuesto, tomamos aquí estas categorías en una acepción pura: en realidad, y como de cierta manera asumía Bajtín, ante obras concretas se dan hibridaciones en grados muy diversos: lo trágico no excluye humorismos o ironías esporádicas, tal como lo épico o lo lírico. Esta es una de las claves de lo grotesco moderno, como veremos: lo tragicómico.

En cuanto a los modos de representación no solemnes o heteromíméticos tendríamos los diversos grados o modalizaciones del humor (la ironía, la sátira, la parodia), lo prosaico o vulgar, desde el realismo no heroico a los ámbitos de lo procraz y lo obsceno en general -incluyendo lo siniestro- y, por supuesto, el modo de representación que nos ocupa: lo grotesco. Todos son intercombinables. Por ejemplo, puede de haber un heroísmo articulado con la picardía o la obscenidad. El efecto final, debido a porcentajes en las combinaciones, a las distribuciones léxicas, etc., es lo que determinará que designemos a una obra como solemne (ortomímética) o no solemne (heteromímética).

El caso de lo grotesco (y por lo tanto del esperpento) presentaría la particular complejidad de que en él confluyen elementos heterodoxos y elementos solemnes, como lo trágico, que se diluye en aquéllos, sin llegar a desaparecer (e incluso reforzándose con la burla y la parodia). De hecho, como acabamos de señalar, una clave de lo grotesco moderno es la unión *anticlásica* o *no clásica* de lo trágico y lo cómico: la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), atribuida a Fernando de Rojas, o la *Tragicomedia de Dom Duardos* (ca. 1521), de Gil Vicente. Unión heterodoxa respecto a las poéticas clásicas y, por cierto, cópula de lo apolíneo y lo dionisíaco, bajo el tamiz de la parodia, que no sabemos si habrá sido *anti-* o simplemente de signo distinto: es difícil conocer hasta qué punto subyace, a ciertos cambios

de paradigmas poéticos, una actitud o intención explícitamente contraria (que el prefijo *anti-* presupone) o tan sólo negativa o alternativa respecto a un paradigma dominante. No ignoremos que el mismo concepto de lo clásico es una construcción posterior a ciertos períodos clásicos, que selecciona ciertas obras y paradigmas, soslayando otras (esta es una de las inferencias manifiestas de la teoría nietzscheana de *El nacimiento de la tragedia*). De ahí la posible utilidad de los conceptos de ortomímesis y heteromímesis, que corresponden a las posibilidades de las representaciones oficiales y a las de las contrarrepresentación. En cualquier caso, la cuestión mimética es central en este argumento.

Sintetizando: al referirnos a mimesis y al acotarla con un adjetivo que pudiera resultar algo pleonástico (mimesis clásica), asumo unas características principales que han sido transmitidas y fijadas, prevaleciendo en la vasta y no tan homogénea ni coherente tradición greco-latina, simplificadamente clasificada como 'clásica' para los usos de sus diversas postrimerías. Dichas características son los ideales clásicos de belleza: mesura, armonía, proporción, simetría, adecuación de lo representado respecto a las posibilidades de representación de un aparato de percepción humano 'medio', estándar (desde la pura perspectiva biológica: sobre todo, los sentidos de la visión y de la audición) y, además, geolocalizado (el Mediterráneo: Atenas, el Lacio). Esto, en cuanto a lo que influirá en las técnicas -plásticas, verbales- con las que se llevarán a cabo las acciones y procesos de representación artística (con estos mecanismos se iniciará el capítulo tercero).

## 2.2 De Aristóteles a la *Domus Aurea*: cánones clásicos

Partimos, pues, de la idea presentada por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en donde el crítico ruso distingue, *grosso modo*, dos grandes modos de representación, independientemente de géneros o formas o tipos de arte: *el grotesco y el clásico*:

In the art and literature of past ages we observe two such manners, which we will conditionally call grotesque and classic. We have defined these two canons in their pure, one may say extreme, form. But in history's living reality these canons were never fixed and immutable. Moreover, usually the two canons experience various forms of interaction: struggle, mutual influence, crossing, and fusion. (Bajtín 1984, 30)

Esta distinción, aunque fue innovadora y es importante, no acaba de funcionar completamente en el propósito de mi estudio. Y ello, porque lo grotesco se da también en contextos y obras en los que rigen

cánones clásicos. El origen de la ópera, es un ejemplo de ello (pensando en *L'incoronazione di Poppea*, de Claudio Monteverdi, por ejemplo).

Así que veamos cómo distinguir los modos de representación, sancionados y canonizados a lo largo de las épocas por las poéticas. En todo caso, toda conceptualización de lo grotesco se da sobre el fondo de las poéticas de la mimesis clásica. Fijémonos, antes de ello, en el término 'grotesco'. Comencemos por el principio: el devenir de lo grotesco, su práctica artística y su reflexión teórica, fijándonos en algunos momentos significativos de su historia. ¿Qué es, por lo tanto, hoy 'lo grotesco' para la mayoría de la gente?

Veamos cómo su vulgarización -popularización- ha desplazado su significado etimológico u original hasta el cuarto lugar de las acepciones incluidas. En la edición del tricentenario del *Diccionario de la Real Academia Española* (23a ed., 2014):

Grotesco, ca (Del it. *grottesco*, der. de *grotta* 'gruta'): 1. adj. Ridículo y extravagante. 2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto. 3. adj. Perteneiente o relativo a la gruta artificial. 4. adj. Arq. y Pint. grutesco (dicho de un adorno). U. t. c. s. m.

Como podemos comprobar, ocurre con este término algo semejante a lo que ha sucedido con adjetivos como 'surrealista', 'romántico', 'cínico', 'dantesco', 'maquiavélico', 'platónico'... Se da una *voxpopolización* de expresiones que acaban siendo desvirtuadas o disueltas en el tan sensato 'sentido común', con su uso generalizado entre la comunidad de hablantes del idioma. Es un hecho inevitable y que forma parte de la dinámica evolutiva de las lenguas, pero al cual debemos prestar un cuidado especial desde las Humanidades pues -por parte de estudiantes y no sólo- suele interferir con la explicación y la comprensión de ciertos conceptos clave.

Recurramos, entonces, a un diccionario especializado. Por ejemplo, leemos, en el *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, de Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás:

Grotesco. Motivo decorativo a base de seres fantásticos, vegetales y animales, complejamente enlazados y combinados formando un todo. Es un tema propio del Renacimiento y suele estar formado, en su parte superior, por una cabeza o torso humano o animal que se acaba en un juego de plantas o elementos vegetales por abajo, al modo de los que se encontraron en algunos edificios romanos como la Domus Aurea de Nerón. (2012, 165)

Así, partiremos de la evolución terminológica-conceptual desde que surgierra el término, en el siglo XV. Acontecimiento, en la historia del

arte, que es el resultado de un malentendido lingüístico-árqueológico, como se verá.

La obra que Wolfgang Kayser dedica a lo grotesco demuestra cómo este concepto-categoría artística procede de las artes plásticas y decorativas, origen del adjetivo sustantivado *grottesco*. No podemos pensarla sin que acudan a nuestro pensamiento imágenes pictóricas de artistas como el Bosco, Arcimboldo o Goya. Y, ya en el siglo XX, de buena parte de las vanguardias, con destaque hacia el expresionismo y el surrealismo, pero continuando -en la primera línea de los cánones contemporáneos- a través de las obras de artistas tan actuales como Paula Rego, Fernando Botero, Almodóvar, Tim Burton o David Lynch. Por ello, aunque nuestro objeto de estudio sea lo grotesco en literatura, esto es, el grotesco literario, es de obligado cumplimiento recordar la génesis artística del término: a un tiempo sustantivo y adjetivo, adjetivo sustantivado.

Importante es aclarar un previsible error: la historia del concepto teórico no es la historia del vocablo, ni la de su práctica artística. Como se ha leído antes, la praxis del arte grotesco es transtemporal y precede en muchos siglos a la aparición de la palabra *grottesco*. Según Mijaíl Bajtín:

Grotesque imagery (that is, the method of construction of its images) is an extremely ancient type; we find it in the mythology and in the archaic art of all peoples, among them, of course, the Greeks and Romans of the preclassic periods. During the classic period the grotesque did not die but was expelled from the sphere of official art to live and develop in certain 'low' nonclassic areas: plastic comic art, mostly on a small scale [...] comic masks. (1984, 30-1)

La historia, hoy ya muy documentada, es la siguiente: a finales del siglo XV se descubrieron motivos decorativos en voga en el siglo I d.C., durante unas excavaciones realizadas por precursores de la entonces incipiente ciencia de la arqueología, en las paredes o muros de las cámaras de la Domus Aurea, el colosal palacio ciudadela de la imperial Roma de Nerón.<sup>6</sup> En estas estructuras arquitectónicas, lógica (e imperialmente), no había nada que debiera llevarnos a asociarlos con espacios cavernosos, pues su origen es palaciego. Sin embargo, como habían permanecido soterradas durante siglos, sus descubridores renacentistas establecieron la analogía cavernosa, *gruttesca* (de *grotta*, en italiano). Los motivos decorativos revelados por la exploración de aquellos investigadores renacentistas del pasado clásico consistían en dibujos que combinaban, con fantasía no mimética,

<sup>6</sup> Domus Aurea: <https://parcocolosseo.it/area/domus-aurea/>. Además, como extensión del tema, la Galería de los Uffizi, en Florencia: <https://www.uffizi.it/gli-uffizi>.

elementos vegetales, animales y minerales: esto es, fundían o hibridaban dominios de lo real que son, para el pensamiento sistemático y lógico, incompatibles. Al menos para el método de reflexión filosófica que ha dominado buena parte de la actividad filosófica occidental posterior a Parménides de Elea (n. 530? 515? a.C) y a Aristóteles (s. IV a.C.), filósofo que dejó sentadas las bases de buena parte de la actividad filosófica occidental posterior. El principio lógico de no contradicción, en primer lugar, derivación o desarrollo de la idea fundamental de la ontología del eleata: el ser *es*, y el no ser no puede ser. Ergo, ‘no es’. Además, la delimitación y separación de lo real (el ser) en categorías diferenciadas ‘en-sí’, en cuanto a sus esencias [figs 2-3].

El uso de la palabra *grottesche* (grutescos, en rigor)<sup>7</sup>, que parte de un error lingüístico (bien pudieran haberse llamado ‘palaciegos’ o ‘cortesanos’, y el concepto de lo grotesco haber dado en una expresión como ‘lo imperial’, por ejemplo)<sup>8</sup>, se documenta en un texto de 1502, firmado por el cardenal Todeschini Piccolomini. Aquí, el ilustre prelado le encarga a Pinturicchio la decoración del techo de la biblioteca de la catedral de Siena «con esas fantasías, colores y disposiciones a los que hoy día damos el nombre de grotescas (che oggi chiamamo grottesche)» (Kayser 2010, 29). Estas representaciones provocaron un efecto de atracción y rechazo en su época. Conllevaron un carácter innovador, original, y, a su vez, introducían un desasosiego o rechazo respecto al modelo clásico (apolíneo) que se había mantenido latente gracias a la larga preservación y la promoción medieval de la tradición grecolatina. En monasterios, conventos, catedrales, tanto entre moros como entre judíos o cristianos, se habían conservado textos y concepciones clásicas que contribuyeron decisivamente a inspirar las poéticas renacentistas.

Podríamos, hoy día, relativizar la supuesta originalidad renacentista respecto a lo grotesco. Basta, para ello, visitar algún claustro gótico, con sus figuras deformes, sus jorobados, los maravillosos demonios, los seres en los que se hibrida lo animal, lo humano y lo vegetal... Por ejemplo, algunas de las esculturas medievales de cualquier catedral, europea o americana (y ciñéndome a la esfera eurooccidental). Como dirá Victor Hugo, en traducción al portugués de Célia Berretini, lo grotesco «imprime sobretudo seu carácter a esta maras vilhosa arquitectura que, na Idade Média, ocupa o lugar de todas as artes. Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais» (2002, 37-8).

<sup>7</sup> Como, de hecho, recoge el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, desde su primer *Diccionario de Autoridades*, primer diccionario de esta institución ilustrada (1726-39). Se verá más adelante.

<sup>8</sup> Y en la línea de este razonamiento -sólo en apariencia espúreo- es interesante la asimilación, en el Reino de España, del concepto de Corte al de Zarzuela.

Sin embargo, el grotesco medieval se subordina a una cosmovisión que lo reduce a la *utilitas* moralizante dentro de una cosmovisión teológica y en una arquitectura social teocrática y feudal. Al contrario de lo que opinaba Bajtín, desde su análisis de las fiestas carnavalescas medievales y renacentistas, no creo que esas imágenes y prácticas del espacio público tendieran, como en el grotesco contemporáneo, a una negación de los valores oficiales. No siempre rechazan los fundamentos del orden legitimado por esos valores oficiales, aunque en cualquier caso sí que son un elemento que instala lo absurdo dentro de marcos de mimesis clásica y ante los cuales tan sólo nos quedaría especular, como hipótesis, que fueran vehículos de expresión de heterodoxias.

En fin: al abrirse las estancias de la Domus Aurea, en el siglo XV, y al revelarse los *grottesche/grutescos*, la discusión en torno al arte-facto pictórico mural del siglo I d.C. así bautizado en el Renacimiento, se reactivó, gracias a su éxito y proliferación en los edificios de las clases pudientes.

Por otro lado, se dio un rechazo rotundo por parte de ciertos medios o niveles de la reflexión y producción cultural: por su antinaturalidad, su ilogicidad, su incongruencia, su improbabilidad o incluso su imposibilidad. Así, la primera reacción estigmatizante de las decoraciones grotescas sale de la pluma de un gran académico anterior a la época de las academias.

Giorgio Vasari, eminente arquitecto, pintor (y primer historiador de la pintura), publicó, en 1550, su gran obra *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Vasari, a quien, entre muchísimos otros méritos, le debemos el término *Rinascita*, rechaza los grotescos. Los denomina «sogni dei pittori», adscribiéndolos, por lo tanto, al dominio de las sombras y de la noche.<sup>9</sup> Lo irracional, lo inconsciente... Irónicamente, la oscuridad e irregularidad de una gruta se adecua a estas dimensiones o enfoques de lo humano que encontramos en el grotesco contemporáneo. Representaciones *contra natura* que contradecirían los principios clásicos de la verosimilitud, la proporción, la plausibilidad y la harmonía, con las *grutescas* formas monstruosas, *membra disiecta* de un mundo que se nos presenta -y representa- de oficio y costumbre como coherente y organizado, con límites fijos, estables, estáticos, institucionalizados. En cierto sentido, una representación dogmatizada. Recordamos las consideraciones sobre la metáfora del anterior capítulo. Como afirma Manuel Asensi, respecto a Aristóteles, en *Literatura y filosofía*:

<sup>9</sup> Considérese el título de uno de los *Caprichos* más conocidos de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*.

Siendo la metáfora un traslado, no queda más remedio que admitir la existencia de lo que antes del traslado estaba estático. Aunque Aristóteles piensa el ser como movimiento, la tarea de la filosofía consiste en detener teóricamente, en la pura contemplación, dicho movimiento. (1995, 31)

Esto es, según Asensi –quien parte de una reflexión sobre las divergencias entre las concepciones platónica y aristotélica de la poesía– la *Poética* aristotélica representaría un «gesto violento», conductor de la poesía «al precio de una servidumbre», el sometimiento del lenguaje literario a la disciplina de la lógica. Y a tal efecto cita a Gadamer:

En efecto, sólo una gramática dominada por la lógica puede distinguir en relación con la palabra un significado propio de un significado trasladado. Lo que constituye el fundamento originario de la vida del lenguaje, la capacidad inventiva y genial de hallar analogías a través de las que las cosas asumen un orden, queda ahora desplazado a los márgenes del lenguaje y reducido al rango instrumental de figura retórica. (Gadamer 1977, 496, en Asensi 1995, 31)

Sin embargo, el aristotélico Vasari no hizo otra sino actualizar al gran ingeniero militar contemporáneo de Horacio, Marco Vitruvio Pollio [prob. 80-70 a 15 a.C.], «retórico del rechazo» según Rosa de Diego y Lydia Vázquez (1996) y, sobre todo, importante teórico de la arquitectura del siglo de Augusto. En su tratado *De Architectura* (libro VII, capítulo V), comenzaba relatando la historia de la dimensión decorativa de la arquitectura, que incluía espacios para la celebración de espectáculos, y aquí Vitruvio, en la línea de Aristóteles, distingue los géneros dramáticos entre «tragedias, comedias o sátiras»:

Nos outros compartimentos, sejam eles de Primavera, de Outono ou de Verão, e também nos átrios e nos peristilos, foram constituídas pelos Antigos normas concretas de pintura a partir de determinadas realidades. Com efeito, *a pintura apresenta-nos a imagem daquilo que é ou pode ser, tais como homens, edifícios, naves, bem como todas as restantes coisas de cujos corpos harmoniosos e distintos se retiram exemplos de figurada semelhança*. [...] Posteriormente, dedicaram-se a imitar também as figuras dos edifícios, as saliências proeminentes das colunas e dos frontões; em lugares ao ar livre [...] desenharam frontes de cena segundo os géneros trágico, cómico ou satírico. (Vitruvio 2006, 272; cursivas añadidas)

Significativamente, adopta una perspectiva que sorprende por su modernidad y que actualmente denominaríamos como evolutiva (*postea ingressi sunt*), tal como acertadamente interpretó el traductor del latín al castellano, Oliver Domingo, y a la que subyace una poética del

espacio arquitectónico que integra el mito de las edades del hombre, que el casi contemporáneo suyo Ovidio (43 a.C.-17/18 d.C.) fijó para la posteridad en sus *Metamorfosis*. Y esto, en función del concepto de mimesis aristotélico. En esta más reciente traducción al portugués de Justino Maciel, según Vitruvio:

Nos passeios porticados, por causa dos espaços em profundidade, representaram variedades de paisagens, mostrando figurações com características de determinados locais: desse modo se pintam portos, promontórios, litorais, rios, fontes, canais, templos, bosques, montes, rebanhos, pastores, assim como, em alguns lugares, grandes quadros de figuras *representando imagens dos deuses ou sequências ordenadas das fábulas, como as guerras troianas ou as andanças de Ulisses através das paisagens, e outras coisas que, como estas, são produzidas pela natureza das coisas.* (Vitruvio 2006, 272; cursivas añadidas)

Vitruvio defiende estos usos del pasado y rechaza la afición contemporánea, los malos gustos del ‘ahora’ (*nunc iniquis moribus*). Es larga la cita, pero necesaria. Sigue, pues, nuestro insigne arquitecto:

Todavia, estes modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto. Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas: pois ali se levantam caniços em lugar de colunas e, em vez de frontões, varinhas estriadas com folhas ondeadas e enrolamentos, bem como candelabros que sustentam imagens de edículas sobre cujos frontões surgem, a partir de raízes com volutas, tenras flores que apresentam estatuetas sentadas sem qualquer lógica. Isto sem falar dos caulículos que têm figurinhas partidas ao meio, umas com cabeças humanas, outras, com cabeças de animais. Pois estas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiriam. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juízes negligenciassem a perfeição das artes. De que maneira, com efeito, pode um caniço aguentar verdadeiramente um tecto, ou um candelabro suster os ornamentos de um frontão, ou como um caulículo tão fino e mole pode sustentar uma estatueta sentada, ou a partir de que raízes e caulículos podem criar-se seja flores, seja figurinhas divididas ao meio? E vendo os homens estas coisas falsas, não criticam, antes se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por estes inconsistentes juízos não têm a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de facto, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tornadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas apli-

cadas sem contradições. (Vitruvio 2006, 273)

El buen y el mal gusto, el decoro; el pasado (virtuoso) y la actualidad (decadente). Nada nuevo bajo el sol, de hecho. Destacamos en este valioso texto la conexión entre buen arte (digno de aprobación oficial), la verosimilitud o adecuación de la representación a la percepción (sentido) común, y asociada a ésta, la racionalidad o sensatez.

Huelga recordar que este extenso y exhaustivo tratado fue, como se sabe, uno de los más importantes, cuando no el más influyente, en la historia de la arquitectura. Se leyó en manuscrito durante la Edad Media e imprimió en 1486, con lo que su impacto aumentó considerablemente. La extensa cita, que consideramos se justifica por su notable interés en relación con el objeto de nuestra investigación, y porque además con ella se refuerza la intención interdisciplinar de este ensayo, demuestra cómo aunque el término *grottesche* no existiera aún, sí existía el objeto de su concepto y reflexiones -aunque de rechazo- en torno a ellas. Al contrario de De Diego y Vázquez, no creemos que fuera un «retórico del rechazo» sino un conservador de las formas clásicas, en un siglo -el de Augusto (63 a.C.-14 d.C.)- en el que este arquitecto sienta las bases para «la estrecha conexión que habría de establecerse en el futuro entre la arquitectura y los intereses del Estado», preparando «ideológicamente el terreno para los grandes programas constructivos de la Roma imperial» (citamos de la contraportada de la edición de Delfín Rodríguez Ruiz). Además de todo lo que habría de influir, por ejemplo, en la coexistencia del barroco y del neoclasicismo en la Francia del siglo XVII.

Volvamos a Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) y a su definición, clásica (valga la difusa redundancia), de mimesis:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da catarística, todas são, em geral, imitações (μίμησις). Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira [...] caracteres, afectos e acções (Aristóteles 1992, 103, 1447a)

Es la concepción clásica de la representación artística, si la extendemos del ámbito teatral a las demás artes.<sup>10</sup> Implica la plausibilidad y la aplicación de esquemas de coherencia lógica, silogística,

<sup>10</sup> Una vez más, las insuficiencias del lenguaje. Es de todo punto falacioso separar el teatro de las demás artes, ya que en realidad el arte teatral es síntesis de todas las demás artes -texto literario, danza, música, escenario, pintura, escultura-. Sobre el cine y todos sus productos y subproductos derivados, no deja de ser un arte directamente teatral, esto es, literario en su origen (incluso en casos de extrema paranarratividad, como el de

a la materia representada. Acciones 'elevadas' llevadas a cabo (o sufridas) por personajes 'elevados', nobles, solemnes, graves, *barões assinalados*; o, al contrario, acciones vulgares o 'inferiores' practicadas por personajes prosaicos, plebeyos. Lo alto con lo alto y lo bajo con lo bajo. Separación de lo patrício y de lo plebeyo, de lo trágico y de lo cómico. Jerarquización de temas, motivos, objetos, acorde a la ideología oficial y social de la Atenas de la época de Aristóteles: una jerarquía aristocrática que distingue entre géneros o modos de representación y que vincula esa distinción a diferentes 'tipos humanos':

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores [...] Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. [...] Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são [...]. (Aristóteles 1992, 105, 1448a)

Como confirma Manfred Fuhrmann: «La tragedia intenta presentar hombres mejores (como patrón de referencia sirve una vez más la vida de la realidad cotidiana) y la comedia, por el contrario, peores» (2011, 97).

Identificación de lo grave con el bien (hombres mejores) y de lo risible con el mal (hombres peores). Dándole la vuelta a la tortilla, aunque sin alterar sus ingredientes de base, con eso mismo jugará Valle-Inclán, al enunciar su teoría de las «tres alturas». Esta teoría poética, que ocupará el tercer capítulo, la formuló de esta guisa:

creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas - y ésta es la posición más antigua en literatura -, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] dioses, semidioses y héroes.

[...]

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

---

David Lynch, podemos retrotraernos a las novelas de Beckett; *Film*, de éste y con Buster Keaton, es un ejemplo de película que nos lleva al instante a *Eraserhead*, de Lynch.

clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia.<sup>11</sup> (Valle-Inclán 1994, 393-7)

El concepto de mimesis es problemático, esto es: ni es fijo, ni es estable, como se tiende a creer cuando se simplifica su historia y se lo limita a la *Poética* de Aristóteles. Como escribe Fuhrmann: «El término mimesis se encuentra ciertamente bajo un signo distinto en la *Poética* del que se encuentra en Platón. Esta divergencia resultó indirectamente del hecho de que Aristóteles sometió la ontología platónica, la teoría de las ideas, a una radical revisión» (2011, 133).

Equilibrio, armonía, separación de dominios, de categorías lógicas de representación de lo real: es lo que se fue desarrollando desde la época clásica, aquello que Nietzsche denominó, tan creativamente como con el acierto que se le deseé reconocer, «lo apolíneo». En cierto sentido, habrá una recuperación de Platón en las poéticas del simbolismo y de las vanguardias.

Además, se limita la representación al reconocimiento de formas del entorno:

La mimesis clásica era un proceso debido a la subordinación del hombre a la naturaleza, a una mente cuya actitud esencialmente pasiva sólo le permitía 'reflejar' un entorno en el que se encontraba la verdadera o aproximada realidad. (Asensi 1995, 154)

Algo que ya se ha visto en el texto de Vitruvio retirado de su *De Architectura*.

Tres siglos después de Aristóteles, y en contemporaneidad con Vitruvio, comenzaba así Horacio (65-68 a.C.) su influyente *Epistola ad Pisones*, redenominada no mucho tiempo después *Ars poetica* y publicada en torno al año 13 a.C.:

Si por capricho uniera un Dibuxante  
 Á un humano semblante  
 Un cuello de caballo, y repartiera  
 Del cuerpo lo restante  
 Miembros de varios brutos, que adornara  
 De diferentes plumas, de manera  
 Que el monstruo cuya cara  
 De una muger copiaba la hermosura,  
 En pez enorme y feo rematara;  
 Al mirar tal figura,  
 ¿Dexarais de reiros, ó Pisones?

<sup>11</sup> En «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra», entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico ABC el 7 de diciembre de 1928 (Valle-Inclán 1983, 209).

Pues, Amigos, creed que á esta pintura  
 En todo semejantes  
 Son las composiciones  
 Cuyas vanas idéas se parecen  
 Á los sueños de enfermos delirantes,  
 Sin que séan los pies ni la cabeza  
 Partes que á un mismo cuerpo pertenecen.  
 (trad. por T. de Iriarte, cf. Horacio 2020)

En cuanto a la dimensión moral o ética, o psicológica, de la representación, hay dos ideas principales y que no son necesariamente subsidiarias: la utilidad pública de la obra de arte, la *utilitas*, comunitaria (política), o, cuando no comprometida con el sistema social, al menos acrítica y la reverencia o dependencia ideológica respecto a los poderes dominantes (político, económico, religioso), garantía, en cierto sentido, de su mecenazgo y, en definitiva, de apoyos oficiales. Como escribe Fuhrmann:

la ética es, de manera indirecta, constitutiva para el concepto de la *poiesis* (de la poesía junto con la música y la danza): como «poéticas» quiere Aristóteles hacer valer sólo obras que imitan a los hombres en acción (por lo que excluye la poesía didáctica filosófica o filosófica de un Empédocles y otros), dichas acciones sin embargo «son necesariamente buenas o malas» (2 48a 1s.). (2011, 40)

En las poéticas clásicas, la utilidad, el principio de utilidad política, se considera un atributo o cualidad de la obra de arte. Según Fuhrmann, en su *Epístola a Augusto*, Horacio «deja claro cómo concebía su actitud y la misión de su profesión en la sociedad» (2011, 195). Deja claro que el poeta es *utilis urbi*, «útil a la ciudad». No debemos, empero, olvidar que el concepto de utilidad política, ciudadana, surge en autores que aceptaban y reafirmaban un sistema político que incluía, como parte y función esencial para su funcionamiento, por ejemplo, la subordinación absoluta de las mujeres y la institución de la esclavitud.

Otro autor importante en la constitución de las poéticas clásicas es el Longino (siglos I-II), nombre que se le da al discutido autor del tratado Περὶ ὑψους (*Sobre lo sublime*), que según Manfred Fuhrmann introdujo en las poéticas clásicas la noción de lo sublime. En dicha obra, y según este teórico:

- El anónimo nombra cinco fuentes de lo sublime:
1. La capacidad de concebir grandes ideas;
  2. el *pathos* vehemente, entusiástico;
  3. determinados tipos de figuras del discurso;
  4. una dicción noble, en las que unas veces importa la selección de términos y otras veces los tropos.

- 
5. una composición de frases en todo momento dignificada y elevada. (Fuhrmann 2011, 268)

Como se ha dicho antes, durante el dilatado período que tan groseramente como a la ligera y no sin poca altanería subdenominaron como ‘Edad Media’ se apreció, mantuvo y aprovechó todo lo que se pudo o quiso de la tradición poética clásica.<sup>12</sup> Esa edad de ‘tinieblas’, sin la cual, el a veces algo artificialmente u ofuscadamente magnificado Renacimiento no se hubiera dado, conocía parte de los clásicos, conservados, como sabemos, en conventos y monasterios y entre la aristocracia culta, pues la hubo. Un ejemplo destacado vendría a ser Alfonso X, el Sabio (1221-1284), quien en su *Estoria de Espanna* combina la mitología grecolatina (Hércules, por ejemplo) con la judeocristiana. Además, se refiere a Aristóteles en varias ocasiones. El Filósofo.

En una de las obras pioneras de la literatura en lengua castellana, *El libro de buen amor* (¿1343?), del Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), al comienzo del capítulo 71, «Aquí se dice de como segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver compañía con las fenbras», evoca al estagirita en unos versos que no sé si cabría clasificar, en serio broma, como predarwinianos:

Commo dize Aristótiles, cosa es verdadera:  
el mundo por dos cosas trabaja: la primera  
por aver mantenencia; la otra cosa era  
por aver juntamiento con fenbra plazentera.  
(Arcipreste de Hita 1988, 123)

Por no referir a Averroes (1126-1198), a su discípulo Maimónides (1138-1204), por ejemplo, o ya los posteriores y renacentistas Erasmo (1466-1536) o León Hebreo (¿1460?-1520), para quienes tanto Platón como Aristóteles y demás autoridades clásicas fueron referencias perennes. O, muy destacadamente, Dante, máximo ejemplo del sincrétismo clásico-judeocristiano, quien además de citar a Homero al principio de su *Vita Nuova* (1293), abre la *Divina Commedia* (1304-1321) con un encuentro entre él mismo y Virgilio, como sabemos. Además, en el canto segundo del *Inferno* se declara que:

[...] fu de l'alma Roma e di suo impero  
ne l'empireo ciel per padre eletto:

---

<sup>12</sup> No debemos olvidar nunca las criminales destrucciones de bibliotecas en Alejandría o Sarajevo, ni los no por más pretéritos menos nefastos ataques contra la inteligencia, como el asesinato de Hipatia de Hipona o la eliminación de Galileo y Giordano Bruno por parte del Vaticano, que permiten suponer que sin aquellos movimientos religiosos se habría conservado y desarrollado mucha más ciencia, conocimiento y expresión artística. Y bastante más libertad, por supuesto.

la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,  
 fu stabilita per lo loco santo  
 u' siede il successor del maggior Piero,<sup>13</sup>  
 (Canto II, vv. 20-24)

No es menos baladí el hecho de que su innovador tratado *De vulgari eloquentiae* (ca. 1303-1305) lo escribiera en latín y que la lengua de la cultura durante todas las Edades Medias europeas, y hasta rebasados los límites periodológicos del Renacimiento, fuera, precisamente, la lengua del *Latium*.

Por lo tanto, las reflexiones, normativas o simplemente descriptivas, de Aristóteles, de Horacio y del Longino alargaron y fijaron la influencia de las poéticas clásicas hasta el Renacimiento. Por ello, al recobrar impulso, en los ambientes de la alta cultura quinientista, la representación grotesca, desde la decoración grutesca hasta las burlas de la picaresca y bufonadas literarias como las de Rabelais, tales objetos producen disonancias respecto a la poética canónica. Como afirma Bajtín, respecto a la representación de los 'hechos' corporales: «The concept of the body in grotesque realism [...] is of course in flagrant contradiction with the literary and artistic canon of antiquity, which formed the basis of Renaissance aesthetics and was connected to the further development of art» (1984, 28-9).

Como ejemplo de concepciones poéticas medievales que se plasman en el Renacimiento, y nos ceñimos, ahora, al espacio ibérico, habría que referir, por ejemplo, los *incipit* y prólogos de obras narrativas, como las derivadas de la materia de Bretaña, las de caballerías como el Amadís de Gaula, de los siglos XV-XVI, máximo ejemplo en el espacio ibérico. Otros ejemplos de pervivencia de lo medieval en lo renacentista serían los prólogos de los cancioneros, el castellano de Baena (1445) y el portugués de Garcia de Resende (1516).

Leemos en el *Prologus Baenensis*:

Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos [...] ordenaron e fizieron de los grandes fechos e fazañas passadas muchos libros, que son llamados hestorias e crónicas e gestas, en las cuales escrivieron e recontaron todos los grandes fechos passados de los emperadores e reyes e príncipes e de los otros altos e grandes señores [...] E acerca d'esto el grand filósofo Aristótiles dice que por quanto todo home de su propia naturaleza desea saber todas las cosas. (Alonso 2008, 69-71)

<sup>13</sup> «foi da alma Roma e do império a haver | lá nesse empíreo céu, por padre eleito:  
 | a qual e o qual, por mais vero dizer, | já destinados são por lugar santo | ao sucessor  
 que Pedro veio a ter» (trad. de Vasco Graça Moura) (2000, 39).

He aquí, nuevamente, el prestigio de lo clásico grecorromano, y una poética de lo solemne tras la selección de los «grandes fechos» y de los «grandes señores». Algo parecido a lo que, más de medio siglo después, hará el no menos ibérico García de Resende, al medir el presente a partir del legado del pasado cultural clásico: Roma, Troia, las «antigas crónicas e estórias». Así, en el Prólogo de su *Cancioneiro Geral*:

Muito alto e muito poderoso Príncipe nosso senhor. Porque a natural condição dos Portugueses é nunca escreverem cousa[s] que façam, sendo dinas de grande memória, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e virtudes, de ciência, manhas e gentileza são esquecidos. Que, se os escritores se quisessem ocupar a verdadeiramente escrever, nos feytos de Roma, Tróia e todas outras antigas crónicas e estórias, não achariam mores façanhas nem mais notáveis feitos que os que dos nossos naturais se podiam escrever, assi dos tempos passados como de agora. (Garcia de Resende 1994, 81)

Resulta sumamente interesante, por cierto, comprobar cómo las protoidentidades nacionales que comienzan a estructurarse en el Renacimiento, y que proceden de los señoríos feudales medievales, con sus servidumbres respectivas, se apoyaron y legitimaron con apropiación de lo antiguo, de lo clásico grecorromano, ya judeocristianizado aunque no despaganizado. Lo cual hubiera sido *humanamente* imposible, de cualquier modo.

Importaría, en este punto, recordar un problema que hemos tratado en el capítulo anterior: las poéticas implican una relación entre concepciones dominantes (el canon, desde el poder material: económico, religioso, militar) y modos de representación periféricos o situados en los márgenes. La poética clásica aristotélico-horaciana, en los sentidos que hemos visto, era y es la más adecuada para la institucionalización de la literatura, por un lado, y para la dogmatización (fosilización) de la metáfora. Su influencia se extiende, como hemos visto, desde la época clásica grecolatina hasta el renacimiento y, por lo tanto, el manierismo y el barroco (y hasta hoy día, en realidad: así, los cuentos infantiles; así, las narrativas religiosas; así, las representaciones históricas nacionales). Dicha influencia procede de una tradición de glosas y comentarios que abarca más de catorce siglos.

En síntesis, los principios dominantes en el canon que integra la estructura clásica de la mimesis serían la simetría, la proporcionalidad en términos geométricos (euclidianos), la correspondencia de la representación artística respecto al mundo ‘exterior’, la aplicación de la coherencia lógica a la representación, esto es, la conformación de la representación a reglas de orden jerarquizado según el sistema social. Este último principio implica, hasta cierto punto, la delimitación estricta de categorías cognitivas de clasificación de lo

real: alto-bajo, grande-pequeño, masculino-femenino, bello-feo, vivo-muerto, noble-vil, héroe-pícaro, animal-humano, etc. Además, la dependencia social por parte de las artes, con funciones de utilidad o servicio ético, moral, social. La vehemencia, la elevación de las formas, el *decorum*.

Bajtín opone lo que llama «realismo grotesco» a los «cánones clásicos» y a la «estética de lo bello» renacentista. Tras exponer los parámetros de las poéticas clásicas, afirma que

such were the fundamental tendencies of the classic canons. It is quite obvious that from the point of view of these canons the body of grotesque realism was hideous and formless. It did not fit the framework of the 'aesthetics of the beautiful' as conceived by the Renaissance. (1984, 29)

### **2.3 Nihilismos barrocos. Rectificación neoclásica.**

#### **Salida kantiana**

Es en este contexto cultural, impregnado de referencias, conceptos y formas clásicas -y desde el prestigio de lo solemne- cuando surge la picaresca, antes incluso del manierismo-barroco. Aunque no sea consensual esta opinión, creo que la primera señal firme de la irrupción de la picaresca o protopicaresca post-*Satyricon*, en la Península Ibérica, es la *Celestina*, de 1499. Aún y cuando ciertas tradiciones populares medievales (carnavales, goliardos, sátiras) y obras como el *Libro de buen amor* deban constar como momentos en líneas, no excepciones *ex ovo*, a partir de las cuales habría de surgir la 'picaresca' con este nombre. Y será aquí, durante los siglos XVI y XVII, cuando lo grotesco le ganará espacio a lo solemne, sin llegar a substituirlo, eso sí, aunque instalando la heteromímesis definitivamente en el centro del canon. Hecho a pesar del cual no debemos olvidar la abrumadora presencia de lo clásico y el prestigio de lo solemne. Refiriéndose a Cervantes, en *Literatura y filosofía*, escribe Manuel Asensi que:

Cervantes escribe después de que el Renacimiento considerara las *interpretaciones* (y, por tanto, la heterogeneidad de las lecturas y de las disputas) de la *Poética* [aristotélica] como un código de perfecta poesía, en especial de la epopeya y de la tragedia. (1995, 32-3)

La heterogeneidad de las recepciones, glosas y polémicas de la *Poética* de Aristóteles es un asunto fascinante, pero que aquí no se comentarán, para no desviarnos de los objetivos de este ensayo. Empero, nos recuerda que hay que tener en cuenta siempre los contextos mentales y sociohistóricos en los que obras y reflexiones -palabras,

siempre palabras- se producen. Sus espacios y tiempos. En este caso, a la apertura geográfica y filosófica que supusieron las expansiones ultramarinas imperiales de Portugal y de Castilla-Aragón, y el inicio de la globalización del comercio y de la cristiandad, hay que añadir, pero siempre en conexión con éstas, la revolución científica de los siglos XVI y XVII. Según Asensi, en su ensayo fundamental para el estudio de la literatura:

Cervantes escribe, además, en una época en la que se prepara un nuevo concepto de ciencia que de la mano de Galileo, Kepler, Gasendi y Newton llegará hasta su consumación en Descartes: ¿en qué consiste ese «nuevo concepto»? Expuesto de forma breve: consiste en sustituir una consideración cualitativo-eidética del ser por una concepción cuantitativo-mecanicista (J. Hirschberger, 1966). En esa se consagra un método: el inductivo; y una nueva forma de entender su objeto: no el ser o la sustancia sino la función o la ley física. Por otro lado, son también los días en que Francis Bacon (1561-1626) se aparta de la concepción aristotélica del saber como contemplación desinteresada y afirma el principio del saber como poder. (1995, 33)

Se trata del consabido *totum revolutum*<sup>14</sup> y de la relativización del conocimiento, con la consiguiente fluidez de las reflexiones en torno al ser y a las posibilidades de conocerlo. O, en otras palabras: se abren insospechados cauces al escepticismo relativizador. No es, por lo tanto, caprichosa la afirmación de que lo grotesco empezó a situarse en el centro de la poética occidental a partir de la 'crisis' renacentista-barroca, en la que fue elaborándose una poética paradójica y baciélmica, en la que el ser y el no ser se solapan, en la que se ponen en duda los valores, tras una redefinición de la realidad como construcción desde la subjetividad de las percepciones. Aquí, lo grotesco podría plantearse como una posibilidad o categoría del conocimiento. Ser y no ser; ser *no siendo*: un problema ontológico al cual la representación grotesca se adecua como un guante («*to be or not to be*»). La percepción problematizada se sitúa en el centro de un sistema sin centro.

Como sugiere Harpham:

Once our perceptual habits begin to be established we see the present as a modified version of the past, and perception becomes a matter of ceaseless and slight adjustments to our working hypotheses about the world. [...] The interval of the grotesque is the one in which, although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the

---

<sup>14</sup> He aquí otra hermosa expresión destrozada por el voxpopulismo vigente.

dominant principle that defines it and organizes its various elements. (1982, 16)

Ya se vio en el capítulo sobre la metáfora que todo conocimiento es relativo y se desarrolla dentro de ciertos códigos o marcos conceptuales. Lo grotesco desestabiliza o neutraliza dichos códigos y marcos conceptuales: los descentraliza. Como leemos en la misma obra: «we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity, but unable to decipher the codes. Resisting closure, the grotesque object impales us at the present moment, emptying the past and forestalling the future» (1982, 16). Insistimos en una idea ya antes planteada: un objeto grotesco (Harpham) sería siempre el resultado de un proceso (Connelly), de un proceso de representación grotesca. No existen objetos grotescos 'en-sí'. Las palabras de Harpham que hemos acabado de citar conectan, además, con lo que Manuel Asensi denomina «el escándalo nihilista» (1995, 48), a propósito de Luis de Góngora.

Sea como fuere, queremos esquematizar qué aspectos hay que considerar esenciales para esta sección sobre el manierismo y el barroco, sobre todo en lo que tendrán en común con el grotesco contemporáneo, asunto final de este ensayo. Aspectos o cualidades cuya permanencia en las vanguardias e incluso en la llamada posmodernidad son insoslayables. Quizá lo importante, en el fondo, no esté en los cambios de estilo, sino en las acumulaciones, los solapamientos, las sucesivas hibridaciones.

Por un lado, la relativización de los saberes, el perspectivismo y la ampliación de los márgenes de escalas (en la astronomía y en las ciencias naturales), de lo muy pequeño a lo cósmico, contribuyeron, sin duda, a la consolidación de tendencias escépticas y críticas respecto a los discursos oficiales, tanto en sus estructuras como en sus contenidos programáticos. Sin duda, la progresiva individualización del acto de la lectura (gracias al invento de Gutenberg, a partir de la segunda mitad del siglo XV) contribuyó a la pluralidad de interpretaciones y de perspectivas con relación a lo humano y a lo real. Con esto, el comienzo de una línea claramente nihilista en el pensamiento occidental. Según la *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*:

As its name implies (from Latin *nihil*, 'nothing') philosophical nihilism is a philosophy of negation, rejection, or denial of some or all aspects of thought or life. Moral nihilism, for example, rejects any possibility of justifying or criticizing moral judgements, on grounds such as that morality is a cloak for egoistic self-seeking and therefore a sham; that only descriptive claims can be rationally adjudicated and that moral (prescriptive) claims cannot be logically derived from descriptive ones; or that moral principles are

---

nothing more than expressions of subjective choices, preferences or feelings of people who endorse them.

Similarly, epistemological nihilism denies the possibility of justifying or criticizing claims to knowledge, because it assumes that a Foundation of infallible, universal truths would be required for such assessments, and no such thing is available; because it views all claims to knowledge as entirely relative to historical epochs, cultural contexts or the vagaries of individual thought and experience, and therefore as ultimately arbitrary and incommensurable; because it sees all attempts at justification or criticism as useless, given centuries of unresolved disagreement about disputed basic beliefs even among the most intelligent thinkers; or because it notes that numerous widely accepted, unquestioned beliefs of the past are dismissed out of hand today and expects a similar fate in the future for many, if not all, of the most confident present beliefs. (Craig 2000, 632)

La idea -o actitud- de que no son infalibles los conceptos dominantes o, en última instancia, de que cualquier conocimiento seguro es imposible y, por lo tanto, la fundamentación firme de cualquier sistema moral, ganó espacio: en última instancia, el nihilismo es un extremo de la actitud escéptica de interrogación constante y antidiogmática sobre cualquier aspecto de lo real. Ello, ahondándose en un pesimismo ontológico derivado de la escatología cristiana medieval (*tempus fugit; sic transit gloria mundi; memento mori*). El desprecio hacia lo material jerarquizado a partir de la *uctoritas* platónica o tomista deviene en una desconfianza hacia los sentidos en la que al mismo tiempo se asume que para conocer hay que contar, necesariamente, con la percepción sensorial. El escepticismo se extiende al lenguaje mismo, que se empieza a tratar con distanciación, con ironía. Se explora, por ello, la metáfora y un sinfín de juegos estilísticos que retuercen el lenguaje silogístico, diáfano, lógico, del maestro Aristóteles: elipsis, hipérbaton, oxímoron, ambigüedades semánticas...

Puesto que todo el lenguaje es relativo, todo es metaforizable y se amplían las posibilidades de disociar signo y significado, tanto Gracián como Góngora jugaron con la contingencia azarosa del signo con relación al significado, de la representación respecto a lo representado. Además, existe la clara percepción de que el pensamiento se construye con lenguaje, de que incluso la mente podría ser una cuestión de estilo. Un ejemplo: Quijano, constructor verbal, intertextual, del personaje don Quijote de la Mancha. Al avanzarse en la conciencia de que el mundo es en gran medida un producto de la construcción del sujeto, y al profundizarse en la deconstrucción lingüística, se impone en algunos autores, como Cervantes, la idea de que la realidad es ‘perspectiva’: la realidad, quizá toda realidad, es bacyélmica. Desde este punto de partida nihilista, que descubre que las cosas que

son quizá no sean lo que se nos dice que son, se extiende una suerte de conciencia baciyélmica, y por ende una poética baciyélmica de la cual lo lúdico, el juego, es parte indisociable. Los palindromas son de ello ejemplo, tal como los bodegones en pintura o los *trompe-l'oeils* en arquitectura.

