

Anuario brasileiro
de estudos hispánicos

III

A **b**
e **h**
1 9 9 3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do livro, SP, Brasil)

Anuario brasileño de estudios hispánicos.

Brasília, DF: Consejería de Educación de la
Embajada de España, 1993.

1. Espanhol - Estudo e ensino - Brasileiros
2. Literatura espanhola - Coletâneas
3. Literatura espanhola - História e crítica.

91-2955

CDD - 860.8
-860.9
-468.2469

Índices para catálogo sistemático:

1. Espanhol para estrangeiros: Português 468.2469
2. Literatura espanhola: Coletâneas 860.8
3. Literatura espanhola: História e crítica 860.9

ISSN: 0103-8893

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH

Edita:

Embajada de España en Brasil.

Consejería de Educación.

Asesoría Lingüística.

Av. das Nações, 44 - SES - CEP 70429

Brasília - DF. Tel.: (061) 244-2121

CONSEJO EDITORIAL

CONSEJO DE DIRECCIÓN

PRESIDENTE

CARLOS BLASCO VILLA

Embajador de España en Brasil

VOCALES

VICTOR LUIS FAGILDE GONZÁLEZ

Cónsul General de España en Río de Janeiro

EDUARDO DE LAIGLESIA Y ROSAL

Cónsul General de España en São Paulo

IÑIGO DE PALACIO ESPAÑA

Cónsul General de España en Porto Alegre

PILAR GARCÍA MANZANÁREZ

Vicecónsul de España en Salvador

JORGE MIGUEL DOMEQ FERNÁNDEZ DE BOBADILLA

Consejero Cultural de la Embajada de España

JOAQUÍN SUMMERS GÁMEZ

Consejero de Educación de la Embajada de España

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR

JUAN MANUEL OLIVER CABAÑES

Consejería de Educación

SECRETARIO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL VALMASEDA REGUEIRO

Consejería de Educación

VOCALES

Antonio R. Esteves

UNESP - Univ. de São Paulo

Mario M. González

USP - Univ. de São Paulo

Ana María de Oliveira

UFBA - Univ. Fed. Bahía - Salvador

María de los Ángeles Sanz Juez

Consejería de Educación

Ana L. Esteves Dos Santos Costa

UFMG - Univ. Fed. de Minas Gerais

Silvia Cárcamo de Arcuri

UFRJ - Univ. Fed. do Río de Janeiro

Rafael Fernández Díaz

Consejería de Educación

María Salete Bento Cicaroni

Consejería de Educación

Mario García-Guillén

Facultad Ibero-Americana de S. Paulo

Denise María Rodríguez

Consejería de Educación

Purificación Reja Balboa

Consejería de Educación

Helena Ferreira

APEERJ - As. Prof. de Español de R. Janeiro

María Covadonga Balbás Torres

Consejería de Educación

Pedro Cancio da Silva

UFGS - Univ. do Río Grande do Sul

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos serán enviados a la *Consejería de Educación de la Embajada de España* (Av. Jorge João Saad, 905 - Morumbi - 05618 - São Paulo - Brasil). Deben ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otro lugar. Pueden estar escritos en español o portugués.

Debe indicarse el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), la dirección, el teléfono, la situación académica y el nombre de la institución a la que pertenece. Asimismo figurará la fecha de envío.

Los originales se presentarán mecanografiados por una sola cara. Cada hoja tendrá como máximo 30 líneas, con una anchura de caja de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cms. para poner las correcciones. Los trabajos no podrán superar las 30 páginas. La extensión de las reseñas será de un máximo de 5 págs. Las páginas se numerarán correlativamente.

Se presentarán los originales por duplicado, acompañados de un resumen, en español o en portugués, de un máximo de 10 líneas de extensión (no más de 250 palabras).

Se ruega enviar los originales acompañados del correspondiente disquete. Los cuadros, mapas, gráficos... deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Conviene que las fotografías sean de la mejor calidad posible. Todos estos materiales irán numerados, con un breve pie que los identifique. También debe indicarse de forma aproximada dónde hay que colocarlos.

Las citas bibliográficas se atenderán a las normas internacionales. Es importante que no falte ningún dato esencial.

La publicación de artículos en el *Anuario brasileño de estudios hispánicos* no será remunerada. Los derechos de edición pertenecen a la *Consejería de Educación* y se requiere su permiso para cualquier reproducción.

Se entregarán gratuitamente a los autores 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca.

El Consejo de redacción decidirá si los trabajos son aceptados o no, así como el volumen en que van a publicarse.

El consejo de redacción no devolverá los originales ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El consejo de redacción

A b
e h

1 9 9 3

INDICE DE MATERIAS

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS	9
Elementos de una Gramática para la enseñanza del Español en el Brasil, Rafael Eugenio Hoyos-Andrade	11 - 15
Estructuras básicas de la oración en español y portugués, Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos	17 - 31
Cartas: um estudo sobre o coloquialismo, Magnolia Brasil Barbosa Do Nascimento	33 - 41
Gramática y diccionario: contraste e historia en el estudio de la lengua, Francisco Marcos Marín	43 - 48
ESTUDIOS LITERARIOS	51
Pedro Páramo como relato fantástico, Adja Balbino de Amorin Barbieri Durão	53 - 67
A Cenografia e o Maravilhoso no Teatro de Calderón de la Barca, Lygia Rodrigues Vianna Peres	69 - 78
La intertextualidad en "Antígona Vélez" desde el horizonte mítico latinoamericano, Norma Pérez Martín	79 - 86
A Biblioteca de Borges, Encida Maria de Souza	87 - 93
Lenguaje, cultura e ideología: los "Do-Mi-Sol" de Mario de Andrade y las "Yahoos" de Borges, Lucía Pagliai	95 - 102
Sobre mitos y Sueños. Anotaciones sobre la estructura mítica literaria en la Península Ibérica, Ángeles Sanz Juez	103 - 114
El "Prólogo", clave para la lectura del Lazarillo de Tormes, Mario M. González	115 - 120
Garcilaso de la Vega, el Inca: uma matriz paradigmática no sistema literário hispano-americano, André Luiz Gonçalves Trouche	121 - 130
Lo Regional y lo Universal en "La Casa de Bernarda Alba", Ana Lucía Esteves Dos Santos Costa	131 - 143
Palabra y Expresión en João Cabral de Melo Neto y Cesar Vallejo, Bella Jozef	143 - 149
Yuri Tynianov y la Dinámica de la Evolución Literaria, Jesús García Gabaldón	151 - 155
Don Juan Valera y la "chusca baronesa" brasileña, María de la Concepción Piñero Valverde	157 - 160
A Civilização da Imagem em Julio Cortázar, Pedro Pires Bessa	161 - 166

HISTORIA Y CULTURA	169
Dos cartas inéditas	171 - 172
O Caminho Do Santiago, María Guadalupe Pedrero-Sánchez	173 - 182
Presencia musulmana en el nacimiento de Madrid, Francisco J. Juarros	183 - 198
Los Freiráticos o amantes de monjas en Portugal en los siglos XVII y XVIII, Hélder Ferreira Montero	199 - 211
Relaciones bilaterales entre Brasil y España, Susana Kakuta	213 - 228
Aux sources du Caramuru en 1730 avec Bruzens de la Martinière, André Camlong	229 - 254
El Descubrimiento de América y su repercusión cultural: Imago Mundi Medieval y Mundo Moderno, Manuel Morillo Caballero	255 - 264
Un Barroco Insular e Circundante: visões barroquizantes de Lezama Lima e Alejo Carpentier, Antonio Manoel Nunes	265 - 278
ESPEJO IBEROAMERICANO	281
Dos Poemas de Jorge Guillén en este año del centenario de su nacimiento, Paulo Octavio Terra	282 - 285
Nota preliminar a un soneto de Quevedo en traducción, Helena Ferreira	286 - 289
HISPANISMO EN BRASIL	291
Os Galegos no paraíso racial: a conquista espanhola na Bahia. (1900-1950), Julio Braga	293 - 294
CELA, Camilo José. A Colméia, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1992 tradução de Mário Pontes, Amaya O. Mourinho de A. Prado	295 - 297
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - O Rei pasmado e a rainha nua. Tradução de Clara Diament. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1993, Balbina Lorenzo Fijóo Hoyos	299 - 302
Fogo e sangue: uma interpretação da nova Espanha, Antônio R. Esteves	303 - 306
Reflexões e imaginações: a América revisitada por Carlos Fuentes, Heloisa Costa Milton	307 - 309
1992: a Amazônia em evidência, Antônio Esteves	311 - 316
Teses Doutoriais Defendidas	317
Tesinas de Maestría Defendidas	317
Cursos de Pós-Graduação	318
Líneas de investigación y proyectos que se les subordinan del área de Posgrado en Literaturas española e hispanoamericana de la Universidad de São Paulo	320
Otros cursos	321
Concursos	322
Premios	322
Publicações	323
Congressos	324
Varia	325 - 326
ÍNDICE DE AUTORES	329



ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

Elementos de una Gramática para la Enseñanza del Español en el Brasil¹

Rafael Eugenio Hoyos-Andrade

1.1. El contenido de este ensayo se basa en mi propia experiencia de profesor de lengua española, tanto en los Estados Unidos, durante dos años, como en el Brasil, durante cinco; en mis propias reflexiones, derivadas de esa experiencia y de la de profesor de lingüística, de teoría de la traducción y de teoría de la comunicación, y en algunas consideraciones de otros teóricos o metodólogos que se han pronunciado al respecto y cuyos puntos de vista me ha parecido oportuno traer a colación.

1.2. Parto de un principio, que podrá parecer una perogrullada, pero que en mi propia opinión es fundamental para poder elaborar un texto de Gramática Española para brasileños: al enseñarles castellano a nuestros alumnos hay que tener presente y distinguir cuidadosamente:

- a) lo que es igual en las dos lenguas,
- b) lo que parece igual y no lo es, y
- c) lo que es efectivamente distinto;

y todo esto con relación a los diferentes niveles del lenguaje: fonético/fonológico; morfológico/sintáctico; léxico/semántico.

¹ Lo esencial de este trabajo (inédito) fue presentado en la Mesa-Redonda del mismo nombre durante el II Congreso Brasileño de Profesores de Español, USP, São Paulo, 24/09/1987.

1.3. Me referiré más explícitamente a lo que suele entenderse por gramática en sentido estricto o sea a los aspectos morfológicos y sintácticos de la lengua, sin que se excluya de mis consideraciones lo tocante a la pronunciación y al léxico.

2.1. Nos dice Louis G. Kelly, en el prefacio de su interesantísimo libro, *25 Centuries of Language Teaching* (Rowley [Massachusetts], Newbury House Publishers, 1969, p. 47), estas palabras de las que me gustaría poder apropiarme en la presente ocasión:

“Nadie sabe realmente lo que es nuevo o lo que es viejo, en los procedimientos usados hoy en día para enseñar lenguas. Ha llegado a sentirse vagamente que los modernos peritos han gastado su tiempo en descubrir lo que otros seres humanos han olvidado; pero como la mayor parte de los documentos están en latín, a los contemporáneos se les hace difícil acudir a las fuentes originales. En todo caso, muchas de las cosas que se proclaman como revolucionarias en este siglo son simplemente ideas y procedimientos antiguos repensados y rebautizados”.

Y sírvanos esta cita como introducción a nuestras reflexiones: siempre se han enseñado, estudiado y aprendido lenguas extranjeras, con métodos que se repiten cíclicamente a lo largo de la historia, a tal punto que uno llega a preguntarse si lo que interesa realmente, en el aprendizaje de una lengua, no es la determinación y entusiasmo del que aprende, más que los métodos de los que pretenden enseñarla, a veces ilusoriamente proclamados a los cuatro vientos como revolucionarios.

2.2. Diría, pues, en otras palabras que la “gramática ideal” (aquella que nunca se hará, porque los ideales son metas a las que se tiende sin que se consiga alcanzarlas plenamente) sería aquella que despertara en los aprendices la pasión por la lengua, la española en nuestro caso. Sin esa pasión, sin ese entusiasmo por parte de nuestros alumnos, podremos escribir los “mejores” métodos (también imposibles casi que por definición) y nuestros resultados como profesores serán demasiado pobres. Claro está que esa pasión deberá también ser compartida por el profesor de lengua, sin que deje de ser más importante el entusiasmo del que desea dominar una lengua extranjera: el que quiera aprender una nueva lengua lo conseguirá antes o después, con tal de que se dedique o pueda dedicarse a ello...

3.1. Restringiéndonos a la gramática oigamos una vez más a Kelly:

“ Desde el comienzo de la enseñanza de idiomas, el modo de aprender la sintaxis y las flexiones del lenguaje han sido objeto de discusión. Los métodos puestos en práctica han variado desde el inductivo, gracias al cual el discípulo mismo llega a las reglas a partir de ejemplos, hasta el deductivo por el que uno llega al conocimiento de la lengua a partir de las reglas. En todos los períodos [conocidos] de la enseñanza de idiomas, los dos métodos han existido, mas nunca en pie de igualdad. Los métodos inductivos estuvieron de moda a fines del renacimiento y a comienzos del siglo veinte, mientras que los enfoques deductivos alcanzaron su mayor desarrollo a fines de la Edad Media y en el siglo dieciocho” (o.c. p. 34).

3.2. Nos cuenta Kelly que Georgius Haloinus Cominius, miembro menor del círculo de Erasmo, “abogaba por el completo abandono de la gramática como método de enseñanza”. Serían de Cominius, según Despauterius (¡atención al nombre!) - contemporáneo suyo y autor de gramáticas de latín y griego continuamente reeditadas - las siguientes palabras textuales:

“La autoridad de un gramático no vale nada por sí misma. Pues es claro que la verdadera disciplina gramatical se ha desarrollado a partir únicamente de la observación de los más cultivados oradores, historiadores, poetas y otros escritores dignos de estudio” (o.c. p. 36-37).

3.3. Si yo estuviese plenamente de acuerdo con Cominius (que no debe confundirse con el famoso Comenius, casi un siglo posterior) y con Despauterius, acabaría aquí diciendo que no se debe elaborar gramática alguna para enseñar el español (ni ninguna otra lengua) pues no sería estudiando gramática como se aprende un idioma. Y a propósito permítaseme señalar la actualidad de esta discusión también con respecto a la lengua materna...

3.4. Lo que Cominius afirmó no es, sin embargo, un disparate (ni un “despauterio” -diríamos em português), como no deberá probablemente considerarse un “despauterio” lo que dijo Chomsky en entrevista a la BBC en 1968:

“Parece muy convincente el argumento de que la visión del lenguaje [como estructura-hábito] es errónea y el de que es un pésimo método -método ciertamente infundado- el enseñar lenguas” (Kelly, o.c. p. 408).

3.5. Diríamos que, probablemente, tanto para Cominius como para Chomsky “las lenguas no se enseñan pero sí se aprenden” aunque las razones para semejante afirmación provengan de marcos teóricos diferentes.

4.1. Sea ello lo que fuere, creo que la mayor parte de los lingüistas y de los profesores de lenguas de la actualidad está de acuerdo en la necesidad de que, al tratarse de una segunda lengua se enseñe la gramática incluso a los principiantes, como defendía Erasmo en carta del 21 de junio de 1520 reprobando los “despauterios” de Despauterius, no sin admitir “que los métodos inductivos puedan ser usados en un nivel avanzado” (o.c. p. 37).

4.2. Dejo a los profesores de español el difícil pero atractivo menester de indicar los capítulos de que debiera constar una gramática de castellano para brasileños y el contenido pormenorizado de los mismos. Me reduciré a enunciar brevemente una serie de criterios, principios o puntos de vista que, en mi opinión, no podrían olvidarse al elaborar dicha gramática:

a) No es razonable pensar que una segunda lengua se aprenda del mismo modo como se aprendió la lengua materna. Al fin de cuentas, la 2ª lengua viene a contraponerse a estructuras y a unidades lingüísticas ya “interiorizadas” (como les gusta decir a los

lingüistas de vanguardia...). En otros términos, no basta con oír y repetir, como cuando se aprende la lengua materna; no basta con “estar expuestos” (como también se acostumbra a decir hoy) a textos orales y escritos de la 2ª lengua. En el caso que nos ocupa, a saber el de aprender el español después de “dominar” el portugués como lengua materna, habrá superposición y mezcla parcial de estructuras y unidades, con el inevitable resultado de un “portuñol” o de un “espagués” más o menos acentuados (aunque sería mejor guardar el término “espagués” para el portugués mal aprendido por hispano-hablantes...).

b) Siendo el español y el portugués lenguas tan parecidas, tan hermanas, es más que evidente que no se puede enseñar el español a brasileños siguiendo los mismos esquemas y el mismo ritmo que se usan para enseñarles el inglés o el francés. Quiere ello decir, por lo tanto, que es un sistema desaconsejable usar gramáticas de español destinadas originariamente a estudiantes de lengua inglesa o francesa... (a no ser que no existan manuales más específicos). Me permito atribuir el hecho de que nuestros alumnos brasileños no aprendan tan bien el español como podrían aprenderlo, a la ausencia de gramáticas ad hoc para ellos.

c) Es muy difícil para alguien que ya conozca su propia lengua aprender otra sin conocer bien la gramática de aquella. Me declaro pues aquí favorable al estudio y conocimiento de un meta-lenguaje como recurso e instrumento indispensable para la adquisición adecuada de segundas lenguas. Menos grave será tal vez, para el aprendizaje del español por parte de brasileños, el desconocimiento de la gramática portuguesa, dada la semejanza de las dos lenguas, pero continuará siendo un serio problema y tanto mayor cuanto más entrado en años sea el aprendiz.

d) La comunicación entre profesores y estudiantes debe ser totalmente en español, tanto dentro como fuera de clase, sin que esto impida el uso sistemático de la traducción por razones de comparación consciente entre las dos lenguas, ya que, a mi modo de ver, la enseñanza de una segunda lengua debe ser contrastiva. Esa comparación es fundamental para que el estudiante se haga cargo del problema de las interferencias que entre dos lenguas parecidas, como las nuestras, puede ser quizás más grave que entre lenguas muy diferentes. Dicen Rondeau y Vinay citados por Kelly:

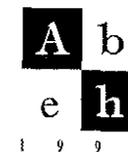
“...la interferencia debe, por supuesto, evitarse,... llamando sobre ella la atención del estudiante más bien que manteniéndolo en la obscuridad y esperando que no se dé cuenta de ella” (o.c. p. 42-43).

e) Una buena gramática para el aprendizaje de una lengua extranjera debe utilizar todos los recursos que la lingüística general y aplicada pone hoy a disposición de los estudiosos. No escapará, por lo tanto, el español a esta regla. Aludo aquí concretamente al uso de ejercicios estructurales adecuados a cada caso particular; a la descripción objetiva y sistemática de los fenómenos confrontados; al uso de la lengua en situaciones comunicativas lo más objetivas posible, de modo que las estructuras lingüísticas se vinculen a experiencias determinadas y verosímiles, como lo exige la más elemental utilización de la gramática lingüística.

f) Esta última sugerencia nos lleva, finalmente, a otra muy explotada hoy por los métodos llamados funcionalistas pero que se remonta, por lo menos, hasta el Renacimien-

to, aquella que “está implícita en el reconocimiento inevitable de que cada lengua tiene su propio genio” (Kelly, o.c. p. 57) y de que aunque “ciertas traducciones dependan más de la creación artística que de los métodos estrictos propuestos por los lingüistas” (Vinay-Darbelnet, *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. Paris, Didier, 1958, p. 21), “hay con todo numerosos casos en los que el paso de la lengua A a la lengua B constituye una puerta estrecha, que no admite sino una solución. Es entonces cuando estallan las divergencias profundas entre los “genios lingüísticos” diferentes de las dos lenguas confrontadas. En estos casos, como nos aconsejan los autores que estamos citando, “será necesario pasar por encima de los signos para encontrar situaciones idénticas. Porque de esta situación deberá nacer un nuevo conjunto de signos que será, por definición, el equivalente ideal, el equivalente único de los primeros” (o.c. p. 22). Creemos, pues, que una buena gramática del español para brasileños debe reservar también uno o varios capítulos a la estilística comparada del castellano y del portugués.

RAFAEL EUGENIO DE HOYOS-ANDRADE
Universidad del Estado de São Paulo en Assis.



Estructuras básicas de la oración en español y portugués

Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos

1. INTRODUCCIÓN

A partir de Humboldt, los teóricos del lenguaje han transferido el centro de sus estudios de la palabra para la oración, de tal manera que Bühler ya afirma que la oración es la unidad de sentido mínima e independiente del habla. Sin embargo, tanto esa como otras definiciones no han encontrado la aprobación unánime de los lingüistas posteriores. Actualmente, a pesar de las muchas discrepancias teóricas, se podría decir con Mario Luz GUTIÉRREZ ARAUS, que la oración, como tal, presenta tres rasgos característicos: autonomía sintáctica, fundamentación en un verbo personal y relación específica entre sujeto y verbo (esta última característica no tan absoluta, como se comprobará más adelante).

Cuando se hace referencia a la autonomía sintáctica, se ignora la fragmentación didáctica de la **oración** en "oración principal" y "proposición(es) subordinada(s)", de hecho, en este caso la subordinada no constituye una unidad sintáctica, puesto que sin la principal no tiene autonomía. De modo que si le falta la primera condición - autonomía - una subordinada no existe como oración. Examinense los ejemplos:

- (1) Quiero que me des un helado.
- (1') Quero que você me dê um sorvete.
- (2) Cuando llegó Pedro todos se levantaron.
- (2') Quando chegou Pedro, todos se levantaram.

(3) El hombre que trabaja cumple su obligación.

(3') O homem que trabalha cumpre a sua obrigação.

De hecho, al dividir la "oración compuesta" ("período composto" en portugués), como lo hacen las gramáticas y libros de texto (en España y Brasil), si la subordinada es una sustantiva, ni siquiera la principal puede aceptarse como autónoma en español; a "Quiero" le falta el complemento directo. Además "que me des un helado", "Cuando llegó Pedro" y "que trabaja" no presentan autonomía sintáctica porque, como tales, o sea aisladamente, carecen de función.

Por otra parte si se transforman las subordinadas en sustantivos, adjetivos o adverbios, no queda duda de que (1), (2) y (3) constituyen, cada una, una sola oración, según se verifica en:

(1a) Quiero un helado.

(1'a) Quero un sorvete.

(2a) Entonces, todos se levantaron.

(2'a) Então, todos se levantaram.

(3a) El hombre trabajador cumple su obligación.

(3'a) O homem trabalhador cumpre a sua obrigação.

Lo mismo se podría decir cuando la oración presenta además del verbo personal otro en infinitivo o gerundio: estos solos no tienen autonomía.

(4) Quiero tomarme un helado.

(4') Quero tomar um sorvete.

(5) Llegando Pedro, todos se levantaron.

(5') Chegando Pedro, todos se levantaram.

(6) El hombre, siendo trabajador, cumple su obligación.

(6') O homem, sendo trabalhador, cumpre a sua obrigação.

Estos enunciados (4), (5) y (6) aclaran el segundo rasgo: que la oración sólo puede ser reconocida como verdadera, si presenta un verbo en forma personal: o sea, "tomarme un helado", "llegando Pedro" y "siendo trabajador" no pueden constituir oraciones autónomas.

Ya la última característica de la oración - relación específica entre sujeto y verbo - sólo puede aceptarse si no excluye la superioridad jerárquica del verbo; éste presenta relaciones específicas con el sujeto diferentes de las que tiene con los demás términos de la oración. Además, esa relación específica entre sujeto y verbo no es absoluta, puesto que existen oraciones sin sujeto, como las de los ejemplos:

(7) En estos meses llueve demasiado.

(7') Nestes meses chove demais.

(8) Hace cuatro años que se marchó.

(8') Faz quatro anos que ele foi embora.

(9) Hay muchos estudiantes en Salamanca.

(9') Há (tem) muitos estudantes em Salamanca.

Teniendo en cuenta estas observaciones, se puede considerar también como marca distintiva de la oración la **relación específica entre sujeto y verbo**.

Se debe destacar aún otro aspecto en la noción de oración: se trata de la confusión reinante para delimitar el significado de términos como **enunciado, oración y frase**. Con

frecuencia, mientras **enunciado** y **oración** se igualan conceptualmente, a **frase** y **oración** se le atribuyen significados diferentes, como lo hacen Roca Pons y la Real Academia (en el *Esbozo...*) Para el lingüista catalán "en español debe distinguirse entre oración y frase: la primera es una unidad de comunicación y puede estar formada por una sola palabra; la segunda, por el contrario, se compone de dos o más palabras coherentes y no siempre tiene valor oracional" (cf. *Introducción a la Gramática*, pg.341).

Con el fin de evitar esa ambigüedad entre las palabras mencionadas, Gutiérrez Araus llama a la oración **ordenamiento sintáctico** y hace corresponder a la noción de **enunciado** uno o más ordenamientos sintácticos relacionados entre sí y separados de otros enunciados por punto u otra pausa larga. Sin embargo, aquí se va a seguir llamando oración (enunciado).

Considerando la oración como unidad de comunicación, se aclara el concepto que se le atribuye arriba con sus tres rasgos: autonomía lingüística, presencia de un verbo en forma personal y relación específica entre sujeto y verbo.

Una vez delimitado lo que se entiende por **oración**, hay que establecer algunas restricciones de orden práctico. Para facilitar el análisis sólo se van a considerar oraciones con un sólo verbo conjugado, puesto que cualquier complemento oracional (con verbo en forma personal), una vez eliminado el elemento que lo subordina, se transforma en una oración (con los tres requisitos necesarios) y pasa a encuadrarse en la problemática de análisis de la oración.

Examínense los ejemplos:

(10) Cuando llegaron los estudiantes, el profesor empezó la clase.

= Entonces llegaron los estudiantes. El profesor empezó la clase.

(10') Quando chegaram os estudantes, o professor começou a aula.

= Então chegaram os estudantes. O professor começou a aula.

(11) Aunque venga Juan, no le haremos caso.

= Viene Juan. No le haremos caso.

(11') Embora João venha, não lhe daremos atenção.

= João vem. Não lhe daremos atenção.

2. LA TEORÍA DE LAS VALENCIAS: LUCIEN TESNIERE

Aunque Bühler ya hubiese reconocido anteriormente la nuclearidad del verbo en la oración, y De Groot hubiera presentado el verbo como el núcleo atractor de los elementos que lo completan, a semejanza de lo que ocurre con el núcleo del átomo, fue el lingüista francés Lucien Tesnière el fundador¹ de la Gramática de las Dependencias, también llamada de las Valencias.

En 1959 Lucien Tesnière publica en París sus *Éléments de Syntaxe Structurale*, donde presenta con todos los detalles la teoría de las Valencias Verbales, ya divulgada de forma muy resumida en 1953 en un folleto titulado *Esquisse d'une Syntaxe Structurale*, y en la

¹ El estudio de las relaciones dependenciales, su análisis y representación en "stemmas" ya se encuentra en el siglo XIX, según lo atestigua E. Caseriu en su artículo: *Un précurseur méconnu de la syntaxe structurale*: H. Tiktin, in: *Hommages à M. Leroy*, Bruxelles, 1980: 48-62.

que había trabajado desde 1939. Esa obra, aunque no haya sido reconocida en toda su importancia va a ser un marco fundamental en el estudio de la sintaxis de una lengua.

Tesnière parte de la oración, como unidad de comunicación lingüística. Y en ella el verbo es el núcleo, el centro superior; a su alrededor se organizan los demás elementos, todos subordinados al verbo. La oración representa un drama y como tal siempre implica un **proceso** en el que intervienen con frecuencia **actores** y varias **circunstancias**. Transportando esta realidad al plano de la sintaxis estructural, aparecen el **verbo**, los **actantes** y los **circunstanciales** todos relacionados unos a otros jerárquicamente.

El verbo es el elemento superior en esta jerarquía, el nudo o núcleo central. Es el núcleo "atractor" que establece cuántos actantes² van a estar presentes en un enunciado. Para el lingüista francés, estos actantes pueden variar de cero a tres y, de acuerdo con este número, los verbos son clasificados en:

- **verbos avalentes:** sin actantes - los intransitivos que indican fenómenos de la naturaleza;

- **verbos monovalentes:** un actante - los intransitivos y copulativos;

- **verbos bivalentes:** con dos actantes - los transitivos;

- **verbos trivalentes:** con tres actantes - los del tipo de **dar** y **decir**.

Estos actantes, según la función que desempeñan en el enunciado, reciben también una clasificación numérica:

- primer actante - sujeto;

- segundo actante - objeto;

- tercer actante - c. indirecto;

- segundo contra-actante o contra-sujeto: en las oraciones con verbo en voz pasiva, el complemento agente se considera como segundo contra-actante o contra-sujeto frente al primer actante o sujeto pasivo en este caso.

No queda duda de que para Tesnière el sujeto es un complemento como los demás, dependiente del verbo, y que como los demás se incluye en la valencia verbal. Hay que añadir también que, según este autor, el número máximo de actantes exigido por un verbo es tres.

Por otro lado, los circunstanciales no pertenecen a la valencia, porque no son exigidos por el verbo, pero también se encuentran subordinados a él. El número de circunstanciales es indefinido.

3. LA TEORÍA DE LAS VALENCIAS HOY

Los lingüistas alemanes de la Teoría de las Valencias son los continuadores de las ideas de Tesnière, en la actualidad. Ellos aceptan la jerarquía superior del verbo en la oración, la subordinación de todos los demás elementos al verbo y la constitución de la valencia por los complementos (actantes) pedidos por el verbo: los circunstanciales (circunstanciales) quedan al margen de la valencia aunque siguen subordinados también al verbo.

2 Actantes o actantes como los llama Micaela Liberato Martínez en su tesis *Los complementos preposicionales según la Gramática Dependencial del Verbo*, presentada en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1981.

3.1 Regencia y Valencia

Algunos lingüistas alemanes comenzaron estudiando muy en serio la noción de regencia, de lo que resultó la Gramática de las Dependencias. Una parte, la más importante, de esta Gramática es la Teoría de las Valencias que estudia los verbos sobre todo, y, con menos frecuencia, los adjetivos y sustantivos.

La regencia, según Helbig, en la gramática tradicional alemana abarca hechos de naturaleza muy diversa, difíciles de unificar. Sería mejor graduarlos: en un extremo estaría la regencia fuerte y en el otro la regencia débil, de los que serían ejemplos de regencia del verbo sobre el complemento directo y la del verbo sobre los circunstanciales respectivamente, puesto que la dependencia del complemento directo con relación al verbo es mucho más intensa que la dependencia de los circunstanciales.

"La valencia es un hecho sintáctico-semántico en nivel de los elementos de la oración y la regencia, al revés, es un hecho sintáctico-morfológico en nivel de los elementos de la oración. Se concluye de eso que la regencia es más estricta en comparación con la valencia y, en otra perspectiva, es igual o más amplia que la valencia, ya que existen relaciones de regencia también en los circunstanciales libres" (Helbig, 1978, p. 70).

Esto significa que las nociones de valencia y regencia son muy próximas y se corresponden en gran parte. Sin embargo, la valencia verbal incluye el sujeto y los complementos indispensables al significado del verbo, mientras la regencia verbal despreja el sujeto y abarca todos los demás complementos inclusive los circunstanciales.

Esta diferencia entre valencia y regencia se torna más clara si analizamos las relaciones existentes entre sujeto y verbo y entre verbo y circunstanciales. El sujeto y los circunstanciales son los dos elementos del enunciado no abarcados simultáneamente por las nociones de valencia y regencia.

Las relaciones entre sujeto y verbo divergen claramente de las relaciones de los demás complementos con el verbo en dos puntos:

1) el sujeto es el único elemento que concuerda en persona y número con el verbo;

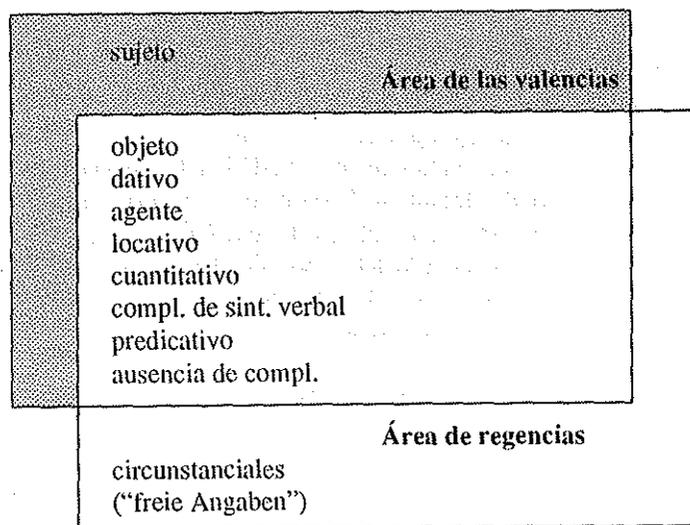
2) El sujeto es el único complemento que aunque no esté representado en el enunciado se hace presente en la forma verbal; o sea, sólo el sujeto puede aparecer marcado dos veces en los enunciados del español y del portugués.

Por esas razones muchos lingüistas³ no incluyen el sujeto en la relación de los complementos verbales.

Las relaciones entre el verbo y los circunstanciales se limitan a una simple dependencia de éstos con respecto a aquél; o sea, que representan el grado más débil de la regencia. Por esa razón se subordinan a la regencia, pero no pertenecen al ámbito de la valencia.

3 Por ejemplo, D. J. ALLERTON, en *Valency and the English Verb*, es uno de los que excluyen el sujeto de la valencia verbal.

La representación figurativa que sigue, aclara de forma más sencilla lo que se acaba de decir:



En los últimos años los lingüistas de las valencias⁴ suelen diferenciar entre valencia sintáctica y valencia semántica. La primera es la que se estudia aquí. La segunda es la que define características semánticas, tal como lo hace la teoría de los Casos⁵, de los elementos que se combinan con los verbos.

Como ya se ha dicho, aquí sólo se estudia la valencia sintáctica, ya que es éste - el sintáctico - el nivel pertinente a un análisis contrastivo estructural del español y portugués.

3.2. La Teoría de las Valencias Verbales como base de clasificación de las estructuras oracionales del Español y del Portugués.

Las valencias (sintácticas) del verbo se detectan a partir del léxico; por ejemplo al examinar el verbo **dar** se puede determinar su valencia total o plano verbal; **dar** exige tres actantes: **alguien da algo a alguien**. Son, por tanto, previsibles, de ahí que su estudio tenga gran interés para la elaboración de diccionarios y el estudio contrastivo entre dos o más lenguas.

Varios lingüistas⁶ se han detenido en clasificar estos actantes o complementos de acuerdo con las diferencias que presentan entre sí.

4 Entre ellos: Hennig BRINK MANN, Ulrich ENGEL, Helmut SCHUMACHER, Gerhard HELBIG, Hans Jürgen HERINGER, Bernhard ENGELN, D. J. ALLERTON, Mário VILELA.

5 Por ejemplo: Charles FILLMORE, Anna María B. C. McCOY, D. L. G. NILSEN.

6 Micaela Liberato Martínez ofrece la clasificación de Engel, Erben, Heringer, Guebe Hall - Elgel-Rall, Glinz y Fláming comparándolas y destacando las semejanzas y diferencias (cf. Op.cit., p.37).

Engel en su clasificación de los complementos verbales del alemán distingue diez tipos diferentes (de cero a nueve) y mantiene la valencia cuantitativa de Tesnière: los verbos son avalentes, monovalentes, bivalentes o trivalentes.

Sus trabajos abarcan el alemán como lengua nacional y como lengua extranjera, y ya existen abundantes estudios en esa área, entre los que se destacan los diccionarios bilingües.

Un ejemplo es el *Diccionario de Valencias Verbales Alemán-Español*, de B. RALL, M. RALL y O. ZORRILLA, que sigue a Engel: en él se enumeran, pues, diez complementos verbales: de cero a nueve (E⁰, E¹, E²... E⁹). Este sistema numérico muy razonable para los cuatro actantes de Tesnière⁷, resulta muy complejo y poco práctico ahora cuando el número de complementos se elevó a diez; pues, conservar los rasgos pertinentes relativos a cada uno de los diez no es fácil y el usuario acaba por tener que consultar esa relación cada vez que sea necesario utilizarla.

A pesar de este inconveniente, la representación de las valencias verbales viene siendo empleada de ese modo largamente en los últimos 25 años por lingüistas alemanes, tanto en Diccionarios monolingües de alemán como en los bilingües.

Según estos lingüistas, cada verbo tiene de cero a tres complementos previsibles que forman la **valencia total** del verbo: son complementos necesarios para que el significado del verbo esté completo - ellos forman el plano del verbo. Por ejemplo, el verbo **amar** tiene valencia total 2, porque son previsibles dos complementos, por ejemplo:

(12) El hombre ama a su mujer.

(12') O homem ama a sua mulher.

Sin embargo, hay verbos cuyo plano presupone tres complementos, pero en determinados contextos sólo se usan con dos; por ejemplo:

(13) José compró libros.

(13') José comprou livros.

El verbo **comprar** está usado con dos complementos - **valencia** obligatoria 2 -, pero podríamos esperar tres, como:

(14) José compró libros a sus hijos.

(14') José comprou livros para os seus filhos.

Esto significa que el verbo comprar tiene una valencia total 3, que es el resultado de la valencia obligatoria 2 sumada a la valencia facultativa 1. Sin embargo, con mucha frecuencia la valencia total es igual a la valencia obligatoria.

La valencia total, que incluye sólo los complementos previsibles (obligatorios y facultativos), es la que sirve de base para la clasificación de los verbos.

Además de los complementos obligatorios y facultativos, integrantes de la valencia verbal, hay otros no incluidos en ella: los complementos libres. Estos, aún cuando son suprimidos, no afectan a la gramaticalidad del enunciado; son los circunstanciales, los "circunstanciales" de Tesnière o las "freie Angaben" de los alemanes.

Se debe aclarar además que estos circunstanciales son libres sintácticamente, pero no lo son siempre desde un punto de vista semántico. A veces, la idea central de la oración

7 Los cuatro actantes de Tesnière son: primer actante (sujeto), segundo actante (objeto directo), tercer actante (objeto indirecto) y segundo contra-actante o contra-sujeto (complemento agente).

se halla en un circunstancial, aunque suprimiéndolo no se afecte a la gramaticalidad (la sintaxis) del enunciado. Ej.:

(15) ¿Vas al cine **hoy**?

No; (voy al cine) **mañana**.

(15') Você vai ao cinema hoje?

Não; (vou ao cinema) **amanhã**.

4. LA TEORÍA DE LAS VALENCIAS EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

No hay duda de que la Teoría de las Valencias Verbales, tal como quedó expuesta, se puede aplicar perfectamente a las estructuras verbales del Español y del Portugués, porque es muy clara para estudios contrastivos, en particular.

Sin embargo, como ya hubo ocasión de comentar, parece complicado identificar los diferentes complementos con números. Sería tal vez mucho más práctico clasificarlos con una o dos letras alusivas a sus funciones; además como la Gramática de las Valencias conserva gran parte de las nociones tradicionales (sujeto, complemento directo, agente, etc.), si se atribuye a los complementos las mismas letras usadas en la Gramática Tradicional, aunque haya algunas alteraciones, el manejo global resultará más sencillo.

Usando un "corpus" que abarcó obras de teatro, cuento y novela de las literaturas española y brasileña (entre 1945 y 1975), se recogieron cerca de diez mil enunciados donde aparecen los usos verbales más frecuentes del español y del portugués. Se analizaron esos verbos y se catalogaron los siguientes complementos, con sus respectivas representaciones y características.

Para comprender sin dificultad las representaciones de las valencias verbales, hay que tener en cuenta que:

- las **mayúsculas** representan el núcleo verbal y las formas personales de los complementos;

- las **minúsculas**, las formas no personales de los complementos;

- la **p** antepuesta significa que el complemento lleva preposición.

4.1. Cuadro de Valencias Verbales del Español y del Portugués

Nombre	Repres.	Características
1. Sujeto	S/s	Cualquier tipo de sujeto: activo, pasivo, etc.
2. Objeto	O/o	Objeto directo: sólo cuando admite transformación en sujeto pasivo.
3. Dativo	D/d	Objeto indirecto: sólo cuando indica la persona u organismo en cuyo interés o perjuicio se realiza la acción verbal; sólo admite las prepos. a o para .
4. Agente	A/a	Complemento agente de los verbos en voz pasiva (en general, no se usa en Diccionarios).
5. Locativo	Lo	Complemento exigido por determinados verbos.
6. Cuantit.	p/pq	Indica el precio, tamaño, edad, etc.
7. Compl. de	CO/CO	Complemento del sintagma verbo + sint. v. prep. ; semánticamente equivalente a O/o.
8. Segundo objeto	pC/pc	Complemento preposicionado cuando el verbo ya tiene O/o.
9. Predicat.	Po ⁸	Complemento predicativo de O/o.
10. C. Infin	Cv	Infinitivo: Complemento de verbo + preposição .
11. Ausencia de Compl.	0	Ausencia de complementos

El hecho de que los verbos franceses y alemanes presenten una variación de complementos necesarios de cero a tres ya fue comprobado por Tesnière y por los lingüistas germánicos de la Teoría de las Valencias. Lo mismo se puede decir en lo que se refiere a los verbos del Español y del Portugués: todos los enunciados que estudiamos se encuadran también dentro de esas cifras. Eso, permite clasificar los verbos con relación a la valencia cuantitativa en cuatro grandes grupos:

- 1) verbos con valencia cero o aivalentes;
- 2) verbos con valencia uno o monovalentes;
- 3) verbos con valencia dos o bivalentes;
- 4) verbos con valencia tres o trivalentes.

Cada uno de estos grupos se divide en varias clases según el tipo de complementos que exija, de forma que la misma valencia cuantitativa puede presentarse de varias maneras cualitativas, o sea: muchos verbos piden el mismo número de complementos, pero un verbo selecciona complementos diferentes de otro. De esa forma resulta que hay muchos tipos de valencias verbales, ya que en cada uno de estos cuatro grupos genéricos puede haber diferentes combinaciones de los complementos enumerados de 1 a 10.

Aparentemente no habría nada más que añadir antes de clasificar estos cuatro grupos en sus diferentes tipos. Sin embargo, hace falta examinar antes cómo puede aparecer

(8) Po : con mayúscula para no confundir con p (preposición).

representado el verbo de un enunciado en español o en portugués, bajo qué formas se muestra el núcleo verbal. Puede aparecer, pues, como:

1º) una forma simple: cualquier forma de un tiempo simple; ejs.:

- (16) Ellos salieron temprano.
- (16') eles saíram cedo.
- (17) Juan come patatas fritas.
- (17') João come batatas fritas.

2º) una forma compleja: cualquier tiempo compuesto o de voz pasiva catalogado por la Gramática Tradicional; ejs.:

- (18) Has estudiado mucho.
- (18') Você tem estudado muito.
- (19) El ratón fue devorado por el gato.
- (19') O rato foi devorado pelo gato.
- (20) Se venden casas.
- (20') Vendem-se casas.

3º) una perífrasis: un verbo auxiliar seguido de gerundio o de infinitivo (con o sin preposición); ejs.:

- (21) Está lloviendo.
- (21') Está chovendo.
- (22) Trataron de comer rápidamente.
- (22') Eles trataram de comer rapidamente.

4º) una forma reflexiva: cualquiera de las formas verbales anteriores empleada reflexivamente; ejs.:

- (23) Él se lamenta a veces.
- (23') Ele se lamenta às vezes.
- (24) Se había levantado muy rápido.
- (24') Tinha se levantado muito rápido.
- (25) Nos pusimos a comer tranquilamente.
- (25') Começamos a comer tranquilamente.

5º) Una forma verbal seguida de preposición: cuando forman una unidad significativa en vías de lexicalización; ejs.:

- (26) Dio con el gato debajo de la mesa.
- (26') Deu com o gato debaixo da mesa.
- (27) Ya habían pensado en todo.
- (27') Já tinham pensado em tudo.
- (28) Se puso a hablar de sus amigos.
- (28') Pôs-se a falar dos seus amigos.

6º) Un verbo copulativo y su adjetivo (o equivalente): consideramos el predicativo de la Gramática Tradicional como parte integrante del núcleo verbal; ejs.:

- (29) Es precioso ese vestido.
- (29') É maravilhoso esse vestido.

(30) Aquellos animales estaban enfermos.

(30') Aqueles animais estavam doentes.

(31) Sois inteligentes.

(31') Vocês são inteligentes.

Estos seis tipos de núcleos verbales pueden ser representados, por razones prácticas, de la siguiente manera:

I. Los tipos 1º, 2º y 3º por V; ejs.:

- (32) Tú comes. V:S
- (32') Você come.
- (33) He estudiado español. V:(S),o.
- (33') Tenho estudado espanhol.
- (34) Los ratones fueron devorados por el gato. V:s,a.
- (34') Os ratos foram devorados pelo gato.
- (35) Se venden casas. V:s
- (35') Vendem-se casas.
- (36) Está lloviendo a cántaros. V:0
- (36') Está chovendo a cântaros.
- (37) Vosotros empezasteis diciendo barbaridades. V:S,o.
- (37') Vocês começaram dizendo barbaridades.
- (38) Comenzamos a cantar. V:(S).
- (38') Começamos a cantar.

II. El tipo 4º por VR, ejs.:

- (39) Se había levantado muy rápido. VR:(S).
- (39') tinha se levantado muito rápido.
- (40) Nos pusimos a comer con tranquilidad. VR:(S).
- (40') Pusemo-nos a comer com tranqüilidade.

III. El tipo 5º por VP; ejs.:

- (41) Dio con el libro sobre la mesa. VP:(S),Co.
- (41') Deu com o livro sobre a mesa.
- (42) Insistió en el tema. VP:(S),Co.
- (42') Insistiu no assunto.

IV. Incluye la reflexividad y el sintagma (4º + 5º) VRP; ejs:

- (43) Juan se arrepintió de suas palabras. VPR:S,Co.
- (43') João arrependeu-se das suas palavras.
- (44) Se rio mucho del chiste. VPR:(S),Co.
- (44') Riu-se muito da piada.

V. El tipo 6º por VN; ejs.:

- (45) Este cuadro es precioso. VN:s
- (45') Este quadro é precioso
- (46) Aquellos animales habían estado enfermos. VN:s
- (46') Aqueles animais tinham estado doentes.
- (47) Sois muy inteligentes. VN:(S).
- (47') Vocês são muito inteligentes.

Concluídas estas últimas observaciones, podemos clasificar las diferentes estructuras oracionales tanto en español como en portugués, dándoles una representación que facilite el estudio contrastivo de las dos lenguas. He aquí el cuadro sinóptico de los tipos básicos de valencias verbales para las dos lenguas que estamos estudiando.

V. Verbal	Representación	Clasificación y ejemplos
Verbos avalentes / Val. cero	V:0	Verbos impers. e intrans. LLUEVE, CHOVE.
	VN:0	Verbos copulativos en expresiones de tiempo: ES TARDE. É TARDE. ESTÁ FRÍO
Verbos mono-valentes/Val. uno	V:S/s	Verbos intrans.: JUAN CORRE. JOÃO CORRE.
	VN:S/s	Verbos copulativos: MARÍA ES GUAPA. MARIA É BONITA.
	VR:S/s	Verbos pseudo-reflex.: JUAN SE ARREPINTIÓ. JOÃO ARREPENDEU-SE.
Verbos Bivalentes /Val. dos	V:S/s, O/o	Verbos trans.: MARÍA COME PAN. MARIA COME PÃO.
	V:s,S,D	Verbos con objeto ind. de pers. y sujeto de cosa (en general): NOS INTERESAN TUS ESTUDIOS. SEUS ESTUDIOS NOS INTERESSAM.
	V:S/s,q	Verbos con comp. de precio, edad, etc.: MARÍA CUMPLIÓ 18 AÑOS. MARIA FEZ 18 ANOS.
	V:S/s,Lo	Verbos que exigen locativo: VOY A LISBOA. VOU A LISBOA.
	VP:S,CO/Co	Verbos con prepos.: INSISTIERON EN EL TEMA. INSISTIRAM NO ASSUNTO.
	VRP:S,Co/CvI	Verbos pseudo-reflex. con prep.: SE ARREPINTIERON DE HABER MENTIDO. ARREPENDERAM-SE DE TER MENTIDO.
Verbos trivalentes /Val. tres	V:S/s,O/o;D/I	Verbos con obj. dir. e indir.: JOSÉ REGALÓ UN LIBRO A PEDRO. JOSÉ DEU UM LIVRO A PEDRO.
	V:S/s,O/o;pC/pc	Verbos ⁹ con obj. dir. y comp. con prep.: JOSÉ LO DEPENDIÓ DEL PELIGRO. JOÃO DEPENDEU-O DO PERIGO.
	V:S/s,O/o;Pc	Verbos con obj. dir. y pred.: JOSÉ LO LLAMÓ INMORAL. JOSÉ CHAMOU-O (DE) IMORAL.
	V:S/s,O/o;cp	Verbos con obj. dir. y compl. de precio, etc. EL GOBERNADOR ESTIMÓ LAS PERDIDAS EN VARIOS MILLONES. O GOVERNADOR ESTIMOU AS PERDAS EN VÁRIOS MILHÕES.
	V:S/s,O/CvI	Verbos causativos: JOSÉ LO MANDÓ SALIR. JOSÉ MANDOU-O SAIR.

⁹ Este tipo de verbos puede presentar 3 fórmulas.
 V:S, O/o, pC/pc: JOSÉ ADAPTÓ UN CABLE AL OTRO. JOSÉ ADAPTÓ UM CABO AO OUTRO.
 V:S, O/o: JOSÉ ADAPTÓ LOS CABLES. JOSÉ ADAPTÓ OS CABOS.
 VRP:S/s, CO/Co: UN CABLE SE ADAPTÓ AL OTRO. UM CABO ADAPTÓ-SE AO OUTRO.

5. CONCLUSIONES:

Creemos que esta propuesta de análisis sintáctico de las estructuras verbales va a mostrarse muy productiva en el estudio contrastivo de dos lenguas.

En nuestro caso concreto, el de la enseñanza del Español a brasileños, puede tomarse muy útil, sobre todo cuando se trata de enseñarles a los estudiantes estructuras equivalentes semánticamente, pero que no lo son en su representación sintáctica; y también cuando existe la equivalencia en estos dos aspectos, aunque no la haya léxicamente. De la misma manera nos parece utilísima la representación simbólica de las valencias verbales, porque es fácilmente asimilable; de modo que si pudiéramos introducirla en los Diccionarios Bilingües Español-Portugués y monolingües, resultaría mucho más sencillo consultarlos y obtener informaciones sintácticas invaluable.

Tomemos algunos enunciados en español y sus correspondientes en portugués; apliquémosles las representaciones de valencias; podremos verificar que en una simple ojeada hay una enorme cantidad de información.

- (48) Me gusta el café bien fuerte.
 (48') Eu gosto de café bem forte.
 (49) Siempre andas en mis libros.
 (49') Você sempre mexe nos meus livros.
 (50) Él me dio un libro.
 (50') Ele me deu um livro.
 (51) Te recuerdo, Amanda...
 (51') Recordo você, Amanda...
 (51'') Lembro-me de você, Amanda...

Entre los enunciados (48) y (48') hay equivalencia semántica indiscutible. La gramática transformacional nos dice que también son equivalentes en su estructura profunda; pero no nos ayuda mucho porque para comunicarnos usamos exclusivamente la estructura superficial que es distinta. La gramática tradicional nos va a decir que **gustar** y **gostar** tienen los mismos complementos, pero que el sujeto de **gustar** es el objeto indirecto de **gosta** y el indirecto de **gustar** es el sujeto de **gostar**; o sea, aparecen los dos como verbos que piden un complemento único - el **objeto indirecto** -, puesto que para la Gramática Tradicional el **sujeto** no es complemento. De acuerdo con la representación sugerida por la teoría de las Valencias, la indicación se resumiría de forma precisa en:

(48) V:s,D y (48'') VP:S, Co

Esto significa que: **gustar** es un verbo que pide un **sujeto** no-personal (generalmente) y un **complemento indirecto** que indica la persona interesada; tiene valencia 2;

gostar de es un verbo usado con preposición con la que forma un sintagma en vías de lexicalización; pide un **sujeto** personal y un complemento semánticamente equivalente al directo, pero distinto sintácticamente (no admite transformarse en sujeto de voz pasiva); también tiene valencia 2.

- Los ejemplos (49) y (49') sólo no son equivalentes léxicamente; por tanto tienen el mismo número de valencia 2, los mismos complementos y la misma representación:

andar en y **mexer en** VP:S, Co

- (50) y (50') no se diferencian en nada:

dar (port. y esp.): V:S, o, D

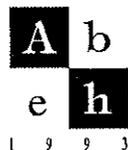
- (51) y (51') están en el mismo caso del ejemplo anterior: poseen equivalencia en los tres niveles:

recordar (esp. y port.): V: S, O/o, aunque (51') sea menos frecuente, normalmente sustituido por (51'')

lembrar-se de: VRP: S, CO/Co

Considerando la rentabilidad de la teoría de las Valencias para el estudio contrastivo de la sintaxis de la oración en español y portugués, optamos por restringirnos únicamente al enfoque de la **valencia sintáctica**, teniendo en cuenta como es obvio las implicaciones semánticas necesarias. Sin embargo, dejamos de lado en este trabajo la valencia semántica, como tal, añadida por varios lingüistas a la Teoría de las Valencias; esta actitud se explica por habernos parecido de poca ayuda en la presente comparación de nuestras dos lenguas hermanas.

BALBINA LORENZO FEIJÓO HOYOS



BIBLIOGRAFÍA

AGUD, Ana. *História y Teoría de los Casos*. Madrid, Gredos, 1980.

ENGEL, Ulrich & SCHUMACHER, H. *Kleines Valenzlexikon deutscher Verben*. Tübingen, TBL Verlag Gunter Narr, 1978.

GUTIERREZ ARAUS, María Luz. *Las estructuras sintácticas del español actual*. Madrid. S.G.E.L.S.A., 1978.

HELBIG, Gerhard. *Rektion, Transitivität/Intransitivität, Valenz, Syn-Autosemantic*. In: *Deutsch als Fremdsprache*, 2/1978, 15. Jahrgang Leipzig: 65-78.

HELBIG, G. & SCHENKEL, W. *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*. 5a. ed. Leipzig, Interdruck, 1980.

LIBERATO MARTÓNEZ, Micaela. *Complementos preposicionales según la Gramática Dependencial de Verbo: Estudio Contrastivo Alemán-español*. Tesis Profesional. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F., 1981.

LORENZO F. HOYOS, B. *As Estruturas Verbais Preposicionadas em Espanhol e Português*. Tese de Doutoramento. Araraquara, 1984.

RALL, D., RALL, M., ZORRILLA, O. *Diccionario de Valencias Verbales alemán-español*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980.

SERBAT, Guy. *Cas et fonctions*. Paris, PUF, 1981.

TARVAINEN, Kalevi. *Einführung in die Dependenzgrammatik*. Tübingen, Niemeyer, 1981.

TESNIERE, LLucien. *Eléments de Syntaxe Structurals*. Paris. Klincksieck, 1969.

VARIOS AUTORES. *Valence, Semantic Case and Grammatical Relations*, Studies in Language Companion Series (SLDS), Volume I. Amsterdam, Edited by Werner Abraham, 1978.

VILELA, Mário. *Gramática de Valências: Teoria e aplicação*. Coimbra, Almedina, 1992.

VILELA, M. e BUSSE, W. *Gramática de Valências: apresentação e esboço de uma aplicação à Língua Portuguesa*. Coimbra, Almedina, 1986.

Cartas: um estudo sobre o coloquialismo

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

O fato lingüístico é sempre motivo de curiosa atenção por parte dos que têm a palavra como objeto de trabalho. Por isso mesmo é muito difícil para o estudioso manter-se indiferente diante de certos modos de dizer, de alguns termos vivos que escapam a uma forma, a um molde comum, “normal”, assim dito “gramatical”. Enquanto lemos um romance, um artigo de jornal, uma propaganda, uma carta, quando ouvimos a letra de uma canção ou a fala das pessoas, o diabinho da curiosidade trabalha ativamente: os olhos não ficam indiferentes e apalpam as formas que os ouvidos, também participantes, reproduzem: formas, falas, expressões sugestivas levam-nos à reflexão, propõem investigações embora nossa postura seja, em princípio, de fruição e não de investigação... E aquele diabinho faz com que tais formas, falas, expressões permaneçam ali, em nossos olhos e ouvidos, em desafiadora provocação...

No primeiro semestre de 1985 tocou-nos trabalhar, no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, com uma ementa sobre a língua coloquial. Naturalmente, nossa atenção voltou-se mais agudamente para esse assunto; queríamos trazer para nossas aulas uma farta documentação e tínhamos grande dificuldade em encontrar exemplos vivos do colóquio real. Os filmes não bastavam: queríamos oferecer aos alunos, a partir de estudos feitos pelos especialistas no assunto, a oportunidade de trabalhar com o colóquio através de um material vivo e rico, porque nascido da realidade. Diante da dificuldade para conseguir gravações e ou transcrições do colóquio real, tivemos de socorrer-nos muitas vezes, do colóquio literário, que procura reproduzir a estrutura real mas que, como diz M. Criado de Val, “tiene doble finalidad, comunicativa y estética a través de un intérprete (o traductor) que es el propio autor literario”.¹

Nessa época, continuávamos a receber cartas de uma mesma correspondente espanhola, de Madrid, com quem mantínhamos contato desde a década de 60. Por uma curiosa felicidade, tratava-se de cartas portadoras de uma fala viva e rica, porque espontânea, com uma expressão que fugia ao lugar comum... Em outra ocasião, talvez tivéssemos apenas lido as cartas com prazer... Mas... o diabinho da curiosidade investigadora apontava um comportamento especial da missivista que escrevia “falando” como se meu interlocutor estivesse presente, participando, respondendo, ouvindo, protestando... Os elementos essenciais do colóquio ali estavam, muitas vezes escapando até mesmo à forma que lhes era imposta pela máquina de escrever, incapaz de imprimir os efeitos expressivos e afectivos, toda aquela massa de coloquialismos através dos quais nossa interlocutora nos passava sua mensagem, sentimentos, pontos de vista, críticas, ou seja, um instante de seu viver, um flagrante de sua alma. Levamos alguns fragmentos dessas cartas, preservando, naturalmente, a identidade da missivista, para nossas aulas, como base de estudo e exemplificação. Daí nasceu a idéia de utilizar esse material como “corpus” para umas quantas reflexões sobre o coloquialismo em geral e em cartas em particular. Animou-nos a leitura do já citado Criado de Val: “lo que es verdaderamente esencial en las estructuras coloquiales es la participación y función común de dos o más interlocutores”. E acrescenta: “Aun cuando el mecanismo de la emisión y la réplica parece ser el vínculo lógico entre las interlocuciones, lo cierto es que cada interlocutor alterna su relación con el mensaje y la secuencia que procede de su propio pensamiento y de su propia situación”.² Decidimos elaborar este trabalho omitindo, porém, algumas informações, e até mesmo exemplos interessantes e ricos, omissão que não o desvaloriza mas preserva nossa fonte e o respeito que nos merece. Ao longo deste estudo buscamos exemplos esclarecedores tendo em conta nossa tentativa de compreender e, talvez, justificar os mecanismos que levam uma pessoa a utilizar no texto escrito de uma carta, elementos puramente coloquiais, numa representação viva da “fala”, como se o receptor/leitor/ouvinte ali estivesse ouvindo e respondendo. Esse adentramento no texto, a indagação, o estudo sobre tal tipo de texto só nos foi possível graças a uma experiência comum, a um vasto e antigo conhecimento sobre a vida, a maneira de sentir e pensar, o modo de ser, o universo, enfim, da missivista. Não fosse essa experiência comum e não seria impossível desenvolver considerações sobre o coloquialismo nessas cartas.

Para delimitar o “corpus”, decidimos fixar-nos num período de oito anos, justamente aqueles em que ocorreram fatos na Espanha e na vida particular de nossa correspondente que repercutiram profundamente em sua expressão escrita. De 1977 a 1985, nota-se que o texto das cartas vai, aos poucos, rompendo com a formalidade: seu único e primeiro compromisso, se podemos dizer assim, é com a naturalidade, com a espontaneidade... A missivista adota um tom coloquial, cheio de matizes e os expressa através de sinais que sugerem ou demonstram a entonação, o gesto, a mímica, elementos dinâmicos de sua expressividade. É importante ressaltar a absoluta falta de intenção de forjar um texto coloquial; de outro modo seu discurso não manteria essa “tensão” autêntica, soaria falso

1 Manuel Criado de Val. *Estructura General del Coloquio*. p. 15.

2 op. cit., p. 15.

e artificial. O que nos chama muita atenção nessas cartas é a facilidade com que o nosso missivista se situa diante de seu “ouvinte” e começa a “falar”, sempre como se retomasse uma conversa interrompida há pouco.

Nesse ponto retomáramos Criado de Val,³ que associa a complexa realidade do colóquio a fatores de ordem pessoal e social, o que, normalmente, não é considerado nos estudos lingüísticos. Por esse caminho poderíamos compreender e aprofundar um pouco mais nossa investigação sobre textos que, ortodoxamente, não seriam considerados coloquiais; dir-se-á que são cartas, portando textos vazios de entonação, de gestos etc. No caso especial de nosso correspondente, ainda em consonância com Criado de Val, vemos que fatores relacionados ao momento sócio-político e a sua história pessoal permitem-nos estabelecer o seguinte quadro:

Momento sócio-político: as mudanças decorrentes da morte de Franco, em 1975 e da ascensão do socialismo.

Conseqüência: não aceitação e inadaptação ao novo modelo.

História pessoal: a longa doença e conseqüente morte do marido, paralelamente ao afastamento físico e pessoal de algumas das pessoas mais queridas.

Conseqüência: a dor e a solidão.

Nossa observação nos mostra que esses problemas não aconteceram nem se resolveram de um dia para o outro. Justamente no período indicado, quando a Espanha viveu a mudança do período de Franco para a monarquia e o socialismo, quando a vida pessoal da missivista sofreu o revés da perda da pessoa amada, quando seu dia-a-dia passou a ser dividido com a solidão, quando, enfim, seu mundo se fechou, seu discurso se soltou, aproximando-se cada vez mais da oralidade, fluindo com grande expressividade, abrindo-se num sentido inversamente proporcional ao encerramento em si mesma que lhe foi imposto pela vida: fecha-se seu mundo, abre-se seu meio (alguns dias, único) de comunicação: as cartas...

Observemos o que nos diz, em tres cartas, a primeira de 1977, as outras duas em maio e junho de 1985, respectivamente:

Texto nº 1 - 1977

“... y estamos preparando salir de nuevo hacia el sur, la Costa del Sol seguramente, por el turismo para jubilados! que es estupendo!!! ¡¡¡hoteles de cinco estrellas!!! y gratis!!! claro es un poco donde te toca... pero ¿qué más da? realmente ahora que estamos viviendo la jubilación nos damos realmente cuenta de ¡adonde se había llegado en esto!!! es extraordinario! ¿podrá seguir por lo menos

3 op. cit., p. 15.

igual? eso... ¡es una gran interrogante!!! como muchas otras que flotan hoy sobre todos nosotros! tenemos hogares, residencias, hoteles, peluquerías, médicos, callistas, descuentos, hasta juegos, reuniones...¡enfin! ¡la civilización del ocio! ¡al alcance de todos!!! ¡igual del que trabajó duro con sus manos que del que estaba de director!... pero... ahora se anuncian cambios,... Dios dirá..."

Texto nº 2 - Mayo de 1985

"Bueno!" ¡¡¡nosotros hoy estamos de enhorabuena! ¡figúrate! el alcalde de Mostoles ha firmado la Paz... con Francia! pero la paz... de la guerra de la independencia! cuando la invasión napoleónica!!! resulta que el alcalde declaró la guerra... pero, por lo visto, se olvidó de firmar la Paz! ¡figúrate! y nosotros sin saber por qué Francia nos hacía tantas perrerías! por qué nos capturaba los pesqueros! claro! estábamos en guerra! descubrimos cada cosa! y nosotros, pobrecitos, sin saber de nada! figúrate que ignorantes éramos, que resulta que los Bárbaros no vinieron del Norte, sino del Sur, que América no la descubrió Colón que ... vivíamos muy mal, reprimidos, esclavizados... viviendo en un país así de esclavizado, y pobrecito, que sólo ansiaba libertad para poder vivir!! en cambio ahora sí que ha libertad! ves, por ejemplo, ahora, una música atruena todo, infernalmente, la fiesta es en la Moncloa!! como retumbará allí! pero es que es nuestra gran fiesta! la de la autonomía de Madrid! ¿por que sabes? ahora Madrid es casi un estado independiente! pero solo Madrid y su provincia! con su gobierno autónomo y distinto del estado y todo eso!...¡ Demonios! ¡cuál gritan esos... (sigue tú con D. Juan Tenorio!) y lo peor es que la que pagará será yo!!! ¡no ellos! al finalizar esta carta me tendré que poner para ir aprovechando el tiempo en que mi libertad de dormir está menospreciada, para ir poniendo en liña los comprobantes de Hacienda!!! que este año viene dura!!! de veras y dices tú que haga un esfuerzo para ir a verlos!!! y cómo? ¡como no sea con una varita mágica!!!...

Texto nº 3 - Junio de 1985

"Me voy a dormir que es la una y media!!! ¡de la noche!!! ¡mañana espero seguir!!! ¡Buenas noches! ¡ Buenos días!!! aquí me tienes recién levantadita, duchadita y tomada un buen cafecito, (no tan rico como el de vuestra casa! ¡pero vale!) y ahora me bajo al banco a entregar... el impuesto para Hacienda!! una barbaridad!!! ¡figúrate! 98.000 pesetas, sí, sí, noventa y ocho mil pesetas!!! ¡el primer plazo, después en Noviembre otras 70.000, total doscientas y pico!!! ¡más de dos viajes a Brasil!!! ¡me da una rabia!!!"

Nossos sentidos e, especialmente, nossos ouvidos foram preparados, pela progressão anterior, para ouvir a imprecação: "¡Me da una rabia!", um desabafo muitíssimo aborrecido e de saborosa expressividade...

Diante da falta quase completa de elementos prosódicos e da linguagem gestual que acompanham normalmente o discurso oral, quem se passa, em palavras, para o papel, utiliza uma infinidade de sinais para fazer chegar ao leitor/interlocutor situações extra-lingüísticas. De 1977 a 1984, esses sinais, nas cartas, eram reticências, pontos de exclamação e interrogação em maior ou menor quantidade, frações sublinhadas, palavras ou frases inteiras em caixa alta, quase sempre dois bonequinhos que representavam o casal

(nossa correspondente e seu marido); esses bonequinhos levam-nos a pensar que, mais do que a assinatura, do que a palavra escrita, quem escrevia queria fazer-nos chegar sua própria pessoa...

É de 1977 a saudação: "¡Feliz Pascua florida!", dita desse modo, expressão convencional, nada pessoal; em janeiro de 1983, a saudação é outra:

..." así, pues, ¡un abrazo muy fuerte a todos! ¡Feliz Año!!! ¡y todo mi cariño más grande!!! ¡como siempre para todos y cada uno!!!", numa expressão que se amplia embora conserve ainda um pouco de formalidade... Mas logo, doze dias depois, chega outra carta onde se lê: "¡ Feliz Año! ¡a todos! ¡Al Brasil entero"; o voto se amplia ainda mais, torna-se mais abrangente, expressa uma vontade de comunicação total; seu universo se amplia nesse: "¡a todos!" ¡Al Brasil entero!", um pouco assim como um grito que lhe escapa da garganta.

Nesse mesmo ano, em março, por ocasião de um aniversário que lhe parecia muito especial, sua carta começa dizendo:

"¡Queridos todos! pero muy especial, para mi querida! deseándola un cumpleaños muy feliz, que si mi cabeza no me engaña... me parece que es el día 14. ¿Será así? pues entonces... ¡Felicidades! y muchos besos y abrazos". Nota-se uma ruptura violenta pois ao "¡queridos todos!" se segue: "pero muy especialmente para mi..." etc. O sentimento, a afetividade, a ansiedade são mais fortes fazendo com que se rompa a sintaxe e aumentando a força expressiva da mensagem que não se dissocia do contexto apesar do anacoluto. Esse exemplo encaixa-se perfeitamente no que diz Arcani, citado por Quilis y Hernández no *Curso de Lengua Española*.⁵

"Es evidente que el contexto, en el momento del acto de habla, o en el momento de la decodificación, actuará sobre la sustancia misma del mensaje según las circunstancias particulares que ocurran en la producción y en la recepción del mensaje. Una serie de factores dependientes del sujeto o de la situación extra-lingüística actuarán sobre la producción, y la situación será por ello modelada de alguna forma, adquirirá matices particulares, y se definirá en términos subjetivos, en la medida en la que el sujeto dé al mensaje una pincelada personal". Identificamos esa "pincelada personal" no exemplo referido acima, onde se subentende: ¡ Queridos todos! y un saludo, un beso o un abrazo muy especial etc, etc...

Em 1983, uma inovação: as cartas escritas com a finalidade de comemorar datas e momentos especiais enchem-se de desenhos e de cores, (antes havia apenas dois bonequinhos desenhados com tinta azul, comun); além disso, há palavras repetidas enfaticamente, letras que se repetem em busca da representação de sua expressão sonora... Em outubro, uma carta para comemorar nosso aniversário de casamento e também o aniversário das crianças da família, dizia entre desenhos de flores: "¡ Felicidades! ¡Felicidades! y ¡ FELICIDADES!" E preciso observar a repetição, o reiterativo, além do FELICIDADES em caixa alta, sublinhada e colorida... Vinham, a seguir as frases:

5 César Hernández y Antonio Quilis. *Curso de Lengua Española*. p. 37.

“Muchas felicidades a todos; Papás... fulano, sicrano! para todos mis recuerdos, mi cariño y mi deseo de que siempre, siempre, sean días felices en vuestras vidas”..., carregadas de afetiva expressividade; mas o desenho e a forma gráfica do **FELICIDADES**, nos diziam muito mais... Nessa carta ainda, com relação a umas fotos enviadas, a observação: “Me gustaron muchísimoOOO...” com a letra O em caixa alta, nas três repetições, mesmo procedimento gráfico usado em maio de 1985, por causa do recebimento de outras fotos: “¡ Aleluya! ¡ Aleluya! ¡ ALELUYAAAAA!!! llegaron las primeras fotos”, o último “aleluya” em caixa alta, com o *a* repetido cinco vezes e seguido de três pontos de exclamação. Fica bem claro que a expressividade ultrapassa os limites do código verbal e também da retenção vocabular.

O ano de 1985 foi marcado por cartas ainda mais soltas; já não há lugar para a contenção; o texto transborda; as ilustrações que já tinham passado a ser coloridas, agora aumentam, variam, enriquecem-se... Aos antigos bonequinhos que acompanhavam as assinaturas, acrescentam-se agora flores, pássaros, outros bonecos, a tartaruga etc; e não será para expressar uma situação extra-lingüística, de que falamos antes, esse pato pintado de vermelho, os pássaros no ramo de uma árvore ou voando, a tartaruguinha e um bonequinho, todos coloridos, ao redor da palavra FELICIDADES, toda em azul? Pois assim começava ser cumprimento pelo nosso aniversário e, seguindo os votos próprios para a ocasião, a referência ao desenho com o esclarecimento: “¡... y ... el pato horrible! y la tortuga... y ¿quién será? bueno, pues, ¡todos cantamos a coro para felicitarte! ¡No tengo ya colores en mis lapiceros! así que el pobrecito pato... parece que estaba en el horno metido! ¡qué feo quedó!!! bueno, lo acabas de asar y te lo comes, ¡como festejo!!!”. Nada do convencionalismo que impera nesse tipo de cumprimento e o resultado; carregado de vida e afetividade tem sabor e humor. Aí estão os nexos coloquiais perfeitamente identificados no “bueno”, no “pues”, aí estão tantas formas exclamativas e interrogativas, a ênfase, a presença física de uma ou mais pessoas (personagens, talvez, se levarmos em consideração o pato, a tartaruga, os passarinhos...) que falam ao ouvinte/leitor supondo e contando com sua atenção, iniciativa ou reação expressa ou não por palavras; está aí, também o marco espacial ou temporal que servirá de referência a toda a comunicação: “*todos* (nosotros) *cantamos* (ahora, aquí) a coro para *felicitarte* (tu)”, ou seja, a definição que Emilio Lorenzo da para a língua coloquial⁶ está aí, com todos os seus elementos, em sua função atualizadora.

Outro texto, este de abril de 1985:

“Claro que me sentaría de maravilla encontrarme de nuevo en Brasil, con vosotros y ese pueblo magnífico ¡que quiera Dios no los envenenen para manejarlos mejor! sería una estupenda medicina! para mi enfermedad, que tal vez ni tengo! ahora me lo dirán pues el día 10 seguramente, me dirán ya lo que han sacado en limpio del chequeo que me están haciendo, ¿qué por qué? pues por cositas, sin importancia, pero hoy una... mañana otra, que si la espalda, que si la pierna, que si el atontado de la cabeza...” Dentre os múltiplos elementos coloquiais que se reconhecem nesse fragmento, salta claramente a saborosa construção, exemplo vivo de oralidade:

“¿qué por qué?” a que se segue a réplica: “pues, por cositas” etc, ilustrando com perfeição um dos elementos característicos do colóquio. Parece-nos que essa “charla” escrita em que o emissor supõe a pergunta do ouvinte só é possível graças à identidade, à familiaridade com o pensamento do outro, com conhecimento de seu modo de vida, de sua vivência, de seus sentimentos, numa tensão e um contato que se mantém, apesar do tempo e da distância. Inexiste uma interrupção desse contato permanente, um entendimento em “moto continuo” de comunicação, as mensagens emitidas são decifradas facilmente diante da quantidade de informações mútuas que há entre os assim chamados “interlocutores” (interescritores?). É oportuno e importante esclarecer aqui que, se há uma compreensão, isso não implica na concordância com tudo o que o outro pensa e muitos recados são passados assim, como quem não dizer nada, mas dizendo subrepticamente, como na frase: “... que quiera Dios no los envenenen para manejarlos mejor!!!”; do último fragmento. Nossa messivista temia para o Brasil o que considerava um desastre para a Espanha pós-Franco: a democracia, o governo civil etc etc..

Os fragmentos reproduzidos anteriormente mostram que a voz do interlocutor no colóquio está perfeitamente substituída pela ajuda de elementos para e extra-lingüísticos. Se pensarmos em outros exemplos, temos as repetições de palavras e de letras, os desenhos, o universo do discurso ilustrado. Tudo isso junto encaixa-se para exemplificar aquele conjunto de elementos lingüísticos e extra-lingüísticos que “se combinan en el coloquio y permiten un eficiente nivel de comprensión entre los interlocutores”, a que Criado de Val chama de “simpragma coloquial”.⁷

O eufemismo, outro aspecto do coloquialismo, nós o temos presente num fragmento cheio de sabor que diz:

“... la pierna izquierda, tan pronto me duele, como no ¡pesar de mi gimnasia!!! un día es la rodilla... otro la cadera, otro... la mollita del ... aquel!!! ¡redondo y robusto!!! ¡ya me comprendes; ¿no? y así... ¡pero sígo!”

Quilis y Hernández observam que a mensagem emitida tem um sentido que, por sua vez, está em função da mentalidade, formação e estímulos de cada um dos falantes.⁸ Essa observação parece-nos oportuna com relação ao texto das cartas que examinamos, textos que, com frequência fazem-nos pensar na Carmen, personagem de Miguel Delibes em *Cinco Horas con Mario*: Carmen fala, critica, provoca, censura, adoça-se, acusa, entenece-se, comenta, contesta, justifica etc, tudo com uma violenta rapidez, passando ao leitor uma velocidade vital que se contrapõe à parada existencial que marca aquele seu momento: Mario, seu marido, com quem “conversa”, está morto. Como aconteceu com nossa correspondente, quando o mundo de Carmen para subitamente com a morte do marido, ela fala de modo solto e diz, talvez o que nunca teria dito antes... Nas cartas recebidas nota-se, também, o pensamento correndo adiante, voltando sem aviso ao que já foi dito, rupturas na estrutura do texto, cortes, comentário sobre fatos passados ou sobre

7 Manuel Criado de Val. op. cit., p. 25.

8 César Hernández y Antonio Quilis. op. cit., p. 37

6 Emilio Lorenzo. *El Español de hoy, lengua en ebullición*. 1971.

peçoas não referidas anteriormente etc, numa fusão e superposição de idéias, de planos, de tempo a exigir redobrada atenção para sua descodificação. No texto de Miguel Delibes, a captação da mensagem torna-se, às vezes, quase impossível; nas cartas, essa percepção é facilitada pela experiência comum e pelo grau de conhecimento sobre a maneira de ser e pensar do emissor/escritor, como já dissemos antes.

Num de seus artigos, Roland Barthes⁹ diz, com relação à auto-censura que nos leva a reescrever e/ou a riscar o que tínhamos escrito: "riscamos o jogo oscilatório de um imaginário, o jogo pessoal de nosso próprio eu". cremos que aí está o valor desse material que decidimos examinar: ele flui naturalmente, espontâneo, verídico, expressão de uma interioridade pura. Nos textos estudados, não se nota "la persona que escribe". Eles nos passam a pessoa inteira, não a pessoa dividida entre a que fala e a que escreve. Seu texto (e isso está claro nos exemplos vistos) não apaga as modulações de seu discurso oral: ao transplantar su alma para o papel, a missivista não procura proteger-se; nossa impressão é a de que ela se joga por inteiro no papel, sem medidas, véus ou meios-tons dando origem a essa profusão de coloquialismos, de signos, de elementos vivos e palpantes que marcam profundamente suas cartas, individualizando-as com um sabor especial de carinho e de amizade.

É tal a força dessa espontaneidade, dessa afetividade transbordante, a escapar ao molde comum, normal que esse texto provoca deslocamento da fronteira entre o texto epistolar e o colóquio real, dando ao leitor/receptor o prazer inesperado de uma leitura/conversa ao pé do ouvido palpitante, sugestiva, surpreendente, provocadora.

É tudo isso que torna inestimáveis estas cartas de amigo...

Niterói, 17 de maio de 1993.

MAGNÓLIA BRASIL BARBOSA DO NASCIMENTO

Instituto de Letras da UFF

9 Roland Barthes. "Do ato da fala ao ato de escrita". p. 41.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. "Do ato da fala ao ato de escrita", in *O texto, a leitura*. Rio, Tempo Brasileiro.

BEINHAEUER, Werner. *El Español Coloquial*. Madrid, Gredos, 1973.

CRÍADO DE VAL, Manuel. *Estructura General del Coloquio*. Madrid. Sociedad General Española de Librería, S.A. 1980.

DELIBES, Miguel. *Cinco Horas con Mario*. Barcelona. Destino 1a. ed. 1981.

HERNÁNDEZ, César y QUÍLIS Antonio. *Curso de Lengua Española*. Valladolid. 2a. ed. 1980.

LORENZO, Emilio. *El Español de hoy, lengua en ebullición*. Madrid, Gredos. 1971.

Gramática y diccionario: contraste e historia en el estudio de la lengua

Francisco Marcos Marín

La Universidad de Heidelberg está asistiendo, en los últimos años, a un interesante fenómeno de adaptación a los nuevos tiempos: la pérdida de alumnado romanista en el Romanisches Seminar se acompaña de su crecimiento en el Instituto de Traductores e Intérpretes. En esta nota vamos a ocuparnos de la investigación sobre el español que se lleva a cabo en las dos instituciones, tal como se plasma en dos obras imprescindibles, *La gramática contrastiva* de Cartagena y Gauger y el *Diccionario del Español Medieval* de Bodo Müller. La primera arranca de una coautoría y las dos implican la colaboración con los estudiantes y otros profesores, fundamentalmente de Heidelberg. En lo que concierne al estudio del léxico español, son complementarias.

En el primer caso estamos ante una de las gramáticas más completas¹ del español y del alemán, así como ante una aplicación rigurosa (aunque no unitaria) de una metodología e incluso de una técnica de preparación de originales con ayuda del ordenador que ha hecho posible acometer este proyecto editorial. Como gramática, consta de cinco partes de muy desigual extensión: la primera se dedica a la Fonología y Fonética de las dos lenguas, la segunda a su Morfosintaxis y Lexemática, ambas constituyen la mayor parte del libro: el tomo I y 330 páginas del segundo. La tercera resume las diferencias morfosintácticas entre ambas lenguas, la cuarta estudia, desde el contenido a las formas, diversas representacio-

1 CARTAGENA, NELSON Y GAUGER, HANS-MARTIN, *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*. Mannheim/Viena/Zurich: Duden, Duden-Sonderreihe Vergleichende Grammatiken, 1989, t.I XXXIV, 641 p., T. II XVIII, 705p.

nes: pasiva y agente, tiempos y formas temporales, estado, modalidad, exhortación, interrogación negación; la quinta, por último, analiza seis tipos de "falsos amigos," que van desde confusiones de acentuación o de timbre, igualándolos a otras formas románicas (francés e italiano generalmente), hasta diferencias de género o de contenido.

La obra, que se inició con un completísimo índice, se cierra, en cada tomo, con una lista de abreviaturas de obras citadas y una breve bibliografía. El tomo I tiene unos índices propios de verbos alemanes y españoles con peculiaridades flexivas y un índice de valencias, mientras que el tomo II incluye al final cuarenta y siete páginas de índice temático que lleva como apéndice índices de sufijos y sufijoides alemanes, sufijos y raíces sufijas españolas. A pesar de que el texto está en un tipo de letra pequeño y es denso de impresión, es fácil moverse por él para utilizarlo como obra de referencia.

El inmenso trabajo realizado se distribuye con claridad entre los dos autores, aunque los dos se presenten solidariamente, como es de esperar: a Nelson Cartagena se deben las partes I y II, en las que destaca la aportación de R. Lötscher-Booz en los apartados dedicados al caso, género, número y flexemática. H-M Gauger es el responsable final de las partes III, IV y V. El proyecto, sin duda, no habría podido llevarse a cabo sin una participación y colaboración amplia de un gran número de personas que se citan, más numerosos alumnos del Instituto de Traductores e Intérpretes de Heidelberg que, de la mano de N. Cartagena, han estado redactando tesis y trabajos finales durante quince años. Este período, naturalmente, ha supuesto que muchos de los ejemplos correspondan a un núcleo en torno a los primeros años 80, tras los cuales la obra sufrió un serio retraso, haciéndonos temer por su publicación definitiva.

La distribución del trabajo implica un peso teórico cierto de Heidelberg, que nos lleva hacia el estructuralismo funcional de Coseriu, sin que ello suponga que estamos ante una gramática del español al modo de Tubinga, exclusivamente, ni que los temas se aborden con una completa unidad de criterio. Los propios autores reconocen en su prólogo que hay diferencias de concepción entre la parte II y las partes III y IV, especialmente en lo que se refiere a aspectos del sistema verbal. Se justifican con el proverbio francés «par divers moyens on arrive à pareille fin,» que no es sino una manera elegante de decirnos que han optado por esa solución para poder ofrecernos un resultado final, entre dos cubiertas, mejor que eternizarse en una discusión no encuadrable.

Como no todo puede tener la misma novedad ni igual atractivo, ni los autores son igualmente competentes en todas las materias, podemos seleccionar una serie de puntos que, también desde nuestros intereses propios, nos parecen destacables. Téngase en cuenta que la Gramática que se nos ofrece, como se reitera en sus páginas, se presenta desde una metodología sincrónica, estructural-funcional (la única entrada de Chomsky en la bibliografía es la de *Aspectos*) y que el acento está adecuadamente puesto en aquellos fenómenos que contrastan en las dos lenguas. Además, puesto que el español tiene una dimensión esencial americana, la presencia de buen número de referencias a usos de América enriquece un libro que viene así, indirectamente, a reforzar la conciencia de unidad de la lengua española, dentro de su variedad.

El estudio contrastivo va cargado de una intención también didáctica: muchos usuarios de la obra (pensamos sobre todo en los lingüistas computacionales, aunque no era esa una finalidad buscada por los autores) encontrarán de enorme utilidad las largas listas

de ejemplos, excepciones, comparaciones, que también añaden una dimensión normativa, que se desprende de la autoridad de los ejemplos y del uso, no de los autores, que no la pretenden. Se trata de una gramática que, especialmente en lo que se refiere al español, da autoridad, en el mejor sentido académico, la autoridad del uso de la lengua por los hablantes, a base de ejemplos reales y de un conocimiento directo de los textos que se analizan y escogen.

El estudio del género, en esta línea, es paradigmático, tanto por la riqueza de materiales: listas completas de terminaciones con su adscripción a un género o preferencia por uno u otro, análisis del léxico por su contenido para la clasificación genérica, contraste entre listas que muestran las diferencias entre el léxico de una y otra lengua por el género, agrupadas por sus terminaciones. Esto puede entenderse también en el sentido de que en la obra predominan las presentaciones de formas, lo que no empece el desarrollo de una exposición teórica de apoyo, pero desde una teoría que se autolimita. Nos sentimos tentados de decir que interesan más los parámetros que los principios, sin que en ello deba verse nada que haga pensar que la obra pueda relacionarse con una teoría de gramática universal: es un contraste de gramáticas de dos lenguas particulares que se mueve en el plano sincrónico (aunque no faltan ejemplos de estadios anteriores de la lengua; pero es que el español es, en muchos aspectos, una lengua muy estable.)

En el verbo, si bien tenemos de nuevo una riquísima información sobre problemas formales, incluyendo un dilatado muestrario de irregularidades sincrónicas, se encuentran dos aportaciones que nos parecen de gran interés y que están relacionadas: el estudio de la vinculación del verbo con sus actuantes, de gran tradición en la gramática alemana, pero no en la española, y el de las valencias verbales. La teoría de valencias se ha convertido en un auxiliar imprescindible en los estudios de formalización de las lenguas naturales, por lo que los estudiosos de esos problemas podrán recurrir a esta obra con seguridad y provecho. La lista de construcciones predicativas y de usos prepositivos para enlazar verbos y complementos es completa y segura. Se extiende incluso más allá de los actuantes, pues se incluye también información sobre la introducción de circunstanciales en la cláusula.

La segunda sección de esta parte segunda, dedicada a formación de palabras, es el tratado más completo que existe en este momento para el español. Ocupa 258 páginas del tomo segundo y presenta un pormenorizado análisis de la composición y las formaciones prefijales y sufijales. Dentro del planteamiento formal coherente, destacan en esta sección las propuestas de análisis que van más allá del simple estudio de las estructuras paradigmáticas. Así, el contraste entre los usos alemanes y los españoles permite descubrir que el español es una lengua más sintética, en terminología de Sapir, de lo que podríamos pensar tras una observación superficial del alemán: llama la atención la abundancia de construcciones en las que un sufijo español, especialmente los apreciativos, no puede traducirse al alemán más que por formas exentas.

Como hemos dicho, el paso a las partes redactadas por Gauger supone para el lector un cierto reajuste de la metodología: comenzando porque la estrecha vinculación de paradigmas y sintagmas establecida por Cartagena como una Morfosintaxis se suaviza aquí hasta hablarse de diferencias en la Morfología y la Sintaxis. Interesa este tercer sector del texto porque en ese estudio cambia también la perspectiva: si hasta ahora era un

hispanohablante el que estudiaba el contraste (aunque con permanentes intervenciones de germanófonos), ahora es un autor de este segundo grupo quien mira hacia el español contrastivamente y, además, con un planteamiento más preocupado por los contenidos: los adverbios *onomasiológica* y *semasiológicamente* y los adjetivos correspondientes aparecen con regularidad y se nos presenta una visión desde lo que se quiere decir y no desde el discurso efectivo (que, por supuesto, está detrás de las afirmaciones). La documentación, siempre real, enriquece este interesante planteamiento, que es definitorio de la parte cuarta y penúltima y que se prolonga en la sección final, al tratar de “los falsos amigos”.

Lo anterior permite hacerse una idea muy incompleta de la riqueza y utilidad de este libro imprescindible, que está reclamando una versión española para poder utilizarse con mejor resultado en los países hispanohablantes, en los que la lengua alemana, por desgracia, no es tan conocida como sería de desear.

Los que suponen que en toda recensión debe haber un apartado crítico negativo tendrán que perdonar que, en este caso lo reduzca al mínimo: no se trata de que en el libro no haya defectos, algunos, los de presentación, eran inevitables si se quería verlo publicado: hay programas de autoedición que ofrecen resultados muy superiores a lo que se nos ofrece aquí; pero eso es algo sin importancia en la valoración del todo. También es criticable la falta de referencias a las discusiones teóricas modernas; pero alargar la obra por este procedimiento habría sido poner en peligro su aparición.

La utilidad de este libro no radica sólo en sus exhaustivos muestrarios de formas (no pasaría entonces de ser un remedo moderno de una gramática normativa), hay un esfuerzo detenido de explicación por el contraste y, ya hemos dicho, un valor didáctico añadido. Pero además se trata de una obra de lingüística del siglo XX, abierta a la discusión y necesitada de ella, que llena un vacío en la bibliografía de la gramática española y facilita mucho el camino de quienes quieran seguir la senda abierta.

La segunda gran obra heidelberguense es de muy otro corte: se trata de un diccionario² medieval de grandes dimensiones, publicado en fascículos y que, como todas las obras de este corte, es de desarrollo muy lento. Nos ocuparemos por ello de la metodología y de su importancia general, más que de la discusión de los artículos en sí.

El DEM se propone la recolección del léxico del español escrito desde los primeros documentos hasta el año 1400, aproximadamente. Desde el punto de vista de la periodización, esto implica que para su director el medievo español acaba con el siglo XIV, lo cual indica una postura de cierta originalidad, que no se justifica en el prólogo. La inclusión de todo tipo de textos permitirá disponer de un material exhaustivo, sumamente útil, imprescindible en cualquier biblioteca.

En las dos columnas de espartana introducción, el director señala algunos de los principales problemas que las condiciones de conservación de los textos medievales españoles plantean: la mala calidad y condición tardía de la mayoría de las copias, con múltiples variantes y correcciones, no infrecuentemente erróneas, la diferente calidad de

2 MÜLLER, BODO *Diccionario del Español Medieval*, Heidelberg: Carl Winter, Universität Verlag, 1987. Estudiamos los cuatro primeros fascículos, no hemos recibido aún la continuación ya publicada.

las ediciones de esos textos, a veces excelentes, así como el escaso número de manuscritos, por regla general. Son, por supuesto, dificultades conocidas, iguales para todos, por lo que no merecen más espacio que el que se les dedica.

A partir de la edición de los textos en soporte electrónico (ADMYTE)³ y de la base de datos bibliográfica de las lenguas hispánicas medievales⁴ (BETA/BOOST, BOOCT y BOOPT), muchos de estos inconvenientes están siendo salvados por la técnica, del mismo modo que la producción de concordancias y las facilidades de la consulta electrónica salvarán los inconvenientes que ha padecido la lexicografía del español medieval.

En lo que concierne a la estructura de los artículos, se parte de un *lema*, que va entre paréntesis cuando no se documenta en español medieval con esa forma. A continuación se van listando las acepciones numeradas, con al menos cinco ejemplos de las primeras, ampliadas cuando sea preciso ilustrar variantes o aspectos de interés lingüístico, en sentido amplio. Los lemas secundarios no van numerados, pero sí diferenciados. Se listan luego las fuentes léxico-bibliográficas que permiten ampliar lo recogido, tanto vocabularios como concordancias.

Tras remitir a lemas morfológica y funcionalmente afines, en su caso, se pasa a una sección lexicográfica complementaria de gran interés: la visión general de los vocablos en los diccionarios que van entre 1400 y 1739, que culmina en remisión a la bibliografía lexicográfica y los diccionarios históricos.

El punto siguiente es la etimología, con una serie de notas que sitúan la palabra no sólo en el mundo hispánico, sino el románico general. Coherentemente, esta sección acaba con las oportunas remisiones a los diccionarios latinos y etimológicos.

La bibliografía provisional se divide en fuentes, diccionarios, vocabularios, concordancias, estudios léxicos y revistas (ampliables por los siglarios de la *NRFH* y la *Romanische Bibliographie*.) El DEM se basa en ediciones, léxicos y concordancias, no en la consulta directa de los manuscritos, es por ello dependiente de la fiabilidad de sus fuentes, lo que le hace especialmente vulnerable a los cambios que va a producir la introducción inminente de los facsímiles electrónicos.

La mayor parte del trabajo realizado para el DEM se ha hecho en forma manual, si bien el ordenador se ha introducido lentamente desde 1987, aunque de modo muy marginal

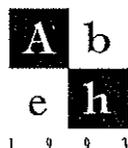
3 Vid. F. Marcos-Marín *ADMYTE (Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles); The Digital Archive of Spanish Manuscripts and Texts, Literary & Linguistic Computing*, 6/3, 1991, (News and Notes) 221-224 y Francisco Marcos Marín y C.B. Faulhaber: *La conservación y utilización de textos en el futuro inmediato: ADMYTE, el archivo digital de manuscritos y textos españoles*, *Hispania*, 75/4, 1992, 1010-1023. El disco 1 de *ADMYTE* se publicó en 1992. Está previsto publicar los discos 0 y II en 1993. *ADMYTE: Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, CD-ROM, disco I y Manual. Madrid (Sociedad Estatal del Quinto Centenario, MICRONET, S.A.) 1992. (Francisco A. Marcos Marín, Director del proyecto, colaboración con Gerardo Meiro Martínez, Charles B. Faulhaber, Ángel Gómez Moreno, Aurora Martín de Santa Olalla, Julián Martín Abad, John J. Nitti, Carmen Foz Baldiz, Félix Calero Sánchez, Enrique de Lema Garzón y Luis Miguel Martínez Guñales).

4 Vid. C.B. Faulhaber, *Philobiblion: Problems and Solutions a Relational Database of Medieval Texts, Literary & Linguistic Computing*, 199, 6.2, 89-96. BETA/BOOST, BOOCT y BOOPT se incluyen en el disco 0 de *ADMYTE*.

al proceso, más como procesador que como base de datos. En este sentido, el **DEM**, como cualquier diccionario de grandes dimensiones, no sólo histórico, no podrá ver su fin si no se adapta a las nuevas tecnologías y la fiabilidad de sus datos irá siendo menor cada vez, en proporción con lo que cualquier investigador podrá conseguir desde las colecciones textuales en disco láser (CD-ROM).

Al contrario de lo que piensan los que desdeñan la aplicación de la Informática a la Filología, el uso de los ordenadores no sólo se refleja en rapidez de tratamiento de los datos (que a veces es ya mucho), sino —principalmente— en la exigencia de un rigor metodológico muy superior al del investigador tradicional. El ordenador señala implacablemente todas las desviaciones de su propio camino que el filólogo se permite: no le impide desviarse; pero le hace consciente de ello. Por supuesto, harán falta años antes de que los estudiosos hayan cruzado totalmente la raya epistemológica: para entonces, esta insistencia será incomprensible, por su obviedad.

FRANCISCO A. MARCOS MARÍN
Universidad Autónoma de Madrid



ESTUDIOS LITERARIOS

A b
e h
1 9 9 3

Pedro Páramo como relato fantástico

Adja Balbino de Amorin Barbieri Durão

A Aylton Barbieri

La obra de Juan Rulfo, **Pedro Páramo**, causa un inmediato extrañamiento en sus lectores, aparentemente, son invitados a acompañar el viaje de Juan Preciado a la ciudad de Comala en busca de su padre, Pedro Páramo, a quien nunca conoció, motivado por el deseo de su madre Dolores, en el lecho de muerte. Es conducido a Comala por el arriero Abundio, que encuentra en el camino. Es un camino de bajada constante, por el cual el aire se va enrareciendo y el calor aumentando. Abundio le cuenta que también es hijo de Pedro Páramo; le habla sobre su muerte y recomienda a Juan Preciado que busque a Eduviges Dyada. Por medio de ella, Juan Preciado tiene la primera noticia sorprendente: Abundio, el arriero, está muerto.