De esta (con)fusión de perspectivas resultaría la apertura -mental y sensorial- a creatividades insospechadas. De la confusión y de la intersección de categorías y dominios separados lógicamente surge un terreno desde el que ensamblar los elementos que configuren una representación grotesca:

Confused things lead the mind to new inventions. [...] In a larger sense confusion lies at the heart of all scientific discoveries of a revolutionary character. This is the position of T.S. Kuhn, who has opened up an extremely fertile area of inquiry by exploring the time of transition when scientists shift from one explanation of a given set of phenomena to another. This pregnant moment is a 'paradigm crisis', when enough anomalies have emerged to discredit an old explanatory paradigm or model, and to make it impossible to continue adhering it, but before the general acceptance of a new paradigm. The paradigm crisis is the interval of the grotesque writ large. (Harpham 1982, 17)

Esta relación entre con-fusión y creatividad puede relacionarse con la fragmentación del sistema clásico de conocimiento. Otro resultado, aspecto esencial del barroco, de su significación en una historia de las poéticas, sería lo que Asensi considera nihilismo, representando especialmente, según el crítico filósofo, por Luis de Góngora. En «El nihilismo: Góngora», afirma que:

si Cervantes representa, en cuanto a la relación filosofía-literatura, el surgimiento de un tipo de escritura que desde el interior mismo de la fábula cuestiona la posibilidad de distribución aristotélica de los saberes acerca del 'ser' y su 'esencia', Góngora encarna la aparición de un 'desorden' textual fulgurante, y ello hasta el punto de que ni la filosofía, ni la poesía ni las poéticas al uso -nos atreveríamos a decir, si se nos permite: al uso todavía hoy- lo reconocen como suyo. [...] Góngora es el escándalo filosófico y literario que prepara y asegura la venida de Leibniz, Schlegel, Mallarmé, Valéry, Proust o Boulez, entre otros. (Asensi 1995, 48)

Repárese en la conexión entre barroco y vanguardias, en el sentido de una configuración de sistemas poéticos de la modernidad. Además, en este contexto reaparece la pícarosca, como ya hemos señalado, pícarosca que lo es siempre en relación paródica con un horizonte de expectativas, esto es, que presupone códigos heroicos -las

novelas de caballerías y la épica clásica- y los niega, los rechaza: la parodia de modelos discursivos asumidos por el poder es, en mayor o menor medida, un modo de representación nihilista frente a modos apologeticos o neutrales o distanciados respecto a lo real-social. Desde la picaresca se rebaja al héroe, o, con otras palabras formulándolo, vemos en ella cómo se sitúa en el centro de la acción al marginal, al deshonrado, el delincuente, el desclasado. Acciones bajas de personajes 'indignos'.<sup>15</sup> Don Quijote es el abigarrado y lóbrego pastiche de los caballeros andantes Amadís de Gaula-Beliañis-Don Duardos, picarizados por un autor que biográficamente tuvo más que un motivo personal para relativizar, *modus nihilisticum*, los discursos oficiales (Cervantes, además, que como personaje de *Las naves*, de António Lobo Antunes, será objeto de especial atención en el próximo capítulo).

En fin, es la reflexión foucaultiana: cuando Velázquez se coloca en el centro de *Las meninas* y sitúa a los reyes 'fuera' del cuadro, se abre la vía a una posibilidad análoga de desplazamiento de lo solemne hacia fuera del canon, o al menos a un lado de éste.

A la picarización de los modelos clásicos, que surge en *La tragicomedía de Calixto y Melibea* (1499), en *El Lazarillo de Tormes* (1554), en el hidalgo Alonso Quijano de los primeros capítulos del *Quijote*, con cien años de desarrollo, le corresponderá una carnavalesca picarización de los filósofos clásicos. En su novela ejemplar *El coloquio de los perros* (1613), Miguel de Cervantes crea un diálogo al estilo platónico en el que los interlocutores son perros callejeros -canes picarizados, al fin y al cabo. Cuestiones de ética y ontología, ya en sí temas tan propios de la humana actividad racional, pero que aquí incluso cobran una mayor sofisticación intelectual, y además en boca de animales, técnica grotesca de manual.<sup>16</sup>

La maniobra grotesca de Cervantes es genial, sin las reservas que lo manido de tal adjetivo deba, en otros casos, suscitar es, a un tiempo, parodia de las fábulas de Esopo y de los diálogos de tipo platónico, como los de los renacentistas meditaciones filosóficas que recuperaban el género del diálogo platónico para el pensamiento y la reflexión.

Manuel Asensi asocia el barroco -sorprendentemente, para algunas personas- a la deconstrucción que el pastor matemático y poeta Lewis Carroll (1832-1898) habría de llevar a cabo, deconstrucción ejecutada desde la lengua de los lugares comunes, del sentido 'común':

<sup>15</sup> Pero 'indignos' sin poder ni beneficio, al contrario de personajes históricos como aquel que, en parajes y en tiempos no muy lejanos, exclamó, con ardor y temblor, en sede parlamentaria y a causa de un gran y burlesco caso de corrupción, que «yo no he estat mai indigné». También la indignidad, lo sabemos, distingue entre clases o grupos sociales.

<sup>16</sup> Sobre lo grotesco en esta Novela Ejemplar presenté un trabajo en la Università Ca' Foscari Venezia, en el XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (2019).

El movimiento de Carroll es semejante al de Cervantes de *El coloquio de los perros*, pero desde otras coordenadas y desde una radicalidad distinta. El uno y el otro se instalan de un salto dentro de la ficción. La asumen. Si bien, una vez allí no se limitan a reproducir la ficción como ficción. La ruptura de Cervantes era en relación con el pensamiento clásico y aristotélico, hecho que pone en evidencia la extrema agresividad del texto cervantino al tratar problemas tan esenciales para la filosofía como el de mimesis o apariencia. [...] Para el autor de las Alicia el 'mundo invertido' y el 'mundo ordenado' forman una esquizofrenia constante, una dualidad que no sólo no se resuelve nunca sino que, además, abunda en sus diferencias dentro de un espacio único. (Asensi 1995, 118)

Cervantes, precursor de Carroll, y éste precursor de Beckett, precursor de Lynch, etc. Aquí se inaugura el sentido principal de lo grotesco contemporáneo, de hecho: contrarrepresentar las representaciones oficiales, o acríticas respecto a los discursos oficiales, de lo real. Crear representaciones heteromiméticas, problemáticas, descanonizadoras respecto a los discursos y esquemas oficiales de representación de lo real.

Entre la segunda mitad del siglo XVII, y al ir transcurriendo el XVIII, se desarrollan nuevos movimientos de reflexión estética. Las discusiones en torno a la representación artística, y por lo tanto a la mimesis, se articulan entre tres conceptos fundamentales: el gusto y los sentimientos de lo bello y de lo sublime. Además, van interconectándose, cada vez más, con las indagaciones sobre los mecanismos y los atributos, esto es, la esencia, del propio conocimiento. Así, partamos de las reflexiones de dos pensadores mayores del siglo XVIII, Montesquieu y Kant, aunque sea época de abundante y prolífica producción de textos en torno a estas cuestiones. La elección se debe a que el primero fue una de las figuras que abrieron esa época o período y el segundo lo culmina y abre nuestra contemporaneidad.

En 1757, en la *Encyclopédie Française*, se publicaba el siguiente texto de Montesquieu:

Como es preciso que el objeto que se deba ver de una mirada sea simple, también es preciso que sea único y que todas sus partes queden referidas al objeto principal. Es ésta una razón más para que se prefiera la simetría: produce un todo del conjunto. Está en la naturaleza de un todo que sea acabado, y el alma que ve este todo desea que ninguna de sus partes sea imperfecta. Es otra razón más de la complacencia de la simetría [...] y una construcción con un ala, o con un ala más corta que otra, es algo tan poco terminado como un cuerpo con un solo brazo o con un brazo demasiado corto. (Connelly 2015, 37)

Vemos cómo Montesquieu recupera a Horacio y a Vitruvio: se defiende la simetría, la confluencia proporcional entre partes y todo, incluido el principio de la totalidad, de la completud, de la finitud (la ‘perfección’). La Ilustración recupera las poéticas clásicas, reponiendo ciertos principios aristotélico-horacianos que durante el manierismo y el barroco se habían, aquí y allá, debilitado, relajado o incluso abandonado.<sup>17</sup> Se refuerza, por lo tanto, el academicismo de tipo clasicista, mimético e institucionalizante. No es casual que sea, éste, el siglo de consolidación de las academias europeas -Italia, Francia, Inglaterra, España- que desde el Renacimiento habían ido sustituyendo la circunscripción de los saberes al ámbito escolástico. Tampoco nos parece casual la conexión e interdependencia entre las instituciones académicas y las configuraciones de las identidades nacionales modernas.

Sin embargo, y esto sólo a primera vista puede considerarse una paradoja, el llamado Siglo de las Luces, o Ilustración, *Enlightenment, Iluminismo, Aufklärung*,<sup>18</sup> fue una época en la cual surgieron las bases para los así llamados, con algo de brocha gorda, ‘irrationalismos’: desde el subjetivismo romántico hasta el relativismo sistemático de Nietzsche, quien lo ensamblará, por cierto, desde un escepticismo explícitamente volteriano. Esto es, desde la disciplina cartesiana de la *tabula rasa*. Todo ello incluye, en no menor medida, el modo de representación grotesco. El arte de Goya, una vez más, es ejemplo paradigmático de que lo grotesco no surge necesariamente de lo irracional, que éste no es una manifestación de zonas oscuras de la conciencia, sino que puede surgir de representaciones del mundo, o cosmovisiones, racionalistas, que puede ser el resultado de una acción motivada por reflexiones racionales sobre el mundo y las relaciones sociales e interpersonales. Arte, el de los grabados de Goya, en el giro del XVIII al XIX, que no es solamente pictórico, sino también literario (y sus *Caprichos*, *Disparates* y *Desastres de la guerra* son, como sabemos, el resultado de la interacción entre imagen y palabras). Por supuesto, no hace falta enfatizar qué lugar ocupa el pintor aragonés (¿afrancesado? ¿francés?) en la historia del arte, y específicamente en las historias del arte moderno y contemporáneo, como precursor del impresionismo y de sus devanires simbolistas, expresionistas y postexpresionistas.

Reanudemos, en este momento, la metodología genealógica de Wolfgang Kayser y veamos cómo reflejan los diccionarios la evolución de la palabra, a través de algunas de sus definiciones. El diccionario de la lengua inglesa de Johnson, de 1755, nos ofrece esta definición

---

<sup>17</sup> El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, por ejemplo. Esta heterodoxa poética teatral en verso no se trata aquí, aunque señálese por lo menos que es esencial contraponerla al *Arte poética* de Horacio.

<sup>18</sup> La metáfora es siempre luminosa, sea en la lengua que fuere: aurora.

de grotesco: «Distorted of figure; unnatural; wildly formed». <sup>19</sup> En dos siglos y medio, los «sogni dei pittori» de Vasari habían devenido en ‘distorsión, innaturalidad, irracionalidad’ (así puede interpretarse el atributo «wildly deformed»).

Es curioso cómo en ya esta definición plasma, en las poéticas neoclásicas, esa voxpopulización del vocablo ‘grotesco’ que referimos hace algunas páginas. Sin embargo, si nos fijamos en la definición que se daba algunos años antes, en el tomo IV del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, publicado en 1734, comprobaremos cómo se atiene rigurosamente a su original etimología:

GRUTESCO. s. m. Especie de adorno en la Architectura y Pintura, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. Llamose assí, por haberse hallado esta moda en las grutas antiguas de Roma. Latín. Herbis foliis, scrupis distinctus vel ornatus. [...]. Suele tambien el arte travesar en los follages y grutescos.

Como dato añadido interesante, no podemos dejar de mencionar igualmente el sustantivo ‘brutesco’, que surge en el anterior primer tomo (de 1726) y sobre el que se leía:

BRUTESCO. adj. Term. de Pintura y Architectura, que vale lo mismo que imitación de cosas toscas, è incultas: como breñas y grutas, de donde se deriva este término, que mas propriamente se dice Grutesco. Lat. Promiscua speluncarum, dumetorum, & locorum sylvestrium pictura. CERV. Quix. tom. 2. cap. 5. Acá ví otra fuente adornada à lo brutesco. QUEV. Casa de locos de amor. Estaban mil triumphos de amor imaginados de medio relieve, que juntamente con mui graciosos brutescos hacían historia y ornato [...]

No deja de ser muy interesante que para ejemplificar sobre usos literarios del vocablo se propongan, en la Ilustración, dos figuras cumbre del barroco: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. Pero vuélvase a la línea principal. A pesar del academicismo neoclásico, será a partir del fecundo terreno de la Ilustración desde donde lo grotesco brotará, nuevamente, con fuerza inédita. Válganos la agro-nómica metáfora.

Además, vuelve a aflorar un concepto hasta entonces secundario: lo sublime. Como escribe Fuhrmann:

La obra de Longino *De lo sublime* muestra por primera vez el modo mediante el que se podría aprovechar poetológicamente el en-

---

<sup>19</sup> [https://archive.org/details/johnsons\\_dictionary\\_1755/page/n949/mode/2up](https://archive.org/details/johnsons_dictionary_1755/page/n949/mode/2up).

tusiasmo platónico y a partir de aquí la influencia llega, a través de los teóricos franceses e italianos, hasta la estética del genio del siglo XVIII. Y la doctrina de lo bello ejerció, en parte a través de los propios textos platónicos y en parte a través de un mediador de época imperial, Plotino, una considerable repercusión en la teoría poética de [sic] época moderna. (2011, 131-2)

Según Kant, en su *Crítica de la facultad del juicio* (1790), lo bello sería el objeto de un «comprazimento» (1998, 98) sin cualquier interés. La distinción entre algo bello y algo no bello sería función del gusto. De éste, escribió Kant que «o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjectivo» (1998, 89). La vehemencia de la cursiva -original- demuestra la importancia que este filósofo metódico y sistemático atribuía a la irregular subjetividad del gusto. Tal como vimos con relación al conocimiento como representación en la cual el individuo juega un papel fundamental, podemos comprobar cómo al pontificar acerca del gusto la dimensión subjetiva del individuo se acentúa, si cabe, más aún. Consciente fuera él o no de ello, especulación que no parece importante, sus teorías sobre el conocimiento y la facultad estética del juicio fueron, sin duda, un fecundo punto de partida para la apertura de la expresión artística de los siglos siguientes y hasta hoy día.

En cuanto a lo sublime, el filósofo considera que: «O belo concorda com o sublime no facto de que ambos aprazem por si próprios; ultteriormente no facto de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão» (Kant 1998, 137). Distingue, por lo tanto, entre lo bello y lo sublime, pero parte de un enfoque comparativo entre ambos tipos de juicio (estéticos, reflexivos, y no lógico-sensoriales, esto es, no cognitivos), asociándolos además al principio del placer (y anticipándose con ello, en buena medida, al Barthesiano *plaisir du texte*). Así, tenía en cuenta el acto (o la instancia) de la recepción (el efecto, en suma). A continuación, el filósofo profundiza en ambos conceptos, distinguiendo entre una mimesis bella o estricta y una mimesis sublime o amplia:

O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *ilimitação* ou por occasião desta e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante da razão. (137-8)

Para Kant, habría (o hay, pues su tono es, como se sabe, más aseverativo que especulativo) lo bello natural (que asocia al entendimiento), y además de éste otra especie de belleza, una belleza sublime que asocia a la razón. Huelga recordar que en el sistema filosófico kantiano, el nivel racional del conocimiento tiene preeminencia, o es superior al del entendimiento. Si es éste el nivel cognitivo que trata de las categorías físicas, espaciales, materiales, aquél (la razón) es de índole conceptual, abstracta. En esta importante distinción, tenemos lo bello de la naturaleza, o lo bello natural, limitado por la forma, y lo sublime, que ya no parte necesariamente de una forma limitada sino que puede incluso hallarse en un «objeto sin forma», potencialmente ilimitado, esto es, sin límites (lo cual no implica necesariamente la infinitud). La desconexión de lo sublime respecto a parámetros formales, resulta en una suerte de bello nuevo, amorfo, y además conduce a otra distinción entre el primer y el segundo tipo de belleza: la limitación formal produce placer cualitativo del entendimiento, aunque indeterminado (subjetivo); la ilimitación formal de lo sublime se dirige a la razón, produciendo en ésta un efecto conceptual igualmente subjetivo. Igualmente subjetivo pero potencialmente más elevado o superior estéticamente, pues afecta al nivel superior del conocimiento: la razón. Según el filósofo:

Portanto o comprazimento é ligado ali [en lo bello natural] à representação da *qualidade*, aqui [en lo sublime] porém à da *quantidade*. O último comprazimento também se distingue muito do primeiro quanto à espécie: enquanto o belo comporta directamente consigo um sentimento de promoção da vida e por isso é vinculável a atractivos e a uma faculdade de imaginação lúdica [...]. (Kant 1998, 138)

En lo sublime, lo importante es la Intensidad del efecto, un efecto reflexivo, imaginativo. Hay en lo sublime un placer indirecto, mediatisado y permitido por la momentánea inhibición de las fuerzas vitales. De ahí que, según Kant, lo bello de la naturaleza, limitado formalmente y por ello esencialmente cualitativo, conlleve un placer positivo, un placer lúdico, vital. En el caso del otro tipo de sentimiento estético:

o sentimento do sublime é um prazer que surge só indirectamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais fortes das mesmas; por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas sim seriadade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso também é incompatível com atractivos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objecto, mas alternadamente sempre também repelido de novo por ele, o comprazimento no sublime contém não tanto prazer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é, mere-

---

ce ser chamado prazer negativo. (1998, 138)

Lo sublime: placer negativo. Cantidad, efecto, placer indirecto que depende de la oscilación constante entre la atracción y el rechazo, entre la simpatía y la antipatía, entre la sonrisa y el espanto... El rasgo de la «ilimitación» y su asociación a la razón (no al entendimiento); seriedad en la ocupación de la facultad de la imaginación. Admiración, respeto, profundidad.

Con ello, se volverían mucho más complejos los términos en los que se discutía una cuestión aún más amplia, que fue la del gusto. Es decir, así se abría paso a la subjetivización completa de la expresión artística y a que en el siglo siguiente se precipitaran los momentos heteromiméticos en los que se concatenarían los Romanticismos, los Simbolismos y las Vanguardias. Con esos temas o conceptos en discusión, lo bello, lo sublime, lo feo, el gusto, entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX surgirán voces que pondrán en liza lo grotesco, con diferentes valoraciones y teorías. Frances Connelly reflexiona sobre las categorías de lo sublime y lo grotesco que nos ayudan a entender cómo, en cierto sentido, un concepto pudo haberse contaminado del otro. Según la especialista:

las diferencias entre lo sublime y lo grotesco son, sin duda, evidentes para el espectador. Sin embargo, tienen un número sorprendente de características comunes. En su tratado de 1756, Burke observaba que el poder de lo sublime sobre la imaginación tenía mucho que ver con su indeterminación, una cualidad central de nuestra respuesta a lo grotesco. También reconocía la sensación de amenaza inherente a lo sublime, con sus representaciones de entornos hostiles o fuerzas naturales poderosas, y el consiguiente placer derivado de nuestra conciencia de que esa amenaza es solo virtual. También es este caso, lo grotesco (particularmente lo grotesco traumático) conlleva una sensación de amenaza, de violencia, de que las cosas están fuera de control. Finalmente, tanto lo sublime como lo grotesco adscriben un papel mayor a lo individual. Al contrario de lo bello, que está unificado e idealizado, lo sublime y lo grotesco son agresivos, enfrentando al espectador con imágenes que exigen compromiso. (Connelly 2015, 303-5)

Destaquemos esta última idea: una poética de lo grotesco incluye el vector del compromiso, de la implicación activa en la obra por parte de la instancia de la recepción (lector, espectador, oyente, observador). Lo grotesco contiene la profundidad que le da su potencia crítica.

Forzoso es concluir que el romanticismo, que se tratará a continuación, no podrá explicarse sin el neoclasicismo ilustrado, que está en su génesis y del cual es inextricable. De hecho, la separación

---

radical entre períodos o épocas es una ficción más, como se ha sugerido en el capítulo primero. En realidad, es inevitable la continuidad e interconexión no exclusivamente diacrónica entre obras, estilos, temas, tiempos... De ahí la pertinencia, la necesidad de la noción de *invariantes* o *constantes* de la literatura. En este sentido escribía Fernando Guimarães que:

expressaríamos por *continuidade* a impossibilidade de fechar a realidade dos textos literários em unidades históricas, porque estas como que se desagregariam perante um discurso superior que seria o que se projectava a partir da leitura capaz de criar, pelo seu exercício, uma identidade fundamental, onde não faz sentido sequer falar de passado ou futuro, isto é, nos tais precursores e nas tais heranças que conduziriam a uma espécie de síntese continuista talvez pouco fecunda. (2004, 9)

Aunque defendamos la necesidad de afirmar la autonomía de la obra y por lo tanto la «identidad fundamental» de los textos y de su lectura (lo cual ya relativiza esa autonomía presupuesta), por mucho que respetemos la identidad individual de cada texto, este será siempre múltiple y diacrónico: las intertextualidades y la obviedad de que una obra del siglo XVIII puede conocer una del XVI, precursora o tradicional, y que a la fuerza habrá de ignorar obras posteriores a su siglo, a eso nos obliga. Un caso paradigmático de esta autonomía dentro de una línea de continuidad, y que además problematiza ejemplarmente el *habitum* de las divisiones periodológicas, es el ‘ilustrado’ José Cadalso (1741-1782), el de las *Cartas marruecas* (1789) y el ‘romántico’ José Cadalso, el de *Noches lúgubres* (1789-90).

## 2.4 De los romanticismos a las vanguardias: humores de aniquilación

En el siglo XIX, llegamos a los romanticismos y posromanticismos simbolistas: se enfocarán algunos momentos-textos seleccionados de este largo período, como antecedentes o preparaciones para la ruptura vanguardista del siglo XX. Ante todo, hay que afirmar de manera inequívoca qué se entiende por cada uno de los términos estéticos en liza, los cuales se emplearán tanto en su forma singular (por convención en las historias literarias al uso) como en la plural (por mayor adecuación a los principios que subyacen a las perspectivas del ensayo). Además, de esta manera, pluralizando los conceptos, se asumirá la muy probable imposibilidad de reducir a un principio unitario, monista, la amplísima diversidad de textos, autorías, momentos, interpretaciones, etcétera, que se incluyen en los conceptos periodológicos ‘Romanticismo’, ‘Simbolismo’ o ‘Vanguardias’.

Nuestras premisas son, en primer lugar, periodológicas, esto es, se basan en la pura sincronía: tal como hicimos con la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo. En segundo lugar, tendremos en cuenta ciertas particularidades innovadoras respecto al período inmediatamente anterior. Con escepticismo ante el paradigma, tan establecido, de la ruptura en términos absolutos, la ruptura o innovación total.

Los romanticismos, entonces, serían las diversas tendencias que, de una u otra manera, entre los últimos años del ‘Siglo de las Luces’ y primeras décadas del XIX, revelarían una crisis o cambio de posturas estéticas respecto al canon anterior. Esto incluirá un cambio en la práctica de la mimesis y de las consideraciones respecto a la relación de las artes con el sujeto y la sociedad. Habrá que tener cuidado y no extrapolar las consideraciones relativas a los textos específicos que seleccionemos para este fin a todo un ‘conjunto’ de obras, autores, momentos, que en realidad podrían ser muy heterogéneos y que tendemos a empaquetar en cajones (o sistemas) simplificatorios para uso corriente en ámbitos didácticos. Además, al manejar etiquetas conceptuales que podrán conducir a equívocos entre idiomas diversos.

Es lo que ocurre con los Simbolismos, que en este caso habría siempre que matizar particularmente el hecho de que, en el ámbito de los estudios de las literaturas y artes en lengua española se impusiera el equívoco término ‘Modernismo’. Como se sabe, desde la filología de los ‘hispanismos’ (término con cuya deconstrucción comienza este libro que amablemente alguien, ahora, lee), lo que en otros lugares, francófonos o anglosajones, se conoce como Simbolismo, en el dilatado ámbito de las hablas castellanas corresponde al ‘Modernismo’. Con la particularidad de que esta denominación estética incluye también el Art Déco practicado un poco por todas partes en torno a 1900 pero con expresión muy significativa, y nacionalizada nominalmente, en la arquitectura y las artes decorativas del llamado Modernisme Catalá.

Es cierto que en este punto, como en otros, podemos restringir conceptos o bien ampliarlos. Aquí, interesa extender el concepto, jerarquizando los aspectos y vectores temáticos y formales que nos llevarán a distinguir entre simbolismo, decadentismo, parnasianismo, modernismo, etc. Sin embargo, a la hora de fijarnos en el problema de la mimesis parece mucho más correcto -y rentable- no perdernos en distingos de este jaez, ni en nacionalizar acontecimientos artísticos que ocurrieron más allá de las fronteras nacionales, esto es, transnacionalmente.

Además, no deberíamos limitarnos al campo de la literatura, sino que tendremos que referir también las artes plásticas o la música: ello, porque todo está interconectado (hecho que se olvida demasiado frecuentemente al estudiar la literatura: la inexperiencia interdisciplinar es un hecho que comprobamos frecuentemente quienes

nos dedicamos a la enseñanza).<sup>20</sup> Asumiremos, por tanto, el término Simbolismo, prefiriéndolo al de Modernismo (en el que se incluye la primera fase de Ramón del Valle-Inclán, anterior al esperpento). Para esta opción, tenemos en cuenta las opiniones de críticos literarios como Darió Villanueva o Jorge Urrutia.

En realidad, tanto en el Romanticismo como de manera quizá más marcada en los Simbolismos y en las Vanguardias, lo que hay es una progresiva afirmación de la individualidad artística respecto a sistemas colectivos o a grupos, academias, colectividades. Esto ocurre más en el Simbolismo que en las Vanguardias, que recuperan el asociativismo artístico, aunque de manera frecuentemente paródica, pero con sus escuelas, normas, procesos sumarios, expulsiones, etc. Ello, sin embargo, parece contemporizar perfectamente con la época burocrática de los fascios y de los comités centrales.

Así, y para concluir esta nota preambular, destáquese que el uso de los términos Romanticismo, Simbolismo y Vanguardias, será sobre todo epocal, periodológico, y teniendo la finalidad de demostrar la teoría de que la representación, la mimesis, es la cuestión principal en el devenir de la literatura y más específicamente aún al tratar el grotesco esperpéntico.

En esta sección, partiremos de Schlegel, de (Jean Paul) Richter y de Victor Hugo, ensalzadores de lo cómico, hasta llegar a la reaccionaria reacción de Hegel en defensa de lo solemne y de la norma institucional. Nos interesan particularmente algunas defensas de la individualidad y el consecuente alejamiento de sistemas normativos para la práctica de la representación artística. Después, veremos cómo Baudelaire protagoniza un momento importante en la afirmación de lo grotesco dentro de las poéticas de la modernidad. A continuación, ciertos rasgos de los Simbolismos nos ayudarán a comprender cómo la depuración y radicalización esteticista y no académica de la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo de sus últimas décadas, convirtieron en un hecho consumado la consolidación de la representación heteromimética dentro del espacio artístico occidental. Ello, sin dejar de progresar, aunque latente, en la asociación entre arte e intervención política (entendemos lo político en su sentido lato: participación en la vida pública, en la *polis*; política articulada con ética). Algo que, como sabemos, estallará por obra y gracia de artistas cuya génesis se encuentra, precisamente, en los simbolismos (y el caso de Valle-Inclán es a todas luces paradigmático, aunque se pueda extender a casi todas las vanguardias). Por cierto: no suele incluirse a

**20** Soy consciente de que expresiones como la que acabo de escribir y revisar podrán suscitar pruritos en algún lector u oyente. Sin embargo, ante esa posibilidad remitiré al reciente y muy documentado ensayo de Darió Villanueva (2021), *Morderse la lengua*, y a algunas de sus reflexiones, que se apoyan en un vasto repertorio de datos y conceptualizaciones rigurosas (factuales) y complejas.

Valle-Inclán en las vanguardias. Pero, como sabemos, ¿qué es el grotesco esperpéntico sino una estética vanguardista?

Ante todo, no queremos dejar de señalar que el Romanticismo recupera o actualiza aspectos fundamentales del barroco. De hecho, y según Pedro Aullón de Haro, en su edición de Jean Paul Richter, el barroco sería «el gran precedente histórico del Romanticismo» (1991, 19). Además, para Manuel Asensi:

Schlegel reivindica la anarquía, el ocio y la androginia, símbolos, junto a la fantasía, de la libertad política y moral [...] defenderá en todos sus escritos de juventud el *Witz*, la *ironía* y la *parábasis* como los procedimientos por excelencia de la poesía trascendental o poesía absoluta. (1995, 83)

Aspectos, todos ellos, fundamentales en una poética del Barroco y en particular en cuanto a lo que en ellos hay de alejamiento o apertura respecto a las normas clásicas. Además, su importancia estribaba en la persistencia del barroco en el siglo XVIII y en los siglos XIX y XX, y, en fin, también porque nosotros usaremos lo barroco como categoría para describir el estilo del grotesco esperpéntico, tanto en Valle-Inclán como en la novela de Lobo Antunes.

Schiller (1759-1805) y Schlegel (1772-1829) fueron, como sabemos, dos de los más grandes e influyentes artistas e intelectuales que reflexionaron sobre la estética de su tiempo, y voces de autoridad de primer rango en el movimiento o período romántico. Tanto el uno como el otro, partiendo de un idealismo que podríamos denominar postkantiano, y a partir del cual se asume -con variantes de grados y matices interpretativos- que la realidad es en gran medida una construcción del sujeto, esto es, que la realidad es un constructo subjetivo. Para Schiller, la tragedia no solamente podría ser menos apta que la comedia en cuanto representación de lo real, sino que incluso vendría a ser preferible una comedia lograda.

En el estudio preliminar a la *Introducción a la estética* de Jean Paul (Richter), escrito por Aullón de Haro, el crítico cita al Friedrich Schiller de *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (1793). Según el romántico alemán:

Más de una vez se ha discutido cuál debe ser, entre la tragedia y la comedia, la que merezca preeminencia. Si lo único que con ello se pregunta es cuál de las dos trata objeto más importante, no cabe duda de que es la tragedia la que sale victoriosa; pero si se quiere saber cuál necesita de sujeto más importante, la sentencia favorecería más bien a la comedia. (Aullón de Haro 1991, 15)

Esto es: la comedia requeriría, para Schiller, un tipo artístico más eminente, o superior. Una vez más, como ya hicimos respecto a la

*Poética* de Aristóteles, hay que lamentar la impotencia de no acceder al original y se confía en la labor de traducción de lenguas que no conocemos, como es el griego (antiguo, además) y el alemán (moderno... de hace más de dos centurias). Un problema que, al fin y al cabo, todos compartimos en una u otra medida. Pero volvamos a Schiller.

Según este romántico -y una de las características centrales, fundamentales, del Romanticismo, es la ironía, la insoslayable pero tantas veces olvidada ironía-<sup>21</sup> la comedia se corresponderá con el más elevado ideal humano, que sería el del filósofo escéptico, entre cínico y estoico. Según este filosófico dramaturgo, poeta, narrador, amigo y colaborador de Goethe, figura destacada del *Sturm und Drang*, en *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental (Über Anmut und Würde)*:

Si la tragedia, pues, tiene un punto de partida más importante, debe concederse, por otro lado, que la comedia se dirige hacia una meta más importante y que, si la alcanzara, haría superflua e imposible toda tragedia. Su fin se identifica con lo más alto que el hombre puede pretender: estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad. (Aullón de Haro 1991, 16)

Un ideal humano que se conecta con el ideal clásico de la ataraxia, del desapego del mundo que, ya integrado en las vías ascéticas cristianas, tan tematizado fue durante los siglos del Manierismo-Barroco, y que tanto evocaría a la figura de Diógenes Laercio, el filósofo can, como a Sócrates o a Séneca (verdaderos héroes para algunas de las principales figuras del Barroco: desde Shakespeare a Monteverdi, desde Quevedo hasta Sor Juana Inés de la Cruz).

<sup>21</sup> Pruebas manifiestas de ello se han dado en el romanticismo ibérico, al cual dedica Maria Fernanda de Abreu su libro *Cervantes no romantismo portugués. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas* (1994). Aquí se cita a uno de los grandes narradores del siglo XIX, Camilo Castelo Branco, texto inequívoco y que merece una lectura más integral que la somera selección que traigo a colación: «A minha raiva ao planeta em que estou é acerba; Mas fica muito aquém da misantropia. [...] Por mim e pelos meus vizinhos também eu chorei. [...] Principei a rir, às vezes. [...] Claro que o rir é atributo do ser racional. [...] O acume da sabedoria humana é ver os reversos das tragédias sociais; lá está por força a comédia. A ignorância que esteriliza, e mirra, e encalvece é a que só deixa ver uma fase da medalha. [...] É preciso ter chorado para imortalizar o riso no livro, na estrofe, na sentença, na palavra; O riso que escava, miha e alue teogonias; O riso que desfaz religiões, cujo berço boiou embalado sobre ondas de sangue; o riso que abate a abóboda do templo sobre as ossadas dos mártires; O riso que revoluteia as tormentas dos impérios, e abisma tronos, e espuma espadañas de lama - lama com que as gerações erigem os seus marcos milenários, as suas cronologias gloriosas» (179-81).

No olvidemos que, etimológicamente, la ironía -εἰρωνεία- significa disimulo, esto es, una forma de distanciación o de extrañamiento respecto a los acontecimientos o las circunstancias de una acción. Estas consideraciones serán llevadas a colación ante el grotesco esperpéntico que Valle-Inclán desarrollará con su teoría de las tres alturas pero con un texto algo menos referido que ya se mencionó aquí previamente, *La media noche*, que escribió como corresponsal de guerra en el frente de la batalla de Verdún, una de las más sangrientas -si cabe- de la Primera Guerra Mundial.

Así, tras estas consideraciones -a modo de preámbulo- de Schiller, y de Aullón de Haro sobre Schlegel, nos desplazamos al siguiente gran momento en la consideración de lo grotesco desde voces filosóficas y artísticas. Si se insiste en enfatizar esta doble condición teórica y práctica de las figuras que nos ocupan, es porque creo que los juicios sobre el arte desde la práctica artística acrecientan la autoridad reflexiva de estos, o al menos, si es que puede plantearse en estos términos, su legitimidad. Apuntemos, con esto, a Hegel, quien escribiría, por estos años, a propósito de lo cómico grotesco en su tan leída (*¿e influyente?*) *Estética*, que:

en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque, de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. – Y, por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comunmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se des-truyen. (1988, 267-8)

No creemos que, de momento, esta cita requiera abundar en más comentario que el siguiente: gracias a Goya, Victor Hugo y demás «románticos de la ruina» fueron posibles las posteriores corrientes artísticas que, poco menos de un siglo después, habrían de revolucionar toda la cultura occidental. Esto es, las vanguardias de principios del siglo XX. Y quizás, hasta este año en el que estamos. Más adelante se analizarán este y otros fragmentos más del sistema hegeliano. Pero por ahora nos concentraremos en dos artistas e intelectuales que reflexionaron en profundidad sobre la literatura; contemporáneos de Hegel, que al contrario de éste, como ya hemos referido, celebraron

y encumbraron, cada uno a su manera, el modo de representación grotesco: Jean Paul, seudónimo de Richter (1763-1825), y Victor Hugo (1802-1885). El primero de ellos, a quien ya hemos referido con las palabras de Aullón de Haro, fue un importante romántico en lengua alemana, autor de la -por su modernidad- cada vez mejor valorada novela *Siebenkäs*.

#### 2.4.1 Del Richter nihilista...

En 1804, Jean Paul Richter publicaba su *Vorschule der Aesthetik*, ensayo de introducción a la estética que era, más bien, una teoría del arte romántico, o del arte desde una perspectiva romántica: esto es, tiene las características de una poética y refleja una perspectiva más o menos contemporánea a la hegeliana pero que se sitúa en las antípodas de ésta. Hegel, como ya se ha visto y aún mejor se comprobará, no sólo despreciaba el arte en general, subordinándolo a la filosofía y a la religión (como supuestas manifestaciones de un imaginado *Absoluto*), sino que aborrecía especialmente lo cómico, al asumir éste maneras burlescas y grotescas. Como escribe Nicola Abbagnano en la traducción portuguesa, de Armando da Silva Carvalho, de su *Storia della Filosofia*:

O que desapareceu e não pode mais voltar é, segundo Hegel, o valor supremo da arte, a consideração que fazia dela a mais elevada e completa manifestação do absoluto. Por outras palavras, a forma clássica da arte, essa, sim, desapareceu para sempre. Mas a arte é e continua a ser uma categoria do espírito absoluto; e todas as categorias são necessárias e imutáveis porque constituem na sua totalidade a autoconsciência viva de Deus. (1978, 156)

Sirva la cita previa para enmarcar el contexto en el que Jean Paul desarrolla sus ideas artísticas. En el estudio preliminar que acompaña a la edición española de la obra y que ya hemos citado, Pedro Aullón de Haro destaca tanto la importancia del texto de Richter como su olvido. De hecho, es un autor muy ignorado, teniendo en cuenta su importancia dentro de la configuración de la modernidad literaria. Según Aullón de Haro:

Antes que al español la obra fue traducida al francés, anteponiéndose al título el término 'Poética o...' [...] En general, fue uno de los textos más difundidos del Romanticismo alemán, aunque actualmente, al parecer, es obra poco menos que desconocida, sobre todo en España, y esto a pesar de haber sido comentada y resumida por Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas estéticas en España*. (1991, 10)

Para nosotros, más importante que esta constatación, sin embargo, es señalar que en esta su *Introducción a la estética* Jean Paul moderniza la jerarquización de las poéticas tradicionales o clásicas: así, el «humor o cómico romántico» (lo grotesco), tal como para Schlegel, también es para Richter superior a la tragedia. Además, y para que no queden dudas, afirma que lo cómico debe ser necesariamente «humorístico» (equivalente, con sus palabras, a nuestro modo *grotesco*): un humor aniquilador que negaría lo infinito mediante contrastes señalados (lo finito ‘en’ lo infinito). Estos contrastes son la clave del poder de lo grotesco -hacer temblar los conceptos erigidos y sustentados *sub specie aeternitatis* mezclándolos con, o infiltrando en ellos, elementos ‘bajos’-. Escribe Aullón de Haro:

De forma paralela a como hace Schiller al establecer las estructuras sucesivas de dualismo que engendrarán en conjunto las particularizaciones de la poética romántica en su planteamiento de ‘opuestos’ o ‘contrarios’, lo cual a toda ella globaliza desde los más distintos niveles de tratamiento, Jean Paul sustentándose también en la dualidad básica infinito/finito, subjetividad/objetividad, yo/mundo, presenta las designaciones de poeta materialista (objetivo) y poeta nihilista (subjetivo), a fin de proponer su síntesis en el poeta integral. (1991, 13)

Uno de los ejes temáticos de Jean Paul es el de la jerarquía poética que ya se ha referido: la superioridad del «humor aniquilador» o «cómico romántico» a la tragedia. En relación con esto, la expresión subjetivizada (imaginación) llegaría más allá que la mimesis clásica o la imitación según normas clásicas. Para Richter,

la multiplicidad de las formas románticas imposibilita el establecimiento de la autoridad de una regla, porque el sol plástico brilla con un brillo uniforme como cuando se vela, mientras la luna romántica despidé una luz cambiante como el sueño». (1991, 92)

Y, por supuesto, el rechazo de una norma de autoridad. ¿En qué consistiría lo «romántico cómico», que también denomina «humor aniquilador», por lo que conlleva de nihilismo, de crítica universal o general de lo necio humano? Desde su perspectiva idealista, postkantiana, la objetividad no construida por el sujeto, no subjetivizada, esto es, la «objetividad clásica», no sería tal; o, mejor, sería inferior, como tal, como objetividad, a la objetividad de lo «romántico cómico»:

lo romántico cómico es, como oposición con la objetividad clásica, el rey de la objetividad. Porque, consistiendo lo cómico en la destrucción del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y según hemos dicho, debiendo ser el princi-

pio objetivo un infinito del que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo coloco en mí mismo, donde lo sustituyo con el principio objetivo. (100-1)

Hay aquí un antiacademicismo en ciernes que precede a los expresionismos del siglo XX. Lo «romántico cómico» opone, en contraste subjetivo, a lo finito del entendimiento y del mundo objetivo, la idea (infinita). A lo finito, limitado y definido, lo infinito, ilimitado e indefinido. De este contraste, de esta oposición, se obtendría, gracias a lo cómico romántico, una síntesis, una superación de las limitaciones de ambas dimensiones de lo real. Más allá de lo sublime, lo grotesco no es una manifestación de lo finito ni de lo infinito: lo cómico romántico supone una manifestación de lo finito en lo infinito, en movimiento inverso al de los sistemas cristianos que buscan lo infinito o ideal en lo contingente o material. Una «infinitud de contraste» cuya consecuencia más seria o profunda es la negación del mismo infinito. Una superación de lo sublime, planteando o colocando lo finito en el seno de lo infinito.

La teoría de este autor, en cuya prosa, según Aullón de Haro, «se hace evidente la presencia del lenguaje y el ingenio del Barroco» (1991, 19), presenta otro aspecto (ético, político) que hay que estimar como esencial: el rechazo del nacionalismo, como consecuencia o causa del alcance universal del modo de representación grotesco; la transversalidad del desprecio del mundo humano que según Jean Paul encontramos en el gran arte grotesco implica, de hecho, una perspectiva antropológica universal. Para Richter, la risa grotesca es la de una sabiduría enloquecida, grave, ambivalente. ¿Un nihilismo posteológico? Según el escritor ‘alemán’:

El universo es la palabra más atrevida y más elevada del idioma; es el más sublime de los pensamientos, aunque la mayor parte de los hombres no ve en el universo sino el teatro de su vida mezquina, y en la historia de la eternidad, la de la pequeña población donde nacieron. (Richter 1991, 30-1)

Subyace a estas palabras una suerte de misatropía humanista, individualista, que desprecia los lugares comunes, colectivos, de las mayorías. Lo cual, en su época, era definitivamente una tendencia a contracorriente, pero no contradictoria con la línea cosmopolita que, en sólo aparente paradoja, estuvo imbricada en el desarrollo folclorista y nacionalista de todo el siglo de la *Encyclopédie Française* y de la RAE:

Si quisieramos imaginarnos el más grande e inspirado de todos los poetas supondríamos la emigración de un alma de genio a través de todas las naciones, de todas las épocas y de todas las condiciones sociales, y la dejaríamos recorrer navegando en torno todas

las costas del universo. ¡Qué grande y atrevido bosquejo trazaría de sus formas! (Richter 1991, 31)

Jean Paul, como vemos, fue precursor de las actitudes de dos nombres esenciales para este libro: la nietzscheana crítica cultural y social desde una perspectiva elevada, desde metafóricas montañas *hiperbóreas*, frías y alejadas de lo humano cotidiano, vulgar, común, y la poética valleinclaniana que sitúa al autor en titiritera posición de altura. Un anhelo de visión superior, panorámica, en suma, pero que enfoca y trata, precisamente, lo 'de abajo'.

Este rechazo del nacionalismo podría muy bien explicar su exclusión -u olvido- de las primeras líneas del canon de las historias literarias, promocionadas en última instancia desde los poderes *de oficio*. Consecuencia del escepticismo radical de alguien para quien «la disposición de autor cómico» es «la idea del desprecio del mundo» (Richter 1991, 96) es el nihilismo, la distancia y negación respecto a los valores oficiales compartidos colectivamente, con un consecuente y, en términos racionales, lógico desprecio hacia 'lo nacional'.

Para Jean Paul Richter, lo cómico absoluto o aniquilador posee un alcance universalmente antropológico, su desprecio nihilista hacia los absurdos humanos es transversalmente universal. Además, como ya hemos señalado, lo cómico debería ser siempre, para Jean Paul, grotesco o, según su expresión, «humorístico». Jean Paul asocia, además, la libertad creativa al nihilismo poético:

*Nihilistas poéticos* - El espíritu de la época actual se goza egoístamente en anonadar el mundo y el universo, sólo que, para hacerse dentro del vacío por él producido un espacio libre para sus hazañas, arranca como si fuera cadena el apósito de sus heridas [...] ese arbitrario desenfreno... (1991, 30)

He aquí una consecuencia de su propuesta: lo infinito como función: igualar y «anonadar» todo lo humano (en tanto necio y despreciable): «Rebajar la grandeza y elevar la pequeñez» (30).

El humor aniquilador, nihilista, tiene al mismo tiempo algo de sabio y enloquecido; más bien, sería como una sabiduría enloquecida. Una risa, por tanto, grave, seria, reflexiva, profunda. Al mismo tiempo, un sabiduría irrazonable, insensata, temeraria, insolente. Como escribe Jean Paul Richter: «El humor es, como los antiguos llamaban a Diógenes, un Sócrates demente» (1991, 108).<sup>22</sup>

Esta ambivalencia es una característica que en otro sentido, no muy distante, señalará Bajtín al consignarla como principio esencial

---

<sup>22</sup> En este punto, piénsese en la película *Joker*, de Todd Phillips (2019).

de lo grotesco. Lo alto en lo bajo, la vida en la muerte, el espíritu en la materia, etc. Como escribe Jean Paul Richter:

El entendimiento y el mundo objetivo sólo conocen lo finito. Aquí no hay más que un contraste infinito entre las ideas (de la razón) y el finito mismo tomado en su totalidad. Pero, ¿qué sucedería si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime o de la manifestación de lo infinito se hiciera nacer una manifestación de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negación de lo infinito?

En este caso tendríamos el humor o lo cómico romántico. (93)

En este fragmento se encuentra condensada la propuesta no clasicista, no académica, de un nuevo tipo de representación, un buen ejemplo de lo que designamos como heteromímesis. Cabe relacionar su teoría del conocimiento con la de Kant, que presupone. Lo «cómico romántico», que más adelante distinguirá de la parodia y la ironía, interioriza (esto es, subjetiviza) lo infinito objetivo (el mundo exterior, objeto de la mimesis clásica que propugnaba el estudio de la naturaleza): subjetivizando lo exterior, se somete a éste a procedimientos (leyes) estrictamente artísticos. Según Richter, es característica de esta nueva mimesis el:

desprecio de la imitación, del estudio de la naturaleza [la representación artística] debe preferir perderse evaporada en el desier-  
to de una imaginación confusa, en el que leyes particulares más  
determinadas y estrechas, las de la prosodia y la armonía, son las  
únicas que le resta seguir. (31)

¿Cómo no percibir en estas palabras un adelanto de las correspondencias baudelerianas o de sus posteriores simbolismos, de la doctrina de la autonomía del arte, del arte por el arte? Asociando ética a poética, Jean Paul establece la «universalidad del humor»:

*Universalidad del humor.* - El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y el mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada [...] el humorista prefiere proteger la tontería individual y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los es-

pectadores, porque no es la tontería de tal o cual ciudad sino la simpleza humana, es decir, la universal, la que él persigue. (94)

En Jean Paul, como en Hegel aunque en sentido contrario, la ética precede a la poética. Tal como veremos posteriormente en los esperpentos de Valle o en algunos cuentos de Juan José Arreola, como «Una mujer amaestrada» (*Confabulario*, 1952), el modo de representación que proponía Richter era una formulación, ante todo, ética, política, que se dirigía contra «el verdugo y todos los espectadores», la masa linchadora que vitorea al torturador. Es ése el objetivo serio, grave, de la risa de lo cómico aniquilador romántico, de lo grotesco. Para resaltar el valor aleccionador de lo grotesco, Richter afirma que:

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en la que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad [...] el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. (1991, 97-8)

Pero Jean Paul va aún más lejos e intenta deducir o extraer principios filosóficos de lo grotesco. Así, se revela, nuevamente, como un precursor por doble partida: tanto de Kayser (el nihilismo inherente al humor aniquilador, el desprecio del mundo en todo lo que desde el sistema ideológico-anímico del artista resulte absurdo), como de Bajtín (el principio de carnavalización: grotesco popular, alegre, igualitario... democrático en el buen sentido). Afirma, más adelante, el escritor:

Un tercer hecho semejante son las fiestas humorísticas de los locos en la Edad Media, que con un *hysteronproteron*, en una máscara interior y espiritual, sin ninguna intención impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría. Pero hoy nuestro gusto no sería bastante delicado para un humor semejante, si, por otra parte, nuestra alma no fuese demasiado malvada. (Richter 1991, 100)

Sin embargo, mientras hallamos aquí un sincero aprecio de las fiestas tradicionales, adscribibles a esa categoría tan elaborada precisamente en la época romántica que es la de 'lo popular', como manera de criticar distinciones basadas en privilegios de clase -«los estados y las costumbres»- y además de indirectamente burlarse de lo solemne, al referirse más que favorablemente a «la gran igualdad y libertad de la alegría», Jean Paul Richter mantiene un discurso ambiguo, o cuando menos complejo, muy complejo. Ello, porque simultáneamente asume una suerte de elitismo individualista que tiene mucho de

prenietzschiano, al atribuirse un estatuto especial, impuro, indelicado (esto es, ofensivo) y de «alma demasiado malvada». Es una ambivalencia entre lo popular y un individualismo de cuño elitista que no excluye la empatía, precisamente con el individuo, nunca respecto al pueblo linchador; y, simultáneamente, una conceptualización afilada, feroz, de lo colectivo, con lo que se prenuncian conceptos muy explotados en los siglos siguientes, como el de masa, o plebe:

Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia de humor para con las tonterías individuales, porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos; además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano. El satírico vulgar, por el contrario, sólo observa y pone en evidencia, en la vida ordinaria o en la de los sabios, rasgos abderíticos aislados y que le son extraños; en el sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad, cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros; y, como un predicador de mañana y tarde, en esta mansión de locos del globo terrestre predica con una especie de furor desde lo alto de su caballo su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo sin exceptuar ni aun el mismo hipocentauro! (97)

Todos estos asuntos serán rasgos fundamentales de los grotescos posteriores, y específicamente de las representaciones de la angustia y el desasosiego expresionista, y la indignación ante ciertos fenómenos sociales, como el embrutecimiento de las multitudes. Cómo no pensar en Goya, nuevamente. O en Munch, o retrocediendo en la línea cronológica, en Quevedo... Y es, además, otra conexión con lo barroco, específicamente con Cervantes (que aquí es lo mismo que decir el *Quijote*, *Rinconete* o *Cortadillo* o *Coloquio de los perros*):

Cervantes, cuyo genio era demasiado grande para burlarse largo tiempo de una demencia accidental o de una tontería vulgar, llega hasta el fin [...] bajo las miradas de la igualdad infinita, el paralelo humorístico entre el realismo y el idealismo, entre el cuerpo y el alma y sus gemelos de la locura se mantienen muy por encima de toda la humanidad. (95)

Mijaíl Bajtín, para quien el baciyélmico Cervantes sería uno de los primeros ejemplos de humorismo moderno y significaría la perdida del poder regenerador que según el crítico ruso representaba la representación grotesca popular, dialoga críticamente con Wolfgang Kayser y, precisamente, a propósito del «humor aniquilador» afirma que «The world of Romantic grotesque is to a certain extent a terrifying world, alien to man» (Bajtín 1984, 38).

Quizá la concepción bajtiniana de 'lo humano' sea algo cándida, rousseauianamente ingenua. No lo sé. Lo que sí parece claro es que este «humor aniquilador» sin el cual sería apenas inteligible una parte sustancial del romanticismo (Goya, Richter, Larra) es, precisamente, la semilla del esperpento, esto es, del grotesco contemporáneo que juega con el absurdo. Según Bajtín, en el grotesco romántico:

All that is ordinary, commonplace, belonging to everyday life, and recognized by all suddenly becomes meaningless, dubious and hostile. Our own world becomes an alien world [...] The images of Romantic grotesque usually express fear of the world and seek to inspire their reader with this fear.

Y, además:

Other specific traits are linked with the disappearance of laughter's regenerating power in Romantic grotesque. For instance, the theme of madness is inherent to all grotesque forms, because madness makes men look at the world with different eyes, not dimmed by 'normal', that is, by commonplace ideas and judgements. In old grotesque, madness is a gay parody of official reasons, of the narrow seriousness of official 'truth'. It is a 'festive' madness. In Romantic grotesque, on the other hand, madness acquires a somber, tragic aspect of individual isolation. (1984, 39)

Quizá. Pero no es menos cierto que es con los románticos, y con ellos, las románticas, pues es con la Ilustración cuando se consolida la presencia femenina entre intelectuales y artistas, cuando, en continuidad con la actitud intervenciva de autores esclarecidos como Voltaire, Rousseau o Diderot, y con la ayuda valiosa de la prensa, se establece la figura del escritor intelectual, del artista-en-la-sociedad. Y también, recuérdese, *las intelectuales*: Madame de Staël (1766-1817), Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), Georges Sand (1804-1876), Marquesa de Alorna (1750-1839)...

En las obras y trayectorias biográficas de Larra (1809-1837) o Espronceda (1808-1842), continuadores a su manera de la línea marcada por el ya mencionado José Cadalso, coexisten lo sombrío, trágico y exasperado (por usar conceptos de la cita de Bajtín) con una actividad cívica regular. Muchos románticos fueron artistas e intelectuales, esto es: comprometidos política y socialmente. Además, el antiburguesismo romántico (al menos en actitud) se conduce a partir de una reivindicación de lo humano que procede, en gran medida, de los conceptos ilustrados más humanistas: los que confluyeron en la triple reivindicación de 1789: libertad, igualdad, fraternidad. Contradictoriamente, quizás: pero lo contradictorio existencial no contradice la lógica de lo humano, ni mucho menos. No es baladí que el

marxismo Bajtiniano que lo lleva a mistificar ‘lo popular’ provenga de las mismas fuentes, en realidad. Esto es: las reflexiones e interpretaciones del crítico ruso presuponen una cierta idea de lo humano deudora del más que discutible y dudosito mito rousseauiano del ‘buen salvaje’ y del sistema filosófico hegeliano que, lo hemos dicho y mejor se argumentará más adelante, consideramos a varios niveles uno de los menos recomendables desde la perspectiva científica, ética y estética.

Empero, no se acaba de entender bien el rechazo vehemente de Bajtín hacia el desasosiego nihilista de lo grotesco moderno. Aunque si atendemos a su biografía y al acoso profesional e intelectual que sufrió desde la ortodoxia totalitaria soviética su postura podría interpretarse como un gesto de rebeldía antifatalista, una reivindicación de la risa popular (y aquí ‘popular’ sería sinónimo de ‘espacio público/democrático’). El ambiente de censura de aquellos años de terrorismo oligárquico estalinista no permitiría al crítico ir más lejos en la expresión de sus ideas y que blindándose en ‘lo popular’ (dogma de fe de los totalitarismos comunistas) esquivaría el dogmatismo volksgeistiano soviético. En cualquier caso, no podemos ir más allá de lo que sabemos y no quisiera imponer mis deseos o suposiciones desiderativas a los textos. Pero puede, uno, preguntarse desde qué visión del mundo sería posible criticar el escepticismo y la desconfianza en el arte... ¿Cómo confiar en lo humano tras los holocaustos europeos, soviéticos, estadounidenses, religiosos, económicos y políticos? Resulta un poco extravagante, todo hay que decirlo. Aunque quizás se pudiera aplicar la teoría de las ficciones (Jeremy Bentham) a su distinción algo maniquea entre las (falsas) ‘verdades oficiales’ y la genuina ‘verdad del pueblo’ (identificado como la especie humana). Además, estaría trasladando al pasado debates y preocupaciones contemporáneas suyas. Algo que, por otra parte, es inevitable: todos lo hacemos, individuos y colectividades, al crear y organizar las Historia, las Historias, para nuestros usos actuales.

Volviendo a Jean Paul Richter, éste indica el camino de una labor muy interesante, aunque sin llevarla a término. Intentará describir y enumerar algunas técnicas que confluyen en el efecto grotesco: los movimientos de los personajes, las multitudes o turbas, la mecanización, esto es, la representación de lo humano desde la escala del teatro de marionetas, como Valle-Inclán sistematizará más de un siglo después. Por ejemplo, observa Jean Paul en su ensayo, que tiene algo de descriptivo y de prescriptivo, que:

El movimiento, y sobre todo, el movimiento rápido o el reposo al lado de este último pueden contribuir a hacer un objeto más cómico, como medio de hacer el humor tangible a los sentidos. Lo propio sucede con la turba, que proporciona, por el predominio de lo sensible y de los cuerpos, la apariencia cómica de un meca-

nismo. (1991, 111)

En esta apreciación del ensayo de Jean Paul Richter debemos valorar, además, su inspiradora manera de relacionar artes diferentes, y particularmente al intentar aplicar su teoría del «humor aniquilador» (o grotesco, como hemos señalado) a la música, una música que hoy dudaríamos en asociar al humor y mucho menos a lo grotesco:

Puede sentirse en la música algo de la audacia del humor aniquilador, o por mejor decir, la expresión del desprecio hacia el universo: en la de Haydn, por ejemplo, de aniquilar series enteras de sonidos por una serie extraña y que se agita alternativamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, entre *presto* y *andante*. Un segundo hecho semejante es el escepticismo que nace, según Platner, cuando el espíritu pasea sus miradas sobre la multitud terrible de las opiniones contrarias que le rodean. (100)

Es impecable -y aleccionador- el análisis de Richter, su asociación de unas formas artísticas concretas (conciertos de Haydn), con una teoría estética del humor (lo grotesco, lo disonante, incongruente: humor aniquilador) y con la psicología o el *ethos* del artista (desprecio del mundo, escepticismo), aquí ya con estatuto de demiurgo.

Por otro lado, la expresión subjetivizada (como un tipo nuevo de objetividad, de hecho) superaría (en adecuación de la representación al objeto representado) la mimesis clásica (*imaginación* frente a imitación). Con ello, Jean Paul plantea abiertamente el problema de la originalidad individual frente al convencionalismo académico, con sus normas y preceptos. En gran medida, se distingue aquí un antecedente de los expresionismos, y por tanto del grotesco esperpéntico.

Frances Connelly refiere, por otro lado, la recepción de lo grotesco en su vector de fealdad y con relación a marcos, reglas, normas estéticas. En este sentido, confirma que el Romanticismo supuso un momento clave en la posición del modo de representación grotesco respecto a las poéticas en general. Y alude indirectamente a Jean Paul:

La fealdad, llevada más allá de sus límites normativos, se entrecruza con lo grotesco y nuestra respuesta cambia del asco a la repugnancia. De lo feo podemos reírnos y mantenerlo en su sitio, aunque pueda resultar cruel. La amenaza de lo monstruoso y abyecto hace que se nos atragante la risa. Es lo que los románticos denominaron «risa infernal» o «humor aniquilador», nosotros somos el objeto de burla: de los dioses, del destino, de nuestra propia debilidad. (Connelly 2015, 236)

En fin: la importancia de la teoría de Jean Paul Richter es manifiesta. Como concluye Aullón de Haro en el estudio que hemos ido citando:

Lo cierto es que el Humorismo de Jean Paul contribuyó muy notablemente al pensamiento romántico y a su difusión, así como al definitivo establecimiento de un componente habitual de la poética de la Modernidad que quedó integrado en la Estética y, al discurrir de la evolución artística, alcanzó la ruptura revolucionaria de la Vanguardia histórica reestructurándose junto al componente de juego y sus derivados de infantilismo y ludismo, en el marco de las nuevas necesidades expresivas de la poesía vanguardista del siguiente siglo, naturalmente ahora sometido, entre otros aspectos, al proceso de destranscendentalización que ésta define. (1991, 16-17)

En efecto, el concepto de «destranscendentalización» es esencial: recordemos que, para Kant, lo sublime era incompatible con lo lúdico. En cierto sentido, Richter acopla lo sublime a lo grotesco no solemne, burlón, ridículo. Esto anuncia, como escribe Aullón de Haro, el humorismo lúdico de las vanguardias, que explorarán, por ejemplo, artistas como Miguel Gómez de la Serna, Maruja Mallo, Tarsila do Amaral, Almada Negreiros o Fernando Pessoa (para fijarnos tan sólo en el espacio llamado, bien llamado geológicamente... «ibérico») [fig. 4].

#### 2.4.2 Hegeliano inciso: arte para Cristo

Vi o Imperador - *essa alma do mundo* - cavalgar através da cidade em missão de reconhecimento: é deveras um sentimento maravilhoso contemplar um tal indivíduo que, concentrado em determinado ponto, sentado num cavalo, abarca e domina o mundo. (F.W. Hegel, *Werke*, XIX, 68, en Abbagnano 1978, 103-4)

Sobre el modo de representación solemne que se conoce como épica, leemos en «La erosión de las estatuas»:

La épica perdió hace mucho el valor documental que alguna vez tuvo, pero el antagonismo entre la reconstrucción verídica del pasado y el imperativo político de idealizar a los próceres se mantiene hasta nuestros días, porque la épica sigue fascinando a los crédulos cuando se cuela de contrabando en los libros de historia. Subproducto de la epopeya, la historia oficial busca exaltar el fervor nacionalista y no admite medias tintas en el retrato de la virtud cívica o el valor militar. Un héroe indeciso, débil, bebedor o melancólico, profanaría el altar de la patria, donde no tienen cabida las infinitas variedades de gris que forman el mosaico de la condición humana. Como la historia aspira a la verdad objetiva, y tiene mayor autoridad cuanto más se aproxime a esa meta inalcanzable, su primera obligación es someter a crítica la visión épica

del pasado, lo que significa, en los hechos, desmitificar a los próceres, aunque el historiador pueda simpatizar con ellos, y humanizar a los genios del mal que, según la leyenda, oprimen a pueblos enteros con la sola fuerza de su poder hipnótico. (Serna 2013)

En este recorrido diacrónico que vamos componiendo, a partir de momentos importantes en las figuraciones teóricas de los modos de representación, hemos llegado a la época que Victor Hugo prudentemente denominaría la época llamada romántica, y en la que Goya introducía nuevas maneras en las artes, con sus series de grabados y sus pinturas *negras*, ejemplos señalados, como sabemos, de lo grotesco en pintura. Recordamos la entrevista que le hizo Martínez Sierra, en 1928, a Valle-Inclán, y en particular «esa tercera manera» de «mirar al mundo» en la que directamente establece una tradición grotesca que conecta el esperpento a Cervantes (1547-1616) y a Goya (1746-1828):

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. [...] a pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos. (Valle-Inclán 1983, 209)

Venimos de exponer y analizar, en la sección anterior, las ideas fundamentales de Richter, tan favorables respecto a la representación grotesca. Vemos, ahora, en la cita en epígrafe, cómo quien habría de ser el gran teófilo de la Prusia imperial (y por tanto imperialista), Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), se representaba al emperador Napoleón Bonaparte, aquella figura fascinante para los admiradores del modo épico en historiografía, amén de frustrado exportador de la revolución francoburguesa mediante los cañones y las bayonetas.<sup>23</sup> Pues bien, como podemos comprobar, Hegel describe la entrada del emperador en Iena en 1806 con los términos épicos de las epopeyas medievales y renacentistas: Napoleón, caballero, cruzado, «barão assinalado». Napoleón, Amadís. Napoleón, César: su caballo es un pedestal olímpico desde el cual «abarca e domina o mundo». Es una representación solemne, imperial, castrense, ortomimética.

<sup>23</sup> Por cierto: también el antihegeliano Nietzsche, influido o condicionado por la época helena y por su parcial neoaristotelismo, fue un admirador del autocoronado 'Emperador' corso.

Será útil tener siempre en mente los *Caprichos* o los *Disparates* o, sobre todo, *Los desastres de la guerra* al leer esta sección en dedicada al filósofo (o ‘sabio’, como ha solidado hacerse equivalente, retorciendo el lenguaje, en demasiadas ocasiones). Hegel, el filósofo con mayor prestigio, predica e institucionalización por aquellos años y, en ciertos ámbitos, durante bastante más tiempo. A favor... O en contra, como se hace aquí. Escribió Robert Stern que: «Hegel's work provides the background against which the major developments in European ideas since 1831 have emerged, and for many of the philosophers [...] only once they had come to terms with Hegel could their own thinking begin» (1995, 18).

Primero, hay que tener en cuenta que aunque sea cierto que su *Estética* (1835) se publicó en volumen después de que Victor Hugo imprimiera su *Préface à Cromwell*, las ideas en torno a la representación artística que atribuimos a Hegel comenzaron a extenderse mucho antes de la publicación de la defensa huguiana de lo grotesco. Ello, porque el filósofo prusiano, ya en 1802-03, publica textos, colaborando con Schelling, en el «Periódico crítico de filosofía». Desde 1805, ejerce la docencia en Iena, en Nuremberg y en Heidelberg, hasta que en 1818 se convierte en profesor de la Universidad de Berlín.

Sólo después de su muerte por cólera, en 1831, se reunirían, a partir de apuntes de clases suyas tomados por ex alumnos, sus ideas sobre la estética y las artes. Como escribe Federico Vercellone respecto a la *Estética* de Hegel:

é bom recordar que não nos encontramos perante um texto de autor mas uma espécie de miscelânea composta pelas lições de Hegel. Na verdade, o editor das *Lições de Estética* foi um aluno de Hegel, Heinrich Gustav Hotho, que organizou as duas primeiras edições. O trabalho de Hotho baseia-se em parte nas *Nachschriften*, isto é, nos cadernos de apontamentos dos alunos que tinham assistido, em particular, aos cursos que Hegel ministrara em Berlim em 1823 e em 1826; mas o editor teve oportunidade de usufruir também de apontamentos do próprio Hegel, referentes tanto aos cursos de Heidelberg (1818) como aos de Berlim (1820-1821), 1823, 1826, 1828-1829). (2000, 29)

Por ello, podemos asumir su influencia entre la *intelligentsia* europea anterior y contemporánea a 1827, año de la publicación del *Préface à Cromwell* de Victor Hugo. Ello, porque, además de la importancia nacional e internacional de la Universidad de Berlín y la *auctoritas* ejercida desde ella por el filósofo, las ideas fundamentales de su sistema, el denso y totalizante sistema filosófico hegeliano, se publicaron ya en su *Fenomenología del espíritu* (1807).

Desde un teorracionalismo que coloca el trasnochado concepto de ‘lo Absoluto’, delirante de tan hipotético e incomprobable que resulta,

por encima de toda realidad material y empírica (y cuya función dentro del sistema hegeliano es simplemente estar al servicio de la misión de revelar ese divino Absoluto), Hegel coloca al Estado por encima del individuo, construyendo su sistema filosófico en torno a ese intangible Absoluto, que no es otra cosa que la recuperación, desde el método racional cartesiano-kantiano, del teocratismo tridentino, actualizándolo para la Alemania postenciclopédica, postrevolucionaria y ya en pleno fervor nacionalista. No es casual que sus primeros trabajos se motivaran desde anhelos religiosos: una *Vida de Jesús* (1795) y el ensayo *Sobre la relación entre la religión racional y la religión positiva* (1795-96) (Abbagnano 1978, 103-4).

En estas sus lecciones de *Estética* (póstumamente organizada y publicada en 1835) refiere brevemente lo grotesco, en desfavorable aunque no menos precisa reflexión. Como señala Dominique Iehl, en *Le grotesque*, a propósito de Hegel, para quien:

L'imagination - [dans le grotesque] ne s'affirme que par des distorsions. Elle chasse les formes particulières hors des frontières précises de leur qualité propre, les disperse, les modifie dans le sens de l'indéterminé, leur prête une ampleur démesurée tout en les disloquant, et n'exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous forme d'une impossibilité de conciliation. (1997, 57)

Y, sin embargo, como habrá quedado demostrado en las anteriores páginas, el concepto de distorsión presupone la hipótesis de la posibilidad de una mimesis o representación objetiva, idéntica, sin distorsión respecto a 'la cosa-en-sí'. La fuerza científica de esta presunción es escasa, por lo que no queda más remedio que prescindir de tales puntos de vista (o de fe), sobre todo si los enjuiciamos desde la ciencia moderna (evolucionismo y neurociencia, expuestos en el primer capítulo).

Volvamos, pues, a las palabras de Hegel-por-sí-mismo (aunque según sus alumnos). Respondiendo a la emergencia de lo grotesco en obras y reflexiones como las de Richter, Hegel critica «el sentimentalismo de Juan-Pablo» (Jean Paul) y el «mal gusto de sus situaciones» (Hegel 1988, 260): «El arte romántico - De la concentración del carácter». Es cierto que Hegel, en su clasificación de los estadios históricos del arte como manifestación exterior, aparente, material, del Absoluto, al arte romántico, esto es, el arte cristianizado, lo sitúa en la cúspide del proceso, en cuanto a adecuación religiosa (al ser un arte cristiano). Para este 'filósofo', el aspecto positivo de este momento histórico de síntesis, de apocalipsis de resolución de la tesis y antítesis que habrían supuesto las anteriores épocas, es que en el arte romántico el alma se concentra en sí misma. Se afirma, en «El arte romántico: de lo romántico en general» que:

La naturaleza se borra, se retira a un orden inferior; el universo se condensa en un solo punto, en el foco del alma humana. Ésta, absorvida por un solo pensamiento, el de unirse con Dios, ve al mundo desvanecerse o lo mira con indiferencia. Veis también aparecer un *heroísmo* enteramente distinto del heroísmo antiguo, un heroísmo de *sumisión* y de *resignación*. (Hegel 1988, 212)

A la desvaloración de lo natural, de lo aparente, de lo material, en suma, hay que añadir el elogio de la sumisión y de la resignación (valores coherentes con el cristianismo, en cualquiera de sus interpretaciones, pero particularmente con el tridentino). No queremos explorar aquí más de lo estrictamente necesario este fragmento: la asociación, *sui generis*, de lo heroico a la resignación fue en su día más que suficientemente explorado (y explotado) por otro Friedrich (éste, Nietzsche).

Sin embargo, por aquí se queda la valoración positiva del arte romántico contemporáneo de Hegel. Sus objeciones van más allá de aquélla. Postulando la preeminencia de eso que denomina ‘alma’ y desde su ‘verdad religiosa’, con el sometimiento de ‘lo real’ a principios lógicos de coherencia e identidad, critica los excesos de la libertad (el fantasma de la libertad, que diría Buñuel). Según Hegel:

Pero esta libertad, no teniendo, como en el círculo de la verdad religiosa, una base sólida en la vida íntima y profunda del alma, no puede ser sino de naturaleza *exterior* o forma. Por otra parte, las circunstancias exteriores, las situaciones, ofrecen este espectáculo de la libertad bajo el aspecto de una multitud de *aventuras* cuyo principio son lo arbitrario y lo caprichoso. Tenemos así, como término final de la época romántica, este carácter *accidental* de los elementos *interior* y *exterior*; del arte y su separación; lo cual lleva al arte a su *ruina*. Desde este momento se revela para la inteligencia humana la necesidad de crearse, si quiere comprender la verdad, formas más elevadas que las que el arte es incapaz de ofrecerle. (1983, 215)

Desprecio de las apariencias, del entretenimiento (las «aventuras»), de lo lúdico y de la diversidad. Para Hegel, la libertad de creadores como Jean Paul es, despectivamente, un «espectáculo», contrario a la conexión lógica entre causa y efecto: un espectáculo arbitrario (o, en términos políticos de la actual España, de ‘titiriteros’). Desde una perspectiva jurídica, la arbitrariedad equivaldría a la injusticia, al abuso de poder. Se trataría de un ejercicio de la libertad, pues, ilegítimo en el sistema prusiano-hegeliano de representación filosófica de lo real. Arbitrariedad que asocia, además, al capricho, a los caprichos. ¿Qué hubiera opinado de los de Goya? Pregunta más que retórica, lógicamente. Al criticar el «carácter accidental de los elementos

*interior y exterior*», Hegel, absolutista de ‘lo Absoluto’, parece estar muy seguro, demasiado seguro, de que es posible establecer una expresión o representación no accidental, esto es, necesaria, de la esencia (la cosa-en-sí cuyo conocimiento directo había refutado Immanuel Kant), en la apariencia (el fenómeno que nos es dado observar, percibir). Como un místico visionario obsesionado con la unicidad unitaria de lo uno, con algo de monomanía teópata, incluso se permite decretar la «ruina», el final de una época, haciendo gala del *pathos* apocalíptico que forma parte constante de la cultura occidental: el fin de la novela, el fin de la historia, el fin de las utopías... Apocalipsis que nunca llegan, a pesar de su prestigio social e intelectual. O más, que son tan frecuentes y constantes, que se anulan por su repetición, tal como en los medios ‘informativos’ con el adjetivo ‘histórico’ [fig. 5].

Hay en este filósofo paradójicamente antiescéptico mucho de precursor de los monoteísmos políticos del siglo XX: «Ein Volk, ein Reich, Ein Führer» (o lo que viene a ser igual, un Padre del Pueblo).<sup>24</sup> Desprecio hacia lo relativo, lo diverso, lo contingente (el tiempo, el espacio), lo inexplicable o (aún) inexplicado, desde ese ‘Absoluto’ hipotético del que sólo dentro de su sistema especulativo y dogmático hay evidencia; esto es, para el cual, en verdad empírica y de alguna forma verificable, no hay evidencia alguna. Hegel eleva a evidencia la mera hipótesis (esto es, Dios, lo Absoluto, el proceso de *Aufhebung*).

En el siguiente fragmento, que vale la pena recordar, aunque ya se haya citado en parte, Hegel tipologiza al artista de la «ruina», condenándolo por su resistencia a los valores cristianos de la sumisión y la resignación que el filósofo exalta en líneas previas. Critica la heterodoxia (otra *doxa* u opinión diversa), la extra-vagancia aventurera, el ingenio (que cabe asociar al barroco y a la rehabilitación del barroco llevada a cabo por el romanticismo). Tampoco parece mostrarse amable ante el placer de la risa y de lo lúdico. Para el Hegel del orden burgués, castrense, solemne, religioso, el artista de la «ruina del arte romántico» es una especie de joven maleducado, gambero, que no reconoce el orden natural de las cosas». Alguien como Jean Paul, por ejemplo. Concepto tan problemático, ese orden natural de las cosas (que, en este caso, y para más *inri*, prefiere lo trascendente a lo material), pero orden natural que tan poco problematiza, aquí, Hegel:

en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo

---

<sup>24</sup> Una reseñable reflexión artística contemporánea en torno a este asunto, es la que aporta el proyecto Laibach, de origen esloveno, activo desde los años ochenta. Su versión de «One Vision», del grupo británico Queen, es ejemplarmente inquietante. «God is god» sería otro ejemplo recomendado. Por cierto: es el único grupo occidental que ha tocado en el modelo totalitario de Corea del Norte.

de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. - Y por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comunmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se destruyen. (1988, 267-8)

La voz de ultratumba de Georg Wilhelm Friedrich Hegel -Hotho señala, acusa y juzga: si el arte no se ajusta a su moral y a su concepto de lo divino, no *nos sirve*. Se niega, sobre todo, la autonomía de la creación artística. Y el juez Hegel decide por todos los demás, cual magistrado de una suerte de Tribunal Supremo de las artes.

Ya antes de esto había destacado un gran problema del 'arte moderno', desde su particular modelo hegeliano de lo real. La integración e incluso el paso a primer plano de las «imperfecciones» y «defectos» de 'lo real': esto es, lo feo (en términos simplificadoramente Nietzscheanos, 'lo dionisiaco') habría osado (maleducado y gamberro, insumiso) superponerse a lo bello (lo apolíneo). Es lo que se afirma, siempre de manera tajante, al referir una «diferencia característica para el *arte moderno*. Es que en la representación de las formas sensibles, el arte no teme ya admitir en su seno lo *real* con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo *bello* no es ya lo esencial; lo *feo* ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones» (Hegel 1988, 213).

Qué duda cabe de que la extemporaneidad de la perspectiva hegeliana no es una cuestión de época: todas las épocas son contemporáneas y extemporáneas al mismo tiempo, modernas y antiguas revueltamente. En una misma época coexisten y dialogan, o se ignoran o se dominan o someten, todo tipo de mentalidades, épocas, psicologías, temperamentos, gustos. En realidad, la distinción hegeliana entre 'lo bello' y 'lo feo' es en sí un problema de simplonería por parte del filósofo. No podemos olvidar que ya mucho antes de esta dicotomización del gusto entre 'lo bello' y 'lo feo', el espíritu y la carne, el bien y el mal (etc.), heredera de la tradición mazdeísta-platónico-judeocristiana, habían surgido otras posibilidades de redefinición de lo bello (como el concepto de lo sublime; ya lo vimos respecto a Kant), que abría la puerta a integrar lo feo y lo desagradable, lo monstruoso, en el buen gusto. Como ya hiciera, a su modo, 'nuestro' barroco Baltasar Gracián.

En verdad, hay una frase que define al napoleónico defensor del maniqueísmo estético: «Lo que nos falta es la fe» (Hegel 1988, 277).

Es una afirmación que algunas de las ideologías más involutivas de estos años del siglo XXI suscribirán sin titubear, sin mayor análisis.<sup>25</sup> Hegel, filósofo de la solemnidad, de la ortomímesis, de las normas, del sistema. Pero ¿hasta qué punto es legítimo juzgar el arte desde fuera de la práctica artística? O mejor: ¿quién podrá tener más conocimiento de causa y, por tanto, más autoridad al respecto: el filósofo o el artista? Aunque este es otro tema, harina de otro costal.

Ejemplo supino de que *El sueño de la razón produce monstruos*, Hegel, en los fragmentos que hemos analizado, y no sin cierta perplejidad ante su comprobado grado de fanatismo religioso, adopta el papel de portavoz del canon oficial, académico, neoclásico-tridentino, solemne. Sin embargo, es innegable su poderosa influencia en algunas de las ideologías del siglo XX más operativas –y contrarias a los Derechos Humanos– como los nacionalismos fascistas, de un lado, y bolcheviques, de otro. Por ello, hay que tener en cuenta sus perspectivas sobre el asunto que nos ocupa. Y es que, además, dicha influencia no es casual. Como observa Aullón de Haro:

En contra de lo que en principio se pudiera pensar, el Humor y su constelación categorial han sido problemas, relativamente, tratados de manera muy escasa. Bien es verdad que la indeterminación teórica en que Aristóteles (y anteriormente Plantón [sic]) dejó sumido el tema de la comedia y lo risible debió contribuir decisivamente a perpetuar una situación de indecisión teórica a la cual sólo cabría contraponer de manera relevante, con anterioridad a la época moderna, el cuerpo retórico-poético de la agudeza y el ingenio bárracos (Gracián): pero sucede además que posteriormente a Jean Paul el asunto no ha dado de sí todo lo que hubiese sido de esperar. Esto en razón de que los grandes pensadores alemanes, de Hegel a Jaspers, se centraron sobre todo en la tragedia. (1991, 19 nota 15)

Con Hegel hemos comenzado, por su influencia y prédica, que no necesitamos rechazar, pues sus palabras sucumben por su propia gravedad (grávidas obesidades que la razón desconoce). Escribió mucho sobre arte, en efecto, aunque sin practicarla: un estético no practicante, aunque todo lo moralista posible. No practicante de las artes, aunque de otras manifestaciones culturales humanas, como la religión, si lo fuera. Afortunadamente para las artes contemporáneas y, en realidad, para todos nosotros, el rechazo hegeliano de lo grotesco fue baladí, pues parece que buena parte de las artes relevantes del XIX hasta nuestros días lo ha ignorado a lo grande. Se confiesa: qué incapacidad para entender el prestigio del teologorreico y

---

<sup>25</sup> Una referencia para comprender y reflexionar mejor sobre la fe, los sistemas religiosos e ideologías políticas es el abrumador ensayo *The God Delusion*, de Richard Dawkins.

grave Profesor Hegel, en quien no hallamos, plural mayestático, mayor fuente de satisfacción intelectual que su comicidad involuntaria. Lo cual, por otra parte, tampoco es tan poca cosa, pues no es fácil el humorismo, e incluso el involuntario.

Pensándolo mejor, habrá que retractarse respecto al comienzo de este párrafo: sí que se puede entender la influencia del filósofo, quizá como puente entre Torquemada y las hogueras de libros del Tercer Reich y las exposiciones nacionalsocialistas del Arte Degenerado o *Entartete Kunst*, que mostraban, para mayor temor y temblor educativo, obras vanguardistas cuyas poéticas tanto debían a la tradición escéptica, relativista, y muy especialmente a las tradiciones de lo grotesco. Por ello, podemos afirmar que desde el romanticismo y con previa preparación kantiana, se inicia en las artes eurooccidentales una cierta institucionalización de la coaxialidad de lo ortomímético y lo heteromimético [fig. 6].

Volvamos, ahora, a Mijaíl Bajtín:

Hegel is concerned only with archaic grotesque, which he defines as the expression of the preclassic and prephilosophic condition of the spirit. Relying mostly on archaic Indian forms, Hegel defines grotesque by three traits: the fusion of different natural spheres, immeasurable and exaggerated dimensions, and the multiplication of different members and organs of the human body (hands, feet, and eyes of Indian gods). Hegel completely ignores the role of the comic in the structure of the grotesque and indeed examines grotesque quite independently of the comic.

E.K. Fischer differs from Hegel. He sees the burlesque, the comic as the essence and the driving force of this genre: "the grotesque... is the comic in the form of the miraculous, it is the mythological comic". Fischer's definition has a certain profundity.

It must be added that in the further development of philosophical aesthetics up to our times the grotesque has not been duly understood and evaluated; there was no room for it in the system of aesthetics. (1984, 44-5)

#### 2.4.3 ...a la cristiana apología de lo grotesco, por Victor Hugo

(El) otro texto fundamental de la época romántica será el *Préface à Cromwell* (1827), de Victor Hugo. Texto importantísimo, tanto por su modernidad -fue precursor de los manifiestos vanguardistas del siglo XX- como por su carácter de poética: en él, Hugo eleva lo grotesco a categoría estética de primer orden, usando el término explícitamente (lo cual, con Richter, no ocurría). Desde un antiacademicismo -o al menos, un no clasicismo- que se apoya- citándolo expresamente- en la tradición, y concretamente en el *Arte nuevo de hacer comedias en*

*este tiempo* (1609), de Lope de Vega, el polígrafo francés, influido o no por Jean Paul Richter, reflexiona sobre lo bello, lo sublime y lo feo: «Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art» (Hugo 1968, 72).

Con estilo épico y apologético, pero en absoluto exento de corrosiva ironía, el autor de *Les Misérables* (1831) y, sobre todo y para lo que nos atañe, de *L'homme qui rit* (1869), elaboró, en su *Préface*, una densa y energética defensa de lo grotesco, desarrollando una conceptualización que se apoya en argumentos historicistas, ontológicos, ético-religiosos y estéticos.

El escritor sitúa lo grotesco en el centro de sus concepciones artísticas enfocadas, sobre todo, en el «drama romántico». Esta preeminencia, que como hemos visto ya Jean Paul había defendido, así como la influencia y autoridad de Hugo en aquellos y en los posteriores años, supone un nuevo hito en la historia del concepto y de su legitimación en las poéticas.

Según el escritor francés, lo grotesco vendría a ser en arte lo que el cristianismo en la historia de las mentalidades o de la moral. Religión, según Victor Hugo, igualitaria, fraterna y libertadora, el cristianismo habría introducido en la cultura occidental el reconocimiento de que:

Elle [la «muse moderne»] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. (Hugo 1968, 69)

Para Hugo, se trataría, lo grotesco, de un descubrimiento posterior a la antigüedad pagana, una novedad que habría cambiado la misma esencia del arte. O, mejor, gracias al cristianismo habríanse extendido las representaciones de lo feo, de lo grotesco, un paso progresivo a su centralidad en la estética, en las poéticas. De ahí su admiración hacia la arquitectura gótica, a la cual lo grotesco contribuiría, pues:

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen-âge, tient la place de tous les arts. Il attache son stigmate au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits. (Hugo 1968, 74)

El escritor no se limita a exaltar lo grotesco como categoría estética. Al fin y al cabo, casi lo transpone a un nivel ontológico: de categoría estética (percepción, representación), Hugo sitúa lo grotesco en una posición de principio esencial de lo real (el mismo ser). Ello, dentro

de un esquema ontológico análogo al sistema progresivo hegeliano, que invierte la escatología ovidiana y judeocristiana y desde el que se interpreta el presente como la fase más avanzada (progresiva) de la humanidad, de un progreso en sentido ascendente, hacia una humanidad ética, socialmente ‘resuelta’. Con esta perspectiva orgánica y hegeliana de la historia y de lo colectivo como entidades metafóricamente orgánicas, unitarias, Victor Hugo opone el «arte moderno» (esto es, ‘romántico’) a los preceptos supuestamente cerrados de la academia y de las normas neoclásicas.

De un lado, Hugo cree positivamente en el sempiterno mito, de tradición apocalíptica, del carácter progresivo, ascendente o descendente, del devenir histórico. Aplica, para ello, las metáforas biológicas al uso, reactivando el clásico, aunque siempre operativo y tantas veces actualizado, esquema mítico de las edades del ‘hombre’ de Ovidio. En la traducción al portugués de Domingos Lucas:

#### As quatro idades

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão,  
espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem.

[...]

As cidades não eram ainda rodeadas por fundas trincheiras. [...]

Sem o hábito da guerra,

os povos viviam em segurança uma vida tranquila. [...]

Depois

Apareceu a geração da prata,

[...]

A esta sucedeu a terceira, a geração de bronze,

de génio mais feroz e mais pronta para a guerra,

contudo não sacrílega. Do duro ferro é a última.

De seguida, na idade do pior metal, irrompe toda a espécie

de crimes. Desapareceram pudor, verdade e boa-fé,

e para o seu lugar surgiram fraude, perfídia, traição, violência

e a celerada ambição da posse. (Ovidio 2006, 26-7)

Invirtiendo a Hesíodo-Ovidio, y no sin cierta mediación hegeliana, Hugo diseña una división de la historia literaria en ‘edades’: las de la poesía -oda, epopeya y drama- corresponderían, en este orden, a la ‘eternidad’ (lo ideal), a la ‘historia’ y a la ‘verdad’. Es curioso, esto de la verdad, tal como los conceptos, o mejor, las convicciones conceptuales, de la historia y de la eternidad (lo ideal). Pero Hugo, en su *Prefacio*, se muestra plétórico de fe. Apólogo, al buen modo romántico, del teatro shakesperiano y del lopesco *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el autor de *Cromwell* toma a personajes como Hamlet, Macbeth u Otelo -personajes y palabras de carne y hueso, para nuestro romántico, en cuyo carácter contradictorio se revelaría una poética de lo real, para ejemplificar aquéllo que exalta en lo

grotesco: «Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle» (Hugo 1968, 75).

También Valle-Inclán dialogará, a su modo, con el texto de Hugo, en su teoría de las tres alturas. En cuanto al mito clásico y judeocrístico (e ilustrado) del progreso histórico (de un sentido o una dirección predeterminada del devenir temporal), éste será también esencial en el desarrollo de la fantasiosa teoría hegeliana del proceso 'dialéctico' de la historia (tesis, antítesis, síntesis: *Aufhebung*).

Para Hugo, la palabra 'sublime' funciona como sinónimo de solemne o elevado, y lo sintetiza con lo no solemne, o bajo, vulgar, feo (el tipo grotesco), para dar su definición de arte moderno, con la oposición al arte clásico, que proviene de Schlegel: «c'est de la féconâ de union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique» (Hugo 1968, 70).

El *Préface* se presenta como una suerte de manifiesto que se anticipa en décadas a textos como «Un Manifeste littéraire» (1886), de Jean Moréas, y casi en un siglo a los textos programáticos de las vanguardias históricas (desde los futurismos al estridentismo de Mapples-Arce, desde los manifiestos surrealistas hasta el manifiesto ultraísta, por ejemplo), donde Hugo articula una argumentación en su apología de lo grotesco, jugando, al mismo tiempo, con la novedad y con la tradición. En todo caso, este momento representa otra vuelta de tuerca en la posición de la heteromímesis dentro del canon.

Llegados a este punto, exploremos más profundamente el texto de Hugo, cuyos núcleos temáticos son, sustancialmente, tres: el de la poética (mímesis neoclásica, académica, frente a la representación romántica, original aunque desde la recuperación de elementos de poéticas barrocas); el drama romántico como síntesis de la tragedia y la comedia; la fundamentación ética y política de la poética, desde presupuestos libertarios, revolucionarios (que lo harán precursor de Wagner o de Nietzsche y, por supuesto, de las vanguardias y, en nuestro caso, de la estética del esperpento). De hecho, el escritor no duda en comparar -igualándolos, nivelándolos, lo literario a lo político: «Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique» (Hugo 1968, 106).

La innovadora propuesta poética de Victor Hugo parte de una constatación nacida de la necesidad de una mayor (o mejor) adecuación de la representación artística a la realidad. Según el escritor, la mímesis dieciochesca (no clásica, sino neoclásica, por tanto), tendía a separar artificialmente lo bello de lo feo, que identifica, respectivamente, con lo sublime y lo grotesco. Aun mostrándose menos ingenuo respecto esta etiqueta que Jean Paul, el arte *romántico*, siendo

más original que el arte académico neoclásico, resultaría, además, mucho más objetivo, más apropiado para representar una realidad en la que «tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien l'ombre avec la lumière» (Hugo 1968, 69). A partir de esta premisa, el escritor elabora toda su teoría de lo grotesco en las poéticas occidentales, contraponiendo el arte ‘antiguo’ al arte ‘moderno’, y planteando subliminalmente la inferioridad del paradigma épico respecto a la comedia:

Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie. (Hugo 1968, 69)

No ignora, por supuesto, la presencia de la comedia en esa antigüedad clásica: sin embargo, aunque «n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens» (Hugo 1968, 70), «la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité» (71). Este sería, según Hugo, el aspecto diferenciador principal de lo antiguo y lo moderno:

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Age. (1968, 71)

Esto es: de un lado, el lugar de lo grotesco (lo deformé, feo o cómico, risible, o espantoso), que en la poética moderna (romántica o en todo caso posneoclásica) habría pasado a ocupar el centro de la creación; de otro lado, la importancia de la religión -y Hugo va probando, una y otra vez, su entusiástico cristianismo liberal (o libertario,<sup>26</sup> que en este contexto hacemos equivaler)-. Como afirmará más adelante:

En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représente-  
ra l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout al-

<sup>26</sup> ‘Libertario’ en el sentido anarquista del término: nada que ver con la actual corriente de las ideologías económicas que se ha apropiado del vocablo (precursor de ello, por cierto, fue Fernando Pessoa con su relato humorístico-filosófico *O Banqueiro Anarquista*).

liage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés» (Hugo 1968, 73)

La adhesión inequívoca del escritor al cristianismo, del que afirma que es una «religion [...] complète, parce qu'elle est vraie» (Hugo 1968, 66), lo convierte necesariamente en heredero de tradiciones platónicas y neoplatónicas, integradas a su vez en la tradición zoroastrista-mazdeísta en su versión judeocristiana. Victor Hugo asume, para su teoría, una bidimensionalidad esencial del ser humano que, como se ha argumentado en el primer capítulo, no tiene sostén científico, pero que para su defensa de la *poésie nouvelle*, de lo romántico, es fundamental. Sin embargo, cuando asume la existencia de un alma-en-sí («l'âme telle qu'elle est»), se contradecirá, pues más adelante afirma, respondiendo a De Staël [De Staël habla de la «ilusión en las artes» (*De l'Allemagne*, II, XV)] que «la vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même» (Hugo 1968, 89). Aquí percibimos una conexión con la distinción kantiana entre fenómeno y número y la imposibilidad, en el sistema kantiano del conocimiento que vimos en la anterior sección, de conocer la cosa-en-sí. En cierto sentido, Hugo comparte ideas estructurales del hegelianismo, aunque para sabotearlo desde dentro. Parte, aparentemente, del rechazo de la mimesis clásica en su versión neoclásica. Ésta separaba, dogmáticamente, la comedia de la tragedia, lo cual Hegel suscribe en no insignificante medida. Pero, por otro lado, comparte la visión apocalíptica de la historia a la que hemos aludido: las edades del Hombre (de un modo que podríamos irónicamente clasificar como... hegeliano). Según Victor Hugo:

Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre, à l'époque dite *romantique*, son alliance intime et créatrice avec le beau. Il n'y a pas jusqu'aux plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l'art moderne. L'Antiquité n'aurait pas fait *la Belle et la Bête*. (Hugo 1968, 75)

Esto es: tal como Hegel, Hugo proclama una ‘superioridad’ de la época moderna, de ‘su’ época, sobre la antigüedad. De la civilización cristiana (romántica) sobre la civilización clásica (pagana):

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solenn-

nise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. (Hugo 1968, 75-6)

Tenemos, pues, una construcción de la historia muy cercana a la heliana, quizá subsidiaria a ésta. Pero... cuán diferentes serán las conclusiones de uno y de otro, como se va viendo. Volvamos, entonces, a la idea huguiana de que lo sublime (lo bello), aunque «dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés» (73), se verá, sin embargo, superado por lo feo o deforme o monstruoso o ridículo, que será más diverso y presentará un repertorio mayor, esto es, más complejo, más rico e interesante: «Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille» (73). Más adelante, Hugo irá más allá, anteponiendo lo característico a lo bello, que tanto había sido objeto de disquisiciones y debates a lo largo del siglo XVIII: «si le poëte doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique» (91). Siglo XVIII respecto a cuya poesía dedicará Hugo, algunas páginas más adelante, las siguientes palabras de sarcasmo (esto es: de agresión, de ofensa): «cei tte poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas» (106). Es en esta misma zona del *Préface* donde el escritor anticipará su brillante estrategia de argumentación contra lo académico neoclásico, construida desde lo clásico neoclásico. Algunas páginas después, como colofón del texto, Victor Hugo enuncia afirmaciones en la misma línea heterodoxa que mantendrá en el verdadero ensayo que es este *Préface*. Argumentos a favor de una heteromimesis, diríase. Pues bien, tales argumentos, tales afirmaciones, son en realidad citas veladas, ingenioso Hugo que recrea al Cervantes prologuista!, de archiclásicos, de autoridades de autoridades dentro del sistema del neoclasicismo: «Qui dit cela? C'est Aristote. Qui dit ceci? C'est Boileau» (109).