“No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él”. (P.P 80-81)

Sin embargo, el clima de indefinición no se deshace, al contrario, Eduviges, al afirmar la muerte de Abundio y establecer la duda de si se trataba o no de él, solamente aumenta la extrañeza del lector y también la de Juan Preciado. Eduviges le cuenta sobre la muerte de Miguel Páramo, único de los innumerables hijos de Pedro Páramo que llevó su apellido y de como su fantasma la visitó después de su muerte cuando cayó de un caballo. El lector sabe por medio del relato del Padre Rentería, que Eduviges se había suicidado el día anterior a la muerte de Miguel.

En la mañana del día siguiente de su llegada a Comala, Juan Preciado es despertado por Damiana Cisneros, que afirma que Eduviges también había muerto:

"Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía". (P.P 99)

Damiana le habla sobre Dolores y de como ayudó a amamantar a Juan Preciado, pero éste se queda intrigado intentando comprender como Damiana pudo haber ido a encontrarlo y termina por preguntar:

"¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!" (P.P 109)

Ocurre que solamente el eco de su propia voz le contesta.

El relato de acontecimientos sobrenaturales no termina con éstos, aunque ese parece ser el momento en que el personaje Juan Preciado, que desempeña el papel de introducir al lector en la novela, toma conciencia de los acontecimientos raros que ocurren en Comala. Sin embargo, algunos teóricos de la literatura mexicana procuran americanizar la extrañeza de esos hechos con base en el carácter mágico del pueblo mexicano, y en la mitología de la presencia de almas en pena junto a los vivos.

"Mi segunda consideración personal fue que, como se sabe, México cuenta con la merecida reputación de ser un país mágico, en el cual, tanto, cualquier cosa, por quimérica o sobrenatural que pueda imaginarse, convertida en literatura corre el riesgo de ser tan natural que el asombro, el miedo o la maravilla que estuviera destinada a producir se diluirían en la costumbre de los prodigios, fantástico o irreal en que el mexicano se mueve con la naturalidad - perdonando la metáfora - del pez en el agua"¹

Si esa observación es correcta se vuelve imposible pensar en la novela **Pedro Páramo** como un ejemplo de relato fantástico; eso porque el mundo mexicano no presentaría la frontera entre lo normal y lo anormal que la racionalidad occidental moderna se esmeró en profundizar. El modo mexicano de observar el mundo, heredero simultáneamente de la mitología precolombina y del cristianismo español, habría generado un sincretismo cultural y religioso, en el cual el límite entre la vida y la muerte estaría atenuado. Si lo fantástico es tan cotidiano que puede ser tocado por la conciencia popular, no se puede hablar de fantástico. Estaríamos aquí delante de una dialéctica paradójica. La universalización y generalización de lo sobrenatural, lo colocaría en la esfera de lo natural. De ahí el mundo sin sustos, asombros o temores de que habla Monterroso. De hecho este es el argumento que utiliza para indicar sus reservas en aceptar la existencia de lo fantástico en México. Esas reservas solamente parecen disminuir porque admite que la peculiaridad mexicana implica una singularidad en sus fantasmas.

"En México no hay hombres-lobo, ni seres reconstruidos en una mesa de operaciones, ni vampiros. Pero abundan los fantasmas que se pasean en los cementerios y en las calles de pueblos perdidos y arrasados por la miseria o por la violencia de la Revolución de 1910"²

También González Boixo tiene como clave narrativa para interpretar la obra de Rulfo, **Pedro Páramo**, la mexicanidad y la religiosidad vista por la óptica del mexicano, lo que implica aceptar la presencia real de almas en pena entre los vivos.

Uno de los primeros temas que González Boixo trae a colación es la cuestión del regionalismo y del universalismo de la obra de Rulfo. Analiza, no sólo **Pedro Páramo**, sino el conjunto de cuentos *El llano en llamas*. Muestra la influencia regional de Rulfo. Ese regionalismo llegaría hasta lo autobiográfico, ya que Rulfo nació y pasó sus años de niñez en pueblos campesinos del interior del Estado de Jalisco. A pesar de negar ese carácter autobiográfico en la entrevista a Sommeres³, él mismo revela que la idea de la novela ya estaba en su cabeza, pero sólo tomó cuerpo después de su retorno a la ciudad natal.

"No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas en la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenherrar ese hilo aún enlazado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado (...) La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en las casuarinas mugen, aullan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ese." (Roffé, pág. 60-61)⁴

De cualquier forma los paisajes y los personajes de Rulfo están inspirados en el universo espacio-temporal campesino y agrario del interior del Estado de Jalisco. En ese ambiente geográfico está Comala. Sin embargo, para González Boixo, la ambientación regional de la obra de Rulfo no impide el universalismo de su literatura, preocupada por la reflexión del hombre moderno y su angustiosa situación. Naturalmente, que cualquier relato debe pasar en algún lugar, tener un marco, pero igualmente, puede ser abierto para desvelar el hombre que habita en cualquier otro lugar. Pero el universalismo de Rulfo no elimina lo particular en lo universal, tampoco su regionalismo elimina lo universal en lo particular. Boixo parece preferir una tensión entre regionalismo y universalismo. Eso implica que el tema de la realidad del México agrario tiene la participación en esa realidad agraria de México: el problema de la tierra, la Revolución Mexicana, el papel de la Iglesia y la formación de una conciencia mítica (en donde se inmiscuyen el problema de la muerte y de las almas en pena con la idea de pecado del cristianismo).

2 Ibid Monterroso

3 SOMMERS, Joseph. Los muertos no tienen tiempo ni espacio, en— *Narrativa de Juan Rulfo, Interpretaciones Críticas*, México, Editorial Sep-setentas, 1974.

4 Citado por González Boixo en la "Introducción" a *Pedro Páramo*, p. 19, Edición Castalia.

1 MONTERROSO, Augusto. La literatura fantástica en México. en— *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pág. 180.

Esos cuatro temas del México agrario están presentes en la novela **Pedro Páramo**. El problema de la tierra es particularmente crucial. En una comunidad rural como Comala, la tierra es la fuente de riqueza de pocos y de la supervivencia de muchos. En verdad, el personaje Pedro Páramo tiene la conciencia de eso. Todavía joven, al perder a su padre, Lucas Páramo, asesinado por venganza durante una boda, junto con casi todos los invitados, el niño Pedro Páramo percibe que la dignidad está en el control de la tierra:

"Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones". (P.P. 85)

Por ese motivo, al asumir el control de los negocios de la familia, Pedro Páramo va a empeñarse en acumular las tierras de sus vecinos, muchas veces, por medios violentos, ayudado por su brazo derecho, Fulgor Sedano, el brazo armado de Pedro Páramo. Incluso su boda con Dolores, la madre de Juan Preciado, se incluye en los proyectos de Pedro Páramo.

"(...) y la Lola, quiero decir, doña Dolores, ha quedado como dueña de todo. Usted sabe: el rancho de Enmedio. Y es ella a la que tenemos que pagar. Mañana vas a pedir la mano de la Lola". (P.P. 102-103)

Un matrimonio por interés solamente podía resultar como resultó. Dolores se fue un día a visitar a su hermana en otra ciudad, y decidió no regresar hasta que Pedro Páramo fuera por ella, pero eso nunca ocurrió. Pedro Páramo nunca mandó a nadie por ella. Ese fue el motivo de la separación del matrimonio. De cualquier manera, Pedro Páramo fue acumulando tierras y ampliando su hacienda Media Luna. Así procediendo se transformó en el cacique de la ciudad.

Al mismo tiempo iba aumentando la sumisión de los campesinos. Destituidos de la tierra eran obligados a trabajar para el cacique y a sojuzgarse a la violencia. En **Pedro Páramo**, sin duda, no siempre el paisaje es descrito como desolado, sino, especialmente en los recuerdos de Dolores, la tierra es fértil y productiva, aunque Juan Preciado no encuentre más que la aridez, el abandono y el desconsuelo.

La Revolución es otro tema especialmente mexicano. En verdad, la Revolución Mexicana es un conjunto de levantamientos, no siempre de buena fe y no siempre con plena conciencia de su propio sentido. Rulfo expone en **Pedro Páramo** no solamente su decepción con la Revolución, sino también los motivos de su fracaso. Eso se muestra patente cuando el caudillo, en lugar de luchar en contra de un ejército de revoltosos que entra en sus tierras, los recibe en su casa, les ofrece dinero y hombres para dicha Revolución:

"Les voy a dar cien mil pesos - les dijo Pedro Páramo - ¿Cuántos son ustedes? (...) - Bueno. Les voy a prestar otros trescientos hombres para que aumenten su contingente". (P.P. 168)

Además envió a un hombre de su confianza, Tilcuate, para liderar al grupo de revoltosos. De esa manera, Rulfo enseña la complicidad entre los latifundistas y la Revolución, lo que invalida el proyecto de modificar las condiciones de vida del campesinado y proporcionar una distribución más equitativa de la tierra. Eso es posible

por causa de la falta de conciencia de la Revolución. Había un estado de descontento general, lo que hacía que el clima fuera explosivo y propicio para la eclosión del conflicto, pero no había una conciencia del sentido de las reformas.

"-¿Pero por qué lo han hecho?"

"-Porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí". (P.P. 167)

La Iglesia es otra institución que sufre el ataque de Rulfo. Representada por el padre Rentería, cuyo nombre revela su estado de compromiso con el caudillismo de Pedro Páramo, oscila entre la sumisión, el abandono del pueblo y su conciencia pesada. Pero, sobre todo, la Iglesia abdica de su papel de interventora entre el hombre y Dios. El padre Rentería rehusa dar el réquiem para encomendar el alma de Miguel Páramo.

"El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio por terminado pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia". (P.P. 90)

Ni siquiera la petición de Pedro Páramo de rodillas le conmovió. Miguel había violado a la sobrina del padre Rentería y asesinado a su hermano, pero no le cupo rehusar la limosna dada por Pedro Páramo.

"El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

"-Son tuyas - dijo - Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo. Señor". (P.P. 91)

La relación comercial entre Dios y el caudillo, proferida por boca del padre, queda patente, de la misma manera que el resentimiento.

También en el episodio de los hermanos incestuosos, en cuya casa será dado el último refugio en vida de Juan Preciado, la Iglesia se comporta de la misma manera, rehusando dar el perdón, e interceder por los pecadores ante Dios. El obispo no admite perdón para el incesto y recomienda que se separen.

Pero es la conciencia mítica del mexicano, representada por el pueblo de Comala, lo que más sorprende al lector. Esa conciencia es el resultado del sincretismo entre la mitología de los pueblos anteriores a la conquista española y el cristianismo de los conquistadores. En la mitología, de un modo general, no existe una ruptura tan profunda entre la vida y la muerte, ya que el lugar de los muertos puede ser visitado por los vivos y los vivos pueden convivir en equilibrio con espíritus, que animan el universo. La separación entre alma y cuerpo es considerada un fenómeno comprensible, particularmente en las religiones hindúes. El cristianismo introdujo el concepto de pecado (ya presente en los mitos griegos) y la búsqueda de salvación del alma. Ese sincretismo pobló el mundo de almas en pena.

Pedro Páramo incluyó un enorme relato sobre las apariciones espantosas de esas almas. Comala es una ciudad habitada por ellas.

“Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de Padre nuestro. Y eso no les puede servir de nada”. (P.P.119)

Particularmente interesante es la separación del alma y del cuerpo. En el diálogo entre Dolores y Juan Preciado, que ocupan la misma sepultura, nos parece transparente ese evento mítico. Dorotea describe como su alma le rogó que se levantara y continuara cuando su cuerpo desistió de arrastrar la vida y decidió esperar la muerte. Ahora su alma debe estar pagando andando por la tierra, mientras ella conversa con Juan Preciado en el túmulo. Pero la separación del alma y del cuerpo, un fenómeno mitológico, tiene marcas cristianas, puesto que el alma de Dorotea vaga para expiar la pena, lo que indica ese sincretismo mítico-cristiano de la conciencia agraria mexicana.⁵

Si es verdad todo lo que venimos señalando hasta ahora, realmente no tiene sentido hablar de literatura fantástica en México, especialmente en **Pedro Páramo**, pues, basándonos en la tesis de González Boixo del regionalismo de Rulfo, solamente nos restaría entender que los eventos extraordinarios de **Pedro Páramo** son perfectamente comprensibles en el mundo mágico del campo mexicano, del cual Comala sería solamente un ejemplo. Pero si es así, un hecho queda inexplicado: la muerte de Juan Preciado.

Solamente en el fragmento 37 el lector toma conciencia de quien fue el narrador de la historia; hasta ese punto, una vez que es pronunciado el nombre de Juan Preciado. El lector pasa a saber también que la narración fue el resultado del diálogo entre Juan Preciado y Dorotea, cuyos cuerpos fueron enterrados en el mismo lugar. El episodio del entierro de Juan Preciado es bastante problemático, porque según nos cuenta Dorotea, fue ella y Donis (uno de los hermanos incestuosos) quienes encontraron a Juan Preciado en la plaza de Comala. Dorotea, sin embargo, había confesado que estaba muerta y según revela el propio Rulfo, la pareja de hermanos no pasan de una alucinación de Juan Preciado en los momentos que antecedieron a su muerte.

Pero la muerte de Juan Preciado es provocada por los murmullos, los murmullos que oye en aquella noche y que son voces sordas, porque provienen de los muertos. Los murmullos llevan a Juan Preciado a tal estado de espanto que muere de miedo:

“Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas”. (P.P. 127)

El miedo de Juan Preciado fue creciendo a lo largo de su permanencia en Comala. Eduviges le inició en los relatos fantasmagóricos, le comentó que Abundio estaba muerto,

5 *Pedro Páramo*, 135

contó historias de fantasmas que deambulaban por la tierra y que Dolores, la madre de Juan Preciado, le había contado sobre la llegada del hijo, de modo que ella ya le esperaba. Pero podía ser que la soledad de Eduviges la hubiera vuelto loca. Damiana, sin embargo, le trajo la certidumbre de que Comala era habitada por muertos. A partir de ahí, la degradación mental de Juan Preciado se acentúa. Es el miedo lo que le hace correr a la casa de los hermanos incestuosos a quienes él dirige la pregunta:

“¿No están ustedes muertos?” (P.P. 114)

En aquella noche, Juan Preciado agoniza, consumido por la fiebre, sin conseguir distinguir lo real de lo imaginario. Finalmente, le hace falta el aire, y no consigue respirar, el calor es insoportable, pero, en la hora de la muerte, siente frío. Buscando aire para intentar respirar, sale de la casa de los hermanos incestuosos y comienza a oír los murmullos de los muertos. Camina hacia la mitad de la calle, evitando las casas, pero los murmullos no disminuyen. Sigue hacia la plaza, pero ésta más parecía un mercado y los murmullos aumentan. El pavor de Juan Preciado ante lo sobrenatural es insoportable. Muere en el auge del pavor. Eso indica que por lo menos para Juan Preciado, la convivencia con los fenómenos fantásticos no es natural. En verdad, el modo como las revelaciones de lo sobrenatural están expuestas por Rulfo, con la intención de aumentar la extrañeza del lector, indica que también para la conciencia del lector hay una distinción entre las fronteras de lo natural y de lo sobrenatural.

Lo que sorprende a Juan Preciado y al lector es la movilidad en la frontera entre lo natural y lo sobrenatural, de tal forma que no se puede precisar la lógica de los fenómenos en cada caso. Es justamente la ambigüedad la causa del pavor y de la muerte de Juan Preciado. Todo pasa como si Juan Preciado tuviera una lógica natural, semejante a la de cualquiera de nosotros y penetrase en Comala, con una lógica sobrenatural. Pero en momento alguno se tiene la conciencia de que son dos lógicas diferentes. Al contrario, los dos mundos se interpenetran y se funden en uno solo, de modo que la ambigüedad es el carácter de esa nueva realidad.

Para Juan Preciado, cuya lógica es la nuestra, el cuadro de conceptos fundamentales que orientan el pensamiento y la acción es bien definido. Entre estos conceptos están los de espacio, tiempo, causalidad e identidad. Esperamos que todos los fenómenos ocurran en un espacio y solamente en uno; que el tiempo tenga una única dimensión (lineal) y un único sentido (hacia adelante); que los fenómenos se basen en causas y efectos, que puedan ser descubiertos y cuya regularidad pueda ser constatada y, finalmente, que un ser u objeto preserve la identidad consigo mismo, es decir, que reúna sus particularidades y rechace aquello que no es. Pero Comala es un mundo regido por otra lógica, en donde los conceptos de espacio, tiempo, causalidad e identidad no se aplican como en nuestro mundo. Como la novela de Rulfo nunca deja explícito que Juan Preciado va a entrar en ese otro mundo de Comala, regido por otras reglas, la ambigüedad es justamente el resultado de la desesperación de Juan Preciado de intentar aplicar los conceptos de su lógica en un mundo en donde ellos ya no funcionan.

Es para producir ese trazo de lo fantástico en la novela por lo cual Rulfo elige a un narrador que no pertenece a Comala. Juan Preciado mantiene lazos con Comala por causa

de sus padres, pero ni siquiera nació allí. Siempre vivió y aprendió nuestra lógica. Solamente alguien que viniera de fuera, pero que sin embargo, tuviera motivos para viajar hacia allá, podría ser también el responsable de introducir al lector en la novela. El espanto es el resultado de la ambigüedad de quien no sabe como comportarse cuando los conceptos fundamentales de nuestro modo de pensar son constantemente amenazados.

La mayoría de los críticos se detiene en observar como el concepto de tiempo en Comala es modificado, pero, de un modo general, toda la lógica es puesta bajo sospecha.

El concepto de identidad, por ejemplo, exige que un ser sea igual a sí mismo y que, aunque no lo podamos percibir, el ser permanezca allí; la identidad, por lo tanto, abarca una objetividad que hace que el ser sea independiente del observador. En la lógica de Comala ese concepto no funciona. Un ejemplo es el modo como la hermana de Donis se derrite al lado de Juan Preciado. Ellos durmieron juntos, puesto que ella juzgaba que Donis no volvería, una vez que había encontrado a alguien para cuidarle: próximo a morir, Juan Preciado percibe:

“(...) El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que necesitaba para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al estertor.” (P.P. 125)

El principio de identidad exige que las cosas retengan sus propiedades y rechacen lo que no son. La hermana de Donis, sin embargo, se derretía delante de Juan Preciado.

Un concepto asociado al de identidad es el de sustancia, es decir, que las cosas tengan independencia en relación al sujeto, pero en Comala eso no ocurre. Damiana desapareció misteriosamente dejando a Juan Preciado perplejo, sólo con su propia voz.

Pero la identidad también es puesta a prueba, porque las personas pueden transformarse en otras cosas. Susana San Juan protesta a Justina que el gato, que ella no puso fuera, la molestó toda la noche.

“Anoche no echaste fuera el gato y no me dejó dormir.” (P.P. 157)

Más tarde el lector toma conocimiento de que el gato es su padre, Bartolomé, un minero muerto, al que todo indica, por orden de Pedro Páramo, que quería quedarse solo con Susana. A esa altura la novela, sin duda, el lector, ya acostumbrado a la lógica de Comala, podía hacer esa inferencia por su propia cuenta.

La causalidad de los fenómenos que Juan Preciado admitía y que el lector no ponía en duda es gradualmente amenazada en la novela. Si para cada efecto es necesario que haya una causa, de tal manera que la regularidad permita construir la ciencia, Comala es un mundo en donde la naturaleza, si es que tiene leyes, no son como las nuestras, pues cuando Juan Preciado llega a la casa de Eduviges, conforme indicación de Abundio:

“Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto.” (P.P. 72)

Eduviges le lleva hasta la habitación para dormir, pero los gritos le molestan toda la noche. A la mañana siguiente, es Damiana quien va a despertarle. Cuando le comenta lo sucedido, Damiana le contesta:

“Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposos. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.” (P.P. 98-99)

Juan Preciado entró en un mundo en donde no existe relación causal de acuerdo con lo que él se había habituado a comprender. La causalidad es negada en el caso de la mano que abre la puerta, pero también por el hecho de entrar en una habitación que no poseía llave. Sin embargo, los fenómenos más notables ya observados por muchos comentaristas, ocurren con respecto al tiempo. Un punto que parece haberseles escapado es la posibilidad de retroceso en el tiempo:

“Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día.

Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna.(...) como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz”.

(P.P. 121-122)

Tal vez ese retroceso del tiempo explique la confusión temporal que González Boixo observa. Cita una frase de Juan Preciado y después enseña como el tiempo citado en la frase no podía ser correcto.

“Al menos eso había visto en Sayula, *todavía ayer*, a esta misma hora”. (P.P. 70)

Según esta frase, el tiempo de la narración se sitúa un día después. Como antes se ha dicho, la narración de Juan Preciado se dirige a Dorotea; pero como mínimo, para ese encuentro, han de transcurrir dos días, según queda expresamente referido en el texto:

1º día: se menciona la tarde (P.P. 70)

1º día: se menciona la noche (P.P. 70, 73, 97 y 113)

2º día: se menciona la madrugada (P.P. 114)

2º día: se menciona el amanecer (P.P. 117)

2º día: se menciona el mediodía (P.P. 117)

2º día: se menciona el atardecer (P.P. 120)

2º día: se menciona la noche (P.P. 121, 124, 125)

3er día: se menciona el amanecer (P.P. 128)⁶

Sin embargo, el tiempo en Comala puede retroceder; la afirmación de Juan Preciado estaba situada en la noche del 2º día. Si el tiempo retrocedió, caminó de vuelta a la tarde

6 GONZALEZ BOIXO, J.C. *Análisis de Pedro Páramo*, pág. 91

como él describió, puede ser que la mañana referida en la página 128 (por Dorotea que cuenta haber encontrado a Juan Preciado, junto con Donis, caído en la plaza) sea el resultado de la continuación del retroceso del tiempo.

El problema es que eso desemboca en una situación conflictiva para Juan Preciado, que usa nuestra lógica. El tiempo no puede retroceder. Sin embargo, él mismo habla del retroceso del tiempo en la página 122, cuando todavía estaba vivo. Eso puede ser explicado por su agonía y por su comprensión parcial del mundo de Comala. A esa altura ya comenzaba a entender la lógica de Comala, lo que se refleja en la pregunta que hizo a Damiana, si todavía estaba viva y también en la que dirigió a los hermanos incestuosos, si ellos estaban muertos. Pero la frase de la página 70 es dicha por Juan Preciado, como narrador, por tanto en su título y consecuentemente con pleno conocimiento de la lógica de Comala. González Boixo pretende explicar ese hecho por la ambigüedad que Rulfo desea crear en el lector. Aunque eso sea correcto, no explica nada. González Boixo parece querer para Comala la misma intuición temporal que nosotros tenemos. En verdad, parece probable que el tiempo de Comala retrocedió de la noche del segundo día, hacia la mañana del segundo día, es decir, un día después que Juan Preciado había salido de Sayula, como es dicho por él mismo en el título.

Eso implica repensar el concepto de ambigüedad que González Boixo atribuye a la novela *Pedro Páramo*. De hecho, tiene razón al percibir la intención de Rulfo de generar una confusión en el lector a través del uso de ambigüedades, pero esas ambigüedades están causadas porque Rulfo está describiendo un lugar en donde se interpenetraron dos lógicas diferentes: la lógica de Juan Preciado y la lógica de Comala. Como la narración está hecha por Juan Preciado, es a partir de su lógica, que también es la del lector, como se observa el mundo, la ambigüedad ocurre porque las cosas ya no están regidas por su lógica. En Comala su lógica ya no le sirve para nada.

El concepto de espacio en Comala, de la misma manera que los otros conceptos, no corresponden al de la lógica natural, eso porque para la lógica natural, todo espacio, puede ser ocupado por los cuerpos. No existe espacio impenetrable; pero en Comala la homogeneidad del espacio, que significa el hecho de ser igual en todos los lugares, preservándose las leyes físicas, que dicen que el movimiento debe ocurrir en todas partes, desemboca en la idea de espacios impenetrables. Eso quiere decir que el espacio de Comala es heterogéneo, existen partes en donde el movimiento no puede ocurrir, salvo en circunstancias excepcionales. Ese es el caso del cuarto que Eduviges reserva para Juan Preciado.

Eduviges ya había sido avisada por Dolores, la madre de Juan Preciado, de la llegada del hijo y le preparó el cuarto, en donde pasó su primera noche en Comala como vivo (tal vez la única, si la noche que pasó en la casa de los hermanos retrocedió para la mañana del segundo día). Desde el inicio, este cuarto le pareció misterioso:

“Éste es su cuarto - me dijo.

No tenía puertas, solamente aquella por donde habíamos entrado.

Encendió la vela y lo vi vacío.

Aquí no hay donde acostarse - le dije.

No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Yo mañana le arreglaré su cama”. (P.P. 73)

Pero cuando amanece llega a nuestro conocimiento, por medio de Damiana, que la habitación en que Toribio Aldrete había sido ahorcado, no tenía llaves que pudieran abrirla.

Se podría decir que toda Comala es un punto de espacio heterogéneo del universo, por eso el movimiento no puede ocurrir en todas las direcciones. Ya las primeras referencias a la localización de Comala y el viaje de Juan Preciado hasta allí son representativas de ese hecho.

“El camino subía y bajaba: sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.”

(P.P. 65)

Cuando Juan Preciado, ya desesperado quiere escaparse de Comala y pregunta a la hermana de Donis el camino de salida de la ciudad, ella le habla de una multiplicidad de caminos, pero ninguno puede ser seguido por Juan Preciado.

“(…) ¿Cómo se va uno de aquí?

- ¿Para dónde?

- Para donde sea.

- Hay una multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ése que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá - y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto - Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.” (P.P. 117-118)

Sin embargo, se engañan los que piensan que la oposición es entre una lógica de vivos y de muertos. Eso puede parecer al principio, ya que Juan Preciado es el único vivo que entra en Comala, una tierra de muertos. Su pánico, que aumenta a lo largo de la novela hasta su muerte, aproximadamente en el medio del libro, parece la confrontación de nuestra racionalidad, cuyos parámetros están bien establecidos con una racionalidad de muertos, con los que él va relacionándose desde del comienzo de la novela.

Pero el más referencial de la narración se sitúa en dos puntos: 1) Juan Preciado y Dorotea en el título. Existen dos tiempos de la narración. En el primero, Juan Preciado cuenta desde su viaje a Comala hasta su muerte, por tanto en el pasado; en el segundo, Juan Preciado y Dorotea conversan en el presente. 2) Existe un narrador en 3ª persona, que cuenta la historia de Pedro Páramo, desde su niñez hasta su muerte, siempre situándola en el presente.

Los acontecimientos fantasmagóricos que Juan Preciado observa, no ocurren solamente en la Comala poblada por muertos, que encuentra. Ya en los tiempos de Pedro Páramo, cuando la mayoría de los que están muertos, todavía vivían, fenómenos extraordinarios ocurrían.

El episodio de la muerte de Miguel Páramo y su diálogo con Eduviges, que también estaba muerta, pueden servir de ejemplo. Miguel Páramo, en la noche de su muerte, provocada por la caída del caballo, busca a Eduviges, que aparentemente está viva.

"-No, loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa". (P.P. 87)

Pero Eduviges ya se había suicidado antes de ese diálogo con Miguel Páramo. La visita que Bartolomé, muerto, hace a su hija Susana, también ocurre en la Comala de los tiempos de Pedro Páramo.

"Susana San Juan se levantó despacio (...)
-¿Eres tú, Bartolomé? preguntó (...)
Gritó:
-¡Justina! (...)
-¿Qué quieres, Susana?
-El gato. Otra vez ha venido"
(P.P. 159)

La naturalidad de la relación con la muerte, lo que implica en la conciencia de la lógica sobrenatural de Comala, es transparente entre las personas.

Ante la muerte de la mujer de Abundio, madre Villa pide que él dé a la muerta, el siguiente recado:

"(...) Ve entretanto a la difunta que yo siempre la apreció y que tome en cuenta cuando llegue a la gloria.
_Sí, madre Villa.
-Dícelo antes de que se acabe de enfriar"
"(...) _Pero no se te olvide pedirle a Refugio que ruege a Dios por mí, que tanto lo necesito.
_No se mortifique. Se lo diré en llegando, y hasta le sacaré la promesa de palabra, por si es necesario y pa que usted se deje de apuraciones.
_Eso, eso mero debes hacer. Porque tú sabes como son las mujeres.
Así que hay que exigirles el cumplimiento en seguida"
(P.P. 190-191)

Otro evento sobrenatural ocurrido en los tiempos en que los habitantes de Comala estaban vivos fue el de la muerte de Pedro Páramo. Sentando en su equipal vio el tiempo pasar. La muerte de Susana, la única cosa que verdaderamente amó en su vida, le entristeció profundamente. Se sentó en su equipal esperando la muerte llegar y se fue desligando de Comala, que tanto fue objeto de su codicia. Su inacción, sin embargo, fue una venganza contra su pueblo, pues, cuando Susana murió y las campanas de la iglesia comenzaron a resonar ininterrumpidamente, millares de personas afluyeron de las ciudades y pueblos vecinos. Lo que era un acto fúnebre, acabó por transformarse en una enorme fiesta de muchos días. Pedro Páramo sabía que él había dado vida a la ciudad con su yugo, sabía que podía extinguirla.

No hay como precisar el tiempo que pasó en su equipal. Por los acontecimientos de la Revolución, sin duda, se puede hacer una aproximación. La revuelta comenzó en 1910, ese fue el período en que los rebeldes fueron recibidos en la casa de Pedro Páramo. El

Tilcuate continuó buscando a Pedro Páramo después que se sentó en su equipal, para recibir instrucciones y dar informaciones:

"El Tilcuate siguió viniendo:
-Ahora somos carrancistas.
-Estás bien.
-Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.
-Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.
-Se ha levantado en armas el padre Rentería.
¿Nos vamos con él, o contra él?
-Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno."(P.P. 187)

La Revolución, iniciada en 1910, depuso en 1911, al dictador Porfirio Díaz. Madero fue elegido presidente y depuesto en 1913, por Vicofiano Huerta, que fue depuesto por Venustiano Carranza, en 1914. El período de la revuelta carrancista es de 1913 hasta 1914. Eso quiere decir que Susana murió entre 1910 y 1914 y que este fue el momento en que Pedro Páramo se sentó en su equipal para ver el fin de Comala.

La deposición y asesinato de Carranza ocurrió en 1920, cuando el General Obregón asume la presidencia. En 1924, fue elegido Elías Calles y el levantamiento de los Cristeros ocurrió en 1926, por causa de la reforma agraria en las tierras de la Iglesia en México. Es en la Revuelta de los Cristeros en la que participa el padre Rentería. Eso quiere decir que el episodio de la muerte de Pedro Páramo se sitúa después de 1926. Eso implica que Pedro Páramo ha estado por lo menos 12 años en su equipal asistiendo a la muerte de Comala.

El episodio de la muerte de Pedro Páramo es confuso, pero la novela termina cuando Damiana, muerta, llama a Pedro Páramo para el almuerzo.

"-Soy yo, don Pedro - dijo Damiana - ¿no quiere que le traiga su almuerzo?
Pedro Páramo respondió:
-Voy para allá. Ya voy" (P.P. 194-195)

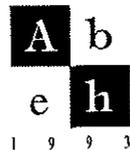
Hay indicios suficientes de que Comala representa un punto de ruptura con la lógica de nuestro mundo, incluso cuando la ciudad estaba viva. Sus habitantes estaban regidos por otras leyes y tenían conciencia de ellas. Solamente Juan Preciado, que viene de fuera, siendo los ojos del lector, se espanta. Juan Preciado, al principio, rehusa negar eso, como oye a Eduviges contar que su madre le había avisado de su llegada y piensa que ella está loca.

"Yo creía que aquella mujer estaba loca"(P.P. 74)

Pero acaba comprendiendo que hay algo de raro en Comala y muere de miedo por eso. Después, sin embargo, como muerto, acepta la naturalidad de ese mundo. Los trazos de lo fantástico son muy claros en *Pedro Páramo*, de Rulfo. Asume la validez del mundo real, a través de la visión de Juan Preciado, para enseñar como ese mundo se desvanece. El temor de Juan Preciado aumenta gradualmente y surge la ambigüedad entre los

fenómenos. No se puede decir que la historia tiene un final feliz. Juan Preciado, toda Comala, incluso después de muerto, no consigue encontrar a Pedro Páramo, cuya búsqueda motivó toda la novela.

ADJA BALBINO DE AMORIN BARBIERI DURÃO



BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO JESÚS, Oscar. *Historia das Sociedades Americanas*. Río de Janeiro, Eu e voce Editores, 1ª edición, 1981.
- ARIZMENDI, Aralia. *Alrededor de Pedro Páramo, Cuadernos Americanos*, XXX, vol. CLXXV, núm. 2, 1971, págs. 184-196.
- BARRANECHEA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica, Revista Iberoamericana*, nº 80, 1972.
- BASTOS, María Luisa. *Tópicos y núcleos narrativos en Pedro Páramo, Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, 1985.
- BASTOS, María Luisa y MOLLOY, Silvia. *Clichés lingüísticos y ambigüedad en Pedro Páramo, Revista Iberoamericana*, XLIV, nº 101-102, 1978, págs. 31-44.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1970.
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, Imágenes... sobre las palabras de la imaginación*; Barcelona, Edhasa, 1970.
- CAMPRA, Rosalba. *Los silencios del texto en la literatura fantástica, El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Colección Encuentros, Quinto Centenario, 1991.
- CHÁVARI, Raúl. *Una novela en la frontera de la vida y la muerte, Cuadernos Hispanoamericanos*, 196, 1966, págs. 174-179.
- FRANCO, Raúl. *El viaje al país de los muertos, Narrativa de Juan Rulfo, Interpretaciones críticas*, México, Editorial Sep-setentas, 1974.
- FUENTES, Carlos. *Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo, Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 116-117, 1981, págs. 11-21.
- GONZÁLEZ BOIXO, J.C. *Claves Narrativas de Juan Rulfo*. León, Editorial Universidad de León, 1ª Edición, 1983.
- LURASCHI, Ilse Adriana. *Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos, Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 308, 1976, págs. 5-29.
- MONTERROSO, Augusto. *La literatura Fantástica en México, El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Colección Encuentros, Quinto Centenario, 1991.
- MORRILLAS VENTURA, Enriqueta. *Poéticas del relato fantástico, El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Colección Encuentros, Quinto Centenario, 1991.
- SCHINEIDER, Luis Mario. *Pedro Páramo en la novela mexicana: ubicación y bosquejo, La novela Hispanoamericana actual*. (Compilación de ensayos críticos) Nueva York, Editorial Las Américas, 1971, págs. 121-145.
- SOMMERS, Joseph. *A través de la ventana de la sepultura, Narrativa de Juan Rulfo, Interpretaciones críticas*, México, Editorial Sep-setentas, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- VAX, Louis. *Arte y literaturas fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- VAX, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.
- Edición de Pedro Páramo:
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid, Cátedra, 8ª edición, 1992. (Introducción de González Boixo).

A Cenografia e o Maravilhoso no Teatro de Calderón de la Barca

Lygia Rodrigues Vianna Peres

A expressão do maravilhoso no teatro calderoniano implica na confluência de elementos diversificados que devem ser apreendidos do próprio texto dramático.

Inicialmente, partindo do pressuposto que o texto dramático, poético não é apenas texto literário; que como expressão dramática é preciso inferir dele a voz do autor, sujeito da enunciação das didascálias; que ali estão, em mais ou menos especificidade, a direção virtual do próprio autor e a sua vontade para a realização concreta da obra enquanto espetáculo; considerando que o autor pode se valer dos diálogos dos personagens para também fazer ouvir a sua voz, indicando outros elementos para a encenação, concretiza-se, então, esse fator específico - a encenação - na cenografia verbal.

Didascálias e diálogos formalizam o texto dramático e o diferenciam dos demais textos poéticos. E na confluência de diálogos e didascálias, verificando-se, nitidamente, o que é do texto poético propriamente dito e o que é da representação teatral, enquanto didascália - enunciado textual - pode-se apreender o texto teatral como leitor/espectador.

Abordagem necessária, distinção nem sempre considerada, o jogo diálogos/didascálias permite um percurso para a apreensão dos diversos fios que compõem a tessitura dramática, cabendo ao leitor/espectador desvelar e revelar os condutores da expressão de uma época, de uma sociedade, confluência de pensamentos do tempo de então, quantas vezes resultante de tempos de outrora.

Desse modo, a cenografia do maravilhoso no teatro de Calderón é a expressão da coexistência de uma vertente cristã - escolástica, medieval - arte e teatro da memória exemplificados nos *Exercícios Espirituais* de Ignacio de Loyola, como filosofia cristã; e

de uma vertente renascentista, representando o homem audacioso, manipulando a natureza, expressando-se no maravilhoso pagão. Tudo isto adequado a uma época e decorrente dela, quando o teatro é a expressão maior de arte, porque confluem nele as outras artes: a pintura fingindo espaços em perspectiva, alonga o olhar do espectador; a relação entre poesia e pintura - *ut pictura poesis* - está bastante evidente na obra de Calderón, onde é frequente - nas didascálias - a observação para que a cénografia seja considerada *como se pintan*; da réplica dos personagens infere-se uma linguagem pictórica e plástica, levando o leitor/espectador ao reconhecimento de temas constantes entre os pintores da época. A música envolve personagens e espectadores, encantando como partícipe especular da ação; a dança, seguindo a música, é expressão barroca de uma sociedade, como as demais artes. O auto *La Serpiente de Metal*, de 1676, ilustra muito bem a teatralidade da representação:

"(Representa MOISÉS, y repiten cantando y bailando todos.)"

MOIS.- *Gócese el pueblo de Dios...*

MÚS. y todos.- *"Gócese el pueblo de Dios..."*

MOIS.- *EN LA SALIDA DE EGIPTO...*

MÚS.- *"En la salida de Egipto..."*

(MOISÉS y todos a un tiempo prosiguen.)

TODOS.- *(Bailan) "Libre del bárbaro pueblo de quien estuvo cautivo!"*

SIMP.-.....*Di el pandero*

que no es nombre tan indigno,

que muchos que lo oyen no

le tengan por apellido.

Toma, pues.

(Dale el pandero.)

MARÍA.- *Pues decid todos conmigo...*

(Canta.)

(Vuelta cada uno con la suya)

(Tres Cruzados.)

(Vuelta hombres y mujeres en redondo)

(Bandas.)

(Canta.)"

Neste trecho efetiva-se o encontro de artes, expressão da teatralidade barroca em *mirabilia*. Pode-se afirmar que Calderón

"en su esfuerzo por asegurarse de que el público no dejaría de captar su atención, y dado que le faltaba la usual salvaguardia de la verosimilitud,

*recurre nuestro autor no sólo al constante uso de paréntesis explicativos y apartes, sino también a varios recursos técnicos, tanto en la manera en que agrupa y hace moverse a los personajes como en el uso que hace de la escenografía. El único aspecto de la representación de los autos que se hallaba fuera de sus manos era la música."*¹

Além dessa manifestação artística de teatralidade, Calderón dispunha de recursos materiais para efeitos espetaculares: *pescantes, tramoyas, bofetones, bastidores, escotillones, apariencias, palenques, bambalinas, devanadera*. Todo o maquinário era posto a serviço da encenação para efeito do maravilhoso.

Na expressão do maravilhoso no teatro calderoniano observa-se, primeiramente, um desbordamento espacial: o teatro se realiza dentro do teatro, a representação dentro da representação. Desse modo, o sonhado se representa para aquele que sonha, circunscrevendo espaços, delimitando fronteiras - dinâmica simples e óbvia, mas que adquire extrema importância pelos efeitos e implicações cênicas. Nas visões, a imagem viva se representa em teatralidade, em nova relação espacial: estabelece-se um espaço superior para as visões de entes divinos. Também nas visões subjetivas e nas visões e aparições, em suas diferentes especificidades - visão e aparição à distância, visão e aparição no espelho mágico - há a representação de outros espaços, no espaço cênico, de grande efeito teatral, estendendo, portanto, o efeito espetacular da teatralidade.

Entretanto, não se pode considerar apenas a relação espacial na representação de sonhos, visões e aparições como *mirabilia*. Essa teatralidade tem implicações mais profundas e está inserida em um contexto histórico, social, filosófico - religioso e político que não se pode ignorar. Desse modo, o maravilhoso na dramaturgia calderoniana leva a apreensão de outros fios ou vertentes, além da expressão de teatralidade, de teatro dentro do teatro.

Apreende-se um fio condutor contra-reformista. Sob o ponto de vista católico, é preciso afirmar os valores da religião, buscando na tradição da Igreja, nomes cujas vidas exemplares ilustram a Fé, dignificam o homem frente aos reformistas. Ou então, nomes contrários ao cristianismo, cuja conversão à fé católica, representada em sonhos proféticos, especulares, em visões, testemunham o poder divino: o sonho profético de Constantino (auto sacramental *La Lepra de Constantino*); o da rainha Cristina da Suécia (Auto sacramental *La Protestación de la Fe*); o sonho especular de Mawlay Muhammed, converso Baltasar de Loyola, no século XVII, (*El Gran Príncipe de Fez*) exemplificando o poder da fé cristã e, evidentemente, a atuação da Igreja junto aos mouros; a visão de São Patrício, visão através do espelho trazido por um anjo (*El Purgatorio de San Patricio*) - São Patrício, Padroeiro da Irlanda, deve atender ao clamor do povo, a fim de livrá-lo do jugo pagão. A visão e aparição à distância por ato de magia (*La Exaltación de la Cruz*); a visão e aparição no espelho mágico (*El Conde Lucanor*) ou a visão e aparição do futuro, permitida por ato mágico (*En esta Vida todos es Verdad y todo Mentira*); e a visão e aparição do passado, quando a origem mítica dos incas é conhecida em *La Aurora en Copacabana*.

1 PARKER, A. A. - *Los Autos como dramas*. In *Los autos Sacramentales de Calderón de la Barca*, p. 88.

A vertente filosófico-religiosa através do pensamento escolástico, medieval, é de extrema importância na representação dos *mirabilia*:

“Los “conceptos imaginados” que proveen el tema de los autos provienen de las Escrituras, de los escritos de los Padres de la Iglesia y de la Teología católica, dogmática, moral, tal como fue sistematizada por los escolásticos.”²

Mas os “*conceptos imaginados*” não estão presentes apenas nos autos sacramentais; eles se materializam em arte da memória, fundamentados em Tomás de Aquino; arte clássica da memória retomada e exemplificada nos *Exercícios Espirituais* de Ignacio de Loyola. O *locus* ou composição de lugar define o espaço mental, teatro da memória, onde o Pensamento e a Imaginação atuam entre o sensível e o inteligível, permitindo a extensão dos *loci* mentais; o espírito transcende, o sensível, e se realiza em visões celestiais.

Na expressão contra-reformista e filosófico-religiosa patenteia-se o histórico e social: as lutas religiosas, a partir de segunda metade do século XV, determinando o enfrentamento da Igreja católica com a cisão luterana, definem o papel da Espanha. País essencialmente católico, atuante no Concílio de Trento, berço de místicos e santos como Teresa de Avila, San Juan de la Cruz; pátria de Ignacio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus; local de canonização de vários santos; tudo isso especifica o momento histórico da Espanha e leva à compreensão da própria obra de Calderón. Também é destaque a importância dos colégios da Companhia na formação de religiosos e na constituição de um público presente aos seus programas teatrais: uma sociedade em sintonia com a religião e a Fé católica.

Entretanto, a par dessas vertentes contra-reformista e filosófico-religiosa na Espanha do século XVII, depreende-se uma vertente renascentista no teatro calderoniano. Além dos místicos ou dos mártires, delineiam-se personagens em diferença: magos, cujo saber não é permitido ao vulgo, homens sábios, capazes de operar e manipular a natureza, conhecedores dos astros e habilitados para captar suas influências e bastante audaciosos para mudar os seus desígnios. O homem do renascimento, questionando o universo, alcançando as mais altas esferas, partindo do elementar ou terrestre, ascende ao celestial e transcende ao supercelestial. O mago renascentista é um sábio. E está consciente do seu poder pelo conhecimento e pela sabedoria.

Irifela, em *El Conde Lucanor*, Falerina, em *El Jardín de Falerina*, Anastacio, em *La Exaltación de la Cruz el Lisipo*, em *En esta vida todo es Verdad y todo Mentira*, são magos atuantes no teatro calderoniano. Eles operam e manipulam os elementos de natureza, possibilitando a visão e aparição à distância, a visão e aparição do futuro, e a visão e aparição no espelho mágico, metáfora visiva da Natureza.

Tudo isto vai determinar e especificar a cenografia do maravilhoso no teatro de Calderón de la Barca.

² idem, ibidem, p. 36.

No Cenário

Ao considerar o cenário, como expressão do maravilhoso, no teatro calderoniano, merece registro a presença de engenheiros italianos, cenógrafos, na Corte espanhola.

Em 1622, chega à Corte o capitão Julio César Fontana, “ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del Reyno de Nápoles”.³ Para comemorar o aniversário de Felipe IV, Fontana se responsabilizou pelos cenários da obra do conde de Villamediana *Las Glorias de Niquea*, em Aranjuez. As notícias que se têm sobre esse acontecimento deixam ver e imaginar a grandeza e o inusitado do espetáculo.⁴

Mas é a presença de Cosme Lotti, na Corte, a partir de junho de 1626, que vai afirmar a especificidade da obra teatral como espetáculo:

“He was sent specially to Spain in June 1626, where in addition to designing stage scenery, he was responsible for the layout of the royal gardens and fountains.”⁵

Tal é a inusitada criatividade de Lotti no uso de máquinas para efeitos cênicos que ele é considerado **un hechicero** e Lope de Vega “*compares him to Hero of Alexandria in his skill in constructing mechanical figures*”.⁶

Diferentemente dos teatros comerciais, los corrales - cujas apresentações eram realizadas durante o dia, aproveitando a luz solar - as do palácio se faziam em ambiente coberto, permitindo o uso de luz artificial e caracteristicamente teatral para alcançar grandes efeitos visuais. A decoração em perspectiva “*por medio de bastidores escalonados sobre el escenario*”⁷ era outro fator de inovação. Atribuía-se novo sentido à

³ ARRÓNIZ, O. - *Teatros y Escenarios del Siglo de Oro*, p. 198.

⁴ Idem, op. cit., p. 199: “En Aranjuez, donde se celebraron las fiestas de cumpleaños, el capitán Fontana levantó un teatro portátil de madera y lienzo de 115 pies de largo por 78 de ancho (32,20 por 21,84 metros), pequeño en verdad para el nombre de “Coliseo” como le llamó el conde de Villamediana, pero muy bien terminado en todos sus detalles, al grado tal que Fontana tuvo un mes de retraso para el estreno. Muy al gusto del Renacimiento, se levantaban unos arcos a cada lado de la sala, “con pilastras comijas y chapiteles de orden dórico”. Arriba de ellos y detrás de unos balaustres pintados de oro, plata y azul, se erguían sesenta blandones con hachas blancas. Unos diez pies más arriba, de “unos términos de relieve” se sujetaba el toldo que cubría toda la sala. El tablado se hallaba limitado a los lados por dos gigantes, las estatuas de Mercurio y Marte, repetidos, según parece, en la fachada del teatro, y al fondo, como en los corrales de Madrid, dos puertas que daban indudablemente al vestuario. Todo el tablado se encontraba ocupado por una máquina, quizá invención del mismo Fontana. Era una máquina gigantesca cubierta, que simulaba una montaña, con una vereda montante por la que se llegaba a la cima. Allí se encontraba un nicho, también construido de orden dórico, “poblado de muchas fieras”. La montaña se abría y se cerraba “y con ser máquina tan grande, la movía un solo hombre con mucha facilidad. Al abrirse, dentro de ella, se ocultaban muchas sorpresas que fueron manifestándose en el curso de la representación.”

⁵ SHERGOLD, N.D. - *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, p.p. 276.

⁶ Ibidem, p. 276.

⁷ ARRÓNIZ, O. - Op. cit., p. 212.

representação teatral: a cenografia permitia o emprego de elementos da realidade - como castelos, cidades, paisagens com selvas, montes, grutas sob os efeitos da luz artificial e da perspectiva. Como na pintura, a cena será um quadro, com diferentes planos para o espectador, envolvendo e encantando. A importância desses diferentes planos, decorrentes da perspectiva, se faz presente na cenografia verbal, quando o personagem descreve o que vê à distância e a proximidade em que se realiza, pois *"la escena no es ya arquitectónica, sino pictórica, tridimensional y, sobre todo, perspectivista"*.⁸

*"Yo lo sé, porque en el mar
una mañana vi.....
que a largo trecho del agua
venía una gruesa tropa
de naves; si bien entonces
no pudo la vista absorta
determinar a decir
si eran naos o si eran rocas;
sutiles pinceles logran
unos visos, unos lejos,
que en perspectivas dudosas
parecen montes tal vez,
y tal ciudades famosas,
porque la distancia siempre,
monstruos imposibles forma;
así, en países azules
hicieron luces y sombras,
confundiendo mar y cielo,
con las nubes y las ondas
mil engaños a la vista;
pues ella entonces, curiosa,
solo percibió los bultos
y no distinguió las formas".
(El Príncipe Constante, O.C.v.I.p. 251)*

A vida teatral na Corte espanhola é intensa. Destacam-se como espaços para espetáculos o Salão de Comédias do velho Alcázar; o teatro portátil de Lotti; há a apresentação de "particulares" no quarto da rainha; e em fevereiro de 1640, dá-se a estréia do Coliseo do Retiro - teatro comercial, um corral:

*"Lo fundamental del dibujo de los corrales está allí: el patio plano
y alargado en profundidad; los aposentos a los lados colocados verticalmente unos*

8 AMADEI DE PULICE, M.A. - *Hacia Calderón: las bases teórico-artísticas del teatro barroco español*, p. 163. A autora faz um estudo detalhado sobre a música e a relação entre pintura e poesia no barroco - mais especificamente, sobre o teatro calderoniano - e sobre a perspectiva na pintura influenciando a cena teatral, transformando-a em um quadro.

sobre los otros (como las celosías de El Príncipe o de La Cruz) enfrente "la Cazuela" y arriba, en sustitución de la "Sala de Madrid" de los corrales, el balcón semicircular de los Reyes".⁹

A particularidade e importância do Coliseo para os espetáculos teatrais, em Madri, é evidente:

*"It is also important that the Coliseo was not only a palace theatre,
but a corral as well, with people paying for admission, and that most of the big court
plays were later given as commercial entertainment to the people, achieving huge
popularity, and, for the seventeenth century, very long runs"*.¹⁰

O Coliseo é um teatro público, arrendado como os corrales; e, o que é de grande importância: as obras que não podiam ser apresentadas nos *corrales*, pela impossibilidade de realizações em perspectiva, eram vistas no Coliseo por um público pagante e não apenas pelo Rei e pela Corte. O fato de o Coliseo ser um *corral* apresenta implicações de extrema significação: um público maior poderia estar presente aos espetáculos teatrais, demonstrando o gosto e divertimento da época.¹¹

As realizações de Cosme Lotti marcam o teatro de Calderón. Entretanto, é preciso ressaltar que o dramaturgo impunha a sua voz na direção cênica. Para a noite de São João de 1635, estava planejada a representação de *El Mayor Encanato Amor*, do dramaturgo. A idéia original havia sido de Lotti, enviada ao dramaturgo para que escrevesse os diálogos. Não se deixando influenciar, Calderón responde:

*"Aunque esta trazada con mucho ynjenio, la
traza de ella no es representable por mirar
mas a la ynbenccion de las tramoyas que al
gusto de la representacion"*.¹²

Outro cenógrafo italiano é também responsável pelas obras de Calderón: Baccio del Bianco. Uma de suas grandes realizações é a encenação de *La Fiera, el Rayo y la Piedra*, em 1652: *"la representación se hizo en palacio y constituyó un acontecimiento en la historia de la escenografía"*.¹³

9 ARRÓNIZ, O. - Op. cit., p. 215. A cazuela era a parte do teatro reservada às mulheres. Posteriormente, nos corrales de Madri, havia uma cazuela superior e outra inferior. Destacam-se na assistência dos corrales de comédias madrilenhas, os mosqueteros: aqueles que ficavam de pé, na parte posterior dos pátios.

10 SHERGOLD, N.D. - Op. cit., p. 329.

11 Convém observar que Carlos V e Felipe II não tinham interesse pelo teatro, como seus sucessores, e nem deram seu apoio. O século XVI não preparou o desenvolvimento da cenografia. Porém, emergiram atores profissionais e havia apresentações particulares que não requeriam nenhum cenário elaborado. Cf. SHERGOLD, N.D. Op. cit., p. 236.

12 SHERGOLD, N.D. - Op. cit., p. 280.

13 VALBUENA BRIONES, A. - In CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras Completas*, v. II, p. 1592. De *La Fiera, el Rayo y la Piedra* se conservam os desenhos de várias cenas, feitos por Baccio del Bianco. Angel Valbuena Prat publicou as lâminas em *La escenografía de una comedia de Calderón*, em *Archivo español de arte y arqueología*, num. num XVI-1, s/d. Conservam-se, também, algumas lâminas de *Los Celos hacen Estrellas*, de Juan Velez de Guevara, editada por J.E. Valey e N.D. Shergold, Londres, Tamesis Books Limited, 1970.

Ressaltar a presença desses cenógrafos trabalhando com Calderón é de fundamental importância para que se possa ler o seu texto dramático, apreendendo as relações espaciais estabelecidas pelos diferentes signos, pelos personagens no decorrer da ação; e, principalmente, naquelas situações representativas dos *mirabilia*, como sonhos, visões e aparições formalizando a coexistência do maravilhoso cristão e pagão. Pode-se, então, afirmar que

"de la época de Fontana a la de Lotti y a la de Baccio del Bianco notamos una progresiva sofisticación en el manejo de máquinas y tramoyas. Lo que equivaldría a ver un volcán pintado en los bastidores en las representaciones de la primera época, a uno que simula echar fuego y humo en la escenografía de Lotti, a un verdadero escupir lava y fuego acompañado de un terremoto con el cual se sacudía toda la escena, en la escenografía de Baccio".¹⁴

Convém acrescentar a importância dos autos sacramentais, com carros e tablados - cenário específico - quando, também, a engenhosa arte de Calderón o assinala como o grande dramaturgo religioso do século XVII espanhol.

Desse modo, delimita-se a análise de um corpus em obras que apresentam exemplos significativos de sonhos, visões e aparições, considerando o cenário em sua expressão virtual no jogo texto/representação. O conceito de "situação"¹⁵ de Steen Jansen, de ordem operacional, permite examinar a relação entre situações anteriores e posteriores àquela que expressa o maravilhoso propriamente dito, uma vez que a situação básica, objeto de análise, não pode ser considerada isoladamente. Diante do que se possa observar em cada situação, o cenário é percebido em suas relações espaciais, assinala-se a presença/ausência de signos caracterizadores da expressão dos *mirabilia*, destacando-se a relação entre os personagens. Apreende-se a representação do teatro da memória, arte da memória iniciada

14 AMADEI DE PULICE, M.A. - In op. cit., p. 208: Além desses cenógrafos italianos, "también es conocido cómo, a la muerte de Bianco, se ocuparon de los escenarios del Buen Retiro y de Palacio los pintores españoles que supieron recoger la lección de los maestros. En los primeros años (1658) llegan a Madrid Agustino Mitelli e Micael Angelo Colonna, pintores de fingidas arquitecturas que transformaron los sobrios ámbitos conventuales o palaciegos de la tradición desornamentada, aún viva en España, en deslumbradores - y teatrales - juegos de espacios fingidos, perspectivas fugadas y bóvedas abiertas a luminosos cielos poblados de genios ingrátidos.

La tradición de Lotti y Bianco, y las formas de ingenioso "trompe l'oeil" de Mitelli y Colonna se fundieron sin duda en las escenografías teatrales de Francisco Rizi (+1685) que, según cuenta Palomino "tuvo muchos años a su cargo la dirección de los teatros de mutaciones de las comedias que se hacían entonces con gran frecuencia en el Retiro a sus Majestades; en cuyo tiempo sirvió mucho e hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto y perspectivo" (...) un nuevo nombre se perfila como el más importante entre los decoradores e ingenieros de la obra calderoniana: el valenciano José Caudí que, en 1680 realizará las tramoyas del "Hado y Divisa de Leonido y Marfisa, la última comedia del gran dramaturgo" PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón. In Goya, revista de arte, Nº 161-162, marzo-junio, 1981, p. 266.

15 JANSEN, S. - *Langages*, 12, p. 77.

na história narrada por Simónides; memória clássica em Cícero, Quintiliano, em Alberto Magno e Tomás de Aquino; também formalizada nos *Exercícios Espirituais* de Ignacio de Loyola. Arte da memória renascentista porque se faz Magia, em Giordano Bruno, portanto, Arte da memória e Magia apreendidas das situações maravilhosas do teatro calderoniano, coexistência do cristão e do pagão.

LYGIA RODRIGUES VIANA PERES
Universidade Federal Fluminense

BIBLIOGRAFÍA

- AMADEI DE PULLICE, M^a Alicia. *Hacia Calderón: Las bases teórico-artísticas del Teatro Barroco Español*, Los Angeles, University of California, 1981.
- ARRÓNIZ, Othon. *Teatros y Escenarios del Siglo de Oro*, Madri, Editorial Gredos, 1977.
- BRUNO, G. *Mundo, Magia, Memoria*. Edición de Ignacion Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- ELAN, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen, 1984.
- GALLEGO, J. *Visión y Símbolo en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1987.
- LEE, W. Rensselaer. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1982.
- LE GOFF, J. *O Maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*, Lisboa, Edições 70, 1985.
- LOYOLA, I. *Ejercicios Espirituales*, in *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1982.
- MÂLE, E. *El Barroco, El Arte Religioso del Siglo XVII*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1985.
- OROZCO DIZ, E. *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
- PARKER, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Voix & Images de la Scène. Pour une sémiologie de la Réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- PLOTINO, *Ennéades, IV*, Texte établi et traduit par Émile Brehier, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- SHERGOLD, N.D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of seventeenth Century*, Oxford, At the Clarendon Press, 1067.
- UBERSFELD, A. *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978.
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, São Paulo, Editora Cultrix, s/d.
- El Arte de la Memoria*, versión española de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974.

La intertextualidad en "Antígona Vélez" desde el horizonte mítico latinoamericano

Norma Pérez Martín

La estética de la recepción ha insistido sobre los planteamientos frente a una obra a través del tiempo y de qué modo el texto abre preguntas, perspectivas nuevas y diferentes respuestas al lector históricamente situado¹. El horizonte de interrogantes, desde un modelo clásico (griego en nuestro caso) asume en el texto moderno (*Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal) enfoques y puntos de vista conformados según el pensamiento y experiencias del hombre contemporáneo en el Nuevo Mundo. En el plano diacrónico el público interpreta las relaciones y divergencias entre ambas tragedias. El espectador de hoy registrará las variables, los acomodamientos y adecuaciones que los procesos culturales, sociales y políticos han determinado la versión marechaliana frente a su modelo: *Antígona* de Sófocles. La "distancia histórica" ofrece, a partir de ambos textos elementos y recursos de carácter sincrónico que el dramaturgo argentino valoriza, concilia, fusiona o modifica, según las "diferencias herméticas"² exigidas en su compromiso con el mundo latinoamericano y con su planteamiento esencial en dicha apropiación. La historia de un pueblo no es una historia solitaria ni exclusivamente ejemplar. Para comprender su complejidad en el campo del pensamiento, el horizonte se amplía cuando establecemos estudios comparativos a partir de un centro primordial: el mito. En las sociedades arcaicas el mito, en su forma original, no es una ficción, sino una realidad vivida, historia verdadera. Además, el mito se sustenta sobre el símbolo, que es de carácter

1 JAUSS, H.R. *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.

2 ELIADE, Mircea: *Mito y Realidad*, Guadarrama, Punto Omega, 1978.

plurivalente y no puede explicarse racionalmente. El cientificismo de los tiempos modernos busca circunscribir, paralizar el objeto para poder dominarlo. El lenguaje intelectual define, explica; el símbolo, en cambio, sugiere.

Los acontecimientos sucedidos durante los tiempos míticos son una "historia" donde los personajes no son humanos, sino sobrenaturales. Ese tiempo primordial será un tiempo prodigioso, en el cual no funcionarán las cronologías que mueven, posteriormente, el tiempo histórico. Mircea Eliade señala, refiriéndose al hombre de la sociedad arcaica: "El mundo habla al hombre y para comprender este lenguaje basta conocer los mitos y descifrar los símbolos. A través de los mitos y los símbolos de la Luna, el hombre capta la misteriosa solidaridad entre temporalidad, nacimiento, muerte y resurrección, sexualidad, fertilidad, lluvia, vegetación, y así sucesivamente. El mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados arbitrariamente, sino un cosmos viviente, articulado, significativo. En última instancia, el mundo se revela como lenguaje."² Asistiendo, pues, a esas etapas, descubrimos en la evolución cultural, la metamorfosis del personaje histórico en héroe mítico. Al ahondar en la indagación de este principio, observamos "la mitificación de los prototipos históricos que han proporcionado protagonistas a las canciones épicas, modeladas según un patrón ejemplar, hechos a imagen y semejanza de los héroes de los mitos antiguos."³

Como la memoria colectiva es ahistórica, el recuerdo de los acontecimientos se modifica con el andar de los siglos, conservándose lo ejemplar y no lo individual. Más tarde esos hechos pasan a ser los fundamentos de la vida social y cultural en cada pueblo. De aquí, la constante de los creadores en todas las artes, por retomar temas míticos nacidos en épocas remotas. *Antígona* es uno de esos casos. La grandiosidad de esta tragedia de Sófocles se funda en que sus dos personajes centrales (Antígona y Creonte) transmiten claramente la esencia de las leyes que representan. Enterrar a su hermano Polinices, es para la heroína griega, cumplir con el mandato de los dioses. Para Creonte, autoridad de la "polis", no enterrarlo significa cumplir con las leyes del Estado. Cada momento y cada cultura tienen su propia visión del mundo. Así, la *Antígona* de Anouilh, por no citar más ejemplos, ofrece un testimonio de la desacralización y la rebeldía de los tiempos modernos. En el caso de *Antígona Vélez*, del argentino Leopoldo Marechal, su visión humanista cristiana, sin desvirtuar la estructura del personaje originario, plantea situaciones claves para la interpretación de la historia nacional. El mito se muestra revitalizado permanentemente, asumiendo su propio lenguaje en cada cultura. Como ya señalé en trabajos anteriores⁴ todo personaje, sea histórico o literario, suscribe la circunstancia sobre la cual nace y, a la vez, gravita. Sea cual fuere su dimensión, su verdad, su grado de realidad social y arquetípica, siempre encarna una modalidad transitoria o permanente, según el caso, en el complejo devenir de una nacionalidad. En *Antígona Vélez* de Marechal, dentro del plano mítico-simbólico, debemos remitirnos al mundo indígena de nuestra pampa.

3 ELIADE, Mircea.

4 PEREZ MARTIN, Norma *La Mujer en el Teatro Argentino* (Cap. del libro *La Mujer Símbolo del Mundo Nuevo*) Bs. As. Fco García Cambaño 1976.

PEREZ MARTIN, Norma *Mitos populares y personajes literarios* (Prólogo) Buenos Aires, Ed. Castañeda 1978

Rodolfo Kusch, refiriéndose a la supervivencia del indio nos recuerda que la "objetividad" histórica consigna (en Argentina y algunos otros países de América) como algo muerto. Muerto en un doble sentido: física y espiritualmente. Su presencia, a veces invisible pero real, no podemos desconocerla. Ésta sólo puede advertirse -subraya Kusch- desde una estética de lo americano. Desde otro ángulo, como lo siente profundamente Marechal, lo americano también supone una conjunción íntima espacio-temporal, que permite su integración dentro de un espacio simbólico coincidente. Así lo afirmará Octavio Paz, cuando escribe: "las geografías también son simbólicas: los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos, que son formas emisoras de símbolos". "Los accidentes del terreno se vuelven significativos apenas se insertan en la historia."⁵

Todas las sociedades primitivas tenían como imagen del mundo un espacio conocido, cultivado. Fuera de esos límites comenzaba el dominio de lo desconocido, *el desierto*, lo caótico. En el caso de la historia argentina, el desierto fue calificado por la "historia oficial" como sinónimo de *barbarie*. Para esta interpretación dominante "colonizar" era arrebatar al caos demoníaco su dominio; mantener controladas las fuerzas de la Noche, de la Muerte.

Más adelante, insistiremos sobre esto al indagar el espacio en *Antígona Vélez*.

Las religiones, con sus correspondientes cosmogonías son susceptibles de ser interpretadas de modo particular en cada época y cultura. Así, entre los griegos, se advierte falta de intimidad cordial entre el hombre y sus dioses. Sófocles concibió su *Antígona* como síntesis del conflicto entre la ley de los dioses y la de los hombres. Leopoldo Marechal, por su parte, aborda el análisis desde una comprensión ecuménica, si bien entrañablemente afincado en la conflictiva configuración del mestizaje. Nuestro dramaturgo advierte de qué modo la imagen de lo viviente se completa cuando armoniza con lo divino. En toda la obra marechaliana advertimos esta preocupación y en el caso particular de toda su producción teatral, siempre resolverá el conflicto dramático a través de la conciliación entre cielo y tierra⁶. *Antígona Vélez*, la heroína pampeana importa en especial al hombre argentino dentro del horizonte americano. La obra de Sófocles culminará con la desesperación sin salida de Creonte. La de Marechal, se cierra con las palabras de Don Facundo, cuando afirma la unión de todos los hijos de la pampa, redimidos por la sangre de infieles y cristianos juntamente. Esta conciliación de opuestos se logrará, según L. Marechal, no sin atravesar los ásperos caminos del sacrificio y de la muerte.

"Desde el mito del Génesis hallamos la figura de los hermanos enfrentados" -dice Graciela Maturo - "uno es pasivo, confía en Dios y se limita a celebrar Su grandeza. El otro, en cambio, es demoníaco y, por lo mismo, activo, afirmador de su propia personalidad, creador y desafiante."⁷

5 PAZ, Octavio *Postdata*, México, Siglo XXI, 1970.

6 MARECHAL, Leopoldo: Su producción teatral lleva los siguientes títulos: *Canto a San Martín* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, 1950) -*Antígona Vélez*, estrenada en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires en 1951 - La edición utilizada para el presente trabajo: *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970. *Athanas y las tres caras de Venus* (1966) *La batalla de José Luna* (Chile, s/c. 1970) *El Mesías - Don Juan* (Bs. As. s/c. 1978).

7 MATURO, Graciela *Civilización y Barbarie: el drama argentino* (en el libro titulado: *Argentina y la opción por América*), Bs. As. Ed. Castañeda, 1983.

Ignacio Vélez, precisamente “el fiestero” es el “creador y el desafiante” en esta pieza de Marechal. No es casual que la MUJER la comience diciendo: “Hermano contra hermano.”

Dos planos se conjugan en el universo mítico: la percepción de lo visible y la intuición de lo otro, lo invisible; o sea, una realidad simbolizada que ejerce atracción y temor, amor y rechazo. En la *Antígona* griega la acción se desarrolla delante del palacio de los reyes tebanos. En *Antígona Vélez*, aparece la casona enclavada en medio de la pampa, cuyo nombre define: “La Postrera”, desafiando al Sur (horizonte simbólico). Se inicia la tragedia en el rudo ámbito de los “caballos tormentosos”. Si llevamos nuestra indagación al plano del lenguaje, recordaremos que “pampa” no sólo significa campo, llanura infinita, superficie llana; sino, además, en su segunda acepción quiere decir también “enterramiento, tapamiento bajo la tierra, algo que cubre el objeto”. De este modo, lo visible y lo invisible se reducen en la lengua aborigen (y desde un vocablo, como tantísimos otros, que son de uso común en la actualidad). En este espacio (Centro): la pampa, el indio tuvo conciencia de que lo visible no implica por sí mismo la totalidad. Y aún más, en la pampa no todo es perfecto. En ella también acechan los caranchos (en lengua quichua “charanchi” quiere decir ave de rapaña). Por lo tanto, el daño, el mal, convive en ese mundo donde la luz y la sombra, la vida y la muerte giran en constante presencia. En el texto marechaliano se marcan con insistencia las tinieblas, la noche, la oscuridad en oposición con la luz, el sol, el amanecer. El animismo que sostiene la cosmovisión de los pueblos primitivos fundamenta algunos elementos de esta pieza. Los puestos entre bien y mal, luz y tiniebla, no son meros recursos estéticos, sino antropológicamente consubstanciados con el espíritu latinoamericano asumido por Marechal. El “Morrongo” o el “sapo Juan” obedecen, sin duda, a esa animización que, desde las mitologías de nuestros pueblos mestizos de todo el Continente, subsiste aún en nuestros días. La acción se desarrolla sobre la tierra, sobre “el barro” de esta “pampa” (tierra-madre), que es ámbito de vida y de muerte. Sobre ella, como dice *Antígona Vélez*, se instala la muerte: “Yo he visto en la llanura su asquerosidad tremenda”. La tragedia se desenvuelve en un espacio de la encrucijada histórica cruenta del proceso argentino que revive Marechal: La Postrera. Dentro de este SUR, transcurre la acción que rememora las luchas contra el “malón”; allá, junto al río Salado. La Patria está convocada e invocada desde flancos contradictorios: rincón de martirios e inocencias, de “triumfos fiesteros” y de ultrajes. El espacio en la obra no es solamente un espacio racional, funcional; es más que esto. Es el espacio americano. Por nuestro SUR, por nuestra pampa han transitado sueños y derrotas, liberaciones y sacrificios; tratados de paz entre boleadores, lanzas y fusiles. Allí vivieron y derramaron su sangre los caciques Cafulcurá, Namuncurá, Catriel, Ranque-Curá, Baigorrita y otros héroes de la pampa sureña. Este es el “zaguán tenebroso” del que habla L. Marechal al iniciar esta pieza vigorosa. Su autor, en ningún momento apela a fechas ni nombres específicos (sólo mencionará al cuerpo de “blandengues” del capitán Rojas). Los personajes colectivos permanecen intencionalmente innominados, ya que la conciencia popular no necesita necesariamente afirmar individualidades⁸.

Ignacio Vélez, “el fiestero” (Polinices criollo) es el hermano que, según dicen, “traicionó la casa” de los Vélez, luchando a favor de los indios. Como señala Gastón Bachelard, la casa reviste “unidad y complejidad”. Es un cosmos e implica una elección,

“un horizonte, antes que el albergue”. Y, puesto que la casa es un “instrumento para afrontar el cosmos”, ese espacio habitado trasciende el minúsculo perímetro de la vivienda.⁹ Por lo tanto, Ignacio Vélez ha optado, y en su elección: su casa será el desierto, la pampa. En esta dimensión, Ignacio no ha muerto. Su entierro deberá ser, según afirma su hermana Antígona, una celebración ejemplar. Gozador de la vida, amigo de bailes y coplas, es el hermano y el héroe que la muerte ilumina. Lucio V. Mansilla calificó como “Orfeo de la pampa” a los antiguos payadores sureños. Don Facundo Galván, que gobierna la Estancia, prohíbe dar “cristiana sepultura” a Ignacio por haberse aliado con los “salvajes” (es Orfeo descendiendo a los infiernos). Martín, el otro hermano, recibirá las honras póstumas porque murió en las filas de los Blancos “civilizados”, aniquilando al “infiel”.

En la tragedia griega la obra se inicia con el diálogo entre Antígona y la tímida Ismena. En la pieza de Marechal, abren las primeras escenas las Coreutas; es decir, la Vieja y Las Mujeres (éstas, innominadas). El coro masculino aparecerá más adelante. Si bien en ambos textos el coro funciona como “espectador ideal”, según la expresión de Schlegel, no es casual que el dramaturgo argentino dé predominio al Coro Femenino. Gaspar Pío del Corro indica, precisamente; “La Mujer, en Marechal, es más una función antropológica que una distinción sexual; pertenece a la entraña del ser humano: sujeto de búsqueda, cuya moción subjetiva esencial impone un objeto sublimado, una objetivación, una salida desde adentro”¹⁰. En toda la literatura marechaliana (su obra lírica, narrativa, ensayística como teatral) la mujer se erige como mediadora entre lo humano y lo trascendente. Al iniciarse la acción, nuestro dramaturgo puntualiza en una de sus acotaciones: “Cuando se descubre el telón, las mujeres están a la izquierda y los hombres a la derecha”. Por otra parte, en el texto segundo del Cuadro V leemos: “Antígona Vélez, en primer plano y centro, vestida con ropas de hombre. A su izquierda, el Coro de Mujeres”. (Recordemos su *Arte Poética*, en su libro *Heptamerón*, donde el poeta Marechal canta: “la complexión monstruosa del poeta/ afirma en el contraste de su doble mirada/ con el ojo derecho mira en horizontal/ con el izquierdo mira en vertical / según la ley del ángel”/). Esta es “la ley del ángel”, la que defiende Antígona Vélez, por sobre las órdenes de Facundo Galván: “Yo sólo sé que Ignacio Vélez ha muerto. Y ante la muerte, habla Dios o nadie.” exclama la protagonista ante la temerosa actitud de su hermana Carmen. El Coro masculino, está a la derecha,

8 En el *Nuevo Diccionario Mapuche-Español* se señala que los patronímicos indígenas de estas regiones, como del resto de América, son altamente expresivos. Diseñan la cultura de sus portadores, reflejando su cultura y su visión del mundo. En el caso de los caciques indígenas y jefes de la zona pampeana sabemos la importancia del patrocinio “CURA” (piedra roca). Es frecuente como símbolo (tótem) de linaje, CAFULCURA (piedra azul), NAMUNCURA (pie de piedra). En su gran mayoría los apellidos de estos aborígenes están formados por dos vocablos de los cuales el segundo (el principal) corresponde al linaje de la persona, es el apellido propiamente dicho. El primero, a su vez, expresa una característica o modificación del segundo y corresponde al nombre personal. CURALEUFU, en cambio, invierte los componentes: CURA (piedra) LEUFU (río): su traducción sería “río pedregoso”. Este vocablo CURA (presente en numerosísimos topónimos de la pampa sureña y la región patagónica) afirma la importancia que los indios de la región han dado a las piedras. Según dichas creencias, esas piedras abrigan las almas de los antepasados.

9 BACHELARD, Gastón *La poética del espacio*, México, F.C.E. 1965 (Cfr. Cap. *La casa, el sótano, el sentido de la choza*).

10 PIO DEL CORRO, Gaspar *Leopoldo Marechal: la visión metagónica* (Cap. de la obra citada en nota 4).-

acorde con la visión marechaliana "mira en horizontal". Es el portador de la palabra blasfema: "Esta tierra es y será de los Vélez, aunque se caiga el cielo." Sobre el llanto de las Mujeres, se levanta el grito de Antígona: "Dios ha puesto en la muerte su frontera". "Dios ha mandado enterrar a los muertos."

El sincretismo cultural que anima esta obra se manifiesta en diversas ocasiones. Por ejemplo, en las acotaciones que inician el Cuadro Cuarto, el dramaturgo señala: "Explanada en la loma: tierra desnuda, cielo desnudo. En el centro, un ombú de raíces viboreantes y copa desarbolada. Lisandro, a la derecha del ombú y Antígona Vélez a la izquierda: los dos inmóviles, darán la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera, junto al árbol primero". Estos símbolos polarizan los opuestos, estableciendo un vínculo solidario con todas las zonas de la realidad. Lo profano se sacraliza, lo limitado se vuelve infinito. El ombú (mito simbólico de la pampa) nos remite al árbol del Paraíso, con su referencia a la serpiente y sus connotaciones conocidas: "raíces viboreantes". Antígona y Lisandro (Hemón en la obra clásica) se encuentran en un ámbito sacralizado poéticamente por Marechal "estampa bíblica", "la pareja primera, junto al árbol primero". Toda esta escena de la obra, si bien remite al pasado concreto de la pareja Antígona-Lisandro, simboliza el resumen de la humanidad entera: Conocimiento y Culpa.

El poeta Leopoldo Marechal no desplaza al dramaturgo. Su vena lírica da forma al verbo en los parlamentos de Antígona y el de los Coros. Además, el Sur pampeano es el paraíso concebido por Marechal como la cuna añorada de la gracia perdida. Pero, el Sur deberá soportar también "la oblicua peligrosa del monstruo". El mal toma cuerpo en el Coro de las Brujas, mientras Antígona Vélez va a buscar, en medio de la noche, al hermano insepulto.¹¹ Las fuerzas nefastas acechan y la entrada del "maligno" está resuelta dramáticamente por medio de la escena teatral iluminada con presagios y elementos de raíces telúricas en el diálogo de las Brujas que hablan de "Una maldad sabrosa. Una maldad con hueso y todo" que se cocinará en "una gran olla tiznada". Este "mundo de la maldad sabrosa" se opone a Antígona, quien con sus propias manos ata "una cruz de sauce con hilo negro de zurcir", después de enterrar a Ignacio. Ella sabe que los dos: Ignacio y Martín, son hijos nacidos en la casa del padre; provienen de la misma tierra-madre. Los dos quisieron salvar el Sur, pero por caminos opuestos. Antígona Vélez es la mediadora. Así interpretada esta obra, se impone poblar de Sur el alma argentina. Los vivos y los muertos siguen de pie. Debemos observar también que en esta versión de la tragedia griega, el guardia de la obra de Sófocles ha sido reemplazado por un personaje típico de nuestro campo, de la tierra argentina: "el rastreador". Este seguidor de los rastros y las huellas,

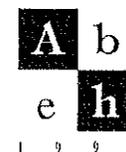
11 El antropólogo y escritor argentino ADOLFO COLOMBRES señala en su libro *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*, Bs. As. Ed. del Sol, 1984: "No es el ejercicio maravilloso del mal, en virtud de poderes recibidos del demonio, lo que transforma a los hechiceros en seres sobrenaturales. Pero sí merecen este carácter las mujeres; por lo común, viejas y feas, que parten hacia la medianoche, hacia las "salamancas", convertidas en búhos o pájaros camiceros." "Las brujas han cavado hondo en la mentalidad de nuestro pueblo, que supo amalgamar el aporte europeo con seres y creencias semejantes de nuestros antepasados, de nuestra tierra, tan llena de hechiceros terribles."

Por su parte antropólogos, lingüistas e investigadores especializados en las culturas de las regiones argentinas y chilenas de mapuches, tehuelches y araucanos insisten en afirmar que persisten, aún en nuestros días, sobre todo entre mapuches, un tejido de supersticiones sobre los maleficios causados por los brujos/as ("calcu") que en la actualidad siguen practicando brujerías ("calcutun").

por medio de su reconocida astucia "descubrirá la culpabilidad de Antígona". Dice este personaje en el Cuadro Tercero: "Y nos arrastramos hasta la Puerta Grande: a lo Víbora". Estas palabras aluden, sin duda, a la serpiente del texto bíblico. El rastreador indaga sigilosamente durante las sombras de la noche. Pero, el relato donde da cuenta de su descubrimiento, se desarrolla al amanecer. En la correspondiente acotación leemos: "en un crescendo de la luz".

Antígona Vélez, símbolo del calvario de la pasión argentina, reflejo de una de las más cruentas etapas de la historia nacional, anuncia la reconciliación. Uno de los hombres del Coro, refiriéndose a ella y a su novio Lisandro, se lamenta ante don Facundo Galván: "Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos". Pero, don Facundo replica: Me los darán. Todos los hombres que algún día cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre". La revaloración del mito clásico posibilita al hombre moderno una lectura que, emergiendo desde las identidades nacionales, se encuadra en el marco de la esencia universal. Por ello, lo Uno y lo Múltiple, lo temporal y lo atemporal, lo minúsculo y lo infinito, lo sagrado y lo profano se presentan en esta pieza de Leopoldo Marechal como camino de reflexión. En *Antígona Vélez* el polígrafo argentino recurre al mito griego pero no se ajusta estrictamente a la interpretación de Sófocles. Marechal conoce la concepción del tiempo helénico y la del tiempo judeo-cristiano. Para el griego, la historia era un saber precario de hechos cambiantes que nada dicen al futuro. Para la cultura judeo-cristiana, en cambio, el futuro es el constante motor de la Historia. De aquí se desprende la esperanza que nutre toda la producción marechaliana, opuesta al "fatum" del mundo antiguo. La lectura del modelo clásico opera en el autor argentino desde un intertexto activo, estableciendo ejes de comprensión a partir de su credo filosófico y de su visión de la realidad nacional. Subrayemos, como conclusión, un detalle significativo. Se trata de la escena de amor entre Antígona Vélez y Lisandro Galván. En la obra de Sófocles el amor entre la protagonista y el hijo de su verdugo no se desarrolla, ni siquiera se explicita. Marechal le dedica una escena completa (Cuadro Cuarto), en la pampa, bajo el sol del mediodía. Tampoco son gratuitos estos referentes espacio-temporales en el escritor argentino. El "lector modelo" (Marechal) actualiza la pieza griega y proyecta en su heroína el amor como clave del mensaje dentro del mundo mestizo iberoamericano. *Antígona Vélez*, desde el "horizonte de expectativas" de nuestra América promueve una lectura llena de cuestionamientos y conciliaciones. Marechal apuesta por el encuentro de culturas. Precisamente, a cinco siglos del "descubrimiento" (o "encubrimiento", según sea nuestro planteamiento del proceso de la "conquista" del Nuevo Mundo) las lecturas siguen cruzándose. *Antígona Vélez* pone de manifiesto una convergencia dolorosa, una síntesis trágica asumida en toda su complejidad de aceptaciones y rechazos: en definitiva, el camino que América viene transitando entre discriminaciones y esperanzas.

NORMA PÉREZ MARTÍN
Universidad de Buenos Aires



BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. *Hacia una crítica literaria latinoamericana* (publicación del CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS; Bs. As. Ed. García Cambeiro, 1976)

DÍEZ DEL CORRAL, Luis *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Ed. Gredos, 1974.

ECO, Umberto *Lector in Fabula*, Barcelona, Ed. Lumen 1981.

JUNG, Carlos *Psicología y Simbólica del Arquetipo*, Bs. As. Ed. Paidós, 1977.

KUSCH, Rodolfo *El pensamiento indígena y popular en América*, Bs. As. Ed. Hachette, 1977.

La seducción de la barbarie: Análisis de un Continente mestizo, Rosario, Santa Fe, Ed. Ross 1984

Esbozo de una Antropología Filosófica Americana Buenos Aires, Ed. Castañeda, 1978.

Diccionarios Consultados :

BRAVO, Domingo *Diccionario Quechua -Castellano*, Buenos Aires, Instituto del Libro Argentino, 1967

AA. VV. *Diccionario de Mitología Clásica*, Madrid, Alianza, 1980 (Cfr. Tomo I)

MOREL, H y Moral, J *Diccionario Mitológico Americano*, Buenos Aires, Ed. Distar, 1978.

AA. VV. *Nuevo Diccionario Mapuche-Español: Nombres propios : topónimos y mitologías patagónicas*, Buenos Aires, Ed. Siringa, 1989.

A Biblioteca de Borges

Eneida María de Souza

“Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano.”

Borges

Em depoimento a uma revista francesa de literatura, um agente florestal confessou ser sua biblioteca construída apenas para uso particular. No ato de leitura, tinha sempre uma tesoura nas mãos para que pudesse cortar as passagens de que não gostava e conservar as de sua preferência.¹ Essa biblioteca, verdadeira *bricolage* de textos, consistia num amontoado de fragmentos, parágrafos da literatura mundial, restos conservados por um leitor específico – o agente florestal. Ao cortar os livros da mesma forma que se cortam as árvores, repete o gesto artesanal da leitura e da citação. O manuseio do papel, da tesoura e das letras simboliza, ainda, o ato de leitura como expiação e dilaceração. Mutilam-se corpos, sacrificam-se versos, e a citação promove a circulação do sentido, que irá depender do lugar em que foi enxertado.

A atitude do agente florestal escandalizou o público leitor da revista por ter tomado ao pé da letra a prática de citação que todos, sem exceção, exercem: selecionar, cortar, colar e recompor os textos conforme um determinado recorte pessoal.

1 Cf. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979, p.27-28.

Tecer considerações sobre a biblioteca de Borges é constatar a escolha de um saber literário resultante da prática infinita da citação, do gesto intencional de eleger este ou aquele autor e inseri-lo no seu universo pessoal de artifícios e ficções. Essa tendência não é exclusiva da literatura de Borges, pois abarca uma das múltiplas vertentes da poética contemporânea. Se o agente florestal tomou ao pé da letra a prática da citação, o escritor argentino a eleva ao grau máximo de metaforização, ao se apoiar tanto nos textos já escritos quanto nos apócrifos ou inventados. Não resta a menor dúvida de que Borges representa, na tradição da literatura contemporânea, a teoria da escrita como citação.

O exame da biblioteca borgiana implica, portanto, uma série de associações de ordem literal e metafórica, além de inúmeros desdobramentos relativos à formação intelectual do escritor, de suas preferências literárias e filiações livrescas. De maior fascínio revestiu-se ainda a exploração do espaço real e simbólico da biblioteca, lugar labiríntico formado de galerias, cantos e escadas que se perdem no infinito, ou das estantes que acolhem impassíveis os mais estranhos e distintos livros. Sala de leitura que se fantasmagoriza quando o seu guardião é um cego que assume a personagem de Borges — ou Jorge de Burgos de *O nome da Rosa* — artífice das ficções nascidas no interior de uma floresta de palavras. Triste ironia que faz do guardião dos livros um habitante da noite. Sua cegueira é considerada por ele um dom, um instrumento capaz de impulsionar a criação, na medida em que a perda resulta em ganho.

“Aos poucos fui compreendendo a estranha ironia dos fatos. Sempre imaginei o Paraíso como uma espécie de biblioteca. Há pessoas que o imaginam como um jardim e outras que pensam nele como um palácio. Em todo caso, aí estava eu, no centro de novecentos mil volumes, em diversos idiomas. Verifiquei que só tinha condições de decifrar as capas e lombadas.”²

O convívio permanente com a biblioteca concede a esse leitor de minúcias e fragmentos de textos, de “capas e lombadas”, o hábito de exercitar um olhar míope que apaga o suposto olhar onipotente do saber, perdido no seu afã de tudo abarcar. A versão condensada dos livros dispersos nas estantes é para Borges uma das formas de ampliar o arsenal de histórias, reduplicando as letras contidas no grande texto do paraíso-biblioteca. Funciona, ainda, como estratégia capaz de anular sua personalidade autoral, ao se nomear, declaradamente, copista e tradutor de tramas urdidas pelos livros. Na biblioteca, a leitura e a escrita contribuem para a formação de um procedimento complementar, tornando-se Borges o leitor de um texto que o precede. Perdido no labirinto, o escritor reduplica e traduz saberes que ao mesmo tempo o aprisionam e o libertam.

Na mitologia borgiana, essa biblioteca assume igualmente dimensões várias, configurando-se, de início, como a biblioteca paterna onde Borges literalmente nasce como escritor e leitor da literatura mundial. Inscreve-se de forma histórica na biblioteca como instituição pública, na qual o escritor, por vários anos, ocupa a função de diretor. A biblioteca representa, enfim, o lugar em que metaforicamente o processo criativo borgiano ganha forma e se justifica.

2 BORGES, J.L. *A cegueira*. In: *Sete noites*. Trad. de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983. p.168.

A estreita analogia buscada por Quixote entre o mundo e os livros — e as descobertas da Semiologia que conferem ao real o estatuto de representação — partilham com Borges a construção de uma poética do objeto-livro como modelo reduzido do universo-biblioteca. Por essa razão, o narrador borgiano jamais se livra do espectro do espaço ficcional, na medida em que a realidade exterior encontra-se de tal maneira contaminada pela representação, a ponto de se confundir com as letras adormecidas nos volumes. A proliferação infinita de textos e o esforço vão de enclausurar o sentido na dimensão limitada dos livros os transformam em réplicas das mil e uma noites árabes, a narrativa das narrativas, sem fim ou começo.

“Dicen los árabes que nadie puede
Leer hasta el fin el libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que duerme.
Sigue leyendo mientras muere el día.
Y Shahrazad te contará tu historia.”³

O livro das noites, narrativa contada pelos **confabuladores nocturni**, os rapsodos da noite, remete simbolicamente para a imagem de Borges como o rapsodo, que, em virtude da cegueira, vale-se da oralidade como recurso eficaz para transmitir saberes. Empenhado na prática de releitura do passado através da memória auditiva — suplemento da memória visual — o escritor entoa com maestria um certo tipo de saber narrativo, revestido de caráter paradoxal e crepuscular, destituído da clarividência ilusória da luz ou da escuridão provocada por uma cegueira total. Permanece a consciência da sombra e de seus duplos, da penumbra que mantém ainda um raio de luz ou do espetáculo ambivalente do pôr-do-sol: “Mejor lo dijo Goethe: lo cercano se aleja / Esas cuatro palabras cifran todo el crepúsculo”.

O sentido cifrado nas quatro palavras do verso de Goethe condensa o desaparecimento do que é próximo e da suspensão gradativa da referência visual. A constatação da cegueira como um fenômeno crepuscular sela a conferência de Borges sobre o tema, presente em **Sete noites**, em que a fuga do objeto e a permanência de um saber calcado na representação transformam o universo real numa dimensão múltipla e arbitrária, vazio significativo que conduz ao preenchimento aleatório do sentido. Se, para Borges, não existem mais letras nas páginas dos livros, as vozes se reduzem a ecos e os rostos, a máscaras, rompe-se com a ilusória plenitude das imagens e com a limitação das contingências espaço-temporais. A ficção se dobra de forma contundente na ficção, traço da poética borgiana que se pauta por uma temporalidade contínua e intermitente entre o sonho e a vigília, a noite e o dia, abolindo-se as fronteiras entre a vida e a ficção.

“É verdade que, no crepúsculo, tudo que está próximo se torna distante; as coisas que nos rodeiam vão se afastando de nossos olhos, assim como o mundo visível se afastou de meus olhos, talvez para sempre.”⁴

3 BORGES, J.L. *Metáforas de las mil y una noches*. In: *Historia de la noche. Obras completas*. 3v., Buenos Aires: Emecé, 1989. p.170.

4 BORGES, J.L. *A cegueira*. In: *Sete noites*. op.cit., p.168-169.

A inquietante relação entre a cegueira e a literatura permite a Borges criar outra linhagem literária – a da tradição dos escritores cegos – e nela se incluir ao lado de Homero, Milton, Groussac, Joyce, entre outros. Ao invés de postular o endosso de afinidades existentes entre ele e os demais autores citados, Borges ressalta tanto a preocupação com os aspectos visuais na poesia quanto o incessante desejo de recuperação da memória, da origem rasurada das histórias pessoais. Nesse sentido, a dedicação ao estudo das línguas saxônicas – representantes do legado paterno – denota a mudança do traço visual pelo auditivo, resultando no apelo aos ecos de uma história familiar reinventada pela repetição em voz alta da saga dos antepassados. As palavras, por outro lado, adquirem o estatuto de objetos que, sob o efeito de uma lupa, erguem-se à superfície das páginas e se inscrevem pictorialmente como um talismã reconquistado: “Cada uma das palavras se sobressaía como se estivesse gravada ou como se fosse um talismã”.⁵

Mas o que há de mais relevante nessa tradição literária é a aproximação com um dos traços da poética borgiana, no que se refere à questão da autoria dos livros na biblioteca. No “Poema de los dones”, Borges divide com Groussac – escritor francês radicado na Argentina, cego e antigo diretor da Biblioteca Nacional – a propriedade autoral do texto, já que o nome próprio, ao representar o aspecto contingente e diferenciador da autoria, se pulveriza na realidade visível e indiferenciada da cegueira. Resta a uniformidade de uma sombra que, entretanto, se constitui de uma pluralidade de sujeitos. A biblioteca se difui no grande texto escrito por vários autores, formada pela matéria espelhada dos sonhos e das infundáveis narrativas que se perdem nas cinzas e no esquecimento. Apaga-se, por conseguinte, a imagem unívoca do sujeito, da pessoa e do nome próprio, causada pelo espectro da semelhança, sombra que se projeta em outra sombra.

.....

“Al errar por las lentas galerías
Suelo sentir con vago horror sagrado
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado
Los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
Mundo que se deforma y que se apaga
En una pálida ceniza vaga
Que se parece al sueño y al olvido.”⁶

Ricardo Piglia, em artigo intitulado “A heráldica de Borges”, divide sua obra em duas vertentes: o culto aos livros, à literatura, à biblioteca – saber livresco herdado da linhagem

5 BORGES, J.L. *A cegueira*. op. cit. p.172.

6 BORGES, J.L. *Poema de los dones*. In: *L' auteur et autres textes – El hacedor*. Paris: Gallimard, 1965. p.107.

paterna; o elogio à coragem, às histórias orais e certos fatos históricos cujas personagens evocam antepassados do autor, ligados ao lado materno e à história argentina. A condensação das linhagens constitui os dois sistemas narrativos que estruturam os seus livros, assim como a contradição que caracteriza tanto a obra de Borges quanto a cultura argentina. No primeiro caso, incluem os contos, poemas e ensaios voltados para a metáfora do livro como artifício narrativo (*Ficções, O livro de areia, O aleph*, entre outros). No segundo, as narrativas presentes em *O informe de Brodie*, nos ensaios gauchescos ou nos poemas que evocam a saga guerreira familiar. Assim se expressa Piglia:

“Esta ficção é uma interpretação da cultura argentina: essas duas linhas são as que, segundo Borges, definiram nossa cultura desde a origem. Ou melhor: esta ficção fixa na origem e no núcleo familiar um conjunto de contradições que são histórias e que têm sido definidas como essenciais por uma tradição ideológica que remonta a Sarmiento. Assim, podemos registrar, sem analisá-la em detalhe, as contradições entre as armas e as letras, o crioulo e o europeu, entre a linhagem e o mérito, entre a coragem e a cultura.”⁷

Em outro artigo, Piglia discorre sobre essa tradição, do ponto de vista de uma “mirada estrábica”: “hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria”.⁸

Por meio da ficção evocadora da linhagem materna, Borges faz da história argentina uma história familiar, uma herança épica que, segundo Piglia, lhe dá direitos sobre o passado. Sob a forma de uma lenda de família, o passado nacional é conservado, permitindo ao escritor apropriar-se da história. Nesse clima de liberdade frente ao seu destino literário, inventa também uma fábula biográfica, ao acreditar ser a literatura a maior herança legada pelo pai. A tradição literária borgiana tem início na biblioteca paterna – o pai inicia o filho no conhecimento da literatura inglesa e universal – e lhe deixa como dote a literatura. Borges, ao tornar-se escritor, realiza o desejo paterno e cumpre o destino já traçado pelas letras dos livros e pela incontrolável paixão pela leitura. Mas a tradição familiar é ainda reforçada pelo traço hereditário – a cegueira – responsável pelo elo existente entre os bens do sangue e os bens das letras.

“No recuerdo una etapa de mi vida la que yo no supiera leer y escribir. Si alguien me hubiera dicho que esas facultades son innatas, lo habría creído. Nunca ignoré que mi destino sería literario. Siempre estaba leyendo y escribiendo. La biblioteca de mi padre me parecía gratamente infinita. Las enciclopedias y los atlas me fascinaban. Ahora comprendo que mi padre despertó y fomentó esa vocación. Leer y escribir son formas accesibles de la felicidad (...)”⁹

7 PIGLIA, Ricardo. *A heráldica de Borges*. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 ago. 1984. Folhetim, p.6-7.

8 PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: *CONGRESO ABRALIC*, 2º Belo Horizonte, 1990. *Anais...* 1v. Belo Horizonte: UFMG, 1991. p.61.

9 BORGES, J.L. *Escribir*. In: *Borges A/Z. La Biblioteca de Babel*. Madrid: Siruela, 1988. p.85-86.

A extensa e variada galeria de duplos que estrutura o universo ficcional borgiano provém de várias fontes, destacando-se, entre elas, a troca de papéis entre pai e filho, unidos pela semelhança de nomes, além da predileção comum pela literatura. A co-autoria na trama da vida se espelha nos equívocos da crítica, que, ora atribui a Borges a autoria de traduções feitas pelo pai, ora ao pai a assinatura dos primeiros textos do filho. Diluem-se portanto os limites da propriedade autoral, pelo endosso de um programa literário elaborado com a ajuda de múltiplos protagonistas, iniciado no círculo familiar e prosseguido no círculo de amigos.