Aunque citando a autoridades, no lo hace sin dejar claro su desdén hacia la erudición teórica en lugar de la práctica artística. Y lo hace al rematar el *Préface*, en intertextualidad con el prólogo del *Quijote*, de su admirado Cervantes, escritor de aquella España barroca que denominará «cette Rome castillane» (86): «Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries» (109). Hugo no se desentiende de lo clásico, sino que problematiza su lugar dentro del sistema artístico neoclásico (el cristiano Hugo, admirador de Shakespeare, precursor del anticristiano Nietzsche, lector entusiasta de Voltaire). Y ataca directamente a los representantes de ese sistema, nuevamente con sarcasmo:

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) pré-

tendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. (79)

En su ataque al sistema cuyo eje era el honorable y arancelario «buen gusto» que rechazaba lo monstruoso y lo feo -lo grotesco- Hugo citará más de una vez palabras atribuidas al creador de *Candide*. El rechazo de los sistemas conducirá nuevamente a Hugo hasta Voltaire, con un sarcasmo para nada menos feroz que el que sería marca principal del estilo de Nietzsche: «Les systèmes, dit spirituellement Voltaire, sont comme des rats qui passent par vingt trous, et en trouvent enfin deux ou trois qui ne peuvent les admettre» (Hugo 1968, 98). Voltaire, por cierto, a quien elegirá el nada sospechoso de anticlasicismo Friedrich Nietzsche como la referencia del siglo anterior al suyo para integrarse en una tradición, si cupiera, antiradicional (y añádase, al de Voltaire, el nombre de Diderot). Esto es: la tradición del escepticismo nihilista racional. ¿Es éste el sentido que podemos atribuir a la crítica huguiana del conocimiento académico, institucionalizado?: «On a mis la mémoire à la place de l'imagination» (89). Su ataque a lo bele lo institucionalizado, al gusto, que es siempre el 'buen' gusto, se expresará con palabras que sin temor (ni temblor) calificaremos como futuristas *avant-la-lettre*: «Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle» (106). Lo hace desde la creencia, elaborada y arragaida entre unos y otros románticos, en el *genio*, contraponiéndolo al *aurea mediocritas*, asociando a ésta con la retórica académica y los códigos del arte institucionalizado. Las reglas y las convenciones, según el escritor, «pour le génie, ce sont des instruments; pour la médiocrité, des outils» (58). Des fendiendo a un joven Byron, denominará la labor de sus críticos como «la tactique éternelle de la routine envieuse contre le talent naissant» (85), lo cual (la rutina envidiosa, que cabe interpretar como 'impotente') nos hace pensar en la fundamentación psicológica de las acciones artísticas e intelectuales, fundamentación que también desarrollaría más tarde Nietzsche, en sus conceptos de 'mala fé' y 'resentimiento'.

A partir de aquí, vemos cómo relacionando críticamente diversas consideraciones que se proyectan desde varios ámbitos temáticos el autor francés ensambla un sistema poético antiacadémico, anticonvencional, que sitúa la originalidad del genio en su centro. Parte, para ello, de la afirmación de carácter general de que el idioma, aun siendo compartido por una comunidad de hablantes, diríamos nosotros actualmente, posee una individualidad tan particular y exclusiva como la de quien se expresa mediante aquél (el concepto acuñado por Hegel como *Zeitgeist*):

La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu

n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. (97)

De ahí su rechazo tajante del arte creado a partir de reglas poéticas: «Ensuite, ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique?» (98). Inspirándose directamente en el Lope de Vega del *Arte Nuevo* («Cuando he de escribir una comedia, | Encierro los preceptos con seis llaves», Lope de Vega 2003), establece una suerte de maquiavelismo artístico, citando para ello al clásico canonizado, Aristóteles: «Si le poëte établit des choses impossibles selon les règles de son art, il commet une faute sans contredit; mais elle cesse d'être faute, lorsque par ce, moyen il arrive à la fin qu'il s'est proposée; car il a trouvé ce qu'il cherchait» (Hugo 1968, 109). Refiriéndose a aquéllos a quienes había atacado como «pedants étourdis», y esta vez citando a Boileau, dirá que:

Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poëte, *afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même.* Ce précepte effectivement, qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes. (109)

Así, fundará en la salida de lo racional una nueva racionalidad, romántica, que posteriormente las historias de la filosofía, y hasta hoy, encajarían bajo la simplista fórmula del 'irracionalismo'. Esta racionalidad que trasciende los sistemas lógicos es la que hallamos en creadores como Goya, Blake, Larra o Espriñoceda. Una razón romántica en cuyo seno conceptual irá incorporándose la locura, que tan destacado lugar temático y estructural ocupará en los simbolismos y en las vanguardias. Además, este enfoque libertario, anárquico, en el que el artista se sitúa más allá de los sistemas y que defiende, al cabo, una autonomía del arte respecto a los poderes institucionales, anticipará la actitud de figuras como Wagner o el Nietzsche de la *Transmutación de todos los valores*: «Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes» (Hugo 1968, 70).

Todo esto nos ayudará a comprender mejor el alcance de su defensa de una poética postclásica, irreverente respecto al «code pseudo-aristotelique» (81) del neoclasicismo y que implica una nueva teoría teatral que anticipará en algunos aspectos importantes la poética grotesca del esperpento valleinclaniano.

Primero, es central la idea de *contraste*, que ya vimos en Jean Paul:

Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. (72)

Es muy interesante –e ilustrada– esta función matricial de la naturaleza. Además, nos debe resultar particularmente apropiada su interpretación de lo grotesco como tiempo de reflexión, de comparación (necesariamente crítica). Esto es, como proceso cognitivo:

Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. (72)

Esta dialéctica entre lo feo y lo bello se resolverá, como puede leerse, en una harmonía de contrarios, proceso que no tiene aquí mayor contenido que esa contraposición entre lo sublime y lo grotesco: «car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires» (79). ¿Una nueva harmonía, una harmonía disonante? Recordemos las palabras de Richter a propósito de Haydn. No hay que exagerar la modernidad de esta idea: tras esa poética de contrastes, paradojas, contradicciones y antítesis que subyace a lo barroco encontramos ese impulso de encajar (harmonizar) contrarios. Recordemos también la estrecha conexión, en esta teoría, entre la religión cristiana y la representación artística: «du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, [...] dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme» (79).

Con todos estos argumentos, Victor Hugo sustenta su defensa de la tragicomicidad del drama romántico, para el cual, si Richter se apoyaba en Cervantes, el escritor francés recupera, por un lado, la Edad Media y, por otro, al Lope del Arte Nuevo. Así, para Hugo la tragicomedia o «drama romántico» es ‘la’ forma teatral superior. Tal como vimos al considerar la nivelación subversiva entre héroes y pícaros, Victor Hugo cree que la comedia barroca de los Siglos de Oro «tandis qu'il fait applaudir par le peuple les *graciosos* de comédie, il donne aux rois les fous de cour» (74). En esta línea de valoración romántica del teatro jocoso barroco, común a los primeros romanticismos, el escritor destaca la figura dramática de los «graciosos» aureoseculares.

No será caprichoso que Valle-Inclán denomine a sus esperpentos «farsas» o «tragicomedias» y asuma su inspiración en materiales clásicos de la literatura ‘castellana’, como *La Celestina* o *El Burlador de Sevilla*. Pero no es éste el único aspecto del *Préface* que aproxima a

ambos escritores, pues Victor Hugo compara la tragicomedia romántica con un espejo, «un espejo de concentración»: «Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme» (90).

Recuérdese aquella escena XII de *Luces de bohemia*:

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)

Esa distorsión o representación inusitada de los «héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos» se corresponde con la aseveración que leemos en el *Préface* de que «le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant; il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes» (Hugo 1968, 71). Además, otro punto que la crítica especializada ha destacado, y de manera consensual, respecto a la actitud autoral del creador de *Tirano Banderas* es su condición demiúrgica, esto es, su intencional posición elevada respecto de lo humano, con potencias análogas, de manera figurada, a las de un dios artístico. Pues, según Hugo:

Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. (92)

No hay que dejar de destacar, en esta poética de lo grotesco en el *Préface*, la atención que su autor concede a la recepción, y conectada con ésta, un principio que ya Kant, como se ha visto, había incluido en sus reflexiones en torno a lo bello y lo sublime:

Que ferait le drame romantique? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car, ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. (105)

Como ya notaran Wolfgang Kayser y Dominique Iehl, Victor Hugo acaba por anular o neutralizar el carácter innovador de su defensa de lo grotesco. Esta suavización de su teoría ocurre porque, aparte de los movimientos argumentativos del *Préface* hacia una ontologización de lo grotesco (y hay conceptos cuya metafisicidad acaba diluyéndolos, como señala Dario Villanueva) (ver cap. 1), tenemos algo que quizá sea incluso más significativo: el hecho de que, para el escritor romántico, lo grotesco no fuera propiamente un modo de representación, sino un repertorio temático asimilable al territorio de *lo feo*. Y, sin embargo, su importancia es fundamental, teniendo en cuenta la poderosísima influencia huguiana sobre dos figuras que, décadas después, habrían de ser clave en la crisis simbolista -pervanguardista- de la representación artística: Baudelaire y Mallarmé (por tomar ejemplos señalados de la tradición en lengua francesa, tan influyente en las vanguardias y en 'nuestro' Valle-Inclán). En cierto sentido, Victor Hugo consolida, de modo quizá más explícito y sistematizado que el Jean Paul Richter de la *Vorschule...*, la importancia de lo grotesco como categoría estética central en las poéticas de la modernidad que por varias vías buscaron una ruptura o distanciamiento con relación a las tradiciones clasicistas.<sup>27</sup>

El escritor francés no podía ser más expresivo respecto a esa voluntad de separación: «Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle» (Hugo 1968, 106). En ese rechazo del academicismo clasicista, que no vemos sólo como ruptura sino también como permanencia de unas líneas creativas que ya encontrábamos en el barroco, como ha sido inexcusable ir recordando, Victor Hugo busca otra *mimesis*. Paolo D'Angelo, en *La estética del romanticismo*, se refiere a este cambio de paradigma poético en el período romántico en los siguientes términos:

Si el arte es creador e instaurador de la verdad, si es el arte lo que queda de acceso a la realidad, es evidente que ya no es en absoluto posible pensar en el arte en tanto que vínculo de fidelidad, por un vínculo creado en la imitación. Pero éste era precisamente el fundamento de casi todas las concepciones del arte y de la belleza vigentes en el pensamiento occidental desde la antigüedad. La tesis de que las artes en general puedan considerarse como reproducción de la realidad, una imitación de la naturaleza, una *mimesis* de objetos o acciones, forma parte esencial de las convicciones más estables y extendidas de la estética occidental hasta finales del siglo XVIII, y ha constituido la piedra angular sobre la que se

---

<sup>27</sup> Es obligado consultar, respecto a la continuidad de una poética de lo grotesco desde el romanticismo hasta el esperpento (y bien avanzado el siglo XX), la reciente aportación de Álvaro Soler: *El esperpento a la luz del espejo romántico: tradición grotesca y deformación sentimental*, UCM, 2019 (tesis doctoral).

han construido la mayor parte de las teorías estéticas que se han sucedido en este larguísimo período. (D'Angelo 1999, 117-18)

Por otra parte, y como enfatiza Célia Berrettini, la traductora brasileña del *Prefacio*, en el texto introductorio de su edición:

A liberdade pregada por Hugo, em relação a regras e modelos preestabelecidos, justificou e justificaria todas as inovações - e não entramos aqui no mérito de tais inovações -, que têm invadido e invadirão a arte cênica. Se os dramaturgos das vanguardas introduzem suas ousadas inovações, procedem a revolucionárias modificações, poderíamos dizer que o fazem, mesmo sem o saber, muitas vezes, sob tutela de Victor Hugo. (E este talvez ignorasse que, com seu *Prefácio*, repetia a atitude de um seu colega, dois séculos antes). (Berrettini 2002, 11)

Es inevitable reconocer en las siguientes palabras del *Préface* un antecedente directo de tantos gestos posteriores de rechazo, negación y agresivo clamor contra los cánones oficiales, incluyendo, insistimos en ello, al Nietzsche más nihilista y, por ende, el Nietzsche más creativo y más contemporáneo, especialmente respecto a vanguardias como el dadaísmo o el surrealismo: «Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art!» (Hugo 1968, 88). O de cómo teorizar y filosofar con el martillo...

Son también precursoras las palabras que Hugo escribió entonces respecto a lo que habrían de acometer en el siglo XX Kayser, Bajtín y Harpman, hasta Connelly: «Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les Modernes ont tirés de ce type» (72).

Bastantes años después, escribiría *L'homme qui rit* (1869), obra compleja que, finalmente, nos revela a un Victor Hugo como ejemplo excelente de cómo la heteromímesis permanece restringida a públicos minoritarios: su popularidad, su éxito popular, se debe a la novela del jorobado de *Notre-Dame de Paris* (1831) o a *Les misérables* (1862): la empatía que genera Victor Hugo entre el público ortomímético sería inconcebible, ya desde su mismo título, con una obra como *L'homme qui rit*, cuyo *incipit* grotesco nos impresiona, desde la primera lectura, por su sofisticación heteromimética y su contemporaneidad (y, ya de paso, por sus puntos de contacto con ciertos barroquismos): «Ursus et Homo étaient liés d'une amitié étroite. Ursus était un homme et Homo était un loup» (Hugo 1963, 190).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> En esta novela parece que se habría inspirado el creador del personaje de la película a la que se alude en nota anterior, el *Joker*.

Finalmente, los cambios de poética que se desarrollaron durante este período que hemos acabado de analizar con el *Préface à Cromwell* podemos verlos, con Paolo D'Angelo, como una superación del principio de imitación:

La idea de que el arte esté definido sobre todo por su condición de imitador de algo previamente dado [¿y qué es algo previamente dado, sea como fuere?] abandona la escena y, muy bien puede decirse, que la abandona para siempre, en el sentido de que incluso las teorías que vuelven a proponer algún fundamento de orden mimético para el arte -algunas teorías decimonónicas del realismo, algunas estéticas marxistas-, lo harán sin dejar de tener en cuenta que con el romanticismo se ha producido un corte, ahora ya insalvable, con las teorías tradicionales del arte. (1999, 118)

## 2.5 Fragmentaciones posrománticas: el canon contemporáneo

En la conclusión de «El mundo como voluntad - la objetivación de la voluntad», del segundo libro de *El mundo como voluntad y representación* (1818), traducido al castellano, aquí, por Eduardo Ovejero y Maury, Arthur Schopenhauer afirma:

Cierro aquí la segunda parte de mi exposición, con la esperanza de que, en cuanto es posible, tratándose del desarrollo de un pensamiento hasta hoy nunca expuesto y que, por tanto, no puede estar completamente depurado de los rasgos de la individualidad que los ha engendrado, he logrado llevar al lector al convencimiento de que este mundo en que vivimos y somos es esencialmente en todo y por todo voluntad, y en todo y por todo representación; de que esta representación, por el hecho de serlo, implica ya una forma, la de objeto y sujeto, y por consiguiente es relativa, y de que una vez suprimida esta forma con todos sus anejos, si preguntamos qué es lo que queda, eso que queda, esencialmente distinto de la representación, no puede ser más que voluntad, o sea la cosa en sí. Cada uno de nosotros encuentra en sí mismo esta voluntad, esencia inferior del mundo, y nos reconocemos también como sujetos conscientes cuya representación es el mundo en su totalidad, el cual por esto mismo sólo tiene existencia en relación con el conocimiento como su base necesaria. Cada uno de nosotros, por consiguiente, es el conjunto del mundo, el microcosmos, cuyos dos aspectos están contenidos por entero en cada individuo. Y aquéllo que él reconoce como su propia esencia, agota también la del mundo entero, el macrocosmos, que lo mismo que cada individuo es fundamentalmente voluntad y representación, y nada más.

[...] la voluntad sabe siempre, cuando el entendimiento la asiste,

lo que quiere en un momento y en lugar determinado, pero nunca lo que quiere en general. Cada acto concreto tiene su fin, pero la voluntad en general no tiene ninguno [...] la cosa en sí, que carece de causa. (Schopenhauer 1997, 136-8)

Como ha podido comprobarse en las anteriores secciones, hay una correlación constante, que con propiedad podemos metaforizar como ‘diálogo’, entre el pensamiento filosófico y las poéticas. Nos encontramos, ahora, ante un pensador fundamental para entender la aceleración del proceso de afianzamiento de la heteromímesis entre las poéticas occidentales. La relatividad de la forma respecto a ‘la cosa-en-sí’ (concepto tomado del sistema kantiano del conocimiento) o a la ‘idea’ (en la línea de Platón, más que de Hegel) es la noción que debe destacarse a la hora de tratar de teorizar sobre la fragmentación del canon ortomimético, característica primera que comparten las tan diversas y heteróclitas representaciones artísticas que se aparecen a partir de mediados del siglo XIX y que, como sabemos, atravesando simbolismos y decadentismos, desembocarán en la irrupción heteromimética que conocemos como vanguardias, entre las cuales está el grotesco esperpéntico de Valle-Inclán.

En la formulación schopenhaueriana, la relatividad de cualquier signo respecto a una hipotética esencia de lo real, la cosa-en-sí o idea, inaccesible (pero, eso sí, ‘expresable’: he aquí la caja de pando-ra del idealismo), abre el paso decisivo a la progresiva independencia del artista respecto a la norma convencional y, sin duda, al respaldo teórico a la multiplicación de formas de representación y, por lo tanto, de variaciones en la jerarquía de lo bello, lo sublime, lo feo.

Independientemente de que en otras secciones de su influyente obra este filósofo jerarquice tipos de representación (siguiendo para ello, en lo fundamental, el idealismo conservador o biempensante de Hegel), su modelo teórico previo a las consideraciones sobre la actividad artística, que desarrollará en el tercer libro de los cuatro que componen el volumen, es un modelo en el que profundiza o actualiza el postulado kantiano de que todo conocimiento es re-presentación, mediatización, y de que (he aquí su novedad) la cosa-en-sí no es ni un principio racional, ni el ‘bien’ (desde Platón hasta Hegel, toda la filosofía occidental había mantenido tal convicción). Siendo, para Schopenhauer, «voluntad» la cosa-en-sí, fuerza ciega que «carece de causa», independiente-mente de la valoración negativa que el filósofo atribuye a la hipótesis de la «voluntad» (Schopenhauer 1997, 136-8), con esta interpretación de lo real Schopenhauer formaliza u oficializa insospechadas posibilida-des de libertad para la expresión-representación artística. El estatuto de autoridad casi sacerdotal del que ha gozado la filosofía entre las ciencias occidentales ha funcionado, siempre, como una suerte de refuerzo moral, desde la retaguardia, para las realizaciones artísticas.

Afortunadamente, la progresiva liberación de la actividad especulativa respecto a las instituciones dogmáticas religiosas (y castrenses) en una parte importante del mundo ha ido permitiendo muy diversas combinaciones de unas u otras secciones de sistemas filosóficos que han perdurado, precisamente, como fragmentos y no como sistemas cerrados. Así ocurre con el concepto de 'Dios', cuya necesidad, como gancho trascendental, postula Kant: es posible asumir buena parte de su sistema prescindiendo del concepto de Dios, tal como con Schopenhauer es posible inspirarse en su teoría del conocimiento sin aceptar el valor negativo que atribuye a la voluntad, como de hecho haría, medio siglo después, su más famoso descendiente: Friedrich Nietzsche.

En síntesis, reténgase la importancia de la noción de la relatividad subjetiva del conocimiento y por lo tanto de la representación, y por ello y lógicamente de la representación artística. La teoría del genio se proyecta sobre el individualismo cada vez más extendido durante los siglos XVIII y XIX, desde el individualismo económico hasta los individualismos sociales y, naturalmente, estéticos.

La gran implicación de este fragmento de *El mundo como voluntad y representación* es, precisamente, la ampliación de posibilidades para la representación y la expresión de las individualidades artísticas, que irán conduciendo a nuestra contemporánea coexistencia (coaxialidad) de dos cánones: uno, ortomimético (realismos, epopeyas, tragedias, melodramas...); otro, heteromimético (abstracciones, grotescos, disonancias...). Es ese, precisamente, el objeto de esta sección.

Ya ha quedado patente que en este ensayo se siguen paradigmas de continuidad, más que de rupturas o cortes respecto al pasado, que resultan, tras su escrutinio, falaciosos. Por ello enfocaremos, primero, un texto de Charles Baudelaire, discípulo de Victor Hugo, sobre Goya, ese genio de lo grotesco que ha sido absurdamente epitetizado como aragonés-español-universal, como si hubiera alguna hipotética contradicción entre lo uno y lo otro: o entre ser español, aragonés, y, en su caso, desterrado universal...

Además, en esta sección se pondrá de manifiesto, una vez más, el rechazo teórico respecto a paradigmas nacionales o nacionalizantes. A la luz del primer capítulo se entenderá cuán extemporáneas, dattadas y trasnochadas resultan las siguientes palabras de uno de los artistas que protagonizaron aquella época del XIX. Escribía el revolucionario Richard Wagner:

Que o poeta ou o artista plástico, no modo como concebem os acontecimentos ou as formas do mundo, sejam *antes de tudo* influenciados pela particularidade da nação à qual pertencem, é algo *sempre* levado em consideração *quando os apreciamos*. ([1870] 2010, 5; cursivas añadidas)

Y, sin embargo, expresiones como ‘Simbolismo francés’ o ‘Modernismo hispánico’ por la misma senda van. No son extemporáneas, pues siguen teniendo valor de intercambio, de poder. De ahí que si nos acercamos a Goya de la mano de Baudelaire, será menester reflexionar -entre lo regional y lo global- en torno a las etiquetas artísticas-estéticas-ideológicas de Simbolismo, Decadentismo, Modernismo, Noventayochismo, Vanguardias. O, quizás, Crisis de fin de siglo: la importancia de esta época es múltiple. Es de su contexto del que se nutre directamente el arte de Valle-Inclán. Origen que lo convierte en autor ejemplar para probar que las vanguardias no fueron un verdadero corte o ruptura. Quizás, por qué no, se trató de una revolución: esto es, del establecimiento e institucionalización de un cambio de paradigma.

Por todo ello, se usará la expresión puramente cronológica y relacional de Posromanticismos para abarcar conceptualmente el gran movimiento de actos y potencias heteromiméticos posteriores al período que precisamente hemos estudiado. Con ello, habría que excluir el Realismo y el Naturalismo, aunque sin hacerlo tajantemente, pues son estilos de representación deudores de una tradición que, como sabemos, se conecta con la picardía y con Cervantes, por no ir más lejos, y que alcanza a un tipo de representación cuyo efecto grotesco se logra, precisamente, al construirse con procedimientos inequívocamente ortomiméticos, como lo es el principio de verosimilitud (es el caso, por ejemplo, de Kafka). Pero, en fin, con la denominación de Posromanticismos deseamos dar cuenta de artistas y momentos de las poéticas que podríamos adscribir a la ‘modernidad’ desde la que se explica lo grotesco expresionista que veremos en *Tirano Bandera*s y en *As Naus*. Artistas y momentos como el que se verá a continuación, de la mano de Charles Baudelaire.

### 2.5.1 Baudelaire y Goya: lo «absurdo posible»

En el ensayo «De l'essence du rire - et généralement du comique dans les arts plastiques» (1855), Baudelaire le reconoce al humor una dignidad que desde ámbitos oficiales se le había negado. Es un hecho que el humor literario, animado por la risa o por la sonrisa, no gozaba del prestigio que rodeaba (y rodea) a otros modos de representación de tipo grave o solemne. Desde luego, no disfrutaba de la estima, por ejemplo, de los académicos, a quienes se refiere el poeta en los siguientes y ofensivos términos: «certains professeurs-jurés de sérieux, charlatans de la gravité, cadavres pédantesques sortis des froids hypogées de l'Institut» (Baudelaire 1968, 371), cuyas denostaciones de la caricatura, a la que no reconocían la categoría de género artístico, califica como «hérésies dans des dîners d'académiciens» (371). Más adelante, la agresiva vindicación baudeleriana de lo

cómico caricaturesco adopta un tenor sacrílego o irreverente, respecto a la religión, que prefigura su asociación de la risa con lo satánico:

Le Sage, c'est-à-dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. Il y a donc, suivant le Sage, une certaine contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire. (371)

Discípulo notable de Victor Hugo, Baudelaire retoma las palabras del *Préface* para reconceptualizarlas. En su opúsculo, el poeta elabora reflexiones a partir de varias obras, literarias o plásticas, como Rabelais, Voltaire, Callot, Hoffmann, pero aquí se enfocarán sus impresiones respecto a las imágenes, insólitas o tremendas, de los grabados de Goya. Según el creador de *Les fleurs du mal*, estos grabados contienen en sí mismos las claves de la modernidad, no dejando de incluirse en una tradición barroca:

Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantes, un esprit beaucoup plus moderne, ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes, l'amour de l'in-saisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances. (374)

Baudelaire asocia la «gaieté» barroca, refiriéndose al «bon temps de Cervantes», a «un esprit beaucoup plus moderne». Matiza, sin embargo, pues sabe que las características goyescas que enunciará a continuación no son una cualidad exclusiva de 'lo moderno': «ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes». El concepto de modernidad es otro que entraña significativas dificultades de precisión. Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1974), se pregunta y se contesta: «¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio» (Paz 1980, 65). Dialogando precisamente con Charles Baudelaire, el gran poeta y ensayista mexicano no acaba de ser más específico acerca de qué, o en qué, concretamente, distingue lo moderno de lo clásico. Algunas líneas más adelante, afirma que: «Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas» (66). A pesar de lo vago, flexible y maleable de este intento de definición, señálese la coincidencia conceptual entre Baudelaire y Paz en la asociación de la

modernidad con lo indefinible, que en realidad es a lo que se refiere el discípulo de Hugo: lo incomprendible, los horrores o espantos de la naturaleza, el gusto por los contrastes violentos y la bestialización de lo humano. En cierto sentido, es ese sentimiento racionalizado de desasosiego que Fernando Pessoa, a través de Bernardo Soares, eligiría como título de su obra filosófica mayor, *Livro do Desassossego*. Algo análogo, metodológicamente, al proyecto filosófico nietzscheano de *La voluntad de poder* que, cabe recordarlo, se organizó de modo espurio. Sea como fuere, a la Modernidad se volverá en algunas páginas, a propósito del período o movimiento o corriente llamado Modernismo español e hispanoamericano, y Noventayochismo.

La mirada de Baudelaire destaca las varias imágenes contrastantes que coexisten en los *Caprichos* de Goya. El efecto asustador provocado por esta atenta observación se deriva de uno de los procedimientos estilísticos esenciales de lo grotesco: la hibridación. En este caso, la animalización de lo humano. Que no es solamente un desplazamiento categorial, o el reemplazo incompleto de una categoría de lo real por otra, sino «physionomies humaines étrangement animées par les circonstances». Se trata de un proceso extraño, anormal, monstruoso, y sin embargo determinado o causado por circunstancias: esto es, como proceso grotesco es el resultado del ambiente, de los espacios exteriores que rodean a los personajes grotescos. Con lo cual, podríamos decir que son figuras grotescas a pesar de sí mismas. Es el contexto el que crea el objeto grotesco. El ambiente bestializa, cosifica.

Hemos destacado la explícita adscripción a lo barroco a «le bon temps de Cervantes», lo cual es una muestra más de la pervivencia del barroco más allá de los estrictos períodos de las cronologías. Es, también, prueba de conexión o contigüidad entre las referencias de Baudelaire, Hugo y Richter. Sin embargo, el grotesco barroco es –sin pretender enunciar una ley absoluta– un grotesco desarrollado entre los límites de una ideología oficial teocrática (tridentina), en una determinada cosmovisión (impuesta o no por las instituciones del Estado): cielo, purgatorio, infierno. Pecado, salvación, apocalipsis. De tal guisa que podríamos hablar, ya con Hugo y Goya, relativamente contemporáneos el uno del otro, del moderno grotesco posteológico, puesto que ya desbordan el marco de aquel sistema teocrático preilustrado y preliberal. Y Baudelaire elabora, encaminándose aún hacia más lejos, una teoría de lo cómico y de lo grotesco que se enlaza con el nihilista «cómico aniquilador» de Jean Paul (Richter). Aquí, entre varios tipos de risa, hay una superior: es lo «cómico absoluto» (Baudelaire), lo cómico que suscita lo humano bestial –lo humano diabólico-. Además, Baudelaire percibe estas imágenes como escenas dramáticas (¿trágicómicas?) en modo de representación teatral, como en la muy barroca escenografía del poder que se extendió por

las cortes y templos tridentinos, europeos continentales y europeos coloniales. Es lo que nos dice, en otro punto, el artista:

Lá, au sein de ce théâtre abominable, a lieu une bataille acharnée entre deux sorcières suspendues au milieu des airs. L'une est à cheval sur l'autre; elle la rosse, elle la dompte. Ces deux monstres roulent à travers l'air ténébreux. Toute la hideur, toutes les salétés morales, tous les vices que l'esprit humain peut concevoir sont écrits sur ces deux faces, qui, suivant une habitude fréquente et une procédé inexplicable de l'artiste, tiennent le milieu entre l'homme et la bête. (Baudelaire 1968, 389)

Al mantener escondidos los títulos de los grabados a los que se refiere, a partir de los cuales reflexiona y elabora su impresionista y personal poética de lo grotesco, Baudelaire abre un espacio de fluidez semántica en el que su lector puede jugar libremente con el texto. Y todo ello, dentro de una adscripción, con irónico reconocimiento, al contrario de Victor Hugo, a la condición cristiana de la cultura occidental: «Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique» (Baudelaire 1968, 374).

Cristianismos, en cualquier caso, heterodoxos, que serán característicos de la época en la que nos situamos y que nos permiten emparentar a Victor Hugo, a Baudelaire, al Wagner de *Arte y revolución* (1849) y a nuestro creador del grotesco esperpéntico, Valle-Inclán. Se abriría esta sección comentando el carácter sacrílego de las palabras de *L'essence du rire*. Pues bien, de hecho, el poeta logra urdir una intersección de conceptos que, cuando menos, merecerían la calificación de antagónicos: Cristo y el Diablo. A partir de la teoría de Victor Hugo, a quien, como ya hemos visto, la supuesta superioridad de la religión cristiana respecto a sistemas politeístas -Grecia y Roma en el *Préface*, religiones orientales en Baudelaire - le servía como refuerzo para su colocación, en la cúspide de las poéticas, al drama romántico, en cambio, Baudelaire, a su vez, perversa o subvierte a su maestro, añadiendo a la categoría de lo grotesco «l'élément damnable et d'origine diabolique»:

Comme le comique est signe de supériorité ou de croyance à sa propre supériorité, il est naturel de croire qu'avant qu'elles aient atteint la purification absolue promise par certains prophètes mystiques, les nations verront s'augmenter en elles les motifs de comique à mesure que s'accroîtra leur supériorité. Mais aussi le comique change de nature. Ainsi l'élément angélique et l'élément diabolique fonctionnent parallèlement. L'humanité s'élève, et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagnée pour le bien.

Además, añade que:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi. (Baudelaire 1968, 372)

Baudelaire, en realidad, enfatiza la capacidad de lo grotesco para representar lo absurdo, y para ello lo destaca, en Francisco de Goya: «Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible» (389). Es 'lo absurdo posible', esto es: lo absurdo lógico, lo ilógico verosímil. Es una visión 'realista' de la representación grotesca, donde ésta, al menos en términos conceptuales, deja de ser 'deformación' para ser ya representación verosímil: esto es, el poeta reconduce la cuestión central de la mimesis hacia nuevos derroteros, valores o significaciones:

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité. (389)

Esto, cabe destacarlo, en unos grabados que, aunque tuvieran su público, no podrían ser menos oficializables, o canonizables, al menos desde una poética ortomimética: baste recordar aquel rechazo de lo grotesco articulado teóricamente por dos de las mayores autoridades de lo clásico, Vitruvio y Vasari. Y en Goya se despliega lo fundamental de aquello que en la representación grotesca ha suscitado, desde siempre, su marginalidad. Como sobre Goya escribe Valeriano Bozal en un artículo panorámico del catálogo de la exposición *El factor grotesco*, cuyo título es «Grotesco. La sombra de la risa»:

En estampas y en dibujos encontramos un verdadero repertorio de rasgos grotescos. Los frailes que bailan en el aire al igual que las viejas decrépitas, los viejos que se columpian con gesto burlón, todos responden a un punto de vista dislocado. El exceso es nota que caracteriza a los locos y el disparate, a los transportes estra-

falarios. La acumulación, que generalmente es propia de muchas figuras, puede encontrarse aquí en dos unidas por la acción: la víctima y el asesino constituyendo una sola. La escatología, en los frailes que comen mucho -y mucho defecan-, y la metamorfosis, en seres que son mezcla de hombre y mujer o viejos cuya edad y sexo nunca llegaremos a conocer, en ocasiones con atributos bestiales. (Connelly 2015, 87)

Recordemos cómo explicaba Bajtín el necesario atributo degradante y telúrico de lo grotesco. Pero, más que una degradación telúrica, y por tanto regeneradora desde la perspectiva bajtiniana, el de Goya es un grotesco nihilista, por todo lo que supone de negación radical de las verdades oficiales y colectivas. Esto es: incluyendo lo popular en su crítica y aunando víctima y asesino, carrasco y ejecutado. Será, sin duda, una fuente fundamental para la poética del esperpento.

Es inequívoca la deuda de este texto respecto al *Préface* de Hugo. El concepto de una harmonía monstruosa mantiene la idea fundamental de Victor Hugo de que en el drama romántico o cristiano la representación artística es superior o más perfecta que en el arte ‘clásico’ porque equilibra y muestra los dos aspectos contrarios de lo humano: la bella y la bestia. Sin embargo, Baudelaire expande la idea, añadiéndole un factor satánico que, sin embargo, se halla «penetrado de humanidad». Monstruos «viables», «armónicos», esto es, reales, verdaderos (Baudelaire 1968, 389). Fijémonos en que el ser humano es para Baudelaire una contradicción irresoluble: un absurdo, por lo tanto. De su naturaleza contradictoria respecto, sobre todo, a los conceptos absolutos creados y promovidos desde el poder institucional, para sí y para la comunidad, de cuyos lugares comunes también se burla ofensivamente Goya, esos *valores* con licencia y privilegio de mayúscula (la Verdad, la Justicia, la Humanidad, la Patria, Dios), surge esa risa colérica, sufrida, que no es otra que la que suscitan las «condiciones fundamentales de la vida» (Baudelaire 1968, 389). Baudelaire manifiesta, así, el tenor sombrío y preexistencialista de su concepción de la vida, en una especie de nihilismo ontológico general. Tomando como ejemplo al faustico personaje de la novela *The Wanderer* (1820), de Charles Maturin Melmoth, el poeta afirma:

Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est, qu'on me comprenne bien, la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel. (Baudelaire 1968, 373)

Baudelaire explica la risa desde una perspectiva psicológica, algo darwiniana (que precede al *Origin of Species* en cuatro años, además) y que prefigura, también, el modelo nietzscheano de la voluntad de poder o de potencia, de creatividad (*Der Wille zur Macht*) como motor de las acciones humanas. La risa como acto de poder, expresión de la voluntad de poder, gesto de crueldad ante lo absurdo. La risa como desprecio, como ofensa. Pero ¿desprecio hacia qué?: desprecio, como en Jean Paul Richter, hacia lo humano (que no puede dejar de ser absurdo). La realidad, humana, demasiado humana, no trascendente, representada como una pesadilla, «cauchemar»: el espanto de lo vago e infinito: «Ce cauchemar s'agite dans l'horreur du vague et de l'infini» (Baudelaire 1968, 389).

Así, se reconoce en lo grotesco facultades óptimas para la representación de lo absurdo humano, que conlleva siempre cierto grado de nihilismo, punto extremo del escepticismo llevado a sus últimas (o primeras) consecuencias, esto es, el escepticismo radical. Desprecio que surgirá en unos u otros grados, insistimos, a lo largo del XIX y del XX y ejemplos no faltan. Desde la elegante aunque no menos cáustica ironía del maestro Eça de Queirós hasta el sarcasmo hiriente del esperpento de Valle-Inclán o al perturbador desencaje de Beckett o, a su manera neobarroca o posmoderna, de António Lobo Antunes.

Es muy ilustrativo de este nihilismo posteológico el poema tragírico «Marche funébre pour la mort de la terre (Billet de faire-part.)», escrito por Jules Laforgue, uno de los ‘descendientes’ más ilustres de Baudelaire (o más ilustremente infames, que aquí todo es punto de vista). Se trata de un largo poema, del cual se destacan la cuarta y quinta estrofas, que presentan algunos procedimientos que, recordemos, Valeriano Bozal señalaba en los grabados de Goya. Leemos, en la traducción de Juan Bravo Castillo, la enumeración acumulativa, la contigüidad de conceptos prestigiosos o elevados (como la ciencia, el amor o la caridad), respecto a conceptos o realidades infames (la tortura, los lupanares, el hambre), en una actualización simbolista-decadentista de los barrocos topoi *sic transit gloria mundi, memento mori o theatrum mundi*:

Hymnes! autels sanglants! ô sombres cathédrales,  
 Aux vitraux douloureux, dans les cloches, l'encens.  
 Et l'orgue déchaînant ses hosannas puissants!  
 Ô cloîtres blancs perdus! pâles amours claustrales,  
 [...] ce siècle hystérique où l'homme a tant douté,  
 Et s'est retrouvé seul, sans Justice, sans Père.  
 Roulant par l'inconnu, sur un bloc éphémère.  
 Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité  
 [...]  
 Et les bûchers! les plombs! la torture! les bagnes!

Les hôpitaux de fous, les tours, les lupanars,  
 La vieille invention! la musique! les arts  
 Et la science! et la guerre engraissant la campagne!  
 Et le luxe! le spleen, l'amour, la charité!  
 La faim, la soif, l'alcool, dix mille maladies!  
 Oh! quel drame ont vécu ces cendres refroidies!  
 Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité.  
 (Laforgue 1993, 92-8)

Lo más importante de todo esto es la consolidación de aquel concepto que Jean Paul Richter acuñara como ‘cómico absoluto’, y que para Baudelaire sería lo grotesco, estrechamente conectado a la modernidad. Como escribe Federico Vercellone en su *A Estética do Século XIX*, traducido al portugués por Isabel Teresa Santos:

Chega-se assim à distinção entre o cómico e o grotesco, que significa, implica o delinear de duas novas categorias que definem a situação noutros termos: as de «cómico significativo» e de «cómico absoluto». É uma distinção, esta última, não apenas importante, mas de primeiríssimo nível, pois prevê, no fundo, que o *étonnant* da arte moderna se configure não apenas como o lugar do *choque* mas também aquele em que o maravilhoso conquista a sua autonomia. Trata-se de um passo de primeiríssimo nível, porque assim se passa da «arte filosófica», que deriva do romantismo alemão, para a «arte absoluta», que realiza a plena autonomia do imaginário artístico. Plena autonomia em relação a qualquer outra instância: qualquer apelo ao primado da imitação, bem como ao condicionamento do horizonte poético por parte do saber especulativo. Este horizonte livre de pressupostos estranhos ao próprio movimento da imaginação estética conduz-nos através da «poesia absoluta» (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) até às vanguardas históricas (e ao surrealismo em particular. (Vercellone 2000, 122)

Efectivamente, para Baudelaire la gran distinción entre lo cómico significativo, subordinado al principio de utilidad, y lo cómico absoluto, lo grotesco, reposa en el valor creativo de este último. Además, destaca su carácter violento y excesivo, desmesurado, su oposición al sentido común -las verdades colectivas:

C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables.

Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création. (Baudelaire 1968, 374)

### 2.5.2 Heteromímesis simbolistas-modernistas: decadencias, acciones directas

Esta sección será especialmente importante, porque las primeras fuentes estéticas de Valle-Inclán se encuentran en el período que, de momento, y ante la reconocida importancia del poeta *du Mal*, se puede denominar como posbaudelaireano.

Valle-Inclán, por un lado, y, por otro, su creación vanguardista coetánea de los desastres de la Primera Guerra Mundial, el esperpento, proceden de posibilidades heteromiméticas abiertas durante las últimas décadas del siglo XIX. Esto, en cuanto al estilo.

Temáticamente, tanto su novela como la de António Lobo Antunes se relacionan con la preocupación/construcción del concepto de 'decadencia' (nacional), que aunque no sea una invención decimonónica no cabe duda de que fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando más centró las actividades de tantos y tantos artistas, intelectuales y gentes políticas por activa o por pasiva. Un ejemplo ibérico destacado son las llamadas *Geração de 70*, en Portugal, y la también así denominada Generación del '98, en la España castellanohablante. Fue en el contexto de esta preocupación de época cuando surgió la etiqueta estilística conocida como Decadentismo, simultáneamente a la aparición de muy diversos intentos de 'regeneración' de la vida política, social, esto es, colectiva. Lo cual abarca de igual manera a la estructuración doctrinaria de nacionalismos proto o paraestatales, como el catalán, el gallego o el vasco.

Quien se acerca por primera vez a los estudios críticos sobre la obra (y la vida) de Valle-Inclán se encuentra, inevitablemente, con las expresiones Generación del '98 y 'modernismos' (hispánico e hispanoamericano). Desde la institución pluriestamental del 'hispanismo', término del que se ocupa el capítulo primero de este ensayo, eran esos los denominadores periodológicos desde los que se enfocaba y trataba la obra de Valle, independientemente de las cualidades inequívocamente vanguardistas de su grotesco esperpético, y, por ejemplo, en la *Historia y crítica de la literatura española* (dirigida por F. Rico) se sitúa al autor de *Tirano Banderas* en el sexto volumen, cuyo título es *Modernismo y 98*. ¿No debería figurar el Valle del esperpento en el séptimo volumen (alineado con vanguardias como el ultraísmo o el creacionismo) de una tan importante obra de referencia, quizás la más conocida en los estudios de la literatura española? O por lo menos, y aun cuando no lo debiera, sí lo podría.

La prioridad comparatista debería ser, si asumimos las consideraciones previas, unificar etiquetas, desregionalizándolas, o universalizándolas, lo cual viene a ser casi lo mismo, seleccionando aquellos aspectos o rasgos que contribuyan a formarnos una mejor idea del concepto de lo que se ha estado denominando heteromímesis grotesca. Quizá lleguemos, así, al término de definición adecuado para el análisis posterior de las novelas de Valle y de Lobo Antunes.

Las historias literarias distinguen entre varias corrientes o movimientos que, aparentemente, revelan una variedad de estilos diferentes entre sí, pero unitario cada uno de ellos. Me refiero a las denominaciones de Simbolismo, Decadentismo, el (o los) Noventayochismo(s), el o los Modernismo(s). Términos que muchas veces se confunden, o que tienen interpretaciones y aplicaciones heteróclitas, provocando confusiones o ambigüedades conceptuales que pueden distraer de lo esencial de las obras. Es una dificultad que nace de la imbricación entre los períodos y los movimientos, los estilos y los temas, la clasificación normativa y el libre acto de recepción e interpretación individual.

Éste es, pues, un momento particularmente proclive a caer en la dulce tentación de perderse, y, permitiéndose uno apropiarse del título de Claudio Guillén, afírmese que se corre el riesgo de desorientarse «entre lo uno y lo diverso». Por ello, problematizemos primero, para después intentar dejar claro qué se puede extraer de esta diversidad de conceptos. Interesa sobre todo consignar las características poéticas e ideológicas de una época (las décadas posteriores a Baudelaire en Francia, a Bécquer en España, etc.) que nos permitan articular una estructura estético-cronológica que podamos hacer equivaler a un período.

Como escribió René Wellek en «What is Symbolism?», texto con el que se abre la primera parte de la gran obra *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, organizado por Anna Balakian, podremos pensar en tales etiquetas como categorías históricas o ‘ideas reguladoras’. En sus palabras, un período sería:

a time-section dominated by a set of norms (conventions, genres, ideals of versification, standards of characters, etc.) whose introduction, integration, decay, and disappearance can be traced. These norms have to be extracted from history itself: we have to discover them in the observable literary process. Symbolism thus is not a unitary quality which spreads like an infection or a plague, nor it is a mere verbal label: it is rather a historical category, or, to use a Kantian term, a “regulative idea” (or, rather, set of ideas) with the help of which we can interpret the historical process. (Wellek 2008, 18)

La importancia de asumir el concepto de Simbolismo como idea reguladora, categoría histórica, tal como se ha hecho antes con el barroco, se debe a lo prolífico y rico del problema que representa el período que enfocamos en esta sección, por la abundancia y heterogeneidad de las obras y artes con las que contamos. Evidencia factual que se nos revela simplemente al leer los índices de las obras escritas o dirigidas por Anna Balakian sobre el asunto, particularmente el ambicioso volumen de 1982, del que proviene la cita anterior. En este gran conjunto de estudios, se coordinan textos interdisciplinarios, con un enfoque comparatista y transnacional. Vale la pena reseñar que a lo largo de sus casi setecientas páginas se tratan obras de los siguientes ámbitos nacionales: Francia, Inglaterra, Alemania, España, Hungría, América Española, Italia, Rusia, Austria, Estados Unidos, Bélgica, Portugal, Dinamarca (y Escandinavia), Finlandia, países bálticos, Polonia, Checo-Eslovaquia, Serbia, Bulgaria, Grecia. No olvidemos la vigencia, en buena parte del período de tiempo que se considera para el «movimiento simbolista», del imperio austrohúngaro, que integraba algunos de los países de la lista. Destaquemos a autores de expresión española: los hermanos Machado, Rubén Darío, Lorca, Juan Ramón Jiménez. En realidad, la ausencia de Valle del volumen libro se debe seguramente al azar. En palabras de Balakian los simbolismos fueron: «a literary and ontological phenomenon which emerged simultaneously and sometimes sporadically within the context of many literatures, the common sources enriched with numerous variables» (Balakian 1982, 14).

Como, además, se trata de un fenómeno interartístico (más que otros, pero no menos que el de las artes barrocas), otro ejemplo es el que nos ofrece Michael Gibson (2006), en el obligado libro de Taschen sobre el simbolismo pictórico, que, ciñéndose a un ámbito cultural marcadamente europeo, ordena las obras incluidas entre las siguientes zonas geográficas: Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, Bélgica y los Países Bajos, países germánicos y Escandinavia, países eslavos y países mediterráneos. Comprobada, la transterritorialidad de los Simbolismos.

Como se ha visto en el capítulo previo, el rigor aboca a restringir 'lo nacional' a lo mínimo necesario e indispensable para no nublar, en el caso que nos ocupa, el análisis comparatista de las dos novelas de Valle y de Lobo Antunes. Esto plantea algunos problemas.