Ressalte-se que a mãe de Borges é a mais fiel companheira de leitura e escrita do filho – substituída, mais tarde, por Maria Kodama – chegando a se tornar responsável pelo desfecho de alguns de seus contos. Nas inúmeras dedicatórias dirigidas à mãe, destaca-se aquela presente na abertura das **Obras Completas**, na qual são divididos os créditos de autoria, o que permite considerar a figura materna sob dois ângulos: como mediadora do conhecimento da biblioteca de Borges e como parceira no gesto familiar da criação literária. A herança materna e o diálogo entretido com ela remetem para a retomada da oralidade na obra de Borges, funcionando como troca simbólica entre várias experiências. O vivido passa pelo registro da fala e se cristaliza na palavra, diminuindo, assim, a distância entre o escrito e o mundo interior:

“Aquí estamos hablando los dos, et tout le rest est littérature, como escribió, con excelente literatura, Verlaine.”¹⁰

Firmada pelo pacto de cumplicidade estabelecido com o outro, a obra de Borges compõe-se da assinatura de colaboradores, co-autores e escribas que transcrevem o texto ditado pelo escritor. Importante ressaltar a figura de Bioy Casares, que, juntamente com Borges, inventa um terceiro autor de contos para-policiais, batizado de Bustos Domecq. A parceria permite, ainda, a condensação desejada dos nomes próprios, espelhando-se no terceiro nome – Biorges – anagramaticamente nascido dessa junção. Acrescentem-se a esses co-autores, os inúmeros entrevistadores, organizadores de antologias e de dicionários, além dos fotógrafos que captam o instante do escritor e as imagens de suas andanças pelos diversos cantos do mapa-mundi. A parceria significa a dependência do escritor com relação ao outro, atitude que remete para a repetição da prática secular da escritura, sempre atualizada através do convívio hierárquico ou democrático entre as classes sociais, ou entre o escritor e seu escriba. Tanto a função do escritor que dita para o escriba o texto que pretende transformar em livro quanto a do escriba que registra essa fala contribuem para a configuração de um texto marcado, inexoravelmente, pelo pacto da dupla autoria.

Maria Kodama, secretária e última companheira, substitui o papel da mãe de Borges embora desempenhe, no final da vida do escritor, o papel de Antígona, reencenando com ele o enredo clássico da última imagem de Édipo em Colona, ou seja, do pai-cego guiado pela filha. A presença do braço que literalmente conduz os passos do escritor cego se estende para a convivência diária, os protocolos profissionais ou os compromissos

10 BORGES, J.L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1990. p.9.

assumidos pelo intelectual nas suas inúmeras conferências proferidas pelo mundo inteiro. A inscrição do outro nos textos borgianos ultrapassa o âmbito simbólico da criação e desce à superfície das páginas, dos agradecimentos e dedicatórias contidos nos livros, detalhe significativo da obra de um autor que se desdobra em mil e uma assinaturas.

A dedicatória-inscrição de Borges no livro de poemas **Los conjurados** confirma a co-autoria de Maria Kodama na percepção conjunta da paisagem e na sua transformação em símbolo:

“De usted es este libro, María Kodama. ¿Será preciso que le diga que esta inscripción comprende los crepúsculos, los ciervos de Nara, la noche que está sola y las populosas mañanas, las islas compartidas, los mares, los desiertos y los jardines, lo que pierde el olvido y lo que la memoria transforma, la alta voz del muecín, la muerte de Hawkwood, los libros y las láminas?

Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es del otro. En este libro están las cosas que siempre fueran suyas. ¡Qué misterio es una dedicatoria, una entrega de símbolos!”¹¹

A idéia contida no termo inscrição possibilita a cristalização, pela escrita, da experiência sentida como palavra e trocada no diálogo entre eles. A doação do livro desconstrói a propriedade autoral de Borges, já que a consciência da alteridade abala a separação entre as instâncias do eu e do tu. O objeto – a inscrição, o livro – resulta da aproximação mediatizada entre a vida e a arte, a memória e o esquecimento. Inscreve-se o que de resquício ficou da memória do vivido, em que as palavras são consubstancializadas em coisas, símbolos e emblemas da realidade.

ENEIDA MARIA DE SOUZA
Unversidad Fluminense

11 BORGES, J.L. *Inscripción*. In: *Los conjurados*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. p.11.

Lenguaje, cultura e ideología: los “Do-Mi-Sol” de Mario de Andrade y los “Yahoos” de Borges

Lucila Pagliai

La cuestión de la naturaleza del lenguaje y sus implicaciones sobre los más variados aspectos de la vida del hombre tiene, sin duda, una larga prosapia: cerca de cuatrocientos años antes de Cristo, Platón ya había abordado el tema en uno de sus diálogos. Cratilo sostenía allí que cada objeto tiene su justa denominación: la misma para griegos y bárbaros. Hermógenes afirmaba, en cambio, que la justeza de las palabras es sólo el resultado de una convención, de un acuerdo, decididos por el uso y las costumbres. Traslado a la lingüística moderna, lo que ambos están discutiendo sería la arbitrariedad o la no arbitrariedad del signo; trasladado a la estética, lo que cada uno de ellos sostiene vincularía al arte con la representación de la Verdad (Cratilo) o con la teoría del gusto (Hermógenes); trasladado al terreno de la moral, ambos estarían discutiendo si ésta es unívoca o relativa (Platón, 1931).

En una polémica tan antigua como inacabada, me propongo demostrar aquí que Mario de Andrade y Jorge Luis Borges con sus textos “Os índios Do-Mi-Sol” y “El informe de Brodie” se insertan en la línea de los seguidores de Hermógenes.

Además de las semejanzas que ofrecen ambos textos en lo que respecta al tratamiento del tema, lo cierto es que tanto Borges como Andrade inventan en estas dos obras culturas y lenguajes que las expresan, con una misma intención; la de mostrar que :

- a) los códigos no son los mismos “para griegos y bárbaros”;
- b) cada pueblo organiza su cultura a partir de una selección ideológica de la realidad que condiciona su forma de verla e interpretarla;
- c) este condicionamiento estructural se evidencia y concreta, primariamente, a través del sistema lingüístico.

En *El informe de Brodie*, Jorge Luis Borges ofrece al respecto un párrafo ejemplar:

“[Los Yahoos] Solían agarrar por la hoja mi cuchillo de monte; sin duda lo veían de otra manera. No sé hasta donde hubieran podido ver una silla.” (1977, 140).

En lo que hace a la relación Mario de Andrade-Borges, Emir Rodríguez Monegal (1978) a pedido de un editor brasileño, fue el primero en ocuparse -al menos en la bibliografía accesible y conocida sobre el tema- de establecer ciertos paralelos entre las obras de ambos escritores. Señalaba allí Rodríguez Monegal que aunque Borges y Andrade nunca llegaron a conocerse personalmente, los dos adoptaron posiciones estéticas semejantes en la década del veinte: la vanguardia martinfierrista en el caso del argentino y el modernismo de la Semana del 22 en San Pablo, en el del brasileño. Más allá de esta coetaneidad evidente, las coincidencias parecían acabar allí.

Años después, una búsqueda bibliográfica sobre Mario de Andrade me condujo al texto “Os índios Do-Mi-Sol” incluido *O turista aprendiz*. La lectura de este texto aportó nuevos elementos insospechados para el análisis comparativo: “Os índios Do-Mi-Sol” planteaba un tema -pero sobre todo lo hacía desde una perspectiva- que, extrañamente por la disparidad casi total de ambos textos y los caminos divergentes de sus actores, aparecía también en “El informe de Brodie” de Jorge Luis Borges.

Los Textos Comparados

Os índios Do-Mi-Sol y *El informe de Brodie* presentan estructuras, grados de elaboración, intenciones y estilos diferentes: El texto de Mario de Andrade es el borrador de un proyecto nunca concretado más allá de esta obra, a la que los críticos señalan como un antecedente de *Macunaíma*; el texto de Borges es un cuento acabado y sutil que integra con otros de igual grado de elaboración su libro homónimo.

Ambas obras han sido compuestas también en momentos diferentes de la evolución estética de sus autores: el texto “A tribo dos Pacaás novos” -antecedente de los imaginarios Do-Mi-Sol de *O turista aprendiz*- fue publicado originariamente por Mario de Andrade en la “Revista Académica de Rio de Janeiro” en noviembre de 1942; el libro *El informe de Brodie* apareció en Buenos Aires en 1970.

Estas diferencias son, sin duda, significativas. No obstante, la lectura comparada de ambos textos permitió establecer que, a pesar de sus notorias diferencias posteriores a 1922 y de la distancia cronológica de estas obras, Mario de Andrade y Borges habían coincidido nuevamente; ya no en los oropeles de la vanguardia -como había señalado en forma pionera Rodríguez Monegal- sino en una misma preocupación trascendente: la cuestión del lenguaje como código cultural arbitrario e ideológico.

Aunque las relaciones entre lenguaje, cultura e ideología resultan centrales en este análisis comparado de los textos, no es menos significativo el **lugar** - desde la ironía y el humor- que ambos autores eligieron para pensar y expresar esos contenidos específicos. Con intención más paródica en Borges, más satírica en Mario de Andrade, esta postura

coincidente coloca a ambos textos en una misma tradición: la de los “géneros de los cómico-serio”, según definición de Mikhail Bakhtin (1981).

Otro aspecto interesante a considerar en este caso es el de la “parodia retórica” - término que utilizo aquí también según la conceptualización de Bakhtin (1981)-, especie de “canto paralelo” del discurso institucionalizado, del lenguaje académico (Campos, 1967). Esta intención paródica es explícita en el texto de Andrade:

“...”Eu creio que com os tais índios que encontrei e têm [sic] moral distinta da nossa posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social.” (1976, 127). Implícita, en el texto de Borges: “Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe.” (146).

PACAAS NOVOS, DO-MI-SOL Y YAHOOOS

Las características de los Pacaás Novos, de los imaginarios Do-Mi-Sol de *O turista aprendiz* y de los Yahoos de “El informe de Brodie” que me interesa destacar para esta lectura comparada de ambas obras son, esquemáticamente, las siguientes:

Los Pacaás Novos

- * Saludan a las personas sin emitir ningún sonido con la boca, moviendo en cambio las piernas con mucha rapidez.
- * “Para eles o som e dom da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade.”
- * “Riam com os ombros, com a barriga e com as pernas.”
- * Los adultos se visten de manera “espantosa”: tapan su cabeza con una especie de “saiote” y dejan todo el resto desnudo.
- * “Quando sentem necessidade de fazer necessidade, fazem em toda a parte e na frente de quem quer que seja.”
- * Viven inmersos en el hedor.

Los Do-Mi-Sol

- * “Em vez de falarem com os pés e as pernas como os que vi (los Pacaás Novos) (...) deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras.”
- * El habla era inferior a la música: tenían una tribu esclava “porque falava palavras como nós.”
- * El acto de comer “é coisa zafadíssima”.
- * Las partes “escandalosas” del cuerpo son la cara y la cabeza.
- * La sociedad se estructura en una “matercracia comunista, com distribuição coletiva das ocupações, tendo por base a injustiça”.

* "E curioso que só tinham concepção de deuses do mal. Um deus não possuíam. (...)

* "Tinham várias frases, com modificações musicais sutís para designar qualquer noção maléfica, mas para designar a noção benéfica contrária, quando possuíam, apenas uma frase única, genérica e general."

* "El sistema de oposiciones de la lengua gira alrededor de la palabra "enemigo".

* Todo verbo "apenas ativo" es empleado en forma condicional, "o que lhes deu aliás uma percepção muito mais transcendente da vida, é claro."

* Los filósofos importantes son aquellos que inventan un vocabulario propio que nadie comprende y cuya clave de desciframiento es la degradación.

Los Yahoos

* "Sólo unos pocos tienen nombre. Para llamarse, lo hacen arrojándose fango"; "para llamar a un amigo, se tiraban por el suelo y se revolcaban."

* "Se ocultan para comer o cierran los ojos".

* "Lo demás lo hacen a la vista de todos, como los filósofos cínicos."

* "Andan desnudos; las artes del vestido y del tatuaje les son desconocidas".

* Realizan el acto sexual a la vista de todos, sin ningún tipo de intimidad. La reina "me miró, me husmeó y me tocó y concluyó por ofrecérseme, a la vista de todas las azafatas."

* "Guerrean con piedras y se amontonan en pantanos lejos de las llanuras con manantiales y árboles, deliberadamente expuestos al sol ecuatorial.

* "Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud". Cuando descubren una criatura con determinadas señales la hacen rey: "Acto seguido la mutilan, le queman los ojos y le cortan las manos y los pies para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría"; las esclavas "lo untan de estiércol".

* "Son insensibles al dolor y al placer, salvo al agrado que les dan la carne cruda y rancia y las cosas fétidas."

* No pueden fabricar el objeto más simple, por lo que consideran que todo es producto de la naturaleza: "Para la tribu mi cabaña era un árbol, aunque muchos me vieron edificarla y me dieron su ayuda."

* Tanto el cielo como el infierno son subterráneos. El cielo es un pantano oscuro al cual van los que fueron "sanguinarios y felices". Dios está presente en las heces.

* Carecen de memoria, con excepción de los hechiceros que recuerdan algunos hechos ocurridos en la víspera.

* En su aritmética el número mayor es cuatro: "el infinito empieza en el pulgar."

* La lengua carece de oraciones y su fonética de vocales: "El idioma es complejo. (...). Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes."

* "Otra costumbre de la tribu son los poetas." Los mejores son

aislados y perseguidos: "Sienten que lo ha tocado el espíritu; nadie hablará con él ni lo mirará, ni siquiera su madre. Ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo."

Tanto Andrade como Borges narran la historia de sus tribus respectivas refiriéndose a leyendas de carácter épico (la invasión de los leopardos de los Yahoos, la lucha entre "guaribas" y "preguicas" de los Do-Mi-Sol) sucedidas en un espacio y un tiempo míticos de recuerdo impreciso.

Un pueblo carece de memoria; el otro de la noción de movimiento.

En los dos, comer en público es impúdico mientras que defecar carece de importancia, y el acto sexual no es privado sino socialmente compartido.

Este desplazamiento en el sistema de premios y sanciones alcanza a la cosmogonía y a los totems de la cultura: el "Bien" está representado por los dioses del Mal, de la injusticia y de las recompensas tergiversadas.

Los filósofos en el texto de Andrade y los poetas en el de Borges, cuanto menos comprendidos, mejores; cuanto más geniales, más son castigados con la degradación, la tortura o el aislamiento.

Al dislocar los tabúes habituales del occidente cristiano, ambos textos se instalan, provocativamente, en el debate del relativismo cultural.

YAHOOOS Y DO-MI-SOL: ¿PARIENTES LEJANOS?

Con las diferencias entre los textos ya apuntadas -un cuento elaborado en el que prevalece la intención paródica en el caso de Borges; el borrador de un proyecto con objetivo satírico, en el de Mario de Andrade- pueden establecerse las siguientes semejanzas básicas:

* Tanto "Os índios Do-Mi-Sol" como "el Informe de Brodie" presentan culturas (¿primitivas?) donde los códigos que rigen nuestra civilización occidental y cristiana están deliberadamente subvertidos.

* En ambos casos, esta subversión abarca desde los hábitos más elementales y cotidianos hasta las más profundas complejidades del sistema expresivo en el que se objetivan las cuestiones metafísicas y las estructuras ideológicas.

* Ambos autores otorgan especial importancia a la problemática del lenguaje y llegan, a través de perspectivas y fundamentaciones diversas, a las mismas consideraciones subyacentes.

* En los dos textos pernean la idea de que nuestra civilización actual, a pesar de su espléndida soberbia, no está exenta de semejanzas inquietantes.

En este último aspecto, es interesante resaltar que hacia el final de su proyecto, Mario de Andrade realiza -a la manera de los informes científicos- el siguiente comentario:

"E curioso constatar como, mesmo entre concepções tão diferentes de existência que nem as da gente e desses índios Do-Mi-Sol, certas formas coincidem." (164)

Este mismo planteo reaparece en "El informe". El alto grado de abstracción que presenta el lenguaje de la tribu sugiere a Brodie

"que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada." (143).

Bajo la forma de parodia retórica de los informes políticos secretos -que, en este caso, se convierte en un alegato dramático- Brodie concluye:

"Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizás el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo.

Afirman la verdad de los castigos y las recompensas.

Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. No me arrepiento de haber combatido en sus filas contra los hombres-monos. Tenemos el deber de salvarlos." (146)

Una última consideración, ésta desde el punto de vista de la estructura narrativa. Tanto en el texto de Borges como en el de Andrade, hay un momento en el que aparece una digresión de corte filosófico, aunque con intención y alcance diversos: Andrade aborda el problema de la relación entre felicidad y cambio político; Borges se ocupa, una vez más, de la cuestión del tiempo.

¿UNA FUENTE COMÚN?

¿Cuál es la geografía, el hábitat de las dos tribus?

Con respecto a los Do-Mi-Sol, la referencia es explícita: "Éna subida do Madeira que encontro os índios Do-Mi-Sol".

En el caso de los Yahoos, la situación no es clara, aunque existen algunos indicios: viven bajo el sol ecuatorial, son negros, están rodeados de pueblos que hablan portugués y comercian con los árabes. Esos datos, y la referencia introductoria sobre Brodie ("fue un misionero escocés, oriundo de Aberdeen, que predicó la fe cristiana en el centro del África y luego en ciertas regiones selváticas del Brasil, tierra a la cual lo llevaría su conocimiento del portugués") acotarían el ámbito geográfico al de la colonización portuguesa. Al punto de poder pensar que las semejanzas paródicas encontradas entre ambos textos tal vez provengan de la frecuentación común de lecturas sin duda conocidas por ambos autores: las crónicas, cartas y relatos de viajes generados alrededor de los descubrimientos y la colonización.

Conclusiones

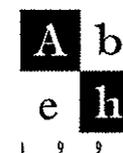
Tanto en *O turista aprendiz* como en "El informe de Brodie", el signo es arbitrario, la lengua es un sistema de convenciones, y es la ideología y su sistema de valores lo que determina la naturaleza de esas convenciones, objetivadas en diversos códigos de comunicación (gestual, verbal, simbólico en el régimen de castigos y recompensas). La verdad, por lo tanto, no existe: toda verdad es ideológica, es decir, parcial, selectiva, condicionada.

En ese marco, el mundo subvertido y la trasgresión de las normas imaginados por Mario de Andrade y Jorge Luis Borges dejan de ser sólo un **divertimento** paródico o satírico para entrar en el tema del relativismo cultural y del límite escatológico entre el Bien y el Mal.

Al concepto corriente de relativismo cultural, los dos autores parecerían sumarle una crítica y una advertencia sobre el juicio moral a la diferencia y sobre el camino de la degradación colectiva.

Ambos alertas subyacen en la parodia retórica, forma encubridora de preguntas inquietantes: ¿a qué historia tranquilizadora recurrir en nuestras sociedades avanzadas? ¿cómo saber si la verdad existe más allá de los códigos culturales? ¿cómo escapar de la prisión con que la propia sociedad organiza, comunica e impone su visión del universo?

LUCILA PAGLIAI
Universidad de Buenos Aires



BIBLIOGRAFÍA

Los textos comparados.

ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

BORGES, Jorge Luis. *El informe de Brondie*. Madrid, Alianza Editorial, 2a. ed. 1977.

La bibliografía crítica.

BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Capítulo 4. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

Esthétique et théorie du roman. Deuxième étude (especialmente 179-182), Paris, Gallimard, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Trechos escolhidos de Oswald de Andrade*. "Introdução". Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1967.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispanoamericano*. Capítulo V (semiótica de las ideologías). São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

ECO, Humberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

PLATON, Cratyle. In: *Oeuvres complètes*. Paris, Les Belles Lettres, 1931.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Mário de Andrada e Borges*. São Paulo, Editora Perspectiva, Col. Elos, 1978.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década do 20*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.

TYNIANOV, Iouri. "Déstruction, parodie". In: *Change*, 2, 1969.

Sobre Mitos y Sueños. Anotaciones sobre la estructura mítica literaria en la Península Ibérica

Ángeles Sanz Juez

El mito está presente en la vida del hombre desde la Antigüedad hasta nuestros días, en los más diversos niveles. Influye en el pensamiento de los teóricos de la antropología moderna. Y ofrece la calma y la seguridad de la supervivencia a los que han perdido la fe en el mundo haciéndoles soñar con lo colectivo.

Lo real es lo que no se puede explicar de manera racional y lógica, porque un acontecimiento cualquiera puede influir continuamente sobre el orden de las cosas.

En este campo de la experimentación asistimos a una paradójica sublimación, el mito es recreación del sueño y el sueño se puede convertir en mito. Pues la composición interna del hombre recrea y asume su extraña condición biforme. Pues el hombre es variable y complejo en su ser.

Es un ser que está en permanente cambio. Desde el punto de vista espiritual no quiere ni puede detenerse en su Espacio y en su Tiempo.

Busca permanentemente la Perfección y cuando esa perfección le parece inaccesible, se lanza al sueño, inventa dioses, destinos que lo apoyen en su inseguridad, que le proporcionen la calma necesaria y la autoconfianza de la que carece. Así, pues, la existencia de mitos enraizados en la cultura popular se explica muy simplificada como una vía de escape a la desesperanza, a la desilusión o a la insatisfacción.

Estos mitos que pretenden subscientemente resolver problemas individuales, son puestos en evidencia en un marco colectivo; a veces basados en hechos históricos (mito de Don Sebastián, mito de Inés de Castro, existencia del Cid), deformados por un sentimiento místico y una valorización de lo sobrenatural.

Pero para entender cualquiera de estos mitos, habría que hacer un análisis profundo que abarcara la verdadera historia y las necesidades de esos pueblos.

El pasado, el presente y el futuro se encadenan con tal continuidad que la separación sería peligrosa. La mayor parte de los hechos considerados "nuevos" tienen siempre sus antecedentes en la historia, y esta historia es lo que la valora como elemento de interpretación del tiempo presente fugaz, y de previsión del tiempo futuro para el que estamos caminando.

La historia nunca estará del todo hecha porque todos los días hay un hecho nuevo que se suma y con una frecuencia mayor un juicio u opinión que corrige el precedente.

Cuando nos enfrentamos al pasado no podemos desligarnos del aparato cultural que modela nuestra conciencia como seres sociales. De ahí que podamos afirmar que toda historia pasada es historia presente. Porque además de no ser posible desligar la cultura de la historia, debemos reconocer que la historia está permanentemente enriqueciendo la cultura. Dadas las tremendas implicaciones de esa cultura en el desarrollo de la sociedad, más que en las causas, me interesa centrar la atención en los puntos míticos principales que en Portugal se han ido sucediendo hasta ahora y que puede servirnos para aclarar mediante textos literarios de referencia inmediata las principales líneas culturales de mayor tradición. En mi opinión, el desarrollo cultural no consiste meramente en el desarrollo gradual de facultades innatas, sino que implica también la construcción de actitudes sentimentales, la inculcación de leyes y costumbres, el desarrollo comunitario de una moralidad. Y esto necesita un elemento de relación entre el sujeto y el medio. A veces como veremos es el tabú (mujer); otra el amor (Doña Inés de Castro), otras la esperanza (Don Sebastián).

Según el profesor José Marinho, el pueblo portugués es al mismo tiempo, el de los descubrimientos y el de la apatía; sería, en este sentido un pueblo cargado de pasado y vida remotísima, pero al que le aguarda sin duda un sitio preferencial en el mapa de Europa.

En este punto de la contradicción, reside sin duda otro de los aspectos más vivos del espíritu del pueblo portugués, me refiero al problema de la razón, de la razón que en Portugal constituye una fuente incesante de palabras y de hechos ficticios. Aquí el filósofo no tiene voz. Aquí el filósofo es la misma tradición convertida en mito, aquí los conceptos de bien y mal, de vida y muerte, de cielo y tierra son transmitidos en una especie de sentimiento trágico-colectivo. Y en esta colectividad se integra todo lo que es genuinamente portugués, pero dentro de esa amalgama de razas y pensamientos, que han pasado por ella.

Aquí surge un desnivel entre las profundidades taciturnas y las referencias a la "modernidad", que Leonardo Coimbra estudió con tanto ahínco, la relación entre "Tradição e progresso", y la interpretación del fenómeno de los descubrimientos como la irresistible atracción del mar que conduce a la muerte, se hace realidad también el fenómeno de ese rey -niño- libertador. Presenciamos su mala justificación colectiva de la pasividad, y el providencialismo del V Imperio como parte de la historia de Portugal. La sublimación de la mujer y por lo tanto la mezcla mariana (Milagro de Fátima), y supervivencia del Amor más allá de la muerte (Muerte de Inés de Castro, son puntos claros, surgidos en un momento determinado de la historia, pero asumidos en este final del siglo

XX (al menos en un plano teórico-literario) que nos confirma que la cultura occidental se vuelve a ver en ellos. (Mito de Don Sebastián, espíritu de superstición y satanismo, amor de Inés de Castro más allá de la muerte).

Esta revalorización de la mitología tradicional nos devuelve a un pasado remoto, donde lo colectivo, lo mágico, lo ritual y sobre todo su compleja estructura simbólica, le confiere ese poder vital e intemporal de lo imaginario, por lo que Gilbert Durand afirma: "La imaginación simbólica es dinámicamente la negación vital, la negación de la nada, de la muerte y del tiempo".

Antes de pasar a las características particulares de cada una de estas grandes líneas míticas, coincidimos con el profesor Cunha Leão, en que el providencialismo portugués está lejos de ser una característica exclusivamente portuguesa, es, esto es obvio, una concepción universal, sin embargo lo que no cabe duda es que el providencialismo portugués tiene un poco del israelita, una carga de pueblo elegido para la misión ultramarina. Sigamos como el profesor Cunha Leão las líneas míticas:

- 1ª.- Del providencialismo al fenómeno del Encoberto (D. Sebastián).
- 2ª.- Fenómeno marítimo y ultramarino (D. Henrique).
- 3ª.- Sublimación de la mujer (Milagro de Fátima, culto mariano, tabúes).
- 4ª.- Supervivencia del amor (Don Pedro y Doña Inés).

El mito del "Quinto Imperio" resurge inevitablemente de generación en generación; recordemos las coplas de Bandarra, y a autores como António Vieira, Fernando Pessoa, Agostinho da Silva, que trataron ampliamente el tema.

"Por isso meu invictíssimo encoberto, por mais que Diocleciano vos mande matar, por mais que os algozes vos deixem por morto, por mais que Irene vos queira sepultar, por mais que vós mesmo reveleis o lugar de vosso sepulcro, por mais que vossas relíquias, como despojos da morte, estejam repartidas pelo mesmo; eu contudo vos reconheço vivo: porque debaixo destas aparências da morte conservais e encobris a realidade da vida: *tandiu virgis caedi imperavit, donec animam Deo redderet.* (...)

El mito del Quinto Imperio está ligado, en cierta forma, también al culto del Espíritu Santo; no es, pues un imperio humano en el sentido estricto sino que prefigura un sentido espiritual profundo apegado a la conciencia colectiva portuguesa, porque contiene al mismo tiempo los dos materiales que anhela el pueblo portugués: la saudade (el rey perdido pero no olvidado), y el encoberto (lo misterioso que puede ser entendido a la manera divina).

Esta saudade¹ este recuerdo fascinante de la perfección que existió antaño, será el signo inequívoco de que aquel pasado va a volver a ocurrir. Volvemos a la interpretación laberíntica de la "saudade" como un sentimiento marino, como ese partir al más allá sin

1 Porque como dice Teixeira de Pascoaes "a saudade inclui a esperança, e por isso, a lembrança visa também o futuro. Estas duas forças, uma criadora e outra perpetuadora, são a essência e o corpo da saudade". Teixeira de Pascoaes. "Os Poetas Lusíadas", Oporto, 1919.

dejar nada, nada excepto ese recuerdo perdurable en la mente colectiva, y que se ha cobrado forma con miles de características peculiares.

El fenómeno del "encoberto" con ser el mismo, es sin embargo bien distinto, "O Encoberto" es para los portugueses un Don Sebastián del que oyen hablar demasiado a menudo, pero que no conocieron, pero D. Sebastián es también para la mayoría de los portugueses el hombre perfecto, el hombre anhelado, el hombre integral y el deseado misterio de la luz, es en cierto modo un mensajero de Dios, y sobre todo un libertador. La vuelta de D. Sebastián "numa manhã de nevoeiro" no tiene más objeto que la salvación de Portugal.

El mito de Don Sebastián o sebastianismo es un fenómeno con profundas raíces en la cultura portuguesa y con una gran repercusión en toda la realidad cultural portuguesa. El sebastianismo es en cierto modo una manera de lucha pasiva contra la adversidad; podría ser considerado como la saudade llevada a una situación límite porque ese sentimiento de saudade no tiene su origen en la ausencia de un hombre concreto. El Encoberto, el Deseado, es la Verdad, el Misterio deseado, un Ser cuyo descubrimiento futuro se espera y se profetiza...

El mito surge primero como forma de reacción armada al poder extranjero y acabó por transformarse en un sentimiento secreto que se enraiza en lo más profundo del alma del pueblo portugués, a punto de transformarse "numa feição inseparável da alma portuguesa"².

El mito sebastianista tiene su origen en la desaparición, en el año 1578, del rey D. Sebastián en la batalla de Alcazarquivir: al no tener descendientes, el trono portugués quedó en una situación angustiosa; su tío, el cardenal don Enrique se limitó a prolongar la agonía política de la nación lusa, dejándola a la deriva después de su muerte. Vacío el trono portugués se habían presentado varios candidatos, comenzando por don Antonio, prior de Crato, hijo legitimado del infante don Luis, y de una mujer del pueblo. Otros pretendientes se disputaban la casa portuguesa: doña Catalina, duquesa de Braganza, Felipe II, rey de Castilla...

Las clases populares mostraban simpatía por la causa del prior de Crato, que decide oponerse a la anexión de Portugal del pretendiente castellano. Don Antonio es aclamado rey, rodeándose de patriotas. Pero la nobleza se inclina a favor del pretendiente castellano. Derrotado en la batalla de Alcántara, huye primero al norte y luego a Francia.

Auxiliado por franceses e ingleses intenta retornar por la fuerza al reino, que mientras tanto, había aclamado rey a Felipe II de España, siendo así anexionado Portugal a la corona Española.

En 1589, una escuadra inglesa desembarca en Peniche y Cascais, e intenta tomar Lisboa por las armas. La empresa falla y con ello los sueños de don Antonio.

Condenado a partir de ahora al destierro, pero aferrado siempre a la idea de levantar a su país contra el dominio extranjero, muere en París, y con él, la causa de la independencia portuguesa parecía perdida para siempre. Dos planteamientos se perfila-

2 "A Evolução do sebastianismo" de Lucio de Azevedo. Livraria Clássica Ed. 2ª ed. Lisboa, 1947.

ban: o el regreso más que imposible, del desaparecido rey don Sebastián, considerado muerto en la batalla contra los moros, o la revuelta del pueblo contra la dominación castellana.

A partir de la desaparición de Don Sebastián surge un mundo de especulaciones sobre su paradero, apareciendo los más diversos impostores con los más diversos oficios. El caso de D. Sebastián se revistió de un carácter público cuyas implicaciones políticas superaron las fronteras portuguesas. Así, pues, en poco tiempo, se convirtió en el primer asunto portugués de interés general en el extranjero.

A partir de la batalla de Alcazarquivir y la desaparición del rey, también llamado Encoberto y Deseado surgen varios relatos, la mayoría de origen español, aunque aparecidos en otras lenguas. La crítica concuerda en que estos relatos, tenían como objetivo insistir en la desaparición definitiva, en la muerte, preparando así un ambiente favorable a las pretensiones sucesorias de España, fomentadas por Felipe II, como la elegía de Fernando de Herrera a la muerte del rey D. Sebastián en la que lamenta su muerte:

Los impíos y robustos, indignados,
las ardientes espadas desnudaron
sobre la claridad y la hermosura
de tu gloria y valor, y no cansados
de tu muerte, tu honor todo afearon,
mezquina Lusitania sin ventura,
y con frente segura
rompieron sin temor con fiero estrago
tus armadas escuadras y braveza.

Tradicionalmente el sebastianismo ha sido interpretado como un reflejo de la materia de Bretaña. Sin entrar en discusión, lo cierto es que existe un paralelismo estrecho entre el mito del rey Arturo y el sebastianismo entre los que podemos citar el valor mágico o simbólico de determinados objetos como la espada. Algo de ese mundo, de mitología artúrica puede haber influido al propio D. Sebastián. Además del ideal de ser "capitão de Deus" demostró un especial y decidido interés por la espada de los antepasados que más admiraba, llevó incluso a Africa la de Alfonso Henriques y era la que pensaba utilizar en la famosa batalla.

El sebastianismo aparece a lo largo de los siglos sublimado, tomado como símbolo de las potencialidades nacionales y trasfigurando al rey caprichoso e inexperto en un héroe sobrehumano y lleno de cualidades. Prueba de ello son las referencias que aparecen en la poesía de João de Lemos (?-?), Junqueiro (1850-1923), António Nobre (1867-1900), Teixeira de Pascoaes (1877-1952) o, Fernando Pessoa (1855-1935), en la prosa de Samuel Maia (1874-1951), Antero de Figueiredo (1875-1941) y Aquilino Ribeiro (1885-1963), o en el teatro de José Régio (1910-1969) "El-rei Sebastião", de Jorge de Sena (1919-1978) "O Indesejado", de Natália Correia (1923), "O Encoberto", de José Díaz de Souza (S/f) en "O Encantado de nevoeiro".

Al igual que en el caso precedente, la historia de los descubrimientos nos revela una tendencia emocional fuerte, enriquecida por un análisis económico de los hechos. El

estudio que todavía hoy subsiste en muchos de los dominios de la cultura sociológica está por hacer. Es tarea, pues, del investigador una responsable interpretación de los problemas vitales de la época, tarea inevitablemente ardua, pero que ayudaría a una comprensión colectiva del mundo portugués.

Los portugueses, aislados, de un contacto directo con el resto de Europa, buscaron a lo largo de los siglos tierras de ultramar. Los navegadores portugueses fundaron un imperio mundial en el siglo XV, que se extendió hasta Brasil e India.

Se suele indicar el año de 1415 coincidiendo con la conquista de Ceuta la fecha inicial de la expansión marítima portuguesa.

Se suele tratar el fenómeno de la expansión como fenómeno de epopeya colectiva, como una situación que hace referencia a una idiosincracia particular y concreta.

La historiografía actual ha puesto de manifiesto una serie de causas explicativas de la expansión marítima. Entre ellas se encuadran las siguientes: la situación geográfica del territorio, la desproporción entre la evolución demográfica y los recursos internos, la existencia de una ciencia náutica adelantada, la ideología de clase (espíritu mercantil de la clase burguesa, espíritu de caballería del noble, espíritu de Cruzada, de los Clérigos y espíritu de poder de los reyes).

El concepto de expansión incluye realidades sucedidas en épocas y en regiones geográficas diferentes; he aquí algunos datos históricos:

fue en el reinado de D. Henrique (1394-1460), llamado el Navegante (hijo de Doña Filipa de Lancaster y de D. João I de Portugal (1358-1433), inspirador de los viajes de navegación portuguesa cuando João Gonçalves Zarco y Tristão Vaz Teixeira llegan en 1419 a una isla del Atlántico a la que llamaron Porto Santo. Un año después, acompañados por Bartolomeu Perestelo descubren la isla de Madeira. En 1434, Gil Eanes supera el Cabo Bojador, que facilitaría la posibilidad de más descubrimientos en la costa occidental africana.

Cuando Don Henrique murió (1460), los portugueses ya habían llegado a Sierra Leona. Vasco de Gama llega a Calicut, en la India en 1498. Álvares Cabral llega a Brasil en 1500; y Alfonso de Albuquerque conquistó Goa en 1510.

Todos estos descubrimientos tuvieron grandes repercusiones de tipo político (formación de imperios coloniales), de tipo religioso (expansión del cristianismo y su supremacía sobre la religión musulmana), científico-cultural (conocimiento del globo terrestre, formación del espíritu científico, basado en la experiencia, progreso de ciencias y técnicas).

Los portugueses no solo unieron oriente y occidente, como se ha dicho tantas veces, sino que llevaron Oriente a Portugal. Ejercieron un intercambio de ritos, de cultos y de mitos localmente delimitados. Especialmente interesante es la observación de Dalila Pereira da Costa cuando dice refiriéndose al concepto de saudade "O que aproximará e ligará toda a cultura portuguesa na actualidade à cultura oriental, será essa forma direta e vivida de conhecimento, fazendo-se fora e para além de todas as laboriosas deduções intelectuais"³. A lo marítimo se liga también la apetencia aventurera de este pueblo que

siente las historias como propias, la epopeya que es considerada como un retrato psicológico y social, un corpus de ideas, una teoría de sentimientos, una fuente de mitos que están alrededor de la palabra "mar".

Recordando palabras de Idalina Sá Chaves:

"Ser mar e ser. Flutuar. Líquidos abraços, longos estiramentos e a transponível transparência da safira líquida. Músculos alongados na extensão do gesto total. E a frescura de cada gota em cada poro e a simbiose perfeita das reminiscências primitivas. E o sabor das algas na pele, o roçar manso da onda e o marulhar de mil búzios na memória do gesto único. A música antiga das baleias dos setes mares. O enleio doce dos golfinhos redondos.

O baile molhado das algas mais fundas, que encenam palcos às mais belas estrelas do mar."

El viaje portugués está orientado para el descubrimiento, eso implica el "otro mundo", el "além-mar" y lo desconocido por eso las referencias a leyendas marítimas son en Portugal abundantísimas. Cabe aquí recordar las de origen nórdico (Atlántida), las João Zorro, las de Fuas Roupinho en Nazaré, las de la Escola de Sagres, y, en el plano literario, no podemos pasar por alto las cantigas, o a autores como Gil Vicente (¿1460?). Camões (¿1524-25?-1580), y en nuestros tiempos Fernando Pessoa (1888-1935) con "Mensagem" o Saramago con "zangada de pedra". En ambiente marítimo es obligada la referencia al poema dramático de Miguel Torga (1907) titulado "Mar", donde Domingos, el protagonista, es atraído irresistiblemente hacia la muerte ante el hechizo del mar y el espejismo simbólico del canto de sirenas. Otra obra de tema marítimo es la de la autoría de João Pedro de Andrade (s/f) titulada "Maré alta", prohibida en 1974 su representación por la censura y hasta hoy inédita.

En tema de descubrimientos, interpretaciones de los clásicos son las obras de Hélder Costa, "Fernão: Mentos?", de carácter irónico o "Damião de Góis", variantes modernas de las versiones históricas sobre la "Peregrinação" de Mendes Pinto (¿1514?-1583).

Pero en la vida cotidiana la vida es mar, y el destino portugués parece estar entre el presente y el ausente, entre la patria y la barca, entre lo visible (el amor físico), y lo invisible (la esperanza). La esperanza es desde cualquier punto de vista un fortalecimiento misterioso de lo que constituye la última verdad.

En esta última concepción, se relacionan las frecuentes comparaciones con el mar o con motivos marinos que aparecen en algunas obras de teatro actuales. Analicemos el tratamiento de Miguel Torga en su obra titulada "Mar". He aquí la descripción de Domingo en boca de Capitolina.

"Escolheste bem, rico amor. Aquilo é peixe sem espinhas. Sempre à tona de água, com barbatanas que parecem asa, mas de condição abençoada. Limpo de alma como aquele sagrado mar que o viu nascer.
(Acto I, esc. IV, pág.24-25)

3 Do Extremo-Oriente pelo Mediterrâneo até à Ocidental praia lusitana de Dalila Pereira da Costa. Lello & Irmão Ed.Gomes. Oporto, 1976. Pág. 131-132. *Introdução a saudade*. Dalila Pereira da Costa e Pinharanda.

El personaje de Capitolina es sumamente interesante porque encarna la figura femenina, redentora, capaz de amar sobre todas las cosas, muy importante en Portugal como fuerza moldeadora en materia de educación.

La mujer ha tenido que sustituir al hombre ausente en varios de sus roles y funciones, y ha sido a la vez la heredera de las tierras, y la encargada de perpetuar el linaje y la casa. La tradicional estructura de la propiedad, la pobreza de las tierras en ciertos distritos, el primitivismo técnico en el laboreo, la carencia de recursos naturales, y la creciente densidad de población han forzado a emigrar al hombre. Así explica la sumisión a la ley matriarcal. Y la sublimación de la mujer.

Las relaciones sociales en el interior del pueblo aparecen dominadas por la regla del particularismo o más exactamente del "particularismo familiar", por la primacía del interés familiar privado. Esta estructura tiende a impedir una reunión de los esfuerzos particulares para consolidar el dominio sobre el medio, al tiempo que dificulta una vida social flexible e intensa y reduce el margen de libertad personal, estrechando, como consecuencia de todo ello, el horizonte cultural.

Además no hay que olvidar que la religiosidad en Portugal ha estado tradicionalmente salpicada de brujería, aunque hoy está superado en toda la Península.

Aparte de las curanderas y herboristas que en conjunto se puede decir que actúan de buena fe aplicando terapias caseras a los vecinos enfermos que acuden a ellas, hay que señalar la importancia que conservan todavía en nuestros tiempos las mujeres dedicadas al culto mágico de la hechicería estas "brujas" arropan en sí mismas un canal inexcusable de presión popular; la creencia generalizada en las aldeas pequeñas hace que su poder se mantenga vivo y que la superstición, la magia y ciertos hábitos desfasados en otras culturas occidentales (como el del "mal de ojo"), o los tabúes (como regulación cotidiana de vida en el pueblo portugués; cualquiera de estas profesiones (llamémosle así) marginales (cohen, nigromático, ensalmador, exorcista, brujo, hechicero, embaucador, hierbatero, saludador), tiene un objetivo común: lograr la salud por diversos medios, su papel está tradicionalmente impuesto e institucionalizado, en principio la idea de "brujo" es la de sustituto del médico y solo más tarde, se configura con un poder sacro o esotérico (adivinanza de objetos perdidos, confección de filtros amorosos, comunicación con los muertos); pero al mismo ofrecen un aspecto negativo: pueden desear daño a una persona y ese daño será causado sin demora. Por esta razón la bruja y el mal van íntimamente unidos.

Esta híbrida versión, mitad folclórica, y en parte real de bruja participa de una consideración difícilmente creíble en nuestra época, pero aún enraizada en estas tierras, sobre todo en el Norte de Portugal, y como tal aparece en la literatura actual, en obras de autores de la talla de Miguel Torga por ejemplo, o Miguel Delibes en otro sentido.

De la misma manera la mujer ha sido tradicionalmente un ser públicamente religioso. El estudio de las causas que llevaron al culto de la Virgen María, tan extendido en toda la Península Ibérica, pretenden orientar esta tendencia del culto piadoso a María como un culto más dentro de la Iglesia. En realidad, está ligado a la tradición del matriarcado primitivo del pueblo bíblico, de culto a los dioses de las aguas y de la fecundidad; así pasó a nuestra cultura con una simbología muy particular y concreta: María simboliza el amor maternal; la intercesora de pecadores y en último término la madre de todos los hombres,

pero no quiero entrar en un planteamiento real de transmisión histórica.

En Portugal, pese a la religión católica, las tradiciones precristianas han jugado un papel decisivo en la configuración mental del pueblo portugués. Aquí también es tarea ardua discernir lo que es puro mito, leyenda o ritual religioso en su sentido estricto.

Desde esta dificultad conceptual vamos a examinar cuáles son los elementos que componen dicha tradición:

1.- El amor humano en un sentido físico-sensual.

Según Camões es el amor de Venus el que protege la epopeya, por eso el canto de la "ilha dos Amores" es una buena parte del poema.

2.- Relación interna entre el amor del marinero ("nauta" "descubridor", "orientador") con las tierras que descubre.

Esta relación viene presente desde las Cantigas, literatura común galaico-portuguesa.

3.- Necesidad en esta situación de "saudade" de un sentido vital, que actualice continuamente las energías de vivir.

4.- Consecuentemente con lo anterior, y debido a la mística del "caballero quijotesco" encuentro lógico que el ofrecimiento se idealice en un objeto no concreto, no visible, pero esperanzador (a la manera del Encoberto).

5.- Esta idealización nos lleva a emprender un camino de retroceso hacia un personaje femenino, redentor y bello: la Virgen María.

Es decir, el culto mariano está en la cima de este modo general de sentir la vida nacional, sobre todo en las aldeas y pueblos pequeños. La aparición de la Virgen en Fátima a unos pastorcillos consagró este culto ya cariñosamente entrañado en Portugal, esta creencia del milagro se propagó pronto y en nuestros días la adhesión al sistema de creencia y prácticas de la religión católica es entre los mayores un uso común; no se trata sin embargo, de normas religiosas (asistencia al culto, oraciones), sino también de un conjunto de prescripciones de la comunidad (donde los aspectos sexuales o políticos se interfieren) y que están convenientemente ratificados.

Recientemente un buen número de autores han intentado retratar a la manera de Lorca, la sociedad portuguesa en este aspecto. Uno de los autores que mayor número de obras ha consagrado a este afán ha sido Bernardo Santareno, en su obra "A promessa". Zé encarna la religiosidad y la sensualidad no permitida, y María del Mar la obligatoriedad de asumir una promesa no realizada por ella:

- Ah Maria do mar! olha que eu muitas vezes até penso que me tens ódio, rapariga!

- E porquê? Por que razão havia de odiá-lo?

- Que eu saiba, nunca te fiz mal.

- Fez.

- Ah! já sei. É por causa de promessa, não é?

- Ora doideces! Vossemecê faz-me dizer coisas

sem jeito, meu pai, que culpa tem vossemecê

disso, dessa promessa? Ai, que maldito

tempo!

Vai falar com o padre, Maria do Mar: promessas assim não devem fazer-se. Mas se,

num momento de aflição, um pobre mortal as faz... deve mudá-las.
 Vai ter com o senhor prior, Maria do Mar!
 Faz o que te digo, rapariga... Verás como depois, tudo mudará nesta casa:
 vocês não são santos!
 (escena 1ª, pág. 18)

Habría que citar aquí por último la obra de Natália Correia titulada "A pécora" donde el pueblo es inteligentemente confundido hasta el extremo de identificar a la Virgen María con una prostituta, con el natural escándalo.

Otro de los temas más frecuentemente repetido en Portugal ha sido el motivado por la muerte trágica de Inés de Castro, que ha pasado a encarnar la mujer pura y la capacidad de amar y de entrega más de las imposiciones sociales.

Es en el reinado del rey *Alfonso IV*, donde se sitúa el episodio de la muerte de Inés de Castro. El hecho, a pesar de su secundaria importancia política, tuvo una repercusión emocional tan grande, que sigue vigente después de seis siglos, en manifestaciones literarias actuales.

Inés de Castro (1320-1355) provenía de una familia muy poderosa de hidalgos gallegos y descendía por vía bastarda del rey Sancho IV de Castilla. En 1350 brotó una revuelta de los grandes señores gallegos contra Don Pedro I, rey de Portugal, al frente de la cual estaba João Afonso de Alburquerque, considerado hermano adoptivo de Doña Inés. Este utilizando la influencia que tenía sobre ella, quiso mezclar a Portugal en las guerras internas de los nobles gallegos contra Castilla.

Para impedir que se llevara a cabo esta insurrección, el rey *Alfonso IV*, aprovechando una ausencia de su hijo Don Pedro mandó degollar a Doña Inés (que vivía íntimamente con D. Pedro) el día 7 de Enero de 1355, en Coimbra.

El infante al enterarse de la noticia, no acata la justicia, y arrasa Portugal, ayudado por los nobles portugueses y gallegos.

Una vez en el trono mandó ejecutar a los consejeros de su padre. En 1360 anunció que llegó a casarse en secreto con Inés de Castro y trasladó sus restos en olor de multitud, al monasterio de Alcobaça, donde se encuentra actualmente.

Estos hechos (el desvarío amoroso del infante, el conflicto con el rey, la inmolación de Inés a la razón política, la solidaridad de una parte de la nobleza, la guerra civil, la ferocidad de la venganza...) hicieron crear una leyenda en la que inmediatamente se fueron incluyendo pormenores sin base histórica, como el de la coronación de Doña Inés una vez muerta, y el besamanos del cadáver. Ante esto hay un hecho al que hemos de atenernos en sus dimensiones históricas, el episodio de Inés de Castro es relativamente pobre y poco o nada nos revela de su carácter personal. El exceso de amor hizo que desapareciera toda posible ambición política.

Como dice María Leonor Machado de Sousa⁴. "Na tradição portuguesa, Pedro e Inés distanciaram-se de um dos símbolos em que a alma de Portugal se reconhecia, transcenderam os limites do real, encarnando o mito do amor para além da morte".

4 M.ª Leonor Machado de Sousa. *Inés de Castro na literatura portuguesa*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984.

Como le sucedió a la figura histórica de Don Sebastián, la figura de Inés de Castro, también se desvanece para inmortalizar un mito.

Pero al contrario del caso precedente, la figura de Inés, no ha sido objeto de interés desde el punto de vista literario en materia de teatro, a no ser "Castro" de António Ferreira, y repercusiones en autores extranjeros (Velez de Guevara, Alejandro Casona, Montherlant, etc.) La razón es sencilla, Inés no encarnó nunca una figura libertadora como D. Sebastián, sino amorosa.

El personaje de Inés de Castro está preservado de la corrupción porque toda ella evoca la pasión pura, pero al mismo tiempo es signo de contradicción y desmitifica cierta teoría política. Se opone al orden preestablecido en nombre de la naturaleza humana, proponiendo una manera de entender la vida pacífica, inocente y no violenta.

Esta supervivencia del amor de Inés de Castro por Pedro significa tanto intensidad y vivencia como superación de la muerte, o fatalidad amorosa envuelta en una mística y aureola de misterio en el que hecho relevante es que ella amaba a Pedro y fue decapitada por ello.

Hecho curioso es para algunos el que la bastardía no constituía obstáculo ninguno para el honor, los autores sin embargo, han descubierto en esta historia ejemplar la estupidez de la razón de Estado, el sustrato de la moral antigua bajo la moral cristiana.

Así, pues el rostro y el comportamiento de Inés permanece intacto rodeada de puerilidad y dulzura mientras que el de Pedro surge diferentemente modelado según los escritores.

Veamos, por ejemplo, el prelude que hace Camões en las *Lusíadas*:⁵

Passada esta tão próspera vitória.
 Tornado Afonso à Lusitana Terra
 A se lograr da paz com tanta glória
 Quanta soube ganhar na dura guerra,
 O caso triste, e dino de memoria
 Que do sepulcro os homens desenterra
 Aconteceu da mísera e mesquinha
 Que depois de ser morta foi Rainha
 (Os Lusíadas, III, 118)

Camões se hace aquí eco del hecho (tal vez ficticio) de la coronación de Inés después de muerta; episodios en los que se recrean las obras de Velez de Guevara ("Reinar después de morir") y el drama de Montherlant ("La reine morte") y Alejandro Casona (Corona de amor y de muerte).

Sin embargo, el cronista Fernão Lopes duda de esta coronación. La crónica medieval une en sí el conflicto de la razón de Estado, y de las libertades individuales.

García de Resende (¿1470?-¿1536?) ofrece sin duda una obstinación sobre lo absurdo de la condena⁶:

5 Camões: *Os Lusíadas*. Porto Editora. Oporto, 1986

6 *Trovas que García de Resende fez a morte de Dona Inés de Castro*. Antología de textos medievais. Sá da Costa. Lisboa, pág. 8

Triste de myn ynoçente
Que por ter muyto fervente
lealdade, fez amor
no príncipe meu senhor
me mataram cruamente.

Otro de los autores António Ferreira (?) (1528-1569) nos ofrece una Inés con rasgos de bella bailarina, que repite la obsesión de su amor por Pedro:

... O infante Pedro. Meu doce amor, minha esperança e honra"
(pág. 207).

El amor de Pedro por su amada se transfigura en su mirada:

"Nos olhos e no rosto chamejara, nos meus olhos os seus o
descobriam". (pág. 208).

Y evoca su nombre, una y otra vez, en un deseo inefable de posesión.

"Castro na boca, Castro n'alma, Castro em toda parte tem ante mi
presente". (pág. 209).

En nuestros días, el tema de Inés ha sido tratado por Fernando Luso Soares en su obra "A outra morte de Inés", 1968 en el que interviene sin duda un tratamiento épico del problema, mezclado con el absurdo de Ionesco.

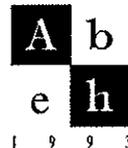
Desde el principio como vemos tenemos ejemplos donde el héroe -como Inés, o como el Cid o la Celestina- sacrifica la vida para convertirse en un prototipo mítico. Vemos también que hay una presunción de que cualquier acontecimiento mítico va a volver a ocurrir y así se reactualiza.

Las consideraciones psicológicas, que necesitan usar los instrumentos de la lógica y de la razón no nos proporcionan una explicación convincente.

Por eso, y en resumen, creo que para el espíritu mitopoético basta el contenido del conocimiento de la existencia de la "magia" del sueño para seguir adelante.

ÁNGELES SANZ JUEZ
Asesora Lingüística
Consejería de Educación
Embajada de España en Brasil

7 A *Castro* fue publicada en *Poemas Lusitanos* por Sá da Costa, y editada en 1.587, 18 años después de la muerte del autor.



El "Prólogo", clave para la lectura del Lazarillo de Tormes

Mario M. González

Aunque, como quiere Francisco Rico¹, es muy probable que en el manuscrito original del Lazarillo², realmente no constase ningún "Prólogo", no cabe la menor duda de que lo que así ha venido llamándose durante siglos cumple claramente tal función. Todos los lectores establecemos fácilmente un corte entre ese texto y lo que sigue. El primero en hacerlo fue al supuesto ayudante de la imprenta de Juan de Junta (si nos atenemos a la teoría de Rico); y fue tal vez ése uno de sus poquísimos aciertos. No porque el "prólogo" pueda atribuirse a un autor implícito que no sea Lázaro, sino porque es evidente que éste sólo comienza a realizar su propósito de dar completa noticia de su persona después del mismo³.

1 Cf. *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 131.

2 Citaremos entre paréntesis la página de la edición de Francisco Rico (Madrid, Cátedra, 1988).

3 Sobre el "Prólogo" del *Lazarillo*, pueden verse: GILMAN, Stephen: "The Death of Lazarillo de Tormes", PMLA, LXXXI, 1966, p. 149-166, RICO, Francisco: "Problemas del Lazarillo", BRAE, XLVI, 1966, p. 277-296, y "Para el prólogo del Lazarillo: el deseo de alabanza", *Actes de la Table Ronde Internationale du C.N.R.S. Picaresque espagnole*, Montpellier, 1976, p. 101-116, LAZARO CARRETER, Fernando: "Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes" en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, p. 59-192, LAURENTI, Joseph L.: *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Madrid, 1971, LABERTI, A. en SAILLARD et alii (Eds.): *Introduction à l'étude critique. Textes espagnols*, Paris, 1972, p. 147-181, DEYERMOND, Alan: *Lazarillo de Tormes: A Critical Guide*, London, 1975, SIEBER, Harry: *Language and society in "La vida de Lazarillo de Tormes"*, Baltimore and London, 1978, SHIPLEY, George A.: "The Critic as Witness for the Prosecution: Making the Case against Lázaro de Tormes", PMLA, XC VII, 1982, p. 179-194, CROS, Edmond: "Lecture idéologique du lien épistolaire", en *Lecture idéologique du "Lazarillo de Tormes"*, Montpellier, 1984, p. 105-115 y REED, Helen H.: *The Reader in the Picaresque Novel*, London, Tamesis Books, 1984, p. 36-51. Cf. apud Rico, Francisco (ed.): *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1988. Véanse también las "introducciones" a las diversas ediciones de la obra, así como: TARR, F. Courtney: "Literary and Artistic Unity in the 'Lazarillo de Tormes'", PMLA, XLII, 1927, p. 404-421, GUILLEN, Claudio: *The Anatomies of Roquery*, Harvard University, Cambridge, 1987 y SICROFF, Albert, A.: "Sobre el estilo de Lazarillo", NFFH, XI, 1957, p. 157-160. Cf. apud RICAPITO, Joseph V.: *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la novela picaresca*, Madrid, Castalia, 1980.

De esa manera, el *Lazarillo* tiene un prólogo. Tanto es así que, como el propio Francisco Rico advierte⁴, se repiten en el texto motivos habituales en los prólogos. El primero de esos motivos es la postura de escritor que Lázaro de Tormes adopta ante el lector que, materialmente, tiene un libro entre las manos. Como escritor, Lázaro desea ganarse el interés del público. De ese modo, echa mano a un lugar común en los prólogos que, con relación a su historia, parecería irónico:

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido...”(3)

Esa fórmula se destinaría normalmente a exaltar historias de acciones extraordinarias⁵. Pero lo que va a narrarse es lo menos extraordinario que el lector del siglo XVI podría imaginar. Entonces, no tiene sentido. Salvo que la lectura de la frase inicial sea otra: Lázaro quiere poner de manifiesto todo el contexto de su caso, o sea, una sociedad hipócrita que -entiende él- hasta entonces nadie había denunciado como él habrá de hacerlo. El doble sentido del *Lazarillo* está expuesto ya en esa primera frase. Y Lázaro advierte explícitamente sobre la existencia de ese doble sentido a lo largo de toda su historia; el texto sigue así:

“... pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite.” (3-4).

Lo que quiere decir que hay dos posibilidades de leer la historia de Lázaro: la segunda, aquella que no profundiza mucho, llevará al deleite del lector; por oposición, la primera será la de aquellos que estarán en busca de las segundas intenciones del texto; éstos alcanzarán el sentido buscado por el autor⁶.

Después, el prólogo sigue con un razonamiento que se apoya en una cita de Plinio el Joven - que, a su vez, cita a su tío Plinio el Viejo - para reforzar, ante el lector menos seducido por la novedad del asunto, la posibilidad de encontrar más de lo que él podría suponer en el texto que tiene entre manos. Todo se dirige a conquistar al lector, o sea, todo parece ser una actitud de escritor y no apenas de simple narrador. De hecho, el argumento justifica la publicación:

“Y esto para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto.” (4-5).

La frase siguiente refuerza el destino necesariamente público que debe tener un texto escrito:

“Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo” (5).

4 (Ed.) *Lazarillo de Tormes*, p. 3, nota 2.

5 Según MARAVALL (*La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986, p. 436) este inicio se destina a despertar el interés por la historia de este desviado y a, así, llamar la atención sobre la amenaza que sujetos como él significaban para la sociedad.

6 Para ese sentido de “agrade”, véase la nota 4 de la página 4, en la edición de Rico.

Y el autor explica las razones:

“... pues no se hace sin trabajo, y quieren, los que lo pasan, ser recompensados, no con dinero, mas con que lean y vean sus obras y, si hay de qué, se las alaben.” (5-6).

El párrafo concluye con la cita de Cicerón:

“Y a este propósito dice Tulio: ‘La honra cría las artes’.”(6).

La cita de Cicerón contiene el elemento - “la honra” - que permitirá establecer un puente con el sentido más profundo de la obra y con la identificación del autor del “prólogo” con el narrador-protagonista del resto del texto.

En seguida, se enuncian tres casos ejemplares en los que “el deseo de alabanza” funciona como el motor de las acciones humanas: el del soldado que se expone al peligro, el del eclesiástico que, contra la humildad que de él podría esperarse, no rechaza los elogios a su sermón, y el del señor que recompensa una alabanza hipócrita.

La honra, pues, en el sentido de deseo de verse elogiado, será el motivo de que la narración de Lázaro sea por éste llevada ahora al público:

“Y todo va desta manera; que confesando no ser yo más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallares, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades.” (8-9)

En la explicación de que el autor del *Lazarillo de Tormes* escribe para ganarse el elogio de sus lectores deben apoyarse dos conclusiones. La primera consiste en apuntar hacia el hecho indispensable de que el texto venga firmado por alguien, y que ese alguien sea al autor de este “Prólogo”, pues ocultarse en el anonimato sería la negación de lo que acaba de decirse; así, no aparece otro nombre en la portada porque el escritor del “Prólogo” quiere llevar el lector a identificar el autor implícito, Lázaro de Tormes, con el verdadero autor. Pero allí surge la contradicción: ¿cómo puede Lázaro de Tormes escribir para ser honrado, si lo que narra de sí mismo es deshonoroso del comienzo al fin? La contradicción no se resuelve y el lector podría comenzar, desde allí, a desconfiar del texto.

La segunda conclusión es la de que, hasta ahora, no tenemos la menor noción de que estemos leyendo una “carta”, como a posteriori podrá entenderse, básicamente, el *Lazarillo*. Apenas estamos tomando contacto con un texto que, al ser impreso, se destina al público. Este texto habrá de contener cosas nunca oídas ni vistas, que se refieren a la existencia de un hombre en medio de “fortunas, peligros y adversidades”.

Pero he aquí que, de inmediato, hay un corte muy brusco, tan brusco que quizás por eso mismo pasa desapercibido para el lector que ya se ha instalado en el universo de un texto literario, gracias al lenguaje propio de un prólogo. De golpe, Lázaro, el autor, comienza a hablar con alguien, con un destinatario concreto de su texto, hasta entonces no mencionado y cuya aparición tendrá que llevarnos a olvidar que, hasta ahora, todo

indicaba que estuviésemos ante una historia sin más destinatarios que los muchos lectores cuya alabanza el autor espera:

“Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran.” (9-10).

La irrupción de “Vuestra Merced” lleva al lector a un primer nivel de cambio en su perspectiva: el texto que lee está dirigido a alguien instalado fuera del texto; por lo tanto, comienza a aparecer como una historia documental, elaborada por alguien que escribe al servicio de un tercero.

El párrafo siguiente obliga al lector a dar un paso más en la definición de la expectativa que el comienzo de la lectura conlleva:

“Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciómelo no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona;” (10-11).

Por lo tanto, el texto está dirigido a alguien como respuesta a un pedido formulado por escrito. La noción de “carta”, ahora, está clara y haría que se dejase de lado cualquier otra perspectiva como la que hasta un momento antes el “prólogo” permitía sostener. Pero esa es tan sólo la motivación externa del texto. Hay una motivación interna (“el caso”) que, a su vez, lleva a que la carta no sea apenas una carta: ha de contener, además de la historia personal de quien la firma, un modo de ver y de entender la sociedad:

“Y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto,” (11).

La sociedad, para el autor de *Lazarillo de Tormes*, se divide en dos grupos: “los que heredaron nobles estados” y “los que diéndoles [la Fortuna] contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto”. El texto quiere desenmascarar a los primeros para exaltar a los segundos, entre los que se cuenta el propio Lázaro. En principio, parecería tratarse de un rechazo de la nobleza de sangre y de un elogio de la mentalidad burguesa; sin embargo, eso acabará desmentido por la actitud final de Lázaro: “remar” no será trabajar (“fuerza”) ni especular (“maña”), sino “arrimarse a los buenos por ser uno de ellos” como había visto a su madre (15) y como él mismo haría (133) después.

De ese modo, en lugar del trabajo o de la especulación, Lázaro, como los pícaros que seguirán su modelo literario, utilizará una fuerza que es parodia de la violencia del conquistador, versión real del caballero andante, y una maña que es astucia, única arma de que el pícaro dispone ab initio.

7 “Fuerza” y “maña” serían los componentes de la virtud que se opone a la fortuna. Mas esa virtud será luego definida, en el “tratado primero”, donde se dice que se pretende “mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio” (24).

Debemos tener en cuenta que quien habla en el “Prólogo” es el mismo Lázaro adulto que no quiere verse a sí mismo en la secuencia final de su narración. El “Prólogo” es el último segmento pensado por el autor Lázaro. Y, en él, el funcionario real acomodado, el hombre corrompido a lo largo de su historia personal, puede disfrazar de legitimidad el tortuoso camino recorrido hasta llegar a lo que considera “la cumbre de toda buena fortuna”, una fortuna que, con minúscula, encarna la victoria sobre la “Fortuna” contraria del “Prólogo”.

Pero, retomando el sentido de nuestro análisis, lo importante ahora es que el lector, que comenzó siendo colocado ante la narración de una historia, descubre que, en primer lugar, esa historia tiene un destinatario explícito, con quien él pasará a compartir las diversas alternativas; y, en segundo lugar, que esa historia no es otra cosa que la vida del propio autor, narrada en lo que parecería ser una larga carta auténtica. Se inicia allí un largo engaño, del cual el lector sólo saldrá en los párrafos finales del texto y que, como Rico ha demostrado⁸, significa la incorporación del relato al universo de la novela. El lector cae en la trampa porque no percibe el cambio que sucede cuando, en el “Prólogo”, el autor deja de comportarse verbalmente como un escritor y pasa a expresarse como el firmante de una carta. El lector sólo percibirá el engaño al constatar que Lázaro es un personaje que, aunque narrado en primera persona, no ve, porque no quiere ver, lo que él percibe claramente a su respecto.

En síntesis, la existencia de un “Prólogo” del *Lazarillo* es un hecho en la estructura del texto. Pero, además, en él pueden verse elementos que son claves fundamentales para la lectura de la novela. Así, en primer lugar, el corte que significa la introducción de “Vuestra Merced” significa un primer escalón para la incorporación de la pseudocarta autobiográfica al nivel del relato ficcional que las primeras frases anunciaban. Un segundo escalón será la definición del “caso” como punto de partida de la totalidad del relato que, ahora el lector tiende a vincular tan sólo al nivel de la carta, olvidando la ficción. Saldrá de su engaño en los párrafos finales del texto, como propone Rico. Pero la novela ya estaba anunciada en el “Prólogo” y, simplemente, había sido perdida de vista por el lector.

En segundo lugar, la posibilidad de más de una lectura del libro incorpora éste, de lleno, al universo de la novela moderna. Y esta posibilidad está explícita en el “Prólogo”, donde se dice abiertamente que descubrir la intención última del autor exige profundizar en busca de algo más que el simple deleite, efecto menor de una lectura superficial.

En tercer lugar, la paradoja de que alguien a un tiempo quiera ser alabado como escritor y de que para ello cuente la historia de su deshonor sólo se explica si tenemos en cuenta que el autor del “Prólogo” es Lázaro de Tormes adulto. Este, que tanto aprendió de niño con un ciego, no aprendió a verse, o mejor, es el peor de los ciegos, porque no quiere verse. Así, de la misma manera que “no ve” la deshonor marital de que es víctima, parecería “no ver” que su libro divulgará ésta y las deshonras que a ésta precedieron. Al fin y al cabo, para él, su caso termina “en la cumbre de toda buena fortuna”. Sólo faltaba hacer público tanto éxito.

En cuarto lugar, todo el prólogo se dirige a fundir en una única identidad el protagonista de la novela, su narrador y el autor implícito. Si nada distingue uno de otro

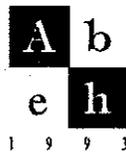
8 Cf. “Lázaro de Tormes y el lugar de la novela” en *Problemas del Lazarillo*, p. 153-180.

y si también es él quien escribe el acostumbrado prólogo, no cabría buscarle otro autor a la obra. Se reafirma, así, la incongruencia que significaría el hecho de que, en la portada de *Lazarillo de Tormes* apareciese el nombre de cualquier autor que no fuese el del protagonista.

Por último, la intencionalidad del autor del *Lazarillo* con relación a la sociedad de su época es evidente. En ella caben "los que heredaron nobles estados" y los demás. O inversamente, como ya había dicho años antes y desde otro ángulo Jorge Manrique: "los que viven de sus manos / y los ricos". Para los que nada heredaron sólo cabe recurrir a la "fuerza" y a la "maña". Pero el ejemplo que en toda su historia Lázaro nos presenta es el de la marginalidad como único ámbito donde funcionan estos recursos. En la sociedad presentada por Lázaro el trabajo y la especulación son parodia, respectivamente, de la aventura caballeresca⁹ y de la mentalidad burguesa que permiten, como máximo, el acceso a los escalones más bajos de la clase dominante, y a un precio tal que sólo un ciego podría sentirse feliz como Lázaro al escribir su historia.

MARIO M. GONZÁLEZ
Universidad de San Pablo

⁹ Nunca estará demás recordar que trabajo viene del latín *tripallium* que antiguamente designaba la actividad del guerrero y que, cuando éste conquista el privilegio del ocio, pasa a designar la actividad del que no tiene derecho a éste último. Véase MARAVALL, J.A.: "La evolución de los conceptos de 'trabajo' y 'trabajador'", op. cit., p. 164-195.



Garcilaso de la Vega, el Inca: uma matriz paradigmática no sistema literário hispano-americano

André Luiz Gonçalves Trouche

1. Introdução

Uma observação atenta e comparativa da narrativa produzida nas diversas regiões da América hispânica revela que apesar dos previsíveis traços distintivos regionais e culturais e acima inclusive dos distintos procedimentos retóricos e das diversas concepções poéticas das sucessivas sincronias, o processo literário hispano-americano apresenta uma sensível unidade estrutural, fundada sobre uma atitude escritural comum de transferir à ficção o resgate de nossa experiência histórica. Esta atitude, tão recorrente que chega a constituir-se em fio condutor de nosso processo narrativo, a nosso ver tem sua gênese já nas primeiras crônicas da conquista.

Trazer à luz esta unidade estrutural exige focar diretamente o processo de estruturação da narrativa com as lentes da abrangência. Aqui, logo se delineiam os contornos de dois fenômenos puramente escriturais que se situam na base mesma da estruturação da narrativa e que creio dar origem a esta atitude escritural a que nos referimos.

O primeiro é a questão da busca da identidade, de construção de uma imagem de América, de questionamento de nossa concretude histórica. Matriz de tensão estrutural de todo o campo intelectual e do projeto criador americano, a questão da *Expressão Americana* - para usar a fórmula forjada por Lezama Lima e tão estupendamente estudada

por Irleamar Chiampi¹ - vem impulsionando todo o processo narrativo hispano-americano, além de constituir-se em um dos eixos centrais do universo cultural da América hispânica.

O segundo - embora não se trate de hierarquia - se deixa (entre) ver no constante e contínuo diálogo que a narrativa de ficção estabelece com o discurso histórico.

Também aqui creio que nos defrontamos a uma constante estrutural do processo narrativo americano. Com maior ou menor evidência; como fruto de um propósito claro e definido, ou resultado de um processo inconsciente e quase inercial; como busca de legitimação, ou como ironia feroz; ou seja, como paráfrase subserviente ou como paródia contestadora, o histórico - em sua variedade de concretizações verbais - vem ao longo do tempo desempenhando um papel de intertexto ativo no processo de estruturação da escritura americana, desde as primeiras crônicas da Conquista.

A conquista da América foi uma tarefa complexa que exigiu um esforço conjunto dos vários setores e instrumentos de poder do Estado Espanhol. A colonização de terras habitadas por povos que conheciam o estado organizado e que viviam sob sólida ordem social coletivista, além de apresentarem as mais favoráveis condições materiais e culturais, não teria sido possível, se não se tratasse de uma ação em que houve preocupação com o controle de todos os setores em que se manifestava a vida dos povos indígenas.

Creemos importante ressaltar que as primeiras crônicas foram escritas por soldados envolvidos nas lutas da conquista e resultam de ordens reais. Este fato, de saída, determina o ponto de vista que informou a elaboração dos textos iniciais que contruíram a imagem do **Nuevo Mundo**. Uma imagem totalmente dependente da visão européia. As crônicas, não cabe dúvida, foram um instrumento privilegiado da dominação. A dominação por meio da linguagem...

Esta circunstância, paradoxalmente, ressalta a obra de Garcilaso de La Vega como uma narrativa que, pela primeira vez na América, se constrói desde uma dupla perspectiva que integra a cultura incaica e a européia, como veremos adiante.

Esta será, pois, a perspectiva que orientará as considerações que tentaremos assinalar na obra de Garcilaso. Afastando-nos inteiramente de qualquer polêmica estéril sobre seu valor histórico, vamos dirigir nossas observações para a estruturação poética do texto, seguros de que, como afirma Henrique Pupo-Walker, "los textos del Inca alcanzan un nivel de elaboración formal que convierte el discurso en referente de si mismo"², o que assegura sua condição de escritura literária.

1 CHIAMPI, I. (1988) p. 11/54.

2 PUPPO-WALKER, Henrique. (1982) p. 118.

1.2 Garcilaso e a Historiografia das Índias

Na busca de uma consideração mais propriamente literária dos textos do Inca, cremos oportuno uma referência ao contexto mais específico de onde emerge sua obra: o contexto da historiografia da América.

Uma onda universalista atravessa o reinado de Carlos V e traz no seu bojo a renovação de um antigo gênero literário muito recorrente na Idade Média: a historiografia.

Os reinados de Carlos V e de Felipe II, seu sucessor, foram momentos em que seguidamente surgiram crônicas e histórias sobre a Espanha, produzidas segundo os cânones do humanismo. contemplando o entusiasmado interesse e admiração que o, então, vasto império despertava. O descobrimento e a perplexidade que a realidade do **Nuevo Mundo** provocava, potencializaram ainda mais esta tendência, criando as condições necessárias para um impulso definitivo na produção das crônicas que tentavam resgatar e informar sobre esta nova realidade.

A época de Carlos V corresponde aos tempos da "crônica primitiva", como se convencionou denominá-la, ainda que, em verdade, a produção literária desta época já apresente peculiaridades próprias e bem definidas, distinguindo-se pelo exotismo e por um tom aventureiro e fantasioso.

Para efeito didático podemos destacar dois ciclos distintos na historiografia da América, que correspondem exatamente às duas conquistas mais importantes: México e Peru.

Desta "época primitiva" são representantes destacados as obras de Cortés, Francisco Lopez Gómara, Bernal Díaz del Castillo e o Fray Las Casas.

Em verdade, Gómara, Bernal Díaz e o Fray Las Casas representam as três tendências principais que seguiram os historiadores da América: Gómara adota o modelo clássico como referência imediata, inserindo-se no paradigma da historiografia intelectual. Em plano oposto, Bernal Díaz - um soldado dinâmico e veemente, busca objetivamente relatar os fatos, tomando sua experiência pessoal como parâmetro maior e garantia de legitimação para seu relato. Já o Fray Las Casas, grande defensor dos índios, assinalando e denunciando as crueldades da Conquista, ocupa um espaço interseccional entre o espírito intelectual e humano dos outros dois.

Ainda que entendamos a literatura como um processo contínuo e dialético podemos, com objetivos puramente didáticos, distinguir na segunda metade do Século XVI uma mudança na historiografia das Índias, que, em denominação cunhada por Montserrat Martí, constituiria a época de uma "crônica mestiça". Este é o momento em que as crônicas preponderantemente se ocupam da conquista do Peru e da Venezuela, buscando registrar e transmitir a cultura e a etnografia dos Incas.

Blas Valera, o Pe. Acosta e, sobretudo, o Inca Garcilaso - os destaques desde período - caracterizam a busca da identificação do historiador com o tema que descreve.

Descendente da nobreza espanhola e da nobreza incaica, Garcilaso de La Vega simboliza, já por sua própria contingência familiar, a fusão das duas culturas, o que será amplamente confirmado por sua obra, verdadeira síntese dialética a inaugurar o paradigma literário hispano-americano.

Nascido em 1539 (oito anos depois da conquista do Peru), Garcilaso de La Vega era filho do Capitão Sebastián Garcilaso de La Vega, membro da alta nobreza castelhana, e de Isabel Chipu Oclo Ocio, uma legítima princesa incaica, sobrinha de Hauyna Capac - penúltimo rei Inca.

Até os vinte e dois anos, Garcilaso viveu em Cuzco, em estreito contato com o mais seleta da cultura incaica que lhe foi transmitida pelos parentes de sua mãe com quem convivia diariamente.

Morto seu pai em 1560, parte o jovem Garcilaso para a Espanha onde viverá definitivamente. Sua trajetória intelectual é, pois, um processo totalmente insólito, e não apenas no contexto de sua época... Garcilaso foi um homem dividido, que nas primeiras etapas de sua vida pertenceu ao universo da cultura incaica, mas que posteriormente participou inteiramente da cultura européia, tendo acesso aos conhecimentos mais refinados da cultura humanística.

As obras do Inca, todas escritas já no fim de sua vida, são: a tradução dos *Diálogos de Amor* de León Hebreo (1590), *La Genealogia de Garci Peres de Vargas* (1596), *La Florida del Inca* (1605), e *Comentarios Reales*, cuja primeira parte foi publicada em 1609, e a segunda, com o título de *Historia General del Perú*, foi publicada em 1614.

2. Comentarios reales: um texto literário

A obra do Inca Garcilaso, por sua posição única no universo da historiografia das Índias vem ao longo do tempo dando origem a atitudes ingênuas e apaixonadas, sobretudo em relação ao valor histórico de seus textos: ora o acusam de “insinceridade”, de “retorcimento dos fatos”, de “tendencionismo” e, com base nisto, penalizam-no inteiramente, não lhe reconhecendo qualquer valor - inclusive os literários; ora, em atitude oposta, mas não menos ingênuas e inconseqüente, buscam o engrandecimento exaltado de sua obra, como uma afirmação nacionalista, fruto de ressentimentos coloniais tardios e igualmente despropositados. Em ambos os casos o resultado é perversamente o mesmo. Raras vezes, até hoje, o estudo e a observação da obra do Inca chegou a considerar os aspectos especificamente literários de sua escritura.

Como afirmamos anteriormente, porém, nosso interesse pela obra de Garcilaso encaminha-se diretamente para sua dimensão literária. É exatamente esta que o impulsiona a ultrapassar, em muito, o contexto fechado da historiografia e inscrever-se no universo do literário, situando-se na raiz do processo ficcional hispano-americano, como fundação da atitude escritural de buscar na memória, na história e no diálogo escritural a tentativa de estabelecer o espaço do mesmo e o espaço do outro.

A questão das relações entre história e ficção na narrativa do Inca já está profundamente estudada por Henrique Pupo-Walker em seu fundamental *Historia, Creación y Profecía en Los textos del Inca Garcilaso de La Vega*³ onde, inclusive comprova com incomum argúcia que o Inca - e nisso leva cerca de trezentos anos de vantagem em relação à **Nova História** - tem uma perfeita compreensão de que o histórico comparte o mesmo solo do fabuloso, do legendário e do ficcional - o solo da linguagem...

2. *Comentarios Reales: um texto literário*

3. PUPO-WALKER, Henrique. (1982)

“Garcilaso comprendió, con agudeza ejemplar, que el valor de las fábulas no radicaba en la historicidad rigurosa de lo narrado. Apoyándose tanto en sus conocimientos historiográficos como en su intuición, el Inca entendió que el mito y la leyenda subyace una vivencia colectiva y un concepto de sabiduría que sí puede tener sentido histórico”⁴

Nossa atenção, nesta reflexão, recairá sobre sua obra cume *Comentarios Reales* que cremos sintetizar e sistematizar os procedimentos literários que nos permitem apontá-la como um texto literário válido por si mesmo, como manifestação da criação literária hispano-americana.

Antes de que iniciemos nossos apontamentos, porém, é importante advertir que não temos a intenção de produzir uma análise exaustiva da obra de Garcilaso. Pretendemos apenas fazer breve referência a determinados aspectos da narrativa do Inca, que consideramos fundamentais para uma abordagem literária de sua obra.

2.1 Memória e Autobiografia

Uma observação ainda que superficial da disposição formal de *Comentarios Reales* que se trata de um texto que não obstante seu caráter historiográfico, se organiza fundamentalmente a partir das vivências e experiências subjetivas do narrador. A exemplo das narrativas autobiográficas, todas as seqüências episódicas se organizam repetidamente em torno da figura e das experiências pessoais do narrador. Ao longo de todo o percurso da narrativa poderíamos sacar inúmeros exemplos deste fenômeno que de tão recorrente chega a esboçar um quadro de memorialismo. De todos, selecionamos três passagens que nos parecem especialmente representativas:

“De esta manera echaron por tierra aquella gran majestad, indigna de tal estrago... Derribándola con tanta priesa, que aún yo no alcancé de ella sino las pocas reliquias que he dicho.”⁵

Como se vê, neste fragmento em que condena a destruição que a conquista trouxe consigo, fica evidente que mesmo os fatos ocorridos antes de seu nascimento, somente chegam à superfície textual sob referências pessoais.

A centralidade do narrador é tão absoluta que se manifesta inclusive em episódios de caráter indiscutivelmente histórico. Assim, como se pode perceber no fragmento abaixo personagens históricos como Francisco Pizarro, e fatos históricos como as batalhas de Huarina e de Sacsahuana se organizam em torno da figura do narrador.

“A este caballero (Francisco Pizarro) conocí en el Cozco, después de la batalla de Huarina, y antes de la de Sacsahuana, tratábame como a propio hijo”⁶

4. *Ibidem*, p. 115

5. GARCILASO DE LA VEGA, El Inca. (1965) p. 594

6. *Ibidem*, p. 539

Sua proximidade em relação à matéria narrada, além de determinar a posição do narrador diante da narrativa, se converte em elemento funcional do processo de estruturação da narrativa:

“Yo escribo, como otras veces he dicho, lo que mamá en la leche, y vi y oí a mis mayores”.⁷

Em realidade esta ampla gama de referências pessoais em conjunto indicam a função rectora que o estrato autobiográfico cumpre na organização da narrativa. É exatamente esta função rectora que ao constituir-se em lógica de estruturação da narrativa, engendra uma construção reflexiva que converte o discurso, enquanto tal, em objeto mesmo do processo narrativo, transferindo-o ao primeiro plano da escritura.

A temporalidade, a posição do narrador, além da dimensão intertextual e as narrativas interpoladas que irrompem em meio ao texto geral são outros aspectos que pretendemos assinalar como elementos que, em termos rigorosamente formais, fazem com que *Comentarios Reales* ultrapasse a mera práxis historiográfica e se inscreva no espaço específico e exclusivo da escritura artística.

A directriz autobiográfica da narrativa paralelamente promove também um curioso fenômeno na definição do papel do narrador, tradicional das experiências dos personagens narrativos. A centralidade da pessoa do narrador e os amplos espaços imaginários tornam possível que em *Comentarios Reales* o narrador cumpra a dupla função de relator e de sujeito, ou seja, de narrador e personagem ao mesmo tempo. Distinguindo-se até mesmo do modelo das narrativas autobiográficas, onde tradicionalmente o sujeito do enunciado coincide com o sujeito da enunciação, a escritura do Inca produz um desdobramento de imagens que superpõe sobre o mesmo plano o homem e sua obra, encurtando, questionando e chegando mesmo a extinguir a tradicional distância entre personagem e narrador.

A centralidade do narrador e o fluxo de interação entre narrador e seu contexto é tão grande que acaba por desmontar toda a engrenagem da temporalidade cronológica. O texto se desenvolve a partir de uma primeira pessoa que enlaça fatos distantes e remotos a reflexões ditadas pelo presente, dilatando ao máximo a dimensão temporal a ponto de romper o princípio da sucessividade e instaurar uma temporalidade simultânea:

“Esta figura del sol cupo en suerte cuando los españoles entraron en aquella ciudad a un hombre noble, conquistador de los primeros, llamado Mancio Serra, que yo dejé vivo cuando me vine a España...”⁸

Como já nos parece claro a memória é o manancial que nutre todo o desenvolvimento narrativo, determinando uma temporalidade múltipla, simultânea, ponto de partida para afirmar a vigência da individualidade do Inca.

A memória em Garcilaso, porém, é a memória do que não foi vivido, principalmente em *Comentarios Reales*, onde na Espanha, e já nos últimos anos de sua vida, Garcilaso tenta resgatar a experiência histórica do Império Incaico, a que ele próprio é o primeiro a

7 Ibidem, p. 260

8 Ibidem, p. 322

transformar em discurso verbal. É nos quadros desta *memoire involuntaire*, que Walter Benjamin aponta como único caminho para a construção da *erfahrung* capaz de resgatar a experiência histórica dialeticamente integrada, que o Inca ao construir seu discurso narrativo, inaugura paradigma o do texto literário na América Hispânica.

2.2 Jogo Intertextual

Em toda a obra de Garcilaso, sobretudo em *Comentarios Reales*, o fenômeno da intertextualidade, talvez ainda mais fortemente que os outros procedimentos narrativos, é o que determina a especificidade literária de sua escritura.

Em *Comentarios Reales*, as referências textuais são múltiplas e tão recorrentes que nos permitiriam, inclusive, apontá-las como fio condutor da narrativa

A escritura do Inca é um espaço configurado por citações, cotejos, alusões e referências diretas e indiretas, um amplo painel intertextual, que inclusive se evidencia nos dois níveis fundamentais da narração: o do enunciado (a matéria histórica) e o da enunciação (a elaboração escritural mesma, o universo dos textos).

O mais admirável é que, em ambos os níveis, a narrativa de Garcilaso estabelece um diálogo tanto com o universo cultural europeu, como com as tradições, lendas, e códigos culturais orais da civilização incaica, que ele mesmo cria como realidade verbal.

Os exemplos que comprovam nossa observação multiplicam-se ao longo do texto. Em atenção aos modestos objetivos desta reflexão selecionamos quatro fragmentos que nos parecem bastante representativos das quatro dimensões intertextuais a que nos referimos:

“Y aunque algunas cosas de las dichas, y otras que se dirán parezcan fabulosas, me pareció no dejar de escribirlas por no quitar los fundamentos sobre lo que los indios se fundan para las cosas mayores y mejores... para mejor noticia que se pueda dar de los principios, medios y fines de aquella monarquía, que yo protesto decir llanamente a la relación que mamá en la leche”.⁹

O Inca é muito preciso. Se por um lado, ao nível do enunciado, seu texto relatará os fatos de que teve conhecimento nos relatos que “mamé en la leche”, por outro:

“Todo lo que hemos dicho del tesoro y riquezas de los Incas, lo refieren generalmente todos los historiadores del Perú, encareciéndoles cada uno conforme a la relación que de ellas tuvo. Y los que más a la larga lo escriben son Pedro Cieza del León...”¹⁰

Assim como a nível da matéria narrada, Garcilaso mantém este tipo de diálogo tanto com o universo incaico, como com o espanhol, a nível da enunciação podemos surpreender também uma vigorosa dimensão intertextual, concretizada através da assimilação de

9 Ibidem, p. 101

10 Ibidem, p. 410

referências textuais múltiplas à própria elaboração escritural de seu discurso narrativo, mais uma vez tendo como parâmetros tanto o universo incaico como o europeu:

"Yo me acuerdo haber oído esta fábula en mis niñeces, con otras muchas que me contaban mis parientes; pero como niño y muchacho no les pedí la significación... Para los que no entienden indio ni latín me atreví a traducir los versos en castellano, arrimándome más a la significación de la lengua que mamá en la leche materna, que a la ajena latina de la que supo menos que de armas..."¹¹

O jogo intertextual que Garcilaso firma com a tradição literária europeia é profundo e diversificado. Em *Comentarios Reales* os procedimentos retóricos típicos da novela de cavalaria, dos textos clássicos da narrativa de ficção italiana, da historiografia dos clássicos greco-latinos, etc., são assimilados ao tecido textual, em seu próprio processo de estruturação. Deste fenômeno cremos ser significativo o fragmento abaixo em que o Inca descreve com eloquência e precisão próprios da narrativa pastoril greco-latina, determinados vales ajardinados:

"...Todos los reyes Incas lo tuvieron por jardín y lugar de sus deleites y recreación... Está a cuatro leguas pequeñas al nordeste de la ciudad. El sitio es amenísimo, de aires frescos y suaves, de lindas aguas, de perpetua templanza de tiempo, sin frío ni calor, sin moscas, ni mosquitos, ni otras sabandijas penosas... lo alto de aquella sierra es de perpetua nieve, de la cual descienden al valle muchos arroyos de agua de que sacan acequias para regar los campos..."¹²

À medida que o texto avança evidencia-se cada vez com maior nitidez que o discurso literário é um amplo tecido intertextual, que a cada passo se tece em estreita conexão com os textos (escritos e orais) que o precedem, como busca de superação.

O discurso configura-se, pois, como uma gestação dialética enunciando - e anunciando - assim, assimilado a seu próprio processo de estruturação, a formulação básica de todo o projeto cultural hispano-americano.

Como bem o sintetiza Henrique Pupo-Walker:

"...En una secuencia espectacular e inusitada sus palabras dan corporeidad y trascienden el discurso oral de los Incas, y a un mismo tiempo reescriben la historia letrada, para a la postre instituir una escritura que asume el presente en función de futuro; escritura revolucionaria, pues, que reivindica una vivencia americana y sui generis..."¹³

Pensamos ser oportuno agora tentar um arremate final que junte os fios condutores da reflexão aqui desenvolvida, a fim de que possamos determinar o ponto de chegada a que nosso estudo nos conduziu.

11 Ibidem, p. 194

12 Ibidem, p. 396

13 PUPO-WALKER, Henrique. (1982) p. 123

Como afirmávamos na introdução deste trabalho, aqui procuraríamos atuar com um objetivo duplo: tentar levantar e analisar alguns aspectos e procedimentos especificamente literários do discurso narrativo em *Comentarios Reales*, e tentar focar a narrativa do Inca como matriz de uma atitude escritural que permeia todo o projeto criador hispano-americano desde as crônicas da conquista.

De nosso passeio pelo universo da linguagem em *Comentarios Reales* - ainda que tenhamos deixado de visitar muitos aspectos importantes - podemos apontar determinadas evidências que cremos atenderem nossas expectativas iniciais.

A primeira delas é o profundo inter-relacionamento que a narrativa de Garcilaso promove entre memória e história. Visceralmente articuladas em seu texto, a experiência histórica vai se tecendo nas malhas da memória, e esta se tece com os fios da história. Como tentamos demonstrar, a narrativa do Inca se estrutura sob uma lógica autobiográfica, fundada na memória, tentando recompor a experiência histórica da civilização incaica (sua *erfahrung*, nos diria Benjamin) incorporando o passado a sua própria experiência.

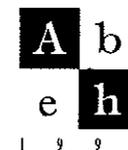
Outro aspecto que gostaríamos de ressaltar é o intenso jogo intertextual celebrado pela narrativa de Garcilaso, que, ao estabelecer um diálogo tão profundo e diversificado tanto com a tradição oral dos Incas, como com os códigos textuais europeus, cria uma perspectiva rigorosamente fundadora no sistema literário hispano-americano. Uma perspectiva mestiça que supera e integra dialeticamente todo um sistema de oposições expresso tradicionalmente pelos binômios vencedores/vencidos, indígena/europeu, etc.

Comentarios Reales é o primeiro momento em que mais do que uma visão do vencido (apenas) surge uma narrativa que postula um projeto criador americano, plural, híbrido, impuro ... mestiço.

Ao fechar estas considerações parece-nos importante enfatizar a questão de que a proposta de tomar a obra de Garcilaso de La Vega, como matriz paradigmática do processo literário hispano-americano se justifica, portanto, não por sua contingência biográfica - afinal Garcilaso é um mestiço - mas exata e unicamente por sua produção narrativa, que inaugura uma verdadeira linha de força no sistema literário hispano-americano.

Uma linha de força que indica que na América hispânica, mais que as previsíveis, naturais e óbvias dessemelhanças entre os mais diferentes textos de épocas e regiões geográficas distintas, ressalta, em realidade, uma mesma matriz fundadora, uma mesma tensão estrutural, uma mesma perplexidade ontológica e o mesmo projeto de resgate de nossa identidade e nossa história.

ANDRÉ LUIZ GONÇALVES TROUCHE
Universidade Federal do Rio de Janeiro



BIBLIOGRAFÍA

1. AROCENA, Luis. *El Inca Garcilaso y el Humanismo Renacentista*. Buenos Aires Centro de Profesores Diplomados, 1949.
2. ARROM, José. *Certidumbre de América*. Madrid, Gredos, 1964.
3. AVALLE ARCE, Juan Bautista. *El Inca Garcilaso y sus Comentarios*. Madrid, Gredos 1965.
4. CLARK B., Wendell. *Andean Culture and History*. New York, American Museum of Natural History, 1960.
5. CHIAMPI, Irlemar. Estudio Introdutório. In: LEZAMA LIMA, José. *A Expressão Americana* São Paulo, Duas Cidades, 1988.
6. DURAND, José. *El Inca Garcilaso Clásico de América* México, Sept-Setenta, 1976.
7. ILGEN, William. *The Meaning of the Comentarios Reales*. Tese de Doutoramento inédita. Aprovada em 1970. Yale University
8. JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
9. MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Seis Temas Peruanos*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960.
10. MIRO QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso y Otros Estudios Garcilasistas*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1971.
11. PUPO-WALKER, Henrique. *Historia, Creación y Prefecía en los Textos del Inca Garcilaso de La Vega*. Madrid, J. Porrúa Turanza, 1982.

Lo Regional y lo Universal en “La Casa de Bernarda Alba”

Ana Lucía Esteves dos Santos Costa

1. Regionalismo y universalismo

Para muchos críticos, *La Casa de Bernarda Alba* representa la obra máxima de toda la dramaturgia lorquana. Contribuye a ello el hecho de ser la última obra escrita por el autor, asesinado en 1936 poco tiempo después de haberla escrito. Otros apuntan a que esta obra representa la culminación de una trilogía iniciada con *Bodas de Sangre* y continuada con *Yerma*. Indiscutiblemente *La Casa de Bernarda Alba* pertenece al rol de los últimos proyectos teatrales de García Lorca, situándose como drama que explora la atmósfera asfixiante de la casa, donde Bernarda gobierna su viudez y la vida de sus cinco hijas. El propio autor, al nombrar la obra, le añadió un subtítulo: “Drama de mujeres en los pueblos de España”. A partir de ello podríamos defender la intención regionalista de la obra. Sabemos que García Lorca aportó a la lírica contemporánea un popularismo culto, un sentimiento y una temática populares, expresados muchas veces a través de imágenes y metáforas cultas, de los cuales tal vez el *Romancero Gitano* sea el ejemplo más contundente. Es verdad que la pieza se sitúa originalmente “en un pueblo andaluz de tierra seca”, como escribió el autor en la hoja primera de su manuscrito. Algunos estudiosos de la obra lorquiana suelen identificar ese pueblo con Valderrubio, un pueblo de pozos, muy ligado a la vida del autor.¹ Dicho ámbito geográfico nos parece importante tan sólo como

¹ García Lorca, F. *La Casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 20. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

punto inicial para el desarrollo del drama. En efecto, lo que se percibe a lo largo de la pieza es que su estructura logra traspasar de pronto los límites geográficos y temporales establecidos con el mensaje del amor no conseguido cuya liberación es la muerte. El espacio de la pasión, del deseo y del ansia de libertad se vuelve universal y atemporal, alcanzando el rango de generalización humana. García Lorca, a la vez que bucea en el alma de las mujeres de los pueblos de España, pretende llegar hasta lo más íntimo y desde ahí, planteado el conflicto, mostrarlo en toda su profundidad y complejidad humanas y, por lo tanto, universales.

En la introducción a una de las ediciones de la obra, Mario Hernández, al comentar la escritura de *La Casa de Bernarda Alba*, nos aclara respecto a la hegemonía de lo universal frente a lo regional:

“El subtítulo escogido - Drama de mujeres en los pueblos de España - es índice del intencionado carácter documental, pero también del antilocalismo pretendido. Si en el lenguaje empleado apenas hay rasgos dialectales, algo de lo que siempre huyó el poeta, la trama y mundo expresados tampoco son exclusivamente andaluces, independientemente de que la inspiración brotara de hechos y personas de un pueblo de la vega granadina: Valderrubio. La discusión, de todos modos, carece de importancia, pues es en la radicalidad humana con que el conflicto está planteado donde descansa la universalidad y la grandeza de este drama.”²

Parece compartir la misma opinión José María Valverde³, cuando nos dice:

“El teatro español, que desde el Siglo de Oro no había salido de un exceso de tradicionalismo o de una pequeñez costumbrista, al llegar a esta obra adquiere total validez, en el mundo y en nuestro siglo, con un logro tan maduro que quizá no ha hallado todavía digno seguimiento.”