No se trata solamente del hecho de que nos encontramos en contextos académicos de tradiciones y *praxis* nacionalizadas, sino que las novelas en cuestión son obras que juegan grotescamente con constructos nacionales. Recurriendo a la expresión de Frances Connelly, puede decirse que estas obras juegan, dentro del *Spielraum* grotesco que brinda el esperpento, con las 'naciones' española y portuguesa, con sus colonias y poscolonias de la América española, y el imperio portugués, las poscolonias portuguesas. Sin embargo, no se atenderá

a esencialismos o supuestas especificidades nacionales ‘exclusivas’ en lo tocante al estilo, a las formas y combinaciones lingüísticas que configuran la representación literaria narrativa. Habrá que prestar atención a esta aparente paradoja.

Otra dificultad que se deriva de las posturas teóricas comparatistas que adopto, y al que aquí nos enfrentamos, es el uso extendidísimo de la etiqueta ‘nacional’ del concepto ‘Simbolismo francés’ (y la de su análogo ‘Modernismo hispánico’). Lo cual nos lleva a algún margen de error en la delimitación o restricción de los Simbolismos. Ya en 1982 escribió Anna Balakian en *The Symbolist Movement...*:

If indeed its first language was French, its theoreticians were non-national in their concern with then relation between the evanescence of human life and its surviving imprint though the permanence of an art form; to this end, they agreed on a certain notion of the Beautiful, devised a linguistic code consisting of special uses of metaphor and myth, understandable on a superlinguistic basis, somewhat like a musical notation, recognizable on the metaphorical and mythological plane, viable on various soils and in various languages, and containing a thematic context of universal signification. (1982, 9-10)

Del Simbolismo, destacaba la preocupación por transcender los límites de lo nacional, desde la teoría del simbolismo, al representar artísticamente los grandes temas humanos con una perspectiva universalizable.

De hecho, como se verá en profundidad, es eso lo que ocurre en *Tirano Banderas* y en *As Naus*, cuyos últimos sentidos, las relaciones entre los individuos y el Poder, en un contexto poscolonial contemporáneo, rebasan ampliamente sus marcos temáticos ‘nacionales’, o sus respectivas lenguas ‘nacionales’. Una de las pruebas de ello es, como se adujo en el primer capítulo, la traductibilidad de ambas novelas.

Esto pone en duda la idea expresada por el crítico Wellek de que «French symbolism was exported», puesto que los cambios artísticos que habrían de surgir tras Baudelaire, también se dieron en otras latitudes, como explica Jorge Urrutia (2004) en *Las luces del crepúsculo*, u otros, defendiendo con muy sólida argumentación la existencia de un presimbolismo castellano ya en Gustavo Adolfo Bécquer). En fin: lo que más interesa es el carácter transnacional de la corriente estética, así como su preocupación por superar o transcender el nacionalismo que se fragua desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del romanticismo, y que, durante el siglo XIX, se materializa en movimientos, ideologías y partidos políticos decisivamente influyentes en el siglo XX. Citando a Balakian, escribe Wellek:

French symbolism was exported abroad and caused an international movement, which, as Anna Balakian has argued persuasively, was the first movement in which «art ceased in truth to be national and assumed the collective premises of Western culture. Its overwhelming concern was the non-temporal, non-sectarian, non-geographic, and non-national problem of the human condition. In the Paris of the 1890's, poets lost their national identity. Francis Vielé-Griffin and Stuart Merrill were native Americans. Foreigners flocked to Paris: Arthur Symons, George Moore, and W. B. Yeats, Stefan George, Rubén Darío and the Machado brothers. Hofmannsthal and Rilke all received decisive stimuli from their stays in Paris». (Wellek 2008, 24)

Balakian destacaba así la preocupación simbolista por la condición humana, objeto para el que procuraba abstraerse lo máximo posible de contingencias espaciotemporales o político-territoriales (nacionales). Un deliberado rechazo de la praxis nacionalista en la actividad creadora de las artes.

No es un hecho fortuito que quien nos ofreciera el «Manifiesto del simbolismo» (publicado en *Le Figaro*, en 1886) fuera el ateniense-parisino Jean Moréas, seudónimo o máscara demiúrgica de Ioannis Papanikolaou. En ese texto se encuentra la siguiente definición de la poesía simbolista, que podemos extender a las demás formas de representación artística:

Enemiga de los preceptos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y de la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujetada a esta última. (Moréas 2007, 247)

Hay un aparente influjo hegeliano en la definición de Moréas: lo cual no quita que desde su práctica artística rechazara la ortomímesis académica (que, como vimos antes, había hallado en la *Estética* del profesor de Jena un sólido cemento para reforzar su institucionalización). No busquemos coherencias de sistema que no existen, en realidad, por mucho que sea este artificio metodológico al que recurrimos. Esta filiación idealista de los simbolismos, por ende, no debe distraernos o confundirnos: el, o -más nos vale el plural- los Simbolismos, supusieron un destacadísimo momento de afirmación de las heteromímesis respecto a la ortomímesis, en el proceso de deconstrucción de los principios axiales de las poéticas clásicas y neoclásicas. Una fragmentación que habría de conducir, entre otros, al extremo heteromimético de la abstracción en pintura o de la desgramaticalización en literatura.

La teoría platónica de las ideas se recupera, de hecho, en el marco de un rechazo de la tradición promocionada desde el neoclasicismo

(ver el neoplatonismo de Valle en *La Lámpara maravillosa*, en sus *Claves líricas*, que diverge del aristotelismo neoclásico).

Además, y también filosóficamente, no deja de ser una época de una manera u otra hegeliana (la ‘Idea’, el ‘ideal’...), pero que se anarquiza y se desdogmatiza (o redogmatiza). Jean-Nicolas Illouz reflexiona, en su *Le Symbolisme*:

[...] les doctrines symbolistes tendaient à restaurer l'ancien univers analogique, et postulaient à nouveau l'existence de «correspondances» entre le sensible et l'intelligible, entre l'homme et l'univers, comme entre le poème et le cosmos. L'ancien ordre de la *mimèsis* se remet ainsi en place, et l'idéalisme philosophique que sous-tend le discours symboliste permet de réaffirmer l'existence d'un monde idéal, lui-même réfléchi dans le monde sensible, et «représente» dans l'œuvre d'art. (2014, 164)

Se refiere, sin embargo, no a la mimesis aristotélico-horaciana sino a la mimesis platónica. Y si de Baudelaire venimos, a Baudelaire volveremos. En el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* de la editorial inglesa Penguin se define ‘símbolo’ del siguiente modo, citando al poeta:

A literary symbol combines an image with a concept (words themselves are kind of symbol). It may be public or private, universal or local. They exist, so to speak. As Baudelaire expressed it in his sonnet *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles... (Cuddon 1992, 939)

Estos conocidos versos del soneto «Correspondances» formulaan la posibilidad de nuevas combinaciones entre imagen y concepto.

Otra definición reciente y académica de Simbolismo es la que encontramos en el manual universitario de referencia *Teoria da Literatura*, de Vitor Manuel Aguiar e Silva, y que nos acercará aún más al concepto de heteromímesis, al situar la cuestión simbolista en el ámbito de la referencialidad:

[...] uma estética da sugestão: em vez da linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real, a linguagem alusiva e plurissignificativa, que envolve de mistério os seres e as coisas; em vez do significado preciso e delimitador, a evocação sortiléga. A sintaxe rigorosa dissolve-se e a poesia lírica tende assintomaticamente para a música. (2002, 589)

### 2.5.3 Plurisignificación de los simbolismos

Definición, aquélla, certera en cuanto a la referencialidad de la representación lingüística. Esto es, al tipo de identidad entre el objeto representado y su representación: «uma estética da sugestão». Esta definición, una vez más, desterritorializa la corriente o ‘movimiento’ simbolista. Fijémonos en la plurisignificación de la etiqueta Simbolismos, con la cual podemos referirnos a varios ámbitos o, como escribe Wellek, a diversos «círculos concéntricos»:

Of the four concentric circles we have distinguished: the coterie in Paris in the eighteen-eighties and -nineties; the French movement from Baudelaire to Valéry; the international movement that spans the continents and includes all or almost all literatures between 1880 and 1920; and the symbolism of all ages and places. The third meaning, the concept of the international movement, is clearly the one most relevant to our concerns as comparatists. (Wellek 2008, 28)

También aquí se opta por ese movimiento internacional que «incluye des all or almost all literatures» entre 1880 y 1920.

Sobre todo, o ante todo, porque podemos hacer equivaler Simbolismos a Modernismo, abarcando desde Baudelaire, por lo menos, hasta las vanguardias ‘históricas’. Un período en el cual se dio una aceleración inaudita de las posibilidades de representación artística, una suerte de estallido heteromimético que habría de conducir, en pocos años, a una relativa coexistencia, o coaxialidad, de ortomimesis y heteromimesis en las culturas occidentales y mundiales (por la consabida globalización de nuestra actual sociedad del comercio, la información y el espectáculo). Sea como fuere, hay fundados motivos para no alejar tanto como se hace habitualmente a los Romanticismos de, por ejemplo, los Suprarrealismos (mejor que Surrealismo).<sup>29</sup> En cierto sentido, no pocas manifestaciones de esta corriente de los años veinte del siglo XX son de carácter ultrarromántico (como, por ejemplo, la exaltación del ego, aunque con barniz freudiano, o del *amour fou*). Y son manifestaciones, siempre, transnacionales.

De ahí que asumamos las siguientes palabras de Mainer, quien en el primer suplemento del volumen de la *Historia y crítica de la literatura española* al que hemos aludido previamente ya reconocía que, en aquel entonces, la crítica se inclinaba por una:

---

<sup>29</sup> Palabra, Surrealismo, tristemente condenada al maltrato degradante de la *vox populi*, que ha logrado neutralizar su significado original, tal como ocurre con romántico, grotesco, absurdo, kafkiano, orwelliano... Ejemplos no faltan de que la sabiduría popular propugnada por el posthegelianismo no atiende demasiado ni a razones ni a lecturas.

[...] indiferenciación de lo que antaño se dividía entre modernismo y noventayocho, proclividad a la consideración internacionalista de fin de siglo, aceptación de la idea de crisis general artística y preferencia por buscar los rasgos caracterizadores en el plano de los contenidos –ideológicos, estéticos...– más que en la superficialidad de las formalizaciones. (Mainer 1994, 64)

Evitemos, quizá, la expresión «fin de siglo», pues la época de los simbolismos-modernismos se nos presenta más bien como un comienzo, como una apertura de posibilidades: ni final, ni acotado sólo a un siglo.

Nos preguntamos, por otro lado, si la noción de ‘crisis’ no es, hasta cierto punto y en determinados ámbitos, falaciosa. Ello, porque se presupone, al convocarla, una anterior estabilidad que en este caso no acabamos de discernir, al menos desde finales del siglo XVIII. Quizá se revele en esta noción de crisis un cierto solapamiento entre la actividad aparente o pretensamente ‘objetiva’ y el mito de ‘las edades del Hombre’.

Más allá de esta digresión no demasiado importante para lo que se expone, hay que adoptar sin restricciones las palabras de este importante crítico, cuando relaciona los cambios de modelos filosóficos y teorías científicas que, de hecho, se precipitan durante las últimas décadas del siglo XIX. Como leemos en la *Breve historia de la literatura española*:

[...] un importante punto de partida: el clima psicológico de una época de cambios que se extiende entre 1880 y 1910. A lo largo de ella se fundó la física moderna (que destronó como ciencia hegemónica a la química), la sociología desplazó a la historia como herramienta de análisis social, quebró la confianza en el positivismo y se difundieron filosofías irracionalistas como las de Nietzsche y Bergson, nació la psiquiatría moderna y, en su marco, el psicoanálisis. Después de 1900 ni el ámbito del alma humana, ni la imagen del átomo, ni la dinámica de las multitudes, ni el contenido psíquico de la memoria, ni la percepción subjetiva del tiempo, ni la existencia de Dios tuvieron ya el mismo significado que antes. (Mainer, Alvar, Navarro 2014, 531)

Este punto de partida que establece un ámbito geográfico transnacional, en el que el «clima psicológico de una época de cambios» es más importante que el origen estrictamente regional de las ideas o teorías que provocaron esas alteraciones mentales es el más adecuado. A la lista de los saberes desde los cuales dichos cambios repercutieron en las actividades sociales habría que añadir el modelo evolutivo de Darwin y, no menor en cuanto a importancia cultural, el drástico y aceleradísimo desarrollo tecnológico y mercantil de las

sociedades occidentales (en concreto, en los ámbitos urbanos), con una consiguiente proletarización de masas urbanas y crecimiento significativo de las burguesías, importantes *consumidoras* de productos culturales. La fotografía, la electricidad, el fonógrafo, espectáculos colectivos tecnificados como el cine, tan conectado a las vanguardias.

Recuérdese ahora el problema terminológico inicial: había que elegir entre distinguir o hacer converger conceptos como Simbolismos, Modernismos, Decadentismo, Noventayochismos, Vanguardias. El ‘modernismo’ es un término que puede, dependiendo del contexto, referirse a diferentes períodos o ámbitos geoliterarios: en los estudios literarios en lengua castellana, se refiere a la literatura de tipo simbolista creada en las últimas dos décadas del siglo XIX, con la figura de Rubén Darío como cabeza de proa (que en Cataluña se solapa con el Noucentisme); en la tradición filológica anglosajona abarcaría desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las vanguardias, que incluye; en los estudios literarios en lengua portuguesa se refiere exclusivamente al período de las vanguardias ‘históricas’ (Futurismo en Portugal, Semana de Arte Moderna de São Paulo); en arquitectura y artes plásticas, el llamado Modernismo catalán nos indica el estilo de arquitectos y escultores como Domènec i Montaner o Antoni Gaudí, y pintores como Ramón Casas o Vidal Balaguer. Así que teníamos que elegir un término estilístico más satisfactorio (ver Chadwick 1975, 13). Ni lo de ‘hispánico’, ni lo de ‘francés’, ni lo de ‘catalán’, convence.

Retrocédase, ahora, al problema planteado al comienzo de este ensayo. La mera equivalencia del topónimo cultural ‘Hispania’ como España, y todos los desplazamientos semánticos, agregados de marcas de poder político, etc., debería plantearnos un problema de difícil o incluso imposible resolución. No por ello hay que dejar de señalarlo. ¿No debería, por ejemplo, el susodicho vocablo incluir las literaturas escritas en otras lenguas descendientes del latín peninsular, el gallego, el portugués, el catalán? En el caso del Modernismo español e hispanoamericano, para entendernos, ¿no debería incluirse un autor tan leído en medios castellanohablantes de España y de las Américas como el portugués Eugénio de Castro, tan unido al canonizado Rubén Darío? Una vez más, las ficciones nacionales se nos atravesan en el camino. Y si incluimos el euskera en la pregunta el problema aún se nos complica más. Y no por complicado es menos concreta la cuestión -y contemporánea nuestra, de quien esto escribe y de quien esto lee-.

Y es que hay, además otro problema: los llamados Modernismo español y Modernismo hispanoamericano se cruzan, de una u otra manera, con el invento azoriniano del ‘98, una ficción ya bien

deconstruida desde la crítica más especializada,<sup>30</sup> pero que, como las mejores estructuras ficcionales que se referían en el primer capítulo, ‘está ahí’, como reconoce José-Carlos Mainer (1994). Volvamos a lo que Mainer denominara como «la esterilidad del dilema modernista frente a noventayochos» (Mainer 1994, 65); el crítico afirmaba, en sintonía con el título de la obra de Balakian, que:

Por todos los caminos, la nueva investigación del modernismo conduce a la elaboración de un modelo internacional en el que quepa insertarlo. Pero no pocas veces, la denominación consagrada induce a error. Todavía para muchos *modernismo* es una tendencia decorativa y, en tal sentido, un sinónimo de conceptos como *modern style* en el mundo anglosajón, *Jugendstil* en los países germanos (la *Sezession* -en Munich, Viena y Berlín- implica un movimiento intelectual más amplio), estilo *Liberty* en Gran Bretaña o el más difundido *art nouveau* que parte de Francia. Por supuesto, el modernismo que se viene definiendo es mucho más que todo esto. Pero lo cierto es que ningún país alberga bajo un mismo término las formas plásticas de 1900 y las mucho más diversas manifestaciones de la crisis secular que modificaron tan sustancialmente la estética simbolista y naturalista, entronizaron el decadentismo e iniciaron la modernidad. (Mainer 1994, 70)

Pero lo cierto es que aquí, y precisamente a causa de tales discrepancias terminológicas entre unas y otras historias literarias (la española, la portuguesa, la brasileña, la francesa, etc.), he optado por hacer equivaler Simbolismo(s) a Modernismo, aunando ambos términos, pluralizados, siempre con un alcance trans- o supranacional, y recurriendo indistintamente a uno o a otro término. Al fin y al cabo, se trata de un fondo estético y mental compartido, lo que Mainer denominaba «las provincias estéticas del fin de siglo –el decadentismo, el satanismo, el nuevo erotismo, el exotismo geográfico [...] el común subsuelo simbolista de la estética finisecular» (1994, 61).

#### 2.5.4 Síntesis y consideraciones finales en torno a los simbolismos-modernismos

Con las siguientes palabras de sus *Páginas escogidas de Rubén Darío*, Ricardo Gullón destaca dos aspectos estructurantes de los simbolismos-modernismos:

---

<sup>30</sup> Véase, por ejemplo, «La generación del 98: crítica de un concepto», de Inmán Fox y Cacho Viu (1994).

El modernismo se caracterizó por la repulsa de las convenciones vigentes. Esa repulsa no tuvo sólo carácter artístico: alcanzó las creencias religiosas, la estructura social y las ideologías filosóficas y políticas, convirtiendo en virtud la negación de las doctrinas recibidas. [...] La negación de los dogmas fue la primera y más importante característica del modernismo. (Gullón 1993, 11-12)

Destáquense, de las palabras de Gullón, el anticonvencionalismo (que conllevará el *ethos* de la rebeldía, de las rebeldías) en todos los planos individuales y sociales y la ‘negación’ de los dogmas, actitudes de rechazo que aquí hemos hecho equivaler a ‘nihilismo’. Tratemos de ordenar, ahora, las páginas previas en una síntesis de lo que, a partir de las investigaciones y reflexiones previas, significó el período simbolista-modernista en el devenir de la representación heteromimética y dentro de las poéticas occidentales. Insistiendo, con el crítico, en enfocar esa actitud de rechazo o de problematización de las verdades oficiales, de los valores dogmatizados e institucionalizados, tanto en la literatura como en las demás artes, además de todo aquello que hay que poner en relación, siempre, con éstas: los sistemas filosóficos, políticos, religiosos (pues a todo sistema estético, político o religioso-moral subyace alguna ideología, como en el primer capítulo se muestra). Tal actitud de rebeldía se distingue en grados muy distintos, y aquí se ha ido acotando hacia el ámbito de la representación grotesca.

En los puntos siguientes, veremos unas últimas observaciones, estructuradas en torno a tres conceptos fundamentales y a la relación de cada uno de éstos con el anticonvencionalismo simbolista-modernista: primero, la noción-tópico de la decadencia; en segundo lugar, el antiburguesismo filosófico, religioso (moral) y político; y en tercer y último lugar, la actitud general artística de rebeldía con relación a los cánones y que subyace a las creaciones de renovación heteromimética.

## 2.6 Esteticismo y crítica cultural y política de la nación

Paul Verlaine, elegido como maestro por el Simbolismo-Modernismo español y americano, escribía las siguientes y elogiosas palabras respecto al Decadentismo estético

una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano,<sup>31</sup> con insurgencia, re-

---

<sup>31</sup> A contramano o *À Rebours*, título de la novela-insignia del Decadentismo, escrita por Joris-Karl Huysmans a finales del XIX.

accionando por lo delicado, lo elevado, lo refinado, si ustedes quieren, de sus tendencias, contra la llaneza y la infamia literarias y de otro tipo, ambientales. (Carta a Le Décadent). (Verlaine 2007, 250)

Situémonos. ¿De dónde surge el culto a la decadencia, un concepto al cual se habían asociado, secularmente, valores negativos? Vayamos a su origen. El tema de la ‘decadencia’, como sabemos, está conectado con el mito ovidiano de las tres edades del hombre. Formulación clásica de la idea-sensación, tan humana como animal en lo que de biológico tiene el *homo sapiens*, del decaimiento de las posibilidades vitales. Esta sensación natural, biológica, constante a través de la historia, cuya formulación medieval se fragua en los versos «cómo, a nuestro parecer, | cualquiera tiempo pasado | fue mejor».<sup>32</sup>

Las tantas veces citadas palabras tardomedievales (¿renacentistas?) de Jorge Manrique sirven, si las añadimos a las de Ovidio, para prevenirnos respecto a una reserva que se puede plantear sobre la consideración fundamental de que la decadencia cultural y política, y ya desde la perspectiva decimonónica y posterior, la llamada ‘decadencia nacional’ es esencialmente una construcción discursiva y artística. No así la ‘decadencia biológica’, que no es relativizable discursivamente: es objetivo y consensual el hecho de que la senectud conlleva, *urbi et orbi*, el decaimiento de las potencias orgánicas del individuo respecto a las de la infantojuventud. Es ley de vida, material, atómica.

Sin embargo, no se trata aquí de esa decadencia, sino de la decadencia de los organismos naturales metaforizada (transmutada, desplazada) hacia los ‘organismos’ culturales (como el de la nación, en nuestro caso). Metáforas, si no ilegítimas -¿puede ser una metáfora más o menos legítima, más o menos ilegítima?-; sí, al menos, temerarias, ya que introducen fantasías metafísicas en reflexiones y polémicas a consensuar y que, al imponerse, suelen llevar a catástrofes materiales muy concretas.

La noción de ‘decadencia’, aplicada a una comunidad humana, como lo es la de las llamadas naciones, la podemos extraer, parcialmente, del diccionario de la Real Academia (2017), que nos remite al verbo *decaer*: «Dicho de una persona o de una cosa: Ir a menos, perder alguna parte de las condiciones o propiedades que constituían su fuerza, bondad, importancia o valor». Su segunda acepción es propia del lenguaje especializado marítimo, pero también nos interesa: «Dicho de una embarcación: Separarse del rumbo que pretende seguir, arrastrada por la marejada, el viento o la corriente».

Ambas acepciones, al aplicarse una comunidad humana en su conjunto, conllevan un mecanismo básico de simplificación de lo real que reduce el número amplio y heterogéneo de los millones de miembros

<sup>32</sup> <https://www.cervantesvirtual.com/obra/obra-completa-2011/>.

de dicha comunidad, de cualquier edad, estado y condición, del presente -vivos, por tanto- y del pasado -desaparecidos, aunque reelaborados por la memoria-. Esta gran variedad de opiniones, de tendencias, de adhesiones o rechazos a unas u otras ideas, normas, gustos, prácticas, etc., a través de la ficcionalización sociológica de lo real se reducen a una individuación imaginaria, la ‘Nación’. A esta, entonces, se la examina y diagnostica como si se tratara de un señor o una señora concretos en un consultorio de medicina general. Doña Francia, la señora España, el señor Portugal, la paciente Cataluña. Podría diagnosticarse desde un simple resfriado hasta una disartrosis cervical crónica.

Pero, bromas aparte, por supuesto que toda enfermedad es relativa; relativa a un estado óptimo de salud. Y si el concepto de salud no ofrece dudas en cuanto a su uso no metafórico, y, sobre todo, a su aplicación individual, al metaforizarlo para encajar en ella a una colectividad, considerada transgeneracionalmente, y al no ceñirse al ámbito de la salud, esto es, al no referirse a enfermedades colectivas (como plagas, epidemias o intoxicaciones alimentarias colectivas), entonces se vuelve necesario fijar parámetros para evaluar el estado de ‘salud’ de un pueblo-nación.

Los parámetros para establecer el grado de ‘decadencia’ de un pueblo o nación son variables en calidad y cantidad. Piénsese tan solo que entre tales parámetros se distinguen, y enumeremos sin jerarquizar, la economía, el comercio (producción, importación, exportación de agricultura, pesca, ganadería, artes, caza, textiles...), la literatura, la arquitectura, la pintura, las ciencias puras y aplicadas, técnicas, las relaciones internacionales, los conflictos o las paces y sus tipos diversos: tipos de guerras y tipos de paces, el estado de salud de cada individuo del conjunto-pueblo, las religiones. Y añádanse elementos colectivizables al gusto o interés de cada cual.

De ahí que, como veremos, en cada latitud ideológica se haya utilizado con alegría el concepto de decadencia, y siempre como condición para la acción política o estética. Flexible, maleable, colmable a voluntad, como las nociones de ‘bien’ o de ‘mal’, la idea de ‘decadencia’ circuló durante el siglo XIX entre artistas e ideólogos del rechazo de lo oficial.

La llamada ‘Generación del ’98’ -que tematizó el tan repetido ‘98’, el ‘problema’ de España y su ‘decadencia’- fue, como sabemos, un invento de Azorín, con fecha de registro (1913). Una invención, la del ‘98’, tan operativa como exitosa. Hasta tal punto que, como todas las construcciones culturales, acaban por producir un efecto de realidad objetiva, material. Pero conlleva la -desaconsejable- potencia de inducir en una ilusión de homogeneidad estilística e ideológica que, como también sabemos, no existió de modo constante entre intelectuales y artistas como Unamuno, Valle-Inclán, Maeztu o Azorín. Se suele considerar, siguiendo la invención de Azorín, que la principal

característica de la ‘Generación del ’98’ sería ‘su’ preocupación por el llamado ‘problema de España’, o, más bien, ‘las tematizaciones de España como problema’. Pero esas tematizaciones literarias, en poemas, cuentos, novelas, ensayos –y el ensayo es un género literario, particular a su manera, o incluso paraliterario–, no tenían, en cuanto tal ocupación mental ‘nacional’, absolutamente nada de original, de ‘nacional’. Ya por aquel entonces el sistema ideológico nacional llevaba décadas, o incluso siglos, como hemos visto en al primer capítulo, condicionando y desarrollándose entre los sistemas culturales occidentales, aflorando especialmente en la literatura, ámbito de producción de identidad cultural desde donde es mucho más fácil asociar una lengua a un *Volksgeist* o espíritu nacional (o raza, o *raça*, o *poble*). Esto es: en todas las naciones europeas se tematizó la nación como problema. Y no menos en sus extensiones ultramarinas. Y, casi siempre, articulándolo en mayor o menor medida con la construcción conceptual de la ‘decadencia’.

Es que, de hecho, a pesar de la supuesta vocación transnacional general de los simbolismos-modernismos que Balakian o Wellek, no sin fundadas y compartidas razones, les atribuían, es innegable que parte de las creaciones artísticas a las que podemos colgarles de una u otra manera la etiqueta simbolista-modernista abasteció de iconografía y metáforas a los nacionalismos de comienzos del siglo XX, los cuales derivaron en ultranacionalismos, con los resultados conocidos. Ciertamente, las especificidades regionales son un hecho comprobable y documentable, cómo negarlo. Por ejemplo, la ideología cultural y política del Iberismo, por lógica geográfica, acotable territorialmente y, por lo tanto, nacionalmente.<sup>33</sup> Esto nos permite aunar las generaciones de 1970 y del 1998. Pero hay también demasiados aspectos transpirenaicos, por usar una expresión que fue cayendo en desuso desde el tratado de Schengen, hay demasiados aspectos estilísticos y temáticos compartidos por artistas de unos u otros países, esto es, estilos y temas supranacionales, como para seguir persistiendo en etiquetas que aíslan o provincianizan demasiado a autores como Valle-Inclán, o a su ‘maestro’ Rubén Darío. Aunque la institución filológica del hispanismo se ha esforzado por establecer las particularidades del Modernismo hispánico e hispanoamericano. Sin embargo, así y con todo, las fuentes culturales de los Modernismos de España e Hispanoamérica acaban por conducirnos, en gran medida, a ‘París’.

Volviendo al primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*, podemos leer en el texto «Fin de siglo y modernismo»,

---

<sup>33</sup> Aun y cuando no deberíamos olvidar nunca la dimensión ultramarina de lo ibérico.

de Hans Hinterhäuser<sup>34</sup> cómo se explica la función de concentración y difusión de París como epicentro de los Simbolismos-Modernismos:

Como es sabido, en las últimas décadas del siglo XIX París era el foco de irradiación cultural de Europa: de allí partían los grandes movimientos literarios y artísticos, como el Naturalismo, el Simbolismo o el Impresionismo; sólo de allí podía, pues, difundirse hacia el resto del mundo -y generalmente en su forma francesa- la palabra que habría de definir la conciencia de la época y el estado espiritual del siglo que declinaba: "Fin de siècle". (Hinterhäuser 1994, 77)

Esto es, París fue, tanto en el siglo XIX, como en el XX de Mário de Sá Carneiro, Pablo Picasso, Maruja Mallo o Joan Miró, y para tantos otros artistas, una zona desnacionalizada en la cual se concentró y desde la cual se difundió el heterogéneo aglomerado de estéticas, filosofías, éticas, políticas, posturas ante la religión, por el resto del mundo europeo (metropolitano, colonial o poscolonial). Ello, por motivos como el prestigio de aquella capital, de su cultura, el poder de su centralidad borbónico-napoleónica, su localización geográfica en Europa... en fin, de todo se ha escrito y dicho sobre la ciudad de las luces, de la guillotina y de la Torre-Eiffel. Pero se trata de un complejo cultural, el Simbolista-Modernista, sin lugar a dudas transnacional (ni francés, ni español, ni hispanoamericano, sino de todo un poco), como de hecho formula Mainer, citando a Kronik. Éste pone en juego el concepto de *Zeitgeist*. Es una cuestión de época, no nacional. Como escribe José-Carlos Mainer:

De modo algo superficial pero atractivo queda claro que, en palabras de Kronik, "el modernismo hispánico participa de un *zeitgeist* y se enlaza en una larga serie de manifestaciones culturales: la música de Wagner y de Debussy, la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, el misticismo de la novela rusa, el misticismo escandinavo, la pintura prerrafaelita y la impresionista" [...] su cautela verbal refleja, en el fondo, el pugilato latente de dos concepciones: la que se conforma con definir el período con una vasta digestión de elementos heterogéneos y se conforma con describirlos y aquella otra que, sobre esa misma base, intenta una explicación unitaria y coherente. (Mainer 1994, 63)

Esta cita contiene dos núcleos temáticos señalables. Aparte de la noción, enunciada por Kronik, de un espíritu de época compartido por

<sup>34</sup> Texto publicado originalmente como «El concepto de fin de siglo como época», en las *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, organizado por Guillermo Carnero en 1985, en Córdoba.

una territorialidad transnacional, la segunda parte de la cita, ya en palabras de Mainer, se refiere a una cuestión fundamental de método. Es este nuestro propósito: definir unitaria y coherentemente, hasta donde sea posible, el período simbolista-modernista, desde el concepto de heteromímesis. Esto, sin olvidar jamás que si hay algo que caracteriza especialmente nuestro período es la fragmentación definitiva del canon unitario académico, de los sistemas; fragmentación, que no anulación. No fue el final de nada, sino la creación y exploración de múltiples escuelas, dentro del culto a la individualidad, a la originalidad individual, genuina o de segunda mano, impostada, como en el caso posterior del futurismo marinettiano, la proliferación confusa, desordenada, paradójica, de obras y estilos convergentes, divergentes o ajenos los unos a los otros en esencia y en todas las artes, incluso con la creación de nuevas artes, como la fotografía. Todo ello, en combinaciones variabilísimas de modos espectaculares de capitalismo e individualismos genuina o *poseurment* antistema, antiburguesismos o antiparlamentarismos. Algo en lo que se profundizará a continuación, con la oposición herejía-rebeldía frente a dogma-canon. Ello, porque, ante todo, los simbolismos-modernismos surgen como una actitud de rebelión contra los preceptos inmediatamente contemporáneos o anteriores: artísticos, pero también ideológicos y, por tanto, políticos, científicos, religiosos. Según Juan Ramón Jiménez, figura mayor y tutelar de los simbolismos-modernismos en lengua castellana:

El Modernismo no fue «solamente una tendencia literaria...» sino «una tendencia general... no [una] cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza. (Jiménez 1980, 62-5)

Lily Litvak, en «Sobre el decadentismo español», artículo integrado en el primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*, nos da una idea de cómo se fue desarrollando el concepto de decadencia durante el siglo XIX. Nos interesa, sobre todo, cómo se entrelazó el mito de las tres edades del hombre y la libre mezcla de conceptos biológicos (como lo es el de ‘raza’) y político-culturales (como lo es el de ‘nación’).

Según esta crítica, quien parte de una comparación entre las ideas del siglo XVIII (luminosas, optimistas) y las del XIX (apreensivas, pesimistas), esto es, desde la medida que permite la oposición conceptual optimismo-pesimismo:

El pensamiento decimonónico, por el contrario, se apoya en una concepción más pesimista de la existencia, y los tonos sombríos

se acentúan a medida que avanza el siglo. La humanidad se veía sometida a las necesidades del determinismo físico, fisiológico y social, que aplastaba al individuo bajo las leyes de la herencia y a la especie bajo las de la evolución.

Este sentimiento nace de una actitud pseudocientífica: la decadencia de la raza. Aun antes de que Max Nordau publicase su libro sobre el tema, la idea de la degradación general de las razas europeas se había extendido, enraizada en las teorías darwinianas sobre la evolución de las especies. Se deducía que la humanidad seguiría el mismo camino que todas las especies animales y que los individuos; de la juventud a la madurez y luego a la vejez. Los pueblos europeos, herederos de una larga evolución, estaban amenazados por una decrepitud inevitable y condenados a una próxima muerte por el asedio de pueblos más bárbaros y vigorosos [...] En las antiguas civilizaciones decadentes encontraron los finiseculares una predicción de su futuro. Estas satisfacían, además, un esteticismo masoquista que cultivaba los sentidos, la suntuosidad, las delicescencias más complicadas, las orgías más bárbaras, los perfumes más extraños, las matanzas más sangrientas. (Litvak 1994, 96-7)

El paradigma de la ‘decadencia’ conlleva, pues, una dimensión estética, que según la autora sería ‘masoquista’, pero que nosotros extenderíamos al sadomasoquismo. Lo cual es lógico, en una cultura, la occidental, de matriz judeocristiana. La Biblia y sus derivados posteriores abundan y se recrean en episodios e imágenes de ese tipo, como se entiende inmediatamente cuando se leen con cierto distanciamiento teórico-crítico.

Aprovechemos para matizar que ni el ‘pesimismo’ ni el ‘optimismo’ son exclusivos de ninguna época: el pesimismo del siglo XIX hunde sus raíces más próximas en pensadores de la Ilustración como Voltaire, a quien hemos señalado con relación al escepticismo radical y, para algunos, pesimista de Friedrich Nietzsche. Además de que tanto optimismo como pesimismo son dos nociones muy problematizables y en varias direcciones. Pero, hecha esta salvedad, destáquese la atracción hacia las ruinas y el recurso a todo un campo semántico relacionado o interseccionado con éstas, la fascinación respecto a las ‘decadencias’ (del pasado), al tiempo que por lejanías exóticas. Ambas inclinaciones son sintomáticas de un deseo, consciente o no, de distancia, tal como ocurre con el procedimiento estilístico de la ironía. No es algo nuevo: ya Montesquieu había tomado una exótica Persia para problematizar su Europa de comienzos del siglo XVIII y Cadalso hizo lo propio con sus más cercanas *Cartas marruecas* (1774) que preparan una crisis de la Ilustración bien sembrada de semillas de Romanticismo.

El sistema ideológico de la ‘decadencia’ es, por lo menos, doble: por un lado, político (imperial y postimperial), siendo en este sentido el decadentismo político del siglo XIX heredero del de los siglos de oro; por otro lado, el culto estético de manifestaciones artísticas de períodos históricos políticamente considerados como decadentes.

Aunque ambos sentidos de la ‘decadencia’ sean meridianamente distintos, e incluso irreconciliables según la perspectiva (uno, es de signo negativo; el otro, positivo), ambos se combinaron en figuras como Rubén Darío, Valle Inclán o Eugénio de Castro y contribuyeron al tenor aristocrático de sus prosas, que son siempre poéticas, simultáneamente con un antiburguesismo igualitario, por lo que cabría hablar de una ética anarcoaristocrática.

Así, piénsese que la elaboración de reflexiones de tipo, en última instancia, ético y político sobre la ‘decadencia nacional’, en el área ibérica, tiene sus antecedentes directos en la época de máxima expansión de los imperios portugués y español. Figuras como el Quevedo de «miré los muros de la patria mía» o el predicador António Vieira de la *História do futuro* nos sirven como ejemplos, pero sólo son dos entre muchísimos nombres que podríamos evocar.

A causa de su índole disfórica, el discurso de la ‘decadencia’ se presta a la marginalidad respecto al canon, pues lógicamente sería un contrasentido su promoción activa, expresa, consciente, desde las autoridades oficiales, salvo en contadas circunstancias de toma y consolidación del Poder por parte de esas mismas instancias, que han tendido a equiparar ‘decadencia’ a ‘degeneración’ moral (tanto en la Alemania nacionalsocialista como en la Unión Soviética, por ejemplo). Por ello, aunque no sea condición necesaria para una determinada representación heteromímética el discurso decadente, ni la representación de la decadencia, el Decadentismo estético se acopla harmónicamente a representaciones heteromíméticas, por su índole no oficial o paraoficial.

Como se ha visto al principio de esta sección, en el fragmento tomado de *El mundo como voluntad y representación*, y después en Litvak, hay en el siglo XIX un trasfondo importante de lo que podríamos llamar, con las reservas ya manifestadas, pesimismo filosófico. De esta concepción negativa del ser pueden derivarse, fundamentalmente, dos actitudes: una, inactiva respecto a la esfera pública, esto es, apolítica (atracción respecto a la ataraxia, al alejamiento de la sociedad, y precursora de la doctrina del arte por el arte); la otra es la opuesta, la activa respecto a la esfera pública, esto es, política ('acción' que, por cierto, sería el título de una revista cabeza de proa del expresionismo en la Alemania de los años veinte: *Die Aktion*). Esta ambivalencia del pesimismo la expresó Antero de Quental a través de una paradoja: «só os pessimistas são capazes de chegar ao verdadeiro optimismo» (1946, 193)

No son incompatibles, en absoluto, ambas actitudes (la inactiva y la activa), pues ambas, en el arte, buscan la transformación radical, el cambio *revolucionario* y reflejan algún tipo de rechazo respecto a los discursos optimistas o porvenideros de oficio. Como sabemos, en la Península Ibérica del siglo XIX (tras la invasión napoleónica), la preponderancia mundial de los imperios portugués y español fue deviniendo en el dominio de los imperios septentrionales.

En *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (discurso pronunciado el 27 de mayo de 1871), Antero, quien guarda analogías con Unamuno en el sistema cultural portugués, afirmaba:

A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história: pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade, é o único grande facto evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo. (Antero de Quental 2018, 11)

Esta «evidencia incontestable» es, claramente, cuestión de interpretación. Sin embargo, la vehemencia de un librepensador como Antero, no subordinado a disciplinas de partido ni a dogmas de fe inamovibles, debe tenerse en cuenta como ejemplo del tipo de dinámica de combate vigoroso a través de los discursos, algo muy característico de aquella época y cuyas marcas retóricas, cuyos *pathoi* se alargan hasta hoy. El poeta filósofo sigue abundando en su análisis e interpretación de la historia (economía, política, religión, artes):

A Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos no primeiro período da Renascença, durante toda a Idade Média, e ainda nos últimos séculos da Antigüidade. Logo na época romana aparecem os caracteres essenciais da raça peninsular: espírito de independência local e originalidade de génio inventivo. (2018, 11)

Pero, ¿qué viene a ser esto-eso de la «raza» peninsular? El texto anteriano es un excelente ejemplo de la mixtificación elaborada a partir de los discursos históricos, con posterior combinación de esa mitologización de los hechos con la metáfora inconsciente o involuntaria de la ‘raza’, desahuciada ésta de su dominio estrictamente biológico hacia la tan literaturizada ‘historia’ de la cultura. Quizá no esté de más recordar que este uso del vocablo ‘raza’ es absolutamente acientífico. Desde el punto de vista científico, el de entonces y el actual,

se trata de un uso analfabeto del concepto, que recordemos, es, como se lee en *Biología evolutiva*, de Ulrich Kutschera:

Variedade geográfica (adaptada a condições climáticas locais) existente no seio de uma espécie (bioespécie) de ampla distribuição. Entre as raças, ao contrário do que acontece entre as espécies, pode dar-se cruzamento (geração de descendência fecunda). [...] C. Darwin e outros biólogos oitocentistas utilizavam frequentemente o termo raça, mas hoje ele é quase sempre substituído por subespécie. Exeção: criação de animais (por exemplo, raças de cães). (Kutschera 2013, 438)

Es interesante este abastardamiento del concepto de 'raza', en parte por sus nefastas consecuencias históricas y en parte porque nos sirve como prueba para deconstruir otras falacias continuamente asumidas como razonables y 'positivas' por segmentos mayoritarios e influyentes de cualquier sociedad. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el *pathos* de lo racial (malentendidamente 'racial', en fin) formaba parte del discurso intelectual occidental y se alargó hasta nuestros días, desde conceptos nacionalistas como el de 'hispanidad', 'mexicanidad', 'portugalidad' y todas las '-ades' que se deseen encontrar o inventar, hasta denominaciones de posracialismo positivo como las de 'música étnica' u otros análogos, descartando, por descontado aunque no por inexistentes, los discursos de racismo excluyente o de enfrentamiento, como el neofascista-retro (tan de moda otra vez).

Tanto en los textos de la *Geração de 70* como en los de la Generación del '98, desde los años setenta del XIX hasta bien entrado el XX, se trata de un importante concepto. Recuérdese, por ejemplo, cómo Pío Baroja lo incluye como elemento de debate en su problematización de 'lo español'. Cómo en *El árbol de la ciencia* (1911) atribuía a un supuesto elemento semítico (judeocristiano) determinadas características negativas del 'pueblo español'.

Así, durante el siglo XIX se va desarrollando una tendencia ideológica que asocia la esfera de las ciencias aplicadas que sirven para la actividad comercial, las ciencias utilitarias, entonces en inédita expansión, al afán estipendiario. La fundamentación bancaria del comercio internacionalizado llevaría a una asociación entre comercio y bancos, esto es, entre la utilidad transaccional y la práctica institucionalizada de la usura. De aquí al rebrote periódico, actualización del secular antisemitismo creado y especialmente cultivado por el catolicismo y el islam, aquí con el añadido de la pátina científica que marcó la segunda mitad del ochocientos y que ha llegado hasta nosotros. Por ello, el antisemitismo se conecta con los diversos antiburguesismos de los siglos XIX y XX, fueran aquéllos de izquierdas o de derechas, y añadiéndose, además, el tema de la 'decadencia'.

Recuérdese el feroz antisemitismo de un eminent teórico del XVII sobre la ‘decadencia’, Francisco de Quevedo.

Análogo al de Antero de Quental de la *Geração de 70* será el espíritu que animará los esfuerzos regeneracionistas en España y particularmente la línea crítica que apreciamos desde Goya, por Larra y hasta el noventayochismo, sin olvidar que José Cadalso, en sus *Cartas marruecas*, ya elaboraba un discurso perfectamente homologable con el de estas últimas citas: mitificación a gusto del pasado; falacia de lo colectivo tomada como realidad factual (el ‘glorioso’ papel que ‘nosotros’ desempeñábamos... antes incluso de que hubiéramos nacido); selección, también a la sazón, de elementos de buena memoria retirados de cierto siglo, mientras que de otros siglos se resaltan los aspectos negativos.

Uno se figuraría, al leer el significativo lamento de Antero de que «a Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos» (2011, 11), que toda la población ibérica sufría jaquecas o depresiones, fuera rica, pobre o mediopensionista, estuviera enferma o sana, en una batalla, en el casino o confesándose.

Quedan muy claras las pseudopremisas en las que se basaban muchas de las discusiones de aquellos años, en particular las que atañían a las ‘decadencias’ nacionales. De cualquier manera, lo que más nos interesa es entender cómo la idea de ‘decadencia’ condiciona o se articula con los simbolismos-decadentismos. Fue, el XIX, un siglo de barricadas, de rebeliones descendientes de la Revolución burguesa de la Bastilla. Y al mismo tiempo, y no hay contradicción en esto, una época en la que desde las artes se fomenta un cierto antiburguesismo, éste sí, problematizable, sobre todo porque la mayoría de sus agónicos protagonistas provenían del mundo burgués, pequeño o altoburgués, pero burgués al fin y al cabo. En fin: un antiburguesismo burgués. O un burguesismo rebelde.

El concepto o la sensación de ‘decadencia’, inducido en buena medida por acciones y productos culturales, animará tales rebeldías: la política y la estética, y viceversa, rebeldías directas e indirectas.

Los nombres de Richard Wagner y de Rubén Darío serán dos ejemplos muy relevantes, y algunos de cuyas palabras se examinarán más adelante, a propósito de la rebeldía antiburguesa estética, poniéndolas en relación con esta conexión entre ‘decadencia’ y ‘revolución’. No pocas figuras simbolistas-modernistas vivieron, si no siempre, al menos durante algún tiempo, entre la torre de marfil y las barricadas, entre el arte por el arte y la rebelión social. Es lo que veremos ejemplificando con los casos referidos, tal como, más tarde, Valle-Inclán o Pessoa, quien vendrá a colación solamente porque tal como Valle ilustra perfectamente la continuidad entre Simbolismos y Vanguardias.

Toda la época, en realidad, está impregnada de este complejo ideológico de rechazo hacia la actividad financiera y comercial.

El Decadentismo, pues, no puede ser deslindado de la idea reguladora simbolismos-modernismos, pues forma parte de ella. Como escribe Hinterhäuser en el primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*:

Decadencia y Fin de siglo eran a finales del siglo XIX y comienzos del XX conceptos complementarios (la frecuencia de las palabras «décadent» y «décadence» debió de ser algo mayor). Ambos eran igualmente sugestivos, y los representantes de la ideología en ellos contenida eran en gran parte los mismos. (Hinterhäuser 1994, 81)

Decadencia, crepúsculo, Gotterdämmerung... En este ensayo serán temas particularmente relevantes al analizar *As Naus* desde la estética valleinclaniana del esperpento, pues la 'decadencia' en ambos sentidos, el biológico de los personajes, y el metafórico para el imperio portugués, forma un eje de toda la novela. En parte, porque se trata de una idea que surge en contextos imperiales o postimperiales, que es lo que tenemos en esa obra, tal como en *Tirano Banderas*. También porque es una idea clave al enfocar las corrientes iberistas de ciertos momentos del siglo XIX y XX, que ocuparon fundamentalmente a intelectuales de las Generaciones del '70 en Portugal y del '98 en España. Tanto *Tirano Banderas* como *As Naus*, a pesar de su relativa lejanía temporal (que al referirnos a obras artísticas podría no ser tanta, como se ha argumentado) son novelas que tratan con una perspectiva marcadamente decadentista sistemas culturales imperiales y pos-coloniales. Temática y estilísticamente. En ambas se problematiza la 'nación', a partir de un diagnóstico decadentista. Además, ambas novelas tendrán un alcance ibérico, tal como se detallará.