Nos gustaría sin embargo, matizar estas dos opiniones porque nos parece interesante contrastar regionalismo y universalismo en esa obra sin necesidad de desmerecer la producción dramática española anterior a ella para afirmar su importancia y significación únicas. Para nosotros, lo universal se hace presente en la medida que los personajes femeninos encarnan las pasiones primarias del hombre (el sexo y la muerte son los nudos principales de la trama) con un acento profundamente dramático y lírico, a la vez que nos recuerda la tragedia griega. Así el drama, aunque pensando y escrito durante el período inmediatamente anterior a la Guerra Civil Española y basado en personas reales de una aldea granadina, sobrepasa el microcosmos referencial de tiempo y lugar, expandiéndose hacia los límites de lo humano.

José Landeira Yrago⁴ nos ofrece una información muy interesante respecto a cómo el autor trasladó sus observaciones a la escritura de la pieza. Según una prima del poeta, Bernarda Alba y sus hijas, bajo otros nombres, fueron personas de carne y hueso que vivían en una aldea de la vega granadina, donde los padres de García Lorca tenían una propiedad: Valderrubio. El poeta, tras descubrir la extraña familia de jóvenes que sufrían la vigilancia

tiránica de la madre viuda hacía muchos años, decidió sorprender la vida íntima de las Alba. Utilizando un pozo como puesto de observación, vigiló, tomó notas, y dos meses después, tenía la obra terminada.

Para entender mejor la cuestión del regionalismo y universalismo en *La Casa de Bernarda Alba* vamos a examinar con más detalle los personajes y el tema de la obra y su estructura.

2. Los caracteres de los personajes

Los personajes de *La Casa de Bernarda Alba* están absolutamente encadenados, condenados al clima de luto, aislamiento, rencores recíprocos y moral represora que alimenta el drama. Bernarda Alba es la figura central alrededor de la cual giran los demás personajes, excepto Pepe el Romano. Aparece entonces, como la matriarca, la representante de la tiranía de las normas sociales represoras, la que sofoca cualquier gesto de rebeldía o disconformidad con las reglas por ella establecidas. Viuda en segundas nupcias de Antonio María Benavides, gobernadora despótica de la propiedad, insolidaria con el prójimo y tirana de los que la rodean, posee a lo largo de la pieza dos instrumentos de declaración: ella misma y Poncia, la criada. Es interesante observar que las cinco hijas, excepto Adela al final, no se manifiestan con palabras en contra de la madre. Se hallan completamente sometidas a su fuerza y a su dominio. Aun Adela, la hija rebelde, acaba por someterse trágicamente al mandato de la madre.

Bernarda es así a la vez sujeto y objeto de enunciación. Se define a sí misma: “Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.” (p. 118). Poncia, por su vez, la define como “capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara.” (p. 51). Mantiene a las hijas enclaustradas entre las paredes blanquísimas de la casa, pensando con determinación: “hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón.” (p. 63). Sus valores están presentados de manera categórica por García Lorca que incluso la hace acompañar de un bastón, símbolo inequívoco de su poder tiránico. Es así dibujada como el báculo de la tradición y de la honra.

Desde el Acto Primero está preocupada por la opinión de los vecinos del pueblo en lo que concierne a su hogar, y en otras ocasiones, aludirá a las lenguas y oídos de las gentes del lugar:

“Estarán los vecinos con el oído pegado a los tabiques.” (p. 107)

PONCIA

“No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo.”

BERNARDA

“Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas.” (p. 61)

Su moral es una moral de fachada, su preocupación son las apariencias: “Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar...” (p. 130) Presenta una auténtica obsesión por la limpieza. Se lo dice constantemente a las criadas. No es solamente la limpieza física, sino también la moral, la virginidad de las hijas: “¡Cuánto

2 García Lorca, F. *La Casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 45-46.

3 Valverde, José María. *Breve Historia de la Literatura Española*, op. cit., Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. - p. 244-245.

4 Yrago, José Landeira. *García Lorca de A a Z*. Río de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1976. -p. 71.

hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!" (p. 68). Dicha obsesión continúa hasta el desenlace, cuando, consumada la tragedia y conocida la verdadera condición de Adela de amante de Pepe el Romano, Bernarda insistirá tajantemente en que su hija menor ha muerto virgen. Es cuando se dirige no sólo a las hijas y a las criadas, sino a las lenguas y oídos de todo el pueblo y hasta diríamos a los espectadores del drama:

"...¡Nos hundiremos todos en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!" (p. 151)

La Poncia es la criada de Bernarda desde hace treinta años, muchas veces su confidente, aunque la patrona esté siempre tratando de ponerla en su lugar de criada. Bernarda está en lucha permanente con Poncia porque tiene la autoridad de la casa y conoce la vida indigna de la madre de la criada:

PONCIA

"Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?"

BERNARDA

"No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!" (p. 69)

Durante toda la obra, La Poncia muestra un carácter doble: tiene con Bernarda una doble relación de fidelidad y odio. Ya en el inicio la vemos:

"Treinta años lavando sus sábanas, treinta años comiendo sus sobras, noches de vela cuando tose, días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, ¡maldita sea!, ¡mal dolor de clavo le pinche en los ojos!... pero un día me hartaré. Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero: Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro, hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela." (p. 52)

Y más tarde, en conversación con Adela, dice:

"¡Véalo!, para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta." (p. 96)

De esa relación conflictiva se comprende la intención de advertencia a Bernarda de que algo malo va a ocurrir. Bernarda le dirige reproches vehementemente, colocándola en su lugar de simple criada a la que no le toca más que obrar y callar. Pero La Poncia es realista. Tiene la exacta conciencia de que la opresión y la tiranía que ejerce Bernarda sobre sus hijas acabará por generar una tensión inaguantable y, por consecuencia, algo desgraciado:

BERNARDA

"En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo."

PONCIA

"No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos." (p. 136)

Angustias es la hija mayor. Tiene treinta y nueve años. Nacida de la primera boda de Bernarda, es una muchacha de facciones desdibujadas y aspecto enfermizo. A través de sus palabras y de las de las hermanas sobre ella, se señala y se sugiere el valor del dinero para esa burguesía rural totalmente cerrada hacia el exterior y el consiguiente predominio del interés sobre el amor.

Martirio, otra de las hijas, tiene veinticuatro años. Es defectuosa físicamente; quiere a Pepe el Romano, pero no se lo confiesa a las hermanas ni a la madre. Envidiosa de la relación de Adela y Pepe el Romano, es quien va a precipitar el desenlace trágico al anunciar falsamente a la hermana que la madre ha logrado matarle al muchacho con la escopeta. Cuando se entera del romance clandestino de Adela y conoce que ella tiene más suerte que la suya, inicia una lucha contra la hermana menor.

Adela, la hija menor de Bernarda Alba, tiene veinte años. No acepta el vivir que la madre tiránica les impone, a ella y a las hermanas. Quiere liberarse a toda costa del yugo materno. No está de acuerdo con su destino de mujer sometida al poder de la madre y a sus deseos y órdenes. Es la hija rebelde que se atreve a discordar de los valores vigentes y se arriesga a buscar, con todas sus fuerzas, construir una vida propia, aunque terminará sometida a la moral represora de Bernarda: "¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido azul y me hecharé a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!" (p. 78)

Para Mario Hernández, Adela "es sin duda el personaje más radicalmente rebelde del teatro lorquiano."⁵ Eso porque su anhelo de libertad es tan desesperado que admite incluso la máxima degradación social en aquel medio regido por el honor como máxima categoría moral y de valoración por la comunidad: seguir siendo la amante de Pepe el Romano cuanto éste se case con Angustias:

"Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado... Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana." (p. 146-147)

Así Adela se rebela contra su destino de mujer sometida a una extremada opresión. Es un código social en el que ser mujer representa de por sí una maldición:

AMELIA

"Nacer mujer es el mayor castigo."

MAGDALENA

"Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen." (p. 101)

PONCIA

"La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién."

5 García Lorca, F. *La Casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 41-42.

ADELA

"¿Un hijo?"

PONCIA

"Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras... Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos..."

ADELA

"¡No, no, para matarla no!"

MARTIRIO

"Sí, y vamos a salir también nosotras."

BERNARDA

"Y que pague la que pisotea su decencia." (p. 120-121)

Al lado de ese código de desprecio a la figura de la mujer, aparece el hombre como el dios, el que gobierna el destino de la mujer, el poderoso, el omnipotente, el subterráneo dueño de la situación:

MAGDALENA

"Son los hombres que vuelven al trabajo."

ADELA

"¡Ay, quien pudiera salir también a los campos!"

MAGDALENA

"¡Cada clase tiene que hacer los suyos!" (p. 100)

PONCIA

"... Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar..."

AMELIA

"¿Es esto cierto?"

PONCIA

"Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas."

ADELA

"Se les perdona todo." (p. 100-101)

En toda la pieza el poder del varón está básicamente representado por Pepe el Romano. Resulta curioso observar que el autor no lo incluyó en el reparto de personajes, pero aunque no hable ni una sola vez, es mencionado por los demás personajes femeninos que tienen sus vidas girando a su alrededor:

CRIADA

"Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas."

PONCIA

"No es toda la culpa de Pepe el Romano. Es verdad que el año pasado anduvo detrás de Adela, y ésta estaba loca por él, pero ella debió estarse en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre." (p. 138)

Amelia y Magdalena son las otras dos hijas de Bernarda y no sientan el mismo interés que las demás. Intervienen en la pieza como soporte para el desarrollo de la intriga. A Magdalena le gusta mucho Adela, piensa que la hermana, por ser la más joven de todas, no merece vivir en el clima de opresión en el que viven.

María Josefa, al contrario, es la abuela de ochenta años, personaje fundamental en la obra. Es la madre de Bernarda que vive encerrada con llave en uno de los aposentos de la casa. Todas las referencias de los personajes con relación a ella la caracterizan como víctima de demencia senil. Aunque la creen loca, María Josefa es la única persona de la casa que dice la verdad mientras las demás la ocultan o se la ocultan a sí mismas. Por eso para algunos críticos, la anciana pertenece al mismo linaje de otros personajes trágicos como el Tiresias de *Edipo Rey*. Ya desde el Acto Primero este personaje está presentado como loco, totalmente desechado por la familia, pero también ya se deja antever su verdadera condición de portavoz de la verdad oprimida:

MARÍA JOSEFA

"Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres."

BERNARDA

"¡Calle usted, madre!"

MARÍA JOSEFA

"No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!" (p. 82-83)

Después de esa aparición, en la que viene ataviada con flores en la cabeza y en el pecho, María Josefa vuelve a la escena en el Acto Tercero con una oveja en brazos. Esa última aparición representa un momento de clímax, fuerte indicio de que se va a desatar la tragedia. Así su figura nos recuerda la del coro de la tragedia griega que anuncia la fatalidad a la que se encuentra sometido el héroe. María Josefa toma la ovejita como un supuesto hijo, símbolo del sacrificio y augurio de la muerte de la nieta Adela:

"Ni tú ni yo queremos dormir

La puerta sola se abrirá

Y en la playa nos meteremos

en una choza de coral." (p. 141)

La sangre aparece ahí metafórica en coral y la muerte brota transparente de sus palabras:

"...Luego nos sentaremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto." (p. 143)

Sus palabras definen indudablemente a Pepe el Romano:

"... Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua!" (p. 143)

El desenlace trágico es advertido por ella que sale llorando, con la oveja en los brazos, antes de que Martirio delate a Adela y mienta respecto a la muerte de Pepe el Romano, lo que hace que la hermana, desesperada, transponga la puerta de la habitación y se suicide.

3. El tema de la pieza y su estructura

La idea matriz de *La Casa de Bernarda Alba* es la opresión tiránica de los sentimientos y de las acciones. García Lorca recoge como en un documental cinematográfico, la atmósfera sofocante de la casa de las Alba y las tentativas de Adela y María Josefa para liberarse de este ambiente: la primera a través del sexo, la segunda, del sueño y la locura:

ADELA

"Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca..." (p. 96)

MARÍA JOSEFA

"... Yo no quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos y los hombres fuera, sentados en sus sillas..." (p. 143)

En cuanto a la estructura, el propio autor advierte que los tres actos tienen la intención de un documental fotográfico. La preocupación por los detalles del escenario refleja asimismo esa intención. El detalle principal, motivo de reiteración por parte de García Lorca, son las paredes blancas de la casa de Bernarda Alba, lo que se anuda con la obsesión manifiesta de limpieza física y moral de ese personaje de la que ya hablamos anteriormente. La obra se construye bajo el signo inflexible de Bernarda y la atmósfera de rigor y sobrecogedor silencio y, en la medida en que la tragedia se va volviendo más densa las paredes que eran blanquísimas (Acto Primero) se tornan blancas (Acto Segundo) y finalmente de un blanco ligeramente azulado (Acto Tercero). La lucha de los personajes configura todo un clima de neurosis que, poco a poco, palabra tras palabra, va agudizándose hasta alcanzar la cumbre trágica con el suicidio de Adela. El ambiente de confinamiento presente a lo largo de la trama se encierra en la habitación de ese personaje cuya puerta significa a la vez liberación y dominación.

Es importante observar que el anhelo de libertad está en perfecta consonancia con la dominación del hombre. Es salir del yugo materno para ponerse sumisamente bajo el poder omnímodo del hombre, o sea, el de Pepe el Romano:

ADELA

"¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos). Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más- ¡En mí no manda nadie más que Pepe!

Yo soy su mujer. (A Angustias). Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí afuera está, respirando como si fuera un león." (p. 148-149).

Paralelamente a este código del varón aparece el tema del poder del sexo, tema que actúa también como elemento opresor y destructor en el espacio de la casa. Varios momentos de la pieza lo evidencian.

ADELA

"... y ese hombre es capaz de ..."

MAGDALENA

"Es capaz de todo." (p. 78)

ANGUSTIAS

"No, porque cuando un hombre se acerca a una reja ya sabe por los que van y vienen, llevan y traen, que se le va a decir que sí.

Yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre." (p. 88-89)

PONCIA

"¡Tanto te gusta ese hombre!"

ADELA

"¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente." (p. 97)

PONCIA

"Son mujeres sin hombre nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre..." (p. 139)

Ese poder del sexo engendra liberación pero significa también miedo e incluso odio al hombre, en última instancia el que domina:

MARTIRIO

"Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos, y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.

¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer." (p. 71-72)

La Poncia parece distinguirse un poco de esa categoría general de mujeres sumisas, pero en realidad, vivió sometida al marido. Su único acto de rebeldía adquiere rasgos de crueldad y representa la desesperación total. En lo esencial sus palabras muestran conformidad al código del varón:

PONCIA

"... En vez de darle por otra cosa, le dio por criar colorines hasta que murió. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón."

AMELIA

"Tú te conformaste."

PONCIA

"¡Yo pude con él!"

MARTIRIO

"¿Es verdad que le pegaste algunas veces?"

PONCIA

"Sí, y por poco lo dejo tuerto."

MAGDALENA

"¡Así debían ser todas las mujeres!"

PONCIA

"Yo tengo la escuela de tu madre. Un día me dijo no sé qué cosa y le maté todos los colorines con la mano del almirez." (p. 90-91)

Bernarda también se sitúa aparte del género de la mujer oprimida por el hombre. Es la dominadora que llega incluso a ser comparada, aunque tácitamente a una divinidad. He aquí uno de los elementos fundamentales para la comprensión de la relación hombre/mujer en *La Casa de Bernarda Alba*. Bernarda no está descrita como una diosa, sino un dios: Júpiter.

"Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!" (p. 148)

No obstante, aunque esté alzada a la categoría de dios masculino (de donde viene toda su fuerza y poder que la distinguen de los demás personajes), el autor conserva en Bernarda algo de mujer, de debilidad, de impotencia frente al varón (Pepe el Romano) que al final se vuelve el verdadero dueño de la situación.

Compárense estos trozos:

"¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!" (p. 82)

"En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo."

(p. 136)

"Fué culpa mía. Una mujer no sabe apuntar." (p. 150)

Otro tema paralelo al del poder opresor es la locura. La locura y la ceguera suelen tener en la tragedia un significado muy importante de ruptura del código moral vigente y capacidad de prever el porvenir. Ya hablamos de ello al referirnos al personaje de María Josefa, la abuela, pero es igualmente interesante que Adela también sea considerada como loca, porque decide sobrepasar las conveniencias pueblerinas y la opresión materna. En unas palabras de Angustias tenemos a Adela loca: "Se lo noto en los ojos. Se le está poniendo mirar de loca." (p. 92)

Cuando observamos el carácter de los personajes vimos que a María Josefa le correspondía el papel de coro de la tragedia griega, presintiendo lo que sucederá. La Poncia, en cierta medida, también comparte este mismo papel, contribuyendo al progresivo crecimiento trágico de la obra, sobre todo en sus intervenciones con Bernarda Alba. Ese personaje, a partir del segundo acto y más intensamente en el tercero, estará siempre aludiendo a sus malos presentimientos:

"Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que tenía que decir." (p. 138)

"A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra. Las cosas se han puesto ya demasiado maduras..." (p. 139)

Lo que hace García Lorca es construir, paso a paso, la estructura del drama, reservando para el último acto la clave de la tensión a través de la muerte de Adela. Los personajes, encajados perfectamente en el ambiente, reaccionan con la fuerza de la pasión concentrada. En ese gran universo de sentimientos está presente al lado de las voces de los personajes la voz del pueblo, la tiranía de una moral social represora sobre la voluntad individual:

BERNARDA

"...Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasara algún día estate segura que no traspasaría las paredes."

PONCIA

"¡Eso no lo sé yo! En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos." (p. 144)

Las palabras del autor respecto a su labor reflejan el tono pretendido por él en *La Casa de Bernarda Alba* y son el testimonio vivo de toda la minuciosa y precisa elaboración de los personajes y desarrollo de la pieza cuando nos dice:

"Hay comienzos de muerte en los ratos en que estamos quietos"⁶.

Dichas palabras nos parecen bastante reveladoras del proceso de escritura de la obra, cuando en el inicio del Acto Primero ya nos vemos en medio de un gran silencio y se oyen tañer las campanas. Esas mismas campanas de la agonía y ese mismo silencio de la muerte de Adela que estarán presentes al final del Acto Tercero.

4. Regionalismo y universalismo

Examinados detenidamente los caracteres de los personajes y la estructura temática de la pieza creemos que el autor logra llegar a lo universal en la medida que crea tipos creíbles, aceptables e identificables en su humanidad. Nada mejor para confirmarlo que las palabras de él sobre su propio teatro, en una charla en abril de 1936: "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos..."⁷

6 García Lorca, F. *La Casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 40.

7 García Lorca, F. *La Casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 40.

Así es *La Casa de Bernarda Alba*. Un teatro lírico, pero vivo, nutrido a la vez de la fantasía y de la realidad, que pretende atender a los problemas eternos del hombre sin estar alienado de su tiempo. Un teatro donde reina la opresión en todos los niveles y en el que se mueven Bernarda como el valor de la sangre que quiere conservar el poder sea lo que sea, Angustias como la víctima del destino, Martirio como la envidia y el resentimiento y Adela como inequívocamente la fuerza, el manatíal libertario, el torrente de la pasión.

García Lorca lo logra precisamente porque penetra hondamente en un determinado medio social en un determinado momento histórico, empleando la materia prima que le rodea y que él conoce de cerca. Así es como los personajes de *La Casa de Bernarda Alba* destellan universalidad, son verosímiles porque sus pasiones y su conducta los vinculan indisolublemente al ambiente en el que surgen, a la clase social a la que pertenecen, y sobre todo al hecho de que sean mujeres en una sociedad particularmente represora.

Por lo tanto, nos parece que la disputa entre lo universal y lo regional en la obra se resuelve a través de una fórmula magistral: no existe universal ni temporal en abstracto, es decir, el ser humano no aparece como pura esencia sino más bien todo lo sentimos como verdadero, humano, universal porque tiene raíces profundas en lo particular.

ANA LUCÍA ESTEVES DOS SANTOS COSTA
Universidad Federal de Minas Gerais

A b
e h

1 9 9 3

Palabra y Expresión en João Cabral de Melo Neto y Cesar Vallejo

Bella Jozef

En el advento de la nueva era que ha sido la postguerra de 1918, tres especies de revoluciones se han operado en el Brasil: la política, la literaria y la espiritual.

Se puede decir que han nacido en el mismo año, ese año de 1922, en el que; por tantos motivos podemos fechar el advento cultural del siglo XX, como una nueva fase de nuestra historia social.

Fue el año del Centenario y, como tal, un momento de tomada de cuentas, de examen de conciencia, de decisiones para el futuro. Fué, por eso mismo, un año esencialmente revolucionario, y por lo tanto, típico del siglo XX. Fué el año en que ocurrió la "Semana de Arte Moderna" en São Paulo, acontecimiento inicial y público del movimiento modernista en las letras. Fué el año en que se publicaron algunas obras capitales del fin de la era anterior y del advenimiento del modernismo declarado, como *Luz Mediterránea* de Raul de Leoni, los *Epigramas Irónicos e Sentimentales* de Ronald de Carvalho y *Paulicéia Descairada* de Mario de Andrade. Los tres movimientos revelan una ruptura con posiciones pasadas, una quiebra de rutina, un renacimiento formal, tanto en el campo político de las instituciones públicas, como en el terreno literario o espiritual.

La fecha de 1918 también marca para el Perú el inicio del nuevo rumbo político, la ruta de la nueva poesía. Según el concienzudo y fino crítico Estuardo Núñez, fue una poesía nueva en sus fórmulas, nueva en sus proyecciones, peruana en sus brotes posteriores. Caótica en sus comienzos como todo fenómeno germinal, mas polarizada luego en firmes tendencias que van madurando.

1918 es la fecha en que se hace visible el tránsito del impresionismo modernista al neo-impresionismo y al expresionismo y purismo. "El grupo de Colónida, con Valdelomar, Hidalgo y otros es el precursor de gérmenes nuevos. El cetro poético estaba en manos de Darío y su huella fué sentida por Vallejo, hasta encontrar su propio camino. Estaba en la lógica de la historia cultural de la América Hispana que en la circunstancia histórica de la entrada del continente en la esfera de gran explotación de los países más avanzados de Europa se produjese en estas tierras, en una élite intelectual admiradora de la cultura de los nuevos conquistadores, un movimiento literario cosmopolitizante. La muerte de Darío, coincidente con las horas más tristes de la primera guerra europea, puede interpretarse como un símbolo histórico para las Américas; pero el ambiente cultural que Darío había representado en este continente, igual que en Europa casi liquidada, alcanzó a ocupar espacio y almas. Era una tradición cultural que no podría ser removida de improviso y por eso no es lógico que encontremos modernismo en el primer Vallejo de *Los Heraldos Negros*. La fraternidad en el dolor, esta tendencia a la igualdad en la pena, este complejo de culpa por la miseria de los demás, están expresados en *Los Heraldos Negros* como algo personal, individualizado, que conduce a un sentido de frustración permanente y de dolor constante. Con ese libro comienza a abrir nuevas vías al espíritu poético; la temática y el lenguaje nativista que han señalado en él principalmente los críticos es solamente una de esas vías; el intimismo es otra; pero la más fecunda es el inicial reconocimiento de la solidaridad humana como materia poética lírica.

En *Trilce* (1922) la poesía se desnuda. La explosión de *Trilce* es la expresión peruana de la búsqueda de nuevos módulos, manifestación de nueva visión de la vida y del mundo de la primera guerra mundial. El cubismo, el dadaísmo, el ultraísmo madrileño, el creacionismo bicontinental jugueteaban con la invención estética pura. Estos grupos coincidían en unas cuantas premisas técnicas que en palabras de Jorge Luis Borges eran: reducir la lírica a su elemento primordial, la imagen y la metáfora; tachar frases medianeras, nexos, adjetivos inútiles; abolir la circunstanciación, las nebulosidades; sintetizar varias imágenes en una sola, ensanchando así su facultad de sugerencia. *Trilce* ejemplifica la mayor parte de ellos, aunque no todos. Tanto si Vallejo tuvo conocimiento detallado de ellos o no, el hecho es que coincide, como antes en *Los Heraldos Negros* había coincidido, con el modernismo. Mientras la forma poética en el libro inicial es un compromiso entre lo tradicional y lo nuevo, en *Trilce* la forma es radical, el verso es libre, sin sujeción a rima ni a metro. Algunos versos se reducen todavía a endecasílabos y heptasílabos; pero sólo en poquísimos poemas de *Trilce* muestra Vallejo preocupación métrica. No hay circunstanciación, pero se basa en experiencia personal.

No se encuentran poemas de la intención nativista aparental como los de *Nostalgias imperiales* del libro precedente

Como viejos curacas van los bueyes
camino de Trujillo, meditando...
Y al hierro de la tarde fingen reyes
que por muertos dominios van llorando.

Pero triunfa el profundo tono nativista de la lengua. Vallejo escribe en peruano, en el castellano del Perú.

En los poemas de *Trilce*, partiendo de un punto de la realidad acaba expresando su emoción inicial en fórmulas metafóricas e imaginísticas que dictan libremente palabras y asociaciones que se ordenan según un dinamismo que les es intrínseco. Es la hora absoluta de la rebelión expresiva.

Vallejo puede usar medios expresivos dinámicos porque el reconocimiento del significado de las asociaciones emocionales, de la síntesis, estaban en el aire de aquellos días en el mundo de la ciencia y del arte, un mundo que, convencido de la desvalorización del pasado inmediato, busca en la liberación de las emociones básicas de la psique y en nuevas maneras de expresarlas, un nuevo concepto de libertad.

La poesía nueva que propugna no será de palabras o imágenes nuevas; habrá de ser a base de sensibilidad nueva. Quiere que las nuevas técnicas sean concepciones impuestas por el libre impulso vital de quien las emplea.

Regresando de Europa en 1912, Oswald de Andrade en Brasil se hacía el primer importador del futurismo, que le fue revelado en París.

La pesquisa formal del modernismo, que destrozara todo el viejo material lingüístico hasta entonces utilizado, generó también un comienzo de reacción a la irresponsabilidad artesanal. La poesía modernista, confusa por los procesos asociacionistas, que derivaban de la descubierta del subconciente como sucedáneo de la inspiración, es sustituida por el equilibrio, alrededor de 1930. Esta necesidad de equilibrio es traída por la llamada generación del 45, a que pertenece João Cabral de Melo Neto. Si lo hemos acercado a Vallejo no ha sido por identidad absoluta de épocas y medios expresivos, sino por su actitud delante del fenómeno poético, la áspera virilidad de enfrentarse con la poesía social de sus países, sin alejar el lenguaje de su fuente nacional y popular, la técnica del poema en serie. Pero mientras Vallejo es todo emoción, Cabral de Melo Neto es todo objetividad. Toma las personas como objetos, poniendo en ambas la misma contemplación cortante. Puede así lanzarse por encima de lo visible, nos da la meditación fenomenológica sobre el hombre, sobre el tiempo, de canto incesante

que continua cantando
se deixa de ouvi-lo a gente;
como a gente às vezes canta
para sentir-se existente.

Tiempo que es también interior, del corazón y no del reloj, fluir de las desesperanzas

o tempo que de nós se perde
sem que lhe armem um alçapão,
nem mesmo agora parece
passar ao alcance da mão

como aquello de Vallejo

Tiempo
Mediodía estancado de relentes,
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo

João Cabral de Mello neto es un caso particular en la literatura brasileña: el primer poeta del nuevo lirismo, aquel que es en relación a la lírica anterior, un antipoeta, porque sus emociones son racionalizadas.

La concepción de la poesía con sus problemas, algunos intrínsecos al lenguaje, otros a la función del poeta en la sociedad, a la utilización de los procesos formales no totalmente confinados al verso libre, constituían una experiencia sedimentada después de 1930. No se puede negar a esta generación el hecho de haber suscitado una revisión del verso libre, propiciando el incremento de la investigación formal y despertando el interés para la constructividad.

João Cabral de Mello Neto, conectado a la tradición modernista, supo aprovechar el uso, consagrado por aquel movimiento y rechazado por sus compañeros de generación, de la materia prosaica del verso. Abrió dos perspectivas para nuestra joven poesía: aquella que, en una valoración de investigación deriva de su poema objetivamente y otra que implicó en la adecuación del lenguaje a un contexto referencial brasileño. La desalienación del lenguaje era oportunidad para que la literatura se sintonizara con el ser nacional, en ese tránsito de su devenir histórico.

En una poesía de improviso, de facilidades, de excesos, expresión, en fin, de una sociedad repentina; en una poesía en donde lirismo casi siempre se redujo a lo sentimental, el verso de João Cabral, su redondilla áspera impone que las comparaciones sean buscadas fuera de nuestra literatura y de nuestra lengua. El crítico se ve obligado a las analogías ibéricas, a pensar en el Cid (como para algunas cosas de Vallejo) o en la dramática tranquilidad de un Manrique. Su poesía se torna plástica por lo visual, por la correlación de planes, por la multiplicidad de sentidos, rodeando la cosa por lo sensible y por el concepto, por lo físico y por lo humano. Visión fenomenológica: por eso nunca es naturalista, no tiene pasión de análisis, sino de comprender. Interpreta, juega con estructuras, no con sumas y por esa razón hace de cada serial algo de compacto y macizo.

Es el retorno a lo humano. Nada existe de más humano que la esfera de los significados, la lucha por su conquista. João Cabral, el poeta meridiano, alcanza nuevo humanismo. Su objetividad gana esa nobleza de huida del individuo en la dirección del más amplio a que el artista puede aspirar. El estilo de João Cabral es ese mixto de real y de símbolo, donde el símbolo sólo se usa para expresar lo existente, donde la imagen rinde servicio a la lucidez. João Cabral es el más entrañadamente contemporáneo de nuestros líricos.

Para João Cabral el poema es fruto de la voluntad y de la atención, nada de inconsciente o fuerzas oscuras.

... a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola.

En todos los poemas de João Cabral de Melo Neto y en los de Vallejo hay la caminata del artista en busca de una conciencia poética también absoluta. Y él surge como el severo severino de su universo poético.

César Vallejo, a pesar de profesar sucesivamente poéticas distintas, manifestará siempre en toda su obra una marcada subjetividad, que subordina los elementos formales a las necesidades de una expresión muy sentimental y afectiva. En su itinerario artístico, las innovaciones nunca son productos de una doctrina poética, de un acto intelectual puro; nacen porque el poeta necesita una estructura verbal que traduzca con fidelidad sus intuiciones.

João Cabral de Melo Neto parte de una preocupación formal subyacente, se aísla de la realidad y llega a un contacto con el mundo real, que considera impuro y trata de reducir a su esencia inmutable, sublimando a un plano de validez universal la tradición poética del nordeste brasileño.

Desde el estreno en 1942 hasta la publicación del último libro, João Cabral ha venido elaborando una de las obras más serias e importantes de la moderna literatura brasileña.

En *Piedra de Sueño* dos aspectos llaman la atención: de un lado la acentuada tendencia para un lenguaje conciso, elíptico, conducido por una economía de medios; del otro, la metapoesía, esto es, poemas de reflexión sobre la propia poesía. La lucha contra lo indecible se afigura como un "misterio mayor", núcleo problemático de que parte toda su obra. Un tercer aspecto se muestra en dos facetas: en una de ellas, el carácter confesional, subjetivo, del cual acercáramos la poesía de Vallejo, un confesionalismo muchas veces indirecto, alusivo; en otras, como resultado de ese mundo interior, la expresión de una imaginación nítidamente surrealista, donde el punto de recurrencia es, necesariamente, el absurdo. Como constante de los problemas que perturban al poeta en esa época, infiltrase por todo el libro una especie de ironía de base emotiva. Se diría que el procedimiento visible constituye una especie de evasión lírica en la medida en que el poeta se rodea de paisajes absurdos donde se refleja la imposibilidad de domar el flujo creador. En ese sentido el libro deja implícita una alternativa: la economía verbal y la contención serían el camino para realizar el intento.

Igual que Vallejo, su enorme aliento de escribir se traduce en una gran capacidad de ser libre en el proceso de la creación artística.

El segundo libro de João Cabral *Os Três Mal-amados* parece más un ejercicio de estilo o de modalidad expresiva en una dirección desarrollada en los siguientes. En el libro *El ingeniero* la insatisfacción asume la forma de temor delante de lo desconocido, el misterio de la creación; luego se añaden la repulsa por el pieguismo y el convencionalismo de la inspiración con que la poesía tradicional se ha manifestado a propósito de las mismas inquietudes. Un camino se percibe: la huida de lo subjetivo, la exclusión del yo, banido del espacio poético. Lo que ahora hace es una poesía eminentemente descriptiva, deseosa de una objetividad que parece ser la resolución del conflicto. Aplicación lúcida, vigilante, que visa preservar el sueño, materia de poesía apenas intuída, actitud que orienta

o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
geminados em seu tinteiro

Todo en esa arte poética es dialéctica, tensión. Los “monstruos germinados en el tintero” simbolizan esa especie de misterio que sostiene y precede la creación y permanece como tácita presencia, impidiendo que el poema se aísle de un universo singular al que pertenece y del cual sólo eventualmente se encuentra exiliado. El poema, concebido así, representa la fragmentación de un mundo, que, para ser en plenitud, desea la unidad, pero no encuentra otra forma de existir sino la desagregadora multiplicación en versos, palabras. De ahí la tensión dialéctica: el poema será deflagrado por la súbita aparición de esa zona de misterio, a lo largo de intensa lucha entre conservar intacto y no perecer en el fascino de la inspiración que dominaría fatalmente al poeta. Lucha por la expresión, lucha contra las palabras. Acordémonos de que en Vallejo la fuerza de sugestión fantástica y emotiva de los vocablos llega a un punto máximo, incluso a la invención mágica de palabras.

Para João Cabral, la única posibilidad de resolución para el conflicto aquí señalado es el encuentro de la expresión total. Se nutre entonces de un ideal apolíneo de poesía y de arte. De su rigor racional va a extraer los núcleos emotivos o imaginativos que deben estar preservados en su recóndito.

En *O Cão sem Plumas* se vuelve enteramente para fuera de sí y se dedica a captar lo objetivo del río Capibaribe. A partir de ahí, el paisaje natal pasa a ocupar un lugar de destaque en su poesía (como en Vallejo), lo que es significativo: la descripción involuntariamente conmovida de ese paisaje acabará siendo una especie de confesión indirecta; al invés de proyectarse en el papel, proyecta la tierra que lo ha visto nacer.

Su obra refleja esta doble aplicación de la intuición y del conocimiento. Es posible establecer una relación entre lo que sucede en su vida personal y lo que está en la base de su creación -la misma exigencia de orden, precisión, claridad y, principalmente, una desmitificación de los símbolos. Un rechazo en aceptar sus sentimientos y problemas personales como centro de las relaciones humanas y objeto de creación.

Lado a lado com gente,
no meu andar sem rumor.
Não é estrada curta,
mas é a entrada melhor,
porque na companhia
de gente é que sempre vou.
Sou viajante calado,
para ouvir histórias bom,
a quem podeis falar
sem que eu tente me interpor.

Raros son los poemas escritos en primera persona: “No es la persona quien interesa en el artista, sino su obra. Y todo lo que piensa y siente un poeta, expresa de forma definitiva y clara en sus escritos.” (João Cabral).

Pero, como en Vallejo, hubo una intimidación descarnada al Ser, en el juego dinámico de los opuestos:

¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
¡Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!

Esta trayectoria de Vallejo, de lo exterior hacia adentro, en una poesía que ha sido síntesis y condensación. A través de vivencias sombrías se adivina una infancia dilacerante e indefensa, la angustia de su desacuerdo con el mundo. Por su introversión, llega al alma del universo, a su sentido último. Vallejo transformó la temática nativista de raíces zambullidas en el manantial de las fuentes hondas y perennes de las más auténticas esencias peruanas en forma de validez universal. Vive al ser humano, sufre al hombre, vertiendo su dolor en grito. Combatiente por la causa del hombre, Vallejo llega a la totalidad de lo humano. Podríamos decir con Pascal: “Buscábamos un autor, encontramos a un hombre”.

Cesar Vallejo y João Cabral de Mello Neto partieron del elemento individual y nacional para trascender en su amor a todos los seres y cosas. Cuando se ahondan en su origen y destino ancestral, se encuentran y se definen, como auténticos creadores. Poetas de integridad mayúscula, todo cuanto dicen en sus obras, lleva detrás de sí la adhesión, el compromiso y la responsabilidad de su persona por entero. No hay palabras que no correspondan a convicciones. Debemos apreciar en ellos su calidad humanística, su ética y el respeto profundo por su arte.

BELLA JOZEF

Universidad Federal de Río de Janeiro

A b
e h
1 9 9 3

Yuri Tinianov y la Dinámica de la Evolución Literaria

Jesús García Gabaldón

A Flavia Galanti

Hace tiempo que los "formalistas" (o mejor: los representantes del método formal), pasaron a la historia de la ciencia literaria, si tal ciencia y tal historia realmente existen. Muchos de sus conceptos han pasado a formar parte de la terminología usual de los estudios literarios, y otros, como es el caso de la proclama futurista de Sklovski: *iskusstvo kak priom* (el arte como procedimiento) fueron discutidos y afortunadamente olvidados. En este trabajo quisiera referirme a la dinámica de la evolución literaria esbozada por Yuri Tinianov. Se trata de un concepto de extraordinaria importancia teórica y práctica que puede ser útil en la actualidad para el establecimiento, todavía por realizar en lengua española, de nuestra historia literaria. Es esta una labor que concierne a la Poética Diacrónica, como ha señalado el académico Fernando Lázaro¹, que tiene ante sí el reto, para no producir sólo historias parciales de la literatura, sino de trazar una dinámica de la evolución de la lengua literaria. Creo que la relectura de Yuri Tinianov puede aportar alguna luz en este proceso, y a ella dedicaré este trabajo.

Toda relectura es siempre una nueva lectura. He de confesar que la lectura que propongo es similar a la realizada durante el transcurso de las *Vtorye tyinianovski chtenia*

* Se ha utilizado el sistema de transcripción de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹ F. Lázaro: "Consideraciones sobre la historia de la lengua literaria" en *Actas del II Simposio de Lengua Española*, Gran Canaria, 1984 pp. 525-545. La tarea de realizar una historia de la lengua literaria también ha sido señalada, entre otros por: T. Todorov: "L'histoire de la littérature", *Langue Française*, 7, 1970 pag. 19; G. Genette: "Poétique et histoire" en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; M. Riffaterre: "Pour une approche formelle de l'histoire littéraire" en *La production du texte*, Paris, 1980.

(Segundas Jornadas de Lecturas sobre Tinianov) por algunos estudiosos soviéticos como Y. Lotman, V.A. Markov o M.A. Chudacova². En estas nuevas aproximaciones se intenta poner en relación la obra teórica de Y. Tinianov con sus trabajos prácticos y su labor de creación literaria, como autor de relatos y novelas: *Smert Vazír Mujtára, Kiújlia, Púshkin*. Asimismo, se aprovecha su correspondencia con otros miembros del *Opoiza*, como Sklovski o Eijenbaum.

Y. Tinianov elaboró dos variantes de la teoría de la evolución literaria. La primera, en su artículo *Literaturnyi fakt*, escrito hacia 1924, y la segunda, en el más conocido artículo suyo *O literaturnoi evolútsii*, escrito en 1927 y rescrito en varias ocasiones³. En esta segunda variante, Tinianov se aleja de los postulados primeros del *Opoiaz*, que definían la obra literaria como una "suma de procedimientos literarios" para ofrecer la concepción de la obra literaria como sistema orgánico. Dicho de otra forma, "La noción de la mera coexistencia de varios elementos dio paso a la de integración dinámica". V. Erlich y Boris Tomashevski insistieron, en sus ya clásicos estudios sobre los formalistas y el método formal, en la noción de dinámica literaria. Esta idea de la dinámica, al igual que la función, no fue definida por Tinianov, quien, como señalan E.A. Toddes, A.P. Chudakov y M.O. Chudakova; incluso llega a emplearlas en sentidos diferentes. Y, sin embargo, se trata de una idea central en su teoría literaria. Ya en 1924 había declarado: "Para mí, como historiador de la Literatura, el método formal es importante porque facilita la oportunidad de construir la historia como evolución de las formas. Como veremos más adelante su idea de la historia literaria como evolución de las formas cambiaría hacia 1928 para integrar también el desarrollo de los contenidos. De momento, quisiera señalar que Y. Tinianov se considera a sí mismo como "historiador de la Literatura", al mismo tiempo que estima que el concepto de la evolución literaria debería ser fundamental para la existencia de una ciencia de la literatura.

"La literatura es la construcción de una dinámica verbal" (literatúra est' dinamicheskaja recheváia konstruktsia) afirma Tinianov para negar la definición "estática" de la obra literaria. Esta afirmación, por supuesto, es posterior a 1924 y coincide en el tiempo y en el espacio con el prólogo a su crítica fundamental *Arjaísti i novátori* (Arcaizantes e innovadores), título, por lo demás, bastante significativo y aproximado a su visión de la dinámica literaria. Analizadas a la luz de la oposición saussureana de diacronía y sincronía, la noción de sistema y la de evolución se contraponen. Sin embargo, como afirmaba en las tesis programáticas de 1928, agrupadas bajo el título de *Problemy izucheria literatury i yazika* (Problemas de los literarios y lingüísticos) y publicadas en coautoría con R. Jakobson, "esta oposición pierde su importancia de base puesto que cada

2 Celebradas en Rezenka, ciudad natal de Tinianov del 2 al 4 de Junio de 1984, han sido publicados todos los trabajos en *Tinianovski sbornik*, Riga, 1986. Allí se incluyen los trabajos citados de Y. Lotman: "Arjaísti - prosbetíteli" (Los arcaizantes como innovadores); V.A. Markiv: *Tinianov i sovremennaja sistemologia* (Tinianov y la sistemología contemporánea); M.A. Chudakova: *Sotsialnaia praktika, filologicheskaja i literatura v nauchnoi biografii Eijenbauma i Tinianova* (Práctica social, reflejo filosófico y literatura en la biografía científica de Eijenbaum y Tinianov)

3 Ambos trabajos fueron publicados en *Arjaísti i novátori*. Briboi, Leningrado, 1929. Aquí se cita por la edición de Y. Tinianov: *Poética, Istoria Literaturny, Kinó*, Moscú, 1977 pp. 255-282.

sistema se nos presenta necesariamente como una evolución y, por otra parte, la evolución tiene inevitablemente un carácter sistemático.(..) La historia del sistema es a su vez un sistema. El sincronismo puro se presenta como una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del sistema". Este organicismo "sistemático-estructural" asegura la continuidad del conjunto literario y lingüístico por medio de la tradición y, por otra parte, la ruptura a través de la innovación, hallando en el conflicto entre estos dos polos su propia dinámica. De ahí proviene sin duda el título de la principal obra crítico-teórica de Tinianov, *Arjaísti i novátori*, que reunía sus trabajos publicados hasta 1928.

Quedaba patente la preocupación de Tinianov de dotar al sistema literario de una dinámica, de un cierto carácter orgánico que permitiera mostrar y explicar su funcionamiento. Este carácter funcionalista de su teoría proviene, creemos, de las enseñanzas de Baudouain de Courtenay y de Shcherba, de quienes fue discípulo en la Universidad de Petersburgo. A su vez, la oposición funcionalista entre forma y función conlleva la no separación neta de forma y contenido. Este paso es fundamental en la evolución teórica de Tinianov. Desde entonces, la historia de la lengua literaria no es sólo la historia de las formas literarias sino que implica también a las funciones y a su desarrollo. Este hecho suponía una apertura al contenido de la obra literaria y a un cierto esquema de su dinámica. Si por una parte, el estudioso de la obra literaria centra su atención primeramente en la descripción "estática" de un hecho formal, lingüístico (en la acepción amplia que de lo lingüístico tenía Tinianov), la interacción entre forma y función conduce al estudio integrado de significantes y significados. Lleva de la Poética a una Semántica Poética. Así lo demuestra, por ejemplo, el deslizamiento del título de su otro libro de Poética *Problémy stíjotvórnogo yasiká*, publicado postumante en 1965. El título fue impuesto, como declara Y. Tinianov en una carta del 14-1-1924, por el editor. El título original del libro era *Problémy stíjotvórnói semántiki* (Problemas de Semántica Poética).

Para Y. Tinianov la evolución de las formas implica una evolución de las funciones. Por eso, la nociones de sistema y evolución no se contraponen, sino que se integran en una dinámica. Como en su día señaló Tzvetan Todorov de forma acertada, Tinianov introduce una distinción importante en la noción de función; ésta "puede ser definida en relación con las otras funciones vecinas con las cuales entra en combinación. Además se manifiesta a muchos niveles y de una forma jerarquizada". Es precisamente esta relación paradigmática la que permite integrar la dimensión en el estudio "sistemático-estructural" de la obra literaria. La integridad dinámica tiene su propio desarrollo, que conduce desde la obra a la serie literaria, desde la serie a otras series. Todos estos elementos, como señaló Tinianov "no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración". Esta interacción de elementos es la que permite considerar la evolución como dinámica, "como un movimiento puro, fuera del tiempo", entonces "el arte vive de esta interacción, de este conflicto. La consideración anterior permite en una primera fase de estudio, excluir la dimensión temporal en el concepto de evolución. Lo que se manifiesta como evolución es la interacción de la forma dinámica, esto es el cambio de funciones y formas, "la promoción de un grupo de factores a expensas de otro". Al mismo tiempo, supone la apertura de lo que Tinianov denominó la serie literaria (literaturnyi riad) con otras series que hoy podríamos llamar culturales, sociales o

artísticas. Dicho de otra forma, supone una vía de salida de la literatura a la Semiótica, considerada como un sistema integrado de lenguajes. En este sentido cabe considerar a Y. Tinianov como precursor, junto a otros estudios como M. Bajtín o poetas como O. Mandelstam, de la Semiótica.

La noción de serie remite en Tinianov a la organización jerárquica de las formas y funciones que interactúan en una obra literaria constituyendo sistemas. Cada sistema reflejaría un aspecto homogéneo de la realidad denominado "serie" por Tinianov. Ambas nociones, la de "sistema dinámico" y "serie" fueron esbozadas por él hacia 1927 en su artículo *Ov osnovno kinó* (Sobre los fundamentos del cine).

Hacia 1925 Y. Tinianov comienza a interesarse de forma activa por el cine, al igual que otros "fomalistas" como Sklovsky o Eijenbaum con los que mantenía una relación más estrecha. La primera labor cinematográfica de Tinianov consistió, en adaptar a la pantalla el relato de Gogol *Shinel* (El capote) (Subráyese el mantenimiento de una relación entre literatura y cine). El cine se va implicando en su trabajo teórico y práctico, hasta el punto de llegar a escribir en 1927 un guión cinematográfico titulado *Poruchik kizhe*, que después escribiría en forma de relato, esta vez ya con el título de *Podporúchik kizhe*. El descubrimiento del cine resultaría de gran trascendencia en la evolución literaria de Tinianov, tanto creadora como crítico-teórica. El cine proporciona al Tinianov escritor el descubrimiento de las peculiaridades de la composición, innovación y creación de nuevos géneros, combinaciones entre elementos formales y visuales, juego libre de elementos en una secuencia que tiene un carácter de unidad autónoma y orgánica, de sistema que se integra en otro sistema para delimitar una serie. Ofrecía una nueva técnica (infinitas posibilidades técnicas) y al mismo tiempo una nueva semántica. Esta simbiosis de elementos y significados acertó a expresarla Tinianov en esta definición "el cine es el arte de la palabra abstracta". Por último están las implicaciones semióticas apuntadas por Viacheslav Ivanov: la construcción de una película como construcción o reconstrucción de un mundo imaginario o real implicaba una especie de visión semiótica que afectaba no sólo a la serie lingüística y literaria, sino también a un sistema de imágenes y decorados, gestos y vestuarios; implicaba en definitiva a otras series no literarias, sistemas semióticos que interactuaban entre sí para ofrecer un sistema superior, el universo semiótico que representaba una nueva película. Todo un mundo de posibilidades y sugerencias se abrían ante el escritor y ante el teórico de la literatura. Este hecho no ha sido, en mi opinión, suficientemente valorado. Sin embargo, sin reconocer la estrecha relación entre las obras literarias de Tinianov "escritas cinematográficamente" y su teoría de la evolución literaria con el cine, no se puede apreciar de forma ni siquiera aproximada su importancia en la Literatura Rusa y en la Ciencia Literaria de este siglo.

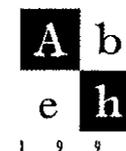
La pregunta sobre la evolución de la serie literaria, enfrentada a la de la génesis es sentida no como reproducción o representación, como sucede en el cine, en la sustitución y transformación de sistemas/imágenes. Así, el estudio de la evolución es considerado como el estudio de la variabilidad, orientada en los trabajos prácticos de Tinianov a la recepción literaria o estética. A la vez, hay una "apertura a lo social" sobre la que no se ha insistido. Para Tinianov, la "vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal" o lo que es lo mismo "la literatura cumple una función verbal con respecto a la vida social". La orientación del estudioso de la literatura consiste en

considerarla como un hecho verbal que se implica en la vida social. Con otras palabras, la visión de Tinianov no conduce a una Sociología de la Literatura, sino a una Poética Sociológica. En este sentido, sus ideas se aproximan a las de M. Bajtín y, en algunos aspectos, a las de R. Jakobson. Esta Poética Sociológica aparece esbozada o más bien, sugerida en el artículo teórico "Sobre la evolución literaria", pero, es perfectamente rastreable en numerosos estudios "prácticos" llevados a cabo por Tinianov, y, especialmente, en los incluidos en la obra *Puskin i ego sobremenniki* (Pushkin y sus contemporáneos).

No es casual que el interés de Tinianov en lo tocante a la evolución literaria le lleve a estudiar la evolución de los géneros en el período de su formación, la aparición de nuevos géneros que conlleva un nuevo lenguaje, la imbricación de la literatura en la vida social y viceversa, la comparación de la literatura rusa con otras literaturas, a la relativización del sistema literario. Estos propósitos serán estudiados en la vida y obra de autores centrales y periféricos en relación con la evolución de la literatura del siglo XIX: Pushkin y Kúchelbecker, Tiutchev y Heine, Dostoievski y Gogol. La relativización del sistema literario efectuada por Tinianov hace depender la existencia de un hecho como hecho literario de su cualidad diferencial (*Differenzqualität*), es decir de su correlación, bien con una serie extraliteraria, o, en otros términos, de su función. Así, "lo que para una época es considerado como "hecho literario", para otra será un fenómeno lingüístico derivado de la vida social y viceversa". Tal idea parece apuntar hacia una tipología de los sistemas culturales y ha sido recogida, en algunos aspectos por Y. Lotman.

La actualidad de las ideas de Y. Tinianov sobre la evolución literaria, es grande y apunta, contrastada con sus trabajos "prácticos" y sus obras literarias a una concepción compleja de la obra literaria en la que trata de elaborar una dinámica que explique su evolución.

JESÚS GARCÍA GABALDÓN
Universidad Complutense de Madrid



Don Juan Valera y la “chusca baronesa” brasileña.

María de la Concepción Piñero Valverde

El principal registro de la vida de don Juan Valera en Brasil, donde estuvo entre 1851 y 1853, son las cartas dirigidas a Estébanez Calderón. En esas páginas, publicadas en nuestros días¹, se encuentra una fuente indispensable de consulta para quien quiera reconstruir el período brasileño de la biografía del escritor y su visión del Imperio de Pedro II a mediados del siglo XIX.

Sería erróneo sin embargo, buscar en el epistolario de Valera una tentativa de retratar con sinceridad la vida del Brasil imperial. A los veintiséis años, cuando desembarcaba en Río de Janeiro, Valera no era sólo el nuevo secretario de la Legación de España: era un escritor que ensayaba sus pasos en la creación literaria. Empezaba a despuntar en sus páginas el fino humorismo de que dará muestras más tarde en las famosas cartas escritas durante su viaje a Rusia. Así también el epistolario brasileño, aunque menos conocido, revela al observador risueño que se complace en resaltar lo cómico de todo lo que ve a su alrededor.

Es a menudo jocosos, por tanto, el enfoque de las cartas brasileñas de Valera. Él mismo confiesa a Estébanez Calderón el temor de transmitirle un panorama deformado del país que describe, pues “no cuento, por lo general, sino burlas, pudiendo tocar varios puntos graves y hasta poéticos en honra del Brasil”². Pero no se piense que tales burlas tuvieran como ocasión preferida personajes brasileños. Por el contrario, es a los círculos diplomá-

1 *Correspondencia Juan Valera - Serafín Estébanez Calderón (1850-1858)*, ed. de Carlos Sáenz de Tejada Benvenuti, Madrid, Moneda y Crédito, 1971. Aquí indicada como VEC.

2 VEC, 9/3/1853, p. 194.

ticos o a los ambientes de europeos residentes en Brasil hacia donde el escritor suele dirigir su mirada. Sus primeras cartas se centran en el jefe de la Legación de España. El ministro don José Delavat, descrito como inofensivo, pero crédulo y vanidoso, más de una vez provoca la risa de Valera. Lejos estaba el joven irreverente de vislumbrar que muchos años más tarde se casaría con la hija de su antiguo jefe, entonces aún una niña.

Con Delavat otros podrían recordarse como prueba de la observación humorística de Valera. Basta ahora citar al español Antonio Deodoro de Pascual, quien, bajo el seudónimo de Adadus Calpe, se presentaba como científico dotado de poderes extraordinarios³. Y por mencionar a un personaje brasileño añadamos a la vizcondesa de Olinda, mujer del regente del Imperio durante la minoría de edad de Pedro II. Valera la señala como ejemplo de algunas "doctoras y redichas" de la corte, que sin saberlo proferían disparates:

"Sea ejemplo de esto (aunque antiguo ya, muy ilustre) la Sra. Vizcondesa de Olinda, que, siendo su marido Regente del Imperio, solía quejarse de que no la dejaban en paz ni un momento. Estas eran sus palabras - 'para nada tengo tiempo desde que soy mujer pública; las visitas menudean que es una peste'."⁴

Mas la vizcondesa apenas asoma en el epistolario de Valera. No es este el caso de otra brasileña que surge como personaje importante en las últimas cartas escritas desde Brasil: la baronesa de Sorocaba.

Esta dama había tenido una existencia llena de peligrosas aventuras. Nacida lejos de la corte, María Benedicta de Castro encontró el camino de la ascensión social gracias al prestigio de su hermana, Domitila de Castro, conocida en la historia de Brasil como la marquesa de Santos, favorita del emperador Pedro I. Los adversarios de Domitila buscaban en vano apartarla del monarca pero las borrascas entre ambos solían ser breves. Hay, a este respecto, un testimonio de don José Delavat que entonces, en 1827, vivía sus primeros tiempos de diplomático en el Brasil independiente:

"Este soberano ha vuelto a estrechar sus relaciones con la marquesa de Santos, y aunque no tienen el carácter de publicidad que anteriormente, con todo, nadie lo ignora"⁵.

Domitila, en esta ocasión, luchaba contra una rival más temible que cualquier adversario: su propia hermana. Los celos que ésta despertaba en la favorita eran fundados. Pues María Benedicta, aunque casada con Boaventura Delfim Pereira, era madre de un hijo ilegítimo de Pedro I, de nombre Rodrigo, nacido en 1823. La placidez con la que el marido aceptaba al rival emperador acabó por valerle el título de barón de Sorocaba. Poco antes de morir, Pedro I declaró oficialmente la paternidad del niño, al que el barón le había dado sus apellidos⁶.

3 Ma. de la Concepción Piñero Valverde, "Adadus Calpe: un español en el Brasil de Pedro II". Ponencia presentada al XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Barcelona, 1992.

4 VEC, 4/8/1853, p. 211.

5 Despacho, 22/10/1827, cit. por Alberto Rangel, *Dom Pedro Primeiro e a Marquesa de Santos*, Tours, Arrault, 1928, p. 215.

6 Véase Heitor Lyra, *História de Dom Pedro II*, Belo Horizonte - São Paulo, Itatiaia - Edusp, 1977, vol. 3, p. 203.

Reconocida como madre de un hermano del emperador Pedro II, la baronesa encontró más tarde nuevos medios de acceso a los ambientes aristocráticos, en virtud del casamiento de una de sus hijas, Maria da Gloria, también figura importante en la vida brasileña de Valera⁷. El yerno de la baronesa era el banquero José de Buschenthal, residente en Madrid, donde ejercía polémica influencia en los círculos financieros. En 1846, yendo a España en visita de familia, la baronesa apareció entre los invitados de uno de los grandes bailes de la corte española⁸.

Probablemente a través de Buschenthal se dio el encuentro de Valera y la baronesa. El banquero disponía de buenas relaciones en Madrid - entre las cuales el mismo Estébanez Calderón⁹ - y es explicable que, llegando a Brasil en 1853, procurase el apoyo del joven diplomático español. Éste pudo así aproximarse a la familia presidida por la baronesa.

La ocasión del encuentro era festiva: se celebraba la llegada del matrimonio Buschenthal. Pero el coste de las fiestas corría a cargo del comerciante Manuel Maria Bregaró, suegro de Rodrigo Delfim Pereira, el ya citado hijo de la baronesa y del emperador. Valera nos informa de las circunstancias de esa reunión familiar:

"La Baronesa de Sorocaba, madre del tal Delfim Pereira, y suegra del Judío-errante, chupa cuanto puede a este otro judío sedentario [Bregaró]"¹⁰.

El joven escritor en seguida descubrió en la baronesa un asunto excelente para su pluma burlesca. Con deleitable simpatía la describe:

"Esta sesentona Baronesa, de que voy hablando, es la más chusca y divertida Baronesa del universo-mundo, y me tiene particular cariño. Come más que un sabañón, bebe como un tudesco, y anda en amores con dos o tres individuos de estómago recio"¹¹.

Con hilaridad refiere Valera a Estébanez Calderón la animación chistosa y las aventuras amorosas de la reciente amiga:

"Cuando la Baronesa se entusiasma y alegra hace y dice diabluras; ¡Cuánto no diera porque Ud. la viesse bailar el *lundum*, con todos los movimientos de culo, a dicho baile atañerados! ¡Cuánto porque la oyese Ud. referir sus amores! A mí me los refiere; y me relata sus aventuras con Dn. Pedro I, con el Obispo de San Pedro, de quien tiene sucesión en aquella ciudad, y con el sobrino de Artigas, el argentino [...].

7 Ma. de la Concepción Piñero Valverde, *Don Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*, tesis de "Livres Docência" presentada a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 1993.

8 Véase Argeu Guimarães, *Em torno do casamento de Pedro II*, Rio de Janeiro, Zélio Valverde, [1942], p. 187-190.

9 Véase VEC, Estébanez Calderón a Valera, 15/5/1853, p. 202.

10 VEC, 4/8/1853, p. 220. Esta carta fue publicada, con muchas omisiones, en sus *Obras Completas*, de la edición Aguilar. En VEC aparece en dos versiones, de las cuales aquí se utiliza la segunda, que contiene el texto no expurgado.

11 *Ibidem*, p. 221.

Los amantes de la Baronesa han sido innumerables. A veces temo yo que esta señora me quiera forzar, pero el encanto de su conversación es más fuerte que mis temores"¹².

Llega a tal punto la libertad de palabra entre la brasileña y el español, que la dama pasa a vanagloriarse de sus artificios amorosos, superiores, según decía, a los de su hermana la marquesa de Santos. Con licenciosa soltura Valera los relata a Estébanez Calderón:

"Noches pasadas me aseguró que no había mujer como ella para dar deleite a los hombres. 'Rapaz, me dijo, yo soy romanista: mi hermana y mis hijas son romanistas también, mas ninguna me aventaja"¹³.

Repitiendo la escabrosa explicación oída, Valera le aclara a Estébanez Calderón los provocadores dones de las romanistas. No es de admirar que la carta termine con una petición de disculpas:

"Dispense Ud. que sea tan impúdica esta carta. Ud. me pedía en la suya que le hablase de mis amores; y desgraciadamente no los tengo más castos y sublimes"¹⁴.

A pesar de las atrevidas proposiciones de la baronesa, todo hace creer que no habría conseguido llevar a cabo la conquista de Valera. Él entonces se encontraba absorbido por los encantos de la mujer del comerciante Bregaro, la francesa Jeannette, a la que también aluden estas cartas. Sea como fuere, el joven diplomático jocosamente acusa a la baronesa de obligarle a dejar Brasil:

"La Baronesa romanista, que no me lo parece, me infunde serios temores [...] y así deseo salir de aquí lo más pronto posible"¹⁵.

Sin embargo, su traslado ya había sido solicitado mucho antes de toda esta peripecia y se dio pocos meses después. La baronesa, como tantas otras figuras brasileñas, podría haber caído para siempre en el olvido del escritor. Pero el propósito de consagrar a los años de Río de Janeiro una de sus novelas volvió a traer a la memoria de Valera la imagen de la amiga.

De hecho, *Genio y Figura* (1897) presenta dos personajes -Pedro Lobo y Pepito Domínguez- en los cuales no es difícil encontrar ecos de las revelaciones hechas por la baronesa de Sorocaba acerca de sus amores con el sobrino de Artigas. Si así es, hay que concluir que el novelista, medio siglo después de su estancia en Brasil, quiso rendir en *Genio y Figura* un homenaje al seductor encanto de "la más chusca y divertida Baronesa del universo-mundo".

MARÍA DE LA CONCEPCIÓN PIÑERO VALVERDE
Universidade de São Paulo

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 VEC, 1/9/1853, p. 231.

A Civilização da Imagem em Julio Cortázar

Pedro Pires Bessa

Várias manifestações artísticas, desde 1950 (conforme alguns, 1960 ou 1970) até os dias atuais, podem ser denominadas "pós-modernismo". O pós-modernismo, na literatura, é estudado por Domício Proença Filho¹, Peter Caravetta & Paolo Spedicato², Hal Foster³, Jean-François Lyotard⁴, José Guilherme Merquior⁵, Jair Ferreira dos Santos⁶ e Eduardo Subirats⁷, entre outros.

Domício Proença Filho, na obra supracitada, agrupa, didaticamente, várias características de obras pós-modernistas. Uma destas características é: "a narrativa pós-moderna inscreve-se em cheio na civilização da imagem"⁸. O mesmo autor cataloga também uma série dos principais escritores pós-modernos. Um dos autores citados é o argentino Julio Cortázar⁹.

1 PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Ática, 1988.

2 CARAVETTA, Peter & SPEDICATO, Paolo. *Postmoderno e letteratura*. Milano, Bompiani, 1984.

3 FOSTER, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmoderne culture*. Washington, Bay Press, 1985.

4 LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa, Gradiva, 1989.

5 MERQUIOR, José Guilherme. "Os estilos históricos na literatura ocidental". In PORTELLA, Eduardo et alii. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p.40-92.

6 SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

7 SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1986.

8 PROENÇA FILHO, op. cit. p. 44.

9 Idem p. 45.

As características pós-modernas estão abundantemente presentes na criação literária de Julio Cortázar, de modo muito especial, o mundo das imagens.

John G. Copeland¹⁰ estudou algumas das técnicas e formas de imagens que se encontram com mais frequência em *Rayuela*. Este estudo dedica-se especialmente a desocultar as “imagens literárias”, no grande romance do escritor argentino, e mostrar como ele utiliza ricamente este recurso.

Mas “imagem” indica também pintura; escultura; criações da cultura de massa, como cinema, televisão, quadrinhos, revistas e outras; científicas, como as produções visuais por computador. É a civilização da imagem do século XX, tão bem estudada por Enrico Fulghignoni, em *La civilización de l' image*.¹¹ Este tipo de imagem povoa também, abundantemente, a criação artística de Julio Cortázar.

Antonio Urrutia¹² analisa quais são e como aparecem os pintores na obra *Territorios* de Julio Cortázar.

María Amparo Ibañez Molto¹³ indica momentos de arquitetura, escultura, pintura e escolas pictóricas do século XX, em várias obras do escritor argentino, mostrando o sentido e a função que estas artes desempenham na sua criação literária.

José Agustín Mahieu¹⁴ afirma que os filmes inspirados em narracões de Julio Cortázar são argentinos, a exceção é *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Ele dá uma ficha de cada um dos filmes acima indicados.

Willy O. Muñoz¹⁵, analisando a figura comprometida de Julio Cortázar, destaca a importância da fotografia, em “Las babas del diablo”; e, da pintura, em “Apocalipsis de Solentiname”.

As possibilidades de análise das criações literárias de Julio Cortázar, sob o ângulo da civilização das imagens do Século XX, da literatura comprometida com o mundo das imagens, são imensas. Vamos nos deter nos principais momentos de presença da imagem visual, em uma de suas obras, o primeiro volume de *La vuelta al día en ochenta mundos*¹⁶.

A capa do livro, tirada de Grandville, já tem um sugestivo desenho de um gigante “mágico” de circo controlando no ar uma série de pequenas bolas (mundos) com a mão esquerda, outras maiores com a direita, elas se entrecruzando, estando ele próprio no meio de grandísimos mundos, sendo assistido por um pequeno personagem maravilhado. O desenho da capa é uma ilustração visual simbólica do título da obra e expressa também a magia do conteúdo da mesma.

10 COPELAND, John G. “Las imágenes de *Rayuela*”. In GIACOMAN, Helmut F. *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Eosgraf, 1972, p. 134-149.

11 FULCHIGNONI, Enrico. *La civilización de l' image*. Paris, Payot, 1975.

12 URRUTIA, Antonio. “‘Los Territorios Plásticos’ de Julio Cortázar”. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, nº 364-366. Madrid, octubre-diciembre, 1980, p. 618-623.

13 IBAÑEZ MOLTO, María Amparo. “Galería de Arte en la Obra de Julio Cortázar”. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, nº 364-366. Madrid, octubre-diciembre, 1980, p. 624-639.

14 AGUSTÍN MAHIEU, José. “Cortázar en Cine”. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, nº 364-366. Madrid, octubre-diciembre, 1980, p. 640-653.

15 MUÑOZ, Willy O. “Julio Cortázar: vértices de una figura comprometida”. *REVISTA IBEROAMERICANA*, nº 151, Pittsburg, Abril-junio, 1990, p. 541-549.

16 CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. v. I y II, México, Siglo XXI, 1977.

A parte de trás da capa faz um rápido resumo do livro, iniciando-se com estes termos: “Nesta colagem onde se percorre um largo e variado itinerário com a mesma leviandade que empregara Phileas Fogg para dar a volta ao planeta”. A colagem, no dizer de Carlos Alberto Rabaça, é, no cinema, “resultado da operação técnica que consiste em colar dois fragmentos de filme. Na montagem, cada passagem de um plano a outro requer uma colagem”.¹⁷ *La vuelta* (assim nos referiremos daqui para a frente ao livro de Julio Cortázar, objeto de nosso estudo, indicando acima) é uma montagem literária onde os capítulos são colados. Neste seu livro, o escritor argentino soube adaptar literariamente duas principais técnicas cinematográficas: a montagem e o plano. Os capítulos são “planos” colados literariamente, usando-se, para isto, literariamente também, a técnica da “montagem”. O texto acima refere-se a “Phileas Fogg”. O primeiro capítulo de *La vuelta* começa com estas palavras: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterar lo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg”. Julio Cortázar explica, neste trecho, o título de sua obra, inspirado, criativamente, em *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne. *La vuelta* dá um desenho do personagem de Júlio Verne, Phileas Fogg, à página 8 e, num outro desenho, ocupando inteiramente as páginas 110 e 111, mostra o referido aventureiro agindo na obra de Júlio Verne. Os desenhos, neste caso, funcionam como uma maneira de explicitar visualmente o que o texto literário diz.

Ainda na parte de trás da capa, comenta-se que o livro é “un recorrido diverso y excitante, acompañado por viñetas, fotografías e ilustraciones que otro Julio, Silva, prepara y dispone amenizando un viaje tan pleno de sorpresas como el del famoso personaje de Júlio Verne”. Este trecho, além de falar sobre vinhetas, fotografias e desenhos que são abundantes no livro, cita o nome de Júlio Silva, encarregado de fazer a visualização desta obra de Julio Cortázar. No capítulo “Julios en acción”, o próprio Julio Cortázar faz referência a Julio Silva: “se ha advertido cómo a partir de un Julio que redacta y otro Julio que diseña se van incorporando aquí dos Jules” (p. 27). Um dos retratos colados no meio deste texto é de Julio Silva, Há, em *La vuelta*, no entanto, referências mais explícitas ainda a este senhor, no capítulo “Um Julio habla de otro”, onde Julio Cortázar faz uma biografia de Julio Silva sob as vistas de Julio Verne, “que nos mira desde un daguerrotipo”. Julio Silva, um pintor, que “empezó a exponer sus pinturas en París y a inquietarnos con dibujos donde una fauna en perpetua metamorfosis amenaza un poco burlescamente con descolgarse en nuestro living-room y ahí te quiero ver”. Uma vez, em Paris, “cambió un cuadro por un autito”, que deu maior confusão. Julio Silva organiza cada página deste livro “armado de una paciencia” e “este es el Julio que ha dado forma y ritmo a la vuelta al día”. Julio Silva é um argentino, pintor e desenhista, muito amigo de Julio Cortázar, que cuidou da organização visual de *La vuelta*. Neste capítulo há dois desenhos de Julio Silva que reforçam o que o texto literário diz: são desenhos de animais que espantam. Ainda neste mesmo capítulo há um outro desenho (p. 88) que é visualização da teoria sobre desenho de Julio Silva: “Un día en que hablábamos de las diferentes aproximaciones al dibujo, el gran cronopio perdió la paciencia y dijo de una vez para siempre: ‘Mira, che, a la mano hay que dejarla hacer lo que se le da en las pelotas.’”

17 RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo, Ática, 1987, p. 141.

Antes, ainda, de entrarmos no próprio livro, na folha de rosto, há um aquário sugerindo que este livro não é um livro: povoam o aquário, juntamente com peixes, pássaro, balão, cachorro, ferradura, camelo, gato, coelho e outros seres, não encontráveis em aquários “normais”, metafisicamente ocidentais bem comportados.

A primeira observação geral a se fazer é que todos os capítulos (divisões-planos) deste livro têm relação direta com o mundo das imagens visuais.

O primeiro capítulo abre-se com um desenho de Passepartout e este personagem é citado no próprio texto literário. Este procedimento ocorrerá várias vezes no decorrer do livro, por exemplo, o desenho de uma árvore, mandrágora, com forma humana (p. 20), é referido diretamente no texto literário onde se comenta que a origem desta árvore foi semente de Adão, apaixonado por Eva, que caiu na terra “y dio origen a una planta que tomó forma humana”. A função dos desenhos, nestes casos, é dar maior força ao texto literário, através de sua explicitação visual.

Também no primeiro capítulo, aparece o desenho de um alquimista (p. 12) preparando alguma fórmula mágica especial. Este desenho não é explicitamente referido no texto literário, mas é muito sugestivo, pois aparece logo depois do texto: “Para hacer bailar a una muchacha en camisa”, que é uma receita, com vários ingredientes, para conseguir este feito fantástico. O desenho, sugerindo imagens simbólicas, para levar a imaginação a captar com mais profundidade o que diz expressamente o texto literário é outro recurso muito usado em *La vuelta*, por exemplo, os desenhos de instrumentos para podar (p. 153) e aparar (p. 156) não aparecem explicitamente citados no texto literário, mas são, simbolicamente, um modo de sugerir as podas e os aparos que as produções literárias rioplatenses precisam sofrer para se tornarem válidas, conforme defende o texto literário.

Ainda no primeiro capítulo, aparece o retrato de Júlio Verne, com referência explícita do seu nome. Este procedimento é também usual em vários outros lugares de *La vuelta*, como, por exemplo, à página 57, onde aparece o retrato de Macedónio Fernández. Nestes casos, o retrato tem a função de destacar, através da visualidade, um importante autor comentado no texto literário.

Uma outra curiosa presença da imagem que ocorre, no primeiro capítulo, pela primeira vez, mas aparecerá várias outras vezes, no decorrer do livro, é o uso do desenho de uma mãozinha com um dedo apontando uma citação e, no pé da página, a mesma mãozinha indicando a origem da referida citação.

O primeiro capítulo fala também do pintor Man Ray e de suas obras. Isto ocorre outras vezes, no livro, com as referências aos pintores René Magritte e Alberto Gironella e suas criações, à página 17.

O capítulo “- Yo podría bailar ese sillón - dijo Isadora” mantém uma interessante relação como o mundo das imagens. O texto literário é precedido de um retrato de página inteira de Adolf Wölfli, analisado neste capítulo. O retrato funciona aqui como um estímulo visual para se entender este autor. Uma longa epígrafe de Morgenthaler, retirada de *Un aliéné artiste*, descreve a maneira como Wölfli criava. Diz, entre outras coisas: “[...] sans cesse il écrit, il dessine. Si on lui demande au début ce qu’il a l’intention de dessiner sur sa feuille, il vous répond parfois sans hésiter comme si cela allait de soi, qu’il va représenter un hôtel géant, une haute montagne, une grande Déesse, etc; mais souvent aussi il ne peut encore vous dire juste avant de s’y mettre, ce qu’il va dessiner; [...]” O

texto de Julio Cortázar critica, com humor, o tachar a obra de Wölfli de “pré-lógica” e mostra como o ultrapassagem da lógica está presente em muitos momentos da realidade. Narra depois como conheceu Wölfli e sua obra, várias peripécias da vida deste desajustado social, com suas várias prisões até ser internado num manicômio. “Allí Wölfli le hice la vida imposible a cuanto Dios crió, pero a un psiquiatra se le ocurre un día ofrecerle una banana al chimpancé en forma de lápices de colores y hojas de papel. El chimpancé comienza a dibujar y a escribir, y además hace un rollo con una de las hojas de papel y se fabrica un instrumento de música, tras lo cual durante veinte años, interrumpiéndose apenas para comer, dormir y padecer a los médicos, Wölfli escribe, dibuja y ejecuta una obra perfectamente delirante que podrían consultar con provecho muchos de esos artistas que por algo siguen sueltos”. Julio Cortázar analisa, em seguida, a obra de Wölfli, “*La ville de biscuit à bierre St. Adolf*”. Conta, também, um dos (raros) diálogos de Wölfli com o Dr. Morgenthaler, que perguntou a ele o que significava uma de suas pinturas. Wölfli respondeu: “‘Esto’, y tomando su rollo de papel soplabla una melodía que para él no solo era la explicación de la pintura sino también la pintura, o ésta la melodía, como lo prueba al que muchos de sus dibujos contuvieran pentagramas con composiciones musicales de Wölfli, que además rellenaba buena parte de los cuadros con textos donde reaparecía verbalmente su visión de la realidad.” Julio Cortázar reflete ainda sobre vivências em regiões intersticiais, como as de “Wölfli que pintara su música” ou “de la concepción de la catedral de Gaudí en Barcelona” e várias outras ou ainda, dele próprio, “con la pierna rota en el hospital Cochín”.

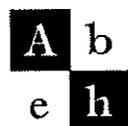
O texto acima é a análise de uma obra em que o mundo da imagem funde-se vertiginosamente com o mundo da música e da literatura num todo único. Não é este, por exemplo, o mundo da imagem da televisão, onde imagem-música-palavra formam um todo único? A obra de um “louco” é o espelho do “louco” mundo das imagens que nos observa cotidianamente. No texto acima de *La vuelta*, é uma criação visual que inspira e ilustra o texto literário.

Um outro capítulo de *La vuelta*, especialmente interessante, sob o ângulo da imagem, é “De otra máquina célibe”. O texto é precedido por um retrato, ocupando toda a página, de Juan Esteban Fassio. A função do retrato aqui é a mesma, já indicadas acima, de tornar visual a figura de um autor importante para o texto literário apresentado. Juan Esteban Fassio é o criador das máquinas que darão origem ao texto. As duas epígrafes referem-se a máquinas. Julio Cortázar faz uma curiosíssima argumentação para provar, com “la legislación de lo arbitrario”, que Marcel Duchamp esteve em Buenos Aires, em 1918, com Raymond Roussel. Conta que Juan Esteban Fassio inventou, em Buenos Aires, “uma máquina para leer *Nouvelles impressions d’Afrique*” de Raymond Roussel, quando ele, Julio Cortázar, estava escrevendo *Los premios*. “Años más tarde Fassio se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de *Rayuela*, completamente ajeno al hecho de que mis trabajos más obsesionantes de esos años en París eran los raros textos de Duchamp y las obras de Roussel”. Julio Cortázar conta como conheceu Fassio, em 1962, na Argentina e que teve em suas mãos “la máquina para leer las *Nouvelles impressions d’Afrique*, y también la valija de Marcelo Duchamp”. Dois anos depois, na França, Julio Cortázar recebe documentos sobre “la etapa experimental de la lectura mecánica de *Rayuela*. Vieram juntos “diversos diagramas, proyectos y diseños, y una hojita con la

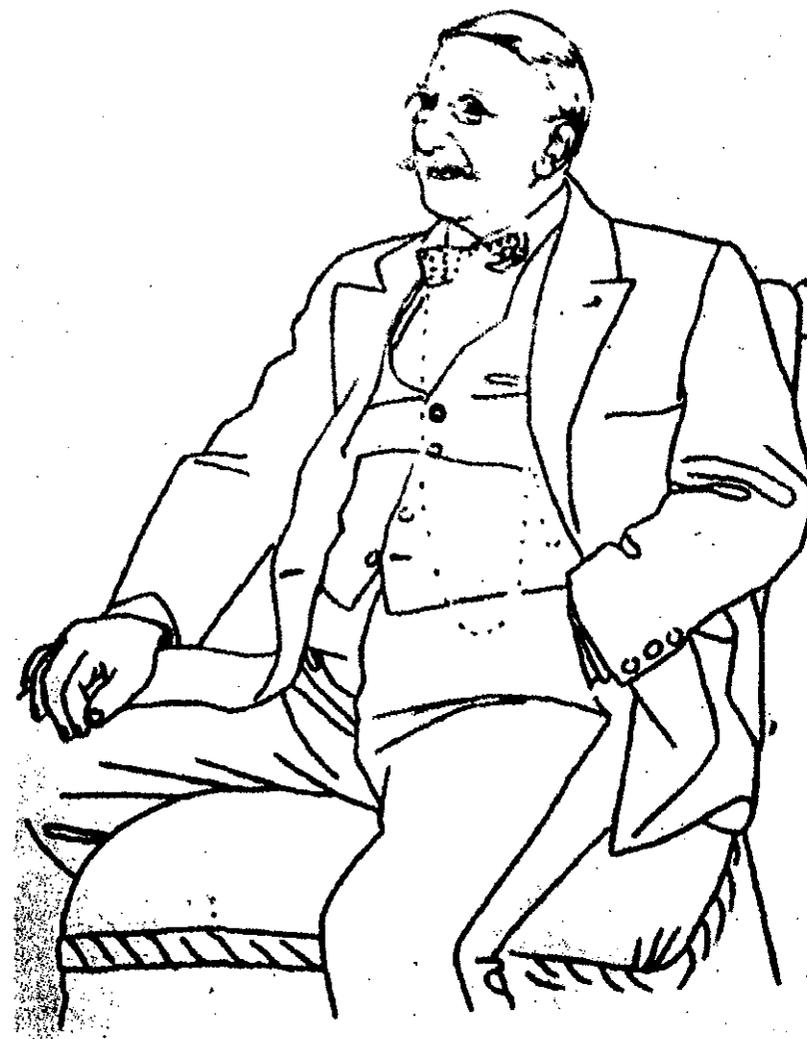
explicación general del funcionamiento de la máquina”. Seis desenhos com traços comuns e dois especiais ilustram, no texto literário, as qualidades da máquina para ler *Rayuela*. Julio Cortázar confessa que “personalmente nunca entendí demasiado la máquina, porque su creador no se dignó facilitarme explicaciones complementarias”. Ele resolve publicar o que recebeu “con la esperanza que algún lector ingeniero descifre los secretos de la RAYUEL-O-MATIC, como se denomina la máquina en uno de los diseños”. Julio Cortázar comenta os desenhos, com seu conhecido humor, falando sobre o funcionamento da máquina. Num deles diz: “atento a las previsibles exigencias estéticas de los consumidores de nuestras obras, Fassio ha previsto modelos especiales de la máquina en estilo Luiz XV y Luis XVI”. A máquina procura conter e explicitar os vários meandros do livro que quis captar. O texto termina com estas observações: “en la imposibilidad de enviarme la máquina por razones logísticas, aduaneras e incluso estratégicas que el Colegio de Patafísica no está en condiciones ni ánimo de estudiar, Fassio acompañó los diseños con un gráfico de la lectura de *Rayuela* (en la cama o sentado).” Logo a seguir é dado o referido gráfico e o comentário de Julio Cortázar sobre o mesmo: “la interpretación general no es difícil”. Uma das surpresas de Julio Cortázar é: “aunque quizá los técnicos puedan explicarme algún día por qué los pasos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64.” Neste capítulo, o texto literário surge por causa dos desenhos, tenta decifrá-los, comentá-los. O texto literário é tentativa de aprofundar o visual. Um visual que se origina da máquina. O que Fassio fez, hoje em dia é realizado, com visualidade ainda mais intensa, por computador.

Estes são alguns dos momentos em que a civilização das imagens do Século XX inspirou a criação literária de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Uma das explicações para este fenômeno, que é abundante em toda a criação literária do escritor argentino, pode estar na concepção de literatura para Julio Cortázar, “entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia” (*La vuelta* p. 32). Vivemos imersos em imagens visuais, a literatura de Julio Cortázar, totalmente engajada na vida, não poderia deixar de ser uma literatura-imagística-visual.

PEDRO PIRES BESSA
Universidade Federal de Juiz de Fora



1 9 9 3



HISTORIA Y CULTURA

A b
e h
1 9 9 3

Dos cartas inéditas

En razón del interés humano y cultural que aportan, presentamos dos cartas inéditas: una del director de cine Luis Bunuel y otra del escritor Julio Cortázar. Ambas han sido amablemente cedidas por el Museo de Arte Moderno do Río de Janeiro.

Luis Bunuel
Torre de Madrid
Madrid, España

Madrid 14 de Agosto de 1965
Sr. Dn. Jose Sanz
Festival Internacional do Film Rio 1965
Rio de Janeiro

Estimado Sr. Sanz: De México me remite mi señora su carta del 4 de Agosto que llegó a mi poder con el consiguiente retraso. Mucho le agradezco su amable invitación para asistir a ese interesante festival cinematográfico de Río pero estoy seguro que Monsieur Courvoisier le ha explicado a V. lo difícil que se hace para mi el viajar y especialmente por avión. Además mi deficiencia auditiva ha contribuido a que voluntariamente me aleje de aquellos lugares en los que, en cierto modo, hay que llevar una vida de "sociedad". Agregue V. a esos inconvenientes el de que, para esa fecha, estaré buscando los exteriores de mi próximo film en Francia. Dadas esas condiciones espero que me disculpe V. reiterándole mis más expresivas gracias.

Me admira como han podido reunir todas esas películas más alguna de las cuales como "El río y la muerte" preferiría no haber hecho. Espero que las copias del Bruto y de Subida al Cielo no estén muy deterioradas. Las de México han quedado inservibles.

Tampoco el Bruto es film de mi predilección.

Espero tener el gusto de conocerle algún día sea en París o en México. Mientras tanto queda de V. su affmo.

P.S. - Le ruego transmita mis saludos muy amistosos para el Sr. Courvoisier.

Saignon (Vaucluse) 27 de mayo de 1967

Señor
José Sanz
RIO DE JANEIRO

Estimado señor y amigo:

Muchas gracias por su carta tan cordial del 22 del corriente.

La respuesta que me hace Ud. en nombre de la EDITORIAL LIDADOR, es desde luego interesante y me agradaría mucho que llegáramos a una solución satisfactoria para todos. Sin embargo, como el encargado de ocuparse de la cesión de los derechos de mis libros es mi editor argentino (EDITORIAL SUDAMERICANA, Buenos Aires), acabo de escribirle adjuntándole copia de la carta de Ud., a fin de que ellos se comuniquen directamente con la EDITORA LIDADOR.

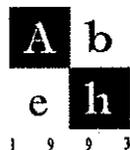
Espero que se llegue a un arreglo, pues mucho me agradaría que algunos de mis libros se publicaran en Brasil.

Por otra parte, lamento que no podremos encontrarnos en París, pues en las fechas que me indica usted, yo estaré en Amsterdam, donde tengo que trabajar, o en el sur de Francia donde paso los veranos. Confío en tener otra oportunidad de encontrarme con usted, sea en Europa o en su propio país.

Gracias de nuevo por todo, y reciba un saludo muy cordial de su amigo,

Julio Cortázar

9, Place du Général Bouret
PARIS XV FRANCE



O Caminho De Santiago

Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez

O Caminho de Santiago aparece como um dos fenômenos de maior relevo na história de Península Ibérica. Fenômeno excepcional de características universais que adquire ao mesmo tempo uma individualidade dentro do processo histórico.

Aglutinando o movimento de peregrinação e culto às relíquias apresenta-se no medievo como o vínculo de união mais contínuo e eficaz entre a península Ibérica e a Cristandade.

Resume toda a história da arte românica européia do século XII, incorporando elementos tanto do românico francês quanto da arte hispano-muçulmana. Funciona como exutório natural do ocidente no momento de expansão demográfica e arranque da Cristandade após o ano mil. Sua temática está presente nas lendas épico-medievais da Europa.

A partir do século X bispos, monges e reis aliam-se no intuito de potenciar uma via que através do culto ao apóstolo São Tiago aumenta a religiosidade, estimula o anseio cultural do ocidente pelo contato com uma cultura diferente - a muçulmana - e oferece um espaço de expansão necessária o desenvolvimento econômico do ocidente.

As circunstâncias históricas do século XI: aumento demográfico e reforma gregoriana, cujos executores mais fieis serão os monges cluniacenses. Essas circunstâncias unidas ao fortalecimento dos reinos cristãos com relação ao Islã, levaram não só à multiplicação dos contatos entre diferentes reinos e povoações mas, também, ao crescimento das trocas comerciais, desenvolvimento artesanal e nascimento de novas cidades que serão o centro de referência da incipiente burguesia.

A crença na existência concreta e material dos restos veneráveis do apóstolo atingiu enorme ressonância, plasmada em numerosas peregrinações, as quais tinham-se constituído numa das formas da piedade habitual, vinculada ao culto das relíquias.

É a partir do século XI que a peregrinação a Santiago de Compostela entra na categoria das peregrinações maiores, completando o movimento cristão ocidental de Leste para Oeste, e do Norte para Sul. Jerusalém, Roma e Santiago polarizam o tráfego medieval de indivíduos e grupos sociais.

“Piedade e interesse - diz J. L. Martin - aparecem desta forma misturados na peregrinação a Santiago, cuja importância será mantida enquanto a península possa oferecer aos peregrinos algo mais, além da mera satisfação da sua religiosidade”¹.

As Origens

Como explicar a importância histórica adquirida por São Tiago a partir de um acontecimento duvidoso ao inexistente como é a presença do seu sepulcro na Galiza?

A tradição, baseada em fontes legendárias e na existência de muitos documentos falsos, dificulta grandemente a tarefa. Somente a partir do século IX aparece documentação autêntica sobre o tema.

Porém, o que importa verdadeiramente, uma vez desencadeado o movimento de peregrinação, é o que revelam os documentos após esse momento, é que os contemporâneos estavam plenamente convencidos de que havia sido encontrado, na Galiza, o verdadeiro sepulcro de São Tiago.

A tradição situa o culto com anterioridade à invasão muçulmana. Escavações arqueológicas realizadas recentemente em Compostela têm antiguidade de um culto local, pela existência de um “martirium” romano-tardio e de uma necrópole sob a basílica.

Por outro lado, o processo de assimilação por parte do cristianismo de cultos antigos é fenômeno freqüente na história religiosa medieval. O mais chocante neste caso é a tardia eclosão definitiva do culto jacobeo.

As primeiras notícias, embora limitadas, já que não estabelecem nexos de união entre São Tiago e o seu sepulcro, procedem de um hino do tempo de Mauregato (783-788), onde se alude claramente ao culto a São Tiago, e onde se reconhece que foi o apóstolo quem trouxe o evangelho à Espanha.

Mas será uma fonte forânea à península Ibérica, no *Martirologio* de Floro de Lyon, por volta de 838, quando encontramos já uma referência completa que vincula o culto de São Tiago às suas relíquias ou restos mortais.

As tradições adquirem consistência histórica ao serem recolhidas pelo rei asturleonês Afonso II (794-848), em cujo reinado se localiza a descoberta oficial do sepulcro. O rei notifica a sua descoberta a Carlos Magno, por cuja mediação o Papa Leão III dá autenticidade às relíquias.

¹ MARTIN, J. L. Santiago: religión, comercio y política. Em: *El Camino de Santiago*. Cuadernos Historia 16. Madrid, 1985, p. 8.

Antes, pois, da fundação de Cluny (910), o Caminho de Santiago está iniciado. Porém, no seu desenvolvimento, o papel dos cluniacenses será fundamental, através das suas relações com os reis hispânicos, iniciadas com Sancho III de Navarra.

No século XI, a situação dos reinos cristãos da Espanha tinha mudado. O declive e queda final do Califado de Córdoba determina a superioridade dos reinos cristãos após a morte de Almanzor. É precisamente nessa época, quando se fixa de forma definitiva o chamado “Caminho de Santiago”, que terá o seu apogeu ao longo dos séculos XII e XIII.

Em 1075, o bispo compostelano Diego Pelaez inicia a construção da basílica românica sobre a antiga igreja devasta por Almanzor, a qual é terminada pelo arcebispo Gelmirez. Em 1188, os peregrinos podem expressar a sua emoção ao contemplar o “Pórtico de la Gloria”, síntese acabada do românico e expressão artística que pela sua beleza, harmonia e força expressiva confirmam o seu nome.

As Rotas Jacobeas

A influência que tiveram as peregrinações sobre a situação sócio-econômica, institucional e cultural dos reinos cristãos é evidente. Essa influência tem sido ressaltada por quase todos os especialistas que trataram do tema, dando lugar a diferentes teses. Para alguns, o “Caminho” apresenta-se como a única causa das grandes transformações que os reinos cristãos experimentaram a partir dessa centúria, o que significaria a dependência e o atrelamento da Espanha à Europa, devido a um fenômeno externo e único, que romperia o isolamento anterior, também ele, consequência direta de outro fenômeno externo e singular: a invasão muçulmana.

Hoje, existem explicações alternativas que contemplam uma realidade mais complexa. Não se pode negar um certo dinamismo interno, logicamente acelerado pelo ritmo crescente dos intercâmbios ao longo da rota jacobea, nem a forte atração que nos europeus exerciam as riquezas culturais e materiais procedentes do sul muçulmano.

O primeiro monarca peninsular que desenvolve conscientemente uma política de estímulo à fixação das rotas do “Caminho” é Sancho III, o Maior, de Navarra (1004-1035). Este rei empenha-se na organização sistemática do mesmo, construindo pontes e hospitais, melhorando as vias que aproveitam inicialmente o traçado das famosas vias romanas.

Relaciona-se com França, recebe e protege os cluniacenses e se transforma em árbitro da política peninsular. Seus descendentes serão os primeiros reis de Castela e Aragão.

Jaca, Pamplona, Estrella marcam as principais etapas no território hispano-navarro.

O foral de Jaca será modelo para outros centros urbanos, onde se inicia precocemente o movimento comercial e urbano, com a presença de numerosa população franca.

Jaca, pela sua situação privilegiada, como encruzilhada de caminhos nos Pirineus, é o melhor exemplo dessa vontade política.

De Jaca a Pamplona, através de Estrella, dirige-se o percurso para a Rioja, enlaçando os interesses navarros aos castelhanos. Logroño recebe um foral de Alonso VI com o evidente propósito de consolidar tanto a presença castelhana na Rioja como o de aproveitar o percurso em benefício dos interesses castelhano-leoneses.

Nájera, Burgos, Sahagun e León figuram na rota traçada por Sancho III de Navarra, em território castelhano.

Em 1079 Afonso VI entrega a Cluny o principal centro religioso e dominical de Nájera, "Santa Maria la Mayor", convertendo-se num dos principais centros de reorganização clunianense. Além do reforço de sua vinculação aos monges borgonheses, o foral concedido a esta vila indica claramente a importância que nela adquire a colônia mercantil pelas referências que faz das transações comerciais e do mercado, assim como pela contraposição entre burgueses e infantões.

A chegada de mercadores estrangeiros a Burgos foi certamente um fator importante que fez dessa cidade o principal centro econômico de Castela durante a Baixa Idade Média.

As *Crônicas anônimas de Sahagun* testemunham o crescimento e prosperidade dessa povoação. Nelas enunciam-se os primeiros choques entre os vizinhos e o abade indicando o protagonismo de mercadores e artesãos na luta contra o poder senhorial, sendo um dos primeiros exemplos de "revolução burguesa" localizados na península².

León, junto com Burgos, foram os principais centros urbanos do "Caminho", os quais embora assentados sobre núcleos de povoação anterior viram acelerado o seu processo de crescimento.

De León a rota dividia-se. Em direção a Oviedo, sede do antigo reino asturiano desde Afonso II e um dos santuários mais ricos em relíquias da península; e em direção a Astorga e Ponferrada até Lugo, já na Galiza e próxima da meta final: Santiago de Compostela.

Caminho de ida e volta

A peregrinação de Santiago de Compostela estabeleceu no seu percurso claras e numerosas relações de caráter cultural e ideológico.

Num mundo em que predominava uma concepção da realidade quase exclusivamente religiosa, com os valores que isso implicava, e pela qual o veículo cultural e ideológico era o mesmo, é lógico pensar que os elementos de parentesco fossem maiores que os de separação.

Portanto, o Caminho de Santiago é uma via de ida e volta, que favorecia o intercâmbio de influências. As relações artísticas revelam-se por exemplo nas semelhanças entre Santa Foy de Conques ou São Cernin de Toulouse e a Catedral de Compostela. A relação entre a literatura épica francesa e a castelhana não pode ser ignorada, embora se deva discernir as suas especificidades.

Porém, nem a Espanha anterior ao século XI esteve completamente à margem do processo geral do ocidente europeu, nem as peregrinações foram o único meio de comunicação e relação.

Se a sociedade castelhano-leonesa não estivesse predisposta, não se teria produzido este fenômeno de religiosidade comunicativa que deu origem a conseqüências de ordem religiosa e cultural.

2 PASTOR, R. *Conflictos sociales y estancamiento económico en la España Medieval*. Barcelona, Ariel, 1980, p. 15-101.

"Peregrinos, monges e guerreiros introduzem através do caminho a organização feudal característica das suas terras de origem e, também, o espírito de liberdade dos burgueses: os seus conceitos de arte e as suas formas literárias"³.

E se o Caminho de Santiago foi uma janela aberta para Europa, foi também o caminho de acesso à cultura grega pela via muçulmana, foi o caminho da ciência e do saber medieval avançando de Sul a Norte. Primeiro, através de centros culturais como Tarazona, Palencia e o mesmo Santiago. Em seguida, através de Zaragoza, Ripoli e principalmente Toledo.

O "Caminho Francês"

Por outro lado, o Caminho de Santiago apresenta desde as suas origens duas dimensões diferentes. A primeira concretiza-se na peregrinação propriamente dita, e nela a participação franco-européia teve uma presença marcante, de tal maneira que deu origem à denominação de "caminho francês", com o qual às vezes é designado.

A peregrinação jacobea cataliza aspectos da religiosidade medieval e adquire o seu desenvolvimento num momento determinado da história ocidental marcado pela necessidade de expansão, de relações internacionais e de soluções alternativas para a sociedade feudal. Permite acompanhar a participação ultra-pirenaica no projeto, assim como a participação ativa dos cluniacenses compelidos por interesses vários, uns de ordem religiosa a serviço da casa de Borgonha.