## 2.7 Burgueses antiburguesismos: acciones directas e indirectas

Consideremos una vez más algunas palabras de Juan Ramón Jiménez (1980), uno de los protagonistas destacados de aquella época, cuyas reflexiones podemos leer en «Modernismo en América y España (apuntes de una conferencia)». Juan Ramón explica el origen del término modernismo, que nos servirá aquí para usarlo en el sentido de Mainer y de Balakian:

El modernismo, el movimiento modernista, empezó en Alemania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines del siglo XIX. Fue muy importante entre los teólogos que empezaron ese movimiento. La idea era unir los dogmas católicos con los descubri-

mientos científicos modernos; y el papa Pío X publicó, divulgó una encíclica excomulgando a todo ese grupo [...] la encíclica *Pascendi gregis* del papa Pío X contra el modernismo en general, no solamente contra el teológico, sino el literario; contra todo el modernismo. (Jiménez 1980, 62)

La traducción de esta encíclica es *Apacentando al rebaño del Señor* y, a pesar de lo que da a entender la cita de Juan Ramón Jiménez, no daba nombre a la época, o a la corriente de pensamientos, sino que reaccionaba ante la multiplicidad de heterodoxias aparecidas, sobre todo, a partir de la progresiva pérdida de poder efectivo de la iglesia católica frente a la circulación de ideas escépticas (desde el siglo XVIII). En la misma *Encyclopædia Católica* (1907-12) se explica con detalle la etimología de 'Modernismo', que atribuye a Rousseau (1769). La *Pascendi dominici gregis* se dirigía, principalmente, a la 'teología modernista'; no refiere específicamente las artes o la literatura. Empero, se consideran todas aquellas ideas a las cuales atribuye la causalidad, de una u otra forma, del debilitamiento del sistema dogmático católico. La defensa del dogma como elemento axial de todo el cuerpo doctrinario de la Iglesia, con toda una argumentación teológica que no rehuía aspectos problemáticos de la polémica, concluye con un anatema contra todo 'modernismo', que puede leerse en la página oficial del Vaticano:

es deber de los obispos cuidar que los escritos de los modernistas o que saben a modernismo o lo promueven, si han sido publicados, no sean leídos; y, si no lo hubieren sido, no se publiquen. No se permita tampoco a los adolescentes de los seminarios, ni a los alumnos de las universidades, cualesquier libros, periódicos y revistas de este género, pues no les harían menos daño que los contrarios a las buenas costumbres; antes bien, les dañarían más por cuanto atacan los principios mismos de la vida cristiana. (*Pascendi dominici gregis*)<sup>35</sup>

La relación entre canon y dogma es, así, meridiana; tal como su reverso, la herejía, que no deja de ser correlativa a la actitud de rebeldía. En otros términos, fue una época de conflictos entre sistemas fijos (ortodoxia/dogma) y sistemas abiertos/ideas flexibles (escepticismo).

Vemos, así, cómo el término 'modernismo' está necesariamente conectado a este otro de 'herejía' (que implica excomunión, como se sabe). La herejía es la heterodoxia, la opinión diferente respecto a un sistema conceptual canonizado, institucionalizado, fosilizado. Así,

---

<sup>35</sup> [https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html).

uno se arriesfaría a suponer que es característica de los Simbolismos-Modernismos una triple herejía-rebelión.

Primero, respecto a los cánones religiosos, que han condicionado en buena medida los códigos morales. Ante estos, se desarrollan durante el siglo que estamos enfocando rebeldías de tipo filosófico, científico, teológico y moral, que suponen ontologías no oficiales, no canónicas.

En segundo lugar, hacia los cánones político-económicos, polarizados en aquellos años entre el conservadurismo afecto a las estructuras sociales del Antiguo Régimen y los liberalismos constitucionalistas, fueran estos republicanos o monárquicos. Paralelamente a estos sistemas ideológicos oficiales, se alza otro tipo de herejía o rebeldía: el antiburguesismo de diverso tono y contenido y sobre todo un mito moderno *par excellence*, el de la revolución.

En tercer y último lugar, ante los cánones estéticos, artísticos. Son estos, como se ha ido viendo, los que se relacionan directamente con la representación grotesca, al legislar o normativizar las prácticas artísticas y particularmente los límites de estas. Época de renovaciones o innovaciones estéticas extremas, el siglo de los simbolismos-modernismos fue, es innegable, el de la disolución o secundarización de los paradigmas de representación teorizados por las poéticas clásicas de la ortomímesis. Esto, aparte de la progresiva autonomización del arte respecto a funciones 'extraartísticas', con todo lo problemático que puede llegar a ser esta distinción.

A cada esfera del sistema canónico de cada época le corresponde rá un tipo de herejía o rebeldía.

Desde la filosofía, como hemos visto con anterioridad, Immanuel Kant había culminado el subjetivismo racionalista inaugurado por el *cogito* cartesiano. Con ello, se relativizaba con fundamento todo conocimiento, y con esta relatividad general de las posibilidades del conocimiento se cargaba de autoridad la relativización del ser. Así, varias ontologías podían legitimarse al margen de la ontología canónica u oficial. Simultáneamente, aumenta la difusión de ideas al margen de sanciones o filtros oficiales, en parte por el relajamiento de la Santa Inquisición, iniciado en el siglo XVIII, junto con la proliferación de encuentros libres para el intercambio de ideas y experiencias, en tertulias o clubs. En España, las Sociedades de Amigos son un ejemplo interesantísimo. Esta mayor difusión se debe en no menor medida a la prensa y a la circulación de textos impresos: folletos, periódicos, libros. Se defiende la libertad de cátedra, en consonancia con nuevas teorías educativas, como el Krausismo (que tanto influyó en el ámbito ibérico, y específicamente en las generaciones de 1970 y de 1998). No es ajena a nuevas propuestas pedagógicas la teoría rousseauniana del 'buen salvaje', que sirve también como argumento para rechazar los cánones sociales. Existe, paralelamente, una línea de pensamiento que podríamos denominar la del 'mal salvaje', de la

que el marqués de Sade sería un ejemplo señalado y quizá extravagante, pero cuya inclusión de la especie humana en el sistema natural en general, entre las demás especies, lo convierte en precursor de las teorías evolucionistas de la segunda mitad del XIX. Esta línea la seguirían, a sus maneras respectivas, pensadores o artistas como Nietzsche o Bataille, y de ella podría ser Luis Buñuel el ejemplo ibérico más señalado en el siglo XX.

Junto a los materialismos y empirismos post-XVIII, están los neoplatonismos heterodoxos, que fueron importantísimos para la reformulación estética de los simbolismos-modernismos. Doble herejía: ante el materialismo/positivismo y ante el dogma católico institucionalizado. Cristianismos heterodoxos, espiritualismos y esoterismos alternativos como la teosofía, tan importante para Rubén Darío, maestro elegido por Valle, que llegarían hasta las vanguardias: es ese el sentido del *menino Jesus* de Alberto Caeiro, o la conexión ocultista de Fernando Pessoa con Aleister Crowley. Las doctrinas esteticistas del arte por el arte son, en cierto sentido, una espiritualidad o religiosidad alternativa, no institucionalizada. Finalmente, no hay que olvidar un hecho frecuentemente ignorado, consciente o inconscientemente: el siglo XVIII y, sobre todo, el XIX, son, en toda la historia, la época en la que el agnosticismo y el ateísmo salen del armario. La separación progresiva entre el Estado y la Iglesia es anterior, pero la rigurosa separación de ambos ámbitos, esto es, el laicismo político-ideológico, se va extendiendo durante el siglo XIX, muy inspirado por el ejemplo de la Revolución Francesa pero con raíces en pensadores prerrepublicanos.

Detengámonos, ahora, en las herejías o rebeldías político-económicas, ante las cuales no podemos en ningún caso abstraernos de los acontecimientos revolucionarios de 1789, que significaron la insurrección de la burguesía ante la aristocracia. Sobre esta relación entre el modernismo y «radicalismos pequeñoburgueses» escribe José-Carlos Mainer que:

no pueden considerarse la difusión y los intereses del movimiento modernista al margen del acelerado y conflictivo proceso de cambios sociales en cuyo marco se produjo. El modernismo es, en fin, comparecencia política de los radicalismos pequeñoburgueses o de ideología milenarista ácrata, significa proliferación de periódicos y modernización del circuito de la letra impresa, supone una nueva reglamentación del mercado artístico en la que no pocos se ven a sí mismos como un proletariado estético en trance de permanente subversión. (Mainer 1994, 68)

El crítico confirma la importante interacción o dependencia entre estética y sociedad, aludiendo al origen burgués de los antiburguesismos decimonónicos, lo cual se extiende hasta nuestros días. Desde

el revolucionarismo antiburgués cultivado en el seno de la burguesía y de parte de la aristocracia surgen, desde finales del XVIII, figuras que cuestionan todo el modelo de relaciones socioeconómicas (Sade, Kropotkin, Bakunin, Mary y Pierce Shelley, Marx, Engels, Wagner, Antero, Unamuno...), oscilando entre el reformismo pragmático y el reformismo radical, esto es, revolucionario. De ahí que el ímpetu de ruptura innovadora, revolucionaria, se arraigara en las prácticas artísticas. Marx, Proudhon o Bakunin son ideólogos fundamentales para entender bien los Simbolismos-Modernismos y la relación de estos con la acción política directa o, al menos, radical y antisistema. Todo esto, en el marco general de un estatalismo descendiente del republicanismo francés, que en cierto sentido sustituyó la institución de la Monarquía absoluta por la de la Nación absoluta, y diferentes concepciones de constitucionalismo, de republicanismo y de monarquía, con combinaciones tan diversas como las que se enfrentaron durante todo el siglo XIX en el orbe occidental. Piénsese en la análoga o paralela historia de los reinos ibéricos a lo largo de ese siglo y del previo: del reformismo monárquico de las casas de *Bourbon* y de Bragança hasta -mediada la invasión napoleónica de 1808-14 y la posterior gobernanza británica de Portugal- la larga serie de guerras entre 'liberales' y 'reaccionarios' a uno y a otro lado de la 'raya'. No era ajeno a estos conflictos el establecimiento, más acelerado que gradual, y ciertamente problemático, de la urbanización e industrialización en sociedades de muy desigual distribución de las plusvalías de la producción y del comercio, ya a escala global. El arte simbolista-modernista no puede desvincularse de ese dinero generado por el capital y por su concentración en grupos restrictos de población. José-Carlos Mainer llama la atención hacia «lo que este movimiento tuvo de típicamente urbano y de vinculación a clientelas burguesas enriquecidas por el comercio o la industria» (Mainer 1994, 69). Tan solo lo señalo como una posible contradicción latente en las artes de ruptura o revolucionarias, de las cuales un extremo muy clarificador puede ser el futurismo fascista, que surgiría como anticonvencionalismo postsimbolista radical y que serviría de utilaje estético para el totalitarismo mussoliniano, pequeñoburgués y conservador.

Resultará interesante desglosar algunos fragmentos de una figura a la cual ya se ha aludido en varias ocasiones, fuente de inspiración de primer orden para lo que aquí se está denominando Simbolismos-Modernismos: Richard Wagner (1813-1883). Conocido sobre todo por su obra operística, fue además un influyente ensayista que intervino políticamente extremando el sistema ideológico de la Revolución Francesa: *liberté, égalité, fraternité*. Se nos presenta como destacadísimo ejemplo de la combinación de las tres herejías-rebeldías, y con ello nos aclarará la índole compósita de creadores clave del período: Antero de Quental, Valle-Inclán o el maestro elegido por éste, Rubén Darío. En todos estos artistas se combinó, en modos diversos, las ideas de

revolución -libertad, igualdad, fraternidad- de superioridad y autonomía del arte con un cristianismo heterodoxo que intentaron harmonizar con la adoración hacia cánones estéticos e individuales helenísticos. Por cierto, la autoridad de Wagner, tan reconocida por Charles Baudelaire, llegó por lo menos hasta las vanguardias.<sup>36</sup> Piénsese en la elección de la apertura de *Tristán e Isolda* para la primera película expresamente surrealista, *Un chien andalou*, de Buñuel y Dalí. Como escribe Carlos da Fonseca en su introducción a *A Arte e a Revolução*: «os dois ensaios *A Arte e a Revolução* e *A Obra de Arte do Futuro* antecedem, em muitos aspectos, as duas correntes estéticas contestatárias mais importantes do nosso século (Expressionismo e Dadaísmo)» (Fonseca 2000, 30). Wagner, quien a finales de los años cuarenta del siglo XIX había participado en acciones subversivas revolucionarias, combinando a Proudhon y a Bakunin, y que aún estaba lejos de ser el Wagner marcado por el pangermanismo ultracristiano y antisemita de sus últimas décadas, fue un defensor, convencido y practicante, de la acción directa revolucionaria y de algo que podríamos denominar anarcoaristocratismo estético-político.

En 1849 escribe *Die Kunst und die Revolution*, entre el periodo medio y el último y gran periodo de su obra operística, cuando pasa a expresar sus críticas a la sociedad mediante una gran construcción artística de recreación mitológica, refinando el empleo romántico de escenarios y ambientes medievales o shakespereanos para dicho fin.

En este texto de intervención, el compositor defiende una complementariedad entre revolución estética y revolución social. En traducción al portugués de José M. Justo, leemos cómo Wagner combina ideales aristocráticos con anhelos revolucionarios igualitarios. Es lo que hemos llamado anarcoaristocratismo. Según el compositor:

Só a grande Revolução da humanidade, cujo longínquo inicio reduziu a ruínas a tragédia grega, nos pode vir a dar uma tal obra de arte [el drama, la tragedia: la obra de arte perfecta]. Porque só a revolução pode fazer nascer dos seus mais profundos fundamentos, com renovada beleza, mais sentido social e mais nobreza, aquilo que tiver conseguido arrancar ao espírito conservador de períodos anteriores, detentores de uma cultura mais bela mas também mais limitada. (Wagner 2000, 82-3)

<sup>36</sup> Aunque a juzgar por la domesticación de la épica (wagneriana o postwagneriana) que han logrado los diversos sistemas políticoeconómicos del siglo XX, parece que Wagner sigue activo, instalado en las normas no escritas de prácticamente todos los géneros y subgéneros audiovisuales. Reducido a versiones portátiles que sirven para decorar o fermentar estados de ánimo en publicidad, deportes, mitines políticos, desfiles militares, películas de serie A, B o C, tertulias televisivas, *breaking news* sobre Afganistán o lluvias estivales. Pero esto será asunto para el futuro (que guarda relación con lo grotesco esperpéntico, empero).

En la secuencia del *Préface* de Victor Hugo, Wagner sitúa el drama en la cúspide de la valoración jerárquica de las artes. La tradición clásica representa la belleza, pero el futuro, según el compositor, pertenece a una revolución transnacional, universal, hacia «la humanidad libre». Para él:

é precisamente a Revolução e não a Restauração que nos pode devolver essa suprema obra de arte. A tarefa que se nos apresenta é infinitamente maior que aquela que em tempos foi levada a cabo. Se a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro tem que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites respeitantes às nacionalidades. Nela, o cunho nacional não pode ser mais que um adorno, um estímulo oriundo da diversidade espiritual, mas nunca um obstáculo espartilhante. (Wagner 2000, 82-3)

En tono hiperbólico, diríamos que sobreexcitado y nada escéptico, entusiástico y utopista, Wagner critica el nacionalismo limitador y defiende un arte (el arte del futuro) supranacional, en la cual sea precisamente lo nacional el elemento accesorio, secundario. Lo hace, como vemos, sin dejar de desplegar el *pathos* metafísico (identitario) de su época, que es aún la nuestra. Pero hay que destacar que es el elemento igualitario, fraternal-cristiano, el que prevalece. Según el autor:

temos que ser capazes de amar todos os homens para podermos amarmo-nos a nós mesmos, para conseguirmos voltar a experimentar alegria em nós próprios. Queremos libertar-nos do jugo escravizante e desonroso do salariato generalizado e da alma pecuniária que o faz viver, para nos elevarmos ao plano de uma humanidade livremente criadora e dotada de uma alma universal radiante. (2000, 85)

Y lo hace desde una perspectiva antiburguesa, expresamente denunciando el sistema, según él, de «salariato» que somete a un yugo de esclavitud, asociando el ideal revolucionario de liberación del individuo a otro ideal, que décadas después reformulará su admirador Friedrich Nietzsche, con el concepto de *Übermensch*: el de una humanidad libremente creadora. Asimismo, y más adelante, tras su exaltación de un individualismo colectivo fraternal, con un tono lírico-mesiánico –«alma universal radiante»– cuya candidez manifiesta cierto aurorismo o solarismo protototalitario, este Wagner internacionalista afirma que la revolución acabará por institucionalizarse. En efecto, esto ocurriría en los Estados surgidos de procesos revolucionarios del siglo XX, de uno u otro signo, y que en parte se apoyaron en las estéticas de las vanguardias, como México, la URSS o

los fascismos italiano, portugués, español, alemán. Como leemos en *A Arte e a Revolução*:

Esta arte voltará então a ser *conservadora*. Mas em boa verdade, devido à força real que a anima e a faz subsistir e florescer, conservar-se-á por si, sem precisar de mendigar socorro junto de objectivos que lhe sejam exteriores. Será uma arte que não anda no encalço do *dinheiro*. (Wagner 2000, 95-6)

El compositor vislumbraba la posibilidad de un arte no sometido a las reglas de los mercados, un arte no burgués. Paradójico anhelo, a la luz de los condicionamientos materiales que abocaba a los artistas a la «vinculación a clientelas burguesas enriquecidas por el comercio o la industria» que refería Mainer en la cita previa (1994, 69). Quizá tales esperanzas, o tal fe, como puede denominarse el utopismo igualitario, se base en uno de los fundamentos filosóficos de la Revolución Francesa: la creencia en la teoría rousseauiana del ‘buen salvaje’, que está en consonancia con nuevas propuestas educativas y pedagógicas como el Krausismo que le fue contemporáneo y que tanto influyó en algunas propuestas sociales de la *Geração de 70* y de la Generación del ‘98. Según Wagner:

A educação, podendo assentar assim na aprendizagem da força individual e no cultivo da beleza do corpo, estimulada pelo amor sincero à criança e pela alegria de fazer crescer nela essa beleza, será então puramente artística e cada indivíduo chegará a ser, à sua maneira, um verdadeiro artista. (2000, 96)

El compositor formula una suerte de profecía que a la luz de lo visto, de lo vivido y de lo muerto y lo matado en las décadas y el siglo posterior a sus palabras, harto difícil se nos figura que pueda leerse, hoy día, sin cierta ironía:

As tragédias serão as festas da humanidade. Nelas, o homem livre, forte e belo, desobrigado de todos os convencionalismos, celebrará as alegrias e as dores da sua entrega total, e poderá então, digno e sublime, cumprir com a morte o grande sacrifício ditado pelo amor. (95)<sup>37</sup>

Cabe entender las últimas palabras de la cita como el sometimiento del individuo al ‘bien común’, al Estado, en lo cual se apoya mi interpretación del contradictorio anarcoaristocratismo de los

---

<sup>37</sup> Al reescribir estas líneas, en agosto de 2021, el espanto de Kabul. Y hoy, martes de carnaval de 2022, Ucrania.

Simbolismos-Modernismos, al menos en la vertiente wagneriana. Asimismo, el amor entendido como dignidad sublime, valores tan caballerescos como vacíos. A la Historia nos remitimos. Pero déjese esta cuestión, de momento, y destáquese, sobre todo, no sólo la dimensión artística del ser humano, sino incluso su sentido artístico. Y la fascinante simbiosis entre lo grecorromano y lo judeocristiano, lo patrício y lo plebeyo, en la fusión de varios personajes mitológicos - Cristo y Apolo - como símbolo bifronte de la justicia igualitaria y de la belleza. Es sorprendente la conclusión de este ensayo-manifiesto:

a actividade social futura só poderá ser de natureza artística, já que essa é a única que corresponde às nobres capacidades que existem em cada homem. Assim, Jesus ter-nos-ia mostrado que os homens são todos iguais e irmãos, e Apolo teria imprimido sobre esta grande irmandade o selo da beleza e da força, libertando-a da descrença nas suas capacidades e despertando-a para a consciência do seu poder divino. Levantemos então, na vida e na arte, o altar do futuro em honra dos dois mestres mais sublimes dos homens: Jesus, que sofreu pela humanidade, e Apolo, que a ergueu ao júbilo da dignidade! (Wagner 2000, 110)

Ejemplo del tono mixtificador de la época, el *pathos* épico en el que se aúna la doctrina del arte por el arte con ideologías revolucionarias derivadas de algunas ideas desarrolladas durante el período ilustrado y que se plasmaron en el lema *liberté, égalité, fraternité* a través de una interpretación no institucional de la figura-personaje de Jesús. Wagner actualizaba, así, el permanente intento de síntesis entre paganismo y cristianismo, como también veremos, por ejemplo, en el significativo *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans. Algo que, además, tendrá su continuidad en el período de las vanguardias, como en la propuesta de un *paganismo crítico* que formularía en los años veinte y treinta del siglo XX una figura de la talla de Pessoa a través de su heterónimo Ricardo Reis en algunos de sus escritos no publicados en vida. Culto sincrético, libertario, de lo pagano clásico con la tradición judeocristiana decanonizada. Reconfiguración de las representaciones de Jesucristo que resultó del reto permanente al dogmatismo religioso, político y artístico.

Además, cabe destacar la unión conceptual de fuerza y belleza, que merece consideración a la luz de la antes expuesta estética de lo sublime. Esto, retrocediendo en el tiempo. Si en lugar de retroceder avanzamos, podemos pensar, por ejemplo, en el wagneriano Nietzsche y en el nietzscheano futurismo.

Por otra parte, en dirección opuesta al utilitarismo de su tiempo, el autor de la tetralogía del anillo defiende la condición esencialmente artística de nuestra especie. De hecho, la condición humana es, en aquel inicial modelo wagneriano del individuo y de la colectividad,

una condición artística, creativa y creadora, demiúrgica, tal como en la concepción del creador del grotesco esperpéntico.

Finalmente, es fácil distinguir la acelerada desacralización del espacio sagrado institucional (o instituido). Ello, como resultado de una divinización de lo humano que podemos observar en autores como Wagner, precisamente, y cuyos antecedentes, como ha ido viéndose, son varios y nos conducen, precisamente, al siglo ‘de las Luces’.

Como también se ha referido, la proliferación de recombinaciones y alteraciones del canon religioso, de la religiosidad oficial, permitió que intereses por aspectos del ocultismo fluyera en medio del culto del arte por el arte y del rechazo de las convenciones de los regímenes burgueses. Rubén Darío, por ejemplo, escribiría: «yo comprendo el secreto de la bestia» (1993, 71).

Dos décadas después, el oscilante iberista Antero de Quental cerraría su *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* con las siguientes palabras: «O Cristianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno» (Antero de Quental 2001, 62). Concepto clave, el de la revolución; la idea de revolución como rechazo antiburgués. Una novedad de época respecto a otras épocas previas. Idea estructural que se extiende desde lo político y lo religioso y moral hasta el ámbito de la representación artística, y que será un elemento clave en la obra de Valle, por ejemplo. En fecha como 1905, Rubén Darío siente la necesidad de justificar la integración de una dimensión política en su arte. En *Cantos de vida y esperanza* escribe:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter. (Darío 1993, 90)

No son iguales todos los igualitarismos. La herejía política antiburguesa, en el caso de Valle-Inclán, sería una suerte de anarcoaristocratismo, dentro de lo difícil que acaba por resultar establecer una coherencia ideológica en armonía con clasificaciones convencionales. No es casual que nuestro escritor pasara del carlismo a una activa afinidad con movimientos revolucionarios de signo proletario o antiburgués, como el mexicano, el bolchevique o el primer fascismo mussoliniano anterior a la Segunda Guerra Mundial. Según Alberca (2015) la orientación política de Valle-Inclán podría incluirse en la extrema derecha. No estamos seguros de ello, pero sí es cierto y conocido que el escritor expresó su apoyo al fascismo del *Duce* en varias ocasiones. Por otro lado, al volver de su misión en Italia declaró que

su entusiasmo inicial hacia el dictador se había disuelto por el factor nacionalista, que entendió que predominaba en el proyecto mussoliniano. Sea como fuere, no debe extrañarnos que en aquel buliente clima de creatividad e incesante búsqueda de lo original, de cualquier tipo de seña de identidad diferenciadora individual y colectiva se incurriera -muy a menudo- en lo que desde la racionalidad se ha denominado aquí como fantasiosos delirios identitarios y, por ende, políticos.

Un ejemplo más que pertinente para esta modalidad de la ficcionalización de lo real lo encontramos en Rubén Darío, quien formuló, en su «Salutación del optimista», una suerte de panhispanismo que hay que situar en contigüidad a otros sistemas ideológicos panculturales y panlingüísticos como el fascismo mussoliniano y sus adaptaciones ibéricas e iberoamericanas:

La latina estirpe verá la gran alba futura | y en un trueno de música gloriosa, millones de labios | saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente, | Oriente augusto, en donde todo lo cambia y renueva | la eternidad de Dios, la actividad infinita. | Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros, | ¡íncilas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda! (Darío 1993, 98)

Esta hiperbólica y sobreexcitada poetización unificadora de sociedades heterogéneas, múltiples, problemáticas, bajo la racial o racista expresión «sangre de Hispania fecunda», es análoga y precede a la equivalente noción de Hispanidad, que vertebró la legitimación poético-ideológica del nacionalcatolicismo español, o de otras dictaduras sanguinarias del siglo XX. No tiene desperdicio el misticismo mesiánico, apocalíptico, de los últimos versos.

A los antiburguesismos se les unió, lo vemos, una poetización generalizada al representar lo real y al pensar el mundo y la sociedad. Tal como hiciera Richard Wagner, exclamaciones incluidas, se suspende el principio escéptico, racional, para sustituirlo por la voluntad de ficción blindada por la fe: delirios identitarios de los ultrarromanticismos modernistas, pánicas ficciones. Parecería interesante indagar en las causas psicológicas de tal opción, que en Rubén Darío es claramente el resultado de una voluntad razonada, o al menos argumentada. En su texto «¡Toros!», en el que se refiere *-oh tempora, oh mores!* - a una hipotética «sabiduría de las naciones»<sup>38</sup> Rubén Darío comentaba la creación romántica de una España ficcionalizada, consciente de las operaciones retóricas mediante las cuales autores como Gautier o Victor Hugo habían redactado la invención de una cierta 'España':

---

<sup>38</sup> ¿Qué puede significar esto, a la luz de nuestra razonada crítica a la abusiva y patológica configuración de las identidades nacionales? Nada -no significa nada-.

Fácil es imaginarse el entusiasmo de Gautier por esta España que aparecía en el período romántico como una península de cuento; la España de los *châteaux*, la España de Hernani y otra España más fantástica si gustáis, y la cual, aun cuando no existiese, era preciso inventar. (Dario 1993, 240-1)

Es legítimo preguntarse: pero ¿por qué «era preciso inventar» a España, ¿inventar cualquier ‘nación’? ¿Por qué esta voluntad, si no de poder, sí de ficción, fingimiento, fábula? O mejor que por qué: ¿para qué?

Como ya se vio previamente, con relación al concepto-sentimiento de ‘decadencia’, también en el poeta filosófico portugués Antero de Quental se da un cruce de regeneracionismo político, socialismo utópico, republicanismo radical y, por otro lado, pero nada desconectada de estos, la poesía filosófica y la filosofía lírica. La creencia de que la expresión poética puede, en última instancia, comunicar verdades, algo que Nietzsche compartía.

De este ambiente de cruces filosóficos, políticos y estéticos participó de manera destacada el autor de *Tirano Banderas*. A la herejía o rebelión frente el dogma político-social del orden burgués, le correspondió la rebelión hereje de la representación artística, que será el objeto de la próxima sección.

## 2.8 Herejías heteromiméticas. Renovación. *L'art pour l'art*

A pesar de la complementariedad entre arte e ideología política y religiosa, no deja de existir una tensión entre el arte por el arte y la acción política desfavorable a tal interacción, que se plasmó en una poética que propugnaba la autonomía y separación absoluta de arte y política y a la cual no sería ajena la noción de ‘decadencia’, como se ha expuesto.

En el primer número de *Le Décadent littéraire et artistique* (abril de 1886), Anatole Baju y Luc Vajarnet<sup>39</sup> afirmaban, o mejor, exclamaban (siempre esta sobreexcitación tan propia de las épocas superestimuladas): «¡Lectores! -: “Nos abstendremos de la política como de una cosa perfectamente infecta y abyectamente despreciable”» (Baju, Varnet 2007, 244).

La relación directa entre lo que llamamos aquí tres herejías modernistas se pone de manifiesto en las palabras de Claudio Iglesias. Según el editor de la *Antología del Decadentismo*:

se reinterpreta la tradición filosófica según la cual lo simbólico oculta y revela a la vez su significado: el símbolo suscita incom-

---

<sup>39</sup> El Director y el redactor en jefe de *Le Décadent*, según indica Claudio Iglesias, editor de la edición citada.

prensión y rechazo por parte de los burgueses y, también, hace temblar al lector exquisito que lo escribe con pasión y lo deshoga. Hay una lógica modernista en esta bidimensionalidad, destructiva -del buen sentido, de los lugares comunes, de la comprensión vulgar- y constructiva -de otra tradición subterránea que vuelve a escribir la historia de la literatura o la lee al revés-. (2007, 15)

La «otra tradición subterránea», de la que hay referencia en este texto, que había empezado a moverse silenciosamente, desarrollando su historia «al revés» muestra el punto de *terminus* de una crítica profunda a las convenciones burguesas que no aceptan (inicialmente) la heteromímesis simbolista-modernista. El arte empieza a ser otra cosa más allá de lo visible e inmediato, reconectándose, por otra parte, con el barroco más hermético. Invita al lector a una participación activa en su descodificación y en la construcción subjetiva de significados.

Como botón de muestra de la extensión temporal del decadentista culto de la belleza, y de su continuidad en el tiempo hasta las vanguardias (lo cual llega, creo, hasta nuestra contemporaneidad), podemos referir a Luiz de Montalvor, quien, en una fecha tan vanguardista como 1916, en la revista portuguesa *Centauro*, que con involuntaria ironía se publicó en la *Typographia do Annuario Commercial*,<sup>40</sup> afirmaba que «Somos os descendentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. [...] Só a Beleza nos interessa. O resto passa por nós como nós passamos sobre tudo» (Montalvor 1982, 7). La relación entre el culto de la belleza y el nihilismo, el rechazo del entorno social y el elogio de la indiferencia frente al entorno de la comunidad queda meridianamente clara en estas palabras de Montalvor, quien extiende la línea de poetas como Rubén Darío o Eugénio de Castro, y los anteriores Verlaine o Mallarmé, cuando postulaban la superioridad humana del poeta: «A decadência é pae ra nós o símbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza!* Ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza...» (1982, 8). Dios -o lo divino- una vez más relacionado con lo bello (Platón). Aunque se trate de una relación sacrílega, incluso blasfema: en todo caso, siempre herética. Una religión de la belleza que reformula y rehabilita el concepto de decadencia y que, además,

<sup>40</sup> Podría osarse la analogía entre el sarcasmo de este marco 'comercial' con la actual mercantilización de la depresión (camisetas del grupo rock *grunge* Nirvana en multinacionales neocoloniales, que miles de jóvenes consumen por una pura motivación decorativa *low-cost* y gregaria), del 'mal gusto' (esto ya viene de lejos) o de movimientos políticos, como el feminismo (camisetas de *feminismo* porque l@s amig@s de mis amig@s las llevan, fabricadas en países con derechos laborales a ras de suelo). El rock antisistema convertido en postales turísticas, Van Gogh en calcetines porque cotiza en bolsa y la transacción del *merchandising* de *Human Rights* (en inglés, suena tan *better*).

desde el rechazo de lo colectivo (moral, política, estéticamente), que se conecta con la rebeldía sadiana, la cual pasará a las vanguardias y en sus ramificaciones posmodernas, en la que algunos críticos sitúan *As Naus*. Se prolongará de muchas maneras, revolucionarias, individualistas y populófilas, caóticas, inmorales, libertarias o totalitarias. Esteticismos antisociales que, sin embargo, harán del ideal político (la utopía) su conexión con esa sociedad que, desde la estética, se rechazaba. «Pois, senhores, proclamemos que a arte tem uma moral à parte: - ser Beleza e apenas Beleza! A moral colectiva é a mordaça da moral individual» (Montalvor 1982, 11). Es evidente la conexión con aquel dieciochesco Marqués de *La filosofía en el tocador* y con el individualismo ácrata del XIX.

Hay que observar que el centauro es una figura mitológica valorada de diferentes maneras a lo largo de la historia de las artes, aunque especialmente apreciada por los simbolismos-modernismos. Figura híbrida de la que, por cierto, participa de forma destacada el modo de representación grotesco.

¿Pero cómo se refleja la decadencia en el ámbito de la representación? Este extremo que expresaba de la manera que se ha visto Luiz de Montalvor, en la secuencia directa de Moréas o Huysmans, nos retrotrae, necesariamente, al Gautier que refería Rubén Darío un poco antes. Vayamos, pues, hasta los años 'románticos', la década de 1830, durante la cual surgían los primeros signos que anuncianaban la doctrina de *l'art pour l'art*, con Téophile Gautier como pionero. En el ensayo de Nucio Ordine, *A utilidade do inútil. Manifesto*, se trata de manera muy interesante -y reivindicativa- la cuestión de la inutilidad. Escribe Ordine que:

Em 1834, aos vinte e três anos de idade, o autor de *Mademoiselle de Maupin* antecede o seu romance de um longo prefácio, que se tornará não só o manifesto da chamada «Arte pela Arte», mas, de um modo mais genérico, a eloquente reacção de uma geração em revolta contra aqueles «que têm a pretensão de ser economistas e que querem reconstruir a sociedade de cima abixo.

Y cita directamente al romántico 'francés':

Não, imbecis, não, cretinos e papudos, que outra coisa não sois, um livro não faz sopa de gelatina; um romance não é um par de botas sem costuras; um soneto não é um repuxo de jacto contínuo; um drama não é uma linha férrea. Tudo coisas magnificamente civilizadoras e que fazem com que a humanidade caminhe pela via do progresso. (Ordine 2016, 64)

Desde aquí, destacamos la ironía, cuya agresividad se trueca en sarcasmo. Sarcasmo que es siempre, recordemos, agresión, ofensa.

Remata Gautier, con un tono nihilista respecto a lo humano: «Só é verdadeiramente belo aquilo que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, porque é a expressão de uma determinada necessidade, e as necessidades do homem são ignóbeis e repugnantes, tal como a sua pobre e enferma natureza» (Ordine 2016, 64). En la línea de la misantropía judeocristiana (la representación de lo humano es literal o metafóricamente negativa tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, en la Torá como en el Corán) y del nihilismo moderno (amplificación, en buena medida, de las actitudes anti-sociales del personaje literario conocido como Jesús, el *ungido*), y en una especie de silogismo escatológico, Gautier dirige a los defensores del utilitarismo la siguiente frase lapidaria, que condensa en su posterior sentencia su rechazo vehemente de la subordinación de la praxis artística a aquella sociedad de incipientes, pero lanzadísimas, primeras revoluciones industriales: «O lugar mais útil de uma casa é a retrete» (64).

La confluencia de la noción de decadencia política (y su correspondiente rechazo) con el posterior interés (y exaltación) del «estilo de decadencia», en más palabras de Gautier que leeremos a continuación, informan o aclaran sobre algunas aparentes contradicciones de los Simbolismos-Modernismos. Pero que nos conectan directamente con un saber de tipo panorámico y multidisciplinar, un tipo de cultura que las historias de la cultura tienden a atribuir, algo engañosamente, al siglo XVIII, a las *Luces*: un saber enciclopédico.

De este saber enciclopédico podrá haberse generado cierto hastío museológico y el solapamiento contemplativo de capas superpuestas -e interpuestas- de zonas culturales e históricas diversas, a modo de un lector que salta de unas a otras páginas de una enciclopedia o de una historia del arte, probablemente hastiado de lo cotidiano. La cultura, ensimismada en sus incontables imágenes y fragmentos de imágenes, reproducciones mejores y peores, que reducían los originales a retazos de las unidades clásicas -la unidad original de la catedral, la unidad del mural original, la unidad de la escultura original- de una integridad perdida en su reproducción. Fragmentación (re)producida, y por tanto alterada en la percepción de su esencia original unitaria y, por tanto, transmutada en su misma naturaleza.

Gautier establece una relación entre la «decadencia» política y el «arte de la decadencia» (artístico, individual, pues se centra en la recepción de arte, en su disfrute individual). Escribe Claudio Iglesias en el Prólogo de la *Antología del Decadentismo*:

Estilo de decadencia, dice Théophile Gautier en su estudio sobre Baudelaire (1868), es «ese punto de madurez extrema que las civilizaciones envejecidas determinan a sus soles oblicuos: estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de búsquedas, atravesando siempre los límites de la lengua, tomando términos de

todos los vocabularios técnicos, colores de todas las paletas, notas de todos los teclados, esforzándose por dar el pensamiento en lo que tiene de inefable, y la forma en sus contornos más vagos y escapecados, transcribiendo las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones depravadas de una pasión marchita, las alucinaciones bizarras de la idea fija que se hunde en la locura». (2007, 23)

Decadencia como signo verbal de búsqueda, de desafío de convenciones sociales, morales, estéticas, traspasando límites -no solamente los límites de la lengua- hasta llegar al punto de probar las prácticas más marginales y marginalizadas, «alucinaciones» y la propia «locura». Una búsqueda del arte como fenómeno total en el que no hay prohibiciones si el objetivo exclusivamente artístico puede ser alcanzado.

Cuando Téophile Gautier habla de «civilizaciones envejecidas», participa en la práctica de esa ficcionalización delirante, en este caso colectivizadora, tan característica del siglo XIX (y del XX y hasta nuestros días), como de hecho se ha ido señalando: la naturalización de la metáfora orgánica, presumiendo, a través de dicho proceso de desplazamiento semántico, que una civilización es un individuo. Y de aquí, a la tematización de la enfermedad y a la preferencia por los estados malsanos, no 'fuertes', no 'útiles' desde el sistema de verdades oficiales del sistema institucional, canónico: neurosis, alucinaciones monomaníacas, deseos o amores depravados, el tabú de los erotismos no reproductivos, extramorales o mórbidos. Un desarrollo de lo que había representado la huida romántica hacia pasados egregios -lo no contemporáneo, como la Edad Media o el Renacimiento- y heterodoxamente fascinada por la ruina arquitectónica y personal. 'Apocalípticos', más que 'integrados', en palabras del clásico posmoderno Umberto Eco. Una burguesía fascinada, también, por lo aristocrático y que podía, gracias a los desarrollos técnicos y comerciales, recrearse en libros, imágenes, reproducciones o en la práctica (no útil, no práctica, no moral, sino lujosa) del colecciónismo; el *otium*. Paradoja que sería una de las aparentes ventajas evolutivas del capitalismo: trabajar para disfrutar, la evasión como causa o consecuencia de la cadena productiva. De ahí la íntima conexión entre el antiburguesismo burgués, el nihilismo y la doctrina esteticista del arte por el arte. Y quizás, y aún más paradójicamente si cabe, entre evasión y acción revolucionaria.

La evasión desde el arte implica, como sabemos, un rechazo, individual o colectivo, de su contemporaneidad respectiva, en algún aspecto de esta o globalmente. Si ideas como las articuladas por Richter o Baudelaire expresaban una concepción poética relativista, anulando incluso la vinculación de las poéticas a la tradicional *utilitas* clásica, se permitía además que, a través de posturas de repliegue del arte hacia sí mismo, este ejerciera una acción social y política indirecta al crear zonas de expresión artística y de pensamiento al margen

de la ley, esto es, de los cánones de la representación artística, pero también de los cánones de la representación y la organización social.

Por otra parte, la consolidación ilustrada de la figura del intelectual, artista o pensador participante en el gran escenario de lo social, desembocará en el ideal byroniano-nietzscheano del ‘hombre de acción’, en una combinación de aristocratismo con igualitarismo, que se enlaza con la figura heroica, caballeresca y mesiánica del ‘revolucionario’. Paradójicamente, podríamos vincular el inconformismo a mecanismos psicológicos de evasión, y de ahí el culto de las acciones directas: anarquista y socialista, primero, bolchevique y fascista, después.

Las vanguardias históricas se caracterizarán, precisamente, por la prédica de la ‘acción’: expresionismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo son ejemplos manifiestos.

En síntesis, durante el siglo XIX se consolida la presencia de la representación heteromimética, de la cual lo grotesco es un modo destacado, y ese asentamiento fue el resultado de la superposición o interacción entre tres tipos de rebeldías o herejías:

1. Herejías frente al canon religioso-moral (filosofía, ciencia, ontología, religión);
2. Herejías político-económicas (antiburguesismo de origen burgués, aristocrático o proletarizante, revolucionarismo);
3. Herejías heteromiméticas (expansión de los límites de la representación artística, no academicismo).

Por lo tanto, los Simbolismos-Modernismos son, en realidad, la continuidad y profundización en las corrientes heteromiméticas del período llamado romántico, en lo que este implicó de deconstrucción de la norma oficial, de experimentación heteromimética.

Como conclusión, acentúese la amplitud de la etiqueta Modernismo y, por tanto, también la de Simbolismo, según el ya citado Juan Ramón Jiménez, quien hizo todo el recorrido que llevó de los Simbolismos a las Vanguardias, tal como Valle-Inclán, aunque aquél fuera más joven que este. Dijo Juan Ramón Jiménez que «El modernismo es un movimiento envolvente. Las escuelas son parnasianismo, simbolismo, dadaísmo, cubismo, impresionismo, etc. Todo cae dentro del modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro» (Jiménez 1980, 64).

El futuro: otra de las ideas o mitos de la modernidad. No es casual que una obra principal del ya aquí enfocado Richard Wagner se titulara *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro). Cabría conectar el nihilismo al tema del futuro, pues rechazando su presente aquellos artistas sugerían o abrían posibilidades diversas para el futuro, innovadoras y de muy variado signo. En el sentido que le daba el compañero de Wagner en las barricadas de Dresden de

1848, Bakunin, a 'nihilismo' en 1842, tal como muestra Martin Sebo en *Nihilism in Tension*. Este autor cita el *Cambridge Dictionary of Philosophy*:

Michael Bakunin, anarchist writer and revolutionary leader, formulated in 1942 the basic Russian nihilist creed: "the negation of what exists... for the benefit of the future which does not yet exist". (Sebo 2017, 31)

Por todas estas razones, es indiscutible la permanencia, la continuidad de los Simbolismos-Modernismos, hasta hoy día. Incluyendo la perenne noción de 'decadencia nacional' (política, económica, moral, cultural), que será tan importante en los esperpentos de Valle-Inclán y en el Lobo Antunes de *As Naus*. Gibson nos confirma que el Simbolismo, o los Simbolismos, tendría raíces diversas desde el punto de vista de las corrientes artísticas, científicas, de pensamiento, etc., y que sigue existiendo incluso en el cine. Según Gibson:

El simbolismo intenta representar otra cosa que lo real inmediato y visible. Es romántico hasta cierto punto, alegórico a ratos, onírico o fantástico cuando le place; y a veces se aproxima a esa instancia profunda que Freud había descrito al teorizar sobre el inconsciente. Como predecesores en la pintura se puede citar a Füssli, Goya o William Blake. Pero las raíces del simbolismo hay que buscarlas igualmente en la tierra abonada del Romanticismo - en el de Novalis, de E.T.A. Hoffman, de Jean Paul, se entiende [...] el Simbolismo no ha dejado de existir. Perdura aún hoy en día, especialmente en textos literarios, incluso en la obra de un Samuel Beckett, por moderna que se nos antoje. También perdura, de forma espectacular, en el cine, sobre todo en la forma simbólica o barroca de un Fellini o un Pasolini. (Gibson 2006, 24-7)<sup>41</sup>

O, como leemos en otro lugar, según otro estudioso de los Simbolismos (su enfoque conserva la Denominación de Origen falseada de 'Simbolismo francés'):

Na realidade, é mesmo possível que os efeitos do Simbolismo não tenham ainda deixado de repercutir-se e que o mundo estranhamente real e, contudo, irreal, de tantas obras literárias escritas hoje em dia, a maneira como tentam criar um estado emocional, mais do que comunicar uma mensagem intelectual, e as formas não convencionais que tantas vezes assumem, venham a ser en-

---

<sup>41</sup> Lista que puede actualizarse, hoy, con la en otro lugar de este libro referida película *Favolacce*, de los hermanos D'Innocenzo.