Já é significativo que as primeiras referências documentais sobre o sepulcro de São Tiago sejam de origem franca, como se indicava anteriormente. Porém, o mais importante para a descoberta e fixação do caminho, está na sistematização e organização do mesmo pela iniciativa dos cluniacenses e do papado, cujo fruto se manifesta no *Liber Sancti Jacobi* conhecido também, como *Codex Calixtinus*.

Esta obra, produzida em centros de Cluny, corresponde, como seu nome indica, à época de Calixto II (1119-1124). Trata-se de uma compilação de várias obras atribuída a Aymerico Picand, clérigo de Parljenay - le Vieux no Poitou.

O seu conteúdo está formado por sermões, ofícios litúrgicos, milagres do santo, composições poéticas e musicais, a crônica do *Pseudo-Turpino* e finalmente o *Guia de Peregrinos*.

Neste último livro descrevem-se caminhos e regiões, o caráter dos moradores, as cidades e santuários locais ao longo da rota; determinam-se as etapas da viagem, e indicam-se os hospícios e hospitais de alojamento, além de outras notícias de interesse diverso. Em suma, trata-se do que hoje chamaríamos um autêntico guia turístico. Oferece descrições entusiásticas da cidade, do sepulcro e do espetáculo que oferecem as multidões de peregrinos "que rezam e cantam nas mais diversas línguas".

Destaca-se o poder taumátúrgico de São Tiago que deu lugar ao ciclo literário dos milagres, também recolhidos no Códice. Nos sermões, exalta-se a primazia de São Tiago junto aos outros apóstolos, inclusive João e Pedro, como aparece na transfiguração representada na "Porta das Platerias" da basílica.

3 MARTIN, J. L. op. cit., p. 8.

Exaltação também plasmada do “Portico de la Glória”, onde São Tiago aparece em atitude de “maiestas” sobre a árvore de Jesé e sob a glória, ou seja, ocupando um posto que unicamente pertence ao Cristo.

O *Liber Sancti Jacobi* é, pois, o resultado de um esforço programado, encaminhado a difundir o projeto propagandístico de Cluny.

Através do “caminho francês” a presença dos cluniacenses na Espanha não se limitou somente a motivos de ordem religiosa, como demonstra o interesse que a abadia de Borgonha tinha sobre a cobranças das “parias” pelos reis de Castela, que permitiram a Fernando I estabelecer um censo ou renda anual de 120 onças de ouro em favor do mosteiro de Cluny, quantidade depois duplicada por Afonso VI. Segundo Mackay, essa quantidade supunha para Cluny um ingresso maior que a totalidade das rendas que a abadia recebia das suas propriedades⁵.

O matrimônio de Afonso VI com Constanza de Borgonha foi concertado igualmente pelo abade Hugo de Cluny e diante da ameaça dos almorávidas africanos, o rei de Castela recebe ajuda militar dos guerreiros borgonheses. Da Borgonha chegam Raimundo e Henrique para casar com as filhas do rei, Urraca e Teresa. E se a morte de Raimundo não o permite chegar ao trono de Castela, o filho de Henrique, Afonso Henriques, será o primeiro rei de Portugal.

Santiago de Galiza

São Tiago na Galiza não poderia crescer sem a participação ativa e eficaz de própria igreja local. A descoberta do sepulcro está unida à chegada dos moçárabes procedentes do sul muçulmano que manifestam claramente suas diferenças políticas e religiosas com relação a Córdova.

Por outro lado, a Igreja astur-leonesa afasta-se de Toledo, nesse momento sob a heresia adocionista, e afirma a sua personalidade, reforçando inicialmente a Sé metropolitana bracarense, criando a capital em Oviedo e descobrindo o sepulcro de São Tiago.

Junto à preocupação dos reis astur-leoneses por recuperar a herança visigoda (responsabilidade de conquistar as terras perdidas e expulsar os muçulmanos); a Reconquista transforma São Tiago em símbolo da unidade peninsular, ao mesmo tempo em que se confirma o caráter apostólico da Igreja Compostelana, somente equiparável a Roma e Jerusalém.

Existem documentos que falam de Teodomiro, primeiro bispo de Compostela, fomentando o culto e recebendo peregrinos italianos antes de 847.

A figura mais representativa da Igreja Compostelana é o Arcebispo Diego Gelmírez. Trata-se de uma das mais ricas e polifacéticas personagens da Espanha do século XII. “Uma mentalidade em dia” segundo Reina Pastor que indica entre os seus traços característicos “uma capacidade de planificação completada por um grande sentido organizativo que aplica a todas as atividades desenvolvidas por ele ou sob seu comando”⁶.

5 MACKAY, A. *Gerreros y monges en la época de las párias*. Em: *La España de la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 26-36.

6 PASTOR, R. Diego Gelmírez: una mentalidad al día. Em op. cit., p. 105-131.

Gelmírez aproveita a colaboração dos cluniacenses, sem confundir-se inteiramente com eles. Promoveu, planejou e organizou os múltiplos aspectos das peregrinações. Tomou importantes medidas urbanísticas na cidade; melhorou e construiu caminhos de acesso à cidade, regulamentou o funcionamento dos mercados e localização das lojas, fixou pesos e pedágios, organizou a recepção, estadia e regresso dos peregrinos e até mandou construir uma frota para proteger a cidade e os peregrinos dos piratas.

Deu brilho e pompa às festas jacobeanas, preparando o grandioso marco da Catedral que foi honra da Galiza e do seu arcebispado.

Atingiu sucessivas dignidades eclesiásticas que partindo da sua nomeação como Arcebispo pelo papa Calixto II, culminou com o reconhecimento de Santiago como Sede Metropolitana suplantando Braga e Mérida a cujas expensas aumenta, também, os territórios sob o seu senhorio.

A *Historia Compostelana*, obra realizada pelos seus colaboradores e na verdade a história de Gelmírez, é o complemento do *Codex Calixtinus* para ilustrar e completar a panorâmica de desenvolvimento atingido pelas peregrinações a Galiza.

O interesse dos prelados compostelanos para conservar a sua condição de metropolitanos, sempre em disputa com Toledo, reforçou a vinculação de São Tiago à guerra contra os mouros e a sua participação na política peninsular.

Neste sentido, os membros da “Ordem dos freires de Cáceres” - que tinha surgido em 1170 com motivo da conquista da cidade e como avançada cristã em terras extremeñas - são convertidos por Gelmírez em “vassalos e milites” de São Tiago, aos quais favorece com doações de terras e lhes entrega o estandarte de São Tiago como distintivo. Sete anos mais tarde a Ordem dos Freires de Cáceres transformar-se-ia na “Ordem Militar de Santiago”.

Santiago y cierra España

Se o culto a São Tiago desenvolveu desde as suas origens uma dimensão europeia, não foi de menor transcendência a especificamente peninsular que adquire forma ao longo da Reconquista até se converter em culto nacional. Dimensão, por outro lado, que vai além da simples transformação em “matamoros”.

“Todo povo guerreiro teve os seus protetores aos quais via ou imaginava defendendo os seus heróis no combate” diz Perez de Urbel⁷.

Os cristãos não foram uma exceção neste sentido e invocaram a proteção dos santos, numa paulatina substituição da mitologia pagã pela hagiografia cristã. Na Espanha ocidental: São Tiago, na oriental: São Jorge frente aos muçulmanos. Na França: São Dinis. Na Inglaterra: São Jorge.

Já na Bíblia, a presença do Senhor nas batalhas decisivas do povo eleito fundamentava-se nessa crença.

7 PEREZ DE URBEL, J. *Primeros contactos del Islam con el Reino Asturiano*. Em *ARBOR* (Abril). Madrid, 1953, p. 513.

São Tiago teria surgido necessariamente no momento em que o povo godo e seus herdeiros sentissem e se identificassem com uma missão a ser cumprida, com uma causa nacional.

E os homens medievais, capazes de converter os símbolos em realidades concretas, não iam se contentar com a invocação abstrata do auxílio divino, senão que transformariam São Tiago, como mediador dessa divindade, num guerreiro presente entre eles.

Portanto, a presença de São Tiago, os seus favores, sua ajuda e proteção convertem-se numa crença, que através dos milagres, manifesta a vinculação com o poder celestial de uma comunidade política concreta, de um povo ou de um reino. Assim, o significado dos milagres não abrange somente a piedade ou a religiosidade, mas adquire uma dimensão mais ampla, transformando-se num mito sacro-político.

São Tiago ergueu-se frente à Kaaba maometana, como alarde de força espiritual contraposta, segundo aparece no poema de Mío Cid.

Los moros llaman Mafomat e los cristianos Santi Yage, En el nombre del criador e d'apostol Santi Yage, feridlos, cavalleros, d'amor e de voluntad.

Para os cristãos peninsulares, a peregrinação a Compostela não supunha um sacrifício tão grande, não representava uma purificação, eles precisavam de outra coisa no viver quotidiano de insegurança e instabilidade dos primeiros séculos da Reconquista. Assim, do pescador fizeram um guerreiro, orientação já consolidada no século XI, quando se dá a eclosão definitiva do culto a São Tiago.

Enquanto Sancho III de Navarra preparava os caminhos que vinham de além Pirineus, o seu filho Fernando, já como rei de Castela, conquista Coimbra (1104), com a ajuda de São Tiago do qual o rei, com fervorosa oração, tinha solicitado ajuda. Enquanto as tropas reais lutam com as armas, "Jacobus Chiste Miles" não só intercedia por eles perante o Senhor, mais se faz presente cavaleiro "num formosíssimo cavalo branco".

O apóstolo aparece vinculado à consolidação do reino Astur - Leones, está presente igualmente no nascimento de Castela, e acompanha os cristãos nos seus avanços para o sul.

No hino moçárabe do século VIII, ao qual aludimos anteriormente, o apóstolo é invocado como "refulgente cabeça, potente defensor e padroeiro familiar da Espanha", a quem se pede que "proteja a grei que lhe foi confiada".

O momento central da evolução de São Tiago de evangelizador a guerreiro encontra-se vinculado à legendária batalha de Clavijo(**) sob o reinado de Ramiro I (842-854) pouco tempo após a descoberta do sepulcro.

Sendo a missão do apóstolo proteger a Espanha, e sendo a necessidade concreta dos espanhóis medievais a defesa contra os muçulmanos, a proteção só poderá vir tomando parte no combate como guerreiro à cabeça dos exércitos cristãos.

** Esta batalha que seria ganha por Ramiro I aos muçulmanos, foi fantasiada pela lenda e recolhida em crônicas posteriores. Une-se a ela a liberação do "tributo das cem donzelas" pago pelos cristãos aos mouros, e o "voto a Santiago" feito pelos reis asturianos e transmitido para os reis da Espanha. Existe numerosa bibliografia sobre este tema que confirma seu valor legendário. Entre outros Sanchez Albornoz, C. *La autentica batalla de Clavijo*. Em Cuadernos de Historia de España, IX, 1948. p. 94-139.

Segundo as fontes primitivas antes da batalha de Clavijo, o santo teria aparecido em sonhos ao rei Ramiro para encorajá-lo e prometer-lhe o triunfo.

"O nosso Senhor Jesus Cristo dividiu o mundo entre os meus irmãos apóstolos e a mim confiou a guarda de toda a Espanha que ele colocou sob a minha proteção... Eu sou São Tiago e venho em teu auxílio... Amanhã tu vencerás os mouros. Amanhã ver-me-às sobre um cavallo branco levando um grande estandarte branco"

A vitória dos cristãos foi obtida ao grito de :Ajudai-nos Deus e São Tiago!

O voto de São Tiago, realizado pelo rei e a liberação do humilhante tributo das "cem donzelas" aos mouros vincula se igualmente a este episódio.

A iconografia de São Tiago como guerreiro fica definida. Ele aparecerá de agora em diante como guerreiro, num cavalo branco, portanto espada e estandarte, e indo à frente dos cristãos, cujo grito de guerra será: Deus ajuda e São Tiago! Que se transformará em: "**Santiago y cierra España!**"

Esta interpretação distancia-se da função espiritual e evangelizadora, porém é irreversível e definitiva como se expressa em *O Livro dos Milagres*. Quando um peregrino ilustre, no século XII, o bispo Etienne, sente-se movido a corrigir essa interpretação que fazia do pescador um guerreiro, será o próprio São Tiago a falar-lhe:

"Etienne, amigo de Deus, tu me perguntas por que não me chamam de pescador mas de cavaleiro, saiba que por esta razão eu apareço a ti para que possas dizer que eu sou o cavaleiro de Deus, sempre à frente das annas cristãs quando eles vão ao combate contra os mouros, para lhes conceder a vitória"

A lenda foi transmitida e divulgada no século XIII pelo cronista Ximénez de Rada. O rei Afonso X, o Sábio, recolhe e ordena definitivamente a iconografia de São Tiago e o significado do seu padroado, depurando-o inclusive dos elementos francos (carolíngios) que podiam aparecer neste culto.

São Tiago tinha se constituído ao mesmo tempo em grito de guerra, aglutinante na luta dos reinos cristãos contra o inimigo comum e secular - os muçulmanos - e, finalmente, em signo de uma unidade nacional a ser atingida e conservada.

A Continuidade do Caminho de Santiago

O Caminho de Santiago como rota de peregrinação tem funcionado do século X até os nossos dias, com intermitências e momentos de deteriorização mais ou menos profundos.

A Idade Média foi o seu grande momento, principalmente os séculos chamados do Românico. A Renascença trouxe o ocaso das peregrinações, e as de Compostela sofreram

9 Apud DE MENACA, M. *Histoire de Saint Jaques et de ses miracles au Moyen - Age. Miracle XIX*. Nantes, Université, 1987, p. 269.

10 Ibidem, p. 271.

duros ataques por parte de espíritos críticos como o de Erasmo, “menos pelo que queriam significar que pela picaresca que tinha se gerado à sua sombra”¹¹.

Apesar do declínio das peregrinações e do desaparecimento da fé em milagres de tipo medieval, a permanência do padroado de São Tiago sobre a Espanha manteve-se inalterado.

No século XVII a proposta de substituí-lo pelo de Santa Teresa deu lugar a uma apaixonada polémica com a participação de bispos, padres, religiosos e leigos, que exigiram a intervenção direta do rei e do papa. Este último suspendendo o decreto que propunha o co-padroado de Santa Teresa. Quevedo destacou-se entre os mais calorosos defensores de São Tiago, em cuja defesa escreveu: “Su Espada por Santiago”¹².

O *Caminho de Santiago* e o culto em Compostela tomou novo impulso no século XIX. O Papa Leão XIII contribuiu declarando a autenticidade das relíquias. E as escavações sob a basílica, iniciadas em 1878, despertaram novo interesse pelo tema.

Se no momento atual Compostela não é um centro de espiritualidade semelhante ao que procurava o homem da Idade Média, outras formas de “peregrinação” surgiram estimuladas principalmente e programadas não só pela religiosidade, mas pelo turismo e pelos contatos culturais entre os povos.

Na perspectiva religiosa, já Alexandre III (1159-1181) tinha concedido indulgências jubilares, decretando Ano Santo Compostelano aquele cuja festa - 25 de Julho - caísse em domingo. Tal jubileu vem se celebrando regularmente até os nossos dias, equiparado em tudo ao jubileu romano.

Trata-se do único caso de indulgência que nunca foi suspenso embora coincida com o de Roma. É assim que o ano de 1993 celebra um jubileu secular: O Ano Santo Compostelano ou Jacobeo.

O *Caminho de Santiago*, caminho de criatividade, como muitos escritores o chamaram, continua a ser uma rota cheia de surpresas, palco de encontro entre o passado e o presente, relíquia, todo ele, de uma tradição que foi deixando as suas pegadas e enriquecendo-se com o devir da história.

MARÍA GUADALUPE PEDRERO-SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE DE SÃO PAULO.

11 YARZA LUACES, J. Camino de criatividade. Em: *El camino de Santiago*. Cuadernos Historia 16. Madrid, 1985, p. 23.

12 QUEVEDO, F. *Su espada por Santiago*. Em: BAE, XLVIII. Madrid, Rivadeneira, 1951, p. 423-458.



1 9 9 3

Presencia musulmana en el nacimiento de Madrid

Francisco J. Juarros

Las crónicas musulmanas tan solo nos proporcionan algunos datos aislados sobre Maýrit - este era el nombre árabe de la actual capital de España- y las fuentes cristianas apenas dicen nada, por lo que la arqueología adquiere un papel preponderante en la investigación del pasado islámico de Madrid.

Este trabajo pretende recordar las conocidas fuentes escritas y, en especial, insistir en los últimos descubrimientos arqueológicos para obtener una perspectiva global de los primeros siglos de la existencia de Madrid a la luz de los todavía escasos datos de que disponemos. Asimismo intentaremos ofrecer una visión crítica del actual estado de la cuestión después de seguir la evolución de la historiografía madrileña a lo largo de este siglo. Y apuntaremos algunas sugerencias a la hora de interpretar los hallazgos arqueológicos.

En primer lugar recordaremos brevemente la historia del Madrid primitivo, antes de la fundación como ciudad por parte de los musulmanes. El segundo apartado tratará de explicar el sentido militar de la creación de Maýrit como plaza fuerte en la Marca-frontera - Media de al-Andalus. A continuación abordaremos el tema de las murallas madrileñas y la polémica sobre los recintos y su ubicación. El cuarto punto se refiere a algunos aspectos de la vida en la ciudad y, tras un breve repaso de la situación de mudéjares y moriscos en la ciudad tras la incorporación de la misma a Castilla, cerraremos este trabajo con la consiguiente conclusión.

Madrid antes del Islam

No existen dudas sobre el origen musulmán de la ciudad de Madrid, pero sí sobre la existencia de población anterior en el área de la ciudad medieval.

Conocemos relativamente bien la presencia de grupos de población en la provincia de Madrid desde el Paleolítico Inferior gracias a los riquísimos hallazgos en las riberas del Jarama y el Manzanares; en este último caso los yacimientos han sido hallados incluso dentro del área metropolitana actual.

Las excavaciones del Neolítico son de menor importancia y nos suministran datos de culturas muy particularistas y retrasadas con respecto a otras zonas de la Península, aunque en el tercer milenio apareció una brillante cultura local preurbana. Pero los más antiguos restos encontrados en el recinto del Madrid medieval pertenecen a la Edad del Bronce, recientemente excavados en el cerro de las Vistillas, ciertamente prometedores, pero aún escasos.

Tras una fase de poblados junto a los ríos y ciudades-fuertes en los cerros, se percibe ya en el siglo II a. de C. en la provincia de Madrid una importante presencia romana; los restos de esta época son muy importantes en la zona centro de España, pero muy aislados y pobres en la capital; sí es fundamental para la posterior *Maÿrît* la gran red de calzadas romanas, principalmente de los siglos I y II d. de C., que unían las dos mesetas atravesando el Sistema Central siguiendo el curso de los ríos, y que como veremos serán posteriormente utilizadas por los musulmanes (Jiménez Gadea, 1900).

En los siglos posteriores el protagonismo es de la ruralización -al parecer, sólo se mantiene como ciudad *Complutum*, la actual Alcalá de Henares- y es posible que se formara una villa madrileña. Los restos visigodos son claros en zonas como Tetuán o a orillas del Manzanares, dentro de la actual ciudad, pero la presencia goda dentro del recinto medieval es todavía objeto de polémica. Oliver Asín (1959, p. 20-22) planteó la existencia de una humilde aldea en el barranco de las Fuentes de San Pedro -la actual calle Segovia- con una población dedicada a la caza y al pastoreo (p. 23); para Oliver esta pequeña villa se llamaba *Matrice*, es decir arroyo y matriz, en referencia al responsable del citado barranco, en cuyas orillas se asentaban aquellos primeros madrileños hipotéticos (p. 23-32). Pero para Valdés Fernández (1990, p. 129) los datos son muy endebles y no tienen apoyo documental y arqueológico y, aunque Montero Vallejo (1990, p. 15), para quien "no faltan elementos en que sustentar la opinión" de Oliver, aporta el argumento de una piedra sepulcral encontrada en 1618 en la antigua iglesia de la Almudena fechada a finales del siglo VII (Montero, 1987, p. 45-5), creemos que la teoría de Oliver debe quedarse de momento en hipótesis; no creemos tampoco que la base histórica de la leyenda de la Virgen de Atocha puede remontarse más allá de la época de la fundación de *Maÿrît*.

Maÿrît, Plaza Fuerte

La ciudad de Madrid fue fundada por el emir de Córdoba *Muhammad I*, que gobernó al-Andalus entre 238-76 de la Hégira (852-86). Al-Himyari (1938, p. 216) nos da la noticia: *Maÿrît*, "ville remarquable d'al-Andalus, qui fruit bâtie par l'émir Muhammad b. 'Abd

arRahman"... "Le château-fort de Madrid compte parmi les meilleurs ouvrages défensifs que soient: il fut bâti par l'émir Muhammad b. ar-Rahman". Y la descripción anónima de al-Andalus también nos proporciona el dato de la fundación emiral. No conocemos, sin embargo la fecha exacta, aunque Makki (1961-2) propone situarla entre 252-7 H. (866-71), periodo de gran empuje conquistador de Alfonso III -rey en 866-, frente al cual surgiría la plaza de Madrid.

Pero antes de continuar con el estudio del aspecto militar de la fundación de Madrid, es necesario dedicar unas líneas al polémico tema del nombre de la ciudad. Oliver Asín en su magnífico libro "*El nombre de Madrid*" (1959) propuso, como ya dijimos, el nombre de *Matrice* para el Madrid premusulmán, lo que a juicio del prestigioso arabista Corriente (1990, p. 91) es todo un acierto; el término *Maÿrît* entonces, según Oliver, sería un híbrido hispano-árabe de *mayra* -en árabe viaje de agua, *qanât*- e *it* -arabización del latín *etum* = abundancia- : es decir, lugar donde hay abundantes aguas subterráneas; finalmente para Oliver habría prevalecido el nombre latino de *Matrice* que derivaría en Madrid. Luego Corominas explicó que el moderno Madrid sería resultado castellano de *Maÿrît* (1960) y para Rubiera (1990) *Maÿrît* se tradujo en latín por *matric* "como un cultismo latino del siglo XII" (1990, p. 170). Rubiera concluye que en cualquier caso todos los posibles étimos del actual nombre hacen referencia a la abundancia de agua de la ciudad, pero otros autores desde Menéndez Pidal a Díaz y Sanz (1989, p. 62-3) creen en un origen prerromano mucho más discutible, que daría a Madrid significados tales como "puente grande" o "peral".

Pero abandonemos las discusiones filosóficas y volvamos a las históricas. El geógrafo siciliano Idrisi (1866, p. 229) nos revela algunos datos, escuetos pero interesantes: "Au nombre des dépendances de cette ville -Toledo- et au pied des montagnes est Madrid, petite ville peuplée et château fort". Efectivamente Madrid dependió de Toledo, al menos desde mediados del siglo X y especialmente durante la época de los Reinos de Taifas, como demuestra claramente el hecho de que la conquista castellana de Madrid se produjo pacíficamente tras la rendición de Toledo; aunque, como veremos, no está tan clara esta sumisión en la época emiral.

También nos dice Idrisi que la ciudad se dividía en un castillo -*hisn*- y una pequeña población, mucho menor por supuesto que las grandes ciudades andalusíes -como la citada Toledo, por ejemplo. Quizás el nombre de *Almudayna* o *Almudena*, conservado hasta hoy en la patrona de Madrid se refiriera al *hisn*, o bien, como propone Pavón Maldonado (1984-5, p. 233) pudiera referirse a la pequeña ciudad o incluso podría ser un arabismo de la época cristiana. Para Rubiera (1990, p. 168) no hay duda de que se llamaba al-*muday-na* a la fortaleza y más adelante veremos lo que dice al respecto Valdés (1990, p. 140).

Madrid surgió por tanto como una estratégica plaza fuerte perfectamente situada en un alto cerro defendido por el profundo valle del Manzanares al oeste y el barranco de la actual calle Segovia al sur y dotada de un subsuelo riquísimo en agua. Como dice Torres Balbás (1971, p. 61) "la misma razón militar de la fundación de Talamanca motivó la de Madrid: la protección del Valle del Tajo contra las expediciones militares de los cristianos del norte que cruzaban la Sierra de Guadarrama" y en general todos los autores defienden esta tesis de Madrid como ciudad militar frente a los cristianos del norte. Caballero y Mateo (1990) han estudiado un grupo de atalayas controladas por Madrid levantadas por 'Abd al-Rahman III en el norte de la provincia para controlar el acceso del puerto de Somosierra

a la rica y bien poblada zona del alto Jarama, paso natural a Alcalá y Madrid. Esta ciudad de carácter tan marcadamente militar y tan próxima a la frontera tuvo gran importancia como ribät, lugar de acogida de peregrinos musulmanes para la guerra santa, como ha estudiado Montero Vallejo (1987, p. 63-4) autor que también participa de la teoría de la fundación de Madrid como defensa frente a los cristianos.

Sin embargo Manzano (1990, p. 128) ha aportado una novedosa e interesante idea: Madrid formaba parte de un "cerco dispuesto frente a una situación de insumisión endémica que partía desde Toledo" y que creció hasta convencer a Muhammad I "de establecer una frontera interior" para "aislar a Toledo, más que el intento de oponer una línea de defensas frente al reino astur" hasta que 'Abd al-Rahman III pudo controlar definitivamente Toledo, que según Manzano (p. 117-20) no debe ser considerada capital de la Marca Media por su rebeldía frente a Córdoba debida a que la población toledana debía de ser en su mayoría indígena y continuista de la cultura visigoda, así como a problemas fiscales y de gobierno de la ciudad. Manzano (p. 126) señala que los castillos de la frontera interior serían Calatrava, Talavera, Zorita, Peñafora, Talamanca y Madrid, y efectivamente dibujan un cerco en torno a Toledo; los dos últimos protegían los accesos del norte, posiblemente bajo dominio de los bereberes Banü Salim, aliados de los Omeyyas (p. 127).

Creemos que el planteamiento de Manzano es correcto y muy novedoso, aunque no podemos olvidar que Muhammad I estaba seriamente preocupado por el dominio cristiano del Duero -llegaron en 860 a tomar fugazmente Talamanca- y procuró siempre proteger la frontera -además de Madrid, fundó Talamanca, Badajoz, Lérida y Balaguer-. Posiblemente en el caso de Madrid los ojos estaban puestos en Toledo pero sin descuidar la Sierra Norte; además, como señala el propio Manzano, desde tiempos de 'Abd al-Rahman III la situación cambió y cabe pensar que entonces Madrid se dedicó exclusivamente a detener las acometidas del norte cristiano.

En cualquier caso Madrid formaba parte del sistema defensivo que protegía las rutas militares que unían Toledo y ciudades como Calatayud, Medinaceli, Gormaz y Atienza, todas ellas en la mitad norte de la Península, a través de los pasos del Henares y el Jarama; el sistema consistía en la situación de plazas militares, como Talamanca, Peñafora, Alcalá, Alcolea de Torote o Madrid, junto a las vías con atalayas intermedias que se comunicaban con señales de humo y que controlaban visualmente toda la ruta. Los musulmanes siguieron usando básicamente la red viaria romana, y en el caso que nos ocupa se trata de la vieja vía que unía Mérida con Zaragoza a través de Toledo y Guadalajara; así, Madrid, situada entre estas dos últimas ciudades, "se convierte en un magnífico centro de caminos en época musulmana" (Alvarez González, 1990, p. 62) siendo también punto fuerte de las rutas de la sierra -Collado Villalba, El Molar por Buitrago y sobre todo Segovia por Fuenfría-. Madrid se nos presenta, por lo tanto, como un importante centro de caminos, "posiblemente a la cabeza de la zona fronteriza por su situación estratégica" (Alvarez González, p. 63)

Los nombres de los caídas designados por Córdoba para guardar la plaza de Madrid, conocidos por el Muqtabis V de Ibn Hanyän, nos remiten efectivamente a nobles familias de bastante nivel (1981) y según el mismo texto (p. 284) Maÿrit era una marca, es decir, por su situación estratégica tenía jurisdicción militar y fiscal propias, como ha señalado

Pavón Maldonado (1984-5, p. 232). Todo ello nos da idea de la relativa importancia de la ciudad de Madrid, al menos en el aspecto militar.

Si rememoramos algunos de los acontecimientos de la historia del Madrid musulmán conocidos a través de las fuentes escritas veremos que la ciudad sufrió en 932 o 941 el ataque del rey leonés Ramiro II. La Historia Silence (1959, p. 167), que fecha erróneamente el suceso en 969, nos habla de destrucción de la muralla, estragos en la ciudad y saqueo, por lo que posiblemente Madrid entró dentro del plan de reformas de fortalezas y atalayas de la Marca Media que a continuación llevó a cabo 'Abd al-Rahman; también Jiménez de Rada y la Primera Crónica General de España dan testimonio de este ataque a Madrid y Montero (1990, p. 16) cita también a Sampiro y el Chronicon de Cardeña.

La única gran concentración de tropas de la que tenemos noticia ocurrida en Madrid tuvo lugar en 977, con el encuentro del gobernador de Medinaceli con Almanzor; éste "se puso en campaña para la expedición del verano el día de la Ruptura del Ayuno del año 366 H. (23 mayo 977) y se reunió con Galib en Madrid" (Ibn 'Idari, 1904, p. 404).

Ya en el siglo XI, tras la caída del Califato de Córdoba, Madrid pasó a formar parte del reino taifa de los Banu Di'l-Nun de Toledo y fue atacada en 1047 por Fernando I de Castilla en el transcurso de su campaña por el Valle del Tajo, de lo cual nos informan nuevamente Jiménez de Rada y el texto de la Primera Crónica General de España; ambas también nos dan noticia de la incorporación de la ciudad a Castilla de manos de Alfonso VI a raíz de la toma de Toledo y, por lo tanto, pacíficamente, en 1083 ó 1085.

Hemos visto ya, así pues, el sentido militar de la fundación de Madrid y la relativa importancia que alcanzó como plaza fuerte, pero ¿cómo era el alcázar?. Generalmente es situado en el lugar actualmente ocupado por el Palacio Real y se supone que el viejo castillo medieval sería el mismo que, muy reformado, fue sede de los Austrias hasta su sustitución por el nuevo palacio borbónico. Queremos introducir en este punto el concepto acuñado por Oleg Grabar de "apropiación simbólica del territorio", ya que así se puede definir el hecho de que los cristianos eligieran como lugar de gobierno el propio castillo conquistado como expresión simbólica ante los madrileños del cambio de gobierno; y creo que en el mismo sentido ha de contemplarse la construcción del actual palacio.

El alcázar se hallaba, como ya explicamos, protegido por el gran desnivel del Manzanares y en opinión de Valdés (1990, p. 136-9) también por el Barranco de la calle Segovia, ya que este autor sitúa el castillo primitivo al sur-oeste de la pequeña ciudad, de manera que el posterior alcázar fue construido en nuevo emplazamiento por los cristianos, siendo la palabra Almudena un arabismo para designar la ciudad y Alcázar otro para el nuevo castillo. La verdad es que no tenemos representaciones del edificio hasta el siglo XVI y la documentación de las reformas bajomedievales es confusa, por lo que es realmente imposible establecer una secuencia evolutiva del alcázar; y es cierto que, como dice Valdés (p. 138) nada de lo que conocemos parece andalusí. No obstante, crónicas y documentos han hablado siempre del viejo castillo moro y parece más lógica la ubicación defendida por los demás estudiosos.

Sobre su forma se ha especulado mucho: cuadrado, alargado, con un patio, con dos, con el acceso principal por el sur o incluso por el escarpado oeste y ha sido comparado con otros castillos hispano-musulmanes, pero vuelvo a repetir que los datos son muy endeblés. Sí quisiera destacar que, al margen de su forma concreta, este alcázar musulmán

pertenece a una antiquísima tradición que según creemos procede del palacio asirio de Sargón II en Jorsabad, y cuya tipología fue adoptada por el Islam -Aleppo y la Alhambra son dos ejemplos paradigmáticos- y que consiste en su conexión tanto con la ciudad, como con el exterior.

Y por último me referiré al llamado en época cristiana Campo del Rey, situado al sur del palacio y cortado por un arroyo que servía de cava y que le daba forma triangular; se encontraba por tanto aproximadamente en la actual Plaza de la Armería del nuevo palacio (Montero, 1990, p. 27). Servía de plaza de armas -por lo que la actual sería heredera de aquella remota- y en tiempos bajo-medievales de mercado y muladar y sabemos que muy próxima estuvo la judería al menos desde el siglo XIV y quizás antes.

Las Murallas

La ubicación exacta de las murallas, y por tanto de la ciudad medieval, ha sido y es objeto de la polémica de los investigadores aunque afortunadamente los datos documentales y arqueológicos no son tan oscuros como los del alcázar. Ya Quintana en el siglo XVII propuso los dos recintos tradicionalmente aceptados: el primero, que contaba con tres puertas -de la Vega, Santa María y Xagra- se dirigía hacia el sur desde el alcázar sobre el cerro por encima del Manzanares hasta la Puerta de la Vega al sur-oeste -donde hoy se conservan los únicos restos- y giraba hacia el este hasta llegar al Palacio de Uceda para conducirse al norte atravesando la actual calle Mayor hasta llegar al altillo del Rebeque, donde se desviaba de nuevo, ahora hacia occidente para buscar el alcázar; el segundo recinto -con cinco puertas: Segovia, Moros, Cerrada, Guadalajara y Balnadi- partía de la Puerta de la Vega hacia el sur atravesando la actual calle Segovia para ir girando hacia el este hasta Plaza de Carros, donde cambiaba de dirección nuevamente encaminándose al norte hasta la actual Plaza de Isabel II, desde donde iba al alcázar.

Mesonero Romanos, en el siglo XIX, fue el primero en proponer un origen árabe para el primer recinto y cristiano para el segundo como ha sido recientemente demostrado por medio de la arqueología. Torre Balbás (1971, p. 62) calculó unas 8 hectáreas para el primer recinto y 35 para el segundo.

Urgorri Casado y Oliver Asín situaron el Alcázar y el Campo del Rey fuera del primer recinto y unidos a él solamente por un muro; para el primer autor los dos recintos son musulmanes y para el segundo la muralla exterior es cristiana pero construida sobre otra musulmana (Oliver, 1959).

Tormo considera musulmanes los dos recintos, pero introduce importantes novedades, ya que plantea una tercera muralla interna paralela a la calle Mayor, entre las puertas de la Vega y Guadalajara (1945, p. 185), idea que retomará Pavón Maldonado. Tormo afirma que ya González Dávila en 1623 dio noticias de muros en la Plaza de la Villa, aunque sin entrar en detalles, y que en 1944 se encontraron accidentalmente muros de 4-5 m. de espesor -parece excesivo para la muralla, a no ser que comprenda también un torreón de la misma- con dirección este-oeste (Hoja del Lunes de Madrid, 18 de dic. de 1944); Tormo entonces propone la citada muralla interior (p. 187), pero se inclina sin embargo por un posible alminar, ¿San Salvador?, lo que parece algo descabellado (p. 190).

Pavón prefiere la teoría de la muralla intermedia y propone un Madrid dividido en *hişn* de 3 ó 4 hectáreas, medina de la calle Mayor hacia el norte -de 12 h.- y ciudad cristiana, al sur; para este autor no hay pruebas suficientes del recinto de 9 h. y con él la mezquita quedaría aislada del resto de la ciudad; propone la existencia de una Puerta de Santa María junto a la mezquita, de entrada al *hişn* y otra de la Almudena muy próxima de acceso a la medina -para el resto de autores ambas puertas son sólo una- y sitúa la entrada principal al castillo por occidente; la palabra almudena definiría, no al *hişn*, sino a la pequeña ciudad, cuya muralla sería obra cristiana del siglo XII con sensibles diferencias con respeto a la musulmana (1984-5, p. 234-9). Creemos no obstante que la tradicional primera muralla cuenta con suficientes apoyos y no dudamos de su existencia y sin embargo nos oponemos a la que Pavón sitúa paralela a la calle Mayor por olvidar otras evidencias arqueológicas y por situar la Puerta de Guadalajara en una posición demasiado esquinada.

Por su parte Marín Perellón (1987, p. 746-8) considera tan sólo un *hişn* y un segundo recinto -el de la muralla cristiana-; obviando también el que hemos llamado primer recinto.

Pero las últimas excavaciones en Cava Baja 22 aportaron "un dato definitivo: los restos de la muralla descubiertos, con torreones semicirculares, se asientan sobre un escombros musulmán datable hasta el siglo XI, lo que demuestra que la muralla es posterior al arrabal musulmán que allí existió, como lo prueban ese mismo escombros y varios silos" (Priego, 1990, p. 271), ya que la muralla se fecha en torno al 1100 (Soler y Turina, 1990, p. 284). Y otras excavaciones como la de Angosta de los Mancebos 3 han confirmado también el origen cristiano de la muralla enmarcando un arrabal islámico urbanizado al menos en el sur-este y este de la villa medieval.

Creemos que tampoco se puede dudar de la existencia del primer recinto, el de la muralla musulmana, como defienden modernamente Caballero y Montero Vallejo. Este último (1987, p. 70-1) retoma las noticias de Quintana sobre la presencia de un muro en la hoy desaparecida calle de la Parra, en el alto del Rebeque y aporta noticias topográficas al respecto del hipotético recorrido de la muralla por esta zona y habla de un posible resto en el interior del inmueble de Factor 8 (1990, p. 48). Asimismo creemos que a la vista de los planos de De Wia (1620), Texeira (1656) e incluso Espinosa de los Monteros (1769) se intuye el trazado de la muralla entre Mayor y Rebeque.

Pero la principal aportación de Caballero (1983, p. 28-9) y Montero (1987, p. 82-5) es la teoría de una muralla interior, diferente a la propuesta por Pavón, y que arrancaría por el sur del primer recinto hacia la Cruz Verde, Plaza de la Villa, Plaza de Santiago y de nuevo hasta la primera muralla, encerrando un espacio que Montero denomina *medinilla*. Para este autor este muro sería obra de 'Abd al-Rahman III tras el ataque de Ramiro II en un momento de enorme esfuerzo constructor del Califa y se basa en dos hallazgos que no se pueden adscribir a ninguna otra muralla: el ya citado de la Plaza de la Villa -recontrado en 1980- (1990, p. 112) y otro en la iglesia de Santiago: "Mercedes Agulló documentaba haberse tajado un cubo de muralla en obras realizadas en la parroquia de Santiago con motivo de reformar su capilla mayor y la calleja de las monjas de Santa Clara. Esto tenía lugar en 1648". (1987, p. 82).

Así pues, tenemos la muralla del s. IX-X, con restos en la hoy llamada Plaza del Emir Muḥammad, y la muralla cristiana del XI-XII, conservada en malas condiciones en

Almendro, Cava Baja, Espejo, Santiago, M. Paños, Angosta de los Mancebos y Escalinata, y una tercera posible muralla interior, de la que no hay restos visibles.

La muralla musulmana está construida con sílex, muy abundante en Madrid, y mampuesto de caliza. Sus torres son cuadradas, como es habitual en al-Andalus, en especial en esta época: Mérida (833) o en el siglo X, Tarifa, Baños de la Encina y Gormaz; se conoce una torre albarrana, esto es, alejada del muro y unido a él por un murete secundario, llamada Torre Narigüés, y ya situada por Tormo (1945, p. 25) a la vista del Texeira en el hoy destruido Palacio de Malpica en la actual Plaza del Emir, y confirmada después por la excavación en ese lugar de Almagro y Caballero (1977, p. 347) a unos 30 m. del muro. Posiblemente la muralla contaba con almenillas mesopotámicas escalonadas.

Las tres puertas, ya citadas, eran de acceso directo, con un arco de medio punto o herradura entre dos torres, probablemente similares a las de Mérida o Gormaz, según las descripciones que conservamos de Quintana en el s. XVII de Santa María y la Vega -ésta parecida a la llamada Puerta Vieja de Bisagra de Toledo-, siendo más desconocida la de la Xagra.

Existía un único foso y, como anécdota, señalemos que durante su excavación, según relato de al-Himyarí recogiendo otro de Ibn Hayyān, los musulmanes encontraron un enorme animal prehistórico, que suscitó el lógico revuelo.

La muralla, por consiguiente fue erigida por el emir Muhammad en la segunda mitad del siglo IX, pero pudo haber sido reformada por el Califa 'Abd al-Rahman III tras la ya comentada acometida de Ramiro II en la primera mitad de la siguiente centuria. La base de esta afirmación reside en la presencia del aparejo de soga y varios tizones en los sillares de caliza de la parte superior de la muralla, que no es propio del siglo IX y sí característico de la época califal apareciendo en obras militares (Bujarrabal, Gormaz, Talavera, Agreda), en el alminar de San José en el Albaycín, en el Puente de Guadalajara o en obras principalísimas como la parte del siglo X de la Mezquita de Córdoba o Madinat al-Zahra'. No compartimos otra hipótesis de Pavón (1984-5, p. 243) que afirma que la combinación de materiales es propia de la arquitectura andalusí, situando en la parte inferior los más sólidos y arriba los más ligeros, pero esto no explica el empleo del citado aparejo.

La segunda muralla puede dotarse enteramente en torno a 1100, pero ha sufrido muchísimas reparaciones posteriores, perceptibles en los ladrillos de refuerzo que se añaden al ya poco uniforme aparejo de sílex y mampostería. Sus torres son circulares, por lo que se diferenciaban muy bien de las islámicas, y algunas, como en el primer recinto, son albarranas, a imitación de las fortalezas almohades, siendo la más famosa la Gaona, localizada por Tormo (1945, p. 34) en la Plaza de Isabel II.

Las puertas eran acodadas, a diferencia de las islámicas, siguiendo también los modelos almohades, para una mejor defensa. La muralla poseía también una barbacana y doble cava, immortalizada en las rondas o cavas del actual trazado viario madrileño: Yeseros, Angosta de los Mancebos, Alcantarilla, Almendro, Cava Baja, Cava de San Miguel, Cava de Cuchilleros, Milanéses, Espejo y Escalinata en las que todavía se percibe su origen militar.

Algunos aspectos de la vida en Mayrīt

Sabemos que Madrid contaba con una *mezquita* mayor, de la que nos informa Idrīsī (1866, p. 229): "du temps de l'islamisme, il y existait une mosquée cathédrale où l'on faisait toujours la khotba" por lo que habría también otras menores. Sería posiblemente de una nave y sabemos que estaba situada aproximadamente en la esquina de las calles Bailén y Mayor enfrente del palacio de Uceda; estaría, por tanto, situada muy próxima al *ḥiṣn*, como es habitual en las ciudades islámicas -en nuestro país Córdoba, Murcia, Jerez o Sevilla, por ejemplo-.

No hay ninguna base firme para pensar en que fue previamente una iglesia visigoda, pero sí fue convertida en parroquia tras la toma de la ciudad por Alfonso VI bajo la advocación de Santa María de la Almudena, cuya imagen, según dice la leyenda apareció milagrosamente en 1085; existen al menos dos versiones: cuando los cristianos atacaron la ciudad cayó un lienzo de la muralla y apareció la Virgen flanqueada por dos velas, o bien Alfonso VI después de la conquista la buscó y la encontró en la muralla -supuestamente la imagen fue escondida con la llegada de los musulmanes-; en cualquier caso el nombre de la Virgen procede del lugar en que fue hallada.

La iglesia de la Almudena sufrió muchas transformaciones antes de ser derribada en el siglo XIX, pero su memoria se conserva en la recientemente consagrada catedral, a escasos metros del emplazamiento original. Véase Morena Bartolomé (1980) y Bravo y Sancho (1993).

Las mezquitas menores son más difíciles de localizar; generalmente se considera que una de ellas fue la posteriormente transformada en San Salvador en la actual plaza de la Villa. Pavón (1984-5, p. 234) propone la posible existencia de pequeños oratorios en el interior del *ḥiṣn*, como ocurre en otras ciudades de la Península. Pero la principal polémica se sitúa en la iglesia de San Nicolás, y especialmente en su torre -la más antigua de Madrid, data de fines del XII o principios del XIII-, para algunos alminar transformado; Gómez Moreno (1927, p. 129-132) negó su origen musulmán y Pavón (1984-5) tras un profundo estudio arqueológico se reafirma en la misma idea, pero Riosalido ha abierto nuevamente la polémica (1984-5): "probablemente fuera un alminar, al menos en su parte inferior" (p. 279). Por otra parte, parece que las iglesias de San Andrés y la rápidamente desaparecida San Miguel de la Xagra, tuvieron su origen como iglesias mozárabes (Montero, 1987, p. 82).

Con respecto al *urbanismo* Mayrīt fue una ciudad similar a otras de al-Andalus. Como hemos visto estaba dividida en alcázar, medina y arrabal urbanizado. Sus calles tendrían el trazado tortuoso característico de las ciudades islámicas y sus principales ejes viarios unían las tres puertas del recinto y posiblemente formaban una plazuela al cruzarse junto a la mezquita mayor; los arroyos marcaban los caminos, futuras calles de Madrid. Y según Tormo (1945, p. 97) las pequeñas plazas que actualmente podemos observar en la parte más antigua de la ciudad derivan de los antiguos patios de las mezquitas.

Los cementerios, como es habitual en las ciudades islámicas, estarían situados en las puertas de la ciudad y Zozaya (1990, p. 199) sitúa uno donde el actual Mercado de la Cebada, próximo a la cristiana Puerta de Moros. Por otra parte, el Fuero de Madrid de 1202

cita varios azogues o mercados posiblemente de origen islámico que podrían estar, como es habitual, junto a la mezquita mayor, en la Plaza de la Paja (Zozaya, p. 199) o junto a San Andrés (Priego, 1990, p. 274).

Creemos que había también una musalla o gran oratorio al aire libre, tal vez junto al Manzanares y el Fuero de 1202 cita una musara, espacio amplio y llano para paradas militares y fiestas y recreo de la población, difícil de situar, evidentemente extramuros; Oliver la sitúa en el Campo del Moro y Priego en San Andrés.

Quisiera simplemente señalar también la influencia musulmana en el Madrid medieval cristiano perceptible en sus callejuelas, placitas, adarves y revueltas, en la existencia de arrabales, en la presencia de los cementerios a las puertas de la villa y en la conservación de la musara.

Capítulo aparte merece el estudio de las *aguas*, renombradas durante todo el medievo, y, que, como vimos, dieron lugar posiblemente al nombre de la ciudad. Varios arroyos atravesaban la ciudad, destacando entre todos el de la calle Segovia, posiblemente crecido en su caudal artificialmente (Montero, 1990, p. 17) y el subsuelo era riquísimo en agua -recordemos que San Isidro, nacido dos o tres años antes de la toma de Alfonso VI, era pocero además de labrador-

Pero en la hidrología madrileña destacan sin duda los qanawät (plural de qanät), después conocidos como "viajes" (de *via aquae*), estudiados por primera vez por Oliver Asín (1959, especialmente p. 61-150). Se trata de un sistema de pozos que captan agua subterránea unidos entre sí y que la trasladan desde las proximidades de la ciudad al interior de la misma; el agua circulaba aprovechando una ligera pendiente por galerías situadas a 5-40 m. de profundidad y con una altura suficiente para que un hombre pudiera estar de pie; al llegar al recinto murado el agua se repartía con embalses, arcas y cambijas también en profundidad y alimentaba fuentes y acequias. Las galerías se construían a partir de pozos de aireación y estaban excavadas directamente en la tierra en forma de lomo de caballo o si la tierra era blanda se revestían de una bóveda de ladrillo; el lecho era de gravas, sobre el que discurría la cañería de barro cocido.

Este sistema es probablemente originario de Irán y funcionó perfectamente en Madrid gracias a la calidad de su suelo; los viajes fueron innumerables hasta el siglo XVIII: "Madrid ha bebido agua de sus qanäts árabes hasta la construcción del Canal de Isabel II", y aún hoy alguno se utiliza (Rubiera, p. X de la Introducción a Oliver, 1959); los viajes arrancaban de lugares situados a 7-12 km como Fuencarral, Chamartín, Canillas y Canillejas (el étimo de estas dos últimas palabras es precisamente qanat) aprovechando una pendiente que iba desde los 700-50 m. en Fuencarral hasta los 617 de la calle Segovia.

Rubiera (1990, p. 168) explica que Madrid necesitaba agua en los frecuentes asedios y, ante la lejanía del Manzanares y la vulnerabilidad de un acueducto se creó el sistema de qanawat. Pero Valdés (1990, p. 145) cree que no se necesitaron hasta época cristiana con la nueva muralla y la repoblación, pero, como veremos, las evidencias arqueológicas los sitúan ya en época islámica; Valdés, en cualquier caso, señala que los primeros constructores de viajes en la Península fueron los musulmanes, luego imitados por los cristianos, muy probablemente con mano de obra mudéjar.

El hallazgo definitivo ha sido el de la Plaza de Carros, recientemente excavado por Caballero y Zozaya (1990, p. 199): "es quizás el único auténtico que se conoce en esta

época"; efectivamente es el viaje más antiguo de al-Andalus y por tanto de Europa, ya que data del siglo X -hasta entonces se pensaba que habían sido introducidos en la Península por los almorávides-. El viaje "tiene sección rectangular, andén lateral y canal forrado con piedras, y con un murete intermedio que llega hasta la altura del andén a modo de presilla para remansar y depurar el agua. La trayectoria este-oeste del viaje se corresponde con la topografía de la zona y con el origen y dirección de las captaciones acuíferas del Bajo Abroñigal" (Priego, 1990 p. 268). Hasta ahora el primer viaje documentado era el de la Alcubilla, pero ya el fuero de Madrid de 1202 mencionaba una alcantarilla; desde los estudios de Oliver Madrid era junto a Teherán y Marrakus la principal ciudad con qanawat estudiados (véase Goblot y Braun, 1979 y 1974, respectivamente); también conocemos en el ámbito rural los foggära de Argelia y los jattara de Marruecos.

El recorrido del viaje de la Plaza de Carros sería aproximadamente para Priego el siguiente: "P. Cerrada, Cava Baja, Plaza de Carros -donde quizás corriera otro ramal hacia la Costanilla de San Pedro-, continuando por la calle de don Pedro para alcanzar la calle de Segovia, siguiendo una dirección similar a la del trazado de la muralla". Valdés sin embargo dice que no es suficientemente conocido -evidentemente son precisas más excavaciones- y se pregunta por qué no llegaba ningún viaje hasta el primer recinto (1990, p. 143-4); quizás todavía no lo hemos descubierto, pero evidentemente tendrían que llegar.

El agua fue elemento primordial para la *economía* madrileña, basada en la agricultura y en una pequeña artesanía, con menor desarrollo del comercio.

La abundancia de agua, gracias a arroyos, fuentes y viajes, dio lugar a numerosas huertas dentro y fuera de los muros; éstas últimas -la llamada Xagra- se organizaban en terrazas junto al Manzanares -Xagra baja- o en los humedales al norte de la ciudad -Xagra alta-. La mayor parte de la población, al margen de las tropas, se dedicaba, pues, a la agricultura. Pero otras actividades económicas no eran desconocidas en Maÿrît tales como la alfarería, curtiduría, forja o el pequeño comercio, como revelan los hallazgos arqueológicos. Quizás había también tenerías junto a algún arroyo -sólo documentadas desde el XIV-, hornos para el pan -el primero documentado en 1142- (Montero, 1990, p. 28) y seguramente silos para cereal (Montero, 1990, p. 28).

La *cerámica* y los *objetos* encontrados nos informan también sobre la actividad económica, las costumbres y el nivel de vida y en el caso Maÿrît nos indican un cierto grado de desarrollo, como veremos a continuación. Véase Retuerce (1990, p. 145-63).

Ya al -Himyarî nos hablaba de la cerámica madrileña: "On trouve à Madrid une terre dont on fait des marmites, susceptibles d'être utilisées pour la cuisson pendant vingt ans sans qu'elles se cassent. Les aliments qui y son cuits ne se gâtent pas en période de grosse chaleur" (1938, p. 216) y algo muy similar aparece en la Crónica anónima de al-Andalus (Molina, 1983).

Se ha encontrado cerámica de barro o vidriada, de cocina, muy bereber -posible origen musulmán del cocido madrileño según Zozaya (1990, p. 200)- y de mesa; las cerámicas metalizadas, los objetos de recreo, los útiles domésticos nos informan del bienestar logrado; los restos de piezas de materiales extraños a la región indican la existencia de comercio.

Veamos algunos ejemplos. En Angosta de los Mancebos 3 (Caballero, Priego y Retuerce, 1985) han aparecido tres silos y un pozo musulmanes con material, en el que

destaca algún resto de cerámica de lujo de reflejo metálico, importadas de Oriente y fechada en torno a s. IX-X, lo que demuestra la riqueza que alcanzaron algunos madrileños de la época; también se encontraron un amuleto con inscripción kúfica, instrumental quirúrgico y piezas, también importadas, de ajedrez de esteatita.

En Morería c/v Granado (García Muñoz, 1990) han sido encontrados tres silos con ollas, cazuelas, jarros, tarros, fragmentos decorados con la inscripción Allah, piezas vidriadas etc. En la Plaza de Carros aparecieron cerámicas pintadas y vidriadas del s. IX, de cocina y de mesa (Priego, 1990). Otros objetos han sido hallados recientemente en Cava Baja 22 y 30, Escalinata 9-11, Costanilla de San Pedro 12 y 14 y Plaza de Oriente.

Queremos recordar también a algunos *personajes madrileños* cuya memoria ha llegado hasta nosotros. Véase "El ambiente cultural y militar del Madrid musulmán", apéndice de Oliver (1959, p. 241-277). Entre todos destaca el célebre científico Abu-l-Qasim Maslama, llamado al-Mayriti, esto es, el madrileño. Nacido a mediados del siglo X destacó por sus conocimientos astronómicos y matemáticos y creó una importante escuela en la ciudad -eran justamente famosas las siete escuelas de Astronomía de Madrid. Marchó a Córdoba donde desarrolló sus investigaciones: predijo la caída del Califato, adaptó las tablas astronómicas de al-Jwārazmī al meridiano de Córdoba, estudió el Almagesto, tradujo y comentó el Planisferio de Ptolomeo, escribió un tratado sobre astrolabios e hizo observaciones astronómicas.

Posiblemente en la escuela de Maslama, según Zozaya (1990, p. 201), estuvo también Ibn al-Sahli, constructor de astrolabios, como el que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, fechado en Toledo en 1067.

Asimismo fueron madrileños afamados tradicionalistas como Abu Ya'qub Yusuf y Abu 'Utmān Sa'īdmīn Salīm, este último de la destacada familia bereber de los Banu Salim, muchos de cuyos miembros nacieron en Madrid.

Y tuvo también esta ciudad un revolucionario político religioso, señalado por Oliver (1959, p. 266), que, según un pequeño tratado de Ibn Ḥazm aspiraba nada menos que al Califato; según Oliver era un suplantador del fundador de los fatimíes, el Mahdī 'Ubayd Allah. Pero Makki, a la vista de nuevos textos de Ibn Ḥazm y de su discípulo al-Humaydi asegura que este hombre pretendía ser en realidad hijo del califa Muhammad II, uno de los primeros golpistas de la fitna cordobesa y de ahí sus aspiraciones al Califato (Makki 1961-2, p. 255-66). Los hechos tuvieron lugar en 1024-5.

Los musulmanes después de 1085

Tras la toma de Alfonso VI los musulmanes permanecieron en la ciudad en calidad de mudéjares y dejaron su huella en la arquitectura y en el urbanismo. Pero el deterioro progresivo de su situación provocó una cierta emigración, compensada con los cautivos que quedaban en la ciudad (de Miguel, 1990).

Aunque estaban por toda la ciudad, los mudéjares se concentraban especialmente en la colina de las Vistillas, en la llamada Morería Vieja, que contó con su mezquita -calle Segovia, 15-21-, sus baños -en San Pedro- y mercados- Plazas de la Morería y de la Paja-

En el siglo XV la Morería se trasladó a los alrededores del Arco de Cuchilleros y hasta la expulsión de 1610 estuvieron presentes en Madrid.

Tenemos noticias de algunas expediciones musulmanas contra la ciudad después de 1085. El almorávide 'Ali b. Yusuf acosó a Madrid en 1109, como se recuerda en el actual nombre del Campo del Moro de los jardines del Palacio Real, pero no tomó la ciudad aunque así lo diga Ibn Abi Zar' (1964, p. 314). El Califa almohade al-Mansur también realizó una expedición contra Toledo, Madrid y Guadalajara, pero no pudo conquistarlas, como nos indican Jiménez de Rada, al-Ḥimyari, Ibn Jaldūn y la Primera Crónica General de España. Finalmente el meriní Abū Yūsuf pasó a la Península y asoló Córdoba, Jaen, 'Toledo y llegó hasta Madrid, según relatan Ibn Abi Zar' (p. 636) e Ibn Jaldūn.

A manera de recopilación digamos que Ma'yrit fue una plaza fuerte de mediana importancia bien amurallada fundada en la segunda mitad del siglo IX posiblemente como parte de una frontera interior destinada a controlar la rebelde Toledo, y a partir del siglo X a repeler las embestidas cristianas del norte. Su posición estratégica, sobre un alto cerro con abundancia de agua y perfectamente defendido y situada en el margen de un camino de cierta importancia, determinó su nacimiento.

Estaba constituida por un castillo -ḥiṣṣ-, del que apenas nada sabemos, salvo su emplazamiento en el mismo lugar que el actual Palacio Real, una pequeña ciudad amurallada, con una mezquita hoy recordada por la catedral de la Almudena, y un arrabal urbanizado que se cerró en época cristiana.

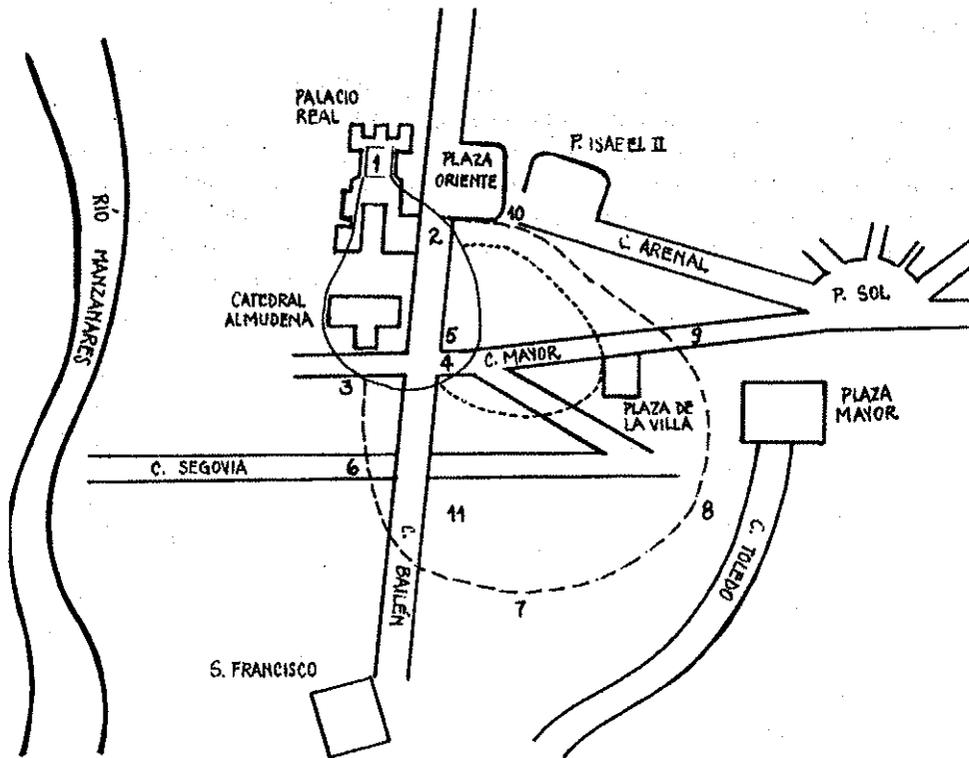
La población, en su mayoría bereber, estaba compuesta por una pequeña guarnición -entre los que estaban algunos voluntarios para la guerra santa-, funcionarios, una gran mayoría de agricultores que disfrutaban de la riqueza del suelo y la abundancia de agua, y algunos comerciantes y artesanos, sin olvidarnos de la pequeña comunidad científica. La cerámica y los objetos encontrados nos permiten suponer que alcanzaron un cierto nivel de bienestar y los viajes de agua -los más antiguos de la Península- les aseguraban el suministro de agua.

FRANCISCO J. JUARROS

A b

e h

1 9 9 3



— Recinto Islámico (S. IX)

----- Recinto Cristiano (S. XI-XII)

- 1 Alcázar (hisn)
- 2 Puerta de la Xagra
- 3 Puerta de la Vega
- 4 Arco de Santa María
- 5 Mezquita Iglesia de la Almudena
- 6 Puerta de Segovia
- 7 Puerta de Moros - Plaza de Carros
- 8 Puerta Cerrada
- 9 Puerta de Guadalajara
- 10 Puerta de Balnadú
- 11 Morería Vieja

--- Hipotético Recinto de la Medinilla (S.X)

Bibliografía

- M. ALMAGRO Basch y L. CABALLERO Zoreda; *Informe sobre las excavaciones arqueológicas en la muralla califal de Madrid*, 1973, en *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 1977, p. 345-52.
- Y. ALVAREZ GONZALEZ y S. Palimero Plaza; *Las vías de comunicación en Madrid desde época romana hasta la caída del reino de Toledo*, en *Madrid del siglo IX al XI*, M., 1990.
- C. BRAUN; *Teherán, Marrakus und Madrid, Ihre Wasserversorgung mit Hilfe von Qanaten*, Bonn, 1974.
- M. BRAVO y J. SANCHO, L.; *La Almudena, Historia de la Iglesia de Santa María la Real y de sus imágenes*, Editora Mundial, M. 1993.
- L. CABALLERO y otros; *Las murallas de Madrid. Excavaciones y estudios arqueológicos (1972 a 1982)* en *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileña*, 1983, p. 9-182.
- L. CABALLERO; M. PRIEGO, M. RETUERCE; *Informe de la excavación arqueológica en Angosta de los Mancebos, 3 de Madrid*, en *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 1985, p. 177-88.
- L. CABALLERO y A. MATEO; *El grupo de atalayas de la Sierra de Madrid*, en *Madrid castillo famoso*, M., 1990, p. 65-77.
- COROMINAS; *Revista de Filología Española* 43 (1960), p. 447-50.
- F. CORRIENTE; *El nombre de Madrid*, en *Madrid castillo famoso*, M. 1990, p. 83-90 y en *Madrid del siglo IX al XI*, M., 1990, p. 87-91.
- DIAZ Y SANZ; en *Madrid. Villa, tierra y Fuero*, El Avapiés, M.1989, p. 62-3.
- M. GARCIA MUÑOZ; *Excavaciones arqueológicas en el solar de la plaza de la Morería cv calle del Granado en Madrid del siglo IX al XI*, M., 1990, p. 217-22.
- H. GOBLOT; *Les qanats. Une technique d'acquisition de l'eau*, París- The Hague- New York, 1979.
- GOMEZ MORENO; *La torre de San Nicolás en Archivo Español de Arte y Arqueología* 8, 1927, p. 129-32.
- AL-HIMYARI; *La Península Ibérica au Moyen-Age d'après la Kitab ar-Rawd al-Mi'tarfi Habar al-Aktar*, Trad. de Lévi-Provençal, Leiden, E. y. Brill, 1938.
- HISTORIA SILENCE, 1959, p. 167, citado por C. MARTINEZ, *Fuentes escritas sobre el Madrid árabe en Madrid castillo famoso*, M., 1990, p. 73-82.
- IBN ABI ZAR'; *Rawd al-Qirtas*, Trad. y anotado por Huici, Valencia, 1964.
- IBN HAYYAN; *al-Muqtabis*, Trad. y anotado por Viguera y Corriente, Zaragoza, 1981.
- IBN 'IDARI; *Bayan al-Mugrib*, 1904, p. 404, citado por C. MARTINEZ, Fuentes...
- IDRISI; *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, Ed. de Dozy y Goeje, Reprint of the Edition Leiden 1886, Frankfurt, 1992.

- JIMENEZ GADEA; *La red viaria romana en la provincia de Madrid: épocas romana e islámica, en Madrid castillo...* p. 15-22.
- MAKKI, A *propósito de la Revolución de 'Ubayd Allád b. al-Mahdr en Madrid. Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, vol. IX y X, M., 1961-2, p. 255-66.
- MAKKI; A *Propósito de la Revolución de 'Ubayd Alláh b al- Mahdr en Madrid. Madrid al-' arabiyya*, Cairo, 1968.
- MANZANO; *Madrid en la frontera omeya de Toledo, Madrid del siglo ...,* p. 115-29.
- MARIN PERELLON; *Las murallas árabes de Madrid, II Congreso de Arqueología Medieval Española*, tomo II, M., 1987, p. 743-54.
- DE MIGUEL; *La población mudéjar madrileña entre la conquista cristiana y el siglo XVII, en Madrid del siglo...,* p. 309-18.
- MONTERO VALLEJO; *El Madrid medieval*, El Avapiés, 1987.
- MONTERO VALLEJO; *Madrid musulmán, cristiano y bajo medieval*, El Avapiés, M., 1990.
- MORENA BARTOLOME; *Historias de las iglesias en que rezaba San Isidro*, en *San Isidro labrador, Patrono de Madrid*, 1983, p. 97-123.
- OLIVER ASIN; *Historia del nombre "Madrid"* (con introducción de M. y. Rubiera Agencia Española de Cooperación Internacional, M., 1991 1a Edición 1959).
- PAVON MALDONADO; *Arqueología y urbanismo medieval en Madrid. De la almudayna árabe a la torre mudéjar de S. Nicolás*, *Revista Awraq Yadida* n° 7-8, M., 1984-5.
- PRIEGO; *Origen y evolución urbanística de la Plaza de los Carros en Madrid del siglo ...,* p. 267-75.
- RETUERCE; *Cerámica islámica en la Comunidad de Madrid en Madrid del siglo ...,* p. 145-63.
- RIOSALIDO; *El alminar de S. Nicolás de Madrid; Revista Awraq Yadita*, n° 7-8, M., 1984-5, p. 279-81.
- RUBIERA; *La toponimia árabe de Madrid en Madrid del siglo ...,* p. 165-170.
- A. SOLER y A. TURINA; *Excavaciones arqueológicas en el solar de la Cava Baja 22 en Madrid del siglo ...,* p. 280-7.
- E. TORMO; *Las murallas del Madrid de la Reconquista*, CSIC, M., 1945.
- TORRES BALBAS; *Ciudades hispanomusulmanas*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, M., 1985 (1ª edición 1971).
- VALDÉS FERNÁNDEZ; *El Madrid islámico. Notas para una discusión arqueológica en Madrid castillo famoso*, p. 129-45.
- ZOZAYA; *El Islam en la región madrileña, Madrid del siglo...,* p. 195.203.

Los Freiráticos o amantes de monjas en Portugal en los siglos XVII y XVIII

Hélder Ferreira Montero

Mordazmente destinados por Quevedo - por boca del *Alguacil Endemoniado*¹- a las profundidades del Averno, culpables del más atroz pecado de lujuria, los freiráticos o amantes de monjas jalonan la cotidianeidad de los siglos XVII y XVIII portugueses de sabrosos episodios que, en la época, encendieron los espíritus de las sensibilidades más puritanas, escandalizados con su liviano proceder, mientras hoy pulsan en el lector de tales eventos la malicia de una sonrisa a caballo entre la picaresca y la reprobación. Sin embargo, el *freirático* se erige hoy a nuestros ojos como un arquetipo de la sociedad portuguesa de la época como lo puedan ser los *peraltas*, *franças*, *bandarras* y *sécias*, perfectamente definida su psicología en palabras de Julio Dantas:

"[...] O verdadeiro *freirático*, o *freirático* practicante, o *freirático* sincero, não o era nem por luxo, nem por exibição, nem por modo, era-o por temperamento, era-o por necessidade, era-o por convicção, era-o por platonismo"².

Estrecha pintura costumbrista -algunos de cuyos episodios son carnavalescos, cuando no rayan en lo grotesco-, nos proporcionan en muchas ocasiones el pulso moral de la época, sobre todo acerca de la moral de los conventos. Los episodios más disparatados fueron también aprovechados muchas veces por pasos y entremeses, cargándose las tintas a la hora de la descripción, haciéndose uso de una sátira punzante.

1 Cf. QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y Discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, p. 95: "...Son de ver los *amantes de monjas*, con las bocas abiertas y las manos extendidas, *condenados por tocas* sin tocar pieza, hechos bufones de los otros, *metiendo y sacando los dedos por unas rejas* y en *vísperas* del contento, sin tener jamás el día y con [...] el título de pretendientes de *Antecristo*".

2 DANTAS, Julio, *O amor em Portugal no século XVIII*, p. 88.

La inclinación por la mujer dedicada al servicio de Dios no es, sin embargo, una lacra exclusiva del ambiente portugués³, como tampoco lo es de los siglos XVII y XVIII⁴. Tomé Pinheiro da Veiga, que residió en la corte vallisoletana durante algún tiempo a principios del siglo XVII (1603), tampoco pudo ceder a la tentación de introducir estos “amores pecaminosos” en las páginas de su *Fastigimia*⁵, ni se vio libre de ellos, sintetizando en la siguiente máxima la exquisitez que tal proceder significaba para el hombre “setecentista”:

“Para querer não faltam Damas em que empregar o amor e para regalo freyra velha que vos tenha mimoso”⁶.

Aunque, generalmente, los casos de galantería monástica no llegaban a las escasas páginas de las gacetas de la época, prefiriéndose para rellenar sus columnas los sucesos acaecidos entre los bastidores de los teatros -casi siempre provocados por cómicas españolas-, los más variados documentos del siglo XVIII portugués no desaprovechan la oportunidad de aludir a tales acontecimientos, pudiendo constatarse la existencia de una copiosa literatura monotemática⁷. No resulta extraño, pues, que gran parte de todas

3 Para Francia, véase, por ejemplo, BLEED, Victor du, *La société Française - XVII Siècle*, 1ª y 2ª 3ª y 4ª series, Paris, 1901-1904 2ª série, pp. 108-109.

4 Basta realizar un superficial recorrido por los cancioneros de finales de la Edad Media para toparse con un gran número de sátiras que ponen en su punto de mira a las religiosas, con no pocos ingredientes de obscenidad. Repárese, por ejemplo, en esta de Fernando Esquio, en la que obsequia a una abadesa con ciertos objetos de autoconsolación sexual:

“A vós, Dona abadessa,
de mim, don Fernand' Esquio,
estas doas vos envio,
por que sei que sodes essa
dona que as mercedes:
quatro caralhos franceses
e dous aa prioressa.”

[Cf. VASCONCELOS, C.M. de, *Cancioneiro de Ajuda*, Halle, 1904, t. II, p. 148].

5 VEIGA, Tomé Pinheiro da, *Fastigimia*, Porto, Typ. Progresso, 1911, pp. 268-295: “Vindo esta menhaã, com Constantino de Menelão da missa e com Manoel de la Brunda, me importunaram que nos fossemos despedir das suas Freyras [...]”

“Tinha aqui o Constantino a snrª Provizora D. Beatriz, que à boa conta provia com dezasseis pães mimosos cada semana, com as mais achegas e, na verdade, ella he mais para cozinha que para palaciega.

“O Labruna tinha hum putarrão velho, que parecia homem de armas, ou ama de Abbade, e deste mister lhes serviam a elles, creando-os com muytos mimos, com que os tinham teúdos e manteudos”.

6 Idem, *Ibidem*, p. 269.

7 A título de ejemplo, citamos: *Carta por títulos de Comedias de huma Freyra para seu amante*, Manuscrito de la Biblioteca Pública Municipal de Porto, 1408, fls. 148v-150v; *Carta por títulos de Comedias de huma freyra pera seu galan*. Ms. de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, 325, fls. 116-120; *Sátira dos Estudantes com os Frades Amantes de Freiras*, Ms. B.G.U.C. 388, fls. 42r-46v; *Carta do Padre Frei Manuel Guilherme, escrita a huma Religiosa de Odivelas. O qual prometendo-lhe numa grade em que se achavão mais Religiosas, que ao outro dia havia de escrever, o não fez senão dali a hum mez*, Ms. B.G.U.C., 325; *Grade da Freira*, Ms. de la Biblioteca Pública Municipal de Évora, Cod. CXIV/1-4 nº 5, fols. 29-54, transcrito por JOSÉ OLIVEIRA BARATA, in *António José da Silva. Criação e Realidade*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1983, 1985, vol. II, pp. 453-487; *Entremez da Freira*, Ms. B.G.U.C., 376, fls. 69v-77v, transcrito in loc. cit. vol. II, pp. 523-538.

aquellas obras satíricas o picarescas que circularon en la época introdujeran en sus páginas, por vía de la parodia, este *ars amatoria*. Al igual que Quevedo, también el anónimo autor de las *Obras do Diadinho da Mão Furada* somete a los freiráticos a las penas del Infierno⁸.

La literatura de cordel se hizo también eco del tema⁹. Pero no sólo en este género menor encontramos alusiones al trato de monjas con “personas de fuera”: numerosas obras de mayor aliento dan cabida en sus páginas a versos satíricos que probablemente corrieran en la época manuscritos o de forma oral, preservándolos así del inexorable olvido. Es el caso de la sátira que transcribe Belchior Pontes, significativa del poco provecho carnal que a veces sacaban los amantes de su relación con religiosas:

8 *Obras do Diadinho da Mão Furada*, in ANTONIO JOSÉ DA SILVA O JUDEU, *Obras Completas*. Pref. e Notas do Prof. JOSÉ PEREIRA TAVARES, Lisboa, Sá da Costa, 1958, vol. IV, p. 259: “[...] em outra parte viu muitos homens agarrados a grades de fogo ardente, e outros tantos demónios dando-lhes rigorosísimos tormentos [...]”

“- Padecei, velhacos, ociosos, lacivos; pois, tendo na vida tantas mulheres com liberdade para vossos gostos, inquietáveis em suas clausuras as religiosas”.

Y, más adelante, los versos que les dedican los diablos encargados de su castigo [p. 260]:

“Mantecaptos e ignorantes,
que fabricais, de amor cegos,
edifícios de esperanças
sobre alícerces de vento!

Que pretendeis de mulheres
detrás de grades de ferro,
com esposo tão cioso
e com poder tão imenso?

Sem querer quem pode tudo,
como brutos, mais que nécios,
avigais com vento em popa
na vida para os Infernos.

Tãntalos de vossas glórias
sois, pois delas os desejos,
tendo-as à vista dos olhos,
lograis só com o pensamento.

Que toda mulher queria
por isso disse um discreto,
mas que a freira e a pintada
aborrecia em extremo.

Estas letras vos cantamos,
não para vos dar conselho,
mas para vos dar vexames
de mantecaptos e nécios”.

9 Véase nota 7.

“Que coma a Freira ao amante
e lhe diga que é constante
ventura
Mas que lhe pague as merendas
dando ela a outrem as prendas
loucura”¹⁰.

O de esta otra, aparecida en un folleto de 1676 y conservado gracias a las *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*:

“Para poder escapar
Do povo ao fatal ruído
Deixou o mundo Cupido
E se meteu Regular”¹¹.

Sin duda el *status* de la mujer portuguesa, encuadrada en una sociedad misógina por antonomasia, en la que era relegada a mero objeto amatorio, sometida a la férrea vigilancia de padres y hermanos¹², contribuyó no poco a que se prodigaran este tipo de acontecimientos. Educada en una moral tradicional, ni siquiera el matrimonio -rígidamente vigilado por intereses que se sobreponían al amor- se le ofrecía como vía de escape. No es de extrañar, pues, que - cuando no fuera una inclinación forzada -, la elección del convento fuera interpretada por muchos como un gesto de emancipación del poder familiar.

De esta tiránica situación se hace eco en 1730 -entre otros viajeros ilustrados-, el anónimo autor de la *Description de la Ville de Lisbonne*, aunque por esa época la sociedad era ya un poco más permisiva con la mujer, por lo menos, en algunos casos, en lo tocante a la elección de marido:

“Com as filhas os pais usam da mesma tirania e fazem professar a maioria delas seja por falta de meios para lhes dar uma situação na sociedade mundana ou seja pelo perigo de as manter em casa por causa da liberdade que a lei lhes faculta de casarem a seu gosto. Aos pais de condição modesta ainda os move uma outra razão, e é a do lustre que lhes dá o terem filhas freiras. Outrora estas vítimas da vaidade paterna renunciavam ao mundo com tanta mais vontade quanto era certo que lhes parecia que em vez de ser esse acto uma renúncia ao trato mundano era a mais fácil maneira de nele participarem, pois nos conventos gozavam da liberdade de ver

10 PONTES, M^a de Lourdes Belchior, *Frei António das Chagas; um homen e um estilo do séculoXVII*. Lisboa, 1953, p. 50.

11 *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna. Diário de factos mais interessantes que succederam no reino de 1662 a 1680, até hoje atribuídos infundadamente ao beneditino Fr. Alexandre da Paixão*. Divulgado por J. A. GRAÇA BARRETO. Lisboa, Typographia da Viúda Sousa Neves Editora, 1888, p. 299.

12 Cf., por ejemplo, MIRANDA, Martim Afonso de, *Segunda Parte do Tempo de Agora*, 1624, Lisboa, 1785, p. 106 que, al referirse al comportamiento femenino, dice: “[...] Todo o pai de famílias e que tem súbditos a quem governe, filhos a quem doutrine [...] e mulher a quem como tal trate [...] deve-lhes ministrar justiça de tal maneira que assim cumpram e guardem o que pelos tais lhes for mandado, como se fosse por um juiz rigoroso, sob pena de que, quando o não fizerem na referida conformidade, fiquem obrigados a toda a ira, temor e desfavor que o tal Ministro, Senhor, pai ou marido com ele usar”.

homens e de poderem conversar com eles durante quase todo o dia, [el subrayado es nuestro] o que lhes adoçava a vida.

Dorovante, porém, será mais difícil levá-las a aceitar o estado religioso, porque o rei aboliu, há alguns anos esta convivência escandalosa que se passava nas grades, e já não é mais permitido aos homens frequentá-las a não ser por motivos justificados. O próprio Rei deu uma severa demonstração ao castigar um membro da primeira nobreza, deportando-o para a ilha da Madeira e obrigando muitos outros nobres a deixar o Reino”¹³.

Sin embargo, la realidad, como veremos más adelante, distaba mucho de ser tal cual la presenta el anónimo autor de la *Description...*

A la par de las señaladas y de otras motivaciones, la entrada en los conventos dejó de hacerse por vocación, pasando a ser un modo más de vida, que permitía el paso de la existencia sin grandes preocupaciones materiales.

Las facilidades que el poder real ofrecía para la fundación y establecimiento de nuevas órdenes en Portugal propició la proliferación de comunidades, conventos, monasterios y casas de acogimiento, lo que dio lugar incluso a graves desórdenes sociales. Una carta regia afirmaba ya en 1618 que el número de conventos era excesivo para que fuera posible sustentarlos a base de limosnas¹⁴. Se adoptó entonces la medida de no conceder licencias para nuevas fundaciones y, así, se denegaron sucesivas peticiones: una en 1610, dos en 1627, otras dos en 1630 y una en cada uno de los años 1636, 1638, 1654, 1656 y 1658¹⁵.

No pocos fueron los que vieron y advirtieron del peligro, entre ellos, D. Luis da Cunha:

“A primeira e mais copiosa sangria que sofre Portugal é a do grande número de conventos de cada uma das ordens de frades e freiras, que se tem estabelecido em todas as províncias e cidades do Reino, aumentando-se desta sorte as bocas que comem, sem braços que trabalhem e vivendo à custa dos que, para se sustentarem e pagarem os tributos que se lhes impõem, cavam, semeiam e colhem o que Deus lhes dá com o suor do seu rosto. Para este abuso concorre a natural preguiça dos Portugueses, que a título de vocação procuram ter certo o pão, sem o procurarem e nem servirem os officios do seu país”¹⁶.

El mismo D. Luis da Cunha, en otra de sus obras, aventura una posible solución del problema, al tiempo que nos proporciona nuevamente detalles sobre una situación ya de sobra conocida:

13 *Description de la Ville de Lisbonne...*, Paris, Chez Pierre Prault, MDCCXXX. Trad. Port., *Descrição da Cidade de Lisboa*, in *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Trad., pref. e notas de CASTELO BRANCO CHAVES, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 67.

14 Cf. ALMEIDA, F. de, *História da Igreja*, t. III, Parte I, p. 520.

15 Cf. ALMEIDA, F. de, *História de Portugal*, vol. V, p. 72.

16 CUNHA, D. Luis da, *Instruções a Marco António de Azevedo Coutinho*, pp. 44-45.

"[...] O mesmo digo aqui dos conventos de freiras, onde se acham infinitas mulheres, ou porque seus pais as obrigaram a entrar neles, ou por gozarem da liberdade que não tinham em suas casas. Que V.A. se faça dar uma lista de todos os frades e freiras, que há no reino, e verá que se metade deles e delas se casassem, seja ou não com desigualdade, o que importa pouco ao estado, não haveria dúvida em que cresceria o número dos seus sujeitos, e Portugal seria pelo tempo adiante mais povoado; e a este fim seria de opinião que ficasse livre de pagar algum imposto todo o lavrador que tivesse três filhos, porque esta isenção os convidaria a não ficarem solteiros"¹⁷.

Del mundanal comportamiento de las religiosas es bien significativo el siguiente pasaje de Charles Christian, Chevallier des Courtills, autor del *Journal de la Campagne des Vaisseaux du Roy en 1755*, refiriéndose a la liviandad de las monjas lisboetas, equiparándolas a comediantes y prostitutas:

"En général, les moines et les religieuses sont très bien logés dans Lisbonne. Les parloirs des monnes ne désemplissent jamais. Elles ont un air d' indécence et un ton de coulisse tel que l' ont les comédiennes en France. Elles se mettent toutes de rouge et de la poudre comme les femmes du monde. Elles portent aussi des corsets avantageux. Nos autres Français y étions fort bien reçus. Elles entrouvraient la porte d' où on faisait avec elles de vives conversations. Pourvu qu' il n' y eût peu de Français et qu' il n' y eût pas de curieux portugais, elles se laissaient volontiers embrasser"¹⁸.

Un siglo antes Magalotti afirmaba que las monjas del monasterio de Odivelas se adornaban con cintas y flores, y que usaban guantes, sujetos a las muñecas por cintas, en las cuales, además, resplandecían brazaletes y pulseras¹⁹. Y es que, en palabras de Rebelo da Silva:

"Viviam mais no século, do que nos mosteiros, e sabiam mais das intrigas domésticas das famílias e das cousas políticas, do que das orações e de sagradas letras"²⁰.

17 CUNHA, D. Luis da, *Testamento Político*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1978, pp. 45-46.

18 Cf. AMAN, Jacques, "Une description de Lisbonne à l' occasion de la visite d' une escadre française en Juin 1755", in *Bulletin des Études Portugaises*, Paris, t. 26 1965, p. 156.

19 Cf. *Revista Municipal*, nº 13-14, p. 45. Véase tb. RIBEIRO, Manuel, *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado 1640-1723 com uma tradução nova das Cartas Portuguesas*, Lisboa, Sá da Costa, 1940, p. 141: "[...] Certas freiras toucavam-se de tecidos caros, usavam anéis e braceletes, laços de cores no cordão, fivelas de prata nos sapatos, e sabiam engenhosamente dar realce aos encantos naturais".

Algunos provinciales intentaron atajar el problema, ordenando la destrucción de los vestidos que no tuvieran nada que ver con el atuendo religioso, aunque el plazo dado no parece demostrar mucha convicción en los resultados. Cf. *Idem, Ibidem*, p. 141: "[...] Dou dois annos p³ se romperem os vestidos que nessa clausura haja offensivos do preceito religioso".

20 SILVA, Luis A. Rebelo da, *História de Portugal nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1869-1871, T. V, p. 331

Claro que otro tanto acontecía con el elemento masculino:

"[...] fora do côro cada uma fazia o que queria. Resultado também de considerarem as famílias os mosteiros cómodos sumidouros de proles supérfluas. ¿É de admirar que por influxo de tal desregramento, uma ou outra rapariga fraca e desamparada resvalasse no abismo? ¿Se até os mesmos clérigos desrespeitavam a clausura, que seria de esperar dos leigos?"²¹.

En el gusto por afeites y cosméticos las religiosas se diferenciaban bien poco de las mujeres seculares. El tema tampoco pasó desapercibido a la época, que no desaprovechó la oportunidad de ponerlo en candelerero. En el opúsculo panegrico de Fray Manuel de San Luis, titulado *Vida da Venerável Madre Francisca do Livramento Vol. II*, pág. 64 se nos depara el retrato de una elegante monja del tiempo. Y Fray Manuel Velho, en la *Resposta de uma religiosa capucha e reformada a outra freira*, 1730, pág. 54, alude a las "demasiadas de pintura e as galas de sapatos picados, rocados, de seda, de tissum, fivelas de ouro, de prata e de pedras preciosas" con que se engalanaban las religiosas, sin que faltaran casos de travestismo, apareciendo algunas en traje de hombre²².

Una crónica monástica sobre el Convento de Jesús de Setúbal reitera nuevamente el estado decadente de la moral conventual, que no se limitaba al ámbito geográfico de Lisboa, sino que se extendía por todo el país:

"As pretendentes não vinham já por vocação salvo alguma mui rara nem as freiras lhes importava se a traziam. Estas só queriam encher os lugares, que vagavão, fosse com entulho, e lixo, ou com boa fazenda. Tinhão os olhos só nas propinas; as Abadessas nos seus dotes"²³.

Y acerca de los motivos por los cuales algunas religiosas entraban en los conventos:

"Tal foi outra, que a semelhante pergunta disse--Eu não gostava; mas a mana N me dizia, que isto cá dentro era melhor do que se cuida Lá fora, por que há mais liberdade, que Lá fora--"²⁴.

El Monasterio de Odivelas, cuya ejecución fue llevada a cabo por los arquitectos Antão y Afonso Martins entre los años 1295 y 1305 al norte de Lisboa, fue fundado por Don Dinis. Fue posteriormente reformado por Don Juan IV, que encargó las obras a Fray Juan Turriano, monje italiano perteneciente a la Orden de S. Bento. Sufrió una segunda reconstrucción por orden de D. Juan V, que lo embelleció y engrandeció. A causa del terremoto de 1755 fue casi enteramente destruido, sufriendo más tarde nuevas reparaciones que acabaron por desfigurar su traza primitiva.

Según la tradición, la fundación de dicho monasterio se debió al voto de D. Dinis, cuando en una cacería en los alrededores de Beja fue atacado por un oso al que consiguió

21 RIBEIRO, Manuel, Op. cit., p. 141.

22 Cf. DANTAS, Júlio, *Lisboa dos nossos avós*, Lisboa, Câmara Municipal, 1969, pp. 199-200.

23 Cod. 846 de la Librería A.N.T.T., fol. 109v Memória VI, S XX.

24 *Idem, Ibidem*, fol. 110v.

matar a cuchilladas. El mismo año de su fundación D. Dinis lo donó a las religiosas cistercienses, que ya residían en él desde el 1 de Marzo de 1296 con la primera abadesa, D. Elvira Fernandes.

Edivelas se hizo tan célebre por sus refinadas especialidades de confitería, como célebres fueron los certámenes poéticos que albergaron sus muros, y no menos afamado por otras actividades menos decorosas. Durante el siglo XVII y la mitad transcurrida del XVIII hasta su destrucción, fue este uno de los locales más frecuentados por los *freiráticos*. Los personajes englobados bajo tal denominación completaban un amplio abanico social que tenía su culminación en hidalgos, e incluso reyes. D. Afonso VI, a quien se le conocía sobradamente su afición por una religiosa llamada D. Ana de Moura, llevó a cabo en su patio numerosas corridas de toros, probablemente para entretener a su predilecta.

De él nos dice E. Corsini:

"S.A. passou um bom pedaço percorrendo tudo aquilo [el Monasterio de Odivelas] e ouvindo cantar algumas madres, com quem passou momentos muito alegres, pois algumas eram bastante galantes e livres no falar. Soem muitos cavalheiros vir divertir-se aqui, onde cada qual tem a sua predilecta; e é tal a liberdade de que gozam que, por vezes, tem resultado inconvenientes"²⁵.

Y Charles Frédéric de Merveilleux, refiriéndose a D. Juan V, nos atestigua

"[...] a predilecção que o rei teve por certo convento, o que então foi geralmente comentado"²⁶.

Don Juan V "Mandara contruir para a sua amante uma residência cujo interior era digno da magnificência do rei do ouro e mobilára-a ricamente"²⁷.

Los amores de Don Juan V con la Madre Paula, religiosa del convento de Odivelas, de la que tuvo un hijo, -uno de los tres infantes bastardos conocidos por los "Meninos de Palhavã"-, llegaron a correr con profusión en numerosas hojas anónimas, tales como: *Deabrura enferme, cujo descobrimento teve princípio no mês de Setembro de 1724; Notícia verdadeira do ornato que se viu nas casas de Madre Soror D. Paula Maria, religiosa no mosteiro de Odivelas Seria a quem El-Rei D. João V tratou com as mais distintas honras obrigado a um amoroso affecto.*

La noticia del suceso se expandió rápidamente y transpuso las fronteras lusitanas, teniendo incluso eco en Europa, hasta el punto de que Voltaire llegó a escribir que el rey portugués se pasaba la vida haciendo procesiones, recorriendo monasterios y dando pie a escándalos conventuales, mientras el Barón de Benseval recogía las anécdotas referentes a este aspecto de su vida²⁸.

25 *Revista Municipal*, nº 13-14, p. 45.

26 MERVEILLEUX, Charles Frédéric de, *Mémoires Instructifs pour un voyageur dans les divers États de l'Europe...*, Amsterdam, Chez H. de Sauzet, 1738. Trad. port., *Memórias Instrutivas sobre Portugal 1723-1726*, in *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, cit. p. 141.

27 *Idem, ibidem*, p.144. Cf. tb. RIBEIRO GUIMARÃES, *Sumário de Vária História*, vol. II, pp. 64 y 71.

28 Cf. MERVEILLEUX, Charles Frédéric de, *Op. cit.*, in *loc. cit.*, pp. 144-145, en donde da cuenta de algunos de los casos amorosos de este rei. Para mayores datos, véanse: BRANCO, M. Bernardes, *As minhas queridas freirinhas de Odivelas*, 1886; FIGUEIREDO, A. C. Borges de, *O Mosteiro de Odivelas - Casos de Reis e Memórias de Freiras*, 1889; RIBEIRO GUIMARÃES, *Sumário de Vária História*, vol. II, 1872.

Sea o no verdad que el desastre que provocó el violento huracán cerca de Belén -, en el que, según Merveilleux²⁹, quedaron destruidos entre setecientos y ochocientos navíos que chocaron entre sí-, influyera en el ánimo del Rey para adoptar una posición contraria a los *freiráticos*³⁰, lo cierto es que a partir de entonces pareció enmendarse, pasando a mostrar una actitud rigurosa con respecto a tales sucesos, siguiendo una línea legislativa en la que ya se habían prodigado sus predecesores.

Ya D. Manuel I había tratado de defender los monasterios de esta plaga, imponiendo la pena de muerte a los *freiráticos*, y una multa de 500 cruzados al convento causa de la afrenta. Aquellos que propiciasen la entrada, o fueran portadores de cartas y recados, eran públicamente azotados, después de divulgarse su pecado en el correspondiente pregón, y desterrados por siete años: si eran hombres a galeras; si mujeres, al Brasil.

Gustavo de Matos Sequeira cita diez medidas decretadas entre 1603 y 1683³¹. Entre ellas encontramos que en 1622, el decreto de 16 de Septiembre amenazaba a los hombres que mantuviesen "familiaridade suspeita" con religiosas³².

El 4 de Abril de 1652 otro decreto ordenaba proceder contra los que frecuentasen las "grades" de los conventos, el 16 de Septiembre de 1662, no sólo se imponían castigos a los "suspeitos de familiaridade" con religiosas, sino que se prohibió incluso que los hombres hablasen a las mujeres en las iglesias. Las mismas disposiciones se repiten en otro decreto de 26 de Junio de 1663.

En los decretos de 15 de Enero de 1657, 11 y 16 de Enero de 1658, 16 de Noviembre de 1662 y 8 de Junio de 1667, se mandaba igualmente proceder contra los hombres que hablasen con mujeres en las iglesias, o simplemente en el atrio, considerándose igualmente *crimen* el simple hecho de esperarlas en esos lugares, aunque no mediaran palabras entre ellos. Quedaban también prohibidos cualquier tipo de actos poco respetuosos llevados a cabo en el interior de los templos.

En 1671 decreto del 3 de Noviembre se ordenó prender a todo secular que tuviera "correspondência com freira"³³. Y se llegó nuevamente al extremo de decretar la pena de muerte para todos aquellos que violasen las clausuras, siendo la ley especialmente rigurosa con los magistrados³⁴.

29 *Idem, ibidem*, p. 143.

30 Un tal Padre Gouveia, identificado por AIRES DE CARVALHO (*D. João V e arte do seu tempo*) con el célebre Fray Gaspar de Encarnação 1685-1754, habría sido el responsable de la mudanza. Cf. MERVEILLEUX, C.F. de, *Op. cit.*, in *loc. cit.*, p. 144: "[...] Este homem de Deus aproveitou a calamidade para dizer ao rei que Deus estava irritado e que acontecia serem os povos a expiar as culpas dos seus governantes e, se o não fazia sentir nos príncipes deste mundo por mistérios da Sua sábia prudência, nem por isso esses príncipes deviam temer menos a justiça divina. [...] O rei ficou em extremo comovido e compreendeu imediatamente o que o santo homem tinha em propósito fazer-lhe entender. Imediatamente resolveu fazer a Deus o sacrifício da sua paixão e renunciar a ela para sempre".

31 Cf. *Relação de vários casos notáveis e curiosos sucedidos em tempo na Cidade de Lisboa e em outras terras de Portugal, agora reunidos, comentados e dados à luz*, Coimbra, 1925, p. 87.

32 Cf. SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1982, vol. V, p. 160.

33 Cf. *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna...*, p. 181.

34 Cf. BASTO, A. de Magalhães, "Da vida e dos costumes da Sociedade Portuguesa do século XVII", in *Boletim Cultural*, Câmara Municipal do Porto, vol. III, p. 526.

Tres años después se pensó en una medida más tangible -y tal vez más eficaz-, decretándose el aumento en ocho palmos de la distancia que mediaba entre las rejas inferior y exterior de los locutorios de los conventos, probablemente para evitar los contactos físicos³⁵.

Evidentemente, la insistencia en todas estas medidas atestiguan la no observancia de las mismas durante el siglo XVII.

El mismo incumplimiento encontramos en la "hipócrita" actitud de Don Juan V, que en 1712 había ya intentado poner coto a los desmanes de las religiosas, escribiendo al Provincial de la Orden de San Francisco, en el Algarve:

"Provincial da Ordem de São Francisco da Província do Algarve. Eu El-Rei vos envio muito saudar. Sendo informado que nos Mosteiros das Religiosas há ilícitas e escandalosas correspondências com pessoas de fora, o que muito contraria à regular observância que devem ter as mesmas religiosas, e devendo eu como Protector das religiosas evitar semelhantes escândalos e zelar o sagrado das Casas de Deus Nosso Senhor me parece muito da minha obrigação recomendar-vos que logo que recebais esta mandeis às Abadessas ou Priorosas dos Mosteiros que estiverem sujeitos à vossa jurisdição que de nenhum modo consintam que Religiosa alguma tenha ilícito trato por conversação ou escrito com pessoa alguma secular, ou Eclesiástica de qualquer qualidade, ou estado que seja, e fio do vosso zelo ao serviço de Deus poreis nisto o devido cuidado impondo às Religiosas que tiverem a tal correspondência as penas que vos parecerem convenientes, às quais lhes mandareis declarar ao mesmo tempo que esta for lida em Capítulo, para que venha à notícia de todas, e espero que neste particular obrareis de sorte que tenha muito que agradecer-vos, e de haveres executado o referido me dareis conta pela Secretaria de Estado, tendo entendido que a menor omissão nesta matéria me causará um grande desprazer. Escrita em Pedrouços, a 25 de Julho de 1712.

Rei.

Para o Provincial da Ordem de São Francisco da Província do Algarve³⁶.

La perseverancia de tales escándalos motivó el que en 1725 D. Juan V volviera a tomar cartas en el asunto:

"D. João V, o real freirático, como verdadeiro amador e práctico, *ad majorem Dei gloriam*, no decreto de 16 de Março de 1725, lamenta não se haverem cumprido com rigor as disposições do alvará de 3 de Novembro de 1671, e ordena: que os corregedores e ouvridores, em observância desta ley, tirem, nas suas comarcas, exactas devassas e informações secretas sobre cada hum dos mosteiros... remetindo à Mesa do Desembargo do Paço as referidas devassas e informações... As pessoas que pelas ditas devassas e informações constassem terem o referido trato ilícito fossem logo obrigadas a fazer na forma disposta, e se resultassem contra os clérigos seculares os remetessem aos seus prelados diocesanos e o mesmo fariam a respeito dos regulares, enviando-os aos seus prelados maiores, e ao prelado do local a quem estivessem subordinados, obrigando-os também a fazer de não tornar ao dito mosteiro, nem a algum outro de Portugal ou seus domínios."³⁷

35 Cf. *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna* ..., p. 273.

36 Biblioteca da Ajuda - Pasta 52-x-4, doc. 33.

37 ARAGÃO, A. C. Teixeira de, *Diabruras, Santidades, Profecias*, Lisboa, 1894, pp. 68-69.

El "termo" que debían afirmar aquellos que incurrieran en tales actos decía así:

"Sendo chamado à minha presença — lhe declarei por ordem de Sua Magestade que o mesmo Senhor lhe ordenava não vá mais oa mosteiro de — nem à sua igreja, nem a outro algum mosteiro de freiras destes reinos e seus senhorios, nem tenha trato, nem comunicação, nem correspondência alguma, por si ou por outra qualquer pessoa, com freira ou pessoa que se ache recolhida em mosteiro de freiras, nem para elas faça sinal ou aceno, nem ainda passe pelo mosteiro — tendo entendido que constando ao dito Senhor, judicial ou extrajudicialmente, que contraveio de alguma sorte a este termo e ordem o há-de castigar camarariamente com as penas estabelecidas nas leis do Reino, e com todas as com que for servido, ainda as mais rigorosas, o que ficou o dito — entendendo e se obrigou a cumprir o conteúdo neste termo e assina comigo"³⁸.

La actuación de D. Juan V no era, pues, tan rigurosa como las medidas, más drásticas adoptadas en 1761. No parecía que una simple declaración jurada fuera a surtir el efecto que amenazas más terribles no habían conseguido. Sin embargo, después de estas actuaciones, el panorama que nos presenta Charles Frédéric de Merveilleux parece ser aunque sólo en apariencia, radicalmente distinto:

"O rei de Portugal, embora distraído nestas diversões, nunca deixou de manter as mesmas atenções com a rainha, pelo que a família real ficou muito numerosa, tendo resultado daquela errada paixão um grande bem e foi ele o dos conventos de freiras, que noutro tempo haviam sido casas bastante livres para a galanteria, se haverem convertido em santos retiros, dignos de servir de exemplo aos conventos de muitos outros países.

Não surpreende que os amores do rei tenham sido muito comentados porque a nobreza do reino ficou privada das suas mais usuais distrações, tendo também sido proibida a entrada e frequência nos conventos às pessoas de qualquer qualidade ou condição. O rei não isentou ninguém dos castigos em que incorrem aqueles que tenham a temeridade de desobedecer às suas ordens e foi público o desterro de um velho Vice-almirante de sessenta anos de idade, castigado com a mesma severidade com que o teria sido qualquer mancebo por ter infringido a determinação régia."³⁹

El descontento por parte de los frequentadores de los conventos habría sido, según Merveilleux, general, afectando incluso a las propias religiosas, privadas de su más directo contacto con el mundo:

"[...] o clero, principalmente os frades, protestou tanto como a nobreza, porque assim, proibindo-lhes a entrada nos conventos, se lhes reprimia a libertinagem. Até as freiras se lastimaram do rigor das reais ordens que as reduzia a uma reclusão pouco acomodada às suas inclinações"⁴⁰.

38 *Idem, Ibidem*, p. 69.

39 MERVEILLEUX, C. F. de, *op. cit.*, in *loc. cit.*, p. 142.

40 *Idem, ibidem*, p. 142.

Ese descontento llegó a cristalizar en algunas venganzas (“inocentes”). Un tal Bacalhau⁴¹, oficial de justicia encargado de hacer cumplir las órdenes reales, sufrió en propia carne, a manos de las contrariadas religiosas, una burla digna de los cuentos de Bocaccio, o de las “marrones” aventuras de los pícaros:

“[...] As religiosas de certo convento fizeram que em determinado dia, mas fora de horas, passasse pela porta da sua casa certo fidalgo com fama de galanteador. O sujeito passou e desapareceu sem que houvesse quem desse notícia de por onde ele se sumira. Bacalhau, que havia sido avisado, estava de atalaia e julgou ter surpreendido o fidalgo em flagrante infracção. Entrou no convento com os seus satélites e foi direito ao locutório, onde viu un vulto de homem de mão dada com uma freira. Satisfeitíssimo por fazer uma tal captura, ele mesmo agarrou pelo pescoço o culpado, dando-lhe ordem de prisão em nome do rei. A freira mostrou-se aterrada e ao escapular-se empurrou o preso de encontro a Bacalhau, que repentinamente se encontrou coberto de sangue e das porcarias de que estava cheio o boneco que ali haviam colocado para troçar do homem de justiça”⁴².

João Marques elevó sus quejas al Rey, pero únicamente consiguió algún dinero en compensación y que le destinaran a otro cargo para evitar la ocasión de mayores o idénticos males.

Sin embargo, el panorama que nos presenta Merveilleux distaba mucho de ser reflejo de la realidad ochocentista. Numerosas noticias de la primera mitad del siglo XVIII confirmaban que el caso que se hacía a los nuevos decretos era el mismo que había recibido la legislación del XVII. Apesar de las cartas de 1712 y 1725, el trato entre religiosas y “personas de fuera” prosiguió y, lo que es más grave, incluso con bastante tolerancia por parte de la corona - como lo prueba la participación en tales encuentros de hidalgos, letrados y predicadores. El convento de Odivelas siguió asimismo siendo uno de los principales lugares de encuentro entre freiráticos y religiosas. En Mayo de 1731,

“Fez-se a festa de Odivelas... houve nas grades música em instrumentos. Derão bem de jantar o Conde das Galveas e Pedro de Vasconcellos e pregou com acerto D. Joseph Barbosa”⁴³.

Siguieron produciéndose los incidentes, que incluso dieron lugar a actuaciones violentas, en las cuales hubo algo más que palabras, como en este, trabado entre las propias monjas de St^a Ana:

“Estando huma Freyra de Santa Anna em huma grade lha quiz tirar a Abadesa, e ella furioza a descompos, e querendo uma innã da mesma Freyra moderalla a ferio perigozamente e a sinco mais, em que entrou huma mulata a qual levou quatorze pontos, e em huma noite destas quizerão entrar sinco homens no

41 João Marques Bacalhau, después uno de los desembarcadores que por decreto del 4 de Enero de 1759 formó parte de la Junta de Inconfidências que procesó y sentenció a los reos del atentado contra D. José I, 3 de Septiembre de 1758.

42 MERVILLEUX, C. F. de, *Op. cit.*, in *loc. cit.*, p. 142.

43 BRAZÃO, Eduardo, *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4^o Conde de Ericeira 1731-1733*, Apresentado e anotado por..., Coimbra, 1943, pp. 35-36.

mesmo convento subindo ao telhado do Confeçor com escadas, e sendo sentidos pelas Freyras tocarão a fogo, e fugirão os homens de que se esta tirando devassa”⁴⁴.

El hecho de que fueran las propias religiosas las que impidieron la entrada de los cinco hombres, prueba que la moral -al menos en una parte de las moradoras-, empezaba a dar un giro significativo. De la otra parte, la actuación de la justicia parece también hacerse más rigurosa, lo que no impidió que siguiera habiendo algunos atrevidos que hicieran caso omiso de las amenazas, sin importarles declarar por escrito su pecado:

“Continuam algumas mortes, apertando a justiça mt^a a ley das facas, e não menos a dos Freiráticos, sendo prezos em St^a Anna alguns fugindo dos Fidalgos de noite junto aos seus muros; tambem prendeo a justiça dous rebuçados que ainda se ignorão, como tambem o prezo que de Vizeu remeteo o Corregedor St^a Martha para Carcere tão recomendado da Torre de Bellem encobriéndose ate o nome”⁴⁵.

Sin embargo, aún en 1744 encontramos datos sobre el convento de Odivelas. Cuatro hidalgos fueron obligados por el Cardenal Patriarca a firmar el mencionado “termo” por haber obsequiado a las religiosas con una serenata:

“Hindo na noite de S Pedro 4 Fidalgos conegos de S. Bazilica Patriarcal ao Mosteyro de Odivellas com huma grande serenata forão depois chamados a casa do Exm^o Senhor Cardeal Patriarca onde assignaram hum termo de não tornarem ao dito Mosteiro nem a outro qualquer de religiosas deste Reyno”⁴⁶.

Desconocemos, por falta de datos, si a partir de entonces dichos acontecimientos habrían sido erradicados por completo de los conventos portugueses. Es muy probable que continuaran produciéndose, tal vez con mayores intervalos y de forma más solapada, al tiempo que una mayor vigilancia ponía mayores trabas, y lo manido del tema iba restando eficacia a la sátira. De lo que no cabe duda es que al Monasterio de Odivelas han quedado ligados, a la par de algunos nombres de la más exquisita repostería; de algunas obras de arte, como el túmulo gótico de D. Dinis; de los nombres de reyes y artistas que los erigieron, etc.; han quedado ligados -decíamos-, otros nombres de menor relevancia, que, con sus pequeñas a veces *livianas* aportaciones, contribuyeron igualmente a la confección del complicado tapiz de su historia: sean estos los de la abadesa D. Feliciano de Milão -célebre por sus dichos picarescos y gracia escandalosa-; o los de las veinte monjas condenadas durante el reinado de D. Juan V por delitos amorosos, conservados para la posteridad por un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa, e inmortalizados por Camilo Castelo Branco en un pasaje de su novela *A caveira do Mártir*.

HÉLDER FERREIRA MONTERO
Escuela Oficial de Idiomas Bajadoz

44 *Idem, ibidem*, 22 de Maio, 1731, p. 37.

45 *Idem, ibidem* 22 de Janeiro, 1732, p. 20.

46 Biblioteca Pública Municipal de Évora, Cód. CIV/1-12, nº 27 Sabbado 4 de Julho de 1744.

Relaciones bilaterales entre Brasil y España 1960 hasta 1992

Susana Kakuta

Introducción

El presente trabajo, desarrollado en forma de ensayo, tiene como principal objetivo identificar los hechos decisivos de las relaciones bilaterales entre España y Brasil. Los documentos examinados son los firmados por la vía diplomática, en el periodo de 1960 hasta 1992, y que significan un camino establecido entre las dos Naciones como forma de expresión de amistad y de lazos históricos particularmente vivenciados por sus dos pueblos. También, se busca demostrar los principales resultados de esta cooperación, cómo forma de medir su nivel de contribución al desarrollo. Se ha procurado actualizar los datos hasta 1992, intentando demostrar una nueva fase que iniciase en las relaciones entre Brasil y España.

Esta nueva fase es caracterizada por una previsión presupuestaria de España, para acciones de cooperación con Brasil en el año de 1993, por un montante de 220.393.954 pesetas. Este valor es más alto al de la suma de los presupuestos de 1990, 1991 y 1992.

Las relaciones entre Brasil y España, empiezan de inmediatamente después al descubrimiento de Brasil, en un período de reconocimiento de las nuevas tierras, y más concretamente en el período entre 1580 a 1640, en que las tierras y pueblo brasileño estuvieron bajo el dominio español.

Aunque han sido sólo 60 años de dominio, la influencia del pueblo español se expresó intensamente, por ejemplos, en la expansión territorial brasileña, cuando, en el año de 1621, la corona felipina dividió el Brasil en dos gran regiones: El Estado de Maranhão y

el Estado del Brasil⁽¹¹⁾; en la colonización de tierras⁽¹²⁾; en la preservación del territorio brasileño ante la fijación de franceses en Bahía, en el año de 1585⁽¹³⁾; en la aplicación de las leyes felipinas, sustituidas por las "Ordenaciones Felipinas" que perduraron hasta 1916, o sea, hasta casi tres siglos después⁽¹⁴⁾.

Tal vez, la más fuerte influencia ha sido en la colonización. La inmigración española surgió en Brasil a partir de 1884.

Inicialmente se empleó en sustitución de mano de obra esclava para el cultivo del café. La crisis económica sufrida por Argentina, a partir de 1890, concurrió indirectamente al incremento de la inmigración española hasta el sur de Brasil. El hecho de la crisis española de 1856 y de 1868, que hasta el final del siglo XIX, aun castigaba algunas comunidades españolas como Galicia y Andalucía, contribuyeron a incrementar las emigraciones. Entre 1884 y 1914 los emigrantes españoles representaban aproximadamente 14 por 100 del total de la población extranjera en Brasil⁽¹⁵⁾.

Pasado ya más de un siglo de república en Brasil, en el año de 1993, los brasileños deberán elegir su sistema político entre monarquía parlamentaria, república presidencialista o república parlamentaria. El plebiscito, que hace posible el retorno de la monarquía en Brasil, tiene su origen en la Asamblea Constituyente de 1987-88. En una encuesta, se ha identificado que a un 23 por 100⁽¹⁶⁾ de los brasileños son favorables a la Monarquía. Lo que en cifras quiere decir que en un país con 90.214.780 electores 20.749.399 prefieren la democracia coronada. La influencia española está vinculada con la campaña publicitaria del Partido Monarquista Brasileño que utiliza el ejemplo de la Corona Española como un hecho relevante que proporcionó a España su actual proyección hacia la Comunidad Económica Europea.

En el año de 1992, se estima que la colonia española en Brasil es de 98.515 personas⁽¹⁷⁾, lo que, de forma significativa, hace incrementar los lazos de amistad y cooperación entre Brasil y España.

A nivel oficial el hecho actual más significativo ha sido la firma del "Acuerdo Económico entre el reino de España y la República Federativa del Brasil, integrante del Tratado General de Cooperación y Amistad Hispano-Brasileño", que tiene entre otros objetivos incrementar las relaciones comerciales, que en 1991 suman US\$ 93.807.996 de importaciones de productos brasileños y US\$ 15.873.434 de exportaciones de productos españoles a Brasil.

11 Todos los números se refieren a las notas bibliográficas que aparecen al final del artículo.

Las instituciones de cooperación bilateral entre España y Brasil

Al inicio del siglo Brasil empieza a recibir cooperación técnica del exterior. Todavía, solamente en 1950, fue creada, junto al Ministerio de Relaciones Exteriores, la "Comisión Nacional de Asistencia Técnica", cuya principal competencia fue la de estudiar problemas, vinculados a la participación de Brasil en programas de asistencia técnica de las Naciones Unidas y, de manera eventual, de la Organización de los Estados Americanos.

Cambiando de nomenclatura, los diferentes órganos creados a partir de entonces - como en 1959: el "Escritorio Técnico de Coordinación de los Proyectos Y Ajustes Administrativos"; en 1962: la "Comisión de Coordinación de la Alianza para el Progreso -COCAP; en 1969: la "Subsecretaría de Cooperación Económica y Técnica Internacional", en 1987, la Agencia Brasileña de Cooperación - tuvieron como principal objetivo desarrollar la cooperación técnica internacional como instrumento de la política exterior brasileña y como auxiliar en la promoción del desarrollo socio-económico del País⁽¹⁸⁾.

Hasta hoy, la Agencia Brasileña de Cooperación tiene como principal objetivo operar como un órgano autónomo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil en la ejecución de los programas de cooperación técnica en todas las áreas de interés, entre Brasil y otros países y organismos internacionales en términos de la política externa brasileña.

Su manera de operar es a través de la integración con la iniciativa privada en programas conjuntos de cooperación; asesorando al órgano central de planificación del País en el proceso de elaboración presupuestaria, considerándose las actividades de cooperación internacional que se pretenden desarrollar en los Ministerios setoriales y empresas públicas; coordinando el análisis ministerial en cuanto a la formulación de planes y políticas globales y sectoriales, bien como juzga el mérito de los proyectos y actividades de cooperación, posibilitando al Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil una visión global de las negociaciones con las fuentes externas; procesando, difundiendo y llevando hasta los usuarios finales los resultados y datos referentes a la oferta y a la demanda de la cooperación internacional y; seleccionando instituciones brasileñas y personal técnico habilitado a participar en los proyectos de cooperación.

La cooperación española recibida por Brasil, se caracteriza por CTRE - Cooperación Técnica Recibida del Exterior, estando en esta situación la ABC, encargada de la negociación de áreas prioritarias para cooperación, difusión de las oportunidades, análisis de los proyectos encaminados, acompañamiento de los proyectos, ejecución de informes oficiales al organismo español competente en la actividades de cooperación, entre otras actividades.

La cuestión del presupuesto, en la CTRE, es básicamente de contrapartida, aquella especificada en los proyectos aprobados y garantizados por la Institución ejecutora o cofinanciado por otro órgano tercero, al cual la cooperación le corresponde de forma indirecta.

Por el lado español, diagnosticamos la presencia de diferentes instituciones que cofinancian la cooperación hasta Brasil. De manera general es la institución que participa

en las actividades de cooperación o la que se responsabiliza de los sectores envueltos, quién cofinancia los proyectos desarrollados.

En la Tabla 1, pueden verse, las Instituciones españolas que participarán o cofinanciarán proyectos de cooperación con Brasil, en el período entre 1987 hasta 1993, fueron catorce instituciones españolas, pertenecientes a diferentes Ministerios.

TABLA 1: Instituciones españolas que participan en la cooperación con Brasil en 1987 hasta 1993.

INSTITUCIONES	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993
CSIC -Consejo Superior de Investigaciones Científicas	X	X	X	X	X		X
MT -Ministerio Trabajo	X						
CTI	X						
RENFE	X	X		X	X		
ICI -Instituto de Cooperación Iberoamericano	X	X	X	X	X	X	X
DGRCC -Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas			X		X	X	X
IRYDA -Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario			X	X	X	X	
MAPA -Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación			X				
MTSS -Ministerio Trabajo y Seguridad Social			X	X	X		
SEA -			X				
SGRI -Subdirección General de Relaciones Internacionales del M.Sanidad y Consumo					X	X	X
ORSI -Oficina de Relaciones Sociales Internacionales						X	X
INSHT -Instituto Nacional de Higiene y Seguridad en el Trabajo							X
DGOH -Dirección General de Obras Hidráulicas							X

FUENTE: Programa Anual de Cooperación Internacional - PACI 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

Los acuerdos bilaterales de cooperación Brasil - España 1960 hasta 1989

La emigración de españoles hasta Brasil determina una forma de relaciones bilaterales entre los dos Países, distinta de aquella desarrollada en el período colonial de Brasil. El gran flujo de españoles hasta Brasil (demostrado en la Tabla 2) hace que Brasil y España acuerden reglas de conducción del proceso inmigratorio, bien como, de extensión de beneficios a los nuevos pueblos, extranjeros que pasan a ser un profundo hecho de repercusión en la vida social brasileña⁽³⁾

TABLA 2: Emigración Española hasta Brasil entre 1946/1980 y porcentuales respectivos en relación al total de la emigración española a Ultramar en el mismo período:

Períodos	Inmigrantes	% sobre el total de la emigración española a ultramar
1946-1959	91.500	15,1
1960-1969	32.191	15,1
1970-1980	2.074	4,1

FONTE: Instituto Español de Emigración. Informe sobre la Emigración Española en el Brasil. Madrid, p.4.

El Acuerdo significó un avance en el contexto de las migraciones, una vez que permitió, gracias a esta ley, a los bien intencionados que se fueran a Brasil, participar de manera activa en el desarrollo de esta Nación.

El acuerdo de migración entre España y Brasil

El "Acuerdo de Migración entre España y Brasil", se firmó en Madrid, en la fecha de 27 de Diciembre de 1960, debido a la necesidad y el reconocimiento recíproco de que las dos naciones tendrían que mirar con firmeza el problema de la emigración, así como reglar y disciplinar la cooperación en materia emigratoria. Otro requisito importante para su firma es el hecho de que, en gran medida, se confirma que cada cual de las dos partes tiene algo a ofrecer: Brasil necesitaba proseguir con su proceso de desarrollo económico, y España, a su vez, ofrecía la técnica y la mano de obra necesarias para ello. Es evidente, que los lazos de amistad que caracterizaban la relación entre los dos países ha sido, también, un hecho decisivo.

En términos generales, el Acuerdo aborda⁽⁴⁾, entre otros, los siguientes puntos:

- Migración espontánea;
- Migración asistida;
- Medios de transporte utilizados;
- Recepción, traslado y colocación;

- Colonización agrícola;
- Migración de religiosos;
- Repatriación;
- Inversiones y ayudas;
- Seguros;
- Formación profesional y reconocimiento de títulos y estudios;
- Previdencia Social y
- Remesas de fondos.

El Acuerdo ha intentado abarcar algunos objetivos que, en los casos de inmigración, constituyen el centro o mismo el fin último del fenómeno migratorio, a saber:

- Las dos Partes se comprometen a coordinar esfuerzos para orientar, reglar y asistir a los flujos migratorios;
- Se acuerda eliminar los trámites burocráticos que puedan significar un retraso en las soluciones, que deben ser rápidas y eficaces; y
- velar por la preservación de la unidad familiar.

Las medidas administrativas, técnicas y financieras adoptadas por Brasil, fueron alén de los moldes de simples parcería España-Brasil. Las medidas para hacer viable el Acuerdo no solamente establecían una promesa de definición de planes de colonización agrícola, sino que también *facilidades de compra a largo plazo de tierras adecuadas para el desarrollo de sus actividades profesionales con objeto de construir la pequeña propiedad, observando siempre las normas y condiciones de las leyes brasileñas relativas a colonización*⁽⁵⁾.

Uno de los principales resultados alcanzados en consecuencia del Acuerdo de Migración entre España-Brasil, ha sido, sin duda, el "Convenio sobre Previdencia Social", firmado entre las dos Naciones en 25 de Abril de 1969. Su mayor significado está en el principio de reciprocidad en cuanto a que todos los beneficios originarios de los regímenes de Previdencia Social vigentes en los dos Países.

En las relaciones de cooperación entre España y Brasil, hubo un cambio significativo con la firma del "Convenio de Cooperación Mutua" publicado en el BOE de 22 de Diciembre de 1973.

Convenio básico de cooperación mutua

Firmado en 1 de Abril de 1971, por el Ministro de Asuntos Exteriores de España, D. Gregorio López Bravo y por el Ministro de Relaciones Exteriores de Brasil, D. Mario Gibson Barboza, el Convenio⁽⁶⁾ objetivo, expreso en su Artículo 1, que:

- Los dos Gobiernos se prestarían asistencia y cooperación técnica mutua, teniendo en cuenta sus posibilidades técnicas y financieras.

El propósito, considerando el interés común de las dos Partes, es el de acelerar y asegurar el desarrollo económico y el bienestar social de las dos Naciones.

La forma de hacer operativo el Convenio se acordó ser por Acuerdos Complementarios, que expresarían los programas y proyectos a ser desarrollados conjuntamente.

En esta dimensión, la cooperación técnica especificada en acuerdos complementarios, podrá consistir en:

- el intercambio de técnicos para servicios consultivos y de asesoramiento, en las diferentes fases de puesta en marcha de los programas y proyectos;
- la organización de seminarios, conferencias, programas de formación profesional y similares;
- Concesión de becas de estudio, de cursos o períodos de formación profesional, entrenamiento o especialización. Las bolsas de estudios serán concedidas a candidatos de nivel universitario en el campo del desarrollo económico y social;
- En el estudio, preparación y ejecución de proyectos técnicos;
- O en cualquier otra actividad de cooperación técnica que se acuerde entre los países.

En el mismo documento de Convenio, se establecen los mecanismos para hacer viables las actividades, o sea, los dos Gobiernos acuerdan adoptar las medidas técnicas, financieras y administrativas necesarias para la ejecución de los programas y proyectos especificados por los acuerdos complementarios.

Teniendo como propósito fundamental del Convenio, como ya se ha dicho, el desarrollo económico y social de los dos Países, en reuniones posteriores a la firma del Convenio se establecen las áreas prioritarias para ejecutar programas y proyectos: Regadíos, Investigación Agraria, Formación Profesional, Higiene y Seguridad en el Trabajo.

A partir del contexto del Convenio, en su Artículo 1, España y Brasil han firmado los siguientes acuerdos complementarios:

- De cooperación técnica en materia de regadíos y lucha contra las sequías, de 33 de Octubre de 1974. Vigencia: 23.10.74. [BOE], 26.11.74.
- Canje de notas modificando el acuerdo complementario de cooperación técnica en materia de regadíos y lucha contra las sequías, de 23 de Octubre de 1974. Firmado el 8 de Febrero y 12 de Mayo de 1977. Vigencia: 12.05.1977. [BOE], 18.10.1982.
- Canje de notas constitutivo de un acuerdo en materia de desarrollo agrario, de 23 de Septiembre de 1980. Vigencia: 24.09.1980. [BOE], 18.10.1981, caducado.
- En materia de Ingeniería de regadíos, de 25 de agosto de 1982. Vigencia: 25 de Agosto de 1982, 02.10.1986 Prórroga al 31.12.1986. [BOE], 20.09.1982, caducado.
- Acuerdo sobre investigación agraria, de 12 de abril de 1984. Vigencia 4 años. [BOE], 04.06.1986.
- Protocolo anejo al acuerdo complementario de cooperación técnica en materia fitosanitaria, de 12 de Abril de 1984.
- Acuerdo sobre usos pacíficos de la energía nuclear, de 12 de mayo de 1983. Vigencia: 10 años renovables de 2 en 2.
- Acuerdo sobre radioaficionados, de 12 de Abril de 1984. Vigencia: 5 años con prórroga.
- Acuerdo en materia socio-laboral de 12 de Abril de 1984. [BOE], 07 de Junio de 1986.
- Acuerdo para realización de programa de especialización en ingeniería de regadíos, de 09 de Abril de 1987.

De acuerdo con los datos de la Agencia Española de Cooperación Internacional⁽¹²⁾ el Presupuesto Español para cooperación con Brasil, desde el año 1987 hasta 1989, ha sido de 477.727.958 pesetas, básicamente empleado en los sectores de cooperación cultural; cursos y conferencias; socio-laboral; cooperación científica; servicio, comunicaciones y transportes; agricultura, pesca y ganadería; cooperación en área económica; educación y costos referentes a misión de Jefe del ICI. Mayores detalles pueden ser encontrados en la Tabla 3.

Una característica importante de esta cooperación, desarrollada a partir del "Convenio de Cooperación Mutua", del año de 1971, es la de que se constituyó en una cooperación dirigida al sector público brasileño.

En el año de 1989, se firma el "Convenio Básico de Cooperación Técnica, Científica y Tecnológica". Este Convenio puede ser comprendido como una expresión de la voluntad firme de las Partes de incrementar el nivel de las relaciones bilaterales, subrayando la cooperación para la ciencia y tecnología.

TABLA 3: Previsión de gastos en cooperación internacional (CI) en los años de 1987, 1988 y 1989.

PREVISION DE GASTOS EN COOPERACION INTERNACIONAL			
SECTOR	1987	1988	1989
Cooperación Cultural	—	—	2.453.520
Cursos y Conferencias	—	—	263.990
Multisectorial	—	—	—
Servicios e inversiones educativas	—	—	—
Salud	—	—	—
Socio-laboral	43.195.000	—	6.308.000
Servicios e infraestructura social	—	—	—
Cooperación científica	14.160.000	2.990.000	3.000.000
Servicios, comunicaciones y transportes	12.000.000	11.000.000	—
Agricultura, Ganadería y Pesca	176.030.000	101.093.604 (24.919.000 ^{CI})	43.770.000 (13.562.000 ^{CI})
Desarrollo pluvial	—	—	—
Cooperación área económica	—	4.000.000	—
Educación	—	7.218.015	—
Jefe misión ICI	—	12.008.819	—
Varios	—	—	—
Total	245.385.000	138.310.438 (24.919.000 ^{CI})	55.551.520 (13.562.000 ^{CI})

Fuente: Programa Anual de Cooperación Internacional -PACI 1987, 1988 Y 1989. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

Convenio básico de Cooperación Técnica, Científica y Tecnológica

Firmado en 13 de Abril de 1989, el Convenio⁽⁷⁾ tiene como característica esencial el establecimiento de acciones a más largo plazo, que atiendan al objetivo, expresado en su Artículo 1, de:

- Promover esfuerzos de cooperación y/o investigación conjunta para el desarrollo de sectores técnicos, científicos y tecnológicos de interés común.

El Convenio se firma basado en el propósito de acelerar y asegurar el desarrollo económico y el bienestar social de las dos Naciones.

La cooperación técnica, científica y tecnológica, a ser ejecutada a través de acuerdos complementarios, prevista en el Convenio, en su Artículo IV, podrá consistir en:

- El intercambio de misiones de expertos y cooperantes con el fin de ejecutar programas y proyectos;

- La concesión de becas de perfeccionamiento, prácticas de formación y la participación en cursos o seminarios de capacitación y especialización;

- El suministro de los materiales y equipos necesarios para la ejecución de los programas y proyectos;

- Utilización común de las instalaciones, centros e instituciones disponibles que sean necesarios a los programas y proyectos;

- El intercambio de informaciones científicas y técnicas de estudios que contribuyan al desarrollo económico y social de los países, y de trabajos y publicaciones sobre programas técnicos y científicos;

- Cualquier otra actividad de cooperación que convengan las partes.

Las Partes Contratantes del Convenio evidenciaron una serie de medidas y mecanismos necesarios para hacer viables las actividades, como el hecho expreso en el mismo Artículo I, de que los dos Gobiernos acuerdan adoptar las medidas técnicas, financieras y administrativas esenciales a la ejecución de los programas y proyectos especificados por los acuerdos complementares.

Asimismo, cabe comentar, lo previsto en el Artículo X, que hace referencia a los beneficios que la Parte Contratante receptora de cooperación, concederá a los especialistas enviados y familia más próxima, en el período de la ejecución del proyecto o programa. Establece, entre otras normas:

- Visado oficial gratuito;

- Exención de impuestos y demás gravámenes sobre la importación de objetos de uso doméstico y personal (para la primera instalación y una vez que el período de permanencia sea superior a un año);

- El mismo para la exportación de estos bienes;

- Exención de impuestos sobre los sueldos y remuneraciones que perciban de la institución remitente.

Además de los objetivos que fueron expresados en el Convenio, en la misma negociación y fecha de signatura, fue incorporado un "Protocolo de Intenciones sobre Cooperación Técnica, Científica y Tecnológica entre el Reino de España y el Gobierno

de la República Federativa del Brasil" como forma de proseguir los esfuerzos de ampliar la cooperación y acelerar este proceso.

El hecho objetivo establecido es convocar para los meses que siguen, la primera reunión de la comisión de Planificación, Seguimiento y Evaluación, prevista en el Artículo VII del Convenio Básico de Cooperación Técnica, Científica y Tecnológica, con el fin, entre otras cosas, de:

- Proceder a la evaluación de las actividades de cooperación técnica, científica y tecnológica bilaterales, basadas en el Convenio Básico de 1971, que se ejecutan en la actualidad;

- Establecer las áreas que habrán de ser consideradas prioritarias y definir las actividades que vayan a ser desarrolladas en los próximos años.

Sobre las áreas prioritarias, Brasil ha demostrado especial interés en los temas relacionados con Regadíos, Investigación Agraria, Formación Profesional, Higiene y Seguridad en el Trabajo, Medicina de Precisión y la Química Fina.

En los años de 1990, 1991 y 1992, bajo la égida de este Convenio, conforme a los datos de la Agencia Española de Cooperación Internacional⁽¹²⁾, el Presupuesto Español para cooperación con Brasil ha sido de 221.714.200 pesetas básicamente empleado en los sectores de cooperación cultural; cursos y seminarios; multisectorial; salud; socio-laboral; cooperación científica; servicios, comunicaciones y transportes y agricultura, ganadería y pesca. Los detalles están en la Tabla 4.

TABLA 4: Previsión de gastos en Cooperación Internacional en los años 1990, 1991, 1992 y 1993.

PREVISION DE GASTOS EN COOPERACION INTERNACIONAL				
SECTOR	1990	1991	1992	1993
Cooperación Cultural	7.564.000	20.553.220	9.453.600	4.718.000
Cursos y Conferencias	22.102.500 (7.150.000 ^{ct})	24.000.000 (2.000.000 ^{ct})	24.000.000	—
Multisectorial	61.581.000	—	10.000.000	—
Servicios e inversiones educativas	—	—	—	40.337.200
Salud	—	2.000.000	2.625.000	984.754 (5.894.600 ^{ct})
Socio-laboral	3.039.000 (1.000.000 ^{ct})	1.549.940	1.704.900	—
Servicios e infraestructura social	—	—	—	2.859.000
Cooperación científica	3.985.000	1.306.000	—	2.000.000
Servicios, comunicaciones y transportes	—	5.000.000	—	—
Agricultura, Ganadería y Pesca	4.000.000 (2.100.000 ^{ct})	—	—	32.000.000 (6.600.000 ^{ct})
Desarrollo pluvial	—	—	—	100.000.000
Cooperación área económica	—	—	—	—
Educación	—	—	—	—
Jefe misión ICI	—	—	—	—
Varios	—	—	—	25.000.000
Total	107.271.500 (10.250.000 ^{ct})	54.409.160 (2.000.000 ^{ct})	47.783.540	207.899.354 (12.494.600 ^{ct})

Fuente: Programa Anual de Cooperación Internacional -PACI 1990, 1991, 1992 y 1993. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

El acuerdo económico de 1992: las relaciones comerciales entre Brasil y España

En el inicio de mayo del año de 1991, se publicaba que España había empezado a dar los primeros pasos para concluir con Brasil el quinto tratado de cooperación y amistad con un Estado iberoamericano.

Una parte integrante del Tratado General de Cooperación y Amistad Hispano-Brasileño⁽²⁾, tuvo su versión final el 23 de Julio de 1992, firmada por sus Jefes de Gobierno de España y Brasil, respectivamente, D. Felipe González Marquez y D. Fernando Collor.

Anteriormente, en 16 de Mayo de 1991, el Presidente brasileño D. Fernando Collor visitó oficialmente a España, con el propósito de firmar un borrador, que se firmó en 18 de Mayo de 1991.

Con un énfasis en el incremento de relaciones económicas entre los dos Países, el Tratado trae un cambio significativo en las relaciones hasta ahora desarrolladas. Objetivamente, el Acuerdo prevé:

- Consolidar una nueva relación bilateral a través de proyectos económicos realizados en forma conjunta.

Su propósito es la formulación y ejecución de un Programa de cooperación con el objetivo de establecer mecanismos que contribuyan a dinamizar y modernizar la economía de la República Federativa del Brasil y a ampliar la cooperación económica y financiera.

En el momento de la firma del borrador del Acuerdo, Brasil padece graves dificultades en materia de disciplina monetaria, de deuda exterior y de equilibrio económico interior. Tiene un agudo problema de solvencia originado por el comportamiento inflacionista de su economía (hubo, en un año, una reducción de 1100%, en la tasa de inflación, para 60% en la época). Presenta una deuda externa de 120.000 millones de US\$, contrastada con una elevada capacidad de pago debido a un flujo continuo de exportaciones.

Para caracterizar los intereses españoles en el Acuerdo, España tiene además con Brasil uno de sus mayores déficits comerciales - la cobertura de las exportaciones por las importaciones fue tan sólo del 19% en 1990 -, y los brasileños se han negado a firmar con España un acuerdo de mutua protección de inversiones alegando que ya han suscrito el *Multilateral Investment Guarantee Agreement*, un acuerdo que a los empresarios españoles ofrece un marco jurídico mucho menos seguro⁽³⁾.

A partir de esta situación que vivencian Brasil y España, el Acuerdo Económico firmado prevé que la cooperación podrá consistir en:

- Acciones de fomento al desarrollo de los sectores productivos y de servicios en Brasil;

- Fomento a la presencia del empresariado español en dicho desarrollo, promoviendo asociaciones entre empresas españolas y brasileñas;

- Las partes impulsarán proyectos de inversión y coinversión que permitan a ambos países desarrollar actividades prioritarias, tendentes a situar industrias españolas y brasileñas en un nivel tecnológicamente avanzado e internacionalmente competitivo.

Sobre los mecanismos de viabilización de las actividades, el Acuerdo Económico en su Artículo I, expone que el desarrollo de este Programa tiene como objetivo movilizar

créditos e inversiones españolas a Brasil por una cifra aproximada de US\$ 3.000 millones, durante un período de cinco años. Estos recursos serán ejecutados en:

SECTOR	VALOR	
- Exportaciones de bienes y servicios españoles en Br.	US\$ 500 mill.	1992-1996
- Aportación de Capital por las Partes	US\$ 2500 mill.	1992.1996

También, como mecanismos institucionales serán utilizados organismos gubernamentales, citados en el texto de Acuerdo, en su Artículo IV:

- El Instituto Español de Comercio Exterior (ICEX) y el Departamento de Promoción Comercial del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, promoverán la inversión directa y la difusión de los proyectos potenciales de inversión;

- La Compañía Española de Financiación del Desarrollo (COFIDES) fomentará inversiones españolas y coinversiones de empresas españolas y brasileñas orientadas preferentemente a la exportación de bienes y servicios brasileños. Para ello, podrá otorgar apoyos financieros para su instalación, avales, garantías y, eventualmente participar con capital de riesgo que siempre será minoritario y temporal;

- Y, la Compañía Española de Seguros de Crédito a la Exportación (CESCE) asegurará las inversiones realizadas por personas físicas o jurídicas españolas en Brasil, de conformidad con las legislaciones vigentes.

El acta de bases que recoge los principios que inspiran el Acuerdo no menciona la Comunidad Iberoamericana de Naciones, aunque sí evoca la conmemoración del V Centenario.

Sobre las áreas prioritarias, el Artículo VII, prevé que ambas partes prestarán especial atención a los problemas específicos de las pequeñas y medianas empresas.

A nivel concreto, ya durante la firma del borrador del Acuerdo, una de las primeras actividades que se intenta impulsar y que justifica, en parte, la signatura del Acuerdo Económico, es una serie de proyectos de construcción y mejora de los transportes en Brasil, por valor de más de 500 millones de US\$.

TABLA 5: Comercio exterior entre Brasil - España desde 1970 hasta 1991

AÑOS	Importaciones VALOR	Exportaciones VALOR	Saldo Comercial VALOR
1970	8.811.235	1.904.043	6.907.192
1971	-----	-----	-----
1972	10.620.571	4.288.837	6.331.734
1973	17.962.982	5.257.980	12.705.002
1974	17.487.391	6.994.660	10.492.731
1975	24.401.794	5.479.681	18.922.113
1976	34.879.458	6.766.487	28.112.971
1977	47.573.410	8.454.963	39.118.447
1978	24.877.861	8.367.060	16.510.801
1979	24.144.487	11.264.161	12.880.326
1980	26.748.801	9.542.834	17.205.967
1981	41.282.185	8.561.091	32.721.094
1982	42.616.866	9.769.110	32.847.756
1983	95.544.207	6.766.674	88.777.533
1984	90.781.053	8.670.917	82.110.136
1985	106.117.717	10.301.934	95.815.783
1986	87.699.100	10.928.782	76.770.318
1987	73.727.669	11.425.448	62.302.251
1988	110.389.963	10.460.399	99.929.564
1989	111.270.620	13.095.086	98.175.534
1990	96.404.265	18.599.457	77.804.808
1991	93.807.996	15.873.434	77.934.562

Fuente: Documentación de Aduana. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid.

Históricamente, como puede ser demostrado en la Tabla 5, y ya comentado anteriormente, España tiene con Brasil un déficit comercial considerable, el cual, por intermedio del Acuerdo Económico, intenta compensar con proyectos asociados a ventas de productos y servicios españoles a Brasil. Entre las ventas que España desea impulsar, puede destacarse, por su importancia, la de 24 aviones CASA CN235 y C212, por un importe de 25 millones de US\$(10).

Otra perspectiva objetivada por los empresarios españoles es la venta de trenes pendulares para la red de ferrocarriles que enlazan Rio de Janeiro y São Paulo(10).

A corto plazo, la inversión española más probable, en el marco del Acuerdo Económico, es la participación de empresas españolas en los concursos que convocarán los diferentes Estados en Brasil, para adjudicar los sistemas de telefonía móvil(10).

La difícil situación económica brasileña no hace fácil el establecimiento de canales de cooperación y comercio entre los dos Países, haciendo muy probable, que los recursos

previstos en el Acuerdo Económico entre España y Brasil, continúe una línea ya desarrollada en otros acuerdos semejantes (firmados con Argentina, Chile, entre otros), o sea, ello tiende a excluir la financiación de proyectos innovadores de importancia, y sin, priorizar inversiones donde suelen garantizarse invirtiendo capital en empresas - previamente estatales- que demuestran señales de viabilidad. Pero, a diferencia de los cuatro convenios semejantes firmados por España, con países iberoamericanos, anteriormente, es que éste corre el riesgo de quedar vacío de contenido, porque los empresarios españoles son poco proclives a invertir en un país descrito como un "gigante de pies de barro"(8).

Conclusiones

Las relaciones entre Brasil y España están establecidas sobre lazos concretos de amistad y mutuo respeto. Quizá se pueda considerar solamente que tal vez el arraigo hispanista de Brasil sea menor que el de resto de las naciones del continente, factor cual no sirve como obstáculo para que cada vez más los dos Países deseen actuar juntos.

El Acuerdo Económico firmado en 1992 es una prueba suficiente para afirmar que España confía en las potencialidades de Brasil, y que Brasil necesita aprender con España una lección de desarrollo y honrabilidad frente a otros Países. Lo que también se comprueba es que España jamás se ha negado a prestar su cooperación a Brasil, ni tampoco interrumpirla. Hubo sin embargo, momentos en que los presupuestos para cooperación bajaron, aunque no dejaron de existir.

Es necesario que Brasil continúe recibiendo cooperación técnica de diferentes países, especialmente de España, lo que significa posibilitar y incrementar cambios estructurales. En esta perspectiva, la cooperación técnica recibida pasa a tener un papel estratégico en el desarrollo nacional, objetivando prioritariamente la mejoría de las condiciones de vida de los brasileños por intermedio del crecimiento científico y tecnológico, o económico.

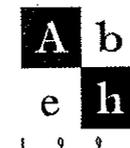
Las áreas prioritarias negociadas entre los dos Países expresan esta voluntad de cambios en la base del sistema nacional.

Lo que también se puede observar es que los dos Países están recorriendo un camino cada vez más consistente en términos de cooperación. El análisis de los Acuerdos y Convenios demuestran esta continuidad y fortalecimiento de relaciones.

Ahora quizá, también sea el momento en que Brasil pueda tener un papel más significativo en relación a España, frente a las actuales dificultades que enfrenta España para consolidarse en el ámbito de la Comunidad Económica Europea. La posibilidad de ampliación de mercados para productos españoles o la presencia más efectiva del empresariado español en Brasil, pueden contribuir para esta estructuración económica y social que España busca con esfuerzo.

SUSANA KAKUTA

Universidad do Vale do Rio dos Sinos



1 9 9 3

BIBLIOGRAFIA

- 1 -ACORDO de Emigração Espanha/Brasil. Madrid, 27 de Diciembre de 1960.
- 2 -ACUERDO Economico entre el Reino de España y la Republica Federativa del Brasil, integrante del Tratado General de Cooperación y Amistad Hispano-Americano. Madrid, 23 de Julio de 1992.
- 3 -AGUIAR, Claudio. Os Espanhóis no Brasil. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1991, p.87.
- 4 -ALBUQUERQUE, Manoel M. de. Pequena Historia da Formação Social Brasileira. Rio de Janeiro. Ed. Graal, 1981, p.184.
- 5 -ANUARIO de Migraciones 1993. Dirección General de Migraciones. Ministerio del Trabajo y Seguridad Social. Madrid, 1993, p.22-24.
- 6 -CONVENIO Basico de Cooperación Mutua. Madrid, 1 de Abril de 1971.
- 7 -CONVENIO Basico de Cooperación Tecnica, Científica y Tecnológica. Madrid, 13 de Abril de 1989.
- 8 -EL TRATADO de Amistad entre España y Brasil amenaza con carecer de contenido. El País. Madrid, 16 de Mayo de 1991, p.29.
- 9 -ESPAÑA ayudará a mejorar con 50.000 millones la red de transporte en Brasil. El País. Madrid, 17 de Mayo de 1991.
- 10 -ESPAÑA firma con Brasil un Tratado por valor de 300.000 millones de pesetas. El País. Madrid, 18 de Mayo de 1991.
- 11 -HOLLANDA, Sergio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1936, p.68-69.
- 12 -PACI 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992 y 1993. AECI, Madrid.
- 13 -PAPEL da CTI no desenvolvimento Brasileiro. ABC/MRE. Brasília, 1991.
- 14 -UN BUEN Principio. El País. Madrid, 18 de Mayo de 1991, p.14.
- 15 -UN SIGLO después, la Monarquía brasileña se somete a referéndum. ABC. Madrid, 9 de Febrero de 1993.

Aux sources du Caramuru en 1730 avec Bruzens de la Martinière

André Camlong

Notre propos est de divulger l'article sur le Brésil publié en 1730, par le Père Antoine Augustin Bruzens de la Martinière, dans Le Grand Dictionnaire Géographique et Critique, dont s'est largement inspiré Santa Rita Durão pour écrire son Caramuru.

Ce Grand Dictionnaire Géographique et Critique de Bruzens de la Martinière, Géographe de Sa Majesté Catholique Philippe V, Roi des Espagnes et des Indes, a été publié en dix volumes, de 1729 à 1739, à La Haye chez P. Gosse & P. de Hondt et à Amsterdam chez Herm. Uitwerf & Franç. Changuion, à Rotterdam chez Jean Daniel Beman.

L'article sur le Brésil que nous reproduisons se trouve dans le second volume publié en 1730, que nous avons pu consulter à la Bibliothèque Municipale de Toulouse, sous la cote Fa A 199 vol. 2, p. 458-468.

En publiant cet article nous ne voudrions pas laisser croire que ce soit la seule source d'inspiration de Santa Rita Durão que se réclame ouvertement à la fin de l'introduction au Caramuru, intitulée "Reflexões prévias e Argumento", des plus célèbres historiens des découvertes : Padre Simão de Vasconcellos, *História do Brasil*, Francisco de Brito Freire, *História brasileira*, e Sebastião da Rocha Pita, *História da América Portuguesa*. En parcourant les notes mises à la fin des Chants, on peut encore recenser Ozório, *De Rebus Emmanuetis*. Joao de Barros, *História desta Estátua* (manuscrite nota 10 p. 41), le Père Manuel da Nóbrega, *Cartas do Brasil*, ou le Père António Franco, *Imagem da Virtude (escrevendo a vida do mesmo Nóbrega)*. Mais à côté de ces références on n'en trouvera pas moins d'une demi-douzaine faites à Martinière. Voilà pourquoi il nous a semblé

intéressant d' en reproduire l' original où l' on décèlera l' esprit qui animait l' auteur, et qui devait primer pendant tout le siècle des lumières que s' est attaché à prôner l' image du "bon sauvage", faisant ainsi l' apologie de la colonisation à travers la création du mythe indigéniste ou mythe colonialiste, qui sera opposé au mythe indianiste dès le début du siècle suivant.

Le Caramuru a été publié en 1781, à savoir à la veille des révolutions de 1789 (en France et au Brésil) et au lendemain de l' indépendance des Etats-Unis d' Amérique en 1776.

La poésie du Caramuru se fonde sur la légende de l' heureux mariage du portugais de Viana, Diogo Álvares Correa, surnommé Caramuru-açu par les Indiens, ce qui signifie "dragon venu de la mer", et de la belle indienne Paraguaçu, fille d' un illustre cacique. La légende repose sur un fond historique que Santa Rita Durão n' avait pas élucidé : la vérité poétique est d' une nature toute différente de la vérité historique. Le mythe du "bon sauvage" venait à propos pour la récupération du mythe colonialiste : asseoir les bienfaits de la colonisation qui était venue mettre bon ordre au milieu des "sauvages" - terme pris au sens de "brutes" plutôt que "d' habitants des forêts" qui vivaient selon leurs propres règles en vigueur depuis les temps originels.

On retrouve trace du fondement historique de la légende dans l' *História de América Portuguesa* de Rocha Pita (cap. I §§ 94-105) qui date du 16ème siècle. La généalogie de Caramuru a été établie par Frei António de Santa Maria Jaboatão dans son *Catálogo Genealógico*. Mais ce n' est qu' en 1824 que Ferdinand Denis commence à faire la part des choses entre le mythe et la légende, la légende et l' histoire, l' histoire et le mythe en dénonçant le mythe colonialiste dans *Scènes de la nature sous les Tropiques* et de leur influence sur la poésie. Dans Brésil, il consacre quatorze paragraphes au commentaire de la légende : *Histoire de Caramuru et de Paraguaçu*, l' Indienne. Puis il a fallu attendre les recherches menées à bien par Olga Obry au milieu du 20ème siècle pour élucider l'histoire du baptême que se trouve dans les Archives de Saint-Malo.

Peu importe l' histoire et la légende, qui sont d' ailleurs aussi belles l' une que l' autre, sans être essentiellement différentes. Ce qui retient notre attention ici, c' est le fondement du discours mythique colonialiste produit au 18ème siècle, dont on trouve les germes, nous semble-t-il, dans le *Grand Dictionnaire Géographique et Critique* de Bruzens de la Martinière. Le lecteur se fera un plaisir de la vérifier en lisant l' article ci-après reproduit en ne perdant jamais de vue "l' esprit" déclaré qui animait Santa Rita Durao dans l' écriture de son Caramuru tel qu' il le dit dans l' Introduction au Poème et qu' il reprend dès la première estrophe.

Écoutons-le, d' abord dans l' introduction :

"L' action de mon livre, dit-il, est la découverte de Bahia, faite vers le milieu du 16ème siècle, par Diogo Álvarez Correa. Au moyen de quelques épisodes, j' y ai rattaché l' histoire du Brésil, le tableau de ses moeurs, de ses croyances, de ses traditions, la description enfin des nombreuses tribus indigènes qui errent dans sa vaste étendue."

"Diogo Álvares cinglait vers la capitainerie de Saint-Vincent, nouvellement découverte, quand il fit naufrage sur les bas-fonds de Boipeba, aux environs de Bahia. Avec lui se sauvèrent six de ses compagnons, qui furent dévorés par les antropophages. Comme sa chair eût été un triste régal pour ces peuples dans l' état de maigreur et de

dépérissement dans lequel il se trouvait, ils résolurent de bien le soigner, de bien le nourrir jusqu' à ce qu' il eût recouvré sa force et sa santé. Le vaisseau du malheureux portugais était venu échouer près du rivage; ils lui permirent d' en tirer des armes, de la poudre, des balles et des différents objets, dont l' usage leur était inconnu. Diogo, visant un oiseau, le fit tomber à ses pieds, et ces barbares, dès lors, le proclamèrent Fils du Tonnerre (précisions en disant Fils de Tupã) et Caramuru, c' est à dire Dragon de la mer. Combattant contre les nations du désert, il les vainquit et en exigea un serment d' obéissance. Les principaux caciques coururent lui offrir la main de leurs filles. Son choix tomba sur la belle Paraguaçu, qu' il conduisit plus tard en France."

"Diogo avait prêté son assistance et celle de ses amis à un vaisseau espagnol qui s' était perdu sur cette plage. Cet acte d' humanité lui valut la haute protection de Charles-Quint, qui le combla d' honneurs. Un bateau français, après avoir fait escale dans les parages, le Portugais s' y embarqua avec sa compagne, arriva à Paris et obtint une audience de Henri II, qui l' invita à faire en son nom la conquête du pays qu' il avait découvert. Loin d' y consentir, Diogo se hâta de révéler cette proposition à son légitime souverain, Don Jean III, par l' entremise de Pedro Fernandes Sardinha, premier évêque de Bahia. Le monarque portugais confia l' entreprise à Francisco Pereira Coutinho, qui, ne pouvant réussir à dompter l' humeur farouche des Tupinambas, fut contraint de se retirer dans la capitainerie des Ilhéus. Ayant cependant conclu plus tard une paix honorable avec ce peuple, il allait à Bahia reprendre possession de son gouvernement quand il périt dans un naufrage."

"Sur ces entrefaites Diogo Álvares assistait dans Paris au baptême de Paraguaçu, à qui Catherine de Médicis servait de marraine au milieu de la brillante court de France. Il revint ensuite avec son épouse à Bahia. Là, Paraguaçu fut reconnue par les Tupinambas, pour l' héritière présomptive de leurs caciques, et Diogo recueillit à son débarquement toutes ces marques d' estime et de respect qui l' avaient accompagné à son départ."

"Paraguaçu, devenue Catherine Álvares, eut une vision mémorable, où la Vierge très-sainte, se manifestant pleine de gloire, lui commanda d' inaugurer dans le pays son image enlevée par les barbares. Cette précieuse statue fut retrouvée, et Catherine Álvares, avec des exclamations de joie, la pressa dans ses bras, assurant que c' était celle qu' elle avait vue en songe. Elle fut déposée, sous le titre de Vierge très-sainte de la grâce, dans une église qui est aujourd' hui le monastère de Saint-Benoît, très célèbre à cause de cette tradition." (On pourra lire ici avec profit *Le Brésil. Histoire, moeurs, ...* de Taunay et F. Denis).

"Bientôt arriva de Portugal Thomé de Sousa avec quelques vaisseaux, des familles et des troupes pour peupler Bahia. Sébastien da Rocha Pitta, né dans cette ville, assure, dans son Histoire du Brésil, que Catherine Álvares renonça en faveur du roi Don Jean III, à tous ses droits sur les Tupinambas, comme héritière de leurs caciques, et que le même monarque enjoignit à ses lieutenants de rendre les plus grands honneurs à Diogo Álvares Correa Caramuru, pour les brillants services dont il lui était redevable. Cet illustre aventurier fut la tige de la noble Maison da Torre à Bahia, et la belle Américaine, son épouse, eut la gloire de voir, dans cette métropole, son image figurer sur la porte de la poudrière, à côté des armes de Portugal. (Voyez Vasconcellos, Histoire du Brésil, Francisco de Brito Freire, et Sébastien da Rocha Pitta.)"

Écoutons-le, ensuite dans la première estrophe :

De uma varão em mil casos agitado,
Que as praias decorrendo do Ocidente,
Descobriu o Recôncavo afamado
Da capital brasílica potente;
De Filho do Trovão denominado,
Que o peito domar soube à fera gente,
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é forte.

L' esprit du mythe colonialiste ne peut être mieux défini qu' en écoutant l' auteur du Poème. Cinquante ans plus tard, comme pour célébrer l' indépendance politique du Brésil, se lèveront des voix pour chanter le mythe indianiste, c' est à dire l' anti-mythe colonialiste et réclamer une identité propre, liée à une mère partrie : celle de Ferdinand Denis dans *Le Brésil* et les Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie, celle d' Eugène Garay de Montglave qui donnera en 1829, une traduction du *Caramuru* ou *La découverte de Bahia*, celle du *Globe* qui célébra ces événements dans les colonnes des pages 535-536 et 812-814. Bien plus encore, celle d' Antônio Gonçalves Dias qui revendiquera "sa patrie" dans une émouvante poésie, ou celle d' Alencar avec des accents plus conventionnels. (Voir A. Camlong, *O Indianismo de Antônio Gonçalves Dias: mito e anti-mito in Travessia*, Revista de Literatura Brasileira no. 12, UFSC, Florianópolis, 1986, p. 7-25).

Écoutons maintenant le Père Bruzens de la Martinière et comparons (nous mettons en italique et en gras des titres aux différentes parties pour en faciliter la lecture) :

1. Géographie du Brésil

Le Brésil, grand Pays de l' Amérique Méridionale, avait titre de Principauté qui affectait l' héritier présomptif de la couronne de Portugal. M. Baudrand n' y songeait pas quand il a dit qu' il était de l' Amérique Méridionale, la partie la plus avancée vers l' Orient et vers l' Europe. Le Brésil qui est tout entier au-delà de la ligne n' avance aucunement vers l' Europe; mais bien vers le Congo et la Cafrie dont l' Océan Ethiopique le sépare à l' orient. On fait grand usage en Europe d' un bois que l' on appelle bois de Brésil, et la plupart s' imagine qu' il est ainsi appelé du nom du Pays d' où on l' apporte. C' est une erreur que Mr. Huet (*Huetiana*, art 506, p. 268) ait réfuté. C' est, dit-il, la Province qui a tiré son nom de ce bois. Il cite pour garant Barros, Auteur Portugais, qui dans son *Recueil* (*Decad. I. 1. 5. p.2*) dit expressément que le Pays du Brésil a tiré son nom du bois de Brésil. Il en ajoute une autre autorité, encore bien plus forte et hors de toute contradiction, celle du Rabbín David Kimchi, qui dans son *Commentaire sur les Paralipomènes* et dans son livre des racines, dit que le bois appelé dans l' Ecriture *Algummin* est le même qu' on appelle Brésil, d' où il s' ensuit que le bois de Brésil était donc ainsi nommé dès le temps de ce Rabbín, qui est beaucoup plus ancien que celui de la découverte du Brésil.

2. Histoire du Brésil

"L' époque de cette découverte est mise généralement à l' année 1501, et on l' attribue à Alvarès Cabral, Portugais qui en prit possession au nom de son Roi, et comme il découvrit cette terre le jour où l' Eglise célébrait la mémoire de Croix du Sauveur, on la nomma Province de Ste. Croix. Les Français y firent ensuite quelques établissements vers l' an 1584, à Pariba, à Rio Grande ou Potengi et à Canabata, mais il en furent dépossédés par les Portugais en 1601. Ribaut y établit en 1594, une Colonie de Français dans l' Ile de Maragnan, et la Ravardière, autre français, y bâtit en 1612 un Fort qu' il nomme le St. Louis. La couronne de Portugal, ayant été unie à celle d' Espagne par Philippe II et ce Prince ayant poussé à bout les Peuples de Pays-Bas où se forma la République des Provinces unies, cette République enleva au Portugal alors Espagnol, une partie considérable des côtes du Brésil; en treize ans de guerre elle se saisit des Capitainies ou Gouvernements de Pernambouc, de Tamaraya, de Pariba et de Rio Grande. Cette conquête avec celle de quelques autres Pays situés au Nord du Brésil, fit à la Compagnie des Indes Occidentales qui en avait fait les dépenses un Etat assez considérable. Elle y envoya le Prince Maurice de Nassau comme Gouverneur Général et lui donna comme Conseillers quelques Directeurs qui l' accompagnèrent au Brésil, où la Ville de Pernambouc fut choisie pour être la Capitale de ce Gouvernement. Pendant les huit ans que le Prince y fut, il ajouta aux acquisitions de la Compagnie, les Capitainies de Siara, de Maragnan et de Seregippe. Cette compagnie prenant trop confiance sur ses forces, à cause des progrès si rapides, s' affaiblit parce qu' elle fit de trop grosses répartitions aux intéressés. La Trêve conclue en 1641 entre les Provinces unies, fit regarder comme inutile le séjour du Prince Maurice de Nassau qu' elle rappela en 1644 avec deux mille hommes de Troupes réglées. Elle se contenta d' un Conseil formé de négociants, qui firent tant de fautes que les Portugais en profitèrent et les chassèrent du Brésil où les Hollandais ne gardèrent pas même une seule place. Depuis ce temps-là les Portugais sont demeurés maîtres de ce pays qui est leur principale ressource. Le Brésil est la partie la plus orientale de l' Amérique Méridionale et s' étend de la Rivière des Amazones, à un degré de l' Equateur au Midi, jusqu' à la Rivière de la Plata où il finit en pointe au 35.d. de latitude méridionale. Au nord de la Capitainie de St. Vincent, le pays est fort large et est séparé du grand pays des Amazones par une ligne imaginaire depuis la jonction de la Rivière d' Yay ou Ginipape avec le fleuve des Amazones et tirée vers le Midi dans un pays désert ou inconnu jusqu' au 21.d. de latitude sud; le reste est resserré près de la mer comme une lisière par le pays de Paraguay. Il faut avouer que la grande largeur qu' il a au-dessus n' est pas fort utile aux Portugais et qu' il n' y a que la côte que l' on puisse dire peuplée : le reste est inconnu aux habitants mêmes du Brésil.

3. Divisions géo-politiques du Brésil

“Le Brésil est divisé en XV Gouvernements que les Portugais appellent CAPITANIA ou CAPITAINERIES. Les voici suivant l'ordre de la côte :

Sur la côte du nord : la capitainerie de Para

Maraganan

Siara

Sur la côte orientale : Rio Grande

Parayba

Tamaraca

Pernambouc

Seregippe

de la Baye

Rio dos Ilheos

Puerto Seguro

Espiritu Santo

Rio Janeyro

de St. Vincent

del Rey

Sur la côte et dans la Capitainerie de Siara, on trouve les Pays de Dele et de Petaguey, qui ne sont pas aux Portugais quoiqu' enclavés qu' ils soient dans le pays qu' ils possèdent.

En plus, il s' est formé dans la Capitainerie de St. Vincent une espèce de République dans la Ville de St. Paul (Voyez St. Paul).

Outre les Portugais, le Brésil est habité par beaucoup de peuples qui ne leur sont point soumis. Aux bords de la Rivière de Paranayba, existe un peuple de même nom, ami des Portugais. Les rivières de Pacaxas et de Tocantin, ont aussi des peuples nommés comme elles. Entre les Capitaineries de Maragnan, de Siara, de Rio Grande, de Paraiba et de Tamaraca, se trouve la Nation de Tapuyes, composée par plusieurs branches différentes de moeurs et de langage, quoique la Langue Guarani soit comprise par ces peuples aussi bien que par les autres tribus du Brésil. Les Meriquites, peuples errants sont à l' Occident de la Capitainerie de Pernambouc. Les Obacatiars habitent les Iles de la Rivière de St. François. Les Guyaves, les Taicuvii et les Tupinambes sont dans la Capitainerie de la Baye. Les Waymores, les Quirigujes et les Maribuces et Tucanucs dans celle de Rio dos Ilheos. Les Amixocores, les Carajes, les Pories et les Augarari sont au nord de Rio Dolce, et ont eux-mêmes au nord les Tupiques, tribus qui s' étend jusqu' à Pernambouc, et les Tupinaques, réduits aujourd' hui à un petit nombre. Les Tupinimbés, d' autres Tupiques, les Tomomimes, les Arapes, les Tamvies, sont dans la Capitainerie du St. Esprit. Les Guaitaiques et les Wayanas dans celle de Rio Janeiro.

4. Le climat

“L' air du Brésil est chaud, puisque la plus grande partie se trouve entre l' Equateur et le Tropique du Capricorne. Cependant il est assez sain et les peuples y vivent longtemps. La pluie est excellente, et le Terroir y produit du Tabac, du Coton, du Maïs, du Millet, des Citrons, des Oranges et d' autres fruits, mais ce qui se cultive plus c' est le sucre, qui y est

en plus grande abondance qu' en aucun autre pays du monde et les Portugais font travailler un nombre presque infini de nègres qu' ils amènent de l' Afrique. On y trouve aussi un grand nombre de bétail et de forêts entières de ces arbres, dont le bois a donné son nom au pays.

5. Les cours d' eau

“Les principales rivières du Brésil sont : la Paranaiba, qui en reçoit trente autres, celles de Para, de Paxacas, de Tocantin, de Maracu, de Tapocoru, de Moni, de St. François, Rio Real, Rio dos Ilheos, Rio Dolce, L' Aniemi et la Parana y ont leurs sources et vont grossir la Rivière de la Plata; et enfin Rio Grande de Alagoa.

Je réserve à des articles particuliers ce qui regarde les Capitaineries en détail. Je me contente d' ajouter ce qui regarde les Naturels, les animaux, les arbres et les fruits du Brésil. J' ajouterai quelques particularités de la religion et de plusieurs usages des sauvages.

Les Sauvages du Brésil (A. Correal, Voyages, t. 1, c. 2, p. 182 sq.) sont subdivisés en plusieurs tribus, sous le nom de Margajates, Ovetecates, Makkes, Tapuyes, Toupinamboux, etc. Les Margajates, et en général tous les Brésiliens mangent leurs ennemis. Ils vont nus et se frottent tout le corps avec une certaine liqueur noire. Les hommes portent leurs cheveux en couronne comme les prêtres, et se percent la lèvre inférieure, où ils mettent une pierre qui est une espèce de jaspe vert. Cela les rend si difformes, qu' on dirait qu' ils ont deux bouches. Je ne puis concevoir la raison de ce bizarre ornement. Les femmes laissent croître leurs cheveux et ne se percent point les lèvres, mais bien les oreilles, et cela d' une telle manière, qu' on y mettrait le doigt tout entier. Elles y mettent des osselets blancs et des pierres qui leur pendent sur les épaules. Il y a chez les Margajates beaucoup de bois de Brésil.

Les Ovetacates, qui sont toujours en guerre avec leurs voisins, ne souffrent pas que personne vienne trafiquer chez eux. Quand ils ne se sentent pas les plus forts, ils fuient de telle sorte qu' il n' y a aucun cerf qui coure plus vite. Ils vont nus. Ils ont cela de commun avec les autres Brésiliens, et ceci de particulier qu' ils laissent croître leurs cheveux jusqu' au milieu du dos, excepté qu' ils les coupent un peu sur le front. Il mangent la chair crue comme les chiens. Ajoutez à cela leur air sale et dégoûtant, leur regard farouche, leur physionomie qui tient de la bête. La nature, qui toute simple et sans ornement est quelquefois si agréable, est bien laide et bien choquante en ces Sauvages.

6. Le tempérament du Brésilien

“Ce peuple a un langage particulier, assez différent de celui de ses voisins. Son naturel sauvage et barbare est cause qu' on ne lui apporte pas beaucoup de choses. On ne s' y fie que de loin, et muni de quelques armes à feu, afin d' émousser, par la terreur que ces armes leur inspirent un appétit désordonné, qui se réveille à la vue de la chair de Portugais. On fait les échanges à quelques centaines de pas les unes des autres de cette manière-ci. On porte dans un endroit neutre, également éloigné des troqueurs, la marchandise qui se négocie. On se la montre de loin sans dire mot, et chacun va prendre ce qu' il doit avoir en retour. Il y a tout à la fois de la défiance et de la bonne foi dans cette

manière de négocier. Mais d' ailleurs ces sauvages ont assez de lumières pour se défier des Portugais.

7. Le physique et les moeurs des Brésiliens

“En général les Brésiliens nous ressemblent pour la taille (c' est un espagnol qui parle). Ils sont bien proportionnés de corps, mais plus robustes que nous et peu sujets aux maladies. On ne trouve chez eux guère de paralytiques, ni d' estropiés, ni d' aveugles, ni de boiteux, ni de personnes contrefaites. Plusieurs vivent, dit-on, jusqu' à cent vingt ans. Je le crois, car ils vivent sans soucis et n' accumulent pas pour l' avenir. On n' en voit guère ceux qui deviennent gris, preuve d' un air bien tempéré, et qui n' est sujet ni au grand froid, ni à la corruption. Les arbres et les campagnes y sont dans une verdure éternelle, et les Sauvages toujours également gais. Ils sont heureux de ne connaître ni l' avarice ni les autres passions qui en dépendent. Mais ils connaissent à fond la vengeance et toutes ses suites. Leur teint n' est pas noir, mais brun comme celui des Espagnols. Hommes, femmes, enfants, tout y va nu, excepté les jours de fête et de réjouissance, ils se couvrent de la ceinture en bas avec une toile ordinairement bleue et rayée. Ils pendent à cette toile des sonnettes qu' ils prennent en troc des Portugais, ou de petits os fort durs. Ce sont leurs instruments de musique, et l' oreille des Brésiliens y est faite. En temps de guerre, ils endossent une espèce de manteau de peau. Mais excepté ces occasions, ils sont toujours nus comme des vers. Ils commencent maintenant à cacher ce qu' on doit cacher. Ils ne se laissent aucun poil sur le corps, et s' il en vient, ils l' arrachent avec des pincettes, ou le coupent avec des ciseaux que les Portugais leur fournissent; mais ils conservent une touffe de cheveux derrière la tête, qu' ils laissent pendre quelquefois jusqu' au milieu du dos. Ils ont la lèvre inférieure percée dès leur enfance, et l' on y passe pour l' ornement, un os blanc comme d' ivoire. Lorsqu' ils sont venus en âge d' homme, au lieu de cet os, ils passent dans le trou de la lèvre un jaspe ou une émeraude bâtarde, et l' accommodent de telle sorte qu' elle ne puisse tomber. Cette pierre est quelquefois de la longueur du doigt. Quelques-uns ne se contentent pas d' une pierre ou d' un os dans la lèvre; ils en enchâssent dans leurs joues, et cela fait un effet bien désagréable, surtout aux yeux de ceux qui n' y sont pas accoutumés. Ils ont le nez plat, et ils le font tel à leurs enfants dès qu' ils sont nés. Cela leur paraît fort beau. Ils se peignent le corps de plusieurs couleurs. Les jambes et les cuisses sont peintes en noir, de sorte qu' on dirait de loin qu' ils portent des culottes noires abattues sur les talons. Le suc avec lequel ils se noircissent, ne peut s' effacer de fort longtemps. Ils portent au col des colliers d' osselets blancs comme albâtres. Ces os ont la forme d' un croissant. Ils les enfilent en des petits rubans de coton; mais pour la diversité, ils portent quelquefois au lieu d' osselets, de petites boules d' un bois noir et reluisant, dont ils font une sorte de collier. Comme ils ont quantité de poulets dont la race est venue d' Europe, ils en choisissent les plus blancs et leur ôtent le duvet, qu' ils teignent en rouge; puis ils se l' appliquent sur le corps avec une gomme fort tenante. Ils se parent aussi le front de plumes de plusieurs couleurs.

Il y a au Brésil un oiseau noir comme la corneille, que les Sauvages nomment le Touchan. Cet oiseau a autour du col de petites plumes très fines, jaunes et rouges. Ils se les appliquent quelquefois sur les joues avec de la cire; mais cet ornement est réservé pour

les jours de cérémonie. Ils déguisent de cette façon leur visage lorsqu' ils vont à la guerre, ou quand ils célèbrent une fête. Une des plus solennelles, c' est lors qu' on doit tuer un homme pour le manger. Alors, afin que rien ne manque à la solennité du jour, ils font une espèce de chaperon de plumes vertes, rouges, jaunes et s' en ornent fort proprement les bras, de manière qu' ils semblent parés de manches de velours bigarré. Ils ornent de pareilles plumes leurs Tacapes, qui sont de bois dur et rouge que nous appelons du Brésil. Sur leurs épaules, ils mettent des plumes d' autruche. Ceux qui entre eux veulent passer pour des gens de réputation, et qui ont mangé beaucoup d' ennemis, se font des taillades et des balafres à la poitrine et à d' autres endroits du corps. Après cela, ils y font pénétrer une poudre noire qui rend ces balafres hideuses. En voyant ces taillades de loin, on les prendrait par des pourpoints déchiquetés à la mode de nos pères. Il faut avoir de la patience du reste, pour se taillader ainsi par vanité; mais qu' on ne s' y trompe point, ces taillades ne leur font pas plus de mal, qu' en font aux pèlerins qui viennent de Jérusalem les marques qu' ils se font imprimer sur la main ou sur le bras. Quand il sont en réjouissance, ils prennent provision de certains fruits qu' ils nomment Ahouai. Ils les creusent et les remplissent de petites pierres; ensuite ils les attachent à leurs jambes et dansent au son des Ahouai. Ils ont encore dans les mains outre ces Ahouai, des calebasses creuses, pleines aussi de petits cailloux. Ils attachent ordinairement ces calebasses au bout d' un bâton, et se donnent l' essor de la musique des cailloux. Ce digne instrument s' appelle Maraque.

8. Les “parures” des Brésiliens

“Les femmes vont nues comme les hommes, et se coiffent avec une coiffure de coton; mais sans que cela les empêche d' avoir ces cheveux épars sur les épaules. Elles ne se percent ni les lèvres ni les joues, mais pour les oreilles, elles sont percées à y passer le doigt tout entier, et on les orne de pendeloques sur les épaules et jusqu' à la poitrine. Elles se fardent à la Brésilienne, c' est à dire, qu'elles se peignent la face de plusieurs couleurs. Ces femmes portent aussi des bracelets de petits os fort proprement joints ensemble avec de la gomme et de la cire. Pour les habits, quand on leur en présente, elles s' excusent de les recevoir, en disant qu' elles n' ont pas l' usage d' en porter, et que cela les empêcherait de se baigner. C' est ce que font les Brésiliens plusieurs fois par jour. Ils plongent comme des canards. Si, pour s' amuser, on présente des habits à ces Brésiliennes, elles s' en habillent par complaisance; mais de retour chez elles, elles se déshabillent fort vite et courent ensuite toutes nues sans honte d' un côté à l' autre. A l' égard de ce qu' on pourrait penser, que cette nudité produit la lubricité, il semble au contraire qu' elle rende moins luxurieux; et je crois que la parure des femmes Européennes excite plutôt la convoitise des hommes, que la simple et grossière nudité des Indiennes. Il est bien vrai que cette nudité frappe d' abord les nouveaux venus, mais ils s' y accoutument bientôt. La convoitise dégoûte, et l' on reprend plus tôt que l' on ne croit le sens froid de la chasteté. Quoi que puisse être ensuite ce que l' on voit, l' oeil n' en est pas moins tranquille.

9. La nourriture

“Les Brésiliens se nourrissent ordinairement de deux sortes de racines: l’ Alpy et le Manioc. Au bout de trois ou quatre mois qu’ on les a plantées, elles sont hautes de demi-pied au moins, et grosses comme le bras. Etant lors de terre, les femmes les sèchent au feu, sur ce que les aventuriers appellent un boucan. On les ratisse avec des pierres aiguës, comme on ratisse des navets, et la farine qu’ on en tire est du goût de l’ amidon. On cuit cette farine dans de grands pots, en la remuant jusqu’ à ce qu’ elle devienne épaisse comme de la bouillie. Ils en font de deux sortes, l’ une qu’ ils font cuire jusqu’ à ce qu’ elle soit presque dure, afin de la grader pour la provision. Ils en usent à la guerre. L’ autre n’ est que légèrement bouillie et a le goût du pain blanc quand elle est fraîche. Cette bouillie est fort nourrissante, mais ni l’ une ni l’ autre ne valent rien pour faire du pain. On ne peut bien faire du levain comme celui du froment, mais ce levain cuit se brûle et se sèche par dehors, et reste entièrement mol au-dedans. De l’ une et de l’ autre farine apprêtées avec du jus de bonne viande, on en fait un mets assez semblable au riz bouilli. De ces mêmes racines pelées fraîches, et pressées ensuite, ils en tirent un jus blanc comme du lait; et ce jus mis au soleil s’ y resserre, en sorte qu’ il devient propre à être cuit et mangé comme des oeufs. Ils rôtissent aussi et mangent beaucoup d’ Alpy. Cette racine se ramollit et a le goût des châtaignes. Pour le Manioc, il faut le réduire en farine et le cuire, parce que sinon il serait fort dangereux à manger. Ces deux racines sont à peu près comme un petit genévrier et leur feuille ressemble à la Peonia.

Leur breuvage est un extrait de ces deux racines et de maïs; mais les femmes seules ont le privilège de le composer, car les Brésiliens croient que s’ il était fait par des hommes il aurait un fort mauvais goût. On coupe ces racines par tranches comme des navets. On fait ensuite bouillir toutes les tranches dans des pots, jusqu’ à ce qu’ elles soient molles. Les femmes qui sont assises autour de ces pots, mâchent et remâchent ces racines molles et les jettent dans un autre pot à ce propos. Ces racines y sont une autre fois bouillies et bien remuées avec un bâton, aussi longtemps qu’ elles le jugent nécessaire. On verse après tout cela dans un autre pot où elles sont pour la troisième fois, bouillies et écumées. Cette liqueur est couverte ensuite et conservée pour leur servir de boisson. Elles font de la même façon un autre breuvage de maïs, que ces Sauvages nomment caouim. Ce breuvage est trouble, épais et presque du goût du lait. Ils en ont de blanc et de rouge comme nos vins.

10. Fêtes et festins

“Quand on s’ assemble pour quelque festin (et ce festin est ordinairement le préparatif au massacre de quelque captif dont la chair doit servir à les régaler), les femmes font du feu auprès des vaisseaux où est ce digne breuvage. Elles ouvrent ensuite un des pots et en puisent dans une courge que les hommes prennent en dansant et qu’ ils vident d’ un seul trait. Ils retournent ainsi tour à tour aux pots avec les mêmes cérémonies, jusqu’ à ce que tout soit vidé. Trois jours se passent ainsi à boire, chanter, sauter, et danser. De temps en temps ils exhortent à ne pas manquer de courage contre l’ ennemi, et alors ils

interrompent les danses et la boisson pour écouter ces exhortations. Les Brésiliens ont cela de particulier, qu’ ils mangent et boivent en divers temps; c’ est à dire, qu’ ils s’ abstiennent de manger à l’ heure qu’ ils boivent, et de boire à l’ heure que’ ils mangent. Alors, ils s’ abstiennent aussi de traiter d’ affaires, et s’ il y a quelque chose à dire, on renvoie après le repas. Je crois que l’ on s’ imagine assez que les apprêts de ces repas ne sont pas exquis. Des bras, des jambes, des cuisses d’ hommes assommés, massacrés, voilà leurs grands mets dans les jours de fête, comme je l’ ai déjà dit. Mais pour l’ ordinaire on sert de l’ Ouipou et l’ Ouintan (ce sont les deux bouillies de farine dont j’ ai parlé) dans un pot où toute la famille fourre la main tour à tour. Le caouim se boit de même. Ils mangent quand ils ont faim, et boivent quand ils ont soif; car il n’ y a pas d’ heure fixe pour leurs repas. Quand on a mangé, on parle de ses affaires; comme d’ aller attaquer celui-ci ou celui-là, de le prendre, l’ engraisser et ensuite l’ assommer pour le manger. Les plus voisins des Portugais commencent aujourd’ hui à s’ humaniser, et ne mangent plus tant les gens.

11. Animaux et oiseaux du Brésil

“Le Brésil a divers animaux inconnus chez nous; par exemple le Tapirossou. C’ est un animal qui tient du boeuf et de l’ âne. Il a le poil long et roux, et n’ a point de cornes. Son col est court, ses oreilles longues et pendantes, ses jambes raides et tortues; la corne du pied telle que celle de l’ âne et la queue courte. Il a les dents aiguës, mais il ne fait point de mal, car il fuit devant les hommes. Les Sauvages le poursuivent à coups de flèches ou l’ assiègent dans son trou pour avoir sa peau qu’ ils font sécher au soleil pour en faire des boucliers; car, par la chaleur du soleil, elle s’ endurecit de telle sorte qu’ on ne peut la percer qu’ à coups de flèches. La chair de cet animal a presque le goût du boeuf. Le Sarigai est un animal puant, dont la chair est pourtant fort bonne, quand on a ôté les rognons où se trouve l’ infection. Le Tafou ou Armadille est aussi d’ assez bon goût: il a la chair blanche. Le Jacara est une espèce de crocodile, ou plutôt de gros lézard: il ne nuit pas, et il se trouve fréquemment dans les maisons. Les petits Brésiliens jouent sans crainte avec ce jacara. A propos des crocodiles du Brésil, ils ont la gueule large et affreuse; la queue fort mince au bout, les pieds assez hauts et épatés. On y voit encore une espèce de lézard marqueté et long de quatre ou cinq pieds. Ces lézards sont raisonnablement gros et fort laids. Ils se tiennent dans les rivières et dans les marais comme les grenouilles, sans pourtant faire aucun dommage. Les Naturels du Pays les nomment tovous. On ne les trouve pas trop mauvais au goût; la chair en est courte et blanche, comme la chair du chapon. Ces Sauvages mangent aussi de certains gros carpeaux rôtis au boucan, et des serpents longs de cinq pieds au moins, et aussi gros que le bras. Il s’ en trouve d’ autres, principalement dans les rivières, longs, menus et verts comme l’ herbe, où ils se cachent quelquefois. Leur piqure est fort dangereuse. Un animal nommé janowara n’ y vit que de proie. Cette bête ne ressemble pas mal à nos lévriers par la hauteur et la gracilité des jambes, et sa vitesse à la course. Elle porte sous le menton une espèce de barbe à long poil, et a la peau tachetée. Ce janowara est redoutable; il déchire tout ce qu’ il rencontre, et dévore sa proie comme un lion. Mais les Brésiliens se vengent de sa cruauté, car, quand ils le peuvent surprendre dans sa tanière, ils le font mourir à petit feu. Il y a des singes petits

et noirs, que les Sauvages nomment cay. Le sagouin est une autre sorte de singe, dont la couleur ressemble à un écureuil, et du museau à un lion. Ce sagouin est fort hardi, mais d'ailleurs le plus joli animal qui se puisse voir. Le hay est de la grandeur d'un chien: il a le regard d'un singe, le ventre comme une mamelle pendante, la queue et les griffes longues. Quoique ce soit un animal qui vit dans les bois, on le peut apprivoiser; mais les Sauvages ne s'y frottent pas, parce qu'étant nus, ils craignent les griffes aiguës de cette bête. Personne, disent-ils, ne l'a vu manger, et par conséquent ils s'imaginent qu'il vit de l'air. Le coaty, qui est de la hateur d'un lièvre, a le poil court et tacheté, de petites oreilles, la tête petite, le museau élevé, long d'un pied, rond et d'égale grosseur partout. Il a la gueule si étroite, qu'à peine y pourrait-on mettre le plus petit doigt. Cet animal est assez singulier quand il se voit pris, il se ramasse dans un monceau, se laisse rouler d'un côté à l'autre, mais il ne se défait point qu'on ne lui donne quelques fourmis ou un autre insecte. C'est d'insectes qu'il vit dans les bois. Il ne manque pas d'oiseaux de toutes les espèces au Brésil. Il y en a beaucoup de bons à manger. Les coqs d'Indes y abondent; les Brésiliens les appellent Arignou Aussou. Les poules y ont été apportées par les Portugais. Il s'en trouve de blanches très appréciées chez les Sauvages, à cause de leurs plumes qu'ils teignent de vert pour s'en parer. Cependant ils n'en mangent d'aucune sorte, et croient que les boeufs sont venimeux. Ils sont même surpris de ce que nous en mangeons. Aussi y a-t-il une grande quantité de poules dans les villages où les Portugais ne vont point, qu'on peut les attraper par rien. Ils ont des canards dont ils ne mangent pas non plus, de peur de devenir tardifs et pesants comme les oiseaux eux-mêmes; ce serait cause, disent-ils, d'être facilement vaincus par leurs ennemis. Cette même raison les empêche de manger quelque animal, soit qui marche ou qui nage pesamment. A cela ils ne sont pas trop sauvages, car l'expérience confirme leur raisonnement. Ils ont aussi une espèce de poulets noirs, marquetés en blanc et qui ont le goût des faisans. D'autres qui sont grands comme des paons, marquetés de même; et deux sortes de perdrix de la grandeur des canards. Quant aux oiseaux qu'on ne mange pas, on y trouve bien des sortes différentes. Il y a des perroquets fort beaux, et parmi d'autres, ceux qu'ils nomment arao et canidas, dont les plumes ils se parent, parce qu'elles sont fort belles, et de plusieurs couleurs: rouges, bleues, jaunes, dorées. Outre cela, ils en ont de quatre sortes; par exemple les cakotous, qui ont la tête marquetée de rouge, de jaune et de violet. Les ailes sont d'un beau rouge profond; leurs longues queues sont jaunes, et les corps vert. Ces perroquets apprennent à parler distinctement. Il y en a une autre sorte qu'on nomme maragnas, et qui sont aussi communs au Brésil que les pigeons en Espagne. Les Brésiliens ne les estiment point du tout. Mais un oiseau fort singulier entre tous les autres, c'est le touchan, dont j'ai déjà dit quelque chose. Cet oiseau est grand comme un pigeon et aussi noir qu'un corbeau par tout le corps, excepté sous le ventre et à l'estomac, qu'il a jaune avec un petit cercle de plumes rouges. Les Brésiliens appellent ces plumes, plumes à danser, parce qu'ils s'en parent aux jours de fête et de danses. Cet oiseau a le bec plus grand que tout le reste du corps. Il y en a un autre de la taille et de la couleur d'un merle, excepté que sous l'estomac, il est d'un brun rouge comme le sang du boeuf. Ils appellent cet oiseau panou, et se servent de ses plumes comme de celles du touchan. Ils en ont encore un autre qu'ils nomment quanpian, qui est rouge comme l'écarlate. Il ne faut pas oublier le colibri, qui ne'est pas plus gros qu'une grosse mouche, et qui a des petites ailes luisants,

un chant fort haut et mélodieux, semblable à celui du rossignol. Il est presque incroyable que de si petit corps, il en puisse sortir une voix si forte. Enfin il y en a d'autres de différentes couleurs, et tous fort différents des nôtres. Les Sauvages observent un sur tous les autres, un qu'ils respectent et qu'ils regardent comme un oiseau de présage et de bon augure; il est gris et de la taille d'un pigeon: son chant triste et lugubre se fait entendre plus fréquemment la nuit que le jour. Les Sauvages disent que ces oiseaux leur sont envoyés par leurs parents et amis défunts, pour leur apprendre des nouvelles de l'autre monde; et, en attendant qu'ils aillent prendre place, les encourager à la guerre contre l'ennemi. Comme, selon eux, cet oiseau est un messenger qui vient de derrière les montagnes (c'est le Paradis de ces Sauvages), ils croient qu'en écoutant bien son chant, fussent-ils après leur mort vaincus par les ennemis, ils iront trouver leurs pères derrière ces montagnes, pour y être sans cesse dans les plaisirs et y danser éternellement. On reconnaît à cela qu'ils ont assez de raison pour croire que leur âme n'est pas mortelle, et pour l'enseigner à leurs enfants. On voit au Brésil des chauve-souris, de la taille des corneilles. La nuit elles entrent hardiment dans les maisons, et si elles trouvent quelqu'un endormi et couché nu, elles lui sucent le sang. Les abeilles de ce pays-là sont plus petites que les nôtres, et font leur miel dans des troncs d'arbre. Les Sauvages Brésiliens n'emploient la cire qu'à fermer les étuis où ils serrent leurs plumes, afin de les garantir des vers."

12. Les poissons

"Disons un mot de leurs Poissons. Ils ont deux sortes de barbeau qu'ils tuent dans l'eau à coups de flèches; ce qui n'est pas difficile, parce que ces poissons nagent en troupe. Quelquefois ils atteignent deux ou trois d'un trait. Ils font de la farine de la chair de ces barbeaux, qui est tendre et courte. Ils ont plusieurs autres sortes de poissons; une espèce d'anguille, des raies plus grandes que les nôtres, et qui ont des cornes sur le devant de la tête. Leur queue est longue, menue et venimeuse. Je ne m'étendrai pas davantage sur les animaux du Brésil, mon dessein n'étant point du tout de donner l'Histoire Naturelle d'aucun pays. Je dirai quelque chose sur les Plantes de ce beau pays."

13. Les plantes et les fruits

"Il croît au Brésil, quantité de ce bois inconnu en Europe sous le nom de bois de Brésil. Les habitants l'appellent araboutan. En taille et par l'épaisseur du feuillage, il ressemble assez à nos chênes. On en trouve qui ont plus de trois brasses d'épaisseur, mais cet arbre ne porte aucun fruit. Sa feuille est semblable à celle du buis. On transporte ce bois avec beaucoup de peine et de travail aux vaisseaux, et les Brésiliens naturels ne s'y emploient pas volontiers: aussi faut-il beaucoup de temps pour en fréter un navire, à cause de la difficulté que l'on a à le couper et à le fendre. Ajoutez à cela que, par la négligence et la paresse des Portugais, quelquefois il n'y a pas de bêtes de charge pour le transporter ou pour le traîner aux vaisseaux. Il faut alors que cela soit fait par les Nègres que les Portugais ont à leur service. Ces Nègres font l'office de bêtes de charge, (aussi les

Portugais les mettent-ils au rang de ces bêtes), ils coupent ce bois, le fendent, le chargent sur leurs épaules et le portent jusqu' au vaisseau. On en brûle une bonne quantité. Ce bois est naturellement fort sec; il fait peu de fumée au feu; les cendres sont rouges comme le bois. On trouve au Brésil, différentes sortes de Palmiers, et une espèce de bois d' ébène, dont les feuilles ressemblent à celle du Palmier. Son tronc est garni d' épines aiguës; son fruit est raisonnablement grand, et au milieu, un pépin blanc comme neige, mais qui n' est pas bon à manger. Ce bois est noir et fort dur. Les Sauvages en font leurs tacapes (c' est une espèce de hallebarde), et leurs flèches. Il est si pesant, qu' il s' enfonce dans l' eau comme une pierre. Il y a d' autres sortes de bois d' ébène, par exemple, d' ébène jaune comme du buis, de la violette, du bois blanc comme du papier, du rouge pâle, du rouge vernis, du rouge obscur, dont ils font aussi des tacapes; ils ont un autre bois, qu' ils nomment copau, et qui ressemble au noyer d' Europe. Il en distille un baume excellent, mais il ne porte aucun fruit. Ce bois étant travaillé, a des veines agréables comme celles du noyer. Ils en ont encore dont les feuilles sont fort petites; d' autres dont les feuilles sont grandes et longues d' un demi-pied. Il croît aussi au Brésil un arbre très beau et d' une odeur plus agréable que l' odeur de rose, surtout lorsqu' on l' a coupé. Mais en revanche l' aouai est fort puant. Le bois de cet arbre brûlé ou scié, jette une odeur insupportable. Les feuilles sont comme celles du pommier, et son fruit semblable au gland, est si venimeux, que si l' on en mange, on ressent aussitôt son mauvais effet. Le Brésil produit encore plusieurs sortes de fruits. Il y a des pommes, mais elles sont dangereuses à manger. Nous les appelons mancenillas. L' hyourvache, qui croît en ce pays-là, est une écorce de l' épaisseur d' un doigt et demi. Cette écorce, qui est d' un bon goût étant fraîche, est un remède spécifique pour guérir la vérole. Les Brésiliens s' en servent contre les pians : c' est une maladie aussi mauvaise chez eux que la vérole. Un autre arbre de hauteur moyenne, dont les feuilles ressemblent en forme et en couleur, à la feuille du laurier, porte un fruit de la grosseur des oeufs d' autruche, mais qui ne vaut rien à manger. Les Sauvages en font des maraques, et des gobelets à boire. Le sabuca porte un fruit de la longueur de plus de deux pouces. L' acajou est de la taille d' un sorbier : son fruit est connu sous le nom de pomme d' acajou; aussi est-il de la couleur d' une pomme et plus gros qu' un oeuf de poule. Ces pommes d' acajou sont bonnes à manger, et renferment un jus un peu maigre et rafraîchissant. Mais comme ces pommes croissent au plus haut des arbres, elles sont bien souvent mangées par les sagouins et les autres singes, avant que l' on ait pu les abattre. Le paco est un arbrisseau de dix ou onze pieds de haut; son tronc, aussi gros que la cuisse d' un homme, est si mol qu' on peut l' abattre d' un seul coup. Le fruit qu' il porte ressemble au concombre et a la même couleur, étant venu à maturité; il croît vingt-cinq sur une branche. Les cotonniers sont de moyenne hauteur; la fleur est jaune comme la clochette d' une citrouille. Il en sort une petite pomme, qu' étant mûre, s' ouvre en quatre et donne le coton que les naturels appellent amenijou. Au milieu, il y a des grains noirs serrés ensemble, dans une disposition presque semblable à celle des rognons d' un homme. Les femmes sauvages amassent ce coton, le travaillent et en font des tabliers, des hamacs et d' autres choses pareilles.

Les Portugais ont planté au Brésil des citronniers qui viennent fort bien, et qui portent des citrons de très bon goût. Les cannes à sucre y abondent et produisent du sucre en quantité, dont on fait un grand commerce pour le Portugal. On sait que ces cannes étant

fraîches, rendent une odeur très douce, et qu' étant un peu flétries et humectées dans l' eau, elles font de très bon vinaigre. Outre les cannes à sucre, il se trouve dans les bois, certains roseaux de l' épaisseur de la jambe d' un homme. Ces roseaux, qui quand ils sont verts, sont facilement coupés et abattus d' un seul coup, deviennent, étant secs, d' une fermeté et d' une dureté à toute épreuve; les Sauvages en font des flèches. Le mastyx, qui est une gomme excellente que l' Ile de Chio nous envoie, se produit aussi au Brésil. Il y a enfin, beaucoup de fleurs et d' herbes odoriférantes. Et, bien qu' aux environs de Cabo Frio, il pleuve et vente beaucoup, ni la neige, ni la pluie, ni la grêle n' empêchent ces arbres d' être toujours verts, comme chez nous au mois de mai. C' est en décembre que la plus grande chaleur règne, et que les jours sont les plus long; mais, excepté aux temps de grands chaleurs, l' air est assez agréable et aussi bon qu' en Espagne. Je ne parlerai point des ananas: ce fruit est si connu en Europe, qu' il serait aussi ridicule que parler du tabac, dont on fait un grand commerce.

14. Le code social des Brésiliens : la guerre et la mort

“Les Sauvages de l' Amérique ne se font point la guerre les uns aux autres par un principe d' intérêt, ni pour conquérir des terres, ou pour satisfaire à leur ambition. Les motifs et les passions qui les produisent leur sont inconnus. Ils ont pour but de venger la mort de leurs parents et amis que d' autres Sauvages ont mangés. Quand on remonterait à l' infini, on ne trouverait pas d' autre origine à leurs guerres; ou au moins, ils n' auraient pas d' autre raison à alléguer que celle-là. Ils ont la vengeance si fort au coeur, qu' il n' y a aucun quartier à espérer, quand on a le malheur d' être leur captif. Cependant, quoique que ce soit de difficile de déraciner cette passion de leur coeur, il paraît que ceux qui sont le plus voisins des Européens, s' adoucissent tant soit un peu, qu' ils perdent cette rage qui les porte à manger les hommes. Il faut espérer qu' à la fin l' humanité prendra le dessus; car, quand on leur reproche cette cruauté, et qu' on leur fait voir avec douceur qu' il n' y a rien qui approche plus des bêtes sauvages, que de se manger ainsi les uns les autres, ils baissent la vue et paraissent fort honteux des reproches qu' on leur fait.

Voici, autant que j' ai pu l' apprendre étant sur les lieux, comment les Sauvages du Brésil se font la guerre. Ils n' ont ni princes ni rois. L' un n' est pas chez eux plus grand que l' autre; mais ils se contentent d' honorer et de consulter leurs anciens, à cause, disent-ils, que l' âge leur donne de l' expérience et que, par leurs bons conseils, ils fortifient les bras des jeunes guerriers, ne pouvant plus agir eux-mêmes. Ces anciens sont comme les directeurs des aldejas, que sont les villages de ces Sauvages; ou plutôt ce sont les conseillers présidents de quatre ou cinq cabanes brésiliennes, posées les unes près des autres, qu' ils appellent une aldeja. Les anciens sont aussi les orateurs des Sauvages, et c' est leur éloquence qui anime, quand il leur plaît, ces Sauvages à la guerre. Ils donnent le signal de la marche, et ne cessent en marchant d' exhorter les guerriers à se venger de leurs ennemis, et à montrer du courage contre ceux qui ont mangé quelqu' un des leurs. Dans leurs harangues, ils leur présentent le mal que' ils reçoivent des perosinchipa (c' est ainsi qu' ils appellent les Portugais et les autres grands ennemis), les violences qu' ils leur font et le mépris avec lequel ils en sont traités, lorsqu' ils sont vaincus. Alors, les Sauvages

frappent de mains, se donnent des coups sur les épaules et sur les fesses en criant tous unanimement, Tououpinambous (ce mot veut dire Compagnons), vengeons-nous, ne souffrons point de lâcheté, prenons les armes, et soyons tués ou vengés. Les harangues durent quelquefois six heures, et pendant qu'elles se font, l'assemblée écoute avec beaucoup de respect. Après ces exhortations, plusieurs aldejas se joignent, et chacun s'arme de sa tacape, qui est en bois de Brésil ou en une espèce d'ébène noir fort pesante et fort massive. Cette tacape a six pieds de long et un pied de large. Elle est ronde à l'extrémité, fort tranchante aux bords, et d'un pouce d'épaisseur au milieu. Outre la tacape, ils prennent leurs Orapats, qui sont des arcs faits du même bois que la tacape. Ces Sauvages se servent de leurs arcs avec une dextérité admirable. Leurs boucliers sont faits de peau de tapirossou. Ils sont larges, plats et ronds comme le fond d'un tambour. Ils se parent de plumes, comme je l'ai déjà dit. Ils marchent dans cet équipage au nombre de cinq ou six mille et plus, avec quelques femmes, pour porter des vivres et d'autres choses nécessaires. Ceux des anciens qui peuvent encore agir et qui ont tué et mangé beaucoup d'ennemis, sont choisis pour généraux de cette armée. Ils ont, pour donner le signal, une espèce de cornet, qu'ils appellent inubia, et ils font des flûtes des os des jambes de leurs ennemis. Ils font quelquefois leurs expéditions par eau, mais alors ils ne s'éloignent pas du rivage, à cause que leurs canots, qui sont faits d'écorce d'arbre, ne pourraient résister contre la force des vagues. Cependant il y a des canots qui peuvent bien tenir jusqu'à cinquante hommes, qui tous ensemble, manient l'aviron avec adresse. Les moins vigoureux restent derrière avec les femmes à une journée ou deux de chemin, pendant que les guerriers s'avancent dans le pays de l'ennemi. Pour faire leur coup ils se cachent dans les bois, et s'y tiennent avec une patience admirable, jusqu'à ce qu'ils aient pu surprendre leurs ennemis et, quand ils ont eu le bonheur de les surprendre et de les vaincre, ils en amènent les moins qu'ils peuvent. Ils les tuent sur le champ, les rôtissent sur leurs boucans, et les mangent. Ils s'attaquent et se surprennent d'autant plus facilement les uns les autres, que les aldejas de tous ces Sauvages sont sans défense, et que leurs cabanes ne sont fermées qu'avec quelques branches de palmiers. Cependant les aldejas, qui sont plus voisines des terres de leurs ennemis, sont fermées d'une espèce de palissade de six pieds de long; et c'est là le point de rendez-vous des guerriers, quand ils vont faire quelque exploit de guerre. Ils tuent et mangent tous ceux qu'ils attrapent fuyant, ou les armes à la main. Mais quand ils se battent de pied ferme en pleine campagne, ils le font avec une furie et une cruauté inexprimable. A la première vue de leurs ennemis, ils jettent des cris effroyables. A l'approche ils redoublent ces cris, sonnent des leurs cornets, jouent de leurs flûtes, et font des menaces, en montrant les os de leurs ennemis et leurs dents enfilées à des cordons de la longueur de deux aunes qu'ils portent pendus au col. Ils commencent la bataille par les flèches. On dit que ceux qui en sont atteints, se les arrachent du corps, et les mordent comme des chiens enragés, sans pour cela quitter le combat; car leur férocité est telle que, tant qu'ils ont une goutte de sang dans leur corps, ils ne prennent jamais la fuite. Pour moi, qui ai vu la férocité des Anglais sur mer, je ne trouve rien d'incroyable à cela. Cette nation brave et guerrière autant qu'il se puisse, porte le courage jusqu'à la fureur, et les aventuriers anglais croient qu'il y va de leur honneur de se faire hacher, plutôt que de donner quartier ou d'en recevoir. Il faut aussi dire que'ils savent fort bien que, quand ils sont pris, ils sont perdus sans ressource. On assure que quand ces Sauvages ont

fait des prisonniers, ils sont obligés de les emmener chez eux et de les nourrir et d'engraisser. On donne des femmes aux hommes, mais on ne donne pas des hommes aux femmes que l'on a prises. Ce qu'il y a de plaisant est que ceux qui ont fait ces prisonniers ne font pas difficulté de leur donner leurs filles ou leurs soeurs pour les servir; et parmi eux une femme de service tient aussi la place de maîtresse, car elle sert également aux besoins du ménage et du mariage. Ces femmes servent de cette manière le captif jusqu'au jour qu'il doit être massacré et mangé. En attendant ce jour, le prisonnier passe le temps à la chasse et à la pêche. Les femmes qu'on leur donne ont soin de les engraisser, bêchent ou remuent la terre, élèvent les enfants à leur mode, si elles en ont. Le jour de la mort n'est pas fixe et déterminé. Il dépend du bon ou du mauvais état du captif. S'il est gras, on l'expédie bientôt; mais s'il est maigre, il faut l'engraisser. Quand le jour du massacre est arrivé, ceux des aldejas plus proches, sont invités à se rencontrer à la fête, hommes, femmes et enfants. Tous ces Sauvages s'amuse à boire et à danser. Le prisonnier lui-même est de la partie, bien qu'il sache que sa vie ne tient plus à rien; mais on s'assure qu'il ne laisse pas à cause de cela, de le surpasser autant qu'il peut, en buvant et dansant avec tous les autres. Si cela est ainsi, il faut convenir qu'ils n'estiment guère la vie. Quoique ce soit, après quelques heures de danses, deux ou trois Sauvages rebustes l'empoignent et le lient au milieu du corps avec des cordes de coton, sans que le prisonnier fasse mine de remuer ou d'avoir peur. Il a pourtant les mains libres. Ils le mènent aussi garrotté, en triomphe dans les aldejas, et le prisonnier les regarde d'un air fier et assuré, leur raconte hardiment ses exploits, et leur dit comment il a souvent lié de cette façon ses ennemis, qu'il a ensuite rôtis et mangés. Il leur prédit que sa mort sera vengée, et qu'ils seront un jour mangés comme lui. On le met en étalage pendant quelque temps aux autres Sauvages qui lui viennent dire des injures; et cependant les deux hommes qui le gardent reculent, l'un à droite, l'autre à gauche, à la distance de huit à dix pieds, tirant toujours également les cordes dont ils le tiennent lié, de sorte que le captif ne puisse ni avancer ni reculer. Un autre apporte plusieurs pierres à ce misérable, et ceux qui le gardent se couvrent de leurs boucliers de tapirossou, lui demandent si, avant de mourir, il ne veut pas venger sa mort. Le captif prend ces pierres et les jette avec fureur contre ceux qui l'environnent, et s'ils ne se retirent au plus vite ou ne se couvrent de leurs boucliers, il y a toujours quelque uns de bien blessés. Si toutes ces particularités sont véritables, on doit dire qu'ils traitent la mort d'une façon comique. Quand le prisonnier a achevé de jeter les pierres, celui qui doit être son bourreau, et qui s'était tenu caché jusque là, se présente avec sa tacape parée de plumes. Il en est orné lui-même de toutes les sortes. Ce bourreau a divers entretiens avec le prisonnier, et l'on peut dire que les discours qu'il tient à ce malheureux sont à peu près l'accusation et la sentence de mort. Le bourreau lui demande par exemple, s'il n'est pas vrai qu'il a tué et mangé plusieurs de ses compagnons; l'autre l'avoue et le défie même, en lui disant, donne-moi la liberté et je te mangerai toi et les tiens. Le bourreau réplique, et lui dit, hé bien, nous te préviendrons, je vais t'assommer, et tu seras mangé aujourd'hui. Le coup suit la menace de fort près, car il est aussitôt assommé, et la femme de service se jette vite sur le corps du mort pour y pleurer un moment. C'est une grimace qui est sans doute attachée à la cérémonie, car la bonne femme doit avoir sa part du festin et manger de celui qu'elle a aidé à engraisser. Après cela les plus jeunes femmes apportent de l'eau chaude dont elles lavent et frottent le corps. D'autres viennent, le coupent en

pièces avec une extrême promptitude, et de son sang frottent leurs enfants, pour les accoutumer de bonne heure à la cruauté. Avant la venue des Européens, ils découpaient les corps morts avec des pierres aiguës; aujourd'hui, ils le font avec des couteaux que les Portugais leur troquent. Le corps est ainsi découpé et les entrailles bien nettoyées, on en rôtit les pièces sur des boucans de bois. C'est la commission des vieilles, qui reste jusqu'à ce que tout soit rôti. Ces vieilles coquines ne cessent, en mangeant de cette viande, d'exhorter les jeunes gens à bien faire leur devoir à la guerre, afin d'avoir bonne provision de chair humaine pour leurs festins. Voilà ce que j'ai appris de ces cruels mangeurs d'hommes. Il ne faut pas douter de la vérité de la chose, puisqu'il n'y a point de Sauvage au Brésil qui n'avoue que c'est la coutume et qui ne soutienne qu'il n'y a pas de meilleur moyen pour exterminer ses ennemis, que de les manger, à mesure qu'on les attrape. J'en ai vu quelques-uns, qui tout convertis qu'ils étaient au christianisme, ne pouvaient s'empêcher de se vanter d'avoir mangé plusieurs prisonniers. Cependant, il faut espérer qu'ils perdront cette coutume cruelle, à mesure que l'on avancera dans leurs terres, et qu'ils prendront des mœurs plus douces, par la fréquente communication qu'ils ont avec les Portugais.

15. Les croyances des Brésiliens

“Ces Sauvages n'ont ni temples, ni monuments à l'honneur d'aucune divinité, fort différents aux Mexicains et aux Péruviens. Ils ne savent ce que c'est que la Création du Monde, et ne distinguent le temps que par les lunes. Mais on ne peut pas dire qu'ils n'ont absolument point d'idée de la Divinité, car ils lèvent souvent leurs mains vers le Soleil et la Lune, en signe d'admiration et s'écriant à plusieurs reprises Teh, Teh. C'est comme s'ils disaient, voilà ce qui est admirable. Outre cela, ils racontent souvent qu'un Mair (c'est à dire, un étranger), fort puissant qui haïssait extrêmement leurs ancêtres, les fit tous périr par une violente inondation, excepté deux qu'il réserva pour faire de nouveaux hommes, dont ils se disent descendants. Et cette tradition, qui désigne assez le Déluge, se trouve dans leurs chansons. Ils s'effrayent fort du Tonnerre, et montrent le Ciel en soupirant quand il tonne; mais ils répondent à ceux qui leur disent à cette occasion, qu'il faut adorer Dieu qui est l'auteur du Tonnerre : c'est drôle que Dieu, que vous dites si bon, épouvante les hommes avec le tonnerre. Enfin, il est sûr que, malgré cette grossière ignorance, ils croient à l'immortalité de l'âme, car ils assurent que les âmes de ceux qui ont vécu en gens de bien s'en iront derrière les hautes montagnes trouver les âmes de leurs ancêtres, où elles riront, chanteront et sauteront éternellement. Vivre en gens de bien chez eux, c'est massacrer ses ennemis et les manger ensuite, comme nous l'avons déjà dit. L'idée qu'ils ont du Paradis, s'accorde fort bien avec l'idée qu'ils ont de la vertu. C'est pourquoi ceux qui travaillent à convertir ces Sauvages devraient commencer par leur donner une juste idée de l'honnêteté, avant de leur parler des mystères de la Religion. Ils devraient aussi leur donner de bons exemples et les traiter doucement, afin de gagner par des choses sensibles des hommes qui ne connaissent rien que ce qui touche leurs sens. Comme ils ont l'idée d'un bonheur à venir, aussi l'ont-ils de quelques peines pour ceux qui auront mal vécu. Ils croient que ceux qui auront vécu sans honneur, et sans avoir eu

soin de se défendre contre les ennemis communs, seront emportés par le diable, qu'ils nomment Agnian, et qu'ils seront sous son pouvoir, éprouvant des peines éternelles. On dit qu'ils se plaignent souvent d'être battus de cet Agnian. Une autre preuve qu'ils ont quelque idée de la religion, c'est qu'ils ont une espèce de Prêtres. Ceux-ci leur font accroire qu'ils ont une secrète intelligence avec Agnian, et qu'ils peuvent donner de la force et du courage à qui il leur plaît, et comme ci, surmonter leurs ennemis. Ces prêtres sont des anciens d'aldejas, qui se vantent que c'est à cause d'eux que les plantes et les fruits croissent. Ils ont assez d'adresse dans leur imposture, pour pouvoir jouer le rôle d'Agnian, et persuader ensuite aux Sauvages que c'est lui qui les maltraite et les tourmente. Ils s'en plaignent surtout la nuit. C'est qu'elle est plus favorable à l'imposture. Enfin une de leurs fêtes nous fait croire qu'ils ont connaissance d'un Principe supérieur aux hommes. Ils s'assemblent et font une troupe présidée par ces anciens que j'ai appelés leurs prêtres. Ceux-ci entonnent certaines chansons et dansent en même temps, tenant chacun sa maraque. Ils prennent, en chantant et en dansant, les autres personnes de l'assemblée, qui dansent et chantent comme eux, en faisant les mêmes postures. Les femmes s'agitent et écumant comme si elles étaient attaquées d'un grand mal. Les hommes et les enfants se frappent à la poitrine, et font avec un bruit diabolique, toutes les figures d'un possédé. Après tout ce tintamarre, on se repose, on prend un air un peu plus calme, et l'on chante d'un ton plus doux. On se met à danser dans un cercle, en se tenant par la main, en pliant un peu le corps, branlant et tirant un peu à soi la jambe droite, tenant la main gauche pendante, et la droite sur les fesses. En cette posture, ils continuent à danser et à chanter. Ils se divisent alors en trois cercles, et trois ou quatre prêtres emplumés président à chaque branle et présentent aux danseurs cette vénérable maraque, d'où ils disent que l'esprit leur parle. Pour faire cette cérémonie, ces prêtres tournent d'un côté à l'autre, toujours en dansant. Après cela, ils prennent de longs roseaux qu'ils remplissent de tabac allumé, et tournant toujours d'un côté à l'autre, ils en soufflent la fumée sur les danseurs, en disant d'une gravité digne de quelqu'un d'autre, Recevez tous l'esprit de force, par lequel vous pourrez vaincre les ennemis. Cette cérémonie dure au moins six ou sept heures, et se pratiquait aussi chez les Caribes, avec quelque différence. Il est certain, il me semble, qu'elle suppose quelque connaissance d'un Esprit suprême; au moins, qu'on ne veuille soutenir que tout ce qu'ils disent dans ces occasions ne sont que des mots, comme un Missionnaire Portugais le prétendait dans une conversation que j'eus un jour avec lui sur cet article. Quant à moi, je crois que où il y ait quelque esquisse de raison, il y a aussi quelque idée, soit fausse ou vraie, d'un Etre suprême. Et, si les lumières ne sont pas assez vives pour éclaircir cette connaissance, il se conserve toujours quelques principes fondamentaux, que les plus brutaux agencent à leur manière, jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu de les éclairer à la lumière de son Saint Evangile. Si l'on me demande sur quoi roulent donc les chansons de ces Sauvages? Je réponds qu'ils font mention de leurs beaux faits d'armes. Elles conservent la mémoire de la mort de leurs vaillants ancêtres. Elles parlent du courage et de la force de ceux parmi eux qui ont eu la gloire de manger un bon nombre d'ennemis. Elles leur font espérer qu'ils iront suivre un jour ces héros derrière ces montagnes. Enfin elles menacent leurs ennemis d'une prompte destruction. On reconnaît encore dans ces chansons des traces assez visibles du Déluge, ainsi que je l'ai dit. Après que les Prêtres ont passé quelques heures à envoyer l'esprit de courage

sur l'assemblée, on les traite avec honneur et respect, sans oublier de les régaler à la Brésilienne. Il est bien juste que tels prophètes vivent aux dépens de ceux qu'ils abusent par l'artifice du Diable. Ces mêmes prêtres (je ne sais quel autre nom leur donner, ayant oublié celui qu'ils ont au Brésil) quand ils font la visite de leur diocèse dans les aldejas, n'oublient jamais leurs maraques, qu'ils font adorer solennellement. Ils les élèvent en haut d'un bâton, fichent le bâton en terre, les font orner de belles plumes, et persuadent les habitants du village de porter à boire et à manger à ces maraques; parce que, selon les prêtres, cela leur est agréable, et elles se plaisent à être ainsi régalingées. Ils les présentent au Peuple avec un respect extérieur qui excite le respect des autres Sauvages. Les Chefs ou les Pères de famille des Sauvages viennent offrir à ces maraques leur farine, leur poisson, leur caouim et leurs autres provisions."

16. La vie quotidienne : mariages, naissance et mort

"Je consens qu'on regarde tous ces Sauvages de l'Amérique comme fort éloignés des principes d'une bonne morale et de la véritable honnêteté; mais quelles que soient les abominations de ces malheureux idolâtres presque athées, les plus simples devoirs de la nature ne sont pas absolument effacés en eux. Les Sauvages du Brésil évitent dans leurs mariages de prendre pour femme leur mère, leur soeur ou leur fille. Pour les autres degrés de parenté, on n'y prend pas garde parmi eux. Dès qu'un garçon est en âge d'approcher des femmes, il lui est permis de songer à s'en donner une. Il n'est pas question, comme en Europe, de savoir si l'esprit a la force de soutenir un ménage et le poids des affaires civiles. Celui qui a jeté les yeux sur quelque fille, parle aux parents de la fille; si elle n'a pas de parents, il s'adresse aux amis ou même aux voisins de cette fille, et leur demande cette personne pour femme. S'ils l'accordent, il la prend immédiatement, et elle est dès ce moment sa femme. S'ils la refusent, il se retire et jette les yeux sur une autre. Ils ne se tiennent pas à une seule. Celui qui a beaucoup de femmes est fort estimé chez eux, parce que c'est une preuve qu'il veut avoir beaucoup d'enfants, qui seront un jour des guerriers. Ce n'est pas la peine de nourrir les femmes et les enfants qui leur coûte: il n'y a qu'à courir les champs pour vivre. L'étoffe de l'éducation leur coûte encore moins. Ces femmes vivent assez en paix ensemble. Elles n'ont ni amitié, ni envie, ni jalousie; et quant à l'honneur, elles ne le connaissent pas. Il me semble qu'il faut avoir un peu d'éducation et quelque délicatesse pour être attaquée de ces passions. L'occupation de ces femmes est de faire des hamacs, des filets, etc. et de cultiver la terre. On s'assure qu'ils ont assez de lumière naturelle pour mépriser les femmes qui se prostituent, et qu'ils est permis à leurs maris de les tuer. Si cela se passe, ils doivent savoir ce que c'est que l'honneur. Pour les galanteries des filles, ils ne s'embarrassent pas. Mais, quoi qu'il en soit, ces peuplées du Brésil ne sont pas les plus lascifs des Indes Occidentales. Les femmes sont plus laborieuses que les hommes; celles qui sont enceinte ne laissent pas de travailler. Les hommes plantent, cultivent les arbres, chassent, pêchent, font des tacapes, des arcs, des flèches, etc. Lorsque les femmes accouchent, les hommes reçoivent les enfants, leur coupent le cordon avec les dents, et leur écachent le nez. Après cela, le père lave son enfant, et le peint en rouge et noir. Ils ne savent pas ce que c'est qu'emmailloter un enfant; mais

sans autre façon, ils le portent au hamac, où le père met près de l'enfant, si c'est un garçon, un petit arc de bois, de petites flèches et un petit couteau. Il lui fait là un discours à sa manière, pour l'exhorter à être courageux et à se venger de ses ennemis, tout comme si l'enfant le comprenait. Ensuite, il lui donne un nom qu'ils empruntent de choses qui leur sont connues et sensibles. Quant à la nourriture, outre le lait de la mère, on lui donne de la farine mâchée ou délayée. L'accouchée ne sait pas ce que c'est que de se faire soigner et prendre les airs d'une femme tout fraîchement devenue mère. Elle s'en va peu après l'ouvrage, et ne se porte pas plus mal. C'est un effet de la coutume ou du climat, ou plutôt de leur manière de vivre dure et sauvage. Les enfants viennent fort bien, sans être contrefaits ni tortus, quoiqu'on les élève sans les emmailloter comme nous. Aussitôt qu'ils sont devenus grands, on les mène tuer et manger des hommes. Si quelque différence survient parmi eux, personne ne s'en mêle que les parties, auxquelles il est permis de décider comme il leur plaît. Il paraît qu'ils traitent comme on les traite: c'est à dire, que si on leur a arraché un oeil, ils en arracheront un à leur tour. Leurs biens sont tels que les peuvent avoir des gens qui n'amassent rien, et qui n'ont d'autre souci que la guerre. On compte dans quelque-unes de leurs aldejas, jusqu'à six cents têtes par cabane. Elles sont très longues et percées de telle manière que l'on peut voir d'un bout de la cabane à l'autre, quand elle aurait trois ou quatre cents pas de longueur. Les aldejas ne sont ordinairement qu'un assemblage de cinq ou six cabanes. Ils appellent Chefs de famille celui qui préside sur chaque aldeja. Dans les Capitainies où il se trouvent des aldejas, les Portugais leur donnent un Inspecteur de leur nation; mais ceux des terres ne demeurent plus que cinq ou six mois dans un même endroit. Après cela ils prennent les matériaux de leurs cabanes et s'en vont, parfois à mille ou deux mille pas de leur première demeure. Ils croient que ces changements sont fort salutaires et que leurs pères ont toujours eu cet usage, d'où il s'ensuit qu'ils doivent le suivre. Ils ajoutent qu'ils ne vivraient pas longtemps s'ils faisaient autrement. Peut-être que l'expérience leur fait connaître l'utilité de cette coutume, qui serait fort incommode pour des gens qui vivraient autrement que des Sauvages. Lorsqu'ils vont à la chasse ou à la pêche, ils portent ce hamac avec eux. Les femmes prennent les ustensiles de ménage: elles ont de la vaisselle de plusieurs types différentes, des assiettes, des tasses, des pots; tout cela assez mal fait en dehors, mais vernissé en dedans avec tant d'art, que nos potiers n'en feraient pas mieux. Ils font aussi une certaine composition de blanc et noir détrempe dans l'eau, et de cette composition ils peignent plusieurs figures sur leur vaisselle. Ils font aussi de petites corbeilles tissées très proprement avec une espèce de jonc."

17. L'hospitalité

"A l'égard de leur manière de recevoir les étrangers, on en jugera par la réception qui me fut faite dans une aldeja aux environs de Rio de Janeiro. Nous étions un Portugais, habitué depuis plus de vingt ans au Brésil, et moi en voyage par ici, et nous nous trouvions à plus de cent pas des demeures de ces Sauvages, quand il en sortit une vingtaine qui vinrent au devant de nous, en nous disant, Mair ma apadu, ce qu'ils répétèrent plusieurs fois, en nous faisant divers signes d'amitié, à leur manière. Le Portugais m'expliqua ces mots qui signifient en Brésilien, Etrangers, bienvenus. Ils nous prenaient entre leurs bras et nous

pressaient la tête contre leurs estomac. Ensuite un de ces Sauvages prit nos chapeaux, un autre s'empara de nos habits, et cela avec une telle rapidité, que je crus qu'ils allaient nous laisser nus. Ce que je trouvai de plus plaisant fut, qu'avec la même rapidité qu'ils nous dépouillaient, deux autres Sauvages étaient en train d'endosser nos habits. Après cela, ils nous conduisirent à leurs cabanes, et comme une très grande courtoisie, nous invitèrent à nous reposer dans leurs hamacs, où l'on nous laissa un moment dans un grand silence. Les femmes vinrent ensuite nous rendre la visite de cérémonie, et s'accroupirent à terre sur leur derrière et sur leurs talons, en se couvrant le visage de leurs mains, elles nous félicitèrent apparemment sur notre heureuse arrivée, selon le Portugais, c'était à peu près le sujet de leur visite. Pour les complimenter dans les règles de leur civilité, il aurait fallu leur répéter les mêmes choses, et prendre les mêmes postures. Le maître du logis nous fit à son tour compliment, et nous dit: Bienvenus, comment vous appelez-vous? avez-vous faim? avez-vous soif? Et, sans attendre notre réponse à ces questions, il nous présenta de l'ouïçou, du poisson, de la chair crue et du caouim. Tout cela fut mis à terre devant nous; et, pour ne pas leur faire affront, il fallut goûter de ces choses, ou au moins faire semblant; car sans cela, nous leur aurions fait un grand outrage. Ensuite, ils nous apportèrent différentes sortes de leurs denrées, et nous invitèrent à les prendre en troc par des petits miroirs, des couteaux et quelques autres bagatelles que nous avions prises pour échanger. Lorsque nous prîmes congé de ces Sauvages, ceux qui nous avaient déshabillés en entrant, nous rendirent nos habits avec la même courtoisie qu'ils les avaient ôtés; et les femmes qui avaient toujours resté accroupies sur leurs fesses comme des singes, se couvrirent le visage en pleurant et en soupirant à cause de notre départ. Voilà le cérémoniel Brésilien, tel qu'il se pratiqua à notre occasion. Il est sans doute burlesque et comique, surtout en le comparant à nos manières; mais je ne sais si la mode ne serait pas capable de donner en Europe le même mérite qu'elle donne aux civilités obligeantes que l'on se fait réciproquement oralement parmi des gens qui savent vivre. Lorsqu'un étranger passe la nuit avec eux, le Chef lui fait apporter un hamac bien net, autour duquel il allume du feu qu'il souffle avec un tapacour; c'est une espèce d'éventail qui ressemble assez aux nôtres. Ce feu n'est pas seulement un feu de cérémonie et de civilité; c'est aussi, pour eux, un feu de Religion, puisqu'ils croient qu'il sert à chasser Agnian. Ils allument leur feu avec deux pièces de bois qu'ils frottent l'une contre l'autre. L'une des pièces est molle, l'autre dure et longue d'un pied, aiguë à l'un des bouts comme un fuseau. Ils font entrer la pièce dure dans la pièce molle, et l'y tournent avec toute la force dont ils sont capables. C'est de cette manière que le feu s'allume, que la fumée en sort, et qu'ils s'en servent à s'éclairer. Si l'étranger est un peu honnête, il fait présent à son hôte de quelque couteau ou des ciseaux. Il donne aux femmes quelques peignes et un miroir, aux enfants des filets pour pêcher, ou un petit arc. Les Sauvages du Brésil n'ont pas l'usage des bêtes de charge. Si leurs hôtes se trouvent las et fatigués, ils les soulagent, leur aident à porter leurs fardeaux, et même ils les chargent sur les épaules. Ils ont entre eux les uns pour les autres une affection naturelle, plus forte que celle de quelque nation européenne que ce soit; car ils ne laissent souffrir personne. Ils ont compassion des étrangers, et soulagent du mieux qu'ils peuvent ceux qui sont en peine. Mais ils sont impitoyables quand on leur a fait du mal, ou quand on les a payés d'ingratitude. Enfin, je suis persuadé qu'on fera quelque chose de bon de ces Sauvages quand on prendra une véritable peine à cultiver leur naturel et à

adoucir leurs mœurs. J'ai dit qu'ils vivent très longtemps, et qu'ils sont fort sains. Ils ne sont pas cependant tout à fait exempts de maladies, mais elles n'y sont pas fréquentes comme chez nous. On est sujet, au Brésil, à deux ou trois sortes de bicho. La première sorte est celle que forme un petit ver long et délié qui s'attache aux jambes des hommes, et principalement lorsqu'on se fatigue beaucoup, on se tient les pieds nus et les jambes découvertes, ou quand on n'a pas soin d'être propre, et de changer de chaussure. Ce bicho grossit entre cuir et chair, forme des ulcères et cause souvent la gangrène, si l'on n'a pas soin de le faire tirer de bonne heure. Les Sauvages sont fort experts à le tirer, et cela est cause qu'ils ne s'embarrassent pas beaucoup de ce mal. On est encore frappé au Brésil, d'une maladie, s'ils ont soin de se bien laver après avoir été à la selle. Les pians sont une espèce de vérole. Les Sauvages font faire une très stricte diète à leurs malades, jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus. Ils disent qu'ils tuent le mal par la faim; cependant quand le malade est presque épuisé, ils lui donnent à manger. Comme l'expérience et le raisonnement sont toujours confondus en eux avec la plus grossière brutalité, il ne faut pas s'étonner qu'en quelque état que soit le malade, ils chantent, dansent, mangent et boivent comme d'habitude, sans s'embarrasser si la tête du malade en souffre. Mais s'il vient à mourir, et que ce soit un Chef ou un Père de famille, les chants se tournent en pleurs et en lamentations, qui durent toute la nuit suivant la mort du malade. Les femmes hurlent et font des plaintes d'une voix aigre et tremblante. Ces plaintes roulent sur le mérite du défunt, après cela on ôte le corps, on lui fait une fosse ronde en forme de puits ou tonneau, et on l'y descend droit sur ses jambes. Le corps du chef, si en est un, est entortillé dans son hamac orné de toutes ses plumes et de ses autres ornements. Comme ils croient qu'Agnian ou le Diable emporterait le corps du défunt s'il ne trouvait de la viande autour de la fosse, ils ont soin d'y mettre des pots avec de la farine, de la viande, du poisson et du caouim. Il réitèrent cette offrande jusqu'à ce qu'ils croient le corps corrompu. Comme ils changent souvent de demeure, afin que l'endroit où est la fosse ne devienne pas inconnu, ils la couvrent de pindo (c'est une plante du Brésil) et toutes les fois qu'ils passent près de ces fosses, ils font des chants lugubres à l'honneur des morts avec un tintamarre épouvantable. On dirait qu'ils veulent les ressusciter.

Or c'est un tout autre esprit qui régnait au début du 19^{ème} siècle, au moment de l'indépendance politique de Brésil en 1822, lorsqu'Eugène de Montglave publia une traduction du "roman-poème" Caramuru en 1829, après la remise en question du mythe colonialiste par Ferdinand Denis, annonçant la proclamation du mythe indianiste des Poesias Americanas de Gonçalves Dias, publiées en 1846. Nous en voulons pour preuve ce passage du Résumé de l'Histoire littéraire du Portugal de Ferdinand Denis cité par Eugène Garay de Montglave dans son introduction au Caramuru :

"Pendant longtemps l'Amérique méridionale, soumise au joug de deux puissances européennes, sembla condamnée à leur fournir des richesses sans partager leur gloire. Les succès que les Brésiliens eussent pu acquérir étaient comptés pour rien : comme les productions de leurs pays, ils allaient grossir le trésor de la métropole; le reste du monde les ignorait, et les Américains eux-mêmes savaient à peine s'ils devaient s'en glorifier."

"Le Brésil, qui a senti la nécessité d'adopter des institutions différentes de celles qui lui avaient été imposées par l'Europe, éprouve déjà la besoin d'aller puiser ses inspirations à une source qui lui appartienne véritablement. S'il a adopté un langage que l'ancien

monde a perfectionné, il doit rejeter les idées mythologiques dues aux fables de la Grèce. Usées par notre longue civilisation, elles ont été portées sur des rivages où les nations ne pouvaient bien les comprendre, où elles auraient dû toujours être méconnues; elles ne sont en harmonie ni avec le climat, ni avec la nature, ni avec les traditions. L'Amérique, brillante de jeunesse, doit avoir des pensées neuves et énergiques comme elle; notre gloire littéraire s'affaiblit en traversant les mers, et qui doit s'évanouir complètement devant les inspirations primitives d'une nation pleine d'énergie."

"Dans ces belles contrées, si favorisées de la nature, la pensée doit s'agrandir comme le spectacle qui lui est offert. Majestueuse, grâce aux anciens chefs-d'oeuvre, elle doit rester indépendante, et ne chercher son guide que dans l'observation.

L'Amérique, enfin, doit être libre dans sa littérature comme dans son gouvernement."

"Le Nouveau-Monde ne peut manquer d'imposantes traditions. Dans quelques siècles, l'époque où nous sommes parvenus, l'époque où se fonda son indépendance, lui donnera de nobles et de touchants souvenirs. Son temps des fables mystérieuses, ce seront les siècles où vivaient les peuples que nous n'avons pu anéantir, qui nous étonnent par leur courage, et qui ont retrempé peut-être les nations sorties du vieux monde : le souvenir de leur grandeur sauvage remplira l'âme de fierté; leurs croyances religieuses animeront les déserts; le merveilleux se trouvera dans leurs antiques coutumes comme dans la force incompréhensible d'une nature variant continuellement ses phénomènes. Si cette nature de l'Amérique a plus de splendeur que celle de l'Europe, qu'ont-ils d'inférieur aux héros des temps fabuleux de la Grèce, ces hommes à qui l'on ne pouvait arracher une plainte au milieu d'horribles supplices, et qui demandaient à leurs ennemis de nouveaux tourments, parce que les tourments ajoutaient à leur gloire? Leurs combats, leurs sacrifices, nos conquêtes, tout présente de riches tableaux. La voix de leur Dieu, c'est la foudre; leur temple, c'est le désert; chez eux mille génies fantastiques animent la nature, favorisent les hommes, ou s'en font redouter."

"D'un autre côté, tout l'héroïsme du moyen âge, tout esprit ardent et aventureux des temps de chevalerie, ne paraissent-ils pas avec une teinte particulière dans ces voyages des premiers explorateurs, s'avancant au sein des forêts vierges, attaquant avec audace des animaux inconnus, visitant des nations qui pouvaient les anéantir? Ils ne voulaient que de l'or; mais on ne peut leur refuser quelque gloire : la poésie doit s'emparer de leurs courses lointaines."

"Et que veut-on que l'Américain fasse de nos comparaisons, puisées dans une nature usée par le travail des siècles? Epreuve-t-on dans ses forêts vierges les mêmes impressions que dans nos bois sapés continuellement par le bûcheron? Les animaux que parcourent ses champs n'ont-ils pas plus de force et de liberté? L'océan ne roule-t-il pas ses flots sur des rivages plus imposants? L'aurore de la Grèce ouvrira-t-elle avec ses doigts de roses ce ciel éclatant de splendeur, et dont les feux feraient pâlir l'Apollon? Que les hommes de ces contrées contemplent la nature, qu'ils s'animent de sa grandeur, et en peu d'années ils deviennent nos égaux, et peut-être nos maîtres."

"Le Brésilien, soit qu'il descende de l'Européen, soit qu'il s'allie au noir ou à l'habitant primitif de l'Amérique, est naturellement disposé à recevoir des impressions profondes; il semble que le génie particulier de tant de races différentes se montre chez lui : tour à tour, ardent comme l'Africain, chevaleresque comme le guerrier des bords du

Tage, rêveur comme l'Américain, qu'il parcourt les forêts primitives, qu'il cultive les terres; le repos n'est jamais le repos d'une complète innocence... Il contemple ce que la nature a prodigué autour de lui : des richesses. Et quel spectacle! Comment ne pas l'admirer? Sur le bord de la mer, au sein des baies profondes, où les flots paisibles meurent sur le rivage, presque toujours les cocotiers se balancent doucement, la pervenche rose ou l'ipomoea, tapissent les sables arides de la plage, le manglier forme ses labyrinthes de verdure; et si les yeux se portent vers quelque île lointaine à l'aspect de ces forêts immenses, de ces bords pleins de fraîcheur, de ces collines fertiles qui se déroulent aux regards, l'imagination ajoute l'idée de la retraite la plus paisible, d'une solitude qui n'est jamais troublée. Souvent à la brise de l'océan se joignent les odeurs de la terre, et si cette douce brise vient à courber les bois d'orangers, elle répand dans l'atmosphère un léger parfum qui caresse l'odorat, se dissipe un moment, se fait sentir encore, et se perd dans l'espace."

"Dans ce climat délicieux, tout se réunit donc pour charmer, et le temps de la sécheresse, interrompt seulement pendant quelques mois, la beauté du paysage. Mais, dans l'intérieur, sur les bords de ces fleuves immenses qui arrosent le pays, une humidité bienfaisante entretient presque toujours la splendeur de la végétation. Dans cette grandeur de la nature, dans le désordre de ses productions, dans cette fertilité sauvage qui se montre à côté de la fertilité de l'art, dans cet espoir que donne l'abondance de la terre, au mugissement des forêts primitives, au bruit des chutes d'eau qui s'élancent de rochers en rochers, aux cris des animaux sauvages, qui semblent braver l'homme dans les déserts, la pensée du Brésilien prend une énergie nouvelle; et cela est si vrai, que le voyageur se sent naturellement disposé à faire retentir les bois de ses chants, et que de merveilleuses histoires des temps de la découverte charment les loisirs des caravanes. A la manière de raconter, à celle d'écouter et de comprendre, vous pouvez reconnaître ces hommes si différents de mœurs et de caractère, séparés jadis par des espaces immenses, et réunis maintenant par la Providence pour former un peuple de frères."

"L'Américain écoute avec mélancolie; une lente tristesse se peint souvent dans ses regards : s'il prend la parole, sa voix est basse, ses mots ont un accent plaintif. Il s'anime rarement, il a son ardeur au fond de l'âme; elle est toute pour l'indépendance, elle est toute pour la liberté des forêts."

"Le noir a besoin de s'abandonner au feu de son imagination, il faut qu'on partage sa pensée; ses paroles rapides ne suffisent pas à l'abondance des idées, il excite les spectateurs par ses gestes, sa voix part en éclat, ses yeux animés indiquent le feu de son âme. Mobile dans ses sentiments mais toujours crédule, le surnaturel embellit ses récits, il anime des traductions poétiques de son pays, une patrie nouvelle. Il gémit sans doute au souvenir d'anciennes infortunes; mais, malgré les douleurs de l'esclavage, le présent, en captivant l'ardeur de son imagination, l'entraîne et détourne ses regards en l'avenir."

"Le blanc partage souvent les travaux de ces deux espèces d'hommes; fier d'être la race des vainqueurs, il s'est fait des traditions nouvelles, mais il tient à celles du vieux temps; sa pensée erre parfois, sur les bords de ce Tage qu'il n'a jamais vu; son imagination est aux terres lointaines, mais son cœur est à sa patrie : dans ses récits, dans ces chants, l'histoire des deux contrées, se mêle."

"Quant à l'homme dont la mère est indienne, il a je ne sais quelle énergie d'indépendance, qui lui fait sentir le besoin d'élever sa patrie avant tout; il cherche les

aventures au sein des forêts; il a la persévérance du blanc, et le courage de l'homme cuivré; son âme est énergique et son esprit rêveur; de grandes choses sortiront de cette race."

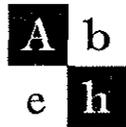
"Le fils d'un Européen et d'un noir, le mulâtre rappelle l'Arabe par ses traits, par sa couleur, par son caractère: l'amour, en exaltant son âme, le rend enthousiaste; sa pensée est rapide, son imagination variée, son cœur ardent."

"Dans ce pays, où la nature déploie tant de pompe, où les esprits sont si fougues, rien ne peut rester faible, tout doit s'élever rapidement. La langue portugaise se prête comme l'italien, aux inspirations soudaines. Les loisirs des voyages s'allient avec la réflexion. De nos jours, les paysans du Brésil nous donnent une idée de ce qu'était cette littérature primitive, qui n'est jamais confiée à l'écriture, et qui, même de cette façon, n'en offre pas moins des beautés du premier ordre. Dans les campagnes, il n'est point rare de rencontrer des improvisateurs exercés. Comme on a pu l'imaginer, il ne faut pas confondre le cultivateur brésilien de race blanche, avec celui de l'Europe; il est étranger à beaucoup d'idées d'industrie; son ignorance est souvent profonde; la superstition le tient sous son joug, mais sa pensée est rapide comme l'éclair, ses réflexions sont justes, ses idées s'élèvent, l'enthousiasme s'empare facilement de son âme, et si l'éducation fait développer ces heureuses dispositions dans les villes, il peut en résulter de puissants avantages pour la littérature."

Nouvelle société, nouveau mythe.

ANDRÉ CAMLONG

Université de Toulouse Le Mirail



1 9 9 3

El Descubrimiento de América y su repercusión cultural: Imago Mundi Medieval y Mundo Moderno

Manuel Morillo Caballero

El descubrimiento y la colonización de América aportaron elementos de primerísimo orden a los cambios que se iniciaban en Europa y de los que resultaría lo que convenimos en llamar "mundo moderno"; si importante es, pues, conocer su trascendencia, no lo es menos el situar ambos acontecimientos en el contexto de la cultura occidental; esto es, en el conjunto de saberes y valores en los que iban a producir cambios fundamentales.

Los datos que fueron proporcionando estos cambios en el pensamiento europeo empezaron a ser notorios desde los comienzos de la colonización española; pero hasta finales del siglo XVII no empezaron a comprenderse en todo su alcance. Para los europeos no podía resultar fácil el captar la nueva realidad de América y pasar del concepto de islas asiáticas, ampliamente extendido a lo largo de la Edad Media, al de un nuevo continente. El proceso de asimilación de la idea de América, tenía que ser forzosamente lento porque implicaba la necesidad de reajustar toda la concepción simbólico-religiosa del Universo, propia de la época; una cosmovisión que, partiendo de la Biblia, había constituido la base del saber medieval. Todavía en la segunda mitad del XVIII, el pensamiento ilustrado encontraba serias dificultades a la hora de situar la realidad americana en el contexto de la cultura occidental¹. El reto fue de tal magnitud que, como afirma Elliott, comprender su desarrollo significa entender las claves de la civilización europea, tanto en sus puntos

¹ El proceso de asimilación ha sido ampliamente estudiado por Antonello Gerbi: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*. 2ª ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

fuertes, como en los más débiles². O, en otras palabras, el proceso de "invención de América", implicaba también una cierta "reinención de Europa"³.

Los resultados del descubrimiento de América se manifestaron en dos direcciones distintas. Por una parte el Nuevo Mundo aportó las pruebas necesarias para el triunfo del pensamiento moderno; pero por otra, reforzó la ilusión europea de volver a los orígenes. El Nuevo Mundo se convirtió en el lugar ideal donde era posible empezar de nuevo; la tierra donde podía encontrarse el Paraíso Terrenal y donde el "buen salvaje" -mito que empezó entonces a acuñarse- podría integrarse en un modelo de sociedad ideal que en Europa se consideraba ya impracticable. América fue un espacio esencialmente utópico y, como tal, el lugar idóneo para buscar en su suelo los mitos antiguos y, simultáneamente, para situar las sociedades perfectas ideadas por los autores renacentistas⁴.

Para entender las consecuencias culturales del Descubrimiento, convendrá, en primer lugar, que nos planteemos los conocimientos europeos sobre lo que podría encontrarse al otro lado del Atlántico o, lo que venía a ser lo mismo, sobre los confines de Asia.

El Lejano Oriente, no constituía, para el saber europeo de finales del siglo XV, una incógnita absoluta, sino que lo que allí podría encontrarse estaba sólidamente fundamentado en los escritos de autores respetables que habían gozado de amplia repercusión en toda Europa. En sus líneas más generales, las noticias en torno a las islas del Oriente proceden de los escritores de la Antigüedad, para los que el Oriente siempre ejerció una notable fascinación, en parte porque las expansiones de los pueblos mediterráneos en busca de la hegemonía en todo el mundo conocido, siempre encontraron en Asia barreras infranqueables, tanto militares como culturales. De este modo, el inaprensible Oriente fue configurándose como un territorio mítico, en el que la cultura antigua fue situando toda suerte de lugares fantásticos y seres imaginarios procedentes en su mayor parte de las mitologías antiguas y en ocasiones muy relacionados con las creencias sobre la vida de ultratumba. En cambio, el Occidente, cuyo límite lo constituían las míticas columnas de Hércules, había quedado pronto incluido en la "ecumene" grecorromana, término que servía para designar el mundo conocido en el sentido de morada vital del hombre.

Con la llegada del cristianismo y la concepción del mundo geográfico basada en la Biblia, se reorganizaron estos saberes, pero no por ello disminuyeron las brumas de misterio que envolvían a todo lo relacionado con el lejano Oriente; más bien cabe decir que aumentó su carácter mítico al quedar situado el Paraíso Original en los confines del Este. Así, en el siglo IV San Isidro de Sevilla definió el paraíso como "una tierra situada en algún lugar del Este; su nombre traducido del griego al latín significa *jardín*, pero en hebreo se dice *Edén*, que en nuestra lengua quiere decir *delicia*. Si colocamos las dos palabras juntas, tenemos *jardín de las delicias*".

La situación del Paraíso en el Este parte de la Biblia⁵, pero además hay otras razones derivadas del simbolismo medieval, tales como la de situar el origen de la vida y de la luz

en la parte por donde sale el sol, así como el considerar que el jardín divino debería estar próximo a las tierras de los perfumes, aromas y especias (China y la India)⁶. En cualquier caso, lo cierto es que la simbología cristiana reforzó el valor mítico de las tierras de Oriente y difundió las noticias que sobre él se tenían. Esto explica, al menos en una cierta medida, la enorme difusión de que gozaron los relatos en torno a la vida de Alejandro Magno y la cristianización que se dio a su figura; de todas sus hazañas, ninguna posiblemente podía impresionar más a las mentes helenísticas y altomedievales que la de haber llegado victorioso hasta el corazón de la India, hasta la tierra en que se daban toda suerte de prodigios y donde moraba una enorme cantidad de seres extraños. Fruto de esa misma atracción es la difusión de noticias en torno al Preste Juan, personaje mítico basado en la existencia de cristianos nestorianos en oriente, difusión que se produce precisamente cuando, tras la expansión musulmana del siglo VII, el mundo asiático queda más aislado aún del cristianismo occidental.

En el siglo V se produce la cristianización de las Islas Británicas y poco después el celo apostólico del monacato irlandés lleva el cristianismo a las tierras e islas más septentrionales de Europa. Esta expansión, que constituye una gran hazaña apostólica, entre otras cosas, para familiarizar a los monjes con las leyendas sobre las islas del Atlántico y superponer estos saberes a los mitos sobre el Oriente propios del cristianismo continental.

El viaje más conocido entre los realizados por los irlandeses es el de San Brandan, nombre españolizado como San Borondón. Brandan vivió en Irlanda en el siglo VI y fundó un pequeño monasterio del que fue abad. Impresionado al recibir algunas noticias sobre una isla en la que vivían los santos después de la muerte y de acuerdo con algunos pasajes del Evangelio, reunió a catorce de sus discípulos para construir un barco y adentrarse en el Atlántico en busca de esa "Tierra Prometida".

En su peregrinar marítimo estos monjes descubrieron numerosas islas extrañas. Una isla con uvas gigantes, otra que se movía y resultó ser una inmensa ballena, una tercera con una espesísima vegetación; en la isla de los pájaros las aves colgaban como hojas de los árboles y se alimentaban de su savia, y otra estaba repleta de ovejas gigantes. Divisaron en medio del mar una enorme columna hecha toda ella de joyas y, en el borde de una isla escarpada y envuelta en nubes que resultó ser el Infierno, encontraron a Judas reponiéndose de los suplicios por ser domingo. Vieron pigmeos, gatos marinos, dragones, demonios, serpientes marinas y otros muchos monstruos, entre ellos el grifo, el temible cuadrúpedo alado, gigantesca mezcla de águila y león capaz de transportar a un buey entre sus garras. Tras numerosas peripecias, y al cabo de siete años, llegaron a la Tierra Prometida, una isla rodeada de niebla espesísima y protegida por una muralla de piedras preciosas. Desde allí volvieron a su barco y en tres meses llegaron de nuevo a Irlanda⁷.

2 J. H. Elliott: *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*. 2ª ed. Madrid, Alianza editorial, 1990, págs. 41-70.

3 Sobre el concepto de América como invención europea, vid. Edmundo O'Gorman: *La invención de América*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1977. Datos interesantes sobre la repercusión europea del Descubrimiento son los aportados por Germán Arciniegas: *América en Europa*. Bogotá, Plaza & Janés, 1980.

4 Vid. Beatriz Fernández Herrero: *La utopía de América. Teoría. Leyes. Experimentos*. Barcelona, Anthropos, 1992.

5 *Génesis*, II, 8

6 Louis-André Vignerat: *La búsqueda del paraíso y las legendarias islas del Atlántico*. Universidad de Valladolid, 1976, pág. 13.

7 En español disponemos de la traducción de una versión anglo-normanda que el monje Benedeit realizó a comienzos del siglo XII. Benedeit: *El viaje de San Brandán*. Madrid, Simela, 1983. Traducción y prólogo de Marie José Lemarchand.

En la actualidad hay serias dudas sobre la posibilidad de que tan fantástico viaje descansase sobre un viaje real; más bien podría tratarse, según esta opinión, de un viaje alegórico en el que se da todo un entramado de símbolos en torno a la peregrinación del cristiano en la tierra hasta alcanzar la vida eterna⁸. Pero, sea navegación real o simbólica, lo cierto es que la leyenda fue conocidísima en toda Europa. Hasta nosotros han llegado más de 120 manuscritos latinos de la *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, así como infinidad de versiones y adaptaciones a la mayor parte de las lenguas europeas. También nos consta que la leyenda fue muy popular entre los navegantes, como prueba su popularidad en las ciudades hanseáticas y en Venecia⁹.

Pero lo que sin duda infundió más vitalidad a la leyenda fue el hecho de que la isla de San Borondón fuese recogida en las cartas náuticas ya en el siglo XIV (por primera vez en el portulano de los hermanos Pizzigani, de 1367) y que, a lo largo del XV, con la conquista de las Canarias se reforzara la idea al suponer que el archipiélago se correspondía con las islas visitadas por el santo. Pero la isla paradisíaca en la que concluyó su viaje se resistía a aparecer, a pesar de que en su búsqueda se armaron costosas escuadras y de que los más reputados geógrafos siguieron situándola en sus mapas hasta bien entrado el siglo XVII¹⁰.

La mayor parte de los elementos que encontramos en la leyenda de San Borondón tenían ya una larga tradición; pero interesa señalar que el espacio geográfico ha cambiado radicalmente al situar en el Atlántico lo que anteriormente había sido patrimonio del Oriente, de modo que ambos extremos comienzan a confluir, al menos en lo referente al universo mítico medieval.

También estaba ampliamente extendida la creencia de que en medio del Atlántico se encontraba la *Antilia*, una "antiisla" o isla florida en la que algunos situaban siete ciudades fundadas por siete obispos que huyeron de la Península a causa de la invasión musulmana. Antilia, cuyo nombre perdura en el del archipiélago caribeño, ya está presente en el mapa de Pizigani (1367) y se mantiene en los más importantes mapas del siglo XV (Becario, 1435; Andrea Bianco, 1436; Fra Mauro, 1460, etc.); la encontramos en el conocido mapa de Behaim (1492)¹¹ y todavía se mantiene en algunos globos y mapamundis del siglo XVI¹². También en el Occidente se solían situar la isla de Brasil, las míticas Ofir y Tarsis a las que se dirigió el rey Salomón y algunas otras.

Situándonos de nuevo en el Oriente, observamos que los conocimientos sobre sus tierras aumentaron considerablemente a partir del siglo XIII, gracias a los testimonios de algunos viajeros que se adentraron en sus tierras en condiciones que hoy pueden parecer

8 Así, por ejemplo, en M. J. Lemarchand: prólogo a la ed. cit., págs. XV-XXXVIII.

9 Vid. L. A. Vigneras: Op. cit., pág. 25.

10 A partir del siglo XVIII, la isla desaparece de los mapas, pero no así de la memoria popular de las Islas Canarias, donde hasta nuestros días perdura el mito de la "octava isla" canaria, que no es otra que la de San Borondón, la huidiza isla que periódicamente emerge y desaparece. Vid. Eloy Benito Ruano: *La leyenda de San Borondón*. Octava isla canaria. Universidad de Valladolid, 1978.

11 Sobre los conocimientos geográficos en la época de Colón resultan muy útiles las reconstrucciones de algunos mapas del siglo XV incluidas en R. Buron: *Imago Mundi de Pierre d'Ailly*. París, Maisonneuve Frères éditeurs, 1930.

12 Vid. Enrique de Gandía: *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1929, págs. 5-9.

casi increíbles. Con ello los datos fueron haciéndose más precisos, pero los mitos no se desvanecieron, sino que se fueron desplazando más hacia el Este y comenzaron a situarse más allá del Ganges y, sobre todo, en un archipiélago que los geógrafos situaban frente a las costas chinas y que el cosmógrafo Sebastián Münster, ya en pleno siglo XVI, todavía señalaba como "el de las 7448 islas"¹³. Los contactos se iniciaron tímidamente con las Cruzadas, para ampliarse posteriormente con el desarrollo de las rutas comerciales. De esta última época es la relación de Marco Polo en la que encontramos ya el punto de vista del mercader, razón por la que a lo largo de su periplo, realizado durante el último cuarto del siglo XIII, su interés se centra en todo aquello que podría ser de interés para los soberanos europeos y mantiene en sus descripciones un tono básicamente realista. Pero, lógicamente, en su relato también están presentes las concepciones propias de su época, como el hecho de que el papel moneda le parezca cosa "de alquimia" porque con él el Gran Kan "podría pagar todos los tesoros del mundo, y esto no le cuesta nada" (*Libro...*, cap. XCVII)¹⁴, y alusiones a las islas Macho y Hembra (cap. CXC) que recuerdan al mito de las Amazonas, a los hombres con cabeza de perro de la isla de Angamán "semejantes a la cabeza de los grandes mastines" (cap. CLXXIII) o a los palacios de oro de Cipango (cap. CLX), entre otras historias no menos fantásticas. Sin embargo, Marco Polo se suele referir a estas maravillas como cosas no vistas, sino oídas y situadas en islas lejanas y no en los lugares del continente que visitó.

Si conocido fue el libro de Marco Polo, mucho más lo fue el que, a la vuelta de un viaje por Egipto y Palestina, escribió el inglés Juan de Mandeville a finales del siglo XIV. El Libro de las maravillas, título con que se conoce el relato de Mandeville, comienza refiriéndose a las tierras que el autor realmente visitó, para pasar a continuación a darnos cumplida cuenta de todos los misterios de Oriente como si él realmente hubiera estado allí, para lo que utiliza datos tomados de las relaciones de otros viajeros, de las tradiciones antiguas y de los bestiarios medievales. Por su libro vemos desfilar islas en las que vivían pigmeos, mujeres barbudas con mirada capaz de matar y de secar a los árboles; hombres con pelo de oso, con cabeza de perro, con pies de caballo, con seis brazos, con cuatro ojos, sin cabeza y con boca y ojos en el torso (libro II, pág. 53)¹⁵; árboles que producían manzanas gigantes o que daban lana y otros cuyos frutos eran pájaros o pequeños corderos (libro II, pág. 87). Viaja al país de los hombres con una sola pierna y con pie tan descomunal que les permitía protegerse con él del sol. Visita a las Amazonas y conoce el país de los "panoti", hombres cuyas orejas le servían para cubrirse todo el cuerpo; el de los "hipotenés", seres en los que mitad es hombre y la otra mitad caballo, y otras islas pobladas por seres no menos fantásticos. Llega al Paraíso Terrenal, a la Fuente de la Eterna Juventud y se encuentra con grifos, dragones, sierpes y diversas bestias. Incluso tuvo la suerte de ver al Ave Fénix renacer de sus cenizas.

13 Sebastián Münster: *Cosmographiae universales*. Basilea, 1544. El archipiélago que nos referimos aparece en el mapa nº 12 (Asia: "Tabula orientalis regionis") y en el 14 (América, territorio que aún no se reconoce como continente: "Tabula novarum insularum").

14 Citas según la edición de Mauro Amiño: Marco Polo, *Libro de las maravillas*. 6ª ed. Madrid, Anaya, 1989.

15 Juan de Mandavila: *Libro de las maravillas*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973. Ed. de J.E. Martínez Fernando que reproduce la ed. de Valencia, 1524.

La posterioridad ha hecho recaer sobre Mandeville muy fuertes descalificaciones, pero no debemos entender que todo lo que narra es fabulación en sentido estricto. Es cierto que el dar como vivido lo que no lo es constituye una actitud fraudulenta; pero lo que describe no es producto de su imaginación, sino que, por fantástico que nos parezca, todo ello formaba parte del saber más autorizado de la época, con fuentes perfectamente localizables¹⁶.

Quizá fue ese carácter de recopilación, unido al estilo ameno y directo de la narración, lo que más contribuyó al éxito del libro, éxito que superó con mucho al del libro de Marco Polo. Sea como fuere, lo cierto es que el libro se divulgó a través de centenares de manuscritos, a lo que hay que agregar múltiples ediciones tras la generalización de la imprenta, y su influjo se hizo notar en los más diversos campos. Así, se ha señalado, por ejemplo, que algunos pasajes del *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell, una novela de caballería que destaca precisamente por su verosimilitud, tienen como fuente directísima el libro de Mandeville. Por otra parte, los datos aportados por el Libro de las Maravillas fueron utilizados por los más eminentes geógrafos del siglo XV como Martín Behaim, quien en uno de los marbetes de su famoso mapa, publicado en 1492, junto a la autoridad de Ptolomeo cita del "respetable doctor Johan de Mandeville".

La visión europea de los confines de la tierra estaba, pues, repleta de elementos fantásticos que habían ido forjándose desde la antigüedad; unas leyendas estrechamente relacionadas entre sí y situadas de forma cambiante en lo que en cada momento había sido confín del mundo conocido, por lo que los misterios de Etiopía, de la India o del Atlántico habían sido en ocasiones intercambiables. Pero en el fondo de las leyendas es posible encontrar vestigios de experiencias reales que poco a poco fueron aumentando el grado de saber acerca de esas tierras. Entre otras certezas, a finales del siglo XV ya estaba ampliamente extendida en los círculos cultos la idea de la redondez de la tierra, idea que encontramos en autores tan divulgados como el ya citado d'Ailly (1350-1420) y en el mismo Mandeville. Con ello, la idea de alcanzar el Oriente por el Occidente era una simple deducción que debió estar en la mente de muchos, aunque su viabilidad quedaba supeditada a cuál fuera el tamaño de la esfera y la proporción de tierras y mares en su superficie, puntos que aún eran cuestiones no resueltas en la época de Colón.

No es, pues, extraño que cuando Colón llegó a América -y teniendo en cuenta su error sobre el tamaño de la esfera terrestre- estuviera firmemente convencido de haber llegado a las islas del extremo Oriente y que mantuviera esa idea a pesar de no encontrar las maravillas que los tratadistas europeos habían descrito tan profusamente. A estos efectos no es determinante saber si Colón disponía o no de los datos proporcionados por un "predescubridor" que de modo casual ya habría llegado a las costas de América¹⁷, ni resulta especialmente significativo el que la recopilación de material bibliográfico, sobre el que realizó sus famosas "apostillas" o anotaciones marginales, lo hiciera antes de 1492, para fundamentar su viaje, o que lo hiciera posteriormente con el fin de fundamentar sus teorías sobre las tierras descubiertas y sus pretensiones de poder¹⁸. Lo que interesa aquí, es señalar

16 J. E. Martínez Fernández: Prólogo a la ed. cit., pág. XXI.

17 Vid. Juan Manzano Manzano: *Colón y su secreto*. Madrid, Cultura Hispánica, 1976.

18 Vid. Juan Gil: *op. cit.*, págs. 123-130.

que cuando Colón alude a amazonas, grifos, hombres con cara de perro o con cola, o cuando cree hallarse a las puertas del Paraíso Terrenal, no hace sino seguir unas ideas previas que al saber europeo había ido construyendo a lo largo de muchos siglos sobre los límites de su "ecumene", y en las que se habían ido vertiendo los más íntimos anhelos de la cultura occidental. Encontrar esos mitos era, por lo tanto, esencial para la credibilidad de su empresa ante los sabios de la corte española¹⁹.

El que la realidad del Nuevo Mundo no fuera como se esperaba, no era, pues, cuestión fácil de asimilar y, con ello, los viejos mitos se resistieron a desaparecer porque su eliminación hubiera supuesto la ruptura con un imaginario colectivo que era básico en los esquemas universalistas de la cultura europea. En el descubrimiento, conquista y colonización de América el valor de los mitos antiguos y el carácter utópico de su territorio son hechos de una entidad fundamental: la geografía de las Amazonas abarca prácticamente a todo el continente y su búsqueda originó las más diversas expediciones²⁰, con consecuencias decisivas tanto en lo social como en lo cultural, y lo mismo cabría decirse de la búsqueda de El Dorado, de las siete Ciudades de Cibola, de la Fuente de la Eterna Juventud, de la Ciudad de los Césares y de tantos otros lugares o personajes no menos fantásticos. Se trata de mitos cambiantes, huidizos, que se van transformando a medida que el proceso colonizador va dando a conocer la realidad del nuevo continente y resistiéndose con ello a desaparecer del todo, porque los mitos, como los cuentos y demás historias populares, sirven para materializar la experiencia acumulada de una sociedad y para expresarla y transmitirla de modo que sea accesible a todos sus miembros²¹.

Los mitos, como tales, comienzan a desvanecerse a lo largo del siglo XVIII, pero en cierto sentido han permanecido hasta nuestros días²². Tal capacidad para sobrevivir y para fundamentar búsquedas tan persistentes, no puede ser solamente producto de un desafortunado afán de riquezas o fruto de una ilusión casual, sino que forzosamente hemos de pensar en una sólida base cultural que los fundamenta y les confiere su extraordinaria vitalidad.

Como afirma M. Eliade, ciertos momentos de la historia cultural europea deberíamos estudiarlos operando de modo semejante al que se utiliza en la actualidad con las culturas extraeuropeas; es decir, situándonos en su propio campo de visión²³. No deja de resultar curioso que la actitud comprensiva que la cultura europea aplica a otras culturas, se la niegue a sí misma cuando se enfrenta a períodos de su propia historia que están próximos a las culturas tradicionales y que, por lo tanto, no deberían ser enjuiciados con el partidismo polémico que implica el triunfo del espíritu científico de los siglos XVIII y XIX. Así ocurre con la cultura en que se sustenta el descubrimiento de América, una cultura de base eminentemente medieval cuyos elementos surgen de una larga tradición y que todavía habrían de tener una amplia vigencia. Conviene, por otra parte, tener en cuenta que el Renacimiento es un movimiento elitista que se manifiesta sobre todo en el arte; pero un

19 Vid. Juan Gil: *op. cit.*, págs. 24-45.

20 Las expediciones relativas a algunos de estos lugares están exhaustivamente estudiadas en el libro de Roberto Levillier: *El Paititi, El Dorado y Las Amazonas*. Buenos Aires, Emecé, 1976.

21 Vid. Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 5ª ed. Barcelona, Crítica, 1981, pág. 39.

22 En este sentido, y referido al mito de la Ciudad de los Césares, vid: Fernando Aínsa: *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

23 Mircea Eliade: *Herreros y alquimistas*. 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 15.

cambio en las mentalidades que implique una nueva concepción del mundo no se produce en Europa hasta el siglo XVIII con el empirismo y el desarrollo industrial²⁴. Hemos de convenir, por lo tanto, que las concepciones antiguas y medievales son, y no podía ser de otra manera, el soporte fundamental del descubrimiento y colonización de América y el aporte clave en la formación de la cultura hispanoamericana.

Por otra parte, es necesario considerar que durante los siglos XV y XVI el desarrollo de la burguesía europea alteró las condiciones de vida. Como afirma Max Horkheimer, "la destrucción de la unidad y de la paz, que amenazaba el futuro de Europa, venía dada por el desencadenamiento de fuerzas individuales y de la economía competitiva, ligado necesariamente al nacimiento de los Estados nacionales burgueses²⁵. De esa situación conflictiva surgen las utopías, repúblicas ideales en las que late el anhelo de un retorno hacia la unidad y universalidad de la especie humana que, mejor o peor, se había mantenido a lo largo de la Edad Media sobre supuestos netamente religiosos. Por ello no es casualidad que los principales utopistas del Renacimiento (Tomás Moro y Tomaso Campanella) fueran católicos, ya que no era fácil para un católico (es decir, "universal") aceptar la sobrevaloración de lo individual, de lo competitivo y de los valores egoístas que comienzan a difundirse y que tienen en Maquiavelo su representante más famoso.

Descubrimiento y colonización se desarrollan, pues, bajo supuestos universalistas que tienden a integrar al Nuevo Mundo en el "orbis christianus" que laboriosamente había construido el pensamiento europeo²⁶. Con ello se produce un impulso de las concepciones medievales y un acicate para las teorías utópicas. Es esa concepción simbólico-religiosa la que da sentido a las quiméricas hazañas de muchos conquistadores, a la incesante búsqueda de mitos durante la conquista y, en cierto sentido, sirve para explicar también el increíble celo apostólico de los misioneros; una concepción de carácter profundamente espiritual que mantuvo su vigor, en Europa y en América, hasta el siglo XVIII²⁷. Incluso la pasión por la búsqueda de oro, tan denostada y tan poco espiritual en principio, puede cobrar nuevos sentidos si consideramos que, además del valor material, en torno al oro se había construido un complejo entramado teórico como símbolo de la perfección que había sustentado el saber de los alquimistas a lo largo de la Edad Media y que se trasluce en el mito de la Edad de Oro, de amplia repercusión en la literatura y el arte²⁸.

Es justamente en ese momento histórico de convulsión entre las concepciones antiguas y las aportadas por los nuevos descubrimientos, cuando se produce en España un extraordinario florecimiento de los libros de caballería y, a través de ellos, una reactualización del universo mítico medieval como escenario fundamental del caballero andante. En un mundo en el que los valores burgueses defendían la prudencia, la seguridad y el entorno hogareño, nada más insensato que las aventuras de los caballeros andantes, viajeros por

24 Sobre la pervivencia de la cultura medieval, vid. Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. En el sentido que aquí exponemos, Curtius afirma "Me enseñaron lo que era la Edad Media, pero me lo enseñaron mal" (pág. 813).

25 Marx Horkheimer: "La utopía", en Arnhelm Neuss: *Utopía*. Barcelona, Barral Editores, 1971, pág. 93.

26 Joseph Höffner: *La ética colonial española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1957.

27 Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, Taurus, 1955.

28 El valor del oro como símbolo de perfección está presente en diversas culturas (M. Eliade: *Herreros...*, págs. 130-154). Sobre el mito de la Edad de Oro en Hispanoamérica, vid. Antonio Antelo: "El mito de la Edad de Oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI" en *Theasaurus*, XXX (1975), 1, págs. 81-112.

un mundo fantástico en el que, sin más ayuda que la de la Divina Providencia, defienden a los más débiles mientras que la Divinidad permanece distante jugando una elegante partida de ajedrez, distanciamiento confiado en la ayuda de esos defensores del Bien cuyas acciones parecen asegurar la pervivencia del viejo orden social. Se trata sin duda de una mitificación en la que se manifiesta la añoranza por lo que se pierde; pero que se constituye, a los efectos de lo que aquí tratamos, como el modelo de actuación más próximo que pueden seguir los conquistadores. De ahí que el paralelismo entre la actuación de los caballeros andantes y la de los conquistadores sea una constante en las crónicas de América²⁹ y que la conquista española tenga mucho de empresa caballeresca en la que se entrecruzan los aspectos míticos y simbólicos; la búsqueda del pasado idealizado y la del futuro utópico.

Esta peculiar visión de la realidad se manifiesta también en obras de clara intencionalidad histórica, como son las crónicas de la conquista, a las que se les ha reprochado con frecuencia el recoger elementos fantásticos, propios de la narrativa de ficción y ajenos por lo tanto al discurso histórico; pero, como ha señalado V. Frankl, el concepto de "verdad histórica" de la época toma elementos muy diversos y admite diversos puntos de vista³⁰. Es necesario considerar que a la realidad histórica en las crónicas es plural y que todos los elementos han de ser tenidos en cuenta si se quiere acceder a un conocimiento global de la realidad histórica y cultural hispanoamericana³¹.

Si cuestionado ha sido el valor de la prosa histórica, mucho más ha ocurrido en lo referente a la prosa de ficción. Durante mucho tiempo ha sido un lugar común el afirmar que la carencia de producción de obras de ficción en la Hispanoamérica colonial se debió a las prohibiciones que pesaron sobre el comercio con las Indias de libros "profanos, de vanidades o de materias escandalosas", como reza en la primera de estas prohibiciones (1506) a la que siguieron otras cédulas reales en el mismo sentido. Hoy sabemos que la difusión que tuvo la literatura española en Hispanoamérica fue muy similar a la que se produjo en España y que, tras la difusión de la imprenta, bien pudieron haberse publicado obras de ficción en América³². Si no se publicaron obras propiamente de ficción, se debió a que la literatura sirvió como un elemento más para poderse explicar el complejísimo mundo que la colonización debió aprehender. Téngase en cuenta que la novela surge como un género de entretenimiento en sociedades ya consolidadas, situación que estaba muy lejos de haberse conseguido en la América de los siglos XVI y XVII. Por eso no encontramos narrativa de ficción propiamente dicha, porque la literatura está presente, en mayor o menor medida, en obras que hoy no podemos reconocer como propiamente literarias. Aparece dispersa en numerosos fragmentos de las crónicas, empezando por el propio *Diario de Colón* y la encontramos como soporte más o menos consciente en la obra de autores catequistas, especialmente ya en el XVII, que escriben alegóricos, de carácter

29 Las características comunes al conquistador y al caballero andante, y tomando como prototipo la figura de Hernán Cortés, han sido estudiadas por Ida Rodríguez Prampolini: *Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948.

30 Vid. Víctor Frankl: *El "Antijovio" de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y del Manierismo*. Madrid, Cultura Hispánica, 1963.

31 Vid. Enrique Pupo-Walquer: *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid, Gredos, 1982.

32 En este sentido es fundamental la obra de Irving A. Leonard: *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

didáctico, utilizando los moldes de la novela pastoril o de otros géneros ampliamente difundidos en España y en América. Determinar hasta que punto estas obras son o no literarias, porque predomine o no la ficción, es asunto que aún no está plenamente resuelto, aunque últimamente hayan surgido bastantes estudios en este sentido³³. Se trata, sin duda, de una labor compleja, porque es preciso separar y analizar cada uno de los elementos que intervienen en estos relatos y situarlos en la tradición de que proceden y en el proceso cultural en que se integran. Historia, literatura, didactismo y entretenimiento se nos muestran así como partes integrantes de un todo que intentó dar respuestas a las múltiples interrogantes que el Nuevo Mundo planteó y marcó con ello las bases de la cultura hispanoamericana.

MANUEL MORILLO CABALLERO

33 Por su abundante bibliografía destacamos: Luis Iñigo Madrigal (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Madrid, Cátedra, 1982 y Héctor H. Orjuela: "El desierto prodigioso y prodigio del desierto" de Pedro Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984.

Tampoco está plenamente resuelto en la época el sentido de lo literario. Sobre este asunto vid. Claudio Guillén: *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona, Crítica, 1988, págs. 244-247.



1 9 9 3

Un Barroco Insular e Circundante: visões barroquizantes de Lezama Lima e Alejo Carpentier

Antonio Manoel Nunes

*Não existe nada morto de um
modo absoluto: todo sentido
terá sua festa de ressurreição.*

Mikhail Bakhtin

I. Introdução (Do Barroco linear ao Barroco cíclico)

Segundo o escritor cubano Alejo Carpentier, a arte da América Latina *sempre foi barroca: desde as esplêndidas esculturas pré-colombianas e os desenhos dos códices maias e astecas, até os melhores romances da atualidade, passando pelas catedrais e monastérios coloniais*¹. Historicamente, a marca barroca nas artes plásticas é francamente perceptível, por exemplo, na "Virgen Maria", de Melchior Perez de Holguín (o "Greco da América - século dezessete), que com um dos seios alimenta o menino Jesus e com o outro se oferece a São José.

Por definição histórica, e por vezes até clichêizada nos manuais escolares, a América é mestiça, pois resulta da *inserção ibérica inicial - e da suplantação progressiva em seguida - no tronco multiforme das culturas ameríndias, com a posterior agregação do elemento africano e dos aluviões imigratórios*². Esse caráter simbiótico, miscingeador, funcionará aqui como o *leitmotiv* básico desse estudo que prioriza, em linhas gerais, a constituição do pensamento de Lezama Lima e Alejo Carpentier, acerca do tema do barroco. Não visto mais como um insular estilo de época perdido nos mares da diacronia, o olhar desses dois escritores cubanos flagra o barroco como uma pulsão cultural recorrente e que, segundo eles, tem no século vinte o seu mais grandioso momento de fulguração.

1 O correio (1977), p. 56.

2 SAGUIER, Rubén Bareiro, *Encontro de Culturas*. In: MORENO (1973), p. 3..

Assim, o barroco, entendido como o estilo artístico-literário que dominou a Europa por volta do século dezessete, será utilizado apenas como gancho introdutório à análise desse neobarroco que encontrou na América e na contemporaneidade o seu espaço-tempo ideal.

Foi obra do século dezenove a recuperação valorativa das manifestações artísticas ocorridas no século dezessete, principalmente, e que se opunham aos ditames classicizantes de uma arte linear, equilibrada e funcional. O racionalismo luzídico da Ilustração teve a responsabilidade por essa obnubilção do barroco, que encontrou em Heinrich Wölfflin, em livro datado de 1888, *Renascença e Barroco*, o seu primeiro recuperador. Nas páginas dessa obra, o tema adquire *performance e status* crítico-estratégico, passando a ser objeto de análise e estudo aprofundado.

De veio autoral, iniciado por Wölfflin, e que teve por seguidores Jacob Burckhardt, Helmut Hatzfeld, Dámaso Alonso, Eugênio d'Ors, Arnold Hauser e, no Brasil, Afonso Ávila e Afrânio Coutinho, surpreende-se no barroco uma idéia definidora em construção, diante de atitudes de ordem estética, filosófica, existencial e cultural. Tradicionalmente, dada a difusão dos conceitos de Wölfflin e Hatzfeld, a noção de barroco ficou estancada em um tempo determinado (século dezessete), compreendendo um momento histórico amplo que teve como cenário principal as lutas religiosas entre reformistas e contra-reformistas e o expansionismo europeu marítimo-mercantilista. *No primeiro caso, o barroco responderia à necessidade de uma reação dos países católicos ao crescente alastramento do protestantismo, que se dava com risco da própria hegemonia política e espiritual de Roma e das nações por ela lideradas. Um novo estilo, caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental, atuaria como instrumento ao mesmo tempo de afirmação gloriosa do poder temporal da Igreja e de impacto persuasório sobre uma mentalidade social que se debatia entre os valores da tradição católica e a filosofia renascentista que liberava suas novas verdades*³. Por outro lado, a expansão européia, ligada à catequese liderada pelos jesuítas, permitiu a absorção e desenvolvimento do barroco em terras americanas.

Se uma grande parte de autores atrelava a idéia de barroco ao conceito de periodização histórica, outros estudiosos - iniciados por Eugênio d'Ors - vinculam o termo a uma postura moderna da arte, de ruptura de convenções conservadoras e acadêmicas. O nome de Eugênio d'Ors mostra-se, portanto, de uma total relevância, já que em sua conceituação o modo cíclico da história é tema recorrente e o barroco, um momento de inteira reiteração espaço-temporal. É a partir desse modo cíclico e reiterativo de se ver/ler o barroco que Alejo Carpentier e Lezama Lima realizam suas construções conceituais.

Ao definir o barroco como *una suerte de pulsión creadora, que vuelve ciclicamente a través de toda la historia em las manifestaciones del arte*⁴, d'Ors contraria os históricos críticos do estilo ao patentear o *eterno retorno del barroquismo que lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada*⁵. Eugênio d'Ors, como se vê, foi beber em

3 ÁVILA (1984), p. 3.

4 CARPENTIER, Alejo. *Conciencia e identidad de América*. In: CARPENTIER (1981), p. 113.

5 CARPENTIER (1981), p. 114 /CIA/.

Vico (autor de *Princípios de uma ciência nova*) o fato da anticartesiana historicidade circular. A partir da noção de "universais fantásticos", Vico dá à linguagem o poder de carregar a historicidade do homem. Nesse sentido, o filósofo e retórico napolitano elege a metáfora como elemento de organização do mundo.

No andamento cíclico de "corso-ricorso", a história é um constante movimento circular que tem na reiteração de cada elemento uma volta em diferença. Assim, partindo da idéia de que tudo aquilo que o homem sente, pensa e produz, em determinado tempo, mantém vinculações entre si, formando unidades estruturais e partindo do princípio de que essas estruturas modificam-se com o correr dos tempos, Vico chega à conclusão de que o homem percorre três etapas distintas em sua evolução: a *idade divina*, a *idade heróica* e a *idade humana*⁶. Ao se resgatar Vico, percebe-se um fio de tradição que dirige seu foco de luz para Splenger, Toynbee, Auerbach, Nietzsche, Eugênio d'Ors, Benjamin, Foucault, Frye, Hayden White e, na América Latina, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Lezama Lima e Alejo Carpentier. Esse fio autoral resgata o poder da metáfora, tornando sua matéria de trabalho um olhar meta-histórico que flagra no sistema cultural o funcionamento retórico do mito.

2. Imagética Lezamiana

Enquanto Guimarães Rosa, em 1956, lançava o *Corpo de Baile* e o *Grande Sertão: Veredas*, inaugurando tanto uma nova proposta de sertão narrativo, quanto uma abordagem barroquizante no que tange à diegese, à sintaxe e à estruturação romanesca, Lezama Lima publicava um ano depois *A expressão americana*¹. Nesta obra, o romancista cubano começa a veicular, também, a idéia de barroco enquanto expressão cultural do continente americano.

Em entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*, Haroldo de Campos recupera, na contemporaneidade latinoamericana, a linguagem de escritores que, de uma maneira ou de outra, representam a porção de inventividade da linguagem, própria de escritores como Oswald e Mário de Andrade, Cesar Vallejo, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, Huidobro, Octavio Paz, Julio Cortázar e Lezama Lima. Para o crítico, a obra destes incorpora uma tradição do continente, baseada na *lógica de terceiro excluído* que, em linhas gerais, faz com que o intelectual latino-americano se apresente segundo regras de criação onde o *descentrado*, o *ex-cêntrico*, se apropria/devora da instrumentação dos intelectuais da metrópole.

Essa fortuna conceitual e inventiva que Haroldo de Campos vai denominar de neobarroca (ou dispositivo barroquizante) coincide com a antropofagia oswaldiana, *forma brutalista de desconstrução, sob a espécie da devoração, da deglutição crítica do legado cultural universal*². Por outro lado, esse tipo de apropriação criativa do passado - obra daqueles *transculturadores, grandes tradutores diferenciais da tradição* - teve em Lezama Lima um marco grandioso e moderno enquanto *estilo utópico, estilo das descobertas que resgataram a Europa do seu egocentrismo ptolomaico*³.

6 cf. VICO (1974).

1 LIMA (1988).

3 Boletim (1986), p. 72.

Para Lezama Lima, que empreende uma viagem/leitura cíclica da história ao estabelecer uma sucessão de *eras imaginárias*, o barroco é o estilo inaugurativo da cultura americana. Este barroco não se confunde, no entanto, com aquele estilo “pétrico” europeu, marcado cronologicamente e já “desgenerescente” e não tensional. É, por seu turno, *uma arte da contraconquista*, estilo *plenário* e contemporâneo que ele define como *uma grande lepra criadora*⁴.

É a partir da imagem que o conceito de neobarroco, endossado por Lezama Lima, se estabelece. Inspirado em Splenger o Toynbee, o tema do desaparecimento e desarticulação das culturas foi particularmente instigante, do viés de sua permanência/cristalização. Segundo o autor, as culturas após sua queda ressuscitam pela imagem, que as reorganiza e unifica após sua extinção. À guisa de exemplificação, lembra que *na raiz da expressão hispânica está a luta entre a gramática latina e o celta rebelde*⁵. Portanto, a partir desta fricção tensional entre partes incongruentes, se dá o curto-circuito barroquizante, próprio daqueles escritores latino-americanos.

Nesse sentido, com a chegada do homem hispânico à América, a relação da interpretação e nomeação daquela nova realidade se dava, primeiramente, pelo ramal da *semelhança com prudência*, para que, posteriormente, fossem marcadas as diferenças entre seres e coisas de aquém e além-mar. Nos primeiros anos da conquista de Novo Mundo, a imaginação não se transformara na *louca da casa*, mas num *princípio de agrupamento, de reconhecimento e de legítima diferenciação*⁶. Tal posicionamento de olhar o novo/estranho a partir da analogia com o conhecido estaria no bojo da crônica medieval a quem Fernão Lopes era a única personagem dissonante⁷.

Quando Lezama aponta a importância da imaginação, do fictício, enquanto elemento formador da idéia de América - já que no continente *tivemos que ir dos mitos à imaginação*⁸ - recuperam-se os estudos de Sérgio Buarque de Holanda. Em *Visão do Paraíso*, o ensaísta, ao contrapor a postura “moderna” e a “realista” (de redução do imaginário) dada aos cronistas quinhentistas portugueses, inseria a postura “medievalista” dos espanhóis que, ao se desvanecerem os limites do possível, logo às primeiras notícias sobre a descoberta, abriam suas guardas à incredulidade, à imaginação e ao aguçado senso do mistério e da maravilha⁹. Assim, Colombo, ao contrário de Fernão Lopes, incorporava indiscriminadamente as fontes, não distinguindo história de ficção. Ao reunir velhas convenções eruditas, forjadas ou não por teólogos, viajantes, poetas e cartógrafos, o comandante genovês misturava-as aos relatos épicos, cantares, fontes árabes e castelhanas. Do acúmulo de informações e imagens, sugiu uma América pictoriamente definida antes de seu achado. Sítio de bem-aventurança, o novo continente contribuía com locações barrocas primorosas para a montagem do paradisíaco teatro da fé e do império.

Além disso, ressalta-se a liberdade da analogia “poética”. Para a principal estudiosa de Lezama Lima no Brasil, Irlemar Chiampi, *é o produto do ‘súbito’ da associação*,

4 LIMA (1988), p. 61.

5 CARPENTIER (1981), p. 114 /CIA/.

6 MORENO (1973), p. 480.

7 cf. COSTA LIMA (1986), p. 24.

8 MORENO (1973), p. 482.

9 cf. HOLANDA (1977), p. 3-7.

*destituída de pretensão de objetividade, é uma ‘gravitação’, uma ‘urdidura’ ou uma ‘ressonância’ — para usar seus termos prediletos — desferida pela imaginação e pela memória numa dimensão, digamos, meta-racional*¹⁰. Os fatos culturais da América são destituídos da linha evolutiva hegeliana, onde a relação causa-efeito estabelece um contínuo histórico, e passam pelo critério metodológico da comparação, ou melhor, de superposição e imbricamento espaço-temporal. Esse lezaminiano método analógico-imagético acaba por criar o *tempo da simultaneidade* que aproxima os impérios romano e inca, ou que vê no fato da conquista da América a *última idade heróica do mundo ocidental, o último período da Idade épica*¹¹.

À maneira benjaminiana de ver a história enquanto - enquanto fragmentário *amontado de ruínas* em cujo espaço não se afigura o *tempo homogêneo e vazio*, mas um *tempo saturado de agoras* -, o método de Lezama foi analisado por I. Chiampi como resultado de *traços, partículas, fragmentos de textos* que ao serem *extraídos de uma totalidade - como numa tomada sinodógica* - passam por um processo inventivo de analogia *com outros retalhos de uma outra totalidade*. O que se quer, por conseguinte, *é compor, com esses saltos e sobressaltos, uma espécie de constelação supra-histórica, em que os textos dialogantes exibem o seu devir na mutação dessas partículas*¹². Esse trabalho constelar de historicidade que tem, na apropriação intertextual, seu instrumento de trabalho contesta o método diacrônico linear do discurso histórico, para recompor/reconstruir o passado por meio de estilhaços pictográficos da memória cultural.

A questão da leitura do barroco, em Lezama Lima, passa necessariamente pelo conceito já mencionado de “era imaginária”, já que esse é um dos principais recortes da proposta teórico-poética do autor¹⁴. Essas “eras” ocorrem *ocasionalmente dentro da totalidade que é uma cultura com os seus milênios, ou coincide eventualmente com ela, sempre que o fato converte-se em ‘vivente causalidade metafísica’, cuja duração é variável. O modo dessa vivência poética dos povos - na qual a dimensão mítico-religiosa tem grande peso - é o que determina um tipo de imaginação, dentro de uma cultura e no seu vasto fundo temporal*¹⁵. Apontando para o sistema cultural contemporâneo que vê no fato da visualidade o seu gancho estruturalizador, Lezama Lima faz lembrar Walter Benjamín, quando se detém na metáfora do olhar para, com olhos - seus e dos outros - flagrar o espanto e resignação de uma sociedade à beira da modernidade técnica.

Ao olhar corresponde a objetiva da câmera fotográfica; Benjamín relembra uma foto do menino Kafka¹⁶, onde - tendo como pano de fundo um artificial e tropicalista jardim de inverno - a criança posa em flagrante *kitsch* com roupas sufocantes, chapéu à espanhola e muitas rendas. Kafka desapareceria nessa composição *piegas* e melodramática não fosse a força de seus olhos secos e tristes que saltavam pela foto a fora. O menino de seis anos, pela via do olhar *desolado e perdido*, marcava o ingresso na modernidade. O

10 CHIAMPI, Irlemar. *A história tecida pela imagem*. In: LIMA (1988), p. 26.

11 MORENO (1973), p. 481.

12 LIMA (1988), p. 25.

14 Nessas “eras imaginárias” incluem-se as relacionadas aos capítulos “Mitos e cansaço clássico”, “A curiosidade barroca”, “O romantismo e o fato americano”, “Nascimento da expressão crioula” e “Súmulas críticas do americano”.

15 LIMA (1988), p. 28.

olhar kafkiano, que retirava a aurática sensação de plenitude e segurança daquele homem da segunda metade do século dezenove, é o mesmo olhar que Benjamín vislumbrara no *anjo* de Klee, neobarrocamente querendo distanciar-se daquilo que fixamente olhava¹⁷.

Esses dois olhares (o de Kafka e o flagrado no quadro "Angelus Nocus") representam o dissonante movimento da história abraçado por Benjamín. Não um movimento visto para trás em busca da eternização e cristalização, nem tampouco uma teoria em progresso, futurologizante. O movimento da história, em Benjamin e também em Lezama Lima, gira em torno da construção da experiência com o passado. É ler o passado pelo presente, apropriando-se da reminiscência *relampejante*, fragmentos de luz que vêm fazer a ponte ontem-hoje. Se o relâmpago é o conhecimento, o *texto é o trovão que se segue a esse relâmpago*¹⁸. Daí a metáfora do olhar no quadro de Klee. O *anjo* da história, contemplador da catástrofe única, tem seu rosto voltado para o passado, mas seu corpo o impele para o futuro, em meio às ruínas da existência. Tais ruínas são as mesmas detectadas no infantil olhar de Kafka.

Tal a visão histórico-cíclica de Lezama Lima, a história constelar benjaminiana mostra-se como uma construção feita a partir do presente. Implantando uma dialética em paralisia -conjunção fragmentária do pretérito no agora -, o presente da história é visado por um passado que lhe é sincrônico; passado, este, saturado de agoras. Seu conhecimento se dá, portanto, instantaneamente em fulgurações privilegiadas.

O anti-historicismo hegeliano dessa concepção determina a ruptura com as idéias de ordem e como o ponto-de-vista do poder. Pelo olhar que extingue qualquer possibilidade de evolução linear, Benjamín percebe a história pela lente dos oprimidos que, em consequência, se realiza através da instauração de cortes, rupturas, caos, estilhaços, catástrofes e agorismos.

Se para Lezama Lima uma era imaginária não desaparece já que estilhaços, *traços*, restos do seu tipo de imaginação sobrevivem, reaparecem configurados noutras eras imaginárias¹⁹, também a América é a reverberação imagética de uma Europa mediterrânea, católica, que não aboliu do seu ideário o poder de fabulação. A cultura dessa fatia do chamado Velho Continente torna-se-á o paradigma, *matriz dos imaginários da cultura americana*²⁰.

Essas eras imaginárias apoiam-se em *sujeitos metafóricos*, amalgamento de uma série de entidades naturais imaginárias com uma outra série de entidades culturais imaginárias, retiradas, por exemplo, da matéria pictórica-poética da cultura. Assim, ao contrapor quadros a poemas, trabalhando pelo viés da analogia, Lezama constrói um ou mais *sujeitos metafóricos* para simbolizar as suas "eras". Segundo ele, o que impulsiona essas entidades, é a intervenção do *sujeito metafórico*, que por sua força revulsiva, põs todo o quadro em ação, pois na realidade o *sujeito metafórico* atua para produzir a metamorfose em busca de uma nova visão²¹.

16 BENJAMÍN (1987), p. 98-9 e 144-5.

17 BENJAMÍN (1987), p. 226.

18 BENJAMÍN (1987), p. 229.

19 LIMA (1988), p. 28.

20 LIMA (1988), p. 37.

21 LIMA (1988), p. 51.

Negando radicalmente o historicismo de Hegel e aproximando-se de uma linhagem de pensadores que começa em Vico e que chega em Benjamín pela via cíclica da história, Lezama Lima utiliza em seu trabalho teórico o *método mítico*, a despeito do *método narrativo*, já que *uma técnica de ficção terá que ser imprescindível quando a técnica histórica não possa estabelecer o domínio de suas precisões. Uma obrigação quase de voltar a viver o que já não se pode precisar*²². Assim, Lezama pôde implantar um tempo proustiano, tal como identifica Benjamín em seu estudo sobre o ramancista francês, não como imagem do infinito e da eternidade, mas com *tempo entrecruzado*²³. É do fremir luzidio entre as espadas da reminiscência e do envelhecimento que se alcança fluxo temporal de um mundo em estado de *semelhança*, onde suas *correspondências* acabarão por determinar a construção do quadro vivencial.

Tanto em Lima quanto em Benjamín, a base da semelhança é a analogia, percebida menos como comparações conscientemente reconhecidas, do que como as semelhanças que, inconscientemente, flutuam por entre os episódios cotidianos. Vale conferir, portanto, o estudo do pensador alemão, "A doutrina da semelhança", em que a faculdade mimética do homem é ressaltada para mostrar o desuso do lado/motivo mágico (próprio dos povos antigos e primitivos), recuperado pelos dois autores.

À menção daqueles estilhaços e fulgurações, há de se considerar em Lezama Lima o modo fragmentário e imagético de ler a América pelo olhar oblíquo da contraconquista. Esse olhar vai ao encontro do caráter americano de luta contra um espírito maléfico, representado pela facção social que, no momento analisado, atua como a toda-poderosa.

A era imaginária americana, ligado ao barroco, tem no *senhor barroco* sua metáfora-matriz, *o primeiro americano que vai surgindo dominador de seus caudais*²⁴. A imagem austera desse senhor que se instala *em sua granja, camonico ou casa bem cômoda* vai surgir no momento do assentamento do europeu na terra por ele abraçada, ou seja, *quando já se afastaram o tumulto da conquista e o parcelamento da paisagem pelo colonizador*²⁵. Ao barroco europeu, histórico e estilístico, *gótico degenerado*, Lezama Lima contrapõe o barroco americano, nascido de uma acumulação tensional e de um *jogo plutônico* que reorganiza os fragmentos/estilhaços da memória cultural. Segundo I. Chiampí, *'tensão' e 'plutonismo' são os termos que Lezama inventa e reserva exclusivamente para o barroco americano, enquanto formas ideológicas propiciadas pelo fenômeno da colinização*²⁶.

Assim, pode tomar corpo, nesse barroco americano, o dado político-ideológico da contraconquista. Essa forma subterrânea de luta e resistência frente ao dominador europeu - tensional e plutônica como lembra Lezama - instrumentaliza uma transculturação mestiça. É decisivo, portanto, o dado da miscigenação na formulação teórico do conceito de neobarroco americano. Como observar-se-á posteriormente em Alejo Carpentier, também em Lezama Lima a questão da justaposição/imbricamento cultural realça a formulação de seu pensamento.

22 LIMA (1988), p. 55.

23 cf. BENJAMÍN (1987), p. 45-6.

24 LIMA (1988), p. 80.

25 LIMA (1988), p. 81.

26 cf. nota 02 de LIMA (1988), p. 79.

O autor de *Paradiso* acaba resgatando a figura do quíchua-cusquenho Kondori como metáfora barroquizante de miscigenação cultural. Em seu trabalho plástico-arquitetônico consegue inserir, pelo método fusionista-iconográfico, símbolos incaicos do sol e da lua no código imagético-religioso do conquistador espanhol; fazendo com que se esculpisssem grandes anjos cujos rostos de índios refletem a desolação da exploração mineira²⁷. Kondori se apresenta, portanto, como a oculta síntese do espanhol e do índio, da teocracia hispânica da grande época com o solene ordenamento pétreo do incaico²⁸.

Se por um lado, o índio Kondori assume o papel do inca rebelde, daquele que vem para minar os valores etnocentristas do dominador, uma outra metáfora de cunho aglutinante se sobrepõe. O escultor Aleijadinho aparece, então, para representar a rebelião triunfalista dos negros. Sua obra, segundo a ótica lezamiana, une em tom grandiloquente e criativo as culturas européia e africana. Com isso, o escritor conclui, pode-se observar que o senhor barroco americano, a quem designamos como o autêntico primeiro instalado no que é nosso, participa, vigia e cuida das duas grandes sínteses que estão na raiz do barroco americano, a hispano-incaica e a hispano-negróide²⁹. De tal tríade metafórica chega-se a síntese tensional-acumulativa do neobarroco.

Como se observa, a questão da miscigenação e da síntese é o valor que mais alto se levanta, no que concerne ao entendimento conceitual do barroco contemporâneo. Haroldo de Campos, ao falar da poesia transtextual de Cesar Vallejo ('syntaxier', como o nosso Sousândrade ou como Mallarmé³⁰), recupera o conceito de barroco industrial do crítico Enrique Ballón Aguirre, aplicada à obra desse poeta. No léxico de Vallejo há incrustações de quíchua, ao lado de francesismos, grecismos extraídos do jargão científico, para não mencionar os peruanismos. Se quiséssemos recuar no tempo, retomando o fio da tradição por uma vertiginosa operação de anacronia, poderíamos evocar essa matriz textual que Vallejo não conheceu (só foi publicada em 1936): a Nueva Crónica do índio turgimão Guamán Poma, escrita entre 1584 e 1615, onde o código do castelhano se deixa atravessar pela fonia quíchua, as representações cristãs se mesclam às categorias do pensamento andino, num verdadeiro políglotismo da origem, na feliz expressão do crítico peruano Julio Ortega, que é também um dos mais percucientes analistas da poesia de Vallejo³¹.

Fonte espetacular de convergência das dissonâncias culturais, esse barroco industrial confunde-se com a proposta barroquizante de Lezama Lima e que, em Alejo Carpentier, a seguir, obterá aprofundamento seguro.

27 LIMA (1988), p. 103.

28 LIMA (1988), p. 105.

29 LIMA (1988), p. 106.

30 Boletim (1986), p. 71.

31 Boletim (1986), p. 71.

3. Arquitetura de Carpentier

Na década de vinte, os quadros de Xul Solar são expostos em Buenos Aires, retratando a cidade platense através de um inusitado jogo geométrico das formas arquitetônicas da fusão surreal e exotérica do homem com o animal, e da busca obsessiva da modernidade pelo ramal de um tênue caricaturismo. Xul Solar representa a entrada de Buenos Aires no espírito moderno da arquitetura. Suas obras pictóricas mostram-se como rompecabezas da capital argentina. *Más que su intención isotérica o su libertad estética, me impresionaron su obsesividad semiótica, su pasión jerárquica y geometrizarante, la exterioridad de su simbolismo. Buenos Aires, en los veinte y los treinta, era el anclaje urbano de estas fantasías astrales y en sus calles, desde el último tercio del siglo XIX también se hablaba una panlínua, un pidgin cocoliche de puerto migratorio*¹.

Para Beatriz Sarlo, a obra de Xul Solar representa a arte da miscigenação, da simbiose barroquizante, conforme mostrara, anteriormente, Lezama Lima. Assim, a Buenos Aires xuleana tomava o caminho do imbricamento tensional entre o novo e a tradição. *Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla*².

Portanto, essa cultura de mezcla - que funde pólos opostos (contrários e contraditórios) - se afigura como denominador comum da cena americana. Alejo Carpentier, ao seguir pela mesma vereda conceitual, desvela, a partir da metáfora da cidade latinoamericana, o tema do barroco na contemporaneidade. Para ele, as cidades do Novo Mundo representam um entrave, no que concerne à sua utilidade em servir como espaço/cenário do romance.

O autor cubano, em diversos de seus escritos, lembra o caráter desordenado da urbanização. *Se nossas cidades não tem estilo, é porque sua formação se deu a despeito de um planejamento lógico e racional e às custas de uma tentativa de torná-las simulacro (mal realizado) de importantes centros europeus. A estrutura e distribuição arquitetural das cidades latinoamericanas se mostram para o autor como uma salada de coisas boas e coisas detestáveis - arremedos horrendos, às vezes, de ocorrências arquitetônicas européias*³. A passagem, na virada do século, da importância da paisagem rural para a paisagem urbana determinou, por conseguinte, tal desordem de crescimento e um acirramento/confronto entre as classes sociais.

Desse foco, Alejo Carpentier recupera sentimental e criticamente suas viagens às metrópoles latinoamericanas - quando de seu exílio de Cuba e quando de sua volta a elas, já com a revolução vitoriosa na ilha caribenha. Caracas é lembrada pelo *crecimiento fenomenal, con sus conseguintes conflictos*⁴, e com um certo espanto pelo seu agigantamento.

1 SARLO (1988), p. 14.

2 SARLO (1988), p. 15.

3 CARPENTIER, Alejo. *Problemática do atual romance latinoamericano*. In: CARPENTIER (s/d), p. 14-5.

4 CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de una nuevo siglo*. In: CARPENTIER (1981), p. 14.

Si la Caracas que conocí en 1945 era ya una ciudad barroca por el color de sus casas, el calado de sus romanillas, la pluralidad de sus tejados rojos, el enrevesado estilo de sus letreros, el tropical desorden de su Mercado Central, etc. etc., hoy atiborrada de rascacielos, sigue siendo una ciudad barroca - más barroca que antes, acaso - por la total anarquía de su arquitectura demencial⁵. O mesmo acontece com a cidade do México e com São Paulo, por exemplo, que se constituem em *monstruos* a crescer desordenadamente e a acentuar as contradições sócio-econômicas da população: *crecimiento de las riquezas de una élite, en contraste con un aumento de la pobreza*⁶.

Com isso, cidade americana e conflito social se confundem pelo viés da contradição barroca, e daí a necessidade de se registrar esse material no romance latinoamericano. Pela lógica carpentierana, ao se tomar as cidades como paisagem e personagem romanescos, se estaria necessariamente denunciando essas injustiças.

Se Joyce conseguiu fixar o clima de Dublin no Ulisses, e Fellini ou Passolini recuperam na película fílmica a Roma eterna, por terem estas um estilo totalmente moldado e completo, as *nossas* (cidades), em *contrapartida*, estão, desde há muito tempo, em processo de *simbioses, de amálgamas, de transmutações* - tanto sob o aspecto arquitetônico como sob o aspecto humano⁷. Esse caráter, à primeira vista negativo, de não concreção de uma identidade própria, servirá para Carpentier como um alerta positivo. *E no entanto começamos a descobrir agora que possuem o que poderíamos chamar um terceiro estilo: o estilo das coisas que não têm estilo*⁸. Assim, a "terceira margem" vislumbrada pelo autor de *A Harpa e a sombra* é sinônimo do barroco latinoamericano que vai se delineando nestas páginas. Esse barroco se constrói a partir do amalgamento de elementos díspares, como no caso das cidades "desestilizadas" da América, geradas da superposição e acumulação de traços e construções arquitetônicas, conforme revela hoje a arquitetura compósita do pós-moderno.

Para Carpentier, o romance latinoamericano contemporâneo funciona como veículo de divulgação desse barroco moderno. Esse romance - que atravessa veredas do real maravilhoso - utilizar-se-á de uma técnica compósita e acumulativa em termos de linguagem, donde se destacam a *paródia, a intertextualidade* e o processo inventivo e combinado da *substituição, proliferação e condensação*⁹.

Apoiado em Eugênio d'Ors, que via o barroco como pulsão criadora e como presença recorrente em toda a história da arte, Carpentier descobre na América o palco ideal para a sua manifestação. *¿Y por qué es América latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente*¹⁰. O barroco americano é, portanto, resultado de uma

5 CARPENTIER (1981), p. 18-9 /NLVNS/.

6 CARPENTIER (1981), p. 14 /NLVNS/.

7 CARPENTIER (s/d), p. 16 /PARLA/.

8 CARPENTIER (s/d), p. 16 /PARLA/.

9 cf. SARDUY, Severo. *Por una ética do desperdício*. In: SARDUY (1979), & SARDUY, Severo. *O barroco e o neobarroco*. In: MORENO (1973).

10 CARPENTIER (1981), p. 126 /CIA/.

miscigenação racial e cultural que vai desembocar no *criollismo*. Em seu conceito, *era el hombre nacido en América, en el continente nuevo, bien mestizo de español e indígena, bien mestizo de español y de negro (...)* *Eso eran los criollos, entre los cuales, desde luego, el mestizo habría de ocupar una posición privilegiada*¹¹. Por essa razão, pode Carpentier afirmar que *el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco*¹².

Tendo Cuba como metonímia dessa América *criolla e mezclada*, e sua revolução marxista (resolução aparente da luta de classes) como símbolo triunfalista da simbiose *criolla*, Carpentier se utiliza do momento político-revolucionário cubano para deflagar um barroco utópico-ideológico em uma *fase de la lucha que habrá de prolongarse hasta mediados de este siglo y sigue aún, habrá de afiarse el sentido nacional de los países americanos*¹³. A *criollidad* se mescla, por conseguinte, com a afirmação nacional, da mesma maneira que o barroco mineiro do século dezoito forneceu base sólida ao processo subversivo dos inconfindentes. *Es decir que el criollo, al vencer en todo el continente, empieza a buscar su identidad particular, y surge la noción de nacionalismo*¹⁴.

Utopicamente, o barroco americano torna-se marca revolucionária, já que *el barroquismo siempre está proyectado hacia a delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición*¹⁵. Carpentier deixou-se levar pela conjuntura castro-socialista ao contaminar seu pensamento de uma euforia revolucionária que, vista pelas lentes angulares dos anos noventa, poderia paralizar e envelhecer sua contribuição conceitual à definição do barroco americano. Este, ao se despir das conotações massiânicas veiculadas por Carpentier, fica mais à vontade, adequando-se - pela via do compósito, da transtextualidade e da miscigenação - a uma sinfonia pós-moderna e universal da cultura, executada no modo tonal exclusivo e particularizante dos países periféricos.

4. Conclusão (Barroco, Neobarroco e Pós-moderno)

Coube a Severo Sarduy fixar a *lexia neobarroco* com o fim de classificar a produção artística-literária da contemporaneidade. Detendo-se melhor na produção inventiva da arte, o crítico cubano tem como ponto de partida e apoio a extremada artificialização (ou processo de mascaramento) praticada por textos literários, principalmente aqueles lançados a partir da segunda metade do século. Apoiado nos estudos de lingüística estrutural, esses mecanismos de artificialização do neobarroco dividem-se (e combinam-se) nos processos de *substituição, proliferação e condensação*. Se no primeiro há uma troca de significantes para se ressaltar um significado-matriz e o terceiro processo, segundo mecanismos oníricos, estabelece uma fusão intercambial de dois elementos de

11 CARPENTIER, Alejo. *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Caribe*. In: CARPENTIER (1981), p. 185.

12 CARPENTIER (1981), p. 126 /CIA/.

13 CARPENTIER (1981), p. 186 /CPHTMC/.

14 CARPENTIER (1981), p. 123 /CIA/.

15 CARPENTIER (1981), p. 123 /CIA/.

uma cadeia significante, para deduzir daí um resumo semântico, no segundo processo (a proliferação) suprime-se o significante de determinado significado, substituindo-o por uma cadeia de significantes alternativos. Nesse último processo, a maneira roseana de veicular o “diabo”, em *Grande Sertão: Veredas*, fez com que a cadeia de significantes progredisse metonimicamente *circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita em redor dele*¹.

Nesse espaço, vale ressaltar a fixação do termo *neobarroco*, de Severo Sarduy, para caracterizar um tipo de manifestação artística própria da América contemporânea, e que auxiliou terminologicamente este trabalho em sua diferenciação com o *barroco*, enquanto estilo de determinada época.

O barroco, entendido então como o estilo artístico que dominou a Europa, de modo geral, no século dezessete, foi a expressão de um conflito sem desenlace entre o espírito cristão e o espírito secular. Foi um tempo de contrastes e contradições onde o amor e o sofrimento, a vida e a morte, a mundaneidade e o ascetismo, a razão e a fé realizavam seu caminho dialético, bifurcando o homem - centro da atenção.

Assim, o jogo dos opostos transformou-se em postulado barroco. Se, voltado para o percurso histórico da América, esse princípio até hoje domina. A porção latina do continente, que sempre funcionou como um espaço de tensão, do conflito, de um duplo, nasceu da pilhagem realizada pelos impérios coloniais. *As regiões mais marcadas pelo subdesenvolvimento e pela pobreza são aquelas que no passado tiveram laços mais estreitos com a metrópole e desfrutaram de períodos de auge*². Se a afirmação de André G. Frank radicaliza pelo seu maniqueísmo, no entanto, tem a sua validade ao lembrar-se de Potosi, a outrora grande fornecedora de prata, que hoje vê as suas antigas e suntuosas igrejas transformarem-se em cinemas-poeira ou depósitos de víveres. Conseqüência desse espaço pantanoso, o homem latinoamericano - imerso, por vezes abruptamente, na modernidade - acaba por dilacerar-se, neobarrocamemente superposto entre o tecnicismo multinacional e as forças produtivas nativas, entre a cultura de massa e a cultura autóctone, entre a sociedade de consumo e a marginalidade social, entre o desenvolvimento do estado e a pobreza do país.

Como se observou, o fato do barroco na América contemporânea foi utilizado, principalmente em Alejo Carpentier, como metáfora contestatória de um processo de colonização e realce da identidade comum entre as diversas nações da “latinoamerica”. Mas, se coube ao termo por alguns momentos carregar uma alta dosagem de conotação político-ideológica, era porque essa idéia de neobarroco nasceu em um contexto internacional que, ao sair da segunda grande guerra, entrava nos anos cinquenta e sessenta por uma grande período de embate leste-oeste. A “guerra fria” determinava, portanto, um modo alinhado e maniqueísta de codificar o mundo. Por outro lado, na América Latina, se solidificava um pensamento progressista de base social, em cuja linha interpretativa quedava-se o materialismo histórico, *que vinha sendo em nosso meio uma extraordinária alavanca de renovação intelectual e política*³.

1 SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO (1973), p. 164.

2 GALEANO (1980), p. 43.

3 CÂNDIDO, Antonio. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA (1973), p. xiii.

Com o ingresso do continente americano nos anos noventa, nesse tempo pós-moderno de ênfase no *merchandising* ecológico e do resgate do espólio das culturas em extinção, percebe-se com nitidez - pela leitura da produção ensaística (ou mesmo romanesca) de Lezama Lima e Alejo Carpentier - a atualidade do processo neobarroco da simbiose, da miscigenação ou da *criollidad*. Não há mais uma escolha maniqueísta entre um pólo ou outro, como se fazia no pós-guerra, mas uma prática de convívio e absorção dos contrários (salto para a “terceira margem do rio”) bem ao gosto do tempo pós-utópico.

Com o olhar voltado para o passado, mas tendo seu corpo impelido para o futuro - à maneira do *anjo* histórico-apocalíptico de Benjamín -, o neobarroco resgata esse tempo pretérito através do pastiche, da paródia, da apropriação e do neo-expressionismo. Os dados (fragmentos e ruínas) da memória cultural são registrados nos *diskets*. Nada é descartado, pois passam por um processo de centrifugação. Sem esperança alguma no futuro, o “senhor pós-moderno”, gloriosa e pateticamente, liga o vídeo com imagens em terceira dimensão e assiste ao “senhor barroco” se deliciar com a couve, com a berinjeleira e com a amarela toronja.

ANTONIO MANOEL NUNES
Universidade Federal do Rio de Janeiro



1 9 9 3

Bibliografia

01. ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1957.
02. ÁVILA, Afonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo, Nobel, 1984.
03. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1980.
04. BENJAMÍN, Walter. *Obras escolhidas I; magia e técnica, arte e política*. 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.
05. *BOLETIM Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, 47 (1/4), jan/dez.1986.
06. CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira; o caso Gregório de Mattos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
07. CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo, Vértice, 1987.
08. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo, Global, s/d.
09. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México, Veintiurno, 1981.
10. *O CORREIO da Unesco*. Rio de Janeiro, 5 (10/11), out./nov. 1977.
11. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 8ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
12. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Mestre Jou, 1982, vol. 1.
13. GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 10ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
14. HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo, Perspectiva/USP, 1988.
15. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. 3ª ed., São Paulo, Nacional/S.C.C.T., 1977.
16. LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. intr. e notas de Irleamar Chiampi. São Paulo, Brasiliense, 1988.
17. LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
18. MORENO, César Fernandez (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
19. NUNES, Antonio Manoel. *Tem Papagaio no Pombal; Leitura d' O Uruguai*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, p. mimeo, 1989.
20. SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. S. Paulo, Brasiliense, 1986.
21. SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
22. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
23. SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. S. Paulo, Nobel, 1984.
24. VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova; acerca da natureza comum das nações*. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
25. WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.



ESPEJO IBEROAMERICANO

A b
e h
1 9 9 3

Dos Poemas de Jorge Guillén en este año del centenario de su nacimiento

Traducción: Paulo Octaviano Terra

El Fin del Mundo

Parece tan próximo el fin a ciertos pusilánimes que hasta se retiran a una montaña para aguardarlo a pie quieto. Fin y Día del Juicio. Los presagios van precipitándose. Todo se entiende porque está muy oscuro.

Terrible, ese estruendo. Escucha bien. ¿Ya un cataclismo? Es el motor que pasa. ¿Crujen los cimientos, se enrarece el aire? Una casa en obra. ¡Cómo huele ahí! Química, purísima química: nauseabundos olores elaborados, dirigidos.

Nada más fácil para la inteligencia que el abandono a un apocalipsis. Ninguna tentación seduce al ánimo vulgar como el desánimo. ¿La muerte nos lo resolverá todo, ocultos en nuestro miedo, frente a los incesantes derrumbes?

Fin del mundo, de tu mundo... Cálmate. Da cuerda al reloj. Todavía se necesitarán millones y millones de años. Aunque la Historia ocurre vertiginosamente, los minutos son muy lentos. Paciencia, paciencia intrauterina.

O fim do mundo

A certos pusilânimes, parece tão próximo o fim, que eles até se vão para uma montanha para aguardá-lo sossegadamente. Fim e dia do juízo. Os presságios vão-se precipitando. Tudo se entende porque está muito escuro.

Terrível, esse estrondo. Ouça bem. Já um cataclismo? É o motor que passa. Rangem os cimentos, o ar fica estranho? Uma casa em obra. Como cheira aí! Química, puríssima química: nauseabundos cheiros trabalhados, dirigidos.

Nada mais fácil para a inteligência do que abandonar-se a um apocalipse. Nenhuma tentação seduz o ânimo vulgar como o desânimo. Ocultos em nosso medo, em frente dos incessantes desmoronamentos, a morte nos resolver-nos á tudo?

Fim do mundo, de seu mundo... Acalme-se. Dê corda no relógio. Ainda serão necessários milhões e milhões de anos. Ainda que a história aconteça vertiginosamente, os minutos são muito lentos. Paciência, paciência intra-uterina.

Cabo de Buena Esperanza

A pesar de la baráúnda insoportable que nos asorda, nuestros oídos entienden rumores más sutiles en nuestro tiempo, y el corazón no necesita de corazonada para asentar sobre catástrofes su fe, la fe que espera... ¿Qué espera?

El más romo siente suyos los mayores prodigios, obedientes a cálculos, a máquinas, y ya no hay empresa inverosímil, porque lo histórico y lo fantástico se identifican bajo el poderío de los demiurgos.

Pertenecen a una estirpe, a una clase, a un país. Pero sus invenciones rebasan toda frontera, y los poderes así creados conciernen a todos, y todos participan de eso común que los agrupa en un destino.

El planeta va redondeándose con vínculos más exigentes que las infinitas desvinculaciones, dentro de una inmensa esperanza sin límites, esperanza mayor que nunca en el haz de una poseída Tierra y su futuro. ¿Qué futuro?

A b
e h
1 9 9 3

Cabo de Boa Esperança

Apesar de barafunda insuportável que nos ensurdece, nossos ouvidos entendem rumores mais sutis em nosso tempo, e o coração não precisa de sentimentalismo para assentar em catástrofe a sua fé, a fé que espera... Que espera?

O mais bronco sente que são seus os maiores prodígios que obedecem a cálculos, a máquinas, e já não há empreendimento inverossímil, porque o histórico e o fantástico se identificam sob o poderío dos demiurgos.

Pertencem a uma estirpe, a uma classe, a um país. Mas suas invenções ultrapassam toda fronteira, e os poderes assim criados pertencem a todos, e todos participam desse comum que os reúne em um destino.

O planeta vai arredondando-se com vínculos mais exigentes que as infinitas desvinculações, dentro de uma imensa esperança sem limites, esperança maior que tudo, na face de uma possuída terra e seu futuro. Que futuro?

PAULO OCTAVIANO TERRA
Universidade de São Paulo

A b
e h
1 9 9 3

Nota preliminar a un soneto de Quevedo en traducción

Helena Ferreira

Se ha dicho y escrito, reiteradas veces, que los temas quevedescos siempre son sorprendentes, incluso por la extraordinaria variedad y densidad de su cariz: filosófico, m religioso, moral, metafísico, amoroso, fúnebre, satírico, burlesco, etc. No se trata, pues, de ninguna novedad.

Para el lector aficionado a la literatura -sobre todo de lengua española- lo más interesante es la certeza de que en la temática de Quevedo se halla, en efecto, el acopio completo y "pluscumperfecto" de la estilística conceptista, de la cual él ha sido a la vez el suelo y el subsuelo, el ingeniero y el obrero, el arquitecto y el soportal, la flor y el cemento, el balcón y la terraza, en fin el sótano y el desván de la monumental e ineludible edificación del Barroco español.

Defensor incansable de los valores espirituales y crítico implacable de las miserias humanas, don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 - 1645, Al. calá de Henares), con sus quevedos, suele mirar de hito en hito al hombre de su tiempo y nos ayuda aún a hacer lo mismo, a cada cual lo suyo.

Su proceso creador, tan múltiple, además de completo y profundo, se alimenta de esa mirada y de ahí reluce su ingenio y virtuosismo, como es el caso del soneto que traduje al portugués: *A una nariz (A um nariz)*.

En este soneto, el autor nos presenta -permítaseme el neologismo- un *mapa-nasi* para ridiculizar a un hombre cuya nariz es muy grande.

A través de lo caricaturesco y recorriendo la geografía del narigón, el dirige flechas

satíricas, envenenadas, hacia su rival: Góngora y su *nasón*, como nos lo confirma el cuadro de Velázquez: austero y sombrío, no nos está mirando "desde las torres de Córdoba", sino desde el Museo "Lázaro Galdinão", en Madrid.

Y Quevedo lo hace con maestría.

Primero, compara esa nariz a una prenda de vestir: el *sayó*, falda larga, que tiene un sinnúmero de acepciones, como la que, en sentido figurado, se aplica al hombre de aspecto brutal. A lo mejor, podría haber sido esta última la que interesase al autor.- Después, a objetos, los más dispares (un reloj de sol, una alquitara, un espolón de una galera); a un monumento de la Antigüedad egipcia (la pirámide); a elementos exóticos del mundo animal (un pez espada, un elefante con su trompa). Y, por fin, a personas del ámbito literario (el poeta Ovidio), y bíblico (los hijos de Jacó fundadores de las doce tribus de Israel, y Anás, todos narigudos).

Por este camino de exageración barroca y la consecuente deformación de la realidad, Quevedo prelude ya los *esperpentos* de Valle-Inclán y los *caprichos-disparates* de Goya.

Desde luego, el gran rasgo de esa vertiente del Barroco español, a la cual pertenece Quevedo, es ocultar el pensamiento, obligando al lector a esforzarse por descubrir o comprender los conceptos allí disimulados, y sacar, muy bien y en modo superlativo la importancia a las palabras.

Justo por haber sido Quevedo la figura señera del Conceptismo, es decir, por haber él cumplido, con genialidad, todos los requisitos de esa "doctrina", añadiéndole insólitamente otros más, me vienen ahora, de pronto, algunas frases célebres de un contemporáneo suyo -el escritor Baltasar Gracián (1601-1658)- las cuales aprendí de memoria tras leer su antológico tratado *Agudeza y arte de ingenio*, tales como:

"No consiste la perfección en la cantidad, sino en la calidad."

"Lo bueno, si breve, dos veces bueno. Y aun lo malo, si poco, no tan malo."

Sin embargo, yo me atrevería a hacer, quizá una parodia a las sabias palabras de Gracián para, si posible, subrayar la agudeza y el ingenio de Quevedo:

"Consiste, sí, la perfección en la cantidad, cuando la calidad es quevedesca";

"Si en Quevedo lo breve es tan bueno, ¿cuántas veces, entonces, es bueno lo bueno?"

"Y aun malo, si mucho lo hace Quevedo bien, no tan poco."

HELENA FERREIRA

Universidad Federal de Río de Janeiro

A una nariz (*)

Quevedo

Érase un hombre a una nariz pegado,
 érase una nariz superlativa,
 érase una nariz sayón y escriba,
 éra un peje¹ espada muy barbado.

Era un reloj de sol más encarado,
 érase una alquitara pensativa,
 érase un elefante boca arriba,
 era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
 érase una pirâmide de Egipto,
 las doce tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,
 muchísima nariz, nariz tan fiera,
 que en la cara de Anás fuera delito.

(*) In: Obras completas. 4ª ed. Madrid, Aguilar, 1959, t. II (Verso), p. 380.

1 Forma anticuada de pez.

A b
 e h
 1 9 9 3

A um nariz (**)

Quevedo

Era, sim, un homem a um nariz grudado,
 uma nariganga tão superlativa,
 que vestia até saiote e era escriba,
 era, sim, un peixe-espada bem barbado.

Era relógio de sol mal encarado,
 era ele uma alquitara pensativa,
 era, sim, un elefante boca arriba,
 era Ovídio Nasão¹ mais narizado.²

Era ele um esporão de uma galera,
 era, sim, uma pirâmide do Egipto,
 as doze tribos³ de narizes era.

Era esse narizíssimo² infinito,
 muitíssimo nariz, nariz tão fera,
 que seria em Anás⁴ grande delito.

Traducción de Helena Ferreira

(**) Soneto satírico, inspirado certamente nos epigramatistas gregos, mas endereçado a seu arquiinimigo, o poeta Luis de Gôngora y Argote (Córdova, Andaluzia, 1561-1627, Madri), cujo nariz era enorme.

1 Públio Ovídio Nasão, dito Ovídio, poeta latino (Sulmona Abruzos, 43- a.C-18 d.C., Constanta, Romênia, 17 d.C.) que também era narigudo. Daí, o epíteto Nasão incorporado a seu nome. (Publius Ovidius Naso).

2 Quevedo -a ejemplo de Gôngora- fue excepcional criador de neologismos, alias, recursos próprios da estilística barroca. A trad. os manteve.

3 Alusão aos doze filhos de Jacó, patriarca hebreu ue, segundo a Bíblia, tinha um nariz imenso. Sua prole, fundadora das 12 tribos de Israel, não podia fugir à regra: possuía nariz grande. (Aqui, o autor se vale da antonomásia, outro recurso do Barroco).

4 Supremo sacerdote judeu a cuja presença Jesus foi levado às vésperas da Paixão, para responder a acusações. São Pedro e São João também a ele prestaram depoimentos. Anás era igualmente narigudo.

A b
 e h
 1 9 9 3

HISPANISMO EN BRASIL

A **b**
e **h**
1 9 9 3

RESEÑAS DE LIBROS

Os Galegos no paraíso racial: a conquista espanhola na Bahia. (1900-1950)

Júlio Braga

O autor, **Jeferson Bacelar**, professor do Departamento de Antropologia da FFCH da Universidade Federal da Bahia e pesquisador do Centro de Estudo Afro-Orientais, foi o vencedor do Prêmio Cultural Espanha/Brasil da Comisión Quinto Centenario, patrocinado pelo Consulado de Espanha na Bahia e a Universidade Federal da Bahia, com o artigo "A presença espanhola na Bahia".

Por quase duzentas páginas, com linguagem simples e objetiva, Bacelar expõe uma pequena parte da história da presença galega nas Américas, enfocando a cidade do Salvador, no estado da Bahia. A investigação tem como objeto principal a análise de um território, e ao mesmo tempo amplamente discriminado e estigmatizado no Brasil. E a essa perspectiva ajusta-se outro intento: o de buscar o entendimento do mito histórico ainda vigente de uma Bahia paraíso de todas as raças, hospitaleira, acolhedora de todos os povos.

Pautado nas concepções de hegemonia e etnicidade inventada, elabora, com o auxílio de ampla documentação, uma densa e consistente etnografia dos galegos em Salvador. Surgem em sua narrativa, dois planos de uma mesma realidade: primeiro, ao mostrar a trajetória e participação dos galegos na sociedade baiana, revela com clareza os mecanismos dos quais se valem os grupos dominantes para manter o "paraíso" sem alterações nas posições e relações de poder. Isto faz com que apareçam as práticas coercitivas e repressoras utilizadas pela sociedade, pondo a nu a "hospitalidade" concedida aos dominados, ainda que sejam brancos e estrangeiros; segundo, é categórico ao afirmar a incorporação de valores do sistema dominante pelos galegos. Os que ascendem se

convertem em elite e querem reproduzir na sociedade e no grupo os mesmos parâmetros da dominação exercida pelos da "terra estranha" e da Espanha. Mas, ainda que imbuídos ou tocados pela visão dominante, a posição do grupo e as pressões e estigmas que sofrem, fazem de sua prática, resistência impondo uma forma contrastante e diferente de vida na nova sociedade.

Constroem e expõem, dessa forma, um amplo quadro da grandeza, dignidade e determinação, que constitui com propriedade a história de vida da maioria das gerações galegas em Salvador. Quase indiscreto, mostra também uma história que alguns membros do grupo galego prefeririam que permanecesse no silêncio: a história da exploração, sofrimento e desespero de famílias e amigos que jamais foi contada.

Sem se envolver em demasia nos ranços teorizantes, o autor mostra, nos oito bem cuidados capítulos de sua obra, quem são, afinal de contas, os galegos, seu avanço na economia, sua presença numa "terra estranha", os "negócios de famílias", suas associações. Narra a ascensão de um galego que "comeu a costureira e casou com a madame" e conclui com a tragédia dos "galegos que comeram o pão que o diabo amassou".

Polêmico, mas sem qualquer teor sensacionalista, oferece uma real contribuição aos estudiosos dos processos de imigração e abre cominhos para o entendimento da complexa realidade brasileira.

O presente trabalho, já no prelo, deverá em outubro, pela Editora Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA., com o apoio do CEAO / Fundação Ford, estar à disposição do público em geral.

JÚLIO BRAGA
Diretor do CEAO

CELA, Camilo José. *A Colméia*, tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1992.

Amaya O. Mourinho de A. Prado

Com mais de quatro décadas de atraso chega até nós *A Colméia*, romance do escritor espanhol Camilo José Cela, Prêmio Nobel de Literatura de 1989. É o terceiro, de sua vasta relação de romances, publicado no Brasil até o momento. Já foram publicados, há poucos anos, *A família de Pascual Duarte* e *Mazurca para dois mortos*.

Camilo José Cela nasceu em Iria-Flavia, província de La Coruña, na Galícia, a 11 de maio de 1916. Aos oito anos de idade ainda não sabia ler ou escrever e só depois de tentar várias profissões e circular por diversos cursos universitários é que se decidiu por ser escritor. Praticamente autodidata, leu quase todas as grandes obras da literatura universal e começou a publicar poemas em jornais e revistas a partir de 1936.

Seu primeiro romance, *A família de Pascual Duarte*, foi escrito entre 1940 e 1942. Já na segunda edição foi censurado pelo regime franquista e retirado das livrarias. Em meio à conturbação do país depois da guerra civil, Cela soube, com *A família de Pascual Duarte*, recuperar a força do romance espanhol que já não poderia visualizar um futuro glorioso pois o isolamento político e cultural da Espanha, o exílio da maioria dos grandes escritores e, em grande parte, a censura, cerceavam a liberdade criadora nessa época. Inaugura-se com este romance a estética do tremendismo, que consiste no exagero da expressão dos aspectos mais crus da realidade, que aparece distorcida e deformada, muitas vezes com humor e sarcasmo. Desta forma concorre, também, para a consolidação do realismo existencial. O papel que representa na realização de uma nova linha narrativa é fundamental, uma vez que rompe estereótipos e abre caminhos novos, sem, porém, perder o elo com a tradição narrativa, fato que permite a identificação de suas obras com as dos

clássicos do “Siglo de Oro”, por exemplo. Não se deve esquecer jamais que um de seus romances iniciais, de 1944, é, nada mais nada menos, que *Novas andanças e desventuras de Lazarillo de Tormes*.

Talvez a característica mais marcante deste autor seja o seu caráter experimental e sua constante renovação. Ele não segue um estilo definido ou uma maneira de escrever já estabelecida. Antes, procura sempre novos caminhos, novas fórmulas narrativas, novos métodos, sem perder, no entanto, o brilhantismo e vigor.

Em *A colméia*, escrito entre 1945 e 1948, o autor mostra tempo e espaço estritamente determinados: Os fatos se passam em apenas três dias do ano de 1942, em Madrid. O próprio autor considera que o protagonista desta obra é a coletividade. Trata-se de um “romance da cidade”.

Para atingir o objetivo de retratar a coletividade, a sociedade madrilenha do pós-guerra, o autor lança mão da introdução de um grande número de personagens — e o faz com maestria —, sem que se possa destacar um ou outro de maior importância no decorrer da narrativa. Ao contrário: a maioria deles está ligada por diferentes tipos de relações pessoais, formando um todo bastante denso, onde cada parte é muito significativa e concorre para que se tenha uma visão geral da sociedade retratada.

A intenção de protagonizar a sociedade como um todo é resolvida por Cela de uma forma bastante peculiar: a fragmentação. Ou seja, várias cenas, ordenadas e simultâneas, vão aparecendo e introduzindo temas e personagens. Tais cenas formam seqüências narrativas menores que se juntam, formando os capítulos. O resultado são “flashes”, como os dos filmes, que vão dando ao leitor informações simultâneas. O que em geral acontece é que, num capítulo, os temas destas cenas, e também o tempo, são constantes, variando apenas os personagens. Assim, o leitor acaba por conhecer as ações de vários personagens que ocorrem num mesmo espaço de tempo e em locais próximos, à maneira das colméias, onde se têm atividades intensas e diversas em cada célula que compõem o todo.

Esse aspecto de simultaneidade é reforçado pelo fato de não haver uma ordem cronológica rigorosa nos capítulos, ocorrendo saltos temporais e elipses, de um capítulo para outro, ou mesmo dentro de cada capítulo. O que poderia ocasionar certa confusão em relação à cronologia acaba por reforçar a idéia de tempo único, restrito e simultâneo.

A colméia, apresentando os momentos vividos pelos vários personagens, é uma profunda reflexão sobre as condições em que se encontrava a sociedade madrilenha, tanto em seus aspectos materiais quanto espirituais, nos anos seguintes à guerra civil. É um retrato fiel da época, com sua miséria, rancor, isolamento, incerteza quanto ao futuro e tantos outros sentimentos que pairam sobre a cidade e sua população. Daí porque este romance é considerado como uma obra de grande valor testemunhal: uma riquíssima e bem elaborada obra de arte que, ao mesmo tempo, documenta a situação social da Espanha do pós-guerra. Um romance social, portanto, onde fatos, ambientes e personagens são mostrados de maneira direta e objetiva. Os personagens são vistos com frieza, distanciamento e, às vezes, com humor. Por outro lado, a crueza caminha paralelamente com a poesia e com o lirismo sempre presentes nos textos de Cela.

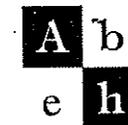
Sem dúvida, ao falar desta obra, há que se comentar muitas outras particularidades tão ricamente aproveitadas pelo autor. Dada sua variedade fica fácil constatar o grande

número de temas que vão surgindo e a excelência das técnicas empregadas para mostrar cada um deles, reflexos da contínua busca de Cela pela experimentação e pela exploração de vários caminhos ao mesmo tempo.

Borges costumava dizer que as obras literárias devem ser lidas no original, no entanto esse é um ideal longe demais da maioria dos leitores. Se *A colméia*, em sua língua original é esplêndida, sua tradução para o português, felizmente para nós, é de excelente qualidade. Mário Pontes optou por uma tradução fiel, com poucas intervenções, o que resulta num trabalho de muito boa qualidade, que procura reproduzir as imagens criadas pelo autor.

A edição conta, ainda, com uma introdução e notas de Darfo Villanueva, onde aparece um perfil biobibliográfico de Cela, e um belo ensaio localizando *A colméia* no panorama do romance contemporâneo espanhol.

AMAYA O. MOURIÃO DE A. PRADO
Universidade Estadual de São Paulo/Assis



1 9 9 3

**TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *O Rei pasmado e a rainha nua*, tradução de Clara Diamant.
Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1993.**

Balbina Lorenzo Feijóo Hoyos

É sempre grato tomar conhecimento da tradução para o português de uma obra da literatura espanhola e, muito mais, quando se trata de um livro de um autor bem conhecido (meu conterrâneo - somos ambos da Galícia- e meu professor, em 1966, em Madrid) e consagrado pela crítica, como é o caso de Gonzalo Torrente Ballester, um dos grandes novelistas da atualidade na Espanha. Já no início da carreira literária do autor, o crítico Rafael Conte afirmava que "su raigambre gallega, el espesor de su prosa, que sabe introducir una evidente y compleja calidad en un sabor terrestre y real, la creación de personajes y la dosificación de un argumento progresivamente profundizado, donde cada personaje, hasta el más episódico, adquiere un valor en sí, hacen de esta serie narrativa [la trilogía *Los gozos y las sombras*] una de las más importantes de las letras de este siglo".

O autor (nascido em El Ferrol, em 1910) vem produzindo ao longo das quatro últimas décadas romances de peso (*El señor llega, Dónde da la vuelta el aire, e La pascua triste* — que formam a trilogia mencionada —, *Don Juan, Off-side, La saga fuga de J.B., La isla de los jacintos cortados, Dafne y ensueños, Crónica del rey pasmado*), crítica literária (*Teatro Español Contemporáneo*) e artigos jornalísticos (*Cuadernos de la Romana e Nuevos Cuadernos de La Romana*). Essa vasta obra tem merecido, além de crítica favorável, muitos prêmios literários: Premio de la Fundación March para novela (1959), Premio Ciudad de Barcelona y Crítica (1972), Premio Nacional de Literatura (1981), Premio Miguel de Cervantes (1985) e Premio Planeta (1988); estes dois últimos são os prêmios literários espanhóis mais importantes.

O último romance de TORRENTE BALLESTER, *Crónica del Rey Pasmado*, traduzido como *O Rei Pasmado e a Rainha Nua* é, com certeza, um livro de agradável

leitura tanto pelo tema histórico, como pela estrutura simples e estilo fluente e claro, entremeado por uma ou outra palavra rebuscada e uma ou outra expressão coloquial, características estas que retratam o autor.

Não há dúvida de que *O Rei Pasmado e a Rainha Nua* pode ser incluído na categoria do romance histórico, o que não significa que a "história é verdadeira", conforme se diz na "Nota do Editor" da página 6. Os que realmente são *históricos, verdadeiros* são alguns personagens: o rei - Felipe IV da Espanha (1605-1665); a rainha - Isabel de Bourbon, filha de Henrique IV da França; o Valido - Conde-Duque de Olivares, dom Gonzalo Gaspar de Guzmán (que manteve em suas mãos o domínio sobre o então Império Espanhol, desde 1621 - coroação de Felipe IV e época do romance - até 1643); e, segundo a mesma Nota do Editor, Marfisa também teria sido uma pessoa real, "uma famosa cortesã" da época. A esta lista poderiam acrescentar-se ainda outros dados também históricos; por exemplo, o próprio palácio - onde se desenrola a trama - existiu e foi anterior ao atual Palácio Real de Madrid, construídos ambos no mesmo local, o último depois da destruição do primeiro por um incêndio.

Contudo, mesmo que os personagens mencionados sejam históricos, os lugares correspondam à realidade, determinados fatos sejam verdadeiros (a Espanha vencer algumas batalhas e a frota das Índias ter chegado a Cádiz sem problemas) e existam outros detalhes igualmente históricos (presença da Inquisição, ambiente de superstição), isso não implica na veracidade do romance. Basta lembrar que já Aristóteles e o próprio TORRENTE BALLESTER em outra obra afirmam que a diferença entre ficção e história radica em que esta narra o que aconteceu e aquela o que **poderia** ter acontecido.

É bem verdade que as duas correm por caminhos paralelos e bem próximos e que, às vezes, a fronteira que as separa resulta bastante tênue. Neste sentido comenta a Profa. Heloísa COSTA MILTON na sua Tese de Doutorado *As Histórias da História Retrato Literário de Cristóvão Colombo* (S.P., USP, 1992): "A ficção narrativa e a história: ambas são, inegavelmente, senhoras da linguagem, imaginação e reflexão" (p.8). E continua: "Em Aristóteles (...), a arte do historiador e do poeta se aproximam e se diferenciam em função do conceito de **imitação**, reservando-se ao historiador a imitação das ações humanas efetivamente ocorridas e ao poeta a daquelas que, no reino das possibilidades, poderiam vir a ocorrer" (p.9). E ainda acrescenta: "O romance histórico poderia ser história. Mas não é, e nem pretende sê-lo. O romance histórico é exclusivamente isso: romance sobre a história ou, dito através de uma imagem, o "forasteiro" colocado no lugar da História" (p.32).

Não há dúvida, portanto, de que *O Rei Pasmado e a Rainha Nua* é um romance histórico. E torna-se necessário, ainda, acrescentar que é um romance histórico tradicional, no que se refere ao tratamento das técnicas artísticas manipuladas pelo autor. A estrutura simples e transparente do romance, o narrador onisciente, o desenrolar cronológico dos fatos e outros procedimentos convencionais fazem do livro de TORRENTE BALLESTER um romance que segue os padrões do romance histórico espanhol tradicional. Embora de muito boa qualidade pelo perfeito domínio de língua do autor, essa narrativa está longe de alcançar o alto grau de inovação e originalidade na concepção que caracteriza o romance hispano-americano, sobretudo a partir dos anos cinquenta; os dois

âmbitos geográficos do domínio hispânico, tanto o europeu como o americano vem produzindo, obras de ficção - e concretamente, romances históricos - com vertentes bem definidas pelas características específicas; dito de uma forma bem simplista, a narrativa em língua espanhola do Velho Mundo desenvolve procedimentos tradicionais, em oposição aos desenvolvidos na do Novo Mundo, sempre marcadamente inovadores.

O romance em foco desdobra, pois, como já foi dito, processos da narrativa tradicional; chega mesmo a ultrapassar esses padrões ao alcançar os elementos exigidos pela dramaturgia clássica: *unidade de tempo* (a ação desenvolve-se em menos de 36 horas: inicia-se às 8 da manhã de um domingo e conclui-se no dia seguinte, à tarde); *unidade de lugar* (a "história" desenrola-se, por inteiro, dentro dos limites da capital espanhola, cidade de dimensões bem reduzidas no primeiro quartel do século XVII); *unidade de ação* (tudo o que se conta está em função da idéia central, posta de manifesto logo nas primeiras páginas: o rei deseja ver a rainha nua).

É tão evidente que *O Rei Pasmado e a Rainha Nua* é um romance histórico, na mais pura linha ibérica tradicional, que poderíamos atribuir-lhe, com propriedade, as palavras da Profa. COSTA MILTON, quando se refere a outro romance histórico espanhol: "Ora, resguardadas as suas excelências poético-literárias, o romance (*Em busca del Gran Kan*, de Blasco Ibáñez) não corre o risco de ser discurso da história. Contudo, ocorre que, no caso, o romance não apenas se exercita como "leitor" privilegiado da história, como quer também imitar a sua fala. Ou, melhor dito, o romance quer ser história, como se fosse uma de suas sucursais. Para tanto, usa plenamente o artifício ficcional de, com a visão do presente, estar lá, no passado, para assumir o enunciado" (p.74).

No que se refere à tradução - transposição do espanhol para o português, - línguas muito semelhantes, pertencentes a povos de cultura e história bem próximas - parece ser uma tarefa extremamente fácil para qualquer brasileiro... Mas não é bem assim: a presente tradução é, apenas, razoável. Apresenta várias incorreções fáceis de detectar, mesmo sem a comparação com o original espanhol (que não pude conseguir); falta de fluência em certas passagens, algumas estruturas estranhas em português, uma ou outra expressão de pouco uso nesta língua são os aspectos que mostram a interferência do espanhol (a língua em que foi escrita a obra).

Há até verdadeiros erros de tradução, às vezes claríssimos e elementares, como "almoço" (p.21) em vez de *café* (da manhã) ou *desjejum* se se quisesse dar um matiz menos trivial; essa é uma das clássicas armadilhas colocadas pelos falsos amigos, falha que não ocorreria, provavelmente, em Portugal, onde se diz *pequeno almoço*. Outra distração da tradutora, resultante do desconhecimento de outro falso amigo é o caso de "vozes concertadas" (p.34), isto é, afinadas.

Ainda com relação aos erros de tradução, há certas incoerências, como a da página 48, onde em nota de rodapé, se explica o significado de "mentidero", palavra que já havia sido usada antes pelo menos duas vezes (cf. p.38). A propósito, por que não traduzir essa palavra?, pois em português existe *mentideiro* (cf. o Dicionário Aurélio) com o mesmo significado do espanhol e a mesma conotação arcaica; penso que atualmente na Espanha já não se vai ao "mentidero" para ficar sabendo as últimas fofocas. Outra nota de rodapé (p.15) esclarece o significado de Valido, palavra bem conhecida em português dos

manuais escolares de História; em contraposição não se dá a menor indicação do que seja “Maestrazgo” (p.84); em português indica *superior de uma ordem militar*”.

Em *O Rei Pasmado e a Rainha Nua* podem encontrar-se também erros gramaticais de português: “Traz-me as chaves da sala proibida” (p.22). “Traz” É uma forma inexistente no imperativo do verbo *trazer*; a forma correta é *Traze-me*, já que se está usando a segunda pessoa do singular. Além do mais, se no original espanhol se usou esse tratamento, como é de supor, deveria ter sido traduzido por *você*, tratamento de confiança sem conotação especial, exatamente como ocorre com *tú* em espanhol.

Aparece também o não comum erro de regência - omissão da preposição antes do pronome relativo -: “num porto do Norte que Vossas Paternidades não terão certamente ouvido falar” (p.69); falta a preposição *DE* (*de que*).

Quanto à falta de concordância em “uma bagaceira andaluz” (p.154), em vez de *andaluza*, parece ser uma distração do revisor.

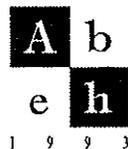
E há outros erros de impressão, consequência do descuido ou pressa na revisão. À página 47, encontra-se em vez de *ora... ora*: “ora num bairro *outrá noutro*”; com distração semelhante depara-se o leitor quando ocorre a troca do segundo termo da comparação *tão... quanto* por *quando*: “tão ostentoso quando o padre Villaescusa” (p.71).

Falta comentar apenas alguns problemas de não coincidência de uso de determinadas expressões em espanhol e português: -“A si apresenta-se-lhes assim,...?” em vez de *Ao Senhor*; “fraldiqueira” (p.72) em vez de *algibeira*, de uso mais freqüente, como é o caso de *faltriquera* do espanhol (termo provavelmente empregado pelo autor).

Caso mais grave é a tradução “O padre Villaescusa entrou na gabinete do Valido, o que se chama derreado pelo trabalho mental daquela tarde” (p.76); a expressão “o que se chama” (lo que se dice/llama) é incorreta em português, deveria dizer-se *por assim dizer*, *praticamente*.

Em síntese e apesar das deficiências apontadas, pode-se dizer que *O Rei Pasmado e a Rainha Nua* é um livro de leitura agradável tanto pelo tema histórico (que suscita a curiosidade do leitor) como pelo estilo fácil, gracioso e ligeiramente irônico de um autor de muitos romances consagrados.

BALBINA LORENZO FEIJÓO HOYOS
Universidade Estadual de São Paulo/Assis



Fogo e sangue: uma interpretação da nova Espanha

GIBSON, Ian. *A Nova Espanha*, tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves, 238 p. São Paulo, Globo, 1992,

Antônio R. Esteves

Ao longo dos tempos a Espanha tem exercido um especial fascínio sobre os estrangeiros. Ingleses e franceses, especialmente, sentem-se atraídos pela cultura espanhola, repleta de elementos por eles considerados exóticos. A mistura milenar de culturas que se operou na Península, desde os tempos remotos, transformou-a em ponto de encontro de vários mundos. Ocidente, Oriente, África e América ofereceram elementos que acabaram por criar um universo peculiar que os europeus nunca chegaram a compreender totalmente.

Na Espanha sobrevivem a herança de ancestrais culturas mediterrâneas (como a tauromaquia, por exemplo) e a força telúrica de antigas culturas célticas, ao lado da forte tradição latina e cristã, matizada pela influência oriental dos oito séculos da presença muçulmana e outro tanto de presença judaica. A Espanha também foi a porta de entrada das principais contribuições americanas e asiáticas que entraram na Europa nos últimos cinco séculos.

O metal fundido nessa forja sempre exerceu uma grande atração sobre os estrangeiros. Muitos deles ali passaram parte de suas vidas para entender facetas da cultura espanhola, muitas vezes consideradas contraditórias.

Deve-se a eles, também, muitos dos falsos estereótipos sobre a cultura espanhola divulgados mundo afora. A Espanha de mantilha e panderetas, bailando ritmos ciganos, alegres e sensuais, deve-se, principalmente a dois franceses que ali estiveram no século passado. Merimée e Bizet immortalizaram em sua *Carmen* uma imagem romântica da Espanha muito longe da realidade e da qual os espanhóis dificilmente conseguirão livrar-se.

Por outra parte, um vendedor de Bíblias britânico, George Borrow, que percorreu o país entre 1836 e 1840, produziu um dos mais lúcidos relatos sobre a realidade espanhola do século passado. *A Bíblia na Espanha*, livro onde reuniu suas impressões de viagem foi traduzido para as principais línguas européias e posteriormente ao próprio espanhol.

Já no século XX a Espanha continuou exercendo fascínio sobre intelectuais, principalmente no período da República e da Guerra Civil. Hemingway, por exemplo, deixou uma série de escritos em que tenta explicar a atração exercida pela cultura espanhola.

Contemporaneamente Ian Gibson é um bom exemplo desses estrangeiros enfeitiçados pela graça espanhola. Nascido na Irlanda, dedicou-se desde cedo ao hispanismo, inicialmente ensinando espanhol em Belfast e mais tarde como professor de literatura espanhola na Universidade de Londres. Ganhou notoriedade e projeção internacionais com seus estudos sobre Federico García Lorca. Seu livro *O Assassinato de Federico García Lorca*, de 1971, foi proibido pelo regime franquista e premiado internacionalmente. A biografia do poeta granadino que escreveu posteriormente é considerada a melhor. Em 1978 mudou-se para Madri e tendo adotado a cidadania espanhola em 1984, ali vive dedicando-se à escrita em tempo integral.

A Nova Espanha é o título em português, adotado pela editora Globo, do livro mais recente de Ian Gibson, publicado em inglês como *Fire in the Blood*, algo como *Fogo no Sangue*, lançado há pouco tempo no Brasil, na onda das comemorações que projetaram a Espanha na mídia internacional em 1992.

O autor, neste livro de leitura fácil e agradável, tenta explicar ao leitor comum o que é a Espanha, sua cultura, seus principais costumes e tradições. Tenta mostrar, sobretudo, como vivem hoje os espanhóis, depois de terem passado, nos últimos sessenta anos, por uma série de mudanças radicais, permeadas de avanços e retrocessos. A uma monarquia corrupta e anquilosada sucederam-se uma república progressista, uma sangrenta guerra civil, e uma pesada ditadura de quarenta anos até chegar no estado atual de monarquia constitucional.

Em pouco menos de vinte anos, a partir da morte de Franco, em 1975, o país transformou-se numa sólida democracia parlamentarista e numa economia de mercado que está se integrando perfeitamente à comunidade econômica européia.

Traçando inicialmente um pequeno quadro da geografia da Península, Gibson esboça a formação histórica do país, forjado durante a Idade Média através do encontro e convivência, às vezes pacífica, outras conflitiva, entre três fortes culturas: a cristã, a muçulmana e a judaica. O resultado seria o povo que no século XVI conquistou e lançou as bases da colonização da América.

Já neste século, a Espanha passou por uma República (1931 - 1939), uma sangrenta Guerra Civil (1936 - 1939) e a Ditadura do general Francisco Franco (1939 - 1975). Franco que se autodenominava "Caudilho de Espanha pela vontade de Deus" reconstruiu o país destruído pela guerra mas suprimiu toda a liberdade possível.

No entanto, e aqui está a atualidade da obra, praticamente três quartos do livro discute os problemas mais importantes da Espanha de nossos dias. Oito dos onze capítulos tratam de questões bem atuais: a transição para a democracia (1975 - 1982); o papel exercido pela

Igreja e pelo Exército nessa transição; a questão dos direitos da mulher; o embate entre o conservadorismo e o desenvolvimento; a questão dos nacionalismos internos, com destaque especial ao caso da Catalunha e do País Basco; e os problemas domésticos mais importantes enfrentados pela população espanhola, especialmente depois do ingresso na Comunidade Econômica Européia.

Assim Gibson trata de questões delicadas da cultura espanhola, mantendo sempre a distância privilegiada que o olhar estrangeiro lhe permite. Evitando a discussão apaixonada dos espanhóis, que sempre acabam por tomar algum partido, ele aponta, sempre que necessário, as falhas do governo socialista que ocupou o poder nos últimos dez anos. Sabe reconhecer, no entanto, o papel histórico positivo do partido do primeiro-ministro Felipe González no processo de modernização do país e sua inserção na economia européia.

Com certo cuidado, de um lado, mas sem poupar críticas, de outro, Gibson desnuda conflitos ainda por resolver na Espanha atual. Assim, por exemplo, mostra que as conquistas da mulher, numa sociedade claramente machista como a espanhola, foram pequenas. Há um longo caminho a percorrer para se colocar em prática os direitos garantidos pela Constituição de 1978, uma das mais avançadas do planeta.

Da mesma forma, são discutidos os problemas resultantes do relacionamento entre um Estado francamente progressista e uma Igreja claramente retrógrada. Não se deve esquecer que a Igreja espanhola foi um dos pilares de sustentação do regime franquista e que, mais recentemente, em tempos da Teologia da Libertação a Igreja espanhola conseguiu produzir e manter um movimento tão conservador como a Opus Dei. Ficou famoso o episódio, ocorrido em 1990, durante a campanha para o uso de preservativos, não apenas como forma para evitar gravidez indesejada entre os jovens, mas principalmente como forma de conter o avanço de doenças sexualmente transmissíveis, e entre elas a AIDS, promovida pelas autoridades espanholas e duramente criticada pela Igreja. Trouxe-se, na ocasião, uma grande polêmica pelos meios de comunicação, que acabou por envolver vários setores da sociedade espanhola. Nota-se, no entanto, que, cada vez mais, os brados da Igreja conservadora espanhola encontram menos eco na sociedade espanhola, sedenta das liberdades que não pôde disfrutar durante décadas.

Outros problemas, como a questão do terrorismo do grupo separatista basco ETA, o nacionalismo catalão, a presença da Espanha na OTAN ou as questões ambientais, que só recentemente, começam a preocupar os espanhóis, são abordados com grande clarividência por Gibson.

No último capítulo, intitulado "Um país em construção", o autor apresenta uma síntese de sua visão na Espanha atual: um país cuja constituição, que representa os princípios de tolerância e igualdade que faltaram à vida espanhola nos últimos cinco séculos, foi a principal conquista dos últimos tempos. Nela estão garantidos praticamente todos os direitos e permitirá a inserção do país na ordem econômica mundial sem grandes traumas, mas não sem problemas. O balanço dos últimos anos é positivo mas, talvez, nem tanto como se desejasse.

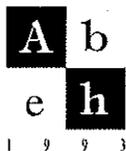
Os problemas existem — desemprego, inflação, imigração ilegal, falta de infraestrutura, falta de incentivos para tornar competitivo o obsoleto parque industrial espanhol, falta de cuidados com o frágil meio-ambiente, etc. — mas existe vontade, por

parte dos espanhóis, para resolvê-los. Também há confiança em que seja possível um desenvolvimento sustentado da Espanha dentro do quadro estável (pelo menos por enquanto) da Comunidade Econômica Européia.

“É necessário somente trabalho árduo e persistente para tornar o sonho uma realidade”, conclui Gibson.

ANTÔNIO R. ESTEVES

Universidade Estadual de São Paulo/Assis



Reflexões e imaginações: a América revisitada por Carlos Fuentes

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*.
Fondo de Cultura Económica, 1992, 435 páginas.

Heloisa Costa Milton

No passado ano de 1992, o escritor mexicano Carlos Fuentes publicou, simultaneamente nos Estados Unidos, Holanda, Alemanha, França e Dinamarca, uma obra da mais fina excelência. Seu nome: *El espejo enterrado*. Trata-se do texto da série homônima, produzida pela TV Inglesa por ensejo das comemorações do V Centenário do “Descobrimento” da América. No Brasil, a série foi apresentada pela TV Cultura, no mesmo ano.

Chame-se o fenômeno de 1492 *descobrimento, encontro de culturas ou invenção* da América, o fato é que, com seu trabalho, Carlos Fuentes visou justamente refletir sobre os sentidos e as projeções histórico-culturais desse “descobrimento”, recobrando uma tradição que se estende: “*de las piedras de Chichén Itzá y Machu Picchu a las modernas influencias indígenas en la pintura y la arquitectura. Del barroco de la era colonial a la literatura contemporánea de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez y de la múltiple presencia europea en el hemisferio—ibérica, y a través de Iberia, mediterránea, romana, griega y también árabe y judía— a la singular y sufriente presencia negra africana. De las cuevas de Altamira a los grafitos de Los Angeles. Y de los primerísimos inmigrantes a través del estrecho de Bering, al más reciente trabajador que anoche cruzó la frontera entre México y los Estados Unidos.*” (p.11)

Para rever essa tradição Fuentes recupera um dos dilemas recorrentes na história do continente: partindo de um marco simbólico como o de 1992, as comunidades hispânicas têm realmente o que comemorar? Apesar de todo o panorama crucial facilmente observável na maioria das nações americanas, a resposta positiva a tal indagação

—justificada quando menos pela riqueza cultural— norteia a reflexão do escritor, tornando a um peça literária densamente informativa e plena de imagens, que percorre de forma instigante os dois universos hispânicos que se enlaçam no Atlântico.

Na verdade, em 18 capítulos muito bem estruturados, o livro aborda cinco séculos de história, desde a formação da cultura hispânica, seus elementos básicos, sua transferência e conseqüentes transformações nos territórios do Novo Mundo, para pensar também a Espanha de hoje e o panorama geral da América Latina contemporânea.

Além disso, acena para uma possível integração entre uma Espanha que trabalhou seus conflitos e conseguiu certo desenvolvimento, modernidade e maturidade, e uma América que, descoberta, encontrada ou inventada, deve, sobretudo, continuar a ser imaginada, porque se necessitará “*imaginación para establecer una nueva agenda pública en Latinoamérica, una agenda que incluya problemas como las drogas, el crimen, las comunicaciones, la educación y el medio ambiente (...) para abordar la nueva agenda agraria, basada no en un continuado sacrificio del mundo del interior en favor de las ciudades y la industria del ollín, sino en una renovación de la democracia desde la base, mediante sistemas cooperativos.*” (p.386-387)

A organização que Fuentes confere ao seu livro é bastante didática. Para cada um dos capítulos é apresentada, na parte final, uma sólida bibliografia comentada — “*que se ha nutrido de 50 años de lecturas*”, além das “*leyendas, los mitos, las crónicas familiares, las conversaciones con amigos o maestros*” (p. 389)— para orientar a investigação sobre cada tema tratado. Soma-se essa bibliografia os créditos relativos ao conjunto das ilustrações, amplamente detalhados, e um índice analítico que, que conduz a busca de referências por parte do leitor.

Por otro lado, a edição do livro é ricamente ilustrada, como fotos de esculturas indígenas, templos, cidades, retratos; genealogias e mapas; e a reprodução de gravados e de obras representativas da cultura hispânica e seus grandes ícones: El Greco, Zubarán, Goya, Kondori, Frida Kahlo, Diego de Rivera e os muralistas mexicanos, Dali, Picasso, Gaudi, Orozco e, inclusive, o brasileiro Aleijadinho como parte desse acervo.

Em vista disso tudo, pode-se afirmar que *El espejo enterrado* é uma história crítica da cultura hispânica ou, como quer o seu autor, uma biografia de sua própria cultura e também dele mesmo. Efetivamente, não se desvinculam os contornos da obra dos do seu criador. Carlos Fuentes é presença marcante tanto no livro quanto no seriado televisivo, e mais do que isso: uma presença que se movimenta confortavelmente pelos assuntos tratados porque, como ele considera, “*una cultura se compone de todos los que la portamos, la conocemos, apreciamos y aun procuramos enriquecerla y continuarla*” (p. 389).

É esse o sentido da presente obra que, além de crítica, é também otimista e esperançosa no que diz respeito ao futuro da América Latina. Para Fuentes, em meio às crises, esta América se transforma e se move criativamente, mediante a evolução e a revolução, eleições e movimentos de massas, porque seus homens e mulheres também estão se movendo e se transformando, como portadores da continuidade cultural. E a continuidade cultural —um dos propósitos do livro— é forma de superação de “*desunión económica y la fragmentación política del mundo hispánico.*” (p.11) Nessa mesma

direção, constata-se que o desafio americano é ao mesmo tempo a sua esperança pois, assinala o escritor, os Estados democráticos estão desafiados a “*alcanzar el desarrollo junto con la democracia y la justicia social. (...) La oportunidad de hacerlo a partir de hoy es nuestra única esperanza*”. (p.388).

E o que vem a significar a metáfora que dá nome à obra? Logo no início, conta-nos Carlos Fuentes que nas tumbas indígenas foram encontrados espelhos enterrados, cujo significado seria o de guiar os mortos durante a viagem ao outro mundo. Esses espelhos, de variados formatos, simbolizam o sol, a terra, as quatro direções, a superfície e a profundidade terrenal, os homens e as mulheres que habitam este hemisfério. Eles são, assim, portadores de identidade. Mas o curioso é que fazem parte não só da imaginação indígena americana, como compõem também uma antiga tradição mediterrânea, fundamentando-se, desse modo, a busca de um todo cultural para o mundo hispânico.

Desenterrar espelhos é, portanto, o que se impõe Carlos Fuentes em seu livro, principalmente frente a uma América Latina que precisa continuar a ser imaginada. E os espelhos estão aí para isso. Por acaso, como indaga o escritor, “*no es el espejo tanto un reflejo de la realidad como un proyecto de la imaginación?*” (p. 13).

HELOISA COSTA MILTON
Universidade Estadual de São Paulo/Assis

1992: a Amazônia em evidência

Antônio R. Esteves

Nos últimos anos, como nunca, a região amazônica tem sido centro de atenção de uma série de discussões, seja no âmbito acadêmico, seja nos círculos científicos, políticos ou econômicos, mas principalmente na mídia internacional. Com o recrudescimento das preocupações, neste conturbado fim de século, com a ecologia e os assuntos ambientais, esta região, misteriosa e primitiva, voltou a ocupar um lugar de destaque na pauta dos problemas mundiais. A forma com que aparece é tão diversificada quanto polêmica. Alguns a vêem como uma espécie de paraíso terrestre onde o homem, numa época de profunda crise de identidade, poderá reencontrar o elo perdido há séculos. Outros preferem vê-la, simplesmente como uma espécie de santuário, onde o primitivo ainda está presente e que poderá suprir, a qualquer momento, as eventuais necessidades humanas. Outros, enfim, preferem vê-la como uma região onde suas fantasias podem ser realizadas. Isso sem falar, é claro, daqueles que preferem considerar a maior região virgem do planeta apenas como uma reserva econômica potencial, fonte de muitos lucros. Em torno dessa região há muitas discussões e a polêmica não falta. Os enfrentamentos ocorrem em diversos níveis e a ação dos diversos grupos ocupa, indistintamente, primeiro e terceiro mundos, desde um simples povoado, perdido às margens de um afluente qualquer dos muitos grandes rios que irrigam a região, até escritórios nas mais frias metrópoles nórdicas, ou manifestações de rua nas mais inusitadas partes do globo.

Dentro deste contexto, 1992 foi um ano especialmente rendoso para tais discussões. Principalmente porque o Brasil foi sede da Conferência Internacional do Meio Ambiente, reunião de cúpula promovida pela ONU, onde foram discutidos vários pontos desse

controvertido problema. Trata-se da conhecida ECO 92 que praticamente monopolizou a mídia internacional durante o primeiro semestre. Como não podia deixar de ser, a Amazônia ocupou a pauta principal da maior parte dos eventos.

O outro grande evento que teve grande destaque em 1992 foram as diversas discussões realizadas em torno do aniversário de cinco séculos do descobrimento da América e todas as questões resultantes desses quinhentos anos de confronto entre as civilizações européia e americana. Também neste contexto a Amazônia surge como protagonista e vieram à tona várias discussões em torno da conquista ou ocupação da região, iniciada pelos espanhóis há exatos cinco séculos.

Considerando que a Amazônia não é apenas brasileira — cerca de um terço de seu território está localizado em outros países sul-americanos — as questões referentes a essa região dizem respeito também aos países hispano-americanos, nossos vizinhos. Pensando nisso o Governo do Estado de São Paulo realizou no Memorial da América Latina, entre 25 e 27 de março um simpósio para discutir UMA ESTRATÉGIA LATINO-AMERICANA PARA A AMAZÔNIA, que contou com a presença de políticos, empresários, ecologistas e cientistas de vários países e que teve essa região como tema central. Merece destaque a atuação, ao lado dos brasileiros, de alguns intelectuais latino-americanos, como por exemplo, o equatoriano Antonio Brack Egg, coordenador do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, cuja intervenção foi publicada, posteriormente, na *Revista Nossa América*, do Memorial da América Latina, número referente aos meses de março e abril de 1992. O artigo “A Amazônia possível”, trata-se de uma das mais lúcidas reflexões já feitas sobre a região. Não apenas levanta problemas diagnosticando suas causas, mas, principalmente, oferece soluções viáveis que possibilitem um desenvolvimento sustentado da região, sem prejuízo do equilíbrio ecológico.

Como já se disse os assuntos amazônicos interessam duplamente aos hispanistas: não apenas pelo fato de grande parte de seu território localizar-se em países latino-americanos, mas principalmente pelo fato do descobrimento da região e sua primeira ocupação ter sido protagonizada pelos espanhóis. Nesse sentido, este ANUÁRIO, em seu número de 1992, publicou no Suplemento dedicado ao QUINTO CENTENÁRIO o artigo “Las crónicas españolas y la Amazonía”, de José R. Bessa Freire e Consuelo Alfaro Lagorio, que apesar de incompleto, elenca uma série de documentos importantes sobre a região escritos por seus descobridores. Tais documentos são, como dizem os autores do artigo, um poderoso auxiliar para especialistas e investigadores que desejem dedicar-se a esse tópico da historiografia americana, talvez um dos mais esquecidos até agora e, sem dúvida, pela importância da região no contexto universal, um dos mais importantes.

Resenharemos, em seguida, alguns títulos, surgidos principalmente em 1992, e que se inserem nesse tópico.

GIUCCI, Guillermo (edição e introdução) Edição bilingue do Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana, do frei Gaspar de CARVAJAL. Tradução de Abia B. Barbieri Durão e Maria Salete B. Cicarone. 113 p. São Paulo, Scritta Editorial/Embaixada da Espanha, 1992.

Em fins de 1540, um grupo de conquistadores espanhóis, chefiados por Gonzalo Pizarro, saiu de Quito e penetrou na selva amazônica, em direção ao ocidente, em busca de riquezas e glórias. O objetivo inicial de encontrar a mítica floresta de árvores da canela frustrou-se e, desesperados e sem comida, às margens de um caudaloso rio, o grupo dividiu-se, sendo encarregado o Capitão Francisco de Orellana, com um grupo de soldados, de navegar rio abaixo, na tentativa de encontrar comida. A viagem que Orellana iniciou, nos últimos dias de 1541, por esse caudaloso rio, seria o primeiro percurso completo, de que se tem notícias, feito por um europeu, desde o sopé da cordilheira dos Andes, no Equador, até a foz do rio Amazonas, no Atlântico. Em setembro do ano seguinte os viajantes chegaram ilha de Cubagua, no litoral da Venezuela, e dali Orellana viajou para a Espanha, noticiando às autoridades espanholas seu descobrimento.

O rio descoberto, do qual se tinha notícias desde fins do século anterior, constado que sua foz já tivesse sido visitada por navegadores como Vesputio, Pinzón ou Diego de Lepe, foi batizado com o nome de Rio de Orellana, homenagem a seu primeiro navegador. Passaria à história, no entanto, como Rio das Amazonas, graças a um acontecimento fantástico descrito pelo cronista da expedição: o encontro com uma tribo de mulheres guerreiras que habitaria a região. Desde suas origens, a região está, como se pode ver, envolta nas brumas da fantasia, onde fica muito difícil separar realidade e fantasmagoria.

O relato da viagem de Orellana foi escrito pelo cronista da expedição, o frei Gaspar de Carvajal, dominicano. O original desapareceu mas são conhecidas duas versões da crônica. Uma delas foi incluída na terceira parte da *Historia General y Natural de las Indias*, escrita pelo cronista oficial de Carlos V, Gonzalo Fernández de Oviedo, e publicada, por primeira vez, entre 1851 e 1855. Outra versão da crônica foi publicada em 1894, por José Toribio de Medina, a partir do cotejo de duas cópias posteriores do manuscrito, uma, completa, pertencente ao Duque de T'Serclaes de Tilly, e outra, incompleta, pertencente à Coleção Munhoz da Real Academia de História de Madri. A partir dessas duas versões pode-se reconstituir o relato original de Carvajal, primeiro documento escrito sobre a região amazônica, sua geografia e seus habitantes.

A presente edição da crônica de Carvajal, feita a partir da edição de Medina, traz um excelente estudo introdutório, onde o autor insere o descobrimento do rio Amazonas no contexto geral dos descobrimentos espanhóis ocorridos a partir de fins do século XV. Vem suprir a falta deste texto em língua portuguesa, já que a única versão existente em nossa língua foi publicada em 1942, por Melo Leitão, na Coleção Brasileira, no volume *Descobrimientos do Rio Amazonas*, que inclui também as crônicas de Acuña e Rojas, posteriores, sobre o descobrimento desse rio, e está há muito esgotada. Além do mais, a versão de Leitão apresenta uma série de problemas.

PORRO, Antonio. *As crônicas do Rio Amazonas: notas etno-históricas sobre as antigas populações da Amazônia*. Petrópolis, Vozes, 1993. 221 p.

Antonio Porro é um conhecido especialista em etno-história em nossos meios. Devemos a ele importantes trabalhos sobre a história das populações primitivas da região amazônica no período colonial. O presente volume reúne fragmentos — aqueles que mais possam interessar ao estudioso dos indígenas amazônicos — de vários escritos de cronistas, principalmente espanhóis, sobre os primeiros contatos dos amazônidas com os europeus. Tais crônicas constituem-se em importante documento que permite aos estudiosos a reconstituição do estado em que viviam as populações nativas na época dos primeiros contatos com os brancos. Algumas culturas indígenas, já desaparecidas, só podem ser reconhecidas a partir das menções feitas pelos primeiros viajantes que passaram pela região ou pelos relatos dos primeiros missionários que ali viveram.

Na época dos descobrimentos, como se sabe, a região amazônica era bem povoada e as culturas ali existentes tinham um elemento que deve hoje ser considerado: havia um equilíbrio entre a ação do homem e a natureza. Todo o curso do rio Amazonas e seus afluentes, vias naturais de comunicação, densamente povoado, tornou-se, em pouco tempo, um grande celeiro de braços que pouca atenção intelectual mereceu dos colonizadores, inclusive missionários. Com o tempo, no entanto, grande parte dessa população acabou por ser extinta e hoje o pouco que se sabe sobre seu modo de vida tem de ser cuidadosamente reconstituído a partir das poucas menções feitas por aqueles cronistas seus contemporâneos.

O livro recoleta, como já se disse, trechos dos principais escritos sobre a região, produzidos entre o séculos XVI e XVIII. Praticamente todos os textos eram inéditos em língua portuguesa ou seu acesso era restrito a pequenos círculos de especialistas sobre o assunto. Mesmo as edições originais em espanhol são antigas e de difícil acesso. Merecem destaque a primeira crônica sobre a região, o já referido texto de Carvajal, que Porro apresenta na versão de Fernández Oviedo; as crônicas sobre a expedição de Ursua e Aguirre pela região entre 1560 e 1561; o relatório escrito por Pedro de Teixeira, cuja expedição pelo rio, entre 1637 e 1639, marcou o início da ocupação portuguesa da região, que segundo o Tratado de Tordesilhas estava no domínio espanhol; ou os diários do jesuíta Samuel Fritz que ali passou grande parte de sua vida.

A seleção de textos é oportuna e obedece critérios rigorosos, bem como a tradução, atingindo plenamente os objetivos a que se propõe. Os comentários e notas enriquecem o volume e a bibliografia apresentada no final é uma das mais completas existentes sobre o assunto.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.). *História dos Índios no Brasil*, São Paulo, FAPESP/SMC/Companhia das Letras, 1992, 611 p.

O presente volume, sem dúvida, pretende ser uma publicação definitiva sobre o assunto. É o resultado de muitos anos de pesquisa de uma grande equipe de pesquisadores

que trabalhando, juntos, às vezes, como o Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP, ou trabalhando separadamente, como os vários grupos de pesquisa sobre o assunto, espalhados em várias partes do mundo, apresentam aqui seus resultados. Trata-se de uma coletânea de 25 trabalhos, de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, sobre os mais variados aspectos da história das culturas indígenas no Brasil.

O trabalho, ricamente documentado, com mapas, ilustrações, desenhos, reproduções de quadros clássicos, etc., divide-se em seis partes. A primeira delas trata das fontes da história indígena; a segunda aborda a política e a legislação indigenista em nosso país; a terceira trata especificamente das populações da Alta Amazônia; a quarta da Amazônia Meridional; a quinta das demais regiões do país e a última é formada pelos anexos, que incluem vários índices que facilitam a utilização do volume, inventário da legislação indigenista brasileira, créditos das ilustrações e uma completa e vasta bibliografia sobre o assunto, além de informações sobre os autores.

Merecem destaque, já que estamos tratando especificamente da região amazônica, os dois capítulos a ela dedicada, e que constituem cerca de um terço do volume, abrangendo praticamente todo o território da região e vários séculos de história. São onze artigos, escritos por brasileiros e estrangeiros sobre o assunto. Por exemplo, Philippe Erikson, da Universidade de Paris X e do Instituto Nacional dos Estudos Andinos, da França, escreve sobre etno-história do grupo hispano. Antonio Porro, de quem já falamos nesta resenha, escreve sobre a história indígena do Alto e Médio Amazonas, nos séculos XVI a XVIII. Terence Turner, da universidade de Chicago, fala sobre os Kayapós. Paulo Santilli, da UNESP de Assis e Nádia Farage da UNICAMP e Núcleo de História do Indígena e do Indigenismo da USP, falam sobre os índios do Vale do Rio Branco. Claro que a lista apresentada é aleatória, servindo apenas para dar uma idéia da diversidade de origens dos estudiosos reunidos neste trabalho, leitura obrigatória, tanto para o leigo, que quer introduzir-se nesse instigante assunto, como para os especialistas na questão. Trata-se, sem dúvida, da melhor contribuição que as discussões suscitadas pelo aniversário dos quinhentos anos do contato entre as populações ameríndias oferecem ao leitor.

PELLEGRINI, Marcos A.. *Wadubari, traducción al español de Julia C. Núñez*, 135p. La Habana, Casa de las Américas, 1991

Por último, para encerrar estas breves menções que a região amazônica mereceu do mercado editorial, faz-se necessário apresentar algumas palavras sobre este livro, premiado na categoria "testemunho" pela Casa das Américas de Cuba, em 1991. O relato é o resultado de várias horas de depoimentos que o autor colheu entre os índios Yanomami, habitantes do extremo norte brasileiro, que nos últimos anos têm enfrentando uma luta feroz para preservar não apenas sua integridade cultural, mas principalmente física, já que suas terras tem sido constantemente invadidas por todos os tipos de aventureiros, interessados nas riquezas que elas contêm.

Em 1983 a população Yanomami, apenas do lado brasileiro — eles habitam, também, a Venezuela — era estimada em cerca de oito mil habitantes. Atualmente conta menos da metade. Esse povo, conta Pellegrini, tinha o costume de pendurar seus mortos

em árvores para depois queimá-los e ingerir suas cinzas em rituais fúnebres. Nos últimos anos têm sido tão grande o número de mortos e tão poucos os vivos que essa prática vem sendo abandonada

E é exatamente contra a extinção desse povo amazônica, rapidamente em curso, que se levanta a voz de Pellegrini que usa em seu livro a voz dos próprios nativos para fazer a denúncia.

ANTÔNIO R. ESTEVES

Universidade Estadual de São Paulo/Assis

TESIS DOCTORALES DEFENDIDAS:

1. María de Lourdes Gasques: *O desengano barroco em Caviedes e Gregório de Matos*. Tutora: Dra. Irlemar Chiampi. USP.
2. Vera Mascarenhas de Campos: *Borges em Pessoa: um confronto de Ficções*. Tutor: Dr. Jorge Schwartz. USP.
3. Lygia Rodrigues Vianna Peres: *O maravilhoso no teatro de Calderón de la Barca: sonhos, visões e aparições*. Tutor: Dr. Mario M. González. USP.
4. Heloisa Costa Milton: *As histórias da história - Retratos literários de Cristóvão Colombo*. Tutor: Mario M. González. USP.
5. Sossi Amiralian: *Alicia Ghiraggoggian - Uma armênia na América*. Tutora: Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza. USP.
6. Maria Augusta da Costa Vieira Helene: *Obligüidades do engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha - Autoreferencialidade textual e construção da personagem*. Tutor: Dr. Mario M. González. USP.
7. Ma. Teresa Crisófani de Souza Barreto: *O dito interdito de Virgílio Piñera*. Tutor: Dr. Jorge Schwartz. USP.
8. Lídia do Valle Santos: *Kitsch e cultura de massa: a narrativa latinoamericana dos anos 70-80*. Tutora: Dra. Irlemar Chiampi.

TESINAS DE MAESTRÍA DEFENDIDAS:

1. Ogtilia Montonogro Vianna: *A interferencia do espanhol no português do Chui. Santa Vitariense: o mergulho dos pagos*. Orientador: Sabastião Josue Votre. UFRJ.
2. Ricardo Waizbort: *A cidade prometida (as formas de conhecer o mundo do protagonista de "O imortal" de J.L.Borges)*. Orientador: Luiz Edmundo Bouças Coutinho. UFRJ.
3. Jorge Luiz Do Nascimento: *A história e a ficção : os discursos complementados em "El arpa y la sombra" de A. Carpentier e "Los perros del Paraíso" de A. Posse*. Orientadora: Bella Jozef. UFRJ.
4. Paulo César Moura Prazeres: *O sonho da grande máscara semolhos: visão do indígena na ficção*. Orientador: Eduardo Coutinho. UFRJ.



1 9 9 3

5. María Zulma Moriondo Kulilowski: *Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt*. Tutora: Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza. USP.
6. Ricardo Araújo: *Em busca da poesia: uma leitura dos primeiros livros de Vicente Huidobro*. Tutora: Dra. Irlemar Chiampi. USP.
7. Elsa Otilia Heufomann Barría: *El obseno pájaro de la noche: las diferentes caras del poder*. Tutora: Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza. USP.
8. Graciela Inés Ravotti de Gómez: *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. *Trayectorias discursivas: poesía, risa y sátira*. Tutora: Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza. USP.
9. Franklin Larrubia Valverde: *Paródia e carnavalização em El otoño del Patriarca*. Tutora: Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza. USP.
10. Augusto Massi: *'Espacio': inventário e invenção*. Tutor: Dr Mario M. González. USP.
11. Alai García Diniz: *Rafael Barret: crónica en el Plata*. Tutor: Dr. Jorge Schwartz. USP.
12. Adolfo Rodríguez Gonçalves: *Um prodígio de audácia: o mundo picaresco de Eduardo Mendoza*. Tutor: Dr. Mario M. González. USP.
13. Sérgio Roberto Montero Aguiar: *Manuel Banderia, operador de cultura hispano-americana*. Tutor: Dr. Jorge Schwartz. USP.
14. Sandra Trabucco Valenzuela: *Ternura e o americanismo en Gabriela Mistral*. Tutora: Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza. USP.
15. Guillermo Iglesias Pino: *La gheada como variación fonológica de la lengua gallega*. Orientadora: Dra. Ma. Luigia Magnavita Galeffi. U.F. da Bahía.

CURSOS DE POSGRADUACIÓN:

Pesquisa e produção do saber

Profesoras: Consuelo Alfaro y Celina Moreira de Mello, UFRJ. Doctorado, 2º Semestre, 1992.

Valle-Inclán e o esperpento

Prof. María de Lourdes C. Martini. UFRJ. Doctorado, 2º Semestre, 1992.

Espanhol: aquisição e aprendizagem

Prof. Consuela Lagorio, UFRJ. Doctorado. 2º Semestre, 1992.

O discurso autobiográfico

Prof. Bella Jozef. UFRJ, Doctorado. 2º Semestre, 1992.

Literatura e história

Prof. Bella Jozef. UFRJ. Doctorado. 1er. Semestre, 1993.

Da adaptação do italiano à afirmação do hispânico.

Prof. M. de Lourdes C. Martini. UFRJ, Doctorado, 1er Semestre, 1993.

Pesquisa e produção do saber

Profs. Consuelo Lagorio y Celina Moreira de Mello. UFRJ, Doctorado, 1er. Semestre, 1993.

Memoria e identidade

Prof. Bella Jozef. UFRJ, Maestría, 2º Semestre, 1992.

Procedencia do teatro espanhol do Século de ouro

Prof. M. de Lourdes Martini., UFRJ, Maestría, 2º Semestre, 1992.

O ideário iluminista na literatura hispano-americana do século XVIII à Independência

Prof. Maria Aparecida da Silva. UFRJ, Maestría, 1er. Semestre, 1993.

A produção escrita em língua estrangeira

Prof. Consuelo Lagorio. UFRJ, Maestría, 1er Semestre, 1993.

Literatura y nacionalismo

Dra. Adriana Rodríguez Pérsico, USP, 1993.

Grandes poemas de la poesía hispanoamericana: la ley del género (unidad y diversidad)

Dr. Cedomil Goic, USP, 1993.

Literatura y exilio: lecturas y reflexiones comparativas

Dr. Claudio Guillén, USP, 1993.

El Poema de Mío Cid: una visión literaria de la relación entre cristianos y moros en la España medieval.

Dra. M. de la Concepción Piñero Valverde. USP, 1993.

La presencia del pícaro (del Lazarillo a Macunaíma)

Dr. Mario M. González, USP, 1993.

Narrativa española de posguerra (Historia y ficción: literatura, Guerra Civil y dictadura.).

Dra. Valeria de Marco, USP, 1993.

Tres modelos del teatro español del siglo XX: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca

Dra. Urszula Aszyk; (Profesora invitada), USP, 1993.

Metáfora, retórica y referencia en la poesía de César Vallejo

Dra. M. Lidia Neghme Ruzza, USP, 1993.

LINEAS DE INVESTIGACIÓN Y PROYECTOS QUE SE LES SUBORDINAN DEL ÁREA DE POSGRADO EN LITERATURAS ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA DE LA UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO.**1. La literatura medieval española.**Proyectos: *La épica medieval castellana* Dra. Ma. de la Concepción Piñero Valverde, y *La literatura medieval árabe-española*, Dra. Ma. de la Concepción Piñero Valverde.**2. La literatura española de los siglos de oro.**Proyectos: *Don Quijote de la Mancha* Dra. Ma. Augusta de Costa Vieira Helene, y *La literatura mística* Dra. Ma. de la Concepción Piñero Valverde.**3. La literatura española contemporánea.**Proyectos: *La poesía española contemporánea* Dr. Mario M. González, *El teatro español contemporáneo* Dra. Ma. de la Concepción Piñero Valverde, y *La narrativa española contemporánea* Dres.: Mario M. González y Valeria de Marco.**4. La literatura latinoamericana contemporánea.**Proyectos: *Los movimientos latinoamericanos de vanguardia* Dres. Jorge Schwartz y Ma. Lidia Neghme Ruzza, *El teatro contemporáneo latinoamericano* Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza, y *La poesía contemporánea latinoamericana* Dres. Jorge Schwartz y Ma. Lidia Neghme Ruzza, *La narrativa contemporánea latinoamericana*, Dres. Jorge Schwartz y Ma. Lidia Neghme Ruzza, y *Gabriela Mistral*, Dra. Ma. Lidia Neghme Ruzza.**5. Las relaciones entre la literatura y la cultura en América Latina.**Proyectos: *Forma e ideología en la ficción contemporánea hispanoamericana* Dres. Irlemar Chiampi, Jorge Schwartz y Ma. Lidia Neghme Ruzza, *El barroco y el neobarroco* Dra. Irlemar Chiampi.**6. Estudio comparado de las literaturas Iberoamericanas.**Proyectos: *La novela picaresca* Dr. Mario M. González, *La literatura moderna iberoamericana* Dres. Jorge Schwartz, Ma. de la Concepción Piñero Valverde, Ma. Lidia Neghme Ruzza, Mario M. González y Valeria de Marco.Proyectos aislados: *El Brasil en la literatura española*. Dra. Ma. de la Concepción Piñero Valverde, *La epistolografía femenina ante la conquista de América* Dra. Ma. de la Concepción Piñero Valverde, *Mujer y literatura* Dra. Valeria de Marco.**OTROS CURSOS:****Grandes autores da literatura ibérica.**

Coordinadora: Terezinha Val. UFRJ-Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. Curso de extensión. 2º Semestre, 1992.

Oficina de tradução poética

Profs. Darío Henao Rostrepo, Carlos Nougúé y Juan Manuel Oliver, UFRJ-Consejería de la Educación de la Embajada de España en Brasil. Curso de extensión. 1er semestre, 1993.

Textos, contextos e intertextos em filmes de Almodóvar e Saura.

Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, Escola de Comunicações e Artes-USP, agosto - noviembre, 1992.

Curso de música popular latinoamericana.

Antonio R. Esteves, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, mayo-junio 1993.

Nos bastidores da comunicação autêntica: uma reflexão em pedagogia de língua estrangeira.

Patricia Hilda Franzoni, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, agosto 1993.

Curso de Reciclagem para Professores de Espanhol.

UF Espírito Santo e APEES, agosto-diciembre 1993, Departamento de Línguas e Letras de UFES.

Curso de Atualização para professores de espanhol.

UF do Acre-Departamento de Letras - APEEA - Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística) Profesores: Rafael Fernández y Díaz y Miguel Ángel Valmaseda, julio 1993.

Curso de actualización de profesores de español

Profesores: Ángeles Sanz Juez, Miguel Ángel Valmaseda.

Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. (Asesoría Lingüística) São Paulo, agosto-setiembre, 1993.

Curso de Reciclagem para Professores de Espanhol.

APEERJ, julio 1993.

Curso de actualización para profesores de español.

Secretaría de Educación del Estado de Santa Catarina -Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil- (Asesoría Lingüística), junio 1993.

Profesores: Ángeles Sanz Juez, Miguel Ángel Valmaseda.

Ciclo de escritores iberoamericanos.

Consulados Generales de España, Méjico, Colombia, Chile, República Argentina y Paraguay -Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil-, Río de Janeiro, mayo-junio 1993.

Semana de Borges.

Instituto Cultural Brasil Argentina de la Embajada de Argentina en Brasil, Río de Janeiro, agosto 1993.

Semana Gabriel García Márquez.

UERJ, Embajada de Colombia, Consulados Generales en Río de Janeiro de: Colombia, Méjico y España, Cinemateca del M.A.M. ed. Leviatã, agosto 1993.

Curso de Actualización para profesores de español.

Centro Cultural Brasil-España de Brasilia. Asesoría Lingüística de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. Febrero 1993 Profesores: Rafael Fernández Díaz, Concepción Manzano.

CONCURSOS:

Convocatoria de dos plazas de profesor de español, UNESP, Campus de São José do Río Preto. 1993.

PREMIOS:**II Concurso literario "A la orilla del viento"**

Fondo de Cultura económica, S.P. julio 1993.

II Concurso de teatro aficionado en Español.

Enterprise idiomas, edit. Hatier. S.P., octubre 1993.

PUBLICACIONES:**Revista de cultura Prohispan**

Enterprise Idiomas - Ed. Hatier. 1993.

Revista APEESP

APEESP Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, 1993.

Recortes

Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil. 1993.

Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos

Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, 1992, (2 vols.)

Antonio Roberto Esteves: *A ocupação da Amazônia S.P. Ed. Brasiliense.*

Frey Gaspar de Carvajal: *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco de Orellana. (Ed. bilingüe). Ed. espanhola, introd. e notas de Guillermo Giucci, trad. Adja Balbino Barbieri Durão e Maria Salet Bento Cicaroni. S.P. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil -Scritta Editorial, 1992 (Col. Orellana, 6)*

Rafael Fernández, Ángeles Sanz y Antonio Esteves: *Mapa lingüístico de la lengua española en Brasil* Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística), 1992, (2a. ed. corregida y aumentada, 1993)

Ángeles Sanz Juez: *Salud y belleza* Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística), 1992.

Giovana Terezinha Da Silva: *El sueño de Juvénal.* Trad. Ángeles Sanz Juez. Florianópolis, S. P., Papa-Libro Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, 1993.

Pruebas de evaluación de español como lengua extranjera. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, (Asesoría Lingüística), 1993.

Ángeles Sanz Juez: *Profesiones y ocupaciones.*S.P. Montevideo, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística) Oltaver, 1993 (Col. Complementos)

Rafael Fernández Díaz: *Cuarenta años de poesía española 1940-1980* S.P. Montevideo, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística), Oltaver, 1993 (Col. Complementos)

Miguel Ángel Valmaseda Regueiro: *Orientaciones para la enseñanza de la pronunciación en la clase de español como lengua extranjera*. S.P. Montevideo, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística), Oltaver, 1993. (Col. Complementos)

Juan Manuel Oliver: *La poesía del Barroco: Quevedo*. S.P. Montevideo, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil (Asesoría Lingüística) Oltaver, 1993 (Col. Complementos)

Celia María Leal Braga: *Memorias de inmigrantes galegos em Salvador*. Salvador, Ed. U.F. da Bahia.

Selma Calasans Rodrigues: *Macondamérica. A Paródia em Gabriel Garcia Márquez*. R.J. Levatã. 1992.

Jorge Luis Borges: *Borges poeta. Antología Poética*. (Ed. bilingüe) Trad. Jorge Wanderley. Prefacio: Darío Henao Restrepo. R.J. Levatã. 1992.

Darío Henao Restrepo: *O fãustico na nova narrativa latino-Americana*. (Trad. Analucia Alvarenga) R.J. Levatã 1992.

El español en Río de Janeiro. R.J. Consulado General de España, 1993.

CONGRESOS:

I Seminario de ensino de línguas. R.J.

Secretaría de Educación del estado de R.J. y Consejería de educación de la Embajada de España en Brasil. Abril, 1993.

I Reunión con Profesores de Español de CEL' s.

APEESP S.P., abril 1993.

VII Encuentro de Presidentes de Asociaciones de Profesores de Español.

Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, Brasilia, 14.5.1993.

Ier. Encuentro de Actualización para profesores de Español.

APEESP, S.P., 27.7.93

I Congresso internacional de Literatura das Américas.

UFRJ, Forum de Ciência e Cultura, e Consulados dos países americanos. Rio de Janeiro, agosto, 1993.

Seminário os caminhos da tradução: Homenagem a Paulo Rónai.

UERJ, Rio de Janeiro, agosto, 1993.

2º Encontro de Atualização para Professores de Español.

APEESP, S.P., septiembre, 1993.

III Encontro de Professores de Línguas e Literaturas Estrangeiras.

UNESP, Assis, S.P., septiembre, 1993.

VI Semana de Cultura y Literatura Hispanoamericana.

Universidade federal de Juiz de Fora (MC) Septiembre, 1993.

Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol.

APEESP-UFSC, Florianópolis, octubre, 1993.

I Seminario do Dificuldades específicas en la Enseñanza de Español a Lusohablantes.

Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, S.P., 23.10.1993.

II Jornada de Letras.

UFF, Instituto de Letras. Niterói, R.J., noviembre, 1993.

Seminário Educação sem Fronteiras.

Secretaria de estado da educação do Paraná, Mato Grosso do Sul, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, Ministério de Educação y Desportes. Foz do Iguaçu, PR., noviembre 1993.

VARIA

Diploma de Español como Lengua Extranjera.

Pruebas Diploma Básico y Superior, noviembre 1993.

Curso de Español.

TV Cultura-São Paulo, septiembre 1993.

VI Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro.

Participación del Ministerio de Cultura de España, Consulado General de España en R.J. y Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, Agosto, 1993.

O cinema cubano no Brasil.

Sala Cinemateca, S.P., enero-febrero, 1993.

Retrospectiva do cinema espanhol.

Consulado General de España S.P., Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, I.C.I., Cinemateca S.P. Febrero-Marzo, 1993.

Semana de Cinema Argentino.

Centro Cultural São Paulo, S.P., abril 1993.

Exposición: El Guernica de P. Picasso.

I.C.I.-Embajada de España, 1993.

2º Diálogo Cinevideo.

Museo da Imagem e do Som. S.P., junio 1993.

Ciclo de Cine Latinoamérica.

Enterprise idiomas. ed. Hatier. Memorial de América Latina, Faculdade Ibero Americana, S.P. 1993.

Retrospectiva Fernando Solanas.

Cinemateca, Memorial de América Latina. S.P., julio 1993.

1er. Festival Internacional de Video do Cone Sul.

Museo da Imagem e do Som. S.P., julio 1993.

II Muestra de Video Boliviano en Brasil.

Instituto Cultural Itaú, S.P., agosto 1993.

Ciclo de Cinema Espanhol.

Embajada de España, Consulado general de España en S.P., Consejo de Residentes Españoles de S.P., en el Centro Cultural São Paulo-Sala Lima Barreto, diciembre 1992.

Nossamérica.

Programa de músicas latinas. Rádio USP FM, domingos de 17 a 18 hs.

Radio Hispanidad.

Rádio Brasil 2000 FM, martes de 22 a 23 hs.

Commemoración del V Centenario.

Departamento de Letras Modernas-Fac. Ciências e Letras - UNESP (Assis), octubre 1992.

Arte Latinoamericana em Coleções de São Paulo.

Memorial de América Latina, S.P., mayo 1993.



INDICE DE AUTORES

Rafael Eugenio Hoyos-Andrade: "Elementos de una Gramática para la enseñanza del Español en el Brasil"	11 - 15
Balbina Lorenzo Feijóo Hoyo: "Estructuras básicas de la oración español y portugués"	17 - 31
Magnolia Brasil Barbosa do Nascimento: "Cartas: um estudo sobre o coloquialismo"	33 - 41
Francisco Marcos Marín: "Gramática y diccionario: contraste e historia en el estudio de la lengua"	43 - 48
Adja Balbino de Amorin Barbieri Durão: "Pedro Páramo como relato fantástico"	53 - 67
Lygia Rodrigues Vianna Peres: "A Cenografia e o Maravilhoso no Teatro de Calderón de la Barca"	69 - 78
Norma Pérez Martín: "La intertextualidad en 'Antígona Vélez' desde el horizonte mítico latinoamericano"	79 - 86
Eneida Maria de Souza: "A Biblioteca de Borges"	87 - 93
Lucia Pagliai: "Lenguaje, cultura e ideología: los 'Do-Mi-Sol' de Mário de Andrade y los 'Yahoos' de Borges"	95 - 102
Ángeles Sanz Juez: " Sobre Mitos y Sueños. Anotaciones sobre la estructura mítica literaria en la Península Ibérica"	103 - 114
Mario M. González: "El "Prólogo", clave para la lectura del Lazarillo de Tormes.	115 - 120
André Luiz Gonçalves Trouche: "Garcilazo de La Vega, el Inca: una matriz paradigmática no sistema literário hispano-americano"	121 - 130
Ana Lucia Esteves dos Santos Costa: "Lo Regional y lo Universal en "La Casa de Bernarda Alba"	131 - 143
Bella Jozef: "Palabra y Expresión en João Cabral de Melo Neto y César Vallejo"	143 - 149
Jesús García Gabaldón: "Yuri Tynianov y la Dinámica de la Evolución Literaria"	151 - 155
María de la Concepción Piñero Valverde: "Don Juan Valera y la 'chusca baronesa' brasileña"	157 - 160
Pedro Pires Bessa: "A Civilização da Imagem em Julio Cortázar"	161 - 166
Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez: "O Caminho Do Santiago"	173 - 182
Francisco J. Juarros: "Presencia musulmana en el nacimiento de Madrid"	183 - 198
Hélder Ferreira Montero: "Los Freiráticos o amantes de monjas en Portugal en los siglos XVII y XVIII"	199 - 211
Suusana Kakuta: "Relaciones bilaterales entre Brasil y España"	213 - 228
André Camlong: "Aux sources du Caramuru em 1730 avec Bruzens de la Martinère"	229 - 254
Manuel Morillo Caballero: "El Descubrimiento de América y su repercusión cultural: Imago Mundi Medieval y Mundo Moderno"	255 - 264
Antonio Manoel Nunes: "Un Barroco Insular e Circundante: visões barroquizantes de Lezana Lima e Alejo Carpentier"	265 - 278

Paulo Octavio Terra: "Dos poemas de Jorge Guillén en este año del centenario de su nacimiento"	282 - 285
Helena Ferreira: "Nota preliminar a un soneto de Quevedo en traducción"	286 - 289
Julio Braga: "Os Galegos no paraíso racial: a conquista espanhola na Bahia. (1900-1950)"	293 - 294
Amaya O. Mourão de A. Prado: "CELA, Camilo José, A Colméia, Rio de Janeiro, Bartrand do Brasil 1992, tradução de Mário Pontes"	295 - 297
Balbina Lorenzo Fijóo Hoyos: "TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - O rei pasmado e a rainha nua. Tradução de Clara Diamant. Rfo de Janeiro, Rosa dos tempos, 1993"	299 - 302
Antônio R. Esteves: "Fogo e sangue: uma interpretação da nova Espanha"	303 - 306
Heloisa Costa Milton: "Reflexões e imaginações: a América revisitada por Carlos Fuentes"	307 - 309
Antônio R. Esteves: "1992: a Amazônia en evidência"	311 - 316