---

carados futuramente como devendo muito à poesia simbolista da França dos fins do século XIX. (Chadwick 1975, 88)

Finalmente estaría la cuestión clave y tan entusiasmante de cómo, con la progresiva integración de la heteromímesis en las instancias oficiales, y por lo tanto académicas, fue extremándose el alejamiento artístico de la praxis mimética, llevando, como se ha dicho, a la mancha vanguardista o al lienzo en blanco. Sin embargo, fuga vana ha sido, siempre, cualquier antiburguesismo burgués: el capitalismo del espectáculo, parlamentario o no, absorbe y asimila cualquier modo de representación y los totalitarismos, directamente, prohíben algunos. Hoy en día, como sabemos, Van Gogh, Dalí, Miró y Tàpies, Pollock y Warhol, decoran paredes de instituciones bancarias y estaciones de metro. Pero esta será otra reflexión, en la siguiente sección. Lo que nos interesa es resaltar cómo debemos integrar categóricamente las falaciosamente rupturistas vanguardias en un extremo de los simbolismos-modernismos. Según Charles Chadwick:

O Simbolismo pode [...] ser definido como uma tentativa de penetrar para além da realidade num mundo de ideias, quer as ideias inerentes ao poeta, que englobam as suas emoções, quer as Ideias no sentido platónico, que constituem um mundo sobrenatural perfeito ao qual o homem aspira. Para assim ultrapassar a realidade superficial há frequentemente uma fusão de imagens, uma espécie de efeito estereoscópico para obter uma terceira dimensão. (1975, 17)

Podemos apreciar en el cubismo, en los expresionismos y demás estilos vanguardistas de representación artística, un extremo de dicha «fusión de imágenes», una búsqueda permanente de efectos de estereoscopía o, como en el esperpento, una intención de representar el mundo humano de manera caleidoscópica. Como escribió Anna Balakian en *El movimiento simbolista*:

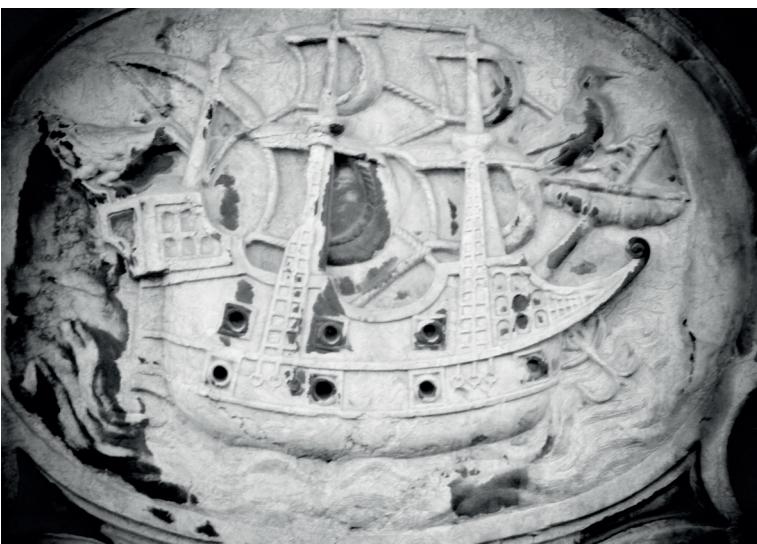
Puesto que el simbolismo, como su predecesor el romanticismo, cristaliza en un estilo que sobrevive a su fase doctrinaria, cabe especular hasta qué punto el dadaísmo es un vástagos del simbolismo en literatura, así como sus denominadas incursiones de vanguardia en el teatro y el cinematógrafo [...]. (Balakian 1969, 235)



**Repertorio de imágenes**  
Fotografías de Pedro Santa María de Abreu



**Figura 1** Vasco da Gama, en un edificio de la rotonda que conecta las avenidas Marechal António de Spínola (Lisboa), primer presidente de la República portuguesa tras el 25 de Abril de 1974, y la Infante Don Henrique, cabeza de proa de los comienzos de las navegaciones portuguesas, conexión lisboeta hacia la zona de 'Oriente'. Aquí, al albur de la Exposición Universal de 1998, se edificaron, entre los periféricos barrios de Moscavide, Olivais, Chelas y Sacavém, sofisticadas estructuras como el puente Vasco da Gama y el centro comercial homónimo—significativa encrucijada del callejero de Lisboa que este grafiti parece comentar en modo esperpéntico.



**Figura 2** Grotesco de la Iglesia de Nossa Senhora da Conceição Velha, en Lisboa. Estilo manuelino, aunque en reconstrucción posterior al devastador terremoto de 1755. Estos grotescos, sin embargo, sí son originales del siglo XVI. Hay ejemplos análogos en el resto del país.

**Figura 3** Chafariz de El-Rei, Alfama, Lisboa. Relieve de mediados del siglo XIX.

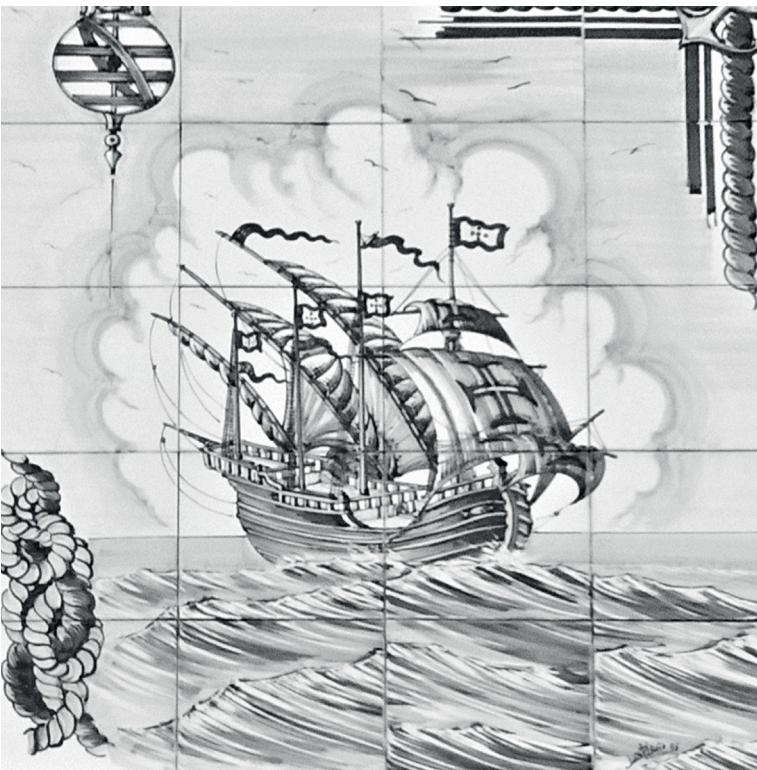
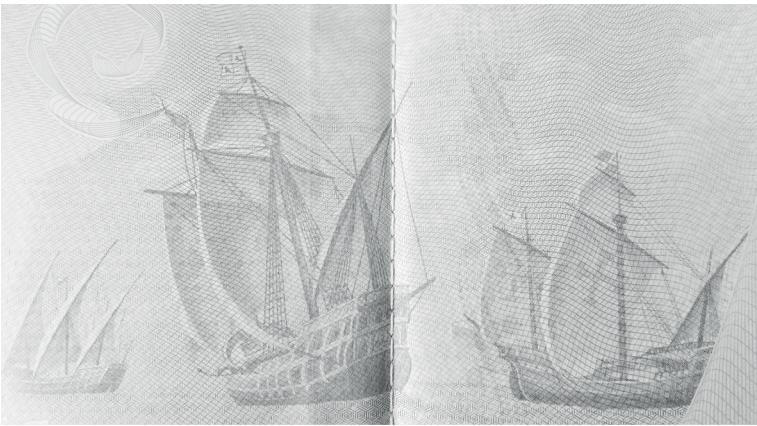


**Figura 4** Estatua de Nuno Álvares Pereira, Praça da Figueira, Lisboa. Años 70 del siglo XX.

**Figura 5** Portada de un libro escolar de los años 50, editorial Luis Vives. Con su dinámico colorismo, es buen ejemplo de la ficcionalización romántico-hegeliana de los discursos historiográficos nacionales. Esta obra habrá contribuido a formar la conciencia nacional de una parte importante de la infancia y juventudes de entonces (y que desempeñarán unas o otras funciones en las sociedades de hoy). Su estética inspirada en los épicos libros de caballerías, como *Amadís de Gaula o Tirant lo Blanch*, retrotrayendo el siglo XX a la época de las Cruzadas, es análogo no solamente a la otra dictadura ibérica, el Estado Novo portugués, sino a libros de texto o representaciones icónicas de reyes o héroes nacionales de cualquier sistema identitario nacional.

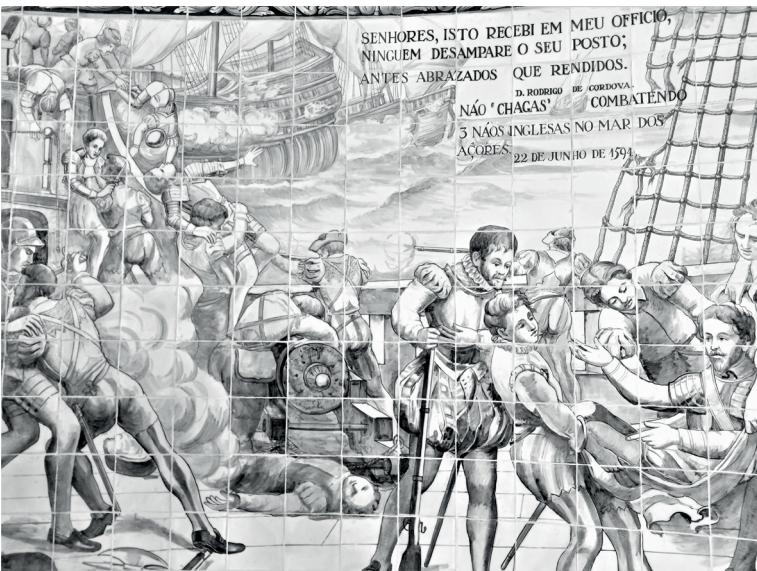
**Figura 6** Otra perspectiva 'desde abajo hacia arriba' de la estatua del rey Dom João I, con el escudo de Portugal y sus referencias religiosas coronadas. Esta simbología ha asegurado una continuidad de la monarquía en la república. Obra solemne, ortomimética, oficial, se inauguró en 1972. Año, por cierto, en el que Lobo Antunes estuvo en Angola, en las Guerras Coloniais.

**Figura 7** En el escaparate de un anticuario, manual escolar portugués para la instrucción elemental de los años 40, autorizado en 1937-38 (Porto: Livraria Educação Nacional). La figura que representa a La República sostiene un ejemplar de *Os Lusíadas*, de Camões, quien en *Las naves serán plebeyamente «um homem de nome Luís»*. Bajo ella, un verso del poeta: «esta é a dítao patria minha amada». Ejemplo de que la ficcionalización de la historiografía mediante la literatura y las artes es un hecho generalizado desde las más tiernas edades.



**Figura 8** Actual pasaporte del Reino de España.

**Figura 9** Este mosaico que decora la fachada de una residencia en el Barrio de las Colonias, en Lisboa, es semejante a muchos otros que podrán verse por todo Portugal, desde el Algarve hasta el Miño, al norte.



**Figuras 10-11** Paneles de azulejos que representan, primero, el conflicto entre la monarquía dual de España-Portugal, reinado de Felipe II de España, I de Portugal, y naves inglesas, en el Archipiélago de las Azores (en 1591) y, después, la proclamación de la secesión o independencia de la corona portuguesa, en 1640. Palacio Galveas, Biblioteca Municipal de Lisboa. Asunto transversal de *Las naves*.

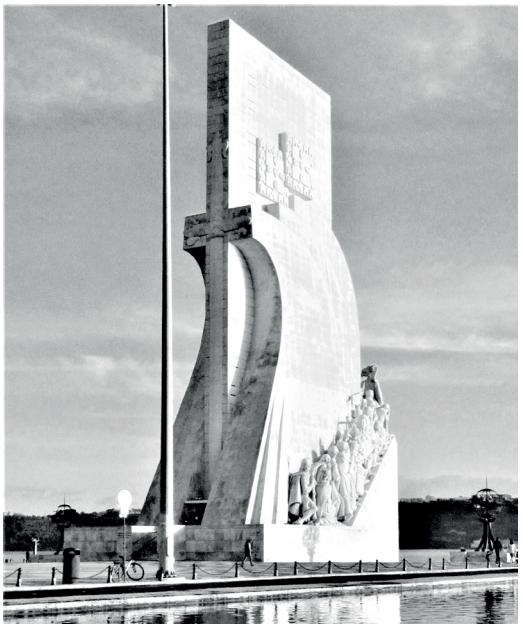
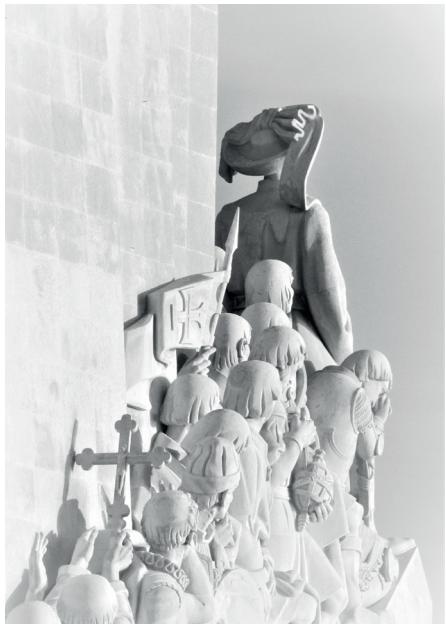


**Figura 12**

Desde las columnas de amarre de las antiguas carabelas, en la Ribeira da Naus (Praça do Comércio, Terreiro do Paço), se contempla la estatua de Cristo Rey (1959), obra del escultor portugués Francisco Franco de Sousa, y el puente (hoy) «25 de Abril», pero que se inauguró como «Salazar», en apoteosis de la dictadura del Estado Novo (1966) y de las guerras coloniales. Este puente, por cierto, salva el Tajo entre las ciudades de Lisboa y Almada (y su Costa da Caparica, Cacilhas y la Lisnave, que se refieren en la novela de Lobo Antunes).

**Figura 13**

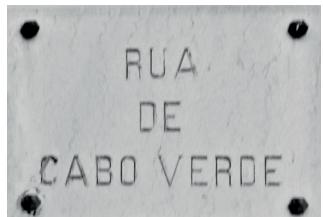
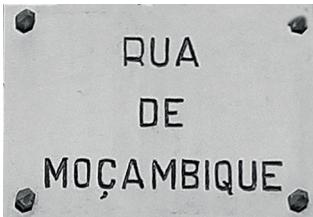
Largo de Santa Bárbara, Lisboa: «A Residencial Apóstolo das Índias não se situava no Largo de Santa Bárbara consoante o escrivão da puridade lhes afiançara» (Lobo Antunes 2006, 50).



**Figuras 14a, 14b, 15**

*Padrão dos Descobrimentos*, Lisboa. Fue proyectado en 1940 por el arquitecto Cottinelli Telmo y el escultor Leopoldo de Almeida, en la línea de Francisco Franco de Sousa. En 1940, el Estado Novo de Salazar exhibía la *pax romana* de su imperio en medio de las guerras europeas y, además, conmemoraba los trescientos años de la *Restauração* de la independencia del reino de Portugal. En el frente, a la cabeza de este populoso escultórico de prohombres —y alguna promujer—, está el Infante Dom Henrique, el «Navegante», quien porta una carabelita. No sólo está la «inclita geração», sino figuras de tiempos diferentes, como los mismos escritores Camões (creador de la expresión citada), San Francisco Javier o Fernão Mendes Pinto, autor de la *Peregrinação*, y navegantes, líderes, escritores, etc. Figuras que —casi todas— se integran en el esperpento de *Las naves*. La cruz-espada que se alza por todo lo alto en su fachada demuestra la pervivencia del sistema ideológico de las Cruzadas medievales en las dictaduras ibéricas imperiales del siglo XX. Un ejemplo español análogo al *Padrão dos Descobrimentos* es la cruz del Valle de los Caídos.





**Figuras 16-18**

Tres calles del Barrio de las Colonias, de las Excolonias o de las Nuevas Naciones, como se le conoce y denominá, en superposición nominal que hibridiza -modo grotesco- tiempos diversos y diferentes interpretaciones de la 'Historia'.

**Figura 19**

Quinientos escudos angoleños de 1973, último de los años durante los que António Lobo Antunes participó en la guerra colonial portuguesa en ese territorio. Curiosamente, no consta que el autor de *Os Lusíadas* haya estado en esa colonia del imperio portugués. Así, no deja de ser curiosa esta suerte de encuentro entre Camões y Lobo Antunes a través del manejo de billetes angoleños.

**Figura 20**

Estatua de Luís Vaz de Camões en el barrio de Chiado, Lisboa. «De modo que fui rumiando episodios heroicos, parándome a tomar notas en las pasamanerías iluminadas, hasta desembocar en la plaza de mi estatua, madre, con centenares de palomas dormidas en los balcones [...] y perros que alzaban la pata en el pedestal de mi gloria [...]» (Lobo Antunes 2002, 142).



**Figura 21**

Lisboa, Santa Apolónia. En primer término, el Museo Militar. Detrás, el Pantheon Nacional. En este clasicista edificio concluido en el siglo XX se hallan los cenotafios de «héroes» nacionales como Nuno Álvares Pereira, el Infante D. Henrique, Pedro Álvares Cabral, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama o Luís de Camões, personajes destacados de *Las naves*.

**Figura 22**

A Pátria. Escultura alegórica de Antônio Teixeira Lopes, en el frontón del pórtico oriental del Museu Militar, en Lisboa, frente a Santa Apolónia.

**Figura 23**

Don Alfonso de Albuquerque, Vicerrey de la India (Goa) en 1509-15, incluido en el grupo escultórico del *Padrão dos Descobrimentos*, cuenta con su propio patio en Alfama, Lisboa. Si se tiene interés en ello, puede hallarse en Internet un retrato anónimo de este prohombre, «barão assinalado» de la formación del Imperio Portugués. La comparación con la foto del Patio resulta expresiva de la acción de lo grotesco sobre el paradigma clásico de representación artística e histórica.



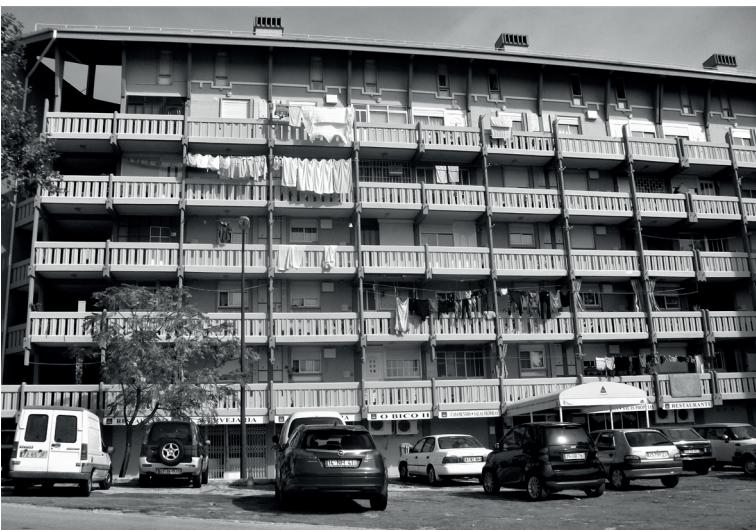


**Figura 24**

Dos perspectivas de la estatua de Miguel de Cervantes Saavedra ante el Congreso de los Diputados (Madrid). Idea de José Bonaparte, en plena ocupación francesa de toda la Península Ibérica (1810), sólo se inauguró en 1835. Obra de Antonio Solá (cf. [www.miradormadrid.com](http://www.miradormadrid.com)).

**Figura 25**

Igreja moderna en Olivais, Lisboa. En el capítulo XV de *Las naves*, Pedro Álvares Cabral, el 'descubridor' de Brasil narra su desazón familiar en su casa «tomada» de Olivais: «[...] a olhar da varanda a paisar gem dos Olivais enquanto eu [Pedro Álvares Cabral] tentava sem sucesso conversar com o meu filho mascarado de Henrique VIII em miniatura, que devolvia um rosto neutro de diplomata ou carcereiro à timidez das minhas perguntas e terminava por desenrolar uma frase incompreensível à medida que afagava as orelhas de um seter amestrado, de revoltantes expressões humanas [...]» (Lobo Antunes 2006, 170).



**Figuras 26-27** Barrios limítrofes de Lisboa que, como en todo el orbe, se desarrollaron durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Muchos *retornados* de las colonias africanas, de unos u otros colores, los poblaron. En Olivais predominó, empero, la clase militar o colona. En Chelas (que podemos apreciar en estas cuatro fotos) se dio una mayor proporción de caboverdianos u otros lusoafricanos o descendientes suyos. Es este un tema estudiado recientemente, desde varias perspectivas sociológico-urbanísticas. Desde los pioneros análisis de Luís Baptista hasta enfoques de más reciente actualidad, como, por ejemplo, la tesis doctoral *Forma e Significação no Projeto Urbano: os casos de Tróia, Cidade Jardim e a Zona J na Área de Lisboa*, de Manuela de Vincenzi (2019).



**Figuras 28-29**

Dos fachadas, contiguas, de la Avenida Almirante Reis. Año 2022. Una vez más, la yuxtaposición y contemporización de tiempos y contextos distintos bajo el común paraguas de la ruina. Aquí, lo grotesco es efecto, sí; aunque también estructura, escenario y protagonista de la cotidianidad urbana (1925 y años noventa).

**Figura 30**

Conjunto señalético de síntesis muy a posteriori: Gran Bretaña por encima del *fundador da nacionalidade*, Afonso Henriques, que a su vez está sobre la Praça do Chile.

**Figuras 31a, 31b, 31c**

Possible ubicación de la Residencial Apóstolo das Índias. «[...] no declive de um terreno perdido nas traseiras dos prédios entre a embaixada da Itália e a Academia Militar. Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas [...]» (Lobo Antunes 2006, 29).







#### Figuras 32a y 32b

Algunas imágenes de las calles donde la novela de Lobo Antunes sitúa la Residencial Apóstolo das Índias, centro de 'operaciones' del proxeneta «señor Francisco Javier», en Lisboa-Lixboa. Desde el Beco da Índia a os Anjos (callejón de la India a o hacia los Ángeles) hasta la rua das Barracas (barracones o chabolas).

#### Figura 33

Antiguo cuartel de la Guardia Nacional Republicana, esquina con la rua das Barracas, Lisboa.



**Figura 34**

Una puerta en el largo de Santa Bárbara, Lisboa.

**Figura 35**

Rua das Barracas, largo de Santa Bárbara, Lisboa.

**Figura 36**

«Travesía de las Monjas hacia Arroios» (trad. del Autor). Calle que conecta la Escola do Sagrado Coração de Maria, selecto colegio de futuras élites, con la canallesca (y prostitularia) zona de Arroios-Praça do Chile, Lisboa.

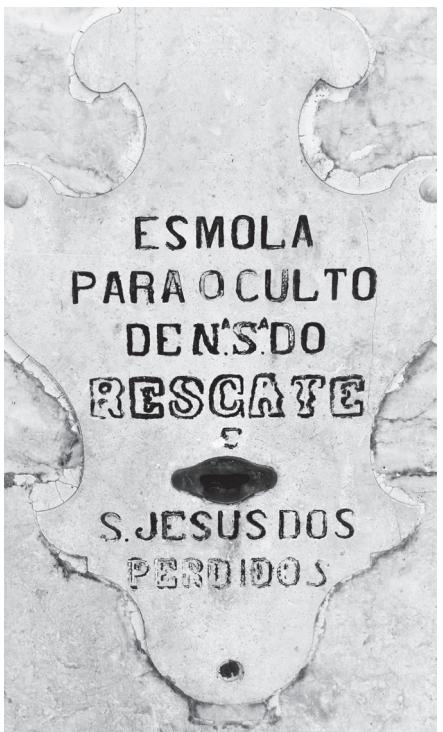




**Figura 37**  
Toldo de la Pastelaria Nova Ultramarina –que ya no funciona como tal– en Lisboa, con su anronizado anuncio de una conocida empresa cafetera fundada en 1924: Cafés Negrita.

**Figuras 38a y 38b**  
Chelas y Olivais, Lisboa.

**Figura 39**  
Costa da Caparica, Almada. Otro escenario de *As naus*. Ecos de la guerra en África: «A violencia das explosões dos morteiros, dos bazookas e dos canhões sem recuo estremecia as lagunas de Bissau (...) À noite grupos de colonos de pistola percorriam as travessas amedrontando as sombras (...) paquetes e caravelas de soldados» (Lobo Antunes 2006, capítulo IV).



**Figura 40**  
Tras esta suerte de expresionismo urbanístico en Graça-Santa Apolónia, la solemnidad del Panteão Nacional, Iglesia de Santa Engrácia, Lisboa. Como ha podido leerse en una nota anterior, aquí «reposan», de facto o de modo simbólico, figuras como Nuno Álvares Pereira, el Infante D. Henrique, Pedro Álvares Cabral, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama o Luís de Camões.

**Figura 41**  
Estatua de San Antonio de Lisboa y de Padua, en la Praça de Alvalade, al final de la Av. de Roma (de espaldas al hospital psiquiátrico Júlio de Matos, y cara al sur, hacia las 'infieles' y salvajes Áfricas y Américas), Lisboa.

**Figura 42**  
«Limosna para el culto de Nuestra Señora del Rescate. S. Jesús de los Perdidos», en la homónima iglesia. Rúa dos Anjos, Lisboa.

**Figura 44**  
Escenarios de *Las naves*: una boîte de los años 70 u 80 del siglo XX, en el Largo de Santa Bárbara, Lisboa. Entre los también martirizados edificios, al fondo, las ventanas traseras del Banco de Portugal. Esta calle, a pesar de su modestia, es una importante vía de comunicación de la ciudad y enlaza con la Rua dos Anjos, de «los ángeles». Club...¿Dona Leonor?





**Figura 44**

Escenarios de *Las naves*: largo de Santa Bárbara.

**Figuras 45a y 45b**

Guerreros portugueses repeliendo a las «huestes castellanas» en Aljubarrota. Reproducción en azulejos de una ilustración de las *Chroniques d'Angleterre*, de Jean de Wavrin, cuyo original se encuentra en la British Library. Pastelaria Portugal, en la Avenida Almirante Reis, Lisboa.





Figura 46

Medallón con el busto de Nuno Álvares Pereira, vencedor de la batalla de Aljubarrota, en la estatua ecuestre del rey João I (Juan I) de Portugal, Praça da Figueira, Baixa de Lisboa.

Figura 47

Dos restaurantes situados entre la Praça do Chile, la Avenida Almirante Reis y la Rúa Francisco Sanches, pionero médico, matemático y filósofo escéptico renacentista portugués, contemporáneo de Cervantes: *O castelhano* y *Cabana do Chile*.

Figuras 48-49

Praça do Chile, Avenida Almirante Reis, uno de los escenarios clave de *Las naves*. Desde el centro de la plaza, una estatua solemne de Fernão de Magalhães apoya su heroica pierna sobre un cañón que apunta al Tajo, esto es: hacia el sur –África y el Atlántico Sur.





#### Figuras 50-51

Imágenes de la «lamentabilíssima» Avenida Almirante Reis. El primer edificio se ha restaurado muy recientemente.

#### Figura 52

El rey Sebastián, en los azulejos del Palácio Galveias (Biblioteca Municipal de Lisboa «José Saramago»).



**Figura 53** Costa de Ericeira, al norte de Lisboa. «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, titirando 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» (Lobo Antunes 2002, 211).

## **Imperiales esperpentos ibéricos**

As Naus, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

### **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 Grotesco 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 férretro. – 3.2.4 El señor 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)<sup>1</sup>

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.

<sup>1</sup> 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 quizás 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 pertinente, 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 Grotesco esperpéntico, carnavalización macabra

[...] 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 [...]. (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 Luientes (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 grotesco 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 conclúise 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 grotesco esperpéntico, además de su dimensión metagrotesca, 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 diaacrónico, 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 esperpético 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 estrañalarias» (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),<sup>2</sup> 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.

---

<sup>2</sup> La edición de referencia es la primera que se publicó en vida de su autor, en la colección *Omnia prínceps*. 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.<sup>3</sup> 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*.<sup>4</sup>

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 espehos 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 experiência 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-*

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

<sup>4</sup> 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/opiniao/monstruosidades>).

*nhola*, obra de referencia académica en Portugal, concretan la descendencia simbolista-decadentista del grotesco esperpéntico, que también nosotros hemos enfocado: «A sua fase esperpêntica, 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 'hispánicas':

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 proficia 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 experimentismos 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 ortomímético 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 épocas 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 semipternas 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 mímesis, 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 heteromímesis 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 heteromímesis 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.<sup>5</sup>

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

---

<sup>5</sup> «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/](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 irremediablemente desaparecida, para contraponerla a un presente que repudia, fórmula que ejemplifican sus *Comedias Bárbaras* y *La Guerra Carlista*. Ambas vías -evasiva y ennoblecadora- 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 heteromímética, 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.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> 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/colección/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*, reflexiona 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 mímesis clásica, ortomimética, que subordina el arte a una predeterminada ‘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 heteromímética 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 (aquellos 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 sociopolíticos.

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, podríase 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 Wold 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-amó* 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-amó* 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 ahoran)- 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 «pedaños 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 insospechados.

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 metafísica, 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 irrumpió 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 Manheim (Kunsthalle Manheim): *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, insurgiéndose 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 parte anti-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, metaforizante 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, sintetizemos 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 mímisis-metáfora institucionalizada, que construye e impone identidades colectivas, mediante una mímisis 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 ortomímesis 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 medievo-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 *gruttesco 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 quizás 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; desenajes o reenajes 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, fantoches, 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 carnavalización macabra, siniestra, fúnebre, y en el cual pueden confluir 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 'picarización'.

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 esperpética), 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, insistase, 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 Dios<sup>7</sup> 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 carnavalización. 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)

---

<sup>7</sup> 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 heteromímesis 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-esperpética. El objetivo de todas las obras esperpéticas 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 luxuria 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*.<sup>8</sup>

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.

<sup>8</sup> Una fuente de recursos para los estudios vallinclanianos, 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/](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 valleinclaniano 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 Tarragonense, 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 bohemio* 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 *hispánico* o *luso*, por todo lo argumentado previamente).<sup>9</sup>

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, señorrial- 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 maniqueiza 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 colonizados 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 ésta se formula en la propia novela. La crítica no es unánime respecto

---

<sup>9</sup> 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 escarnecidio, 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 parajes, 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 brahamanes, 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 sangurientas. 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 deconstruktiva 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 (neoimperial), 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*.<sup>10</sup>

#### 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 transcen- dentales 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.

---

<sup>10</sup> 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 entrelazan 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 ranchero

Libro Sexto: La mangana

Libro Séptimo: Nigromancia

Quinta Parte: Santa Mónica

Libro Primero: Boleto 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 «ícono 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 ostensivamente 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 Mito-te», 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 «ícono del tirano».

La Tercera Parte, vulgar y prosaicamente titulada «Noche de farras», nos sitúa en el ambiente de progresiva irrealdad 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 «Guñol 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 peripécia), «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. Anticipese, 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 hacedero 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 decadentista 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- irreabilidad, 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 heteromímético 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 desmantelado 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 «desmantelado 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)<sup>11</sup>

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 encartables en la poética del grotesco esperpéntico.

Tenemos, además, el contraste entre la mísera (¿proletaria?), «casa de banho colectiva» y la exquisites, 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 verosímilmente ‘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 agua pardas» -sollozos de tristeza, llanto o, sin oponérseles, de alguna embriaguez alcohólica- genera una fricción semántica respecto a la alu-

---

<sup>11</sup> «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 chineses 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 Marqués 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 Judiciaria), 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 anteriana<sup>12</sup> 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 sonámbulos» 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

<sup>12</sup> 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 eclesiásticas (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 «masculló estudiadas cláusulas de dómíne» (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 india», «el Tirano [...] desbaratada la voz en una cuña 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 dómíne o donado», «su boca rasgábase toda verde, con una mueca» (51), «cruel y vesánico [...] siempre austero [...] despegaba el pañuelo de dómíne, 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 barbillá, un temblor, en la boca verdosa, un gesto ambiguo de risa, mofa y vinagre», «la hipocondría 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 india [...] con paso de rata fisgona» (55), «El tirano torcía la boca con gesto maligno [...] con zumba gazmoña», «La momia india [...] 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 graso arrebol de una sonrisa» (40), «Don Celes soplábase los bigotes escarchados de brillantina y aspiraba, deleite de sibarita, las auras barberiles que derramaba en su ámbito. Resplandecía, como bídico 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 cerriiles 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 carcaval y el hocico aguzado del faldero: Con su gesto adulador 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 [...] Rio 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, rim-bombantes 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 índio 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 índio 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,<sup>13</sup> 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 «barones 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 jocoso 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-

<sup>13</sup> Por ejemplo, Díaz Migoyo, Dougherty o Villanueva.

troduciendo 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 bárricos 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 indiaña». <sup>14</sup>

«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 batjiniana 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 procura de hacer más vistoso el candil del bullo toreado. Quiebra el oscuro en el vasto cielo, la luna chocarra 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)

<sup>14</sup> '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». Contrastá 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 distanciación, 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 «un gigantona descalza [...] la greña aleonada, ojos y cejas de tan intensos negros que, con ser muy morena la cara, parecen en ella tiznes y lumbres: 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 ojeras 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 recuas 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. Mientras el «Coronelito» Domi-

ciano de la Gándara pasa (huyendo) del «Guíñol 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 aún *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.<sup>15</sup> Un tercer personaje, el españolísimo, casticísimo, empeñista Quintín Pereda, con rasgos de pequeño-burgués botiguer,<sup>16</sup> e incluso con algo de *senhordoutor* o *dêerre* (de la novela *Dinossauro Excelentíssimo*, de José

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Por usar la palabra catalana: «Persona que té botiga posada, propietari o gerent d'una botiga». Despectivamente, equivaldrá al castellano 'tendero' (pequeño burgués, 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 tráoe gico-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 vástagos 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, Melquíades:

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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 proléptico «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',

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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残酷 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 trompica el pelele [el títere Quintín Pereda], ahorcado al extremo de la reata [...] Y consuela su estoica tristeza india 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残酷 cromática de las baratijas fúlidas. Los bailes, las músicas, tenían una exasperación absurda, un enrabiamiento de quimera alucinante» (144-5).

Y, simultáneamente a este cubismo expresionista de narratividad 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.<sup>19</sup>

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», «Carceleras», 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 *Luces de bohemia*).

<sup>19</sup> 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 Estudios 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, quizás amalgámándose 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 anteriano 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»,<sup>20</sup> «El Ministro de Su Majestad Católica, distraído, evanescente, ambi-

---

<sup>20</sup> 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 luxuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristina Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades: 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 disciplinante sobre la boca belfona, untada de fatiga viciosa» «El figurón diplomático acogió la agudeza con un gesto frío y lacio [...] y el desvaído carcaval, en la luz declinante de la cámara, desenterraba un gesto chafado, de sangre orgullosa» (49); «Don Mariano Isabel Cristina 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 camisón de seda rosa. Merlín, el gozque faldero, le lamía el colorete y adobaba el mascarón esparciéndole el afeite con la espátula lingüaria» (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-American» (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 ranita 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 ruedo 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 pillaaje 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*»,<sup>21</sup> 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 seudocientífico 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, befada 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)

---

<sup>21</sup> 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, muñequizando 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 4<sup>a</sup> 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 esse Império que regressa a casa e que o autor evoca como uma espécie de opereta cómica à Offenbach. Toda essa tralha do Império, todas essas grandezas, todas essas epopeias imaginárias, tudo isso desembarca em Lisboa numa história às avessas. Mas não é o passado que nos é enigma e nos vai redimir, não é esse passado grandioso porque esse passado não nos redimiu. 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 mitologia, 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: perdemos-la na realidade e perdemos-la, mesmo na ficção que nós nos fazímos 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 mitologia 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 irônica mas sarcástica, a sua visão à Jerónimo Bosch da realidade era muito mais profunda do que apenas uma simples 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 alocación escénica que prueba cuán expresionista llega a ser el grotesco esperpéntico, se describe una escena de tumulto o desorden público, en el que una manifestación se reprime con contundencia 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»<sup>22</sup> 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 «presso 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).<sup>23</sup>

El segundo texto puede leerse en un libro de Historia, escolar, del Portugal del *Estado Novo*. Su género literario sería, quizás, 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 exército castelhano» ante la «pequeña hoste portuguesa». La palabra 'hoste' sugiere un sentido o acepción más espontánea y popular que el institucional 'exércitos'. Además, se reafuerza la intertextualidad con el bíblico enfrentamiento entre David y Goliat con la marca del plural en 'exércitos castelhanos' (mientras que la hoste portuguesa está en singular). Más exhaustivos podría-

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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),<sup>25</sup> difiere de los parámetros que se fijan en los anteriores capítulos de mi propuesta. Sobre todo en cuanto a lo que hay de decimonónico -en el sentido implausible- y de hegeliano en la inmersión del yo en un *nosotros*. O su verdadera, sincera creencia en una especie de *sustancia nacional* colectiva real, esto es, independiente de las representaciones historiográficas o artísticas de hechos acaecidos en tiempos presentes, pasados y futuros (factual o imaginariamente acaecidos). 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 lenguas<sup>26</sup> 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. Escribió 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 minimizamos 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, Alcazarquivir (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. Resaltaremos 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’.<sup>27</sup>

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

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,

<sup>27</sup> 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 comparativismo, 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).

<sup>28</sup> 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 ‘hispánico’ y lo ‘lusó’ (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 *omníbiquista*) 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)<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup>

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:

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> *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,<sup>31</sup> Luis Buñuel contrabandeaba transistores, y los vencidos que regresan de las colonias avistan, al acercarse a los muelles, «el hervidero del mercado siero 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.<sup>32</sup>

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).<sup>33</sup> 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)-:

---

<sup>31</sup> ¿«Protegiendo» las embarcaciones de Cristóbal Colón? Leemos, en el original: «peP troleiros 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.

<sup>32</sup> *Babelia*, 3 de enero de 2003. [https://elpais.com/diario/2003/01/04/babelia/1041641412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/04/babelia/1041641412_850215.html).

<sup>33</sup> 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 reciou a ladrar, de pernas abertas, deixando uma bosta no tapete. Pelas viraças da varanda, entre os vasos quebrados, nos campos até ao Guadiana, naus de pimenta e de canela aportavam de Índias invisíveis. 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.<sup>34</sup> 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 regreso das caravelas*, se desarrolla por diversos espacios, aunque el presente de la narración sea una *Lixboa* intertemporal,<sup>35</sup> metonimia de

<sup>34</sup> No ya como estrecha o estricta crítica a las realidades 'españolas' o 'hispanoamericanas', sino respecto a dinámicas imperiales ibéricas.

<sup>35</sup> 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 (hibrida) 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 pudieramos 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 estadounidense 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 topónimico 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 la 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 desencaja 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 (/ʎiʃ' boa/). 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 transcrónicos, 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 vallein-claniana 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.<sup>36</sup>

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 reenquadurar 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

<sup>36</sup> 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 antiepopéya. Precisamente, refiere Gomes dos Santos:

Esta epopeia que, pelo seu uso sistemático do discurso transgressor 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,<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> Los personajes principales son los «varones señalados».<sup>39</sup> Entre los cuales se incluye al propio autor de *Os Lusíadas* (1572). Podría considerarse personaje principal,<sup>40</sup> 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 mío 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*.<sup>41</sup>

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).<sup>42</sup>

Además, sería posible ver en *As Naus* un cruce o intersección, desde la intertextualidad paródica, entre el clásico camoniano y la ¿anatiépica? *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 decrece. 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:

<sup>41</sup> Ver Seixo 2002, 188-9.

<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup>

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 extraír de todos estes paradoxos é a mesma: não há conhecimento, originalidade, representação e história porque não temos nenhuma certeza extra-lingüística ou extra-tex-

<sup>43</sup> 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 cotidianidad, sin mayores disquisiciones... ¿quién será uno para criticar este tipo de desvío lingüístico imperial?

<sup>44</sup> 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 bacyélmica de Cervantes o al «escándalo nihilista» que Manuel Asensi, citado en el capítulo 2, señaló a propósito de Góngora? Ciertamente es 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 quizás 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 identifiable 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-

umanização 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.<sup>45</sup>

**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 anacolitos 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 oficiantes, actividad intelectual y artística problematizadora que podemos, sin ambages ni menoscropio, denominar 'nihilismo'. El especial de *Les Collections du Magazin Litteraire «Hors-Série»* titulado «Le nihilisme. La tentación 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 insuficiencias socioculturais do tempo presente que acrescentam ao inegável humor paródico e corrosividade da virulencia satírica que lhe acentua o sentido crítico e irreverente [...] como a intenção paródica se alia a uma sensibilidade pós-moderna de incidencia 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*.<sup>46</sup>

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-esperpético?

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 literaria (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-

---

<sup>46</sup> 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 Inverosímil» (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 transcendente 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»<sup>47</sup> (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 interespaciotemporal). 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*.<sup>48</sup> Ello, insisto, no men-

<sup>47</sup> Lobo Antunes 2006, 185.

<sup>48</sup> 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,<sup>49</sup> 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 binariedad explorador/explotador 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

<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup>

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,<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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».<sup>54</sup> 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:

---

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

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> Manía en el mejor sentido del vocablo.

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

<sup>54</sup> 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 fútbolos, Nuestros *Senhoras* de Fátima y *Realityshows*, lo haya preferido 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 Álcantara, 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 cómos, sus cuándos, sus dóndes.

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 Vieira<sup>55</sup> –este, además de predicador, uno de los más profundos y agudos intelectuales en lengua portuguesa<sup>56</sup>– y muchas otras figuras de la historia portuguesa. Y,

<sup>55</sup> 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 Universidad 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 Atónio Vieira en la red cultural de Nueva España (esto es, México antes de serlo).

<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup> Sin embargo, no dejaba de ser Francisco de Jasso Azpilicueta Atondo y Aznáres, de las tierras de Xavier,<sup>58</sup> 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.

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

<sup>58</sup> 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 linearidad, 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.<sup>59</sup> 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–.

---

<sup>59</sup> 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, esperpética. 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)<sup>60</sup>

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,<sup>61</sup> [...] pero la noche de Lixboa no huele a cafetales, a casa con columnas del patrón en la viña virgen del césped, 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 típulas. 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)<sup>62</sup>

**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 rebentado 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 columnas do patrão na vinha virgem do capim,

Así, se nos brinda una representación metaforizada del espacio, en la que este, disfórico, dismético, 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 *províncias 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»<sup>63</sup> (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.),<sup>64</sup> 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»),<sup>65</sup> con escuderos «con saya de escarlata indiferentes a los taxis»<sup>66</sup> 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 fraude e a fezes de chibato doente no ondeado do terreno vago. A ampola do vestíbulo piscava confundindo as melgas. Os semáforos da Avenida Almirante Reis empurravam o trânsito na direcção 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).

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

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

<sup>65</sup> «uma construção enorme» (2006, 12).

<sup>66</sup> «escudeiros de saia 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 herevadero 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)<sup>67</sup>

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).<sup>68</sup> «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 redacción a los conocidos versos populares: *cheira bem, cheira a Lisboa*], «o contínuo ferfevedoiro de mercado sirio de Lixboa a pulsar 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 la] 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 espace 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, *pierrot*, 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 («ameriÁ canas 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 turistas<sup>69</sup> 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 caabos-veridianos», «carroças de túmulos de infantas» y «pilhas de arabcos 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

<sup>69</sup> 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 esperpética. El aparente contraste entre las modernas máquinas de trabajo y los carrozados de otrora no ha alterado mucho la dinámica imperial de explotación. Esclavitud, postesclavitud: el trabajo libera, siempre. Lo mismo podríase decir 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 iran quianos, 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 régimes -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 Pequenitos*),<sup>70</sup> urbe

---

<sup>70</sup> Según la Direcção-Geral do Património Cultural de la República Portuguesa, se trata de un «parque lúdico pedagógico de concepción y arquitectura fuertemente imbuidas del espíritu idealista e nacionalista do Estado Novo Portugués, 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 portugaldade 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 arquitectónica» ([http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=27217](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 mostrémos 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. Alcazarquivir: 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)<sup>71</sup>

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

---

<sup>71</sup> «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 avisou 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 a pátria das invasões castelhanas» (2006, 12).



**Esquema 1** *Las naves.*

a la boîte o Boîte Aljubarrota <sup>72</sup>. 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 (Alcazarquivir).

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 quizás 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 polimonologal 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 -heteromimesis- 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 castellanas» del primer capítulo. Sobre el ataúd del padre de un anonimizado -picari-zado- 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 esperpética: 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 vomito de los vecinos, que adquiría 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 poscolonial. 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 conver sarán 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 ostáculos. (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,<sup>73</sup> 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 geográfico 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)<sup>74</sup>

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

<sup>73</sup> 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).

<sup>74</sup> «Ao atracarem em Lixboa o maneta e o reformado ajudaram-no a depositar a urna [...] Ao décimo terceiro trunfo 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 autografiado 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 castellanas»-, 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 Dulcinea y molinos», por ejemplo?

don Miguel de Cervantes Saavedra que a veces nos declamaba a gritos episodios extraños de Dulcinea 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)<sup>75</sup>

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)<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> «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).

<sup>76</sup> «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, Apieio-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.<sup>77</sup> 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 Dulcinea 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 herearía, 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 describillá;  
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,

<sup>77</sup> Sobre lo escatológico en la representación grotesca, y a colación del mictante Camões de *Las naves*, recordemos a Bajtín, 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.<sup>78</sup>

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’).<sup>79</sup> 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 mímisis serían obscenas -cuyo acceso a la escena estaría interdicto, su presentación o expresión pública-.<sup>80</sup> 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).<sup>81</sup> 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 Orlando, ora furiosos, ora gentiles, se inscribe aquel elemento que Bajín ([1965] 1984) denominó «imagen grotesca del cuerpo»:

<sup>78</sup> *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.

<sup>79</sup> ‘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).

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> «Urinei à sombra de uma camioneta de fruta [...] urinei a pensar no relojoeiro surrado-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 ortomímético– genera una contradicción estructural en el llamado imaginario colectivo, modelado, en gran medida, por el canon identitario oficial, y que el sentido ‘común’, comunitario,<sup>82</sup> 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).<sup>83</sup> 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 cuestas, los huesos, o lo que quedaba de los huesos» (135).<sup>84</sup>

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 Alcántara, 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

<sup>82</sup> En no escasas ocasiones contrapuesto a lo sensato y racional, el tampoco raras veces temible ‘sentido común’, habitualmente listo para el presto linchamiento.

<sup>83</sup> «Cocei 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).

<sup>84</sup> «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 féretro, buscando ¿«Gitanes, Marlboro, anís, perfumes franceses, vermús, unas cuantas radios japonesas a pilas?» (27).<sup>85</sup>

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. Recuérdese

<sup>85</sup> «Gitanes, Marlboro, anis, perfumes franceses, vermutes, uma dúzia de radiozinhas 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].<sup>86</sup>

La imagen que el romanticismo garrettiano formulará, 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.<sup>87</sup> En un poema destacado en la historia de la literatura portuguesa -*Camões* (1825)- se interpreta, reconstruye y esculpe románticamente al poeta portugués del XVI.<sup>88</sup> 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 picariza, 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 incomprendión. Abundan estos casos en las llamadas literaturas nacionales. De hecho, estos mártires tienen precisamente esa función, ya que la construcción pararreligiosa 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.<sup>89</sup> 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*.

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

<sup>87</sup> 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-eclesiásticas, 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.

<sup>88</sup> 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*.

<sup>89</sup> 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)<sup>90</sup>

Recordemos cómo se nos presenta al 'Virgilio' portugués, el 'Homer 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).<sup>91</sup> 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).<sup>92</sup> 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 setenta,

<sup>90</sup> «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).

<sup>91</sup> «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).

<sup>92</sup> «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, frenete 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 malletas inmensas o en traficantes de droga. (133)<sup>93</sup>

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 carnavalesca en esta *Lixboa*: «yo, ajeno a sus toses [las de García da Orta] 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).<sup>94</sup>

<sup>93</sup> «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).

<sup>94</sup> «distraído 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 locomotor» (133). Animalización obvia de la locomotora, que doce capítulos tras la partida presurosa 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).<sup>95</sup> 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 practica, 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 Hué 2006) [fig. 23].

Otra contrarrepresentación histórica que, en esta novela de obliuos anacronismos, o transcronismos, recibe a «un hombre de nombre Luís» en su exiguo piso del Barrio 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

<sup>95</sup> «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-.<sup>96</sup> 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» acogerá 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 Inés de Castro],<sup>97</sup> 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)<sup>98</sup>

Resultado de varios mecanismos de representación grotesca, se va 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-*

<sup>96</sup> 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.

<sup>97</sup> 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).

<sup>98</sup> «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. (Saraiva [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 enfatícese 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 elefantasis, 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 tragár 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 esposa 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)<sup>99</sup>

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, ‘rapsoda 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, Alcazarquivir: 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»:

---

<sup>99</sup> 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 pasamanerías<sup>100</sup> 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 aguardiente 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 pajés, 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,<sup>101</sup> camino de Alcácer Quibir.<sup>102</sup> (142)

Sin ánimo de contribuir a la *trend* de vandalización de estatuas supuesta 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 detallé, 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

<sup>100</sup> En castellano europeo, quizá 'mercerías' fuera una alternativa a esta opción del traductor.

<sup>101</sup> O 'serenos'.

<sup>102</sup> «De modo que fui moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retratarias 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 asfalto, adenoides de jinetes 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 Rey-nono 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 Estoril<sup>103</sup> 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 representa como un «reformado amante de bisechas e suecas».<sup>104</sup> Sin embargo, en *Os Lusíadas* original era:

<sup>103</sup> 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.

<sup>104</sup> 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 *bisechas* podrían ser dichos picantes o verdes. («BISCA: f. 1. [Jogos] Jogo de cartas. 2. [Jogos] Carta de jogar que tem sete pontos. = MANILHA 3. [Fingurado] 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, fíjese, 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)<sup>105</sup>

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 indireta»; *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-21, <https://dicionario.priberam.org/bisca>; <https://dicionario.priberam.org/Remoque>.

<sup>105</sup> «um reformado amante de biscoitos e salsichas [...] que vedava com rolhões de pano e estearina de vela as frestas do caixão» (Lobo Antunes 2006, 22). «Aqui sou eu no caivalo 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 engracado, repare, estou com os colegas da secção de rótulos da fábrica de cerveja» (22).

apariencia unitaria de la representación, constituyéndose en estrategia narrativa que transforma la experiencia clásica de la lectura del texto literario en un laberinto de múltiples, prolifas 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.<sup>106</sup>

*As Naus* picariza aquel «ilustre Gama, | Que para si de Eneias 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 epífánica, casi teleológica e incluso teológica, de las navegaciones portuguesas que las insinuaciones 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 ciclício y un rosario [...]. (96)<sup>107</sup>

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.<sup>108</sup>

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

<sup>107</sup> «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).

<sup>108</sup> 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), desciende 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 rey়o 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)<sup>109</sup>

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

<sup>109</sup> «Acontecera-lhe [3a persona] de tudo na vida, desde descobrir a África 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 nome Luís] que viajava para o rey়o 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 portalón, 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),<sup>110</sup> 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 surrealistas<sup>111</sup> 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!<sup>112</sup>  
Entre as brumas da memoria | Oh, Pátria, sente-se a voz

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

<sup>111</sup> 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 hacia décadas con el uso, entre jóvenes con no desdenable 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...

<sup>112</sup> *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!<sup>113</sup>

### 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 eclesiástico en el eje de las dinámicas imperiales ibéricas. Baste recordar el discurso del Licenciado Sánchez Ocaña en la novela de Valle-Inclán:

<sup>113</sup> 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 afrenta / 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,<sup>114</sup> Intendente,<sup>115</sup> 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 gentrificaciónes 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 Xavier* [figs 33-35].

En esta «casa arruinada en medio de casas arruinadas» (29),<sup>116</sup> 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, esperpético *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-

<sup>114</sup> ‘Ángeles’, en castellano.

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

<sup>116</sup> «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 ingle». <sup>117</sup> 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. Propondráse 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, <sup>118</sup> la ya referida *Peregrinación*, 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

<sup>117</sup> «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.

<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup>

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.<sup>120</sup>

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

---

<sup>119</sup> <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.

<sup>120</sup> [http://www.corazones.org/santos/francisco\\_javier.htm](http://www.corazones.org/santos/francisco_javier.htm).

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

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

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)<sup>123</sup>

Maria Alzira Seixo se refiere a esta representación del Santo misionero como «inegável perversão» (2002, 173): se trata, de hecho, y si guiendo 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 Deus peleja | 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 Deus peleja | 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 madrepérola, acompanhando uma oração de resultado garantido contra os desgostos de familia» (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,<sup>124</sup> 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 «Lixboa» 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.<sup>125</sup>

Alojado en la apostólica pensión, sinédoque de Portugal, Pedro Álvares Cabral acepta, cominado 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-

<sup>124</sup> Actualmente conocido también como *das Novas Nações*.

<sup>125</sup> El Almirante Carlos Cândido dos Reis, destacado militar republicano colonial, se suicidó horas antes de que el golpe antimonorquico 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 eclesiásticas 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 persver-sión 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 queF hacheres 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 contraguerras 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 rehumance, rescatándolo de las representaciones oficiales y de sus pedestales ortomiméticos, solemnes, sacrilizadores. 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 *tágides* 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 Santa-ná, exhaustas, despeinadas, con los zapatos en la mano, con el car-mín corrido por los besos de los clientes, perseguidas a distancia por un ladear de perros, cláxones de automóviles despechados y

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

Entre recuerdos de recuerdos, entre memorias y desmemorias, Francisco Javier, el proxeneta del Largo de Santa Bárbara, «aos» Anjos/Intendente, deshilvanará 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 función 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 esperpética, que corre, 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 Cão<sup>127</sup> 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 nació 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

<sup>126</sup> «Por mim não tem nada que saber: arrasto a cadeira de baloiço de palhinha para o centro do vestíbulo [...] 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).

<sup>127</sup> En portugués, *cão* significa, además, ‘can’. No deja de ser pertinente este dato, ya que la representación esperpética 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 substantivo ‘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 Se-púlveda» 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, <sup>128</sup> 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

---

<sup>128</sup> 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).<sup>129</sup> 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).<sup>130</sup>

Los protagonistas son, en este caso, una pareja anónima de ancianos portugueses que representan a los emigrantes sin nombre, «gente escura 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 huída, comparable a los exilios españoles de la Segunda República, como *retornados*, se les aloja en un hotel de lujo, donde aparece la voz grotesca, orwellianamente<sup>131</sup> 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-

---

<sup>129</sup> 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.

<sup>130</sup> «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)

<sup>131</sup> 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)<sup>132</sup>

Episodio muy heterogéneo en cuanto a ambientes y a personajes, pañorámico 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 farfarrapos 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 irrigúrias num mundo sem utopias. (Cerdeira 2020, 128)<sup>133</sup>

*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.<sup>134</sup> 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 ideología senhorial» según António José Saraiva, como hemos visto también en páginas anteriores.<sup>135</sup>

El misionero se nos dirige, a modo de confesión, con un discurso melifluo, 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, él mismo, su llegada al «sítio absurdo chamado *Lixboa*» (81), sus miserias experiencias en mendicante po-

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

<sup>134</sup> 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*?

<sup>135</sup> 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»:<sup>136</sup> 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.*<sup>137</sup> 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 sobressaltos 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.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> 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.

<sup>137</sup> 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 PHIE LIFFE II. NOSSO SENHOR DO PROVEDORE IRMãos da administração da casa pia das penitentes recolhidas desta cidade de Lixboa».

<sup>138</sup> [PINTO, Fernão Mendes, 1514?-1583] *Peregrinaçam de Fernam Mendez Pinto, em que da conta de muitas e muito estranhas cousas que vio & ouviu 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 muitos reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muito pouca ou nenhu[m]a noticia. E tambem da*

La importancia de Mendes Pinto en cuanto a la ibericidad de *Las naves* 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 alineararlo 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 naves*:

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 caragados en cestos. (Lobo Antunes 2002, 88-9)<sup>139</sup>

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).<sup>140</sup> 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 memoria 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 muitos casos particulares que acontecerão assi a elle como a outras pessoas. E no fim da trata breuamente de algumjas cousas, & da morte do santo Padre mestre Francisco Xavier, unica luz & resplendor daquellas partes do Oriente, & Reytor nellas universal da Companhia de Iesus / Escrita pelo mesmo Fernão Mendez Pinto... - Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck: a custa de Belchior de Faria, 1614.*

<sup>139</sup> «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 eram das trevas, ao ritmo da música, pedaços de rostos protuberantes como peixes de alcofa» (2006, 82).

<sup>140</sup> 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 biblia, 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-síncdoque 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]),<sup>141</sup> Manoel de Sousa de Sepúlveda, quien como se ha indicado protagoniza una de las *Histórias Trágico-Marí-*

<sup>141</sup> 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 María, 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 Beçlém, 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. Disfrútese 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 tropejar 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)

A parte de esta infantilización algo chiquilicuatre del conocimiento histórico y sin detenernos en estos usos comunicativos párvulos, que no merecen mayor comentario, destáquese la ‘voluntad de ficción’ que demuestran, la necesidad humana de ficcionalizar, sea cual fure 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-

senciéndolos *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* Ramón Menéndez Pidal, tiende a ignorarse entre la común ciudadanía española.<sup>142</sup> 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.<sup>143</sup> 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 fictional 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-

<sup>142</sup> 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 'pérvida Albión'...). Con título expresivo y tajante: «La derrota» (pp. 243-85).

<sup>143</sup> 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 archeiros 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, escribió:

(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 ícono del fatalismo portugués.<sup>144</sup> (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: *Es-carmientos para el cuero* (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.<sup>145</sup> 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

<sup>144</sup> 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.

<sup>145</sup> [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 letreados, 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 dramatúrgica, com destaque para Lope de Veja [sic] e Tirso de Molina, bem como algumas peças de teatro no-vilatino 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 introducido 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 «apartamento

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

Como en las mejores escenas de los Hermanos Marx, cuyo humor está repleto de mecanismos grotescos,<sup>147</sup> 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 laeta 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)<sup>148</sup>

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 neorurales, análogas a los Pueblos de Colonización del nacionalcatolicismo español en la posguerra. Parte de los barrios de Madredeus 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 sobreponga 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, quizás 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 calvície» (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 Souza 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*.<sup>149</sup>

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

---

<sup>149</sup> 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 prese supõe 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 Jesus, 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).<sup>150</sup> Y, en esto, no bastando llamarse Aljubarrota este club, la presencia castellana va incrementándose: «¿Oye? - [...]». Son las trompetas del campamento castellano» (111).<sup>151</sup> 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 basosas hacia el mostrador del guardarropa» (112).<sup>152</sup> 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)<sup>153</sup>

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*

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

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

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

<sup>153</sup> «- 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 sentir, 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 Souza 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 aborigen y una reproducción del *Guernica*, con las rodillas conmovidas apoyadas en la cama del letrado sacerdote. (109)<sup>154</sup>

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

---

<sup>154</sup> «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 aborigene 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).<sup>155</sup> 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 antirreligiosmo, trátese de la religión católica o de cualquier otra, salvo aquellas que los imperialismos ibéricovaticanos aplastaron o modularon, como las precabalinas, en el caso de Brasil, las pre-colombinas 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,<sup>156</sup> cargado de anillos, con una corbata con florones dorados y muchachas desnudas, levantándose de la mesa en la que conspiraba con un comipinche 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)

<sup>155</sup> «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).

<sup>156</sup> 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 Llaman por teléfono al señor Luis Buñuel, y el segundo gitano [Buñuel], calvo, feo, con ojos de canica, dijo Permiso y caminó 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 valleinclaniana 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.<sup>157</sup> El narrador es Pedro Álvares Cabral, ‘hallador’ (*achador*) de Brasil:

El del cheque [Lorca] masticaba pastillas para la garganta, interessadísimo 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)<sup>158</sup>

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

<sup>157</sup> *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).

<sup>158</sup> «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 emprestes?, 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).<sup>159</sup> 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 esperpentaliza 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 Luis<sup>160</sup> 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 duplicitad 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*:

<sup>159</sup> Nota de Mario Merlino: «versos en castellano en el original».

<sup>160</sup> 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 cabecera 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 anunciaaba *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 castellanas»:

Fue entonces cuando nos topamos con un gran aparato militar de castellanos 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, Mesianismo<sup>161</sup>

De aquellas «invasões castelhanas» 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.<sup>162</sup>

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

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

<sup>162</sup> Se enlaza con las «invasiones castellanas» 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.<sup>163</sup> 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 anteriano 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, Alcazarquivir fue una empresa ibérica.

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

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

---

<sup>163</sup> 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/>.

<sup>164</sup> 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 scrutan 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;<sup>165</sup>
- 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<sup>166</sup> 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 resolutiva, tanto en lo militar como en su etapa mística, para quien la metáfora, ya tan manida, de la *Aurora*<sup>167</sup> 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

---

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

<sup>166</sup> 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).

<sup>167</sup> 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 marica<sup>168</sup> 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 espiando desde aquel postigo de desván la armada de traineras de pesca de Alcácer Quibir, reunida en el Cais das Columnas 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 nave-gante 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 proletarización 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 sinécdote 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.<sup>169</sup>

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 do 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),<sup>170</sup> «o homem chamado Luís», *barão assinalado* 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-

<sup>169</sup> 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).

<sup>170</sup> «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 esperpética 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)



### **Imperiales esperpentos ibéricos**

*As Naus*, de António Lobo Antunes, ante *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

## **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)<sup>1</sup>

*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 ars mas e os barões assinalados».

A lo largo de sus dieciocho capítulos se critican los discursos de identidad que emanen 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,

---

<sup>1</sup> «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 tempos 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.<sup>2</sup>

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 fantoches, 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’<sup>3</sup> pero que al enfrentarse a los sig-

<sup>2</sup> 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 ampolló 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).

<sup>3</sup> Dos adjetivos hiperbólicos que usan forma recurrente en los medios culturales y que quizá debieran desaparecer: la eternidad ‘pertenece’, quizás, 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, quizás 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 ficcionados 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 fantoches, 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 *bacyélmico*, 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 ataúnen 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 esperpética *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 metagrotesco 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 metagrotesco 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, quizás 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)cursaron, a su modo barroco, estos expedientes de la representación artística, que las novelas grotescas, esperpénticas, *Tirano Bandera*s 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 hilarente 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 Čapek (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 Bandera*, 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.



### **Imperiales esperpentos ibéricos**

As Naus, de António Lobo Antunes, ante Tirano Banderas, de Valle-Inclán  
Pedro Santa María de Abreu

---

## **Bibliografía**

### **Corpus literario de análisis**

- Camoens, L. de [1580] (1986). *Los Lusiadas*. Trad. de B. Caldera; ed. de N. Extremera, J.A. Sabio. Madrid: Cátedra. Letras Universales.
- Camões, L. de [1572] (2000). *Os Lusíadas*. Pref. de Á.J. da Costa Pimpão; pres. de A. Pinto de Castro. 4a ed. Lisboa: Instituto Camões.
- Carvalho, M. de [1983] (2004). *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Caminho.
- Cervantes, M. de [1605] (2001). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ed. de F. Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5c5>.
- Cervantes, M. de (2003). *Sonetos dedicados a sus amigos y otros*. Ed. de Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc51490>.
- Cervantes, M. de (2010). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de L.A. Murillo. Madrid: Castalia.
- Garrett, A. [1825] (1986). *Camões*. Present. crítica y notas de T. Sousa de Almeida. Lisboa: Comunicação.
- Lobo Antunes, A. [1988] (2002). *As Naus*. 5a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lobo Antunes, A. [1988] (2002). *Las naves*. Trad. de M. Merlino. Madrid: Siruela.
- Lobo Antunes, A. [1985] (2005). *Auto dos Danados*. Fixação do texto por G. Abreu. Ed. ne varietur de acordo com a vontade do autor. Coordenação de M. Alzira Seixo. Lisboa: Dom Quixote.

- Lobo Antunes, A. [1988] (2006). *As Naus. 1a ed. ne varietur*. Fixação do texto por A. Carriço Vieira; comissão para a edição *ne varietur*: A.C. Vieira, E. Cabral, G. Abreu; coord. M. Alzira Seixo. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Mendes Pinto, F. (1971). *Peregrinação e Outras Obras*, vol. 1. Texto crítico, prefácio, notas e estudo por A.J. Saraiva. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Mendes Pinto, F. (1983). A «*Peregrinação*». 2a ed. Apresentação crítica, seleção, resumos, glossário e sugestões para análise literária de J.D. Pinto Correia. Lisboa: Comunicação.
- Valle-Inclán, R. del [1926] (2007). *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Ed. de A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos.
- Valle-Inclán, R. del [1924] (2009). *Luces de bohemia. Esperpentos*. Ed. de A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe. Austral Teatro.

### **Bibliografía teórica y crítica**

- Abbagnano, N. (1978). *História da Filosofia*. Trad. de A. da Silva Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.
- Abreu, M.F. de (1994). *Cervantes no romantismo português: cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*. Prólogo de C. Guillén. Lisboa: Estampa.
- Abreu, M.F. de (2005a). «Nos 400 anos do Quixote». Serras Pereira, M. (trad.), *Miguel de Cervantes: Dom Quixote de la Mancha*. Lisboa: Editorial, 15-59.
- Abreu, M.F. de (2005b). «D. Quixote na narrativa contemporânea: Cardoso Piñes, Saramago, Lobo Antunes». *Dom Quixote entre Nós. Jornada Evocativa do Quarto Centenário da Publicação da Primeira Parte de "Don Quijote" de la Mancha de Miguel de Cervantes*. [https://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/departamento-literaturas-romanticas/Ensaios\\_lit\\_galega/Quixote\\_na\\_narrativa\\_contemporanea.pdf](https://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/departamento-literaturas-romanticas/Ensaios_lit_galega/Quixote_na_narrativa_contemporanea.pdf).
- Aguiar e Silva, V.M. (2002). *Teoria da Literatura*. 6a ed. Coimbra: Almedina.
- Alberca, M. (2015). *La espada y la palabra*. Barcelona: Tusquets.
- Albuquerque, L. de (dir.) (1994). *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, vols. 1 e 2. Lisboa: Editorial Caminho.
- Aldinhas Ferreira, M.I. (2007). *On Meaning: The Phenomenon of Individuation and the Definition of a World View* [PhD Dissertation]. Lisbon: FLUL.
- Alonso, Á. (ed.) (2008). *Poesía de cancionero*. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas.
- Amaral, P.M. (2003). *Do Paradigma ao Modelo. A Relevância da metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*. Lisboa: Colibri.
- Anderson, B. (1993). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Andrew, B. (1991). *Art, Mimesis and Avant-Garde: Aspects of Philosophy of Difference*. London: Routledge.
- Antero de Quental (1946). *Cartas*. Imp. 1946. Lisboa: Seara nova.
- Antero de Quental (2018). *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Pref. de E. Lourenço. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- Arcipreste de Hita (1988). *Libro de buen amor*. Ed. de G.B. Gybon-Monypenny. Madrid: Castalia.
- Aristóteles (1992). *Poética*. 3a ed. Trad., prefacio, intr., comentario y apéndices de E. Sousa. Maia: INCM.

- Arnaut, A.P. (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- Arnaut, A.P. (ed.) (2008). *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1997-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina.
- Arnaut, A.P. (2009). *António Lobo Antunes*. Cord. de C. Reis. Lisboa: Edições 70.
- Asensi, M. (1995). *Literatura y filosofía*. Barcelona: Síntesis.
- Audi, R. (2006). *Dicionário de Filosofia de Cambridge*. São Paulo: Paulus.
- Auerbach, E. [1953] (2003). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature. With a New Introduction by E. Said*. Transl. by W.R. Trask. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Aullón de Haro, P. (1991). «Sobre el pensamiento poético de Jean Paul». *Richter* 1991, 9-19.
- Bajtín, M. [1965] (1984). *Rabelais and His World*. Transl. by H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Baju, A.; Vajarnet, L. [1886] (2007). «[Lectores!». Iglesias 2007, 243-4.
- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista: Juicio crítico*. Madrid: Guadarrama.
- Balakian, A. [1982] (2008). *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin's.
- Barthes, R. [1964] (1977). *Ensaios Críticos*. Trad. de A. Massano y I. Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford; Cambridge: Blackwell.
- Baudelaire, C. [1855] (1968). *Oeuvres Complètes*. Pref., pres. y notas de M.A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil.
- Bentham, J. [1843, 1932] (2005). *Teoría de las ficciones*. Trad. de H. Goicoechea; introd. de H. Goeicoechea, M. González Piñeiro, E. Castro Álvarez. Madrid: Marcial Pons.
- Berrettini, C. (2002). «Introdução». Hugo 2002, 7-12.
- Bhabha, H. (2015). «Império, colonialismo e sociedades pós-coloniais». Conferencia del 16 de abril de 2015 en el Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Bilange, E. (2004). «Lobo Antunes e Goya: O Grotesco e a Ironia em Perspectiva». Cabral, E.; Jorge, C.; Zurbach, C. (orgs), *A escrita e o mundo em Lobo Antunes = Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 93-102.
- Black, M. (1979). *Models and Metaphors*. New York: Cornell University Press.
- Blackmore, S. [1999] (2000). *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.
- Bolufer, A. de J.; Alonso, J.S. (2007). *Valle-Inclán, candidato republicano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Bourdieu, P. (2011). *O Poder Simbólico*. Trad. de F. Tomaz. Lisboa: Edições 70.
- Bousoño, C. (1962). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Bozal, V. (2012). «Grotesco. La sombra de la risa». *El factor grotesco: del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013 en el Museo Picasso Málaga*. Málaga: Fundación Museo Picasso.
- Brunel, P.; Chevrel, Y. (org.) (2004). *Compêndio de Literatura Comparada*. Trad. de M. do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Buescu, H. Carvalhão (2001). *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: FCG / FCT.
- Buescu, H. Carvalhão (2013). *Experiência do Incomum e boa vizinhança. Literatura Comparada e Literatura Mundo*. Porto: Porto Editora.

- Buescu, H. Carvalhão; Ferreira Duarte, J.; Gusmão, M. (eds) (2001). *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2012). *Historia de la literatura española*. Vol. 9, *El lugar de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Cabo Aseguinolaza, F.; Abuín González, A.; Domínguez, C. (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Cabral, E. (2011). «A concepção do romance em Dicionário da Obra de Lobo Antunes». *Cammaert* 2011, 137-55.
- Cammaert, F. (org.) (2011). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Col. A. Lobo Antunes; ensaio dir. M.A. Seixo. Lisboa: Texto.
- Cardona, R.; Zahareas, A.N. (1982). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. 2a ed. corregida y aumentada. Madrid: Castalia.
- Cardoso Pires, J. [1972] (2003). *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cela, C.J. (1998). *Diccionario geográfico popular de España I*. Madrid: Noesis.
- Carriço Vieira, A. (2011). «De uma versão a outra, ou como se constrói o romance». *Cammaert* 2011, 89-113.
- Casas, A.V. (2004-06). «El eje local-mundial como reto para la historia literaria». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 43-58.
- Catz, R. (1978). *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto*. Lisboa: Prelo.
- Ceia, C. (1998). *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI.
- Ceia, C. (1999). *A literatura ensina-se? Estudos de Teoria Literária*. Lisboa: Co-libri FCSH / UNL.
- Cerdeira da Silva, T.C. (2020). *Formas de ler*. Belo Horizonte (MG): Moinhos.
- Chadwick, C. (1975). *O Simbolismo*. Trad. de M.L. de Castro, H. Telles. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros.
- Cesariny, M. (2004). *Pena Capital*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Chomsky, N. [1986] (1994). *O conhecimento da língua, sua natureza, origem e uso*. Trad. de A. Gonçalves, A.T Alves. Lisboa: Caminho.
- Cidade, H. (1960). «Prefácio». *Os Lusíadas*. Porto: Companhia Editora do Minho, IX-XXVI.
- Connelly, F.S. [2012] (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Trad. y notas de A. Bozal. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Contenças, P. (1999). *A eficácia da metáfora na produção da ciência: o caso da genética*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Couto Viana, M. [1984] (1996). *A minha primeira História de Portugal*. 5a ed. Lisboa: Ed. Verbo.
- Craig, E. (ed.) (2000). s.v. «Nihilism». *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge.
- Cuddon, J. A. (1992). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Damásio, A.R. (2003). *Ao encontro de Espinosa*. Trad. de A.R. Damásio. Mem Martins: Europa-América.
- Damásio, A.R. [1994] (1995). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. 3a ed. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Damásio, A.R. [1999] (2013). *O sentimento de si*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Trad. de J. Díaz de Atauri. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Dawkins, R. [1976] (2016). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

- Días, A. (1976). «El desajuste de planos en *Martes de Carnaval*: un aspecto del arte grotesco». *Revista de Estudios Hispánicos*, 10(3), 363-75.
- Dias, J. [1985] (1999). «Os elementos fundamentais da cultura portuguesa». Henriques, Rodrigues, Cunha, Reis 1999, 57.
- Díaz Migoyo, G. (1985). *Guía de Tirano Banderas*. Madrid: Fundamentos.
- Diego, R. de; Vázquez, L. (1996). *De lo grotesco*. Vitoria-Gasteiz: Evagraf.
- Dougherty, D. (2003). *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- Dunstan Martin, G. (1975). *Language, Truth and Poetry: Notes towards a Philosophy of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Eco, U. (1994). *Metáfora*. Trad. de F. Gil. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Encyclopédia Einaudi,
- Fasold, R.W.; Connor-Linton, J. (eds) (2014). *An Introduction to Language and Linguistics*. 2a ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fatás, G.; Borrás, G.M. (2012). *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández García, M.N. (1993). *El universo del esperpento en Valle-Inclán*. Valladolid: Aceña Editorial.
- Ferrerat Mora, A. (1991). *Dicionário de Filosofia*. Trad. de A.J. Massano, M. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote.
- Ferreira, V. (1964). *A História de Portugal para Meninos e Meninas da 4º Classe. Segundo os novos programas em vigor para o Ensino Primário*. Coimbra: Atlântida, Livraria Editora.
- Fonseca, C. da (2000). «Introdução». Wagner, R., *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Antígona, 7-30.
- Foote, A.; Vijay, N.; Ávila-Arcos, M. et al. (2016) «Genome-Culture Coevolution Promotes Rapid Divergence of Killer Whale Ecotypes». *Nature Communication*, 7, 11693. <https://doi.org/10.1038/ncomms11693>.
- Foucault, M. [1970] (1975). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2005). *As Palavras e as Coisas*. Trad. de A. Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70.
- Fox, I.; Viu, C. (1994). «La generación del 98: crítica de un concepto». Mainer, Ríco 1994, 16-30.
- Fromkin, V.; Rodnam, R. (1993). *Introdução à Linguagem*. Trad. de I. Casanova. Coimbra: Almedina.
- Fuhrmann, M. [2003] (2011). *La teoría poética de la Antigüedad. Aristóteles-Horacio-'Longino'*. Ed. y trad. del alemán de A. Silván. Madrid: Clásicos Dykinson.
- Galeano, E. [1971] (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- García Barrientos, J.L. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario*. Madrid: Arco/Libros.
- Garcia de Resende (1994). *Antologia do Cancioneiro Geral*. Sel., org., intr. y notas M.E. Tarracha Ferreira. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- Garrido, M.A. (2001). *Teoría de la Literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- Gautier, T. [1834] (2016). «Théophile Gautier: “Aquilo que é útil é feio” como “a retrete”». Ordine 2016, 63-9.
- Geary, P. (2002). *The Myth of the Nations. The Medieval Origins of Europe*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gibson, M. (2006). *Simbolismo*. Trad. de C. Caramés. Madrid: Taschen.

- Gil, F. (2000). «Representar». *Encyclopédia Einaudi*. Vol. 41, *Conhecimento*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 11-51.
- Girondo, O. [1922] (2007). *Calcomanías (Poesía reunida 1922-1932)*. Sevilla: Renacimiento.
- Gnisci, A. (ed.) (2002). *Introducción a la Literatura Comparada*. Trad. de L. Giuliani. Barcelona: Crítica.
- Gouveia Monteiro, J. (2017). *Nuno Álvares Pereira. Guerreiro, senhor feudal, santo. Os três Rostos do Condestável*. Lisboa: Marcador
- Graça Abreu (2008). «Naus (As)». Seixo, M.A. (org.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. 1. 2 vols. Lisboa: INCM, 151-7.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, C. [1998] (2007). *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Ed. revisada. Barcelona: Tusquets.
- Guimarães, F. (2003). *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras.
- Guimarães, F. (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Gullón, R. (ed.) (1994). *Páginas escogidas de Rubén Darío*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- Gullón, R. (1994). *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza.
- Guyard, M.F. (1989). *La Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Harpham, G.G. (1982). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Hawkes, T. (1972). *Metaphor*. London: Methuen.
- Hegel, G.F.W. (1988). *Estética*. Trad. H. Giner de los Ríos. Barcelona: Altafulla.
- Henriques, M.; Rodrigues, A.; Cunha, F.; Reis, J. (1999). *Educação para a Cidadania*. Lisboa: Plátano Editora.
- Hinterhäuser, H. (1994). «Fin de siglo y modernismo». Mainer, Rico 1994, 77-81.
- Hobsbawm, E. [1983] (1985). «Introduction. Inventing Traditions». Hobsbawm, E.; Ranger, T. (eds), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-14.
- Hoffmann, J. (2011). «From Storm to Revolution. Politics and Art after World War I». Weinstein 2011, 152-4.
- Horacio (2020). *Arte Poética. Epístola a los Pisones*. Trad. de T. de Iriarte. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://bit.ly/3JBjjN4>.
- Hugo, V. (1968). *Cromwell*. Paris: Flammarion.
- Hugo, V. (1963). *Romans*. Vol. 3, *L'homme qui rit*. Paris: Seuil.
- Hugo, V. (2002). *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. de C. Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Iehl, D. (1997). *Le grotesque*. Paris: Presses universitaires de France.
- Iglesias, C. (comp.) (2007). *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*. Sel., trad., pról. de C. Iglesias. Buenos Aires: Numancia.
- Illouz, J.-N. (2004). *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française.
- Jerez Farrán, C. (1989). *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpentina*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Jiménez, J.R. (1980). «Modernismo en América y España (apuntes de una conferencia)». Mainer, Rico 1980, 62-5.

- Kant, I. (1998). *Crítica da faculdade do juízo*. Intr. de A. Marques; trad. y notas de A. Marques y V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Kayser, W. [1948] (1985). *Análise e Intepretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. 7a ed. port. totalmente revisada a partir de la 16a ed. alemana, por P. Quintela. Coimbra: Arménio Amado.
- Kayser, W. [1957] (2010). *Logresco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. de J.A. García Román. Madrid: Machado libros.
- Kouba, P. (2009). *El mundo según Nietzsche*. Trad. de J.A. Sánchez Fernández. Barcelona: Herder.
- Kuhn, T.S. (2009). *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Trad. de C. Marques. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- Kutschera, U. (2013). *Biology Evolutiva*. Trad. de C. Garrido. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Laforgue, J. (1993). «Marche funèbre pour la mort de la terre (Billet de faire-part.)». *Obra poética*. Trad. de J. Bravo Castillo. Barcelona: Bosch.
- Lakoff, G.; Johnson, M. [1980] (2003). *Metaphors We Live by*. Chicago: The Chicago University Press.
- Lapesa, R. [1947] (1998). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- Lausberg, H. [1966] (2011). *Elementos de Retórica Literária*. 6a ed. Trad. de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Le Guern, M. (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Librairie Larousse.
- Le Guern, M. (1974). *Semântica da Metáfora e da Metonímia*. Trad. de G. Vilela. Porto: Livraria Telos Editora. Colecção Universitas / Telos.
- Leitch, V. (ed.) (2010). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. 2nd. ed. New York; London: Norton&Company.
- Lévi Strauss, C. (2007). *Mito e significado*. Trad. de A. Marques Bessa. Lisboa: Edições 70.
- Litvak, L. (1994). «Sobre el decadentismo español». Mainer, Rico 1994, 96-101. *Livro de Leitura para a 4º Classe* (s.f.). Porto: Editora Educação Nacional.
- Lope de Vega (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. de J.M. Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>.
- Lourenço, A.; Álvarez, E. (1994). *História da Literatura Espanhola*. Lisboa/Porto: Edições Asa.
- Lourenço, E. (2004). «Divagação em torno de Lobo Antunes». Cabral, E.; Jorge, C.; Zurbach, C. (orgs), *A escrita e o mundo em Lobo Antunes = Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 347-56.
- Lukács, G. [1958] (1963). *Significación actual del realismo crítico*. Trad. de M.T. Toral. México: Biblioteca Era.
- Llobera, J. R. (2000). *O Deus da Modernidade*. Trad. de V. Ferreira. Oeiras: Celta Editora.
- López, D. (compl.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros.
- Mac Cormac, E.R. (1985). *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge: The MIT Press.
- Machado, Á.M. (org., dir.) (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença.
- Mainer, J.C. (1994). «El modernismo como actitud. Introducción». Mainer, Rico 1994, 61-72.

- Mainer, C.; Alvar, C.; Navarro, R. (2014). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.
- Mainer, J.C. (ed.); Rico, F. (coord.) (1980). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 6, tomo 1, *Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- Mainer, J.C. (ed.); Rico, F. (coord.) (1994). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 6, tomo 2, *Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica.
- Maldonado Alemán, M. (2010). *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- Malinowski, B. [1941] (1970). *Uma teoria científica da cultura*. Trad. de J. Auto. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Manrique, J. (2022). *Obra completa*. Ed. de A. Cortina. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Marchese, F.; Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mariñas, J. (1985). *España inteligible*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marina, J.A. (2004). *Dictamen sobre Dios*. Madrid: Anagrama.
- Marques, A. [1989] (1993). *Perspectivismo e Modernidade*. Lisboa: Vega.
- Marques, B. (2008). «O Retrato de Dom Sebastião: Costa Pinheiro ou a 'Des-mítificação' da Retrística Histórica Oficial». *Revista de História da Arte do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 5, 188-207.
- Matos Amaral, P. (2003). *Do Paradigma ao Modelo. A Relevância da Metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*. Coimbra: Edições Colibri/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- McElroy, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. London: The Macmillan Press Ltd.
- Medina, J. (2004). *História de Portugal*. Vol. 7, *Judeus, Inquisição e Sebastianismo*. Lisboa: Edoclube.
- Merlino, M. (2002). «*Dramatis personae*». Antunes, L., *As Naus*. Madrid: Siruela, 213-23.
- Montalvor, L. de [1916] (1982). *Tentativa de um ensaio sobre a decadência*. Lisboa: Contexto Editora.
- Moréas, J. [1886] (2007). «El simbolismo». Iglesias 2007, 245-8.
- Moura Hue, S. (2006). «O encontro de Luís de Camões e Garcia de Orta nas páginas iniciais de um livro». *Revista Camonianiana*, 18, 5.
- Navarro Faus, J. (2015). *Física Quântica. Princípio da incerteza. Heisenberg*. National Geographic edição especial. Lisboa: RBA.
- Negri, A. (2015). *Nuova oggettività*. Firenze; Milano: Giunti. Art e Dossier 321.
- Nietzsche, F. (1973). *Humano demasiado humano*. Trad. de C. Grifo Babo. Lisboa: Editorial Presença.
- Nietzsche, F. [1888] (2010). *Crepúsculo de los ídolos*. Intr., trad. y notas de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. 2a ed. Trad. de L.M. Valdés. Madrid: Tecnos.
- Nolasco, A. (2004). *A ironia e o Grotesco na Obra de Paula Rego* [tese de mestrado]. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Ogden, C.R. (1976). *O Significado de Significado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Oliveira Martins, G. de (1999). «Apresentação». Henriques, Rodrigues, Cunha, Reis 1999, 6-7.

- Ordine, N. [2013] (2016). *A utilidade do inútil. Manifesto*. Com um ensaio de A. Flexner; trad. de M. Periquito. Matosinhos: Faktoria K de Livros/Kalandraka.
- Ortega y Gasset, J. de (1983a). *Obras completas*. Vol. 3, *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. de (1983b). *Obras completas*. Vol. 6, *Ensayo de estética a manera de prólogo*. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente.
- Ortony, A. (ed.) (1979). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ovidio (2006). *Metamorfoses*. Trad. de D.L. Dias. Lisboa: Nova Veja.
- Paz, O. [1974] (1980). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pedroso, I. [1988] (2008). «António Lobo Antunes: “Ninguém em Portugal escreve como eu”». *Arnaut* 2008, 107-15.
- Pimentel, M. do Rosário (2010). *Chão de Sombras. Estudos sobre Escravatura*. Lisboa: Edições Colibri.
- Pio X (1907). *Pascendi dominici gregis*. [https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html).
- Pombo, O. [2006] (2011). *Unidade da Ciência. Programas, Figuras e Metáforas*. Lisboa: Centro de Filosofia da Ciéncia da Universidade de Lisboa e Gradiva.
- Relvas, S. (2007). «Valle-Inclán y Portugal». *Anales de la literatura española contemporánea*, 32(3), 107-29. <https://www.jstor.org/stable/27742517>.
- Reis, C. (1995). «Cânone». *Biblos – Encyclopédia Verbo das Lieraturas de Língua Portuguesa*, vol. 1. Lisboa; São Paulo: Verbo, 994-7.
- Reis, C. (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. 9, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa; São Paulo: Verbo.
- Rezende, A. Martínez de; Bianchet, S. Braga (2014). *Dicionário do Latim Essencial*. 2a ed. revisada y ampliada. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Richter, J.P. (1991). *Introducción a la estética*. Madrid: Verbum.
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Risco, A. (1975). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en “El ruedo ibérico”*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Robalo Cordeiro, C. (2002). «Ficção dos Anos 70». Lopes, Ó.; Marinho, M. de Fátima (dirs), *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7, *Os Contemporâneos*. Lisboa: Alfa, 443-61.
- Rocha, C. (2002). «Ficção dos Anos 80». Lopes, Ó.; Marinho, M. de Fátima (dirs), *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7, *Os Contemporâneos*. Lisboa: Alfa, 463-83.
- Rosen, E. (1991). *Sur le Grotesque-L'Ancien et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Sadock, J.M. (1979). «Figurative Speech and Linguistics». Ortony 1979, 46-63.
- Sampaio, J. (1999). «Prefácio». Henrique, Rodrigues, Cunha, Reis 1999, 4-5.
- Sánchez-Albornoz, C. [1956] (1976). *España. Un enigma histórico*. Barcelona: Edhasa.
- Sánchez Meca, D. (2004). *El nihilismo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Santa María de Abreu, P. (2010). «*El reino este mundo e Tirano Banderas*: o grotesco esperpético como representação do real ibérico e latino-americano». *Vértice*, 153, 26-33.
- Santa María de Abreu, P. (2018a). «Fronteras conceptuales, vallas mentales». *Revista de Cultura e Ideias*, 37, 131-49. <https://doi.org/10.4000/cultura.4898>.

- Santa María de Abreu, P. (2018b). *Carabelas portuguesas en el callejón del gato: la representación de lo ibérico en modo grotesco esperpéntico en As Naus, de António Lobo Antunes* [tesis doctoral]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/60398>.
- Santos, M.N. Gomes dos (1996). «António Lobo Antunes». Machado 1996, 38-40.
- Santos Zas, M. (s.f.). «Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán. El camino hacia el esperpento y el giro a la izquierda». Portal Cátedra Valle-Inclán. Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela. [https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra\\_valle\\_inclan/vida\\_giro\\_izquierda/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_giro_izquierda/).
- Santos Zas, M.; Iglesias Feijoo, L.; Serrano Alonso, J.; De Juan Bolufer, A. (eds) (2000). *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Saraiva, A.J. (1958). *Fernão Mendes Pinto ou a Sátira Picaresca da Ideología Señorial*. Lisboa: Jornal do Fôro.
- Saraiva, A.J. (1971). «Prefácio». Mendes Pinto, F., *Peregrinação e outras Obras*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, VII-LII.
- Saraiva, A.J.; Lopes, Ó. (2001). *História da Literatura Portuguesa*. 17a ed. Porto: Porto Editora.
- Sarduy, S. (1989). *Barroco*. Trad. de M. de L. Júdice e J.M. de Vasconcelos. Lisboa: Vega.
- Schopenhauer, A. [1818] (1997). *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de E. Ovejero y Maury. México: Porrúa.
- Sebo, M. (2017). *Nihilism in Tension*. Irvine; Boca Raton: Dissertation.com.
- Seixo, M.A. (2002). *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.
- Seixo, M.A. (dir.); Abreu, G.; Cabral, E.; Afonso, M.F.; Guimarães de Sousa, S.; Carriço Vieira, A. (2008). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Seixo, M.A. (dir.); Abreu, G.; Cabral, E.; Afonso, M.F.; Guimarães de Sousa, S.; Carriço Vieira, A. (2010). *Memória descritiva da fixação do texto para a edição ne varietur da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Serna, E. (2013). «La erosión de las estatuas». *Letras Libres-Héroes sin maquillaje*, 15(174), 20-3.
- Serrão, J.; Oliveira Marques, A.H. de (1987). *Nova História de Portugal*, vol. 4. Lisboa: Presença.
- Smith, A.D. (2001). *Nationalism. Theory, Ideology and History*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Sobejano, G. [1963] (2009). «Épater le bourgeois en la España literaria de 1900». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrr2d0>.
- Soler, I. (2003). *El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona: El Acantilado.
- Spénlé, J.É. (1969). *La pensée allemande de Luther à Nietzsche*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Speratti-Piñero, E.S. (1968). *De "Sonata de Otoño" al Esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*. Londres: Tamesis Books Ltd.
- Stanford, W.B. (1936). *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford: B. Blackwell.
- Stern, R. (1995). «G.W.F. Hegel». Teichman, J.; White, G. (eds), *An Introduction to Modern European Philosophy. An Introduction to Modern Western Philoso-*

- phy.* London: Palgrave Macmillan, 18-37. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-24232-0\\_3](https://doi.org/10.1007/978-1-349-24232-0_3).
- Suárez Fernández, L.; Reglá Campistol, J. (1991). *Historia de España Ramón Méndez Pidal*. Vol. 4, *La crisis de la reconquista*. Dir. J.M. Jover Zamora. 5a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Thomson, P (1972). *The Grotesque*. London: The Critical Idiom, Methuen&Co.
- Urrutia, J. (2004). *Las luces del crepúsculo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valle-Inclán, R. del [1928] (1983). «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra». Lyon, J. (ed.), *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 209.
- Verlaine, P. [1888] (2007). «Carta a Le Décadent». Iglesias 2007, 249-51.
- Vasari, G. [1550] (1986). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. A cura di L. Bellosi e A. Rossi. Torino: Einaudi. [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/VOLUME\\_5/t129.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/VOLUME_5/t129.pdf).
- Ventura, P. (2018). «Introdução». Valle-Inclán, R. del, *A Meia-Noite. Visão estelar de um momento de guerra*. Porto: Assírio & Alvim, 7-14.
- Vercellone, F. (2000). *A Estética do Século XIX*. Trad. de I.T. Santos. Lisboa: Estampa.
- Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Madrid: Anagrama.
- Vicente, A.P. (2007). *Guerra Peninsular 1801-1814*. Porto: QuidNovi.
- Vicente, A.P. (2013). *Anunciando as Guerras Francesas – O Domínio Inglês em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Villanueva, D. (1991). *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Villanueva, D. (ed.) (1994a). *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Villanueva, D. (coord.) (1994b). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Villanueva, D. (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Villanueva, D. (2021). *Morderse la lengua. Corrección política y posverdad*. Madrid: Espasa Libros.
- Vincenzi, M. de (2019). *Forma e Significação no Projeto Urbano: os casos de Tróia, Cidade Jardim e da Zona J na Área de Lisboa* [tesis doctoral]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa; Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. <http://hdl.handle.net/10362/68137>.
- Volpi, F. (2007). *El nihilismo*. Trad. de C.I. del Rosso y A.G. Vigo. Madrid: Siruela.
- Volpi, J. (2009). *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate.
- Vygotsky, L. [1935] (2010). *Pensamiento y lenguaje*. Trad. de J.P. Abadía. Barcelona: Paidós.
- Wagner, R. [1849] (2000). *A Arte e a Revolução*. Trad. de J.M. Justo, José. Lisboa: Antígona.
- Wagner, R. [1870] (2010). *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de J.M. Justo. Lisboa: Antígona.
- Weinstein, J. (2011). *The Total Artwork in Expressionism: Art, Film, Literature, Theater, Dance, and Architecture, 1905-1925* (Mathildenhöhe Darmstadt, 24 de octubre de 2010-13 de febrero de 2011). Ostfildern: Hatje Cantz.

- Weissstein, U. (1973). *A Comparative History of Literatures in European Languages. Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Budapest: Akadémiai Kiadó/Marcel Didier.
- Wellek, R. [1982] (2008). «What is Symbolism?». *Balakian* [1982] 2008, 17-28.
- Wellek, W.; Warren, A. [1948] (1959). *Teoría Literaria*. Versión española de J.M. Gimeno; prólogo de A. Dámaso. Madrid: Gredos.
- Zamora Vicente, A. (1967). *Asedio a "Luces de bohemia", primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Madrid: RAE.
- Zamora Vicente, A. [1969] (1974). *La realidad esperpética (Aproximaciones a "Luces de bohemia")*. Madrid: Gredos.
- Zamora Vicente, A. [1993] (2007). «Introducción». *Valle-Inclán* 2007, 9-23.

## **Biblioteca di Rassegna iberistica**

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «Entra el editor y dice»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un “bric-à-brac” de la Belle Époque. Estudio de la novela “Fortuny” (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernández, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Celia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall’Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurélia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l’umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di “Los ladrones somos gente honrada”*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las ‘obras’ de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (2023). *Iberismos*.



Lo grotesco, como categoría transtemporal, en la versión contemporánea del grotesco esperpéntico, es el principal tema teórico de este libro. Con una perspectiva comparatista, nos acercamos a la novela *As Naus* (*Las naves*), de António Lobo Antunes (1988), a partir de *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, de Ramón del Valle-Inclán (1927). Dos obras en las cuales el modo de representación es el grotesco esperpéntico, modo literario deconstructor de los poderes institucionalizados, de la historia oficial y de los héroes canonizados, mediante un proceso de heteromímesis que critica, en contrarrepresentación, los discursos fictivos o ficcionalizantes de los discursos oficiales.

**Pedro Santa María de Abreu** es investigador integrado del grupo Cultura, Identidades y Poder, en el Instituto de História Contemporânea de la Universidade Nova de Lisboa – FCSH, donde es docente de cultura, literatura y traducción. Ha desarrollado su trayectoria académica en las áreas de Estudios Comparatistas y Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. En 2018 concluyó el Doctorado Europeo (en portugués y español), sobre *Carabelas portuguesas en el callejón del gato*. Traduce, desde hace décadas, entre lenguas ibéricas: teatro, ensayo, poesía, ficción, arte. Ha impartido seminarios, clases y ponencias en universidades de Europa y Brasil.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia