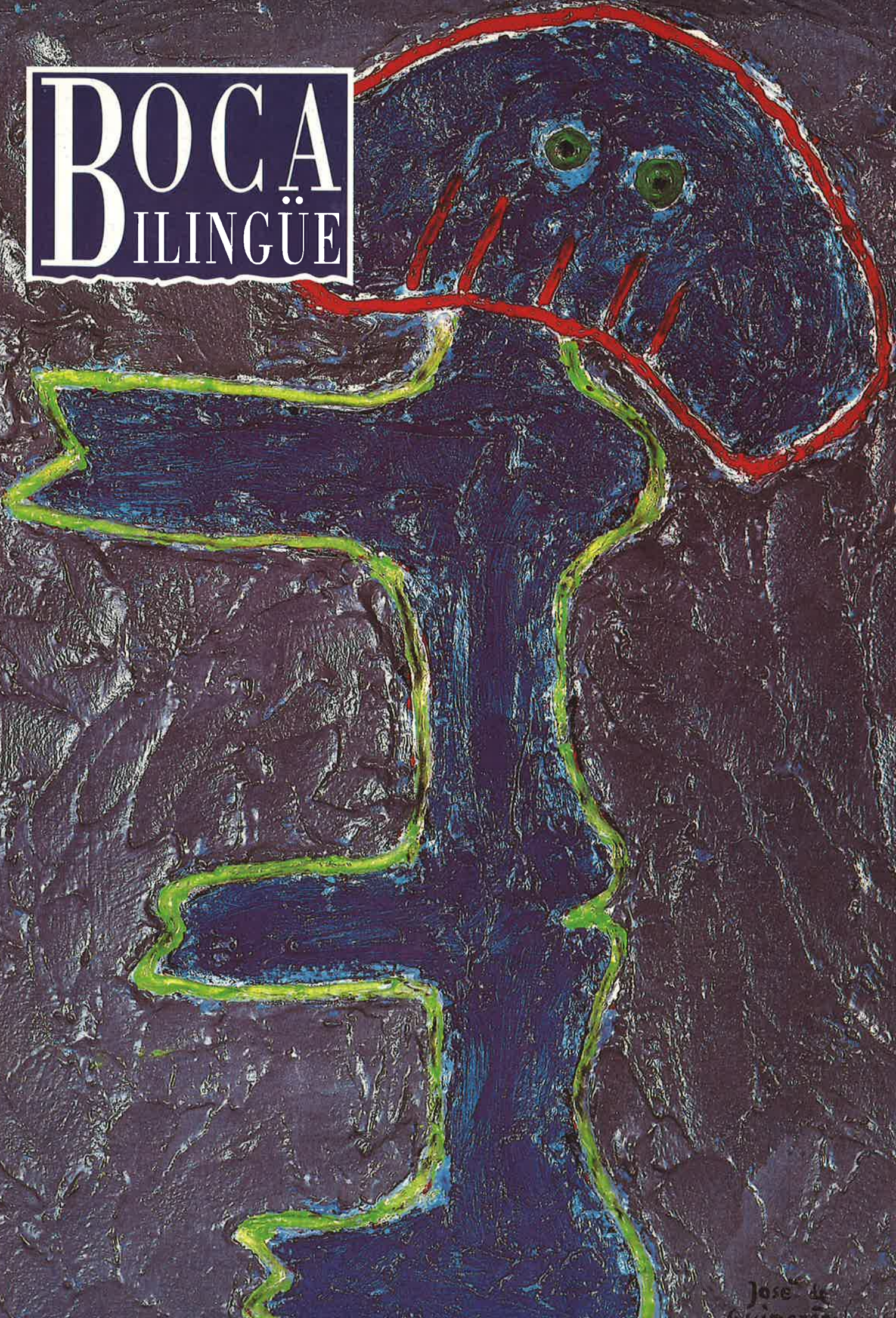


BOCA DILINGÜE



Jose de
Olimar



NÚMERO 6-7,
JUNIO - DICIEMBRE 1991

Director:

Francisco Javier Moldes Fontán

Coordinador para España:

Darío Villanueva

Coordinador para Portugal:

Miguel Viqueira

Colaboraciones:

Francisco Moldes • Nuno Júdice
Darío Villanueva • Vania Pinheiro Chaves
Paloma Lapuerta • Ana M.^a Almeida Martins
Rafael Hinojosa • Carlos Álvarez • Luisa Blanco
Hilario M. Rodríguez • Carlos Arias • Miguel
Viqueira • Ángeles Sanz

Colaboración Gráfica:

Sendo

Portada: GUIMARÃES, "Personagem", 1990.

Contraportada: Sendo

Redacción:

Embajada de España
Consejería de Educación
Rua do Salitre, 1
1296 LISBOA

Edita:

Consejería de Educación
Instituto Español de Lisboa

Diseño y Maquetación:

Thesis, S.A.

Impresión:

Tecnigraf, S.A.
Virgen de Guadalupe, 6
06003-BADAJOS

Depósito Legal: BA-141/89

B.B. no comparte, necesariamente, las opiniones
expresadas por sus colaboradores.

S U M A R I O

EDITORIAL	3
ENTREVISTA a José Ruibal: Un gallego en el Actor's Studio	4
Nuno Júdice, <i>Fotografia (Exterior). Flashback. Chevalier de la Table Ronde. Paisagem Suburbana</i>	8
Darío Villanueva, <i>Reivindicación de Rosalía</i>	12
Vania Pinheiro Chaves, <i>Um novo sertão na literatura brasileira</i>	15
Paloma Lapuerta, <i>Algunas notas sobre el poema ESPACIO de Juan Ramón Jiménez</i>	22
Ana M. ^a Almeida Martins, <i>Antero de Quental e o Federalismo Ibérico</i>	26
Rafael Hinojosa, <i>Monólogo para vencidos</i>	30
Carlos Álvarez, <i>O Flamenco</i>	34
Luisa Blanco, <i>Visitante versus visitador</i>	40
Hilario M. Rodríguez, <i>El apóstol Santiago y la conquista de Coimbra</i>	47
Carlos Arias, <i>Comisario Loriga</i>	51
Miguel Viqueira, <i>Noticia sobre el 56 Congreso Mundial del P.E.N. CLUB</i>	55
Ángeles Sanz, <i>Subsídio para a didáctica do português a falantes de língua espanhola: "FALSOS AMIGOS"</i>	58

E D I T O R I A L



EN el anterior número el director de **BOCA BILINGÜE** se despedía diciendo que ésta había nacido "con el deseo de servir de espacio de comunicación en dos lenguas, español y portugués". Al recoger el testigo de la dirección resulta obvio afirmar que tal deseo continúa constituyendo el norte de actuación de **BOCA BILINGÜE**.

Añadía que la revista debería empezar una nueva etapa en la que se superara los modestos límites que se marcó. Con el propósito de cubrir esa nueva etapa, aunque fiel al espíritu de su nacimiento, la dirección ha considerado oportuno contar con dos coordinadores. Así, Darío Villanueva, coordinador para España, y Miguel Viqueira, coordinador para Portugal, aportan su experiencia y prestigio en el umbral de esta segunda salida al camino con el retraso que toda intendencia escasa impone.

España y Portugal han ido dejando atrás desconocimientos mutuos, recelos de museo, para compartir una misma andadura en el ámbito de la empresa común europea. En la economía, en la industria, en las infraestructuras, en las comunicaciones, en múltiples y

diversos sectores portugueses y españoles confluimos con intereses, proyectos y objetivos que estrechan lazos y aúnan voluntades.

La cultura no podía faltar a la cita a la hora de escribir juntos una nueva página de la historia ibérica. En tal sentido **BOCA BILINGÜE** reitera su compromiso, su vocación de ser vehículo de expresión de aquellos que deseen contribuir a un hermanamiento cultural duradero, de servir de cauce a través del cual la creación y el pensamiento se propaguen en ambas lenguas.

Las páginas de **BOCA BILINGÜE** están abiertas a aquellos que quieran colaborar en la atractiva tarea del acercamiento y el conocimiento de dos culturas fundamentales en la historia occidental. **BOCA BILINGÜE** se congratula por la decisión de las autoridades educativas lusas de incorporar la enseñanza del español al curriculum de las lenguas extranjeras en los niveles básico y secundario de la educación. Se abre así una nueva vía, ya iniciada en España con la lengua portuguesa, que sin duda fortalecerá la cohesión cultural de las generaciones que ahora se sientan en las aulas.

JOSÉ RUIBAL

UN GALLEGO EN EL ACTOR'S STUDIO

CUANDO le preguntan por qué es más conocido en Nueva York que en España, suele contestar: "Bueno, más conocido seguramente no, pero más estimado, sí". Es José Ruibal, el único español miembro de honor del célebre Actor's Studio, como lo son Paul Newman, Joanne Woodward, Elia Kazan o Norman Mailer. En 1988, al tiempo que explicaba su "Teoría del Arquetipo" en Nueva York, conoce a Frank Corsaro, director del Actor's Studio, que le invita a exponerla en ese Centro de estudios teatrales. Un año después se lee en el Actor's Studio la versión Inglesa de "La máquina de pedir" con un enorme éxito. Philip W. Silver, amigo del dramaturgo, asistió a la lectura y dijo: "... al final el público aplaudió de buena gana, hasta con entusiasmo. Y sobrevino el temido coloquio del Actor's Studio. Como si cirujano y paciente discutieran después la operación. Ahora me lo van a merendar, pensé. Pero no. En absoluto. El anfitrión, Frank Corsaro, llevó la voz cantante, y como a él le había gustado y se sentía orgulloso de Pepe, los demás también se rindieron".

Pero la presencia de José Ruibal en el Actor's Studio es el resultado de un anterior peregrinaje por las universidades norteamericanas, dándose la coincidencia, en 1972, de que durante esta gira recaló en la New York State University, en Albany, donde fue presentado por otro gallego que acababa de concluir

la Saga/Fuga de J.B., Torrente Ballester, a la sazón profesor de aquella universidad. El crítico norteamericano George Wellwarth recibió varias obras de José Ruibal y, en 1967, comenzó a publicar, en inglés, algunas de ellas, como por ejemplo "El Asno", pieza considerada como "no teatro" al ser presentada al premio Valle-Inclán, que quedó desierto. En el 68 John Parson dirigió la representación, en el Departamento de Teatro de la Pennsylvania University, de "Los Mendigos", escenario en el que más tarde se representaría "El Rabo". Un año después José Ruibal recibiría el premio Modern International Drama por "El Asno". En 1971 tiene lugar en Nueva York el estreno mundial de "El hombre y la mosca", acontecimiento que mereció una página de The New York Times. En diciembre se celebró en Chicago un seminario sobre su teatro con la participación del dramaturgo, de Patricia O'Connor y de Wellwarth.

Mientras, en España, José Ruibal continúa siendo una esperanza, un objetivo a descubrir por el gran público a pesar de que sus obras, algunas, hayan sido representadas en círculos universitarios en la década de los sesenta. Por el contrario los encargos se acumulan desde E.E.U.U. Figuras como Patricia Norcia, Carlo Faria y Tania Elgs le han solicitado obras concretas: "La maja desnuda", "La Celestina" y un proyecto sobre Colón con motivo de los eventos del 92.



"Pepe Ruibal entre el novelista Norman Mailer, (izda.) y Corsaro, director del Actor's Studio.

"Yo, señor, soy gallego, tierra de buen humor y carente de leyes sensatas, nación situada al contramano Norte de la pública o no sé si república Ibérica, lugar donde un dios panteísta nos otorgó el sexo para que con él buscásemos entretenimiento, en radical desencuentro con otros españoles que lo veneran y usan como pasaporte al infierno, cosa que a mayor gloria tienen". Así comienza José Ruibal su "Semblanza del Autor" (1). Nacido en Pontevedra (Geve), hijo de un secretario de ayuntamiento perseguido por sus ideas políticas antifranquistas, José Ruibal forma parte de una familia en la que el soplo del arte es afición temprana. Su hermana Mercedes es una notable pintora; María de los Ángeles compone y canta, y sus discos confirman una gran sensibilidad musical; Fernando y María Luisa se dedican a sus negocios. Estudió en Santiago de Compostela y se estrena con colaboraciones en "La Noche". Se traslada a Madrid y entra en el mundo literario del Gijón. Traba amistad con

Juan Benet y conoce a Buero Vallejo. En 1951, siguiendo la ruta secular de la emigración gallega, se instala en Buenos Aires, por entonces ciudad plena de actividad cultural. Conoce a José Bergamín en Montevideo y colabora en la revista "España y la Paz", dirigida por León Felipe. Transcurridos diez años regresa a España y decide ser dramaturgo, difícil empresa para quién no transita por los circuitos empresariales de la escena, y, además, es un "fichado". Sus ideas y actividades políticas le hacen asiduo visitante de las cárceles del régimen. Cada vez que venía de Estados Unidos pasaba dos o tres días entre rejas, fue detenido ochenta veces y llegó a estar preso en Vigo durante un mes. Su radical sentido de la independencia le lleva a apartarse de los dogmatismos e imposiciones de los camaradas para convertirse en persona non grata. Es el precio que tiene que pagar por seguir la ruta valleinclanesca de tener un único compromiso, el de su propia obra.

Como cada verano, José Ruibal recalca en Galicia, se solaza, como Martín Codax en el siglo XIII, con las "ondas do mar de Vigo", deambula, peatonal, por la calle Príncipe, se deja caer por su Pontevedra natal, saborea un té en el café Goya, lee, escribe, escribe y lee, contertulia, ve y se deja ver. Luego, Madrid, Estados Unidos, conferencias, coloquios, seminarios, colaboraciones y siempre, eternamente, el teatro, su pasión.

Allí, en la librería Bertrand viguesa, le encuentra Boca Bilingüe para someterle a una entrevista, una más en el itinerario del dramaturgo gallego.

B.B.— ¿Podría sintetizarnos su actual teoría del "arquetipo" en el teatro?

J.R.— La teoría del arquetipo es un código, y en ello estoy trabajando, para leer la literatura sacra, que es casi todo, todos los clásicos, los "sacros", Valle-Inclán, que es un blasfemo, un sacrílego, y yo mismo, que también soy sacrílego, es decir, un "sacro", o Becket, los autores del llamado teatro del absurdo entrarían en esta categoría de "sacros". Pero actualmente se viene leyendo el teatro con códigos desacralizados, como ha venido siendo con el código de Stanislasky, o el método del Actor's Studio, que son todos códigos desacralizados. El Actor's Studio parte de Stanislasky y le agrega las teorías freudianas, entonces estamos ante una doble desacralización. Y naturalmente con esto se está haciendo Hamlet, y Hamlet es un personaje "sacro". Esos códigos pueden servir para la literatura dramática o novelística que se da en la línea de la realidad, que es donde estoy yo en esta entrevista con Vd. Por ejemplo, si aquí hay un conflicto entre nosotros, lo resolvemos nosotros, o viene un policía y nos sanciona, o

nos lleva a la cárcel y acabamos luego ante el juez. Es decir, la solución siempre está en la línea del nivel de los hombres. En la literatura realista y naturalista la forma del conflicto es horizontal, los personajes tienen el poder de decisión, de hacer una cosa o la contraria. Si se ponen de acuerdo, bien, sino intervienen otros poderes, que pueden ser la iglesia, el estado, la familia, pero siempre son personas, y esas personas tienen el poder de decisión. El conflicto es horizontal y su resultado es siempre reversible, porque los hombres pueden volver atrás, desdecirse, incluso pueden matar a una persona y luego rehabilitarla, que sería anular la muerte, que es imposible, pero puede darse así.

Hay otra clase de conflicto, que es el conflicto "sacro", que es vertical. Y al ser vertical tiene un polo en el Olimpo y otro en el Hades, y la escena es simplemente el espacio de la representación. Pero las decisiones están tomadas en el Olimpo y existe una oposición del Hades. El personaje arquetípico se produce en la escena, a nivel de la línea de reconocimiento, y el personaje está presionado por ese mandato que viene de arriba y

por ese otro contramandato que viene de abajo. El personaje arquetípico es un personaje fraccionado entre dos presiones; las decisiones no son suyas, ya están tomadas, dadas, haga lo que haga terminará del modo que está establecido, y por tanto su conflicto es irreversible, porque los hombres no tienen poder para cambiar ni el Olimpo ni el Hades.

B.B.— ¿Por qué el Olimpo y el Hades?

J.R.— Utilizo los términos Olimpo y Hades para darle una terminología que está más ligada a la cultura y que es más universal, pero podríamos decir que nosotros no podemos alterar las decisiones del cielo, ni

tampoco las del infierno, por mucho que reemos. Entonces el personaje arquetípico es un personaje que se forma en relación con el mundo mítico, mientras que el personaje del conflicto horizontal es un personaje social, cotidiano. Por tanto, cuando se hace un personaje mítico, Hamlet, Segismundo, con un código de literatura horizontal, se está destruyendo, y eso es lo que se está haciendo. Nuestro teatro español está mal hecho porque la confusión de los códigos ha conducido a la actual confusión del teatro nacional. Nunca hubo un teatro tan perdido como en los momentos actuales.

B.B.— En 1975 Vd. dijo que al escribir teatro pueden tomarse dos actitudes, escribir para el público o contra el público, es decir, por poner ejemplos, Benavente y Valle-Inclán en su época. ¿Mantiene Vd. esta afirmación de hace 16 años?

J.R.— Eso es igual en todas las épocas, es decir, siempre hay unos autores más críticos y más audaces, con una poética distinta, más elaborada, más profunda, que no adulan al público. Naturalmente sí tratan de seducirlo, porque el autor puede atacar, pero tiene que seducir, tiene que convencer, y el convencimiento es el arte de la seducción, seduces y, en consecuencia, convences. Un político seductor lleva las masas detrás de sí, un político que ataca no arrastra a las masas, si no sabe seducir no lleva a nadie detrás. En nuestro país tenemos ejemplos de lo uno y de lo otro. Y un dramaturgo es igual, si sabe seducir puede hacer lo que quiera, y si no sabe seducir es mejor que se quede en su casa.

B.B.— ¿Se puede afirmar que el teatro español actual es conocido en Estados Unidos, y si así es, en qué medida?

J.R.— En una medida minoritaria, lo que pasa es que esa minoría que lo conoce es una minoría cualificada, que tiene una gran admiración por el teatro español clásico. En la actualidad se conoce poco el teatro español. El autor más difundido es Arrabal, pero Arrabal para los americanos es francés y él actúa como

un autor francés. El único dramaturgo vivo que tiene alguna difusión en los Estados Unidos soy yo, conocido en muchos lugares y bastante representado. Además, en bastantes Universidades utilizan mis obras cortas como ejemplos, porque son muy manejables y tienen todos los elementos de una obra grande.

En algunas Universidades a las que fui invitado a dar conferencias me tiene ocurrido que, al finalizar, la gente del departamento teatral de tal Universidad me decía que estaban haciendo una obra mía como experimento, como experimento en la escuela de teatro, escuela de drama.

B.B.— ¿Qué rasgo distintivo especial posee el teatro de José Ruibal?

J.R.— En realidad yo no escribo sobre costumbres, sino sobre temas. Fíjese Vd. que, en general, se nos presenta la electrónica como una salvación, mientras que yo la veo más como un sistema de dominación. En 1969, cuando escribí "La máquina de pedir", interpreté la electrónica como una agresión al hombre. Ese es un tema, y en tal sentido soy el primer dramaturgo que ha introducido la electrónica en la poética teatral. En general mi teatro es accesible a todos, de fácil entendimiento. Fíjese que escribo, como escriben los clásicos, sobre realidades míticas. En verdad todo el teatro está en términos míticos. Tengo una concepción mítica, y a la vez sacra, del mundo, no sociológica. Por ello tenemos que conocer a los clásicos, porque son la confirmación de los textos sacros. Hoy no tenemos esa suerte, así que tenemos que hacer la destrucción de los textos sagrados, poner en entredicho muchos de sus conceptos. El teatro clásico español me parece el mejor del mundo y el catolicismo, por la costumbre de relacionarnos con imágenes, ha influido mucho en ello. Por eso la literatura protestante es más severa, más rígida. En general las religiones que no utilizan imágenes están perdiendo un enorme caudal poético.

Francisco Javier Moldes Fontán

Fotografia (Exterior)

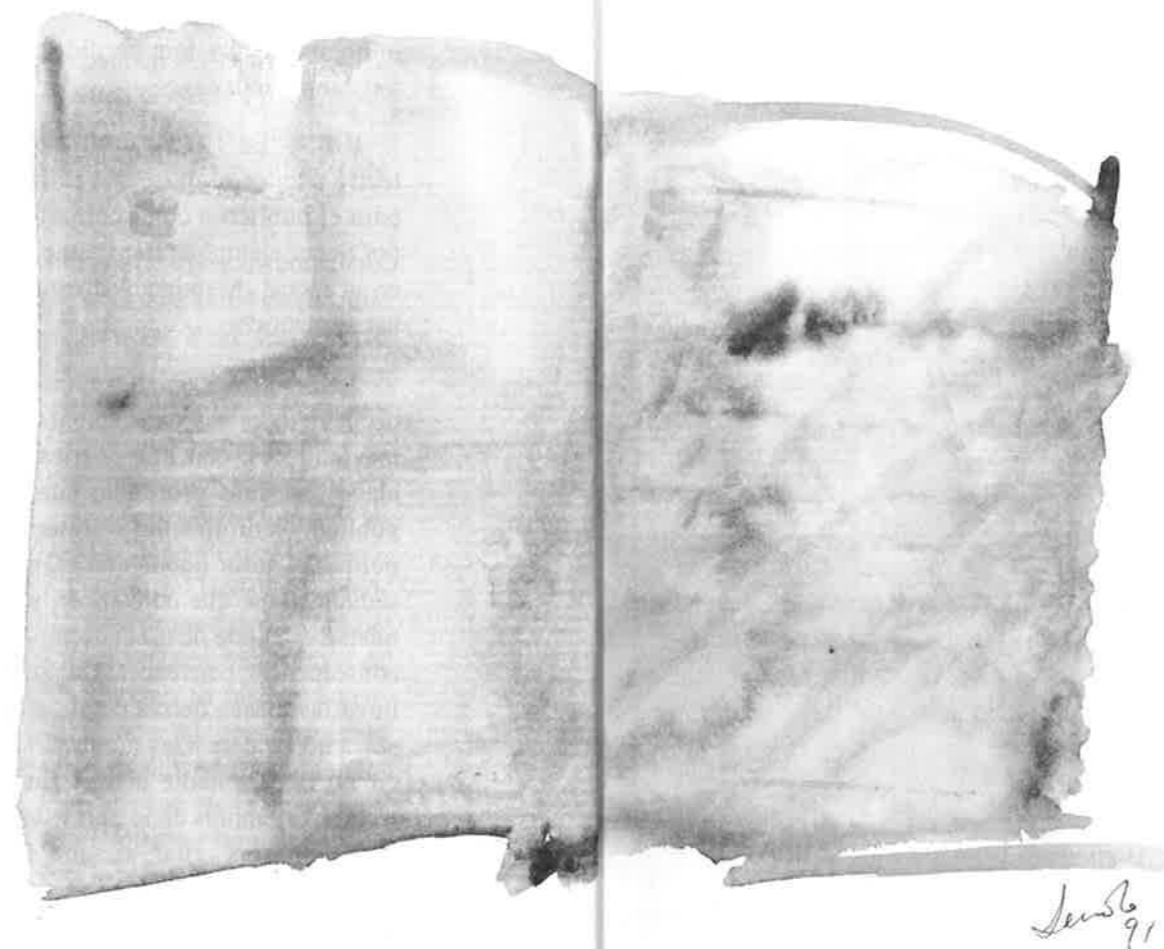
*Dantes, a verdade
descia o monte nas palavras do pastor;
e nem só as ovelhas as ouviam. Lembro-
-me desses montes: verdes
com a chuva da primavera, frios com o vento
de abril e luminosos com o sol do norte. Era
de manhã. Ainda as mulheres preparavam o
forno do pão - e já um ritmo obscuro
preparava o nascimento dos frutos, isto é,
o equívoco da foice nos instantes
da colheita.*

*As palavras dele eram assim. Um
movimento que percorria a superfície
dos arrozais, que enrugava o dorso
das dunas, que empurrava as gaiotas para
o estuário. No entanto, os velhos
compreendiam-no; e alguns simples, cujo
espírito se confundia com a transparência
da água, repetiam o que dizia num murmúrio
de riacho. Mas não era a esses que
se dirigia.*

*Evitou a ambiguidade, os sentidos
complexos da filosofia, o fundo negro
do poema. De facto, as suas histórias nunca
chegavam ao fim - como se não pudessem
terminá-las... ou não soubesse o que está depois
do que nós sabemos, agora que poucos
nos lembramos dele. Eu, porém, ainda o vi:
naquele banco de estação, folheando um jornal
atrasado, chupando um cigarro barato
com o fôlego sequioso de um aprendiz
de hesitações.*

15-10-91

Nuno Júdice



Júdice
91

Flashback

*No verão, à noite, as nuvens de mosquitos
caíam sobre as casas. Eu via-os, de volta
das lâmpadas, formando uma névoa agitada
pelo brilho fraco da electricidade. Vinham
dos arrozais, dos pântanos, dos rios estagnados
pelo calor; mas nunca soube para onde iam
quando, passada a noite, a madrugada surgia
limpa e branca, como as casas da aldeia.*

*Nesse verão, muitas coisas se passaram:
alguns velhos morreram; começaram as obras
na igreja, e as lages com inscrições antigas
deram lugar a um chão de madeira; o
cinema ambulante trouxe alguns filmes
de capa e espada, mas o rapaz salvou-se
sempre; e uma máquina fotográfica registou
os andores que traziam à rua os santos,
na festa de agosto, de mistura com rostos
que julgava esquecidos na minha memória.
(Só o padre, segurando o cálice, mantém a
mesma expressão dura e atenta, como convém
ao representante de deus entre os homens).*

*Há quem diga que esses verões acabaram. De
facto, as casas já não precisam de mosquiteiros,
o cinema ambulante acabou, e o padre limita-
-se a ser o nome de uma rua, e qualquer dia
já nem isso. Mas quando as luzes se acendem,
ainda com dia, é como se uma névoa surgisse
do passado, com os mosquitos, as falhas
na corrente quando o filme ia a meio, e os
gritos que dávamos no escuro, até a luz voltar.*

30-X-91

Nuno Júdice

Chevalier de la Table Ronde

Tu, concentras-te no copo
que é preciso beber até ao fim;
enquanto os outros, à tua volta,
cantam, julgando com isso
incitar-te. Mas tu bebes porque a imagem
o exige: o fotógrafo, que já ninguém
consegue identificar - para sempre
devorado no seu gesto paradoxal de
eternizar o instante - obrigou-te ao
sacrifício da pose. Dos outros, já
quase ninguém reconheço. A vida levou-os
para onde tinham de ir, e a alguns
ofereceu mesmo o limite de onde não
se volta. De ti lembro-me. Amei-te. Mas
não é só por isso. A fotografia, a preto
e branco, mantém a luz dessa manhã
de primavera - e até, olhando bem,
o reflexo do mar, por detrás do grupo,
substitui o brilho dos teus olhos
fechados. E é disso que me lembro: a tua
atenção para dentro, onde este improvável
poema futuro se viria inscrever.

2-11-91

Nuno Júdice

Paisagem Suburbana

Vi, numa das saídas de zurique, um homem
vestido de preto. Nesse lado de zurique
quem passa tem pressa para não ficar; e as casas
cinzentas e pardas parecem túmulos, no
inverno, quando a neve se acumula nos passeios
e do céu baixa um silêncio carregado de frio.

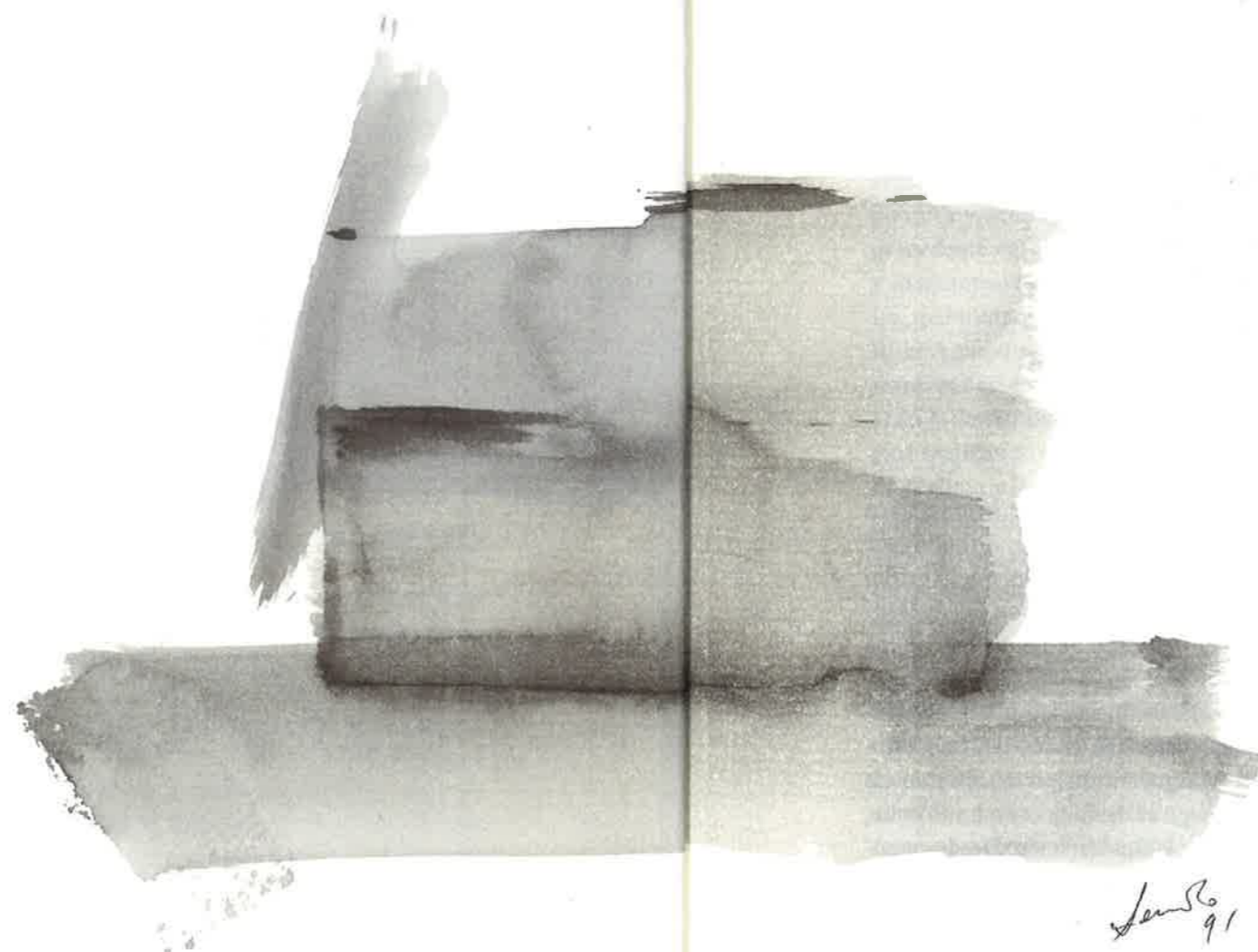
Esse homem de preto levou consigo o mistério. Não
se sabe se o mistério dele, se o dessa parte da cidade,
de ruas banais e cores feias. Os seus passos
não se ouviam; o modo como andava distinguia-o
das criaturas efémeras, a caminho de um quotidiano
esquecimento: pássaro humano num cenário vazio.

Alguém, ao vê-lo, terá perguntado para onde iria,
porque andava devagar, que destino o empurrava? Ele,
limita-se a esperar que o vermelho passe a verde
na passadeira dos peões. Pouco lhe importa
quem espreita atrás das janelas, quem se admira
com a sua presença na rua. O inverno não é altura
para pensar na vida; nem o céu, ameaçando neve,
permite pausas no caminho de um homem.

22-9-91

3-12-91

Nuno Júdice



Nuno Júdice
91

"SEMBLANZA Y REIVINDICACION DE

Rosalía"



HIJA de una hidalga soltera del pazo de Arretén y de un seminarista que llegaría a ser capellán de Iria, ROSALÍA DE CASTRO (Santiago de Compostela, 1837- Padrón, 1885) fue acogida por su familia paterna en la aldea de Ortoño. Allí asume de niña la lengua y la concepción del mundo de la comunidad campesina. Ya con su madre, en Santiago entra en contacto con una juventud romántica, de ideales igualitaristas y galleguistas, liderada por el poeta Aurelio Aguirre. En Madrid conoce a Manuel Murguía, que con anterioridad al matrimonio de ambos (1858) había reseñado en el

diario progresista **La Iberia** su primer libro poético, **La Flor** (1857), muy influido por Espronceda y, en menor medida, por Zorrilla. Murguía la pone en contacto con G. A. Bécquer, y la hará partícipe de las luchas de los jóvenes revolucionarios del 68, a cuyo democratismo y progresismo añaden sus recias convicciones galleguistas. El triunfo de "La gloriosa" lleva a Murguía a dirigir el archivo de Simancas, y luego el de Galicia en La Coruña, hasta su cese con la Restauración. Desde entonces Rosalía vive siempre en Galicia. Tras su muerte comienza la construcción del mito de la

escritora, cuya identificación con el pueblo gallego la convierte en la "santiña". No obstante, en 1891 su cadáver es trasladado del cementerio de Adina a Santiago con no pocas reticencias por parte de la Iglesia y las fuerzas vivas.

En contradicción con ese mito popular, la de Rosalía fue una personalidad recia, inconformista. Su pesimismo, que se agudiza desde el fracaso de sus afanes políticos, tiene fundamento autobiográfico en la ilegitimidad y en una vida poco afortunada, pero en su obra alcanza trascendencia máxima: es el pesimismo metafísico que inspira el fracaso esencial del ser humano.

En 1863, año de publicación de la elegía **A mi madre**, la escritora, que ya desde 1861 había glosado en **El Museo Universal** cantigas del pueblo en el idioma de su país, da a la imprenta **Cantares gallegos**, que la consagra como precursora, junto a Curros Enríquez y Pondal, del "Rexurdimento" cultural de Galicia. Escrito en un gallego coloquial, lleno de dialectalismo y castellanismo pero dotado de una poderosa efectividad, logra expresar armoniosamente una protesta social contra la pobreza y la emigración a partir de un **corpus** procedente del folclore, donde lo costumbrista y lo amoroso tienen cumplida presencia. Rosalía, que traducirá en 1865 varios **Cantares** de Ruiz Aguilera, en el prólogo de su libro confiesa haberse inspirado en la obra anterior (1852) de Antonio de Trueba, pero al tiempo está realizando el programa de reivindicación de Galicia y de estímulo a su autoconciencia que Murguía había expuesto en un trabajo de 1856 sobre "las diversas causas que han influido de una manera desfavorable en el desarrollo de nuestra literatura provincial".

En **Follas Novas** (1880), prologado por Castelar, se produce una nueva síntesis: la de una poesía objetiva y social y otra subjetiva. Sus cinco partes comienzan por lo personal, con "Vaguedás" y "¡Do íntimo!", para concluir tras un bloque mixto con la problemática colectiva de "Da terra" y "As viuvias dos vivos e as viuvias dos mortos". Conecta así con otra

línea poética que diluye la barrera entre la expresión culta y popular: la de los **lieder** de Heine, traducidos por Eulogio Florentino Sanz en 1857. Las preferencias líricas de Rosalía y su doctrina de la poesía son, pues, las mismas de Bécquer en su comentario a **La Soledad** (1860) de Ferrán. La convergencia entre ambos poetas es muy intensa, mucho más notoria que la de Rosalía y el Campoamor de **Pequeños poemas**. La autora enlaza así su primera obra con su libro en castellano **En las orillas del Sar**, publicado en 1884.

Ese cambio de lengua es controvertido. Ya se anuncia en los preliminares de **Follas Novas**. El fracaso de su causa política pudo influir en ello. Rosalía cree agotadas las posibilidades literarias del gallego y carece de una visión clarividente de la ambiciosa empresa cultural que ha emprendido. Su decisión se reafirma con el escándalo que causa en 1881 una serie de "Costumbres gallegas" —género por ella cultivada además con "El domingo de Ramos" y "Padrón y las inundaciones" (también de 1881) y, antes, con "El cadiceño" (1865)— en donde se aludía, como prueba del humanitarismo de los gallegos, a cierta forma de prostitución hospitalaria con los naufragos. Lo cierto es que a partir de esta fecha sólo nos llegará un póstumo "Conto galego".

En las orillas del Sar revela una gran voz lírica de inspiración filosófica, capaz de elevarse del particularismo al universalismo. Expresa las cuitas de su país, pero también las vivencias esenciales, las más angustiosas e inefables del ser humano. Su temática es muy personal: las **sombras** son las presencias de los que ya murieron: la religiosidad, compleja y contradictoria, que Murguía intenta edulcorar en 1909, modificando versos y situando un nuevo poema de esperanza trascendente en último lugar: la muerte (y el suicidio) como final del sufrimiento; los "tristes" o seres predestinados al dolor; el llamado "complejo de Polícrates" —temor al mal que seguirá a la felicidad—; el amor escasamente gratificante; los "otros" como fuente de incomprensión, que tacharán de "loca" a la persona de sensibilidad insual; la

Naturaleza identificada con una Galicia bella y mísera, diezmada por la emigración; y la **sau-dade**, que en Rosalía es vivencia de la soledad ontológica. Formalmente, predomina la comparación frente a la metáfora, en pos de una claridad, reforzada por los adjetivos, que perjudica a veces el logro estético. Destacan los símbolos, varios de los cuales —como la **negra sombra** o el **clavo** que inspirará a Antonio Machado— son proveedores de una vaguedad sumamente expresiva. Rosalía es maestra también en lo descriptivo, y en el empleo de recurrencias, contrastes y estructuras de perspectivismo lírico. No obstante, se la ha destacado por sus "extraordinarias adivinaciones métricas" en las que reparó (1908) Díaz Cane-do. Lo que para algunos eran errores de técnica, son insurrecciones conscientes contra las matrices métricas convencionales por respeto al ritmo interno que el poeta siente. Azorín contribuye en 1912 a la revaloración de Rosalía asombrándose de que no hubiese nadie que supiera leer su libro de 1884, ignorado por Valera y Menéndez Pelayo. Juan Ramón Jiménez la sitúa ya entre los precedentes de la gran revolución poética iniciada por Rubén Darío y traduce dos de sus poemas para incorporarlos a su curso sobre el Modernismo (1953).

La crítica reciente destaca otros dos aspectos rosalianos. Por una parte, el pionero feminismo, presente en su poesía y en los preliminares de **Follas Novas**, pero sobre todo en su prosa, en los "Lieders" (sic) de 1858 —que contienen además una rotunda proclama de libertad creativa—, en el prólogo a su primera novela (1859) y en "Las literatas. Carta a Eduarda" (1866).

Su novelística es imperfecta, pero insólita por su originalidad y fantasía. En ella se traslucen lecturas que Murguía resume en Byron, Heine, Lermontov, Poe y Hoffmann. Añádase George Sand, menos significativa pero muy citada por Rosalía, en lo que no deja de influir el feminismo. **La hija del mar** (1859) es un folletín, lleno de peripecias y agniciones, desarrollado en Finisterre. Su línea es la del socialismo romántico de un Ayguals de Izco entre-

verado de rasgos líricos. **Flavio** (1861) es, por su parte, una novela psicológica, que narra la iniciación de un inadaptado, al que románticamente le afecta la imposibilidad del amor. **Ruinas** (1866), subtitulada "Desdichas de tres vidas ejemplares", sorprende por su realismo costumbrista, que le lleva a Rosalía —como a Valle-Inclán— a evocar con nostalgia la hidalguía paniaguada de sus antepasados. La fantasía brilla, finalmente en sus dos "cuentos extraños", **El caballero de las botas azules** (1867) y **El primer loco** (1881), estudio psicopatológico en el que la locura es identificada con la marginación de los sensibles.

El caballero, ambientado en los círculos aristocráticos madrileños, es sin duda su novela más ambiciosa. Mereció el aplauso de Fernán Caballero pese a resultarle "un misterio". Aparte de la sátira cervantina de los folletines que contiene, se ha percibido en ella una clara impronta del krausismo. El Duque de la Gloria personifica el espíritu de crítica y de disidencia, pero también la poesía, el idealismo y la moralidad, cualidades que los krausistas consideraban necesarias para la regeneración de España. Como ellos, asume la redención espiritual del hombre por la reforma moral y de la educación, se adhiere a valores del cristianismo como la justicia, la hermandad, la caridad y condena el poder y el egoísmo. Rosalía, no obstante, tiene una inclinación más populista, mayor preocupación por las mujeres y un interés predominante por Galicia que la hacen precursora también del nacionalismo gallego.

Darío Villanueva

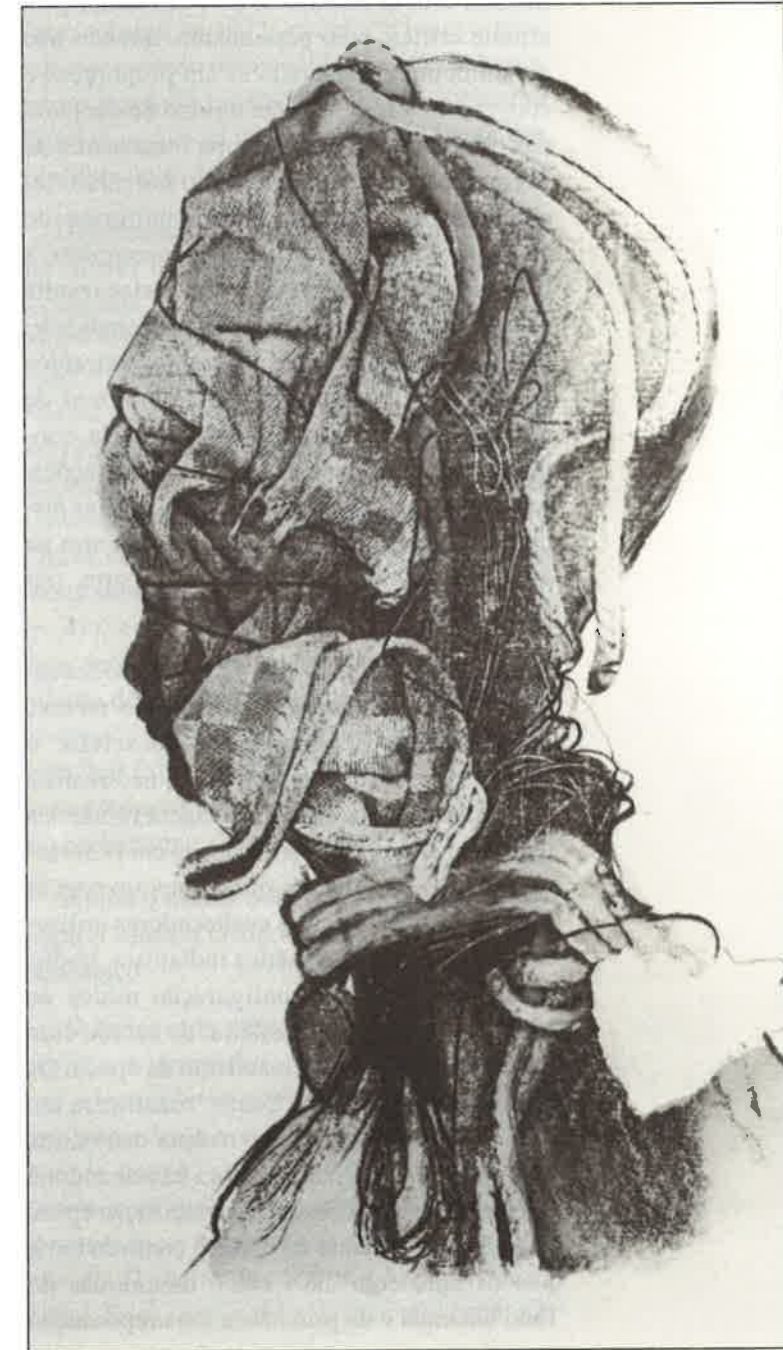
BIBLIOGRAFÍA

M. Mayoral, **La poesía de Rosalía de Castro**, Madrid, 1974; C. H. Poullain, **Rosalía de Castro y su obra**, Madrid, 1974; R. Carballo Calero, **Estudios rosalianos**, Vigo, 1979; X. Alonso Montero (compilador), **En torno a Rosalía**, Madrid-Gijón, 1985; **Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo**, Santiago de Compostela, 1986; C. Davies, **Rosalía de Castro no seu tempo**, Vigo, 1987.

UM NOVO SERTÃO NA LITERATURA BRASILEIRA: ESSA TERRA, DE ANTÔNIO TORRES

A história narrada no romance *Essa Terra* (1) que Antônio Torres publicou em 1976, desenrola-se em espaços que têm referentes precisos na geografia do Brasil: as povoações do Junco, Feira de Santana e Alagoinhas, situadas no interior do Estado da Bahia, e a cidade de São Paulo. Esta última Alagoinhas e Feira de Santana surgem como áreas complementares, com maior ou menor importância no plano das ações e no nível do sentido, ao passo que a cidadezinha do Junco, atualmente denominada Sátiro Dias, forma o território fulcral da narrativa, aquele para o qual apontam em primeiro lugar os títulos da obra e das suas quatro partes. Embora a realidade geográfica do sertão brasileiro não esteja perfeitamente determinada —dado que em certas definições corresponde a todas as terras e povoações do interior, por oposição às do litoral, em outras engloba apenas as áreas mais desertas e distantes da costa e dos grandes centros urbanos e ainda noutras se restringe à zona interna da região nordestina (2), caracterizada por secas periódicas e pelo domínio da catinga—, não resta dúvida de que ele é o espaço referencial nuclear de *Essa Terra*, pois o centro do mundo construído na narrativa (assim como algumas das suas periferias) se enquadra bem em qualquer das acepções mencionadas.

As formas e o significado que a representação do sertão assume nesse romance constituem a matéria do presente trabalho que busca, simultaneamente, posicioná-lo no quadro de uma possível "literatura sertaneja". Tal designação se aplica aqui à produção literária erudita (3) em que se verifica uma estreita relação



entre o universo ficcional e a realidade física e humana do sertão e que diversos estudiosos (4) demonstraram constituir um filão que atravessa a Literatura Brasileira desde o Romantismo. Nessa literatura, a manipulação dos aspectos físicos, sociais, econômicos, políticos, culturais e linguísticos do universo sertanejo tem, como não podia deixar de ser, mudado ao longo dos tempos. A visão que lhe está subjacente varia entre dois extremos opostos, caracterizando-se ora pela idealização, pela exaltação, pelo otimismo, ora, ao contrário, pelo realismo, pela atitude crítica, pelo pessimismo, quando não combina tais características em proporções e com efeitos variados. Nem mesmo no conjunto das obras que evidenciam uma forte marca de "veracidade" na composição do universo ficcional se encontra um retrato uniforme do sertão, porque, necessariamente incompleta, a imagem produzida em cada uma delas resulta da seleção, da combinação e da funcionalidade, no interior do texto, dos elementos extraídos do real. Daí a existência não de um, mas de mitos sertões na Literatura Brasileira. Há, contudo, semelhanças nessas representações, explicáveis, em parte, pelas circunstâncias históricas e pelas correntes estéticas atuantes na época de produção das obras, em parte, por motivações de natureza subjetiva.

Numa panorâmica algo redutora, poder-se-ia considerar a emergência de, pelo menos, quatro modos de abordagem do sertão: o romântico, o realista-naturalista, o neo-realista e o pósmodernista. Se a modelagem romântica tem a sua expressão mais acabada em *O Sertanejo*, de José de Alencar, que, composto com as mesmas formas épicas e enaltecidas utilizadas no manejo da temática indianista, traduz igual intuito de dar configuração mítica ao homem e à natureza brasileira, de acordo com as necessidades do nacionalismo da época, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, constituem um bom exemplo do tratamento realista-naturalista. A narrativa euclidiana, embora não abandone inteiramente os processos da composição épica, engrandecedora tanto do homem como da terra, não os apresenta mais como metonímias do todo nacional e dá primazia a uma reprodução

documental disfórica baseada nas concepções do determinismo e do positivismo. É, por sua vez, herdeira do descritivismo realista e denunciatório de *Os Sertões*, mas não comporta a sua visão amplificadora, nem se sustenta nas mesmas teorias sociológicas e antropológicas, a recriação neo-realista do sertão, que tem manifestações numerosas no chamado *romance nordestino dos anos 30*, bem representado, neste caso, por *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos ou *Seara Vermelha*, de Jorge Amado. Combinação nova das duas facetas da manipulação da temática sertaneja ocorre em *Grande Sertão: Veredas*, que se posiciona como marco fundamental no nascimento da ficção pós-modernista brasileira e no qual o dado realista, local e epocal, ganha no plano simbólico um caráter universal e supra-temporal.

Embora com função seminal nos rumos tomados na abordagem contemporânea do universo sertanejo, o romance de Guimarães Rosa não se impôs como modelo obrigatório para os sucessores que, libertos das restrições de uma poética uniformizadora, se movimentam com uma independência impossível no passado. Disso dá prova a obra que vamos analisar, pois, influenciada quer pela construção do *Grande Sertão: Veredas*, quer pela de formas anteriores da literatura do sertão, soube encontrar a sua própria estrada, o que é tanto mais evidente quanto a recriação do universo sertanejo tem nela muito de autobiográfico e de catártico.

Sob a forma de um relato fragmentário e memorialístico, *Essa Terra* apresenta, numa narrativa curta que não chega às cem páginas, a história trágica de uma família de origem rural: a do narrador-personagem Totonhim. Nela se conta a ruína e a desagregação do seu clã, provocada pelo abandono da terra natal —o Junco— e dos modos de subsistência avoengos, que consistiam na criação de gado e em alguns cultivos tradicionais, como o milho e o feijão. A tragédia se concretiza em numerosos acontecimentos, sendo os mais importantes: a ida para São Paulo de Nelo, o irmão mais velho de Totonhim, e o seu fracasso na grande metrópole; a mudança da mãe, dos seus outros filhos e,

posteriormente, do pai para uma povoação vizinha mais desenvolvida —Feira de Santana— onde passam, contudo, a viver em situação de maior pobreza; a perda da roça pelo pai, endividado com o Banco que aparecera emprestando dinheiro, mas o obrigara a introduzir o plantio do sisal; as sucessivas fugas das filhas e filhos crescidos, de que não resulta melhoria significativa das suas condições de vida.

Ela tem como desfecho não só o suicídio de Nelo, a loucura da mãe, a solidão do pai, que, sem recursos, terá de criar os três filhos pequenos que ainda possui, mas ainda a decisão tomada por Totonhim de ir para São Paulo. Essa partida, que se afigura como a única saída para superar o atraso e a miséria, mas que pode implicar a repetição do destino de Nelo, é uma solução egoísta, que o narrador-personagem parece querer justificar e expiar através de uma lembrança do passado onde se evidencia o sentimento ambivalente de amor e ódio que ele nutre pela família e pela terra natal. Tal ambivalência é sugerida pelos títulos das quatro subdivisões do romance, que são na ordem em que aparecem: "Essa Terra me mata", "Essa Terra me enxota", "Essa Terra me enlouquece", "Essa Terra me ama".

A história pessoal e familiar do personagem-narrador tem um caráter paradigmático, pois comporta vivências típicas dos pequenos plantadores e criadores de gado e de seus descendentes, que compõem uma das parcelas mais importantes da população do sertão brasileiro. À volta do trecho principal giram personagens cujas figuras e histórias, construídas de forma mais lacunar e com feições igualmente funestas, contribuem para alargar o painel calamitoso do universo sertanejo reproduzido na obra. Por conseguinte, o sertão está perspectivado em *Essa Terra* a partir de uma ótica pessimista, denunciadora dos graves problemas da região e da miséria dos seus habitantes, como já havia acontecido na ficção do período realista-naturalista e na dos anos 30/40 do século XX.

O romance assemelha-se ainda à produção literária das épocas referidas ao abordar maté-

rias que nela constituíam o cerne da problemática sertaneja: o cangaço, o misticismo religioso, as periódicas chuvas torrenciais e, sobretudo, o flagelo das secas cíclicas. Mas nele tais motivos aparecem ligados mais aos tempos passados do que ao presente. Assim, fazem parte da memória coletiva do Junco tanto as figuras de Lampeão e de Antônio Conselheiro —este último com um seguidor ainda vivo na cidade: o velho Antonio Jabá, cujo apelido se deve ao fato de ter degolado em Canudos um soldado que estava comendo charque—, como a terrível seca de 1932, quando "o lugar esteve para ser trocado do mapa do Estado da Bahia para o mapa do inferno" (p. 20), e as chuvas diluvianas, que se lhe seguiram, trazendo um mortífero surto de malária.

Diferenciam profundamente a obra de Antônio Torres das suas antecessoras a presença secundária dessas temáticas tradicionais e a pouca relevância que lhes é atribuída como causa da miséria do sertão e da sua população. Apesar de o Junco ser um *fim de mundo* onde nem Lampeão quis entrar (cf. p. 19), apesar de ser uma "terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem" (p. 82), apesar de ser uma "terra sempre igual a si mesma, dia após dia" (p. 41), com "uma missa de vez em quando, uma feira de oito em oito dias, uma santa missa de ano em ano, uma safra conforme o inverno" (p. 29), configura-se também como uma "terr [a] velh [a] e bo [a]" (p. 63), mormente nos "tempos em que os homens valiam alguma coisa porque tinham gado e palavra" (p. 40).

Assim o define o narrador numa evocação onde o sentido crítico não esconde um afeto nostálgico:

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder os seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr do sol mais longo do mundo. O cheiro do alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Os

cacos: de telha, de vidro. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leito da terra. O cuspo do fumo mascado da minha mãe, a queixa muda do meu pai, as rosas vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem-querer. (p.19)

Para a ruína atual são, portanto, apontadas explicações novas, diversas das expressas na literatura do passado e baseadas na compreensão moderna da existência de uma espécie de colonialismo interno, em função do qual o sertão se tornou um território explorado e pauperizado pela região centro-sul, verdadeiro núcleo do Estado nacional. Com efeito, esta região, representada na obra, sobretudo, pela cidade de São Paulo, rouba ao Junco a sua força produtora mais válida —Nelo, Zé do Pistão, seu Caboco, Totonhim e um número indefinido de rapazes, que nunca voltaram para buscar as moças que por eles esperam. Por isto, o pai de Totonhim só vê à sua volta "Casas fechadas, terras abandonadas" (p. 61) e, considerando que "Agora o verdadeiro dono de tudo era o mata-pasto, que crescia desembestado entre as ruas dos cactos de palmas verdes e pendões secos, por falta de braços para a estroenga" (*ibidem*), conclui que esses braços se encontravam "Dentro dos ônibus, em cima dos caminhões. Descendo [...] para o sul do Brasil" (*ibidem*).

Mas aí eles são socialmente marginalizados e inferiorizados —difundidas que estão as ideias de que

Todo baiano é negro.

Todo baiano é pobre.

Todo baiano é veado.

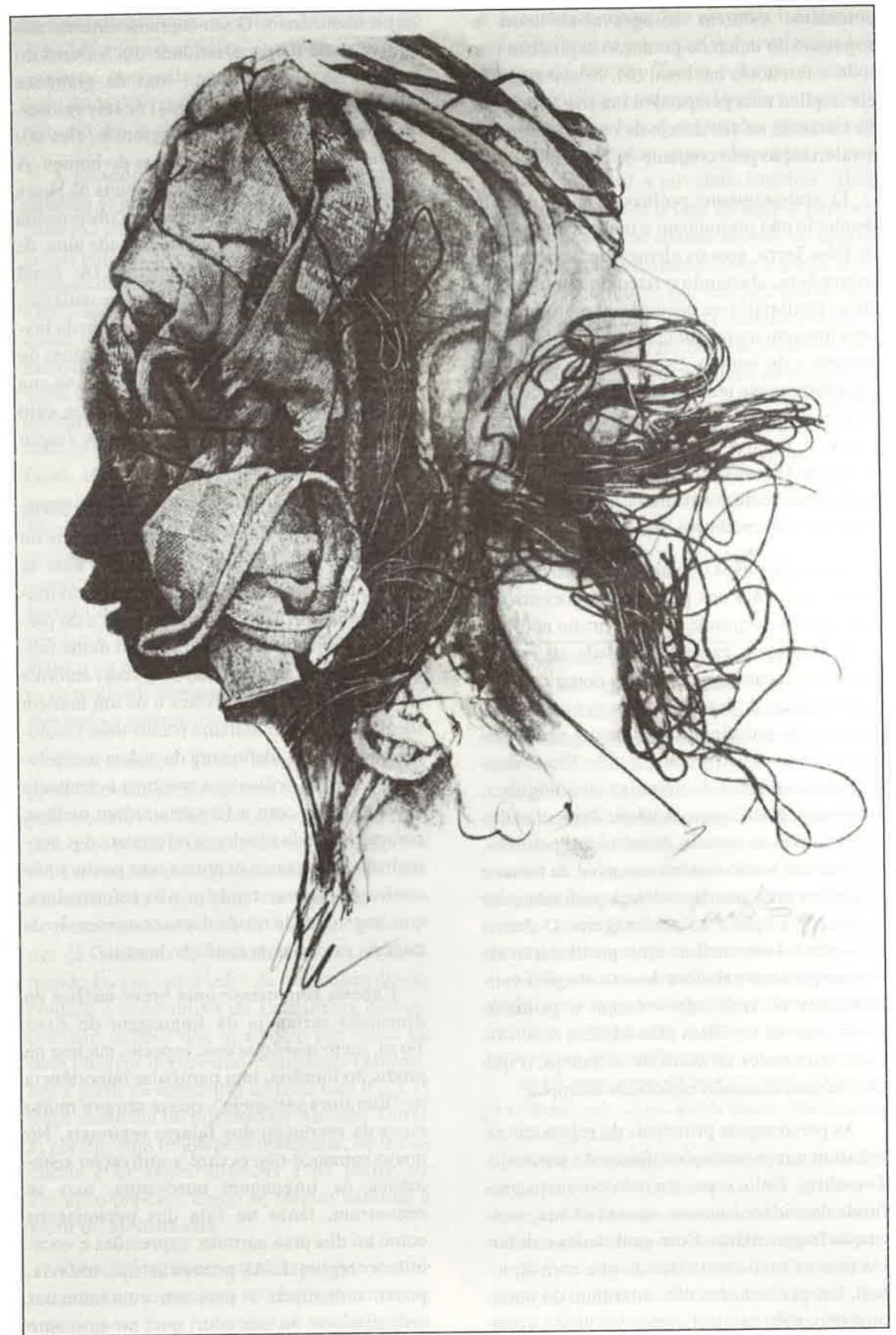
Todo baiano acaba largando a mulher e os filhos para voltar para a Bahia

(p. 47)—, aí também eles não conseguem, em geral, uma boa situação econômica e acabam por desiludir-se. Tal desilusão, indicada no profundo sentimento de solidão consubstanciado na afirmação de que "São Paulo é uma cidade deserta" (p.47), esta expressão mais abertamente na cartas em que Nelo, procurando convencer o pai a não seguir para o

sul, avisa que "São Paulo não é o que se pensa" (p. 50) no Junco.

Talvez não seja distorsivo considerar-se que para Antônio Torres outro malefício oriundo da região sul se prende à atuação do setor bancário, uma vez que o centro financeiro do País nela se situa e na obra um representante de tal setor surge como elemento exógeno, garantido pelo Estado Federal e propulsor de transformações econômicas que a este primeiro interessam. Trata-se de "Ançar: o banco que chegou de jipe, num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse umas poucas braças de terra" (p. 21) e que contribui grandemente para o empobrecimento de parte dos agentes econômicos que restavam ao Junco, pois os convenceu de que os empréstimos oferecidos seriam fonte de progresso e os forçou a introduzir novos cultivos, sem lhes dar as condições necessárias para o fazer. Nessa situação se colocou entre outros o pai do personagem-narrador, que, como já dissemos, teve de vender a sua roça para pagar as promissórias vencidas. Por isto, Caetano Jabá, numa profecia apocalíptica, impregnada do misticismo fatalista característico do sertão, pode resumir o evoluir desfavorável da situação econômica dos habitantes do Junco na seguinte assertiva: "nossos avós tinham muitos pastos, nossos pais tinham poucos pastos e nós não temos nenhum" (p.20).

O que mostramos permite entender que a abordagem da temática sertaneja em *Essa Terra* se afasta seja de uma metonímica glorificação do País, característica do Romantismo, seja de uma crítica externa de raízes sulinas ou litorâneas e de bases positivistas e deterministas, que, expressa sobretudo nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, atribuíam a miséria da região às condições mesológicas e/ou à formação étnica da sua população. Pode-se, por outro lado, assinalar que tal abordagem partilha de um sentimento atual de revolta dos nordestinos contra o poder central (5), cuja explicação radica no fato de os desníveis e as desigualdades entre as regiões não estarem sendo corrigidos, mas, ao



contrário, estarem a agravar-se com a expansão do modo de produção capitalista por todo o território nacional (6). Nesse sentido, ela implica uma perspectiva interna à sociedade sertaneja no seu desejo de reconhecimento e valorização pelo conjunto da Nação.

O embasamento político e a atitude de denúncia não prejudicam a realização estética de *Essa Terra*, pois os elementos ficcionais se sobrepõem, afastando o risco do simples discurso panfletário ou documental e produzindo uma imagem transfigurada e mais profunda do homem e do mundo. Essa imagem de feição prioritariamente realista não abandona de todo os mitos e os símbolos. Numa dialética complexa, a intensa religiosidade do universo retratado se transfunde em sugestões mítico-simbólicas de raízes judaico-cristãs, como a da *Volta do filho* pródigo e a do *Apocalipse*.

A complexidade do universo criado no texto excede não só a das produções oitocentistas, mas ainda a de grande parte da ficção neo-realista. Mantendo grande fidelidade ao real, o sertão não aparece nele apenas como cenário, nem é objecto de descrição mais ou menos autónoma, o que o distingue da literatura paisagística e descritivista do século passado. Enveredando pelos caminhos da narrativa sociológica e, sobretudo, psicológica, Antônio Torres dos aspectos físicos, sociais, econômicos, políticos, culturais do sertão matéria essencial da trama e estabelece uma interdependência profunda entre o espaço, a ação e as personagens. O drama individual —ou melhor uma proliferação de dramas pessoais geradora de uma imagem multifacetada da realidade— ocupa o primeiro plano, mas os conflitos psicológicos descritos estão enraizados no contexto sertanejo, o que lhes dá uma dimensão englobante exemplar.

As personagens principais do relato não se reduzem a representações típicas do sertanejo. Totonhim, Nelo, o pai e a mãe possuem profunda densidade humana, apesar da sua construção fragmentária. Com qualidades e defeitos (talvez mais com estes do que com aqueles), tais personagens não enfermam do maniqueísmo, nem da idealização dos heróis serte-

nejos tradicionais. O seu engrandecimento não deriva tanto da peculiaridade dos valores do mundo de onde provêm, mas da grandeza humana (e portanto universal) de tais valores. Personagens individuais e regionais, elas são também figurações arquetípicas do homem. A sua grandeza é a da condição humana na busca infrutífera da felicidade terrestre, concretizada no texto na procura frustrada, em cada uma, de condições de vida satisfatórias. De igual modo, as numerosas personagens secundárias, que enriquecem a ambiência sertaneja da história, não são apenas figuras características do universo de que foram extraídas; são, na sua incompletude, autênticos seres humanos, cujo caráter embrionário não as priva de feição vívida e dinâmica.

O sentido trágico que impregna *Essa Terra* singulariza-a no conjunto das abordagens do setão com que a temos confrontado. Este se manifesta quer na nostalgia de um passado irremediavelmente perdido, quer na crítica do presente, quer na ausência de previsão duma felicidade futura. Contrapondo-se à visão eufórica de uma natureza paradisíaca e de um homem ideal, que no Romantismo traduz uma ideologia conformista, defensora da ordem estabelecida, e à visão crítica que combina a denúncia do *status quo* com a fé numa ordem melhor, característica da ideologia reformista dos neo-realistas, o romance expressa uma postura não conformista, mas também não reformadora, cuja negatividade reside numa compreensão da tragédia essencial da condição humana.

Caberia finalmente uma breve análise da dimensão sertaneja da linguagem de *Essa Terra*, tanto mais que esse aspecto, nuclear na produção literária, tem particular importância na "literatura sertaneja", quase sempre muito ciosa da recriação dos falares regionais. No nosso romance não ocorre a utilização sistemática da linguagem nordestina, mas se encontram, tanto na fala das personagens como no discurso narrado, expressões e vocabulário regional. As primeiras são, todavia, pouco numerosas e parecem contaminadas pelo discurso do narrador, que, no momento

da produção do texto, já estava distanciado do meio sertanejo e popular, quer pela educação recebida, quer pela residência fora do Junco, quer ainda pelo cunho erudito da tradição literária em que se situa a sua narrativa.

A presença limitada do regionalismo linguístico explicar-se-ia também pela tendência moderna para uma certa uniformização do linguajar popular, decorrente da atração que a linguagem das áreas mais desenvolvidas do País exerce sobre a população sertaneja. Esse fenómeno, bastante visível na literatura de cordel, é assinalado no romance através da fala de um velho habitante do Junco que, recordando o seu encontro com Nelo e o prazer que sentiu ao ouvi-lo falar como ali ninguém seria capaz de fazer, afirma que "a coisa que mais aprecia numa pessoa é ver a pessoa saber falar" (p.30). Ele revela, no entanto, um domínio insuficiente da linguagem "sulina", "cultura", ao definir Nelo como "um capitalista", atribuindo à palavra o sentido de "verdadeiro homem das capitais" (*ibidem*). Por conseguinte, a linguagem não dialetal do romance não indicia um afastamento da realidade sertaneja, ao contrário, confere coerência e autenticidade à narrativa.

Relacionando ainda outros aspectos da prosa ficcional de *Essa Terra* com a dos principais modelos da ficção sertaneja, observaríamos que, sendo a sua característica estilística mais marcante o despojamento, o cunho não ornamental da linguagem, ela se afasta do tipo de prosa poética de José de Alencar, de Euclides da Cunha ou de Guimarães Rosa, aproximando-se, por outro lado, da linguagem direta, contida e substantiva de Graciliano Ramos. Isto não impede que apareçam por vezes na obra imagens imprevistas e originais, construídas a partir de elementos de realidade local. O traço essencial do discurso de Antônio Torres é, porém, uma linguagem oralizante, de frases curtas e às vezes elípticas e de léxico de extração popular, como se tornou habitual a partir do Modernismo.

Caberia finalmente explicar por que se afirmou anteriormente ter a recriação do universo sertanejo em *Essa Terra* algo de autobiográfico

e de catártico. Esta ideia encontra fundamento em semelhanças importantes detetadas nas biografias de Antônio Torres e do seu narrador, entre as quais se contam: a família numerosa, o nascimento no Junco, os estudos ginasiais em povoações vizinhas mais adiantadas, a emigração para o sul, a atividade literária. Ajuda ainda a sustentá-la o fato de aquela personagem ser designada apenas através do apelido *Totonhim*, freqüentemente dado a quem tem o nome de Antônio. É, por sua vez, sintomático do aspecto catártico da obra —de fácil comprovação na sua estrutura interna, pois o sentido de expiação constitui o fulcro da relação do narrador com o seu relato— a presença obsessiva na produção romanesca do escritor dos mesmos dramas e do mesmo universo.

Vania Pinheiro Chaves

Professora de Literatura Brasileira na
Faculdade de Letras da Universidade
de Lisboa

(1) Antônio Torres, *Essa Terra*, São Paulo, Ática, 1976. Dessa edição foram retiradas as nossas citações.

(2) É também polémica a compreensão do conjunto de Estados que integram o Nordeste. Na divisão oficial feita em 1941 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o rio São Francisco constituía o limite meridional da região, ficando, portanto, fora dela o Estado da Bahia. A seca de 1952, levando o Governo Federal a instituir um programa de ajuda para a zona afetada, modificou a concepção do que era o Nordeste, que veio a anexar aquele Estado após a reformulação da divisão regional realizada na década de sessenta pelo IBGE.

(3) Ficam, pois, excluídas da nossa análise as produções literárias de caráter popular geradas no interior da cultura sertaneja, entre as quais se destaca o importante veio da literatura de cordel.

(4) Cf. entre outros Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*, vol. 3, 2 ed., Rio de Janeiro, Sul Americana, 1969, pp. 222.

(5) Esse sentimento se revela com clareza na letra da canção *Nordeste Independente*, que, gravada em 1984 por Elba Ramalho, teve a sua radioteledifusão e a sua execução pública proibidas pela Censura Federal.

(6) A existência atual de uma questão regional e apontada por Manuel Correia de Andrade em *O Nordeste e a Questão regional*, São Paulo, Ática, 1988.

algunas notas sobre el poema

E · S · P · A · C · I · O

de JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

EL ideal estético y el ideal ético de Juan Ramón Jiménez, premio Nobel de literatura en 1956, se funden en **Espacio**, poema cíclico y de carácter metafísico que se sitúa entre las coordenadas de una poesía intelectual que va desde Unamuno hasta los poetas totales contemporáneos, en la línea de una poesía "moderna" influida por el quehacer poético anglosajón.

La lírica metafísica inglesa del siglo XVII, cuyas fuentes bien podrían ser, por una parte, la poesía de Dante y, por otra, la poesía mística española, fue rescatada del olvido hacia los años 20 por T.S. Eliot. Juan Ramón Jiménez conoció este tipo de poesía —que somete la forma expresiva al ritmo interior del pensamiento— a través de los poetas anglosajones contemporáneos suyos, cuya lírica "concentrada, natural y diaria" le interesaba más que la francesa.

El poema **Espacio** es el exponente más claro de la poesía total a la que aspiró Juan Ramón en su vida de dedicación poética y es así que constituye una síntesis de su vida y su obra a modo casi confesional. Está dividido —como un concierto en tres movimientos— en tres fragmentos a los que el poeta llamó "estrofas" y subtítulo "Sucesión", "Cantada" y "Sucesión". El poema mantiene una perfecta unidad estructural y temática donde el segundo fragmento —"Cantada"— es punto de apoyo para el primero y el tercero y es, como

indica Ricardo Gullón, "canto, pausa y reflexión del recuerdo que en forma de olvido dilata los párrafos primero y tercero" (1).

Los dos primeros fragmentos de **Espacio** se publicaron en verso en 1943 y en 1944. Diez años más tarde, en 1954, aparecieron en *Poesía Española* los tres fragmentos, pero esta vez en prosa, coincidiendo con el proyecto de *Leyenda* que fue el intento de prosificación de su obra completa.

El poema fue inspirado por los arrecifes de coral y el paisaje llano y amplio de La Florida, tal y como el propio Juan Ramón se lo expresó a Ricardo Gullón; ¿Conoce usted Miami? —me preguntaba Juan Ramón—. Es un arrecife de coral que se presenta como una línea horizontal, recta. Pues bien: esa línea y ese paisaje me hicieron concebir según es el poema **Espacio**, en cuya revisión estoy trabajando. El poema quiere ser también algo de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuamente. A propósito de este poema, Gerardo Diego dijo que cada verso echa fuera al anterior, y lo compararía también con un friso. Miami es como el poema: llano, amplio, sin una colina o un obstáculo que se oponga a la vista; todo es espacio abierto, libre (2).

El monólogo interior, cuyos antecedentes encontramos en Joyce y en Eliot, es la forma que Juan Ramón elige para expresar los pensamientos y los recuerdos que acuden a su mente



en aparente desorden e incoherencia, aunque son la "voluntad" y la "inteligencia" las que seleccionan y ordenan esos datos para integrarlos en la estructura unitaria del poema. Por otra parte, a ese monólogo interior se adhieren las voces de otros poetas y obras que aparecen constantemente en **Espacio** recordando la técnica del monólogo dramático, tan utilizada por Browning. En el poema se consigue la unidad temporal, es decir, la concentración del pasado (recuerdos, olvidos), y del futuro (ansias, presentimientos) en un punto presente. A raíz de esta concentración temporal se expande la unidad espacial que integra, a su vez, todos los "espacios" posibles: el espacio cósmico, el literario, el autobiográfico, el ideológico, etc.

El poema **Espacio** va configurándose de este modo —en base a la concentración temporal— como una visualización espacial de la conciencia del poeta. La conciencia, entendida como ética y estética —según el léxico de Giner de los Ríos y la mentalidad del krausismo— es la que "dicta" el poema. Juan Ramón piensa que esa conciencia que le acompaña en todo momento y le habla de "la verdad y la belleza del existir" es la fuerza o el poder que le obliga a escribir. Y ese desdoblamiento del yo en conciencia y poeta es lo que provoca la duda existencial que late en todo el poema: ¿qué va a ser de el poeta si la conciencia se separa de él definitivamente? Si el poeta es creador de su propio destino, como pretende Juan Ramón, a él le está reservada la eternidad tras el encuentro con su "dios deseado y deseante", que supone el alcanzar la perfección total. La duda radica en si esa perfección, belleza total, es posible o no.

De esta manera se justifica el poema **Espacio**. En él Juan Ramón reflexiona sobre su vida, su poesía y el universo que le rodea. Su clave interpretativa es el amor. El amor, según sus propias palabras, es un estado de contemplación de lo inefable como pueden serlo el misticismo o el panteísmo. Es, por lo tanto, "comunicación, hallazgo, entrada en la naturaleza y el espíritu, en la realidad visible y la invisible, en el doble de todo cuya sombra es el doble nada" (3). Así, en **Espacio** el amor es total, unifica el cosmos y permite hallar la esencia de las cosas.



En cada uno de los tres fragmentos en que se estructura el poema hay un endecasílabo que es clave para la comprensión del ciclo vital del poeta que **Espacio** envuelve. En el primer fragmento: "y para recordar por qué he nacido". En el segundo: "y para recordar por qué he vivido". Y en el tercero: "y para recordar por qué he venido". Si tenemos en cuenta que el poema fue escrito en La Florida, cuando se instaló allí el poeta después de la guerra civil española, comprenderemos el siguiente esquema:

Primer movimiento: representa el "nacer", la exaltación del poeta y su destino como creador de belleza.

Segundo movimiento: representa el "vivir", simbolizado en el estribillo "Dulce como este sol era el amor".

Del mismo modo, los tres fragmentos o movimientos se corresponden, respectivamente, con las palabras: Obra, mujer y muerte, los tres grandes temas de la poesía de Juan Ramón.

He indicado al principio que se trata de un poema cíclico. A mi juicio, la unidad espacial y la unidad temporal existen en función de una concepción cíclica de la existencia. La linealidad queda abolida en función de la "redondez". Los temas, las voces y las preguntas se suceden en lo que el poeta llama "fuga raudal" y al final del poema se llega a la afirmación del principio, que viene a ser, como indica Aurora de Albornoz (4), una respuesta a la pregunta que Juan Ramón se hizo a lo largo de toda su vida: "los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo".

Aparecen en **Espacio** todos los sistemas principales de la poesía de Juan Ramón. El tema de Dios en su identificación con el poeta porque, como Aquél, este último es capaz de divinizar el cosmos y de crear la eternidad. En relación con esto, la luz y el sol aparecen como símbolos de ese Dios-poeta. De esa capacidad divinizante del cosmos se deriva igualmente el panteísmo que late en el poema, sobre todo en sus alusiones al mundo vegetal. La eternidad, el amor, el destino, son otros de los temas que se repiten constantemente en su obra, y todos ellos se distribuyen en el espacio poético que constituye **Espacio**. Por otro lado, el sueño aparece de forma amenazante en el poema como potenciador del material inconsciente del poeta. Sin embargo, Juan Ramón rechaza el sueño porque quiere que sea la conciencia en "alerta" la que le dicte: "he de saber qué me haces decir...".

En cuanto a la técnicas expresivas y a los elementos intrínsecos del poema hay que destacar, por una parte, la idea de la sucesión natural, que se corresponde en cierta manera con la del monólogo interior. Por otra, la carencia de ritmo o rima aparente, aunque sí es evidente lo que el poeta llama "mi tercer ritmo", es decir, el ritmo interno del poema conseguido a base de reiteraciones, paralelismos y endecasílabos que aún se perciben en la prosificación del poema. En el mismo plano de la expresividad, la concentración es otra de las claves del poema. "Sentir el mundo como un todo limitado es lo místico", dice Wittgen-

stein (5), y, en realidad, es esa la forma que Juan Ramón adopta para aproximarse al mundo puesto que el universo es un todo que se concentra en el espacio poético, en el cual, él es dios como poeta. Ese espacio es en sí mismo un símbolo de lo absoluto y, de este modo, es medio para alcanzar la eternidad...

Los símbolos, imágenes y alegorías que aparecen en el poema se desarrollan en relación con los temas básicos. Así pues, por citar algunos, sol y sombra, y sol y luna simbolizan a Dios y al mundo, al poeta y su obra, al poeta y la mujer, etc. El chopo simboliza la belleza total, la perfección. Y la alegoría del cangrejo que aparece al final del tercer fragmento simboliza, como él mismo indicó en una carta a Ricardo Gullón (6), la separación de su conciencia en dos, Dios y él. Por último, es importante destacar la gran cantidad de autocitas y referencias a poemas anteriores suyos que aparecen en **Espacio**.

Con todo esto, quiero insistir en la importancia que este poema tiene, no sólo dentro de la poesía de Juan Ramón Jiménez, siendo el poema total a que aspiró como síntesis de la fusión obra-vida, sino dentro de la poesía contemporánea española por su modernidad en la forma y su profundidad como poesía "del pensamiento".

Paloma Lapuerta Amigo

NOTAS

- (1) Gullón, Ricardo: "Introducción a **Espacio**". En **Peñalabra**, 40-41 (Verano-Otoño, 1981), p.2.
- (2) Gullón, R.: **Conversaciones con Juan Ramón**. Madrid, Taurus, 1958 (ed. de Ricardo Gullón).
- (3) Jiménez, Juan Ramón: **Crítica Paralela**. Madrid, Narcea, 1975 (ed. de Arturo del Villar).
- (4) Albornoz de, Aurora: "**Espacio**: algunos ecos del ayer en el hoy". **Camp de l'Arpa**, 87, mayo 1981.
- (5) Wittgenstein, L.: **Tractatus lógico-philosophicus**. Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- (6) Jiménez, J.R.: **Cartas literarias**. Barcelona, Bruguera, 1977.

ANTERO DE QUENTAL E O FEDERALISMO IBÉRICO

"Menos um trono em Espanha; mais uma mulher em França; mais um povo livre no mundo". Foi assim que no seu opúsculo **Portugal perante a Revolução de Espanha** Antero de Quental definiu a revolução espanhola que depôs a Rainha Isabel em 1868.

"Mais um povo livre no mundo" —É no acentuar deste romântico conceito de liberdade que Antero revela a sua entusiástica adesão à nova ordem política implantada na nação vizinha e onde o desejo implícito de que em Portugal se pudesse produzir situação semelhante ressalta como a nota principal.

À primeira vista, a publicação do opúsculo pressupõe que o mesmo apenas veicula uma opinião oportuna no momento oportuno. Ora a realidade é bem outra. Numa carta um tanto misteriosa ao seu amigo Alberto Sampaio, datada de finais de 1868, escreve Antero: "Há quatro ou cinco dias que estão abertas negociações com democratas de Madrid (Partido Castelar) para me receberem como escritor português no jornal democrático e ibérico que vão fundar. Este jornal, tendo a **Ibéria** no seu programa, quer que de preferência se trate o assunto em português, porque (além de ir acostumando os espanhóis à língua) é de muito peso em Portugal. Estão abertas negociações: nada mais, porém, posso dizer, porque eu directamente não conheço os homens; é o João de Deus que anda com isso. Não sei pois que certeza te dê. Em todo o caso, para dar peso à proposta, publicar-se-á brevemente um panfleto meu, com o título **Portugal perante a Revolução de Espanha** no sentido das ideias daquela gente, que são também as minhas, iberismo com o federalismo de toda a península".

Conclui-se portanto que a publicação do opúsculo funcionou como um acto programado, uma sequência e não como um detonador.

O que foram as relações entre os revolucionários espanhóis e portugueses nos finais da década de 60 e início da de 70 não está ainda inteiramente esclarecido como o conteúdo da carta de Antero cabalmente demonstra, isto porque o secretismo conspirativo é sempre uma actividade de catacumba, mesmo na aparente liberdade de pensamento e de acção de que o dormente Portugal de então usufruía.

Seja como for, o certo é que Antero nesse seu escrito condenava energicamente a centralização portuguesa e os interesses burgueses, ambos associados num miserável resumo do que era a nossa actividade social. Para obstar a esse estado de coisas, segundo ele, só através da democracia e da federação se poderia encontrar solução para os males endémicos que se verificavam na Península. "A democracia e a federação vão resolver a crise porque democracia é a queda do reinado burguês e a federação o renascimento da vida local e a ruína da unidade centralizadora. Para toda a península não há hoje senão uma única política possível: a da federação republicana democrática".

Era uma esperança de juventude a da federação republicana e vem demonstrar que os assuntos ibéricos se tornaram numa das principais preocupações históricas, sociais e culturais de Antero de Quental ao longo da sua vida. Basta recordar aqui **Causas da Decadência dos Povos Peninsulares**, a sua contribuição para as célebres **Conferências do Casino** em 1871 (1), actualmente o seu escrito em prosa



mais conhecido e, dois anos mais tarde, o artigo **República e Socialismo** publicado no jornal **O Pensamento Social**, de Lisboa, n.º 43, de 23 de fevereiro de 1873, escrito aquando da proclamação da república espanhola nesse mesmo mês e do qual se transcreve um excerto:

"A república proclamada em 13 de Fevereiro pelo Congresso de Madrid não é a realização dum grande princípio: é apenas uma experiência empírica. Apesar do muito que nos merecem os nomes de Pi y Margall, de Castellar, de Figueras, a verdade é esta, havemos de dizê-la. Respeitamos os republicanos espanhóis: estamos até dispostos a acreditar na boa-fé da conversão dos radicais ao republicanismo; mas nem por isso deixa de ser esta fusão, e a obra que dela sair, uma experiência empírica. A nossa simpatia, pois, é condicional.

Se a república não for mais do que a continuação da monarquia sob outro nome, a monarquia menos o monarca; se representar as mesmas tradições administrativas e financeiras; as mesmas influências militares e bancárias; se fizer causa comum com a agiotagem capitalista contra o povo trabalhador; se não for mais do que uma oligarquia burguesa e uma nova consagração dos privilégios pelos

privilegiados - em tal caso diremos que nos é cordialmente antipática essa pretendida república de antropófagos convertidos.

Se não for tão longe no caminho da reacção, mas se contentar apenas com meias reformas sem alcance nem futuro, com uma meia descentralização, uma meia liberdade, um meio militarismo e um meio capitalismo; se for incolor, frouxa, indecisa, declamatória e **pasteleira**, para tudo dizer numa palavra consagrada - nesse caso não diremos que somos hostis a essa pseudo-república de meninas de colégio; mas a nossa simpatia será apenas a suficiente para lhe rezarmos um padre-nosso pela alma.

Se, finalmente, a república espanhola, evitando igualmente as violências da ditadura vermelha e a funesta aliança dos conservadores endurecidos, aplanar com mão firme um largo terreno de liberalismo em que se possam encontrar todos os partidos médios, não para apenas coexistirem inertes, incomodando-se uns aos outros, no meio da impotência geral, mas para cooperarem activamente, com mútuos sacrifícios e justos compromissos, na gradual reforma das instituições não só políticas mas económicas; se desta alta conciliação sair a anulação pela própria impotência e não pela força, dos

partidos extremos, tanto revolucionários como conservadores; se a república, começando por vagamente democrática, se for definindo dia a dia como social, e isto não pela iniciativa autoritária, mas pela evolução dos interesses dentro de uma forma política que não embarace uma única actividade justa, nem pretira um único direito, tenha ele que nome tiver - neste caso diremos que essa república liberal, progressiva e reparadora não é ainda inteiramente a nossa, porque a nossa é o Ideal, mas calorosamente mostraremos que simpatizamos com ela do coração, porque muito bem sabemos que o nosso Ideal **completo** não é para hoje nem mesmo para amanhã, e não pretendemos que ninguém no-lo realize dum dia para o outro, mas só exigimos garantias sérias para que nós mesmos o possamos ir realizando passo a passo e hora a hora, lentamente, mas sempre; estaremos de todo o coração com essa república liberal e progressiva, porque nós, que não somos exaltados nem impacientes, se entendemos que socialismo é sinónimo de liquidação social, entendemos também que liquidação social é sinónimo de reforma e não de subversão, de livre iniciativa e não de ditadura, de conciliação e não extermínio, e por isso mesmo que não prescindimos de liquidação social é que a queremos gradual e equitativa, exactamente para que seja completa e definitiva.

Eis em que termos simpatizamos com a república espanhola - condicionalmente.

... Isto que dizemos de república espanhola de hoje, dizemo-lo também, sem diferença de uma palavra, da república portuguesa de amanhã, se amanhã nos lançarem no indeterminado de uma "república de facto" a cegueira duns, a ambição dos outros, as ilusões de todos".

Estas as palavras de quem sempre se sentiu "emigrado na sua terra e no seu século" e quem sempre viu muito mais além, como o demonstra esta carta escrita no Verão de 1873 ao seu amigo João Lobo de Moura: "Creio que teremos a república em Portugal, mais ano menos ano: mas, francamente não a desejo, a não ser num ponto de vista todo pessoal, como espectáculo e ensino. Então é que havemos de ver o

que é atufar-se uma nação em lama e asneira. Falam da Espanha com desdém - e há de quê, mas eles, os briosos portugueses, estão destinados a dar ao mundo um espectáculo republicano ainda mais curioso; se a república espanhola é de doidos, a nossa será de garotos. - A grande revolução, meu caro, só pode ser uma revolução moral, e essa não se faz dum dia para o outro, nem se decreta nas espeluncas fumosas das conspirações, e sobretudo não se prepara com publicações rancorosas, de espírito estreitíssimo e ermas da menor ideia prática".

Foi certamente para contrariar as "publicações rancorosas e de espírito estreitíssimo" que Antero e Jaime Batalha Reis decidiram fundar em 1875 a **Revista Ocidental** com colaboradores portugueses e espanhóis e escrita nas duas línguas da Península porque a casa editora acreditava que assim asseguraria um maior número de leitores em Espanha e na América do Sul. A **Revista** destinava-se fundamentalmente a "levantar as questões modernas nos países onde até hoje estas não têm brotado espontaneamente" e os seus fins eram absolutamente literários.

Todavia, o nome de Antero de há muito que estava conotado com o termo **iberismo**, expressão que assustava a burguesia portuguesa associando-a a intuítos de dissolução de Portugal no todo ibérico. Por isso esta tentativa de uma revista a ser escrita simultaneamente em português e espanhol surgiu talvez adiantada no tempo e não teve grande êxito, durando apenas meia dúzia de meses. "Maquina-se em volta da **Revista** e espalha-se **que é ibérica**", lamentava-se Antero em carta a Oliveira Martins. E foi realmente o "papão" ibérico que terá determinado o seu encerramento.

Em 1877, quando Antero passou todo o Verão e grande parte do Outono em Paris, encontrou-se com vários políticos espanhóis que aí se haviam refugiado e exilado após a restauração da monarquia.

Nicolás Salmerón deixou-lhe a melhor das impressões, tendo confessado que descobrira nele o que nunca vislumbrara em nenhum

outro espanhol: **espírito crítico**, e talvez por isso lhe dedicou um dos seus mais belos sonetos - Logos -.

Dez anos mais tarde, ao escrever a chamada carta autobiográfica ao seu tradutor alemão Wilhelm Storck, Antero admitia que a União Ibérica através da República Federal fora uma grande ilusão da qual se desistira à força de golpes brutais e repetidos da experiência. Contudo, a "ilusão" manteve-se. Uns escassos meses antes de morrer, numa carta a Alberto Sampaio, voltará a defender a entrada de Portugal como Estado Federado na futura união ibérica.

"O iberismo não se há-de realizar nem pela simpatia mútua, nem pelo convencimento, mas pela força e necessidades das coisas", proclamou Antero em 1886, mais de um século antes de Maastricht.

É curioso que um autor espanhol contemporâneo recentemente desaparecido, José Antonio Llardent, pessoano e anteriano, profundo conhecedor da realidade portuguesa, em carta que me dirigiu em Junho de 1986, reconhecia os receios que ainda persistem do lado português e preconizava um meio, quanto a ele o mais seguro, para os eliminar ou atenuar:

"Los intercambios literarios, artísticos y de pensamiento, el mejor conocimiento mutuo de nuestros respectivos mundos culturales, son —me parece— un objetivo por el que vale la pena luchar. La Península es un espacio geocultural definido, pero contradictorio. Y hay que asumirlo precisamente en lo que tiene de contradictorio: raíces comunes y paralelismo, pero también una diversidad **determinante**. Asumir una contradicción de este tipo es difícil —lo sé por experiencia personal: me siento tan portugués (por lo menos...) como español— pero quizá sea la única posibilidad de no vernos aplastados por los bárbaros de nuestro tiempo. En España hay poca gente que lo entienda de **verdad**: el español (castellano) tiende a la prepotencia; en Portugal, subsisten (y me parece justificado por la experiencia histórica) los recelos. No es fácil compartir sin problemas el amor a los dos países. Pero quizá la modesta

labor de quienes traducimos y divulgamos lleve a desbrozar el camino".

É pois, pela cultura, que teremos de ir.

Precisamente em Espanha, Antero de Quental é muito mais um nome literário do que um nome político. Unamuno considerou-o "la más trágica figura de nuestra literatura ibérica, incluyendo en ésta la castellana, la portuguesa, la catalana y la gallega" e por isso Vitorino Nemésio, na primeira carta que escreveu ao grande Reitor de Salamanca se apresentou como "português e um português das Ilhas como Antero de Quental".

E nesses tristes anos da década de 30 é a Don Miguel que Nemésio quer passar o testemunho de Antero porque não conhece mais ninguém digno dessa missão: "Pela sua vida, pelo tom profundo e quente da sua obra, o meu amigo é o Antero de Quental dos nossos dias - Um Antero com todas as condições para ser o guia espiritual da mocidade portuguesa".

Cem anos após a morte de Antero, um outro espanhol, Juan Eduardo Zúñiga, no **Diário 16** de 7 de setembro do passado ano escrevia: "Hoy será forzoso detenerse en ese portugués, personalidad múltiple - poeta, filósofo, político... un intelectual de proporciones europeas, un talento creativo poderoso que sobrepasó las convenciones de su tiempo".

Efectivamente, a principal característica de Antero de Quental foi a de ter ultrapassado as convenções do seu tempo tanto na poesia como na filosofia e na política.

Antero foi um vencedor visto que os objectivos por que lutou —liberdade de expressão, liberdade individual, adeus ao passadismo patrioteiro, integração na Europa, passando pelo federalismo ibérico— se mantêm actuais, um século após a sua passagem por este mundo.

Ana Maria Almeida Martins
Biblioteca Nacional de Lisboa

(1) **Causas de la Decadencia de los Pueblos Peninsulares**, Traducción y Notas Juan Eduardo Zúñiga in Antero de Quental **Poesías y Prosas Selectas**, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1986.

Monólogo para Vencidos

I

Me pregunto por qué; por qué esta racha
me regala su abulia en los talones,
hasta cuándo la hierba y los metales
ganarán su julepe en este juego,
y hasta cuándo este mar, mi guiño y tu palmera
seguirán siendo cómplices.

Y me pregunto también por qué los trenes
parecen largos dientes de lagarto.

Me pregunto por tí. Por esa nube
que visitaba a veces el gel de las manzanas,
hasta cuándo este vientre aguantará la dieta
de pompas de jabón y a cuánto precio,
y hasta cuándo y porqué, de qué manera
la luna nos negó su lado bueno.

Y me pregunto también por qué Lisboa
me restriega-quemada-sus cenizas
sin tener vela alguna en este entierro.

Me pregunto si tal, si cual, si luego
aquel oporto gris vendrá a endulzarnos
los pezones mordidos, la refriega
de aquel gemir tan jondo y tan gitano,
y hasta cuándo esta risa del comboio
cantará su disfraz y con qué prisa.

Y me pregunto también por qué la rosa
nos gasta esta putada a contrapelo.

Son sin duda tal vez probablemente
demasiadas preguntas y a deshoras.

II

O supongamos que la paloma se canse de volar y que su fe se encarcele
// y que el clavel de tu pecho se haga zarzal en las venas / y que su tiempo
se quiebre por el crucigrama blanco.

Supongamos que el cóndor vuelva triste de aquella región / en donde
anidan las águilas babosas // y que los besos se abran a la mejilla del
otro // o que el amor crie cuervos para sacarte los ojos.

Supongamos que hoy es jueves y que el sacrificio sea estéril // que la

memoria nos falle y se nos borren las huellas // o que de noche todos los
gatos sean pardos.

Supongamos que la velocidad deje de ser bella / o que la necesidad se
harte de masticar los geranios // y que cada montaña se preñe en cada
primavera.

Supongamos los mismos alfileres en aquel nido de cuco // y que Eros se
escape con el vecino de al lado (o con la vecina) / y que la arena nos
devuelva una lágrima, como dice la copla.

Supongamos que hay una gota de mercurio en cada pliegue tuyo / que la
vida siga dando gato por liebre // o que sigamos jugando al escondite
con las penúltimas palabras.

O supongamos que es tiempo de vacaciones y que el vacío te muerda /
allá en los bajos fondos // o que la risa se hiele en ese espejo cómplice, y
que cerrado por descanso Cupido veranee.

De acuerdo..., es mucho suponer.

III

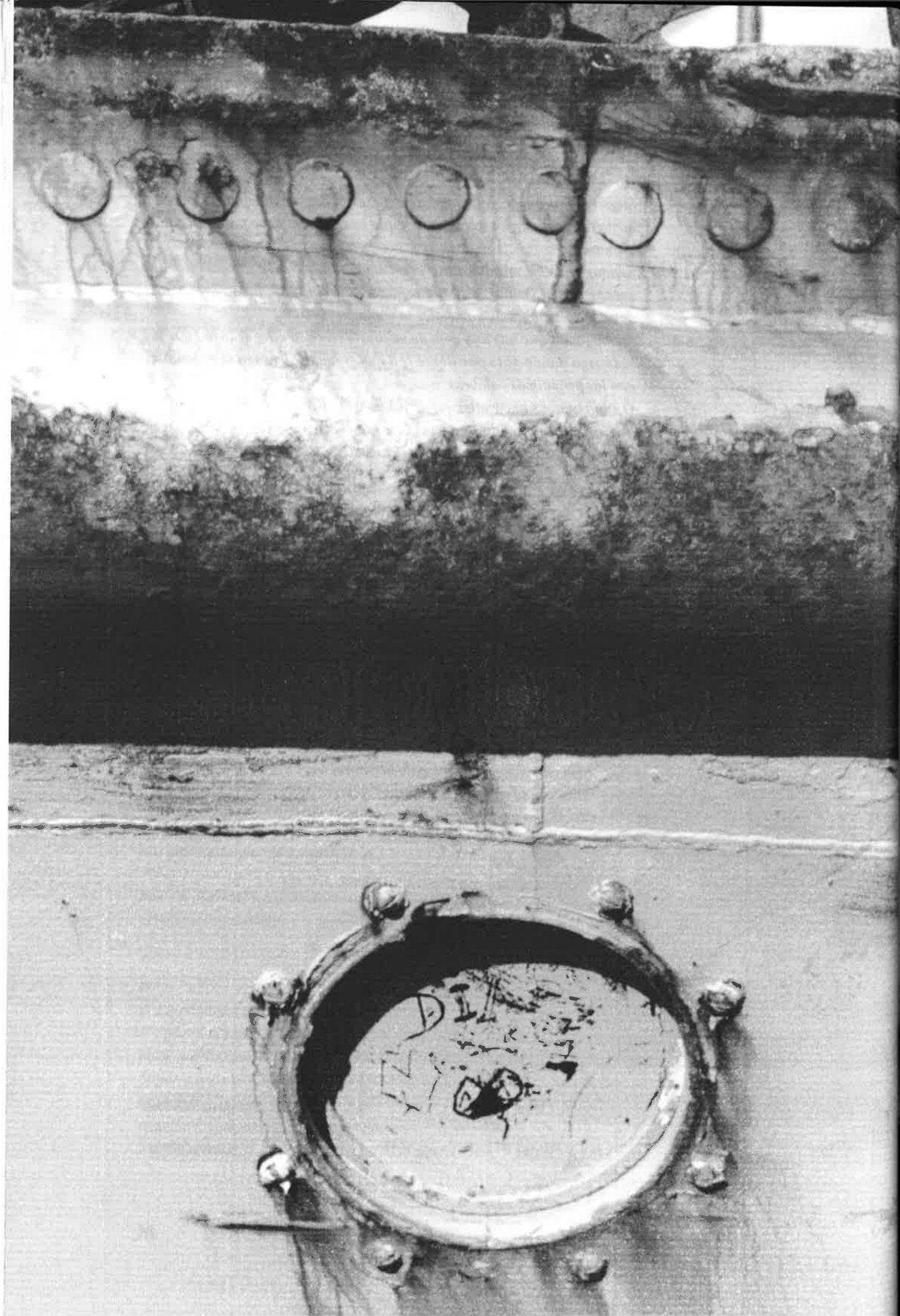
Y ahora ya lo ves, aquí me fengo
pintando en el dintel tu retrato gris,
con tu mirada despistada hacia Dios sabe dónde,
y recoges las manos
en esa camisola de Fred Perry
con tu escultura, ¡ay!, a media asta y tan marcial.

No, my darling, hay siempre una pregunta
que nunca me respondo si el espejo nos mira,
y sin embargo-sabemos-hay un retrato de gris
que como yegua muda nos dice que perdimos,
tu vientre recogido, mis ojos de melón,
los grillos del agosto
probablemente gritan con su pecado dentro.

Nos vamos, echamos siete llaves
en cada rostro antiguo, y mirando de reojo,
encierro en la mochila tu cuerpo probable
con la derrota a cuestras.
Y te haces la tonta mientras tanto.

Sereno 71

Rafael Hinojosa Serrano
(De un espejo cómplice. Inédito)
Lisboa, 1991.



O FLAMENCO

É surpreendente que num Instituto Superior de Educação Física (ISEF) em Lisboa, um grupo de pessoas venha a ter interesse pelo Flamenco. Como surpreendente é que um grupo de Flamenco vindo de Córdova esgote os bilhetes no Teatro María Matos da Capital no mês de Novembro e que um grupo de ciganos andaluzes encha o salão de actos do Instituto Espanhol no passado Dezembro.

Aqui passa-se qualquer coisa!

É um facto que, não só aqui em Portugal, mas também no Japão, na Alemanha, França, nos E.U.A., o público não só enche os teatros, mas também vê nascer verdadeiros artistas flamencos, nomeadamente no âmbito da viola (guitarra) e da dança (baile). É pouco usual a ocasião em que no Certame Nacional de Flamenco de Córdova não se apresente algum artista estrangeiro para concorrer em igualdade de condições com artistas consagrados da Andaluzia.

Aqui passa-se qualquer coisa!

Não há hipótese nenhuma, mas se tivéssemos possibilidade de referir estes dados a algum daqueles pioneiros do flamenco dos séculos XVIII ou XIX, com certeza que os acharia inacreditáveis.

Então, o que é que está a acontecer?

Vocês vão permitir que uma pessoa que gosta imenso de Flamenco tente, num péssimo português, responder a esta questão. E uma boa maneira de dizer qualquer coisa sobre o que é o Flamenco, e —por outro lado— de comunicar a minha apreciação pessoal sobre ele, dando talvez assim a possibilidade dum melhor compreensão da dança a que todos vamos assistir.

O que é o Flamenco?

AS ORIGENS E OS TRAÇOS ESSÊNCIAIS DO FLAMENCO

O Flamenco tem o seu berço no Sul de Espanha, concretamente na Andaluzia. Mesmo hoje 80% das variedades do canto e danças flamencos nasceram lá.

Sendo a sua origem um bocado misteriosa, temos dados certos da existência de algumas manifestações do Flamenco a partir do Século XVIII. Isso não quer dizer que esse fenómeno folclórico não tenha raízes anteriores na história.

Com toda a razão podem ser vistas antigas influências orientais (hebráicas e mussulmanas) em praticamente todas as formas actuais do Flamenco. Basta um leve confronto. Há estudos que o confirmam. E... mais, há actuações conjuntas entre artistas flamencos e árabes que vêm confirmar o que estou a dizer. Tenho testemunhas disso, no caso de que alguma pessoa esteja interessada neste assunto.

Contudo, talvez não seja isto o mais importante para nós. Talvez o importante seja o reconhecimento unânime de que os ciganos tiveram um papel destacadíssimo na origem e no decurso do Flamenco.

É uma população nómada, cautelosa da sua identidade, que vem instalar-se na Andaluzia nos finais do Século XV, que bem cedo vem a ser marginalizada. Partilham esta mesma situação em Sevilha e na Baixa Andaluzia com os chamados "moriscos". Como eles são analfabetos, têm uma cultura oral, vivem em condições miseráveis, gostam da magia e sabem mais do que ninguém da vida "pícaro". Não devia parecer estranho o estabelecimento dum mútua relação entre ciganos e moriscos, que teria manifestações no folclore.

Posteriormente, no Século XVIII, a convivência entre os ciganos e a população andaluza é já maior. Mas, naturalmente, os ciganos não vão manter relações com a aristocracia. É com os composeses e as gentes das classes socialmente baixas que essas relações lhes são permitidas. E toda essa gente —como os próprios ciganos— vivem na miséria, tendo mesmo que roubar por razões de sobrevivência.

Se é verdade que a cultura é a maneira de viver dum povo, a sua expressão no folclore tem de ser um reflexo dessa vida, que não é propriamente motivo para euforia. É justo dizer, por tudo isso, que no Flamenco está sempre latente o lamento de um povo secularmente oprimido. Isto é importante porque não há precedentes de algo semelhante no resto da Europa.

O Flamenco tem inicialmente (e ainda mantém um pouco) um carácter minoritário e individualista. A sua primitiva morada foi a casa cigana, às vezes uma gruta.

"Canto, dança e guitarra flamencos... coisa da gente baixa" —diria a burguesia—. Os seus temas: amor, morte, mãe, injustiças, cadeia, fome, desespero, fatalismo... Mas sem chegar a ser impulso revolucionário (talvez tenha qualquer coisa a ver com o Fado).

Então, se o dito anteriormente está certo, onde é que estão os porquês da propagação e a importância atingida pelo Flamenco?. De um grupo marginal à sua aceitação mundial? De uma gruta cigana aos grandes palcos?

OS PORQUÊS DO SUCESSO DO FLAMENCO

É evidente que sem os meios de comunicação não teria sido possível a propagação actual do Flamenco. Mas isso não pode explicar tudo. Há outras manifestações folclóricas que não tiveram tal expansão.

Há mais uma razão sociológica importante. É o denominado "populismo espanhol" que consiste em, ao contrário do que aconteceu noutros países, em Espanha a Aristocracia deu acolhimento e assumiu as formas de expressão populares.

Temos de considerar mais algumas razões de carácter interno: trata-se da universalidade dos seus temas profundos: o mistério do sexo, a alegria do ser, a angústia da morte.

Talvez não sejam pouco importantes mesmo, assim dois aspectos que mencionarei depois ao falar da dança ("baile"): é a sua tea-



tralidade junto com aquilo que nós chamamos "duende" (inspiração), o que faz possível a improvisação, a genialidade, a expressão original dum experiência inédita, a sintonia com o espectador...

Ainda mais uma razão: a dedicação profissional daquelas pessoas que viviam esta arte. Não estavam dispostas a fazer mais do que isso. Assunto que combina bem com a chamada "preguiça cigana" e talvez andaluza (tema do qual não se pode falar ligeiramente).

Mas tudo o acima referido não esgotaria dum modo contundente o fenómeno da propagação do Flamenco, se não contarmos com um factor muito importante: o próprio valor do Flamenco em si, como arte. Arte que se diversifica em três âmbitos: o canto ("cante"), a dança ("baile") e a guitarra ("toque").

AS TRÊS EXPRESSÕES DO FLAMENCO

O "cante flamenco" vem a ser, na minha opinião, uma das áreas de expressão mais amplas e mais subtis da alma de um povo, e, talvez, não só de um povo.

Nele dizem-se de uma maneira lírica vivências como a da dor aflita, a dor contida, a submissão ao destino, a rebeldia, o amor apaixonado, o ciúme, a ansiedade, a ternura, a coragem, a debilidade, a alegria intimista, a anedota...

Gostaria tanto que a minha palavra emudecesse para ouvir o "cante"!

Há —entre outras possíveis classificações— "cantes jondos", "cantes grandes" e "cantes chicos".

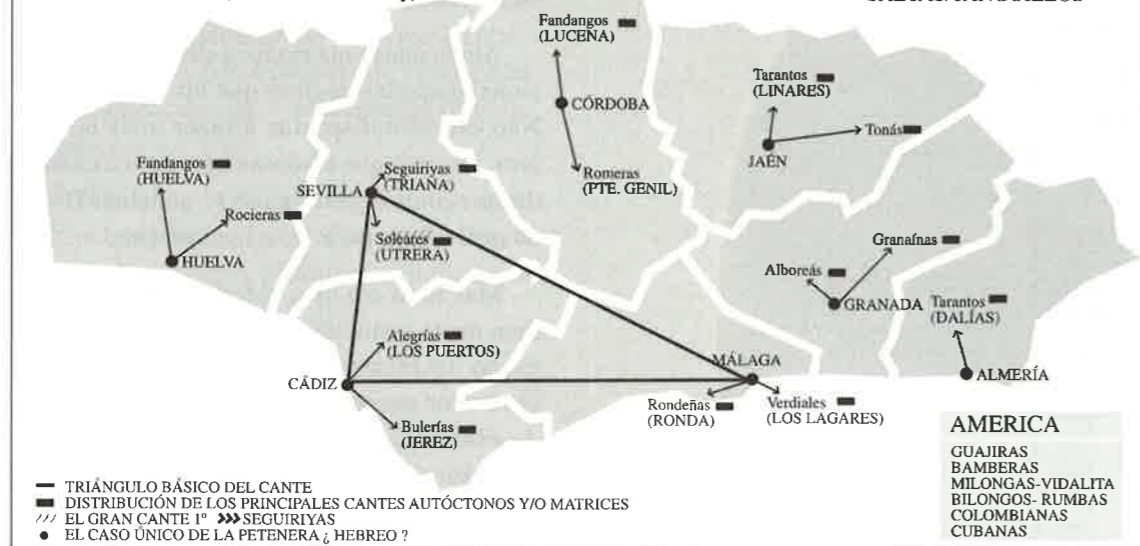
Os "cantes jondos" (martinete, carcelera, polo, seguriya, soleá) são estáticos, fatalistas, de compasso lento. Não procuram a forma expressiva, mas a comunicação directa. Precisa-se, para percebê-los bem, um certo clima de intimidade, olhos semi-fechados, meia voz.

Os "cantes grandes" (malagueñas, granáñas, de Levante, fandangos, etc.) são mediterrâneos ou serranos, em equilíbrio entre o

MAPA "JONDO"

TODOS ESTOS CANTES SE DIFUNDEN Y TOMAN VARIACIONES A TRES NIVELES:
 • Cantes "Jondos" (gitanos)
 • Cantes Flamencos (gitanos-payos)
 • Cantes aflamencos (for tourists, for money)

OTROS CANTES:
 • DEBLAS/TIENTOS
 • MARTINETES/ZANGANOS
 • FARRUCAS/GARROTÍN
 • SAETAS/TANGUILLOS



fatal e o heróico, lágrimas e riso. Sabem da modulação da voz, do melisma arabesco.

Os "cantes chicos" (de Cádiz, Sevilla, Huelva, andaluz-americano...) são dinâmicos, fazem uma apresentação graciosa dos problemas cotidianos, gostam da piada, fazendo com que o homem esqueça a sua grave problemática, na procura da diversão e do jogo. Têm de ser ouvidos na espontaneidade, sem complicações.

E chega de falar de "cante". É preciso ouvi-lo.

A "guitarra" começou por ser qualquer coisa muito simples, sem mais finalidade do que acompanhar os cantes e marcar o ritmo para a dança. Pouco a pouco os homens da guitarra começaram a ver as suas virtualidades instrumentais e chegaram a ser grandes concertistas.

Entre uma e outra situação está a arte do acompanhamento que é capaz de introduzir e seguir os cantes dando ornamentação e compasso à sua execução.

Tínhamos que ouvir o tema na guitarra de uma "seguiriya" para perceber como este instrumento é capaz de chorar e de fazer chorar.

E, finalmente, é preciso dizer qualquer coisa sobre a dança, o "baile flamenco".

Nasce o "baile", assim como toda a arte flamenca, na intimidade de uma gruta, de um pátio andaluz de vizinhos, numa noite de luar. Uma cigana, num arrebatado, os seus olhos fechados, ergue-se da sua cadeirinha, apanha a sua saia e alça os seus braços. A gente assiste em silêncio aos seus gestos. Há qualquer coisa de teatralidade, mas também de inspiração.

Talvez um homem, em plena emoção, a dois ou três metros dela, bata com força os seus pés no chão. Está a começar um rito que pode durar horas. É o baile flamenco.

Há qualquer coisa de espectáculo. Há qualquer coisa de criatividade mágica. Misturam-se o apolíneo e o dionisíaco.

Os anos decorrem. O Flamenco continua. Ontem, numa gruta, agora, nos grandes palcos.

É preciso medir o compasso, mas é preciso o "duende". É necessária a academia, mas é necessária a genialidade.

Carlos Álvarez de Sotomayor
 Cante, toque, baile. Arte Flamenco

CANTE JONDO (Flamenco)		A. CANTAORES/AS
SEVILLA	El duende	Llanto
• Cantaor 1.º: Maoliyo el Maestro El señor Silverio / D. Antonio Mairena • Los grandes: Tomás Pavón / Manolo Caracol Niña de los Peines / Bernarda y Fernanda de Utrera • Los nuevos: José Menese / Juan Lebrijano		
CÁDIZ	El ángel	Fiesta
• Cantaor 1.º: Enrique el Mellizo D. Antonio Chacón / Manuel Torre • Los grandes: Anita la Piriñaca Pericón de "Cai" / Borrigo de Jerez • Los nuevos: Camarón de la Isla / Chiquetete / Agujetas		
MÁLAGA	El Caracoleo	Adorno
• Cantaor 1.º: Junquito de Málaga { Juan Breva / La Pirula • Los grandes: El Piyayo / Terremoto • Los nuevos: Calixto Sánchez		
GRANADA	El embrujo	Sombra
• Los grandes: Frasquito Yerbabuena / Pepe Albaizín • Los nuevos: Enrique Morente / El Piki / Cobitos		
HUELVA	El agua	Ida y vuelta
• Los grandes: Trinidad la Parrala / El Pichardo • Los nuevos: El Sorderas Romerito / Manolo Cantarrana		
CÓRDOBA	La elegancia	Talle
• Cantaor 1.º: El de Onofre • Los grandes: Mediaoreja / El Niño de Cabra Lola la de la Huerta • Los nuevos: Luis de Córdoba / Fosforito		
JAÉN	La sobriedad	Manchegismo
• Los grandes: Príncipe Gitano / El Gallinas Juanito Valderrama / Carmen Linares		
ALMERÍA	El muro	Piedra
• Cantaor 1.º: El Cabogatero • Los grandes: El Garruchero / Tío Enrique Pedro el Morato • Los nuevos: El Sorroche / Rosario López		
		B. CANTES
Matrices	Cantes con baile	
• SOLEA / Seguiriya / Cabales	• Fandangos / Tientos / Tangos	
• Caña / Polo	• Mirabrás / Romeras / Bulerías	
	• Sevillanas / Caracoles / Alegrías	
Autóctonos	Cantes periféricos	
• Nanas / Alboreás / Tonás	• Tarantas / Granaínas / Verdiales	
• Peteneras / Martinetes	• Cartageneras / Rondeñas	
• Deblas / Saetas	* Mapa y Esquema de Rafael Hinojosa	

VISITANTE

VERSUS

VISITADOR

Es conocida la mágica atracción que Alfredo Conde siente por el mundo religioso (1) por un lado, por otro, el interés por la Inquisición, sobre todo en la Galicia del siglo XVI, en la que, según algunos historiadores, había sido muy mal acogida y en el que no se encontraba a una sola persona que quisiera hacer de verdugo. Estas realidades, en unión del gusto por lo religioso, que es una de las constantes de su narrativa, le llevan al escritor a encarnar en un gallego del s. XVI al Barón de Montigny, encarcelado en 1566 por orden de Felipe II en el alcázar de Segovia, trasladado en 1570 al castillo de Simancas donde es ejecutado secretamente. Este será el punto de partida histórico para metamorfosear la realidad y convertirlo en el Inquisidor o Visitador, con lo cual se rememora el pasado y se hace una parábola del presente, trazando una profunda reflexión sobre el poder y la libertad, teniendo como eje a dos figuras que se oponen y complementan: el Visitador-Inquisidor y el Visitante-Profesor-escritor frustrado.

Según palabras del propio escritor **El Griffón** (2) "nació fruto de la curiosidad y del asombro; del asombro producido por la decisión de un hombre de acabar con la vida de otro y de la determinación de hacerlo secretamente con una frialdad silenciosa e ignominiosa; con la curiosidad por los procedimientos seguidos para llevar a cabo el crimen, para organizarlo, para esparcirlo y determinar las infinitas posibilidades que se abren cuando se ejerce el poder sobre sus semejantes" (3). Se trata, pues, de "la historia de un inquisidor gallego que no se cree lo que está haciendo y se dedica al contrabando, por la ría de Arosa, de libros erasmistas. Por aquel entonces los barcos extranjeros traían libros presuntamente heréticos y heterodoxos que eran buscados con avidez por ciertos clérigos y gente noble. Yo investigué todo eso y me inventé el personaje, que iba a ser en la ficción, el primer inquisidor autonomista, un gallego histórico, vamos..." (4).

Frente a la historia de este Inquisidor está, en capítulos o secuencias alternas, la historia del Profesor Visitante en la Universidad de Aix en Provençe, que son las dos encarnaciones del griffón, este ser mitológico que se desplaza, a través de aguas subterráneas, desde Santiago de Compostela hasta Provença, y del siglo XVI al XX: son dos historias convergentes, complementarias, articuladas sobre el recurso del hallazgo de unos escritos apócrifos. Una especie de destino, a veces fatal, parece mover a los dos personajes principales, ambos gallegos, gallego-parlantes, de similar edad, de idénticos nombre y apellido, de parecidos gustos y aficiones, que viven en los mismos lugares, incluso en la misma calle...

Alfredo Conde nos ofrece en un sólo universo dos tendencias de la novelística de siempre: la tendencia historicista, es decir, la que mira hacia atrás, que nos sumerge en el ambiente contrarreformista de la España de Felipe II... y la tendencia, digamos sincronicista, que pretende levantar acta de los comportamientos sociales contemporáneos al auto... una visión de los comportamientos del mundo estudiantil universitario del mayo del 68... (5).

Dos historias convergentes la del Inquisidor y la del Profesor; dos mundos, mejor diríamos dos hemisferios temáticos; una historia del pasado vivida desde el presente actualizándola; la vida del Visitante profesor, que enmarca la del Visitador, que es el punto referencial; las dos constituyen la cara y la cruz de una misma moneda, el haz y el envés; no se daría la una sin la otra, ambas se complementan, es como si fuese una imagen contemplada en un espejo, que ve del "otro lado" a un ser complementario que parece ser él mismo; esto es lo que pretendemos demostrar.

Los dos protagonistas son oriundos del mismo lugar, de la misma tierra, Galicia, a la que retornan después de pasado algún tiempo:

El médico se vuelve hacia aquella voz grave y cadenciosa que pronuncia el idioma del reino de Galicia con un deje que él reconoce y siente próximo; abre los brazos y se funde en un apretón con el Visitador. (p. 54-55).

Y seguro de que Xan de Requeixo a nadie que no conviniese diría de su niñez compostelana, de su entidad gallega. (74).

Veamos ahora algunos de los numerosos textos recogidos en los que el Profesor Visitante habla de su tierra natal, de la región y del reino en el que nació, vivió e hizo sus estudios; las coincidencias son asombrosas según podrá comprobarse:

De niño, en su país, que tiene ríos hermosos y llenos de agua en plenitud, se jugaba la vida bajando por el Padre Miño, el padre de los ríos de Galicia, acaso también el Padre de Galicia. (p. 60).
viejo habitante del Finisterre. (p. 65).

Pero no sólo los dos personajes proceden del mismo lugar, Galicia, sino que ambos conocen y hablan el idioma que le es propio, el gallego;

tema que les sirve para hacer alguna que otra digresión con un claro valor reivindicativo, sobre todo en el caso del Visitante; la candencia de dicho tema es mayor hoy que en el siglo XVI, así como es mayor el deseo de afirmación de la identidad de los gallegos por medio de su idioma que es lo más característico e identificador de cada pueblo:

y trabó conversación con la dueña... que acabó consintiendo que hablara él en gallego y ella en portugués... (p.84).

Envidiaba a los escritores que podían discurrir por caminos trillados, por literaturas ya hechas y consolidadas. No le valía la justificación, voluntarista y aventurera, de lo maravilloso que era aquello de crear universos de palabras, teniendo que crear, recrear, recobrar, acaso también inventar las palabras, ni aquello de llevar una lengua que había sobrevivido en el campo, parasitada a los campesinos, a los bueyes, a los campos dulces y suaves de su país de anocheada, echada a la espalda como si no pesase. (pp.23-24).

El amor a Galicia, a la hermosa y melódica lengua empleada por el Rey Sabio, aparecen constantemente a través de toda la novela así como a sus habitantes, paisaje rural y urbano..., a todo aquello que pertenece a Galicia. Pero no solamente el amor a la Tierra y a la lengua aproxima a los dos protagonistas principales sino que incluso parecen familiares en cuanto a los rasgos más sobresalientes de sus rasgos físicos y morales. A pesar de que el narrador y el autor implícito sitúan a ambos a la altura de los cincuenta años recuerdan en variados pasajes su niñez en la que aparece la imagen de la muerte, representada en el abuelo del Visitante y la de un joven amigo del Visitador. Sus actitudes a esa edad son similares: El Profesor se autodomina constantemente como **viejo** a la vez que **en plena madurez creativa** y el Visitador como un **hombre hecho que aguarda un amor de viejo** (6); veamos ejemplos de ambos actantes:

El Visitante, el más viejo de todos los profesores visitantes, el más retraído de todos ellos. (p.59).

Había llegado a Provenza cualquier día de aquel verano...

En plena madurez creativa, correspondiente con la plenitud física que al parecer prestan los cincuenta años, (p.22). Todo esto pondera el escritor viejo mientras repasa libro tras libro sin encontrar nada; (p.195).

La noche había venido con helada y el Visitador decidió triangular una manta... Maquinalmente, el hombre, por aquel entonces de obra de cincuenta años bien cumplidos, (p.26). Visitador... empieza a aguardar el anochecer con fervores no de mozo joven enamorado sino, lo que es peor, de viejo que llega al amor con una **muchacha** que ya no lo es tanto... Se trata del amor del hombre hecho que se enamora de una mujer hecha, (p.229).

Así pues los dos protagonistas tienen una edad similar, proceden del mismo lugar, hablan su lengua patrimonial, son solitarios, les gusta pasear, monologar consigo mismo, por lo tanto son **callados** y también en el aspecto físico hay coincidencias pues ambos son **enjutos**:

Lucille y el Profesor se alejan... y decide entrar por otro lado, hacia la intimidad con aquel hombre callado, que baja como un niño por el río... Ahora sí, ahora el hombre enjuto y serio, (p.61).

Lourenzo Pedreira acoge el encargo no sin cierta reserva, pero entero de confianza y deseoso de atender en condiciones a aquel hombre enjuto, de mirada penetrante... (p.50).

Estos seres solitarios son situados en pasajes de la novela fuera de Galicia, aunque en los mismos lugares; ambos van a coincidir en Aix-en-Provence, que será para el Visitador el lugar final, porque hasta allí llega el largo brazo de Felipe II; allí está en pleno invierno preparando un asado y esperando la muerte o el poder escapar. En Aix estuvo el Profesor como Visitante durante un verano impartiendo unos cursos de Literatura, época que rememora en Santiago mientras espera la llegada de una mujer. Es, pues, un lugar de encuentro espacial de los dos agonistas/actantes y que ayuda al anudamiento y convergencia de las dos mitades temáticas o historias.

En Aix, espacio vital de los protagonistas, se sienten como desterrados, morriñosos; el deseo de volver, de regresar, es cada vez mayor aunque el retorno implique enfrentarse con problemas que están sin resolver, que quedaron en el aire. En el caso del Visitante qué hacer con su vida, seguir escribiendo en un páramo con "aquel trabajo ímprobo de escribir sin solución de continuidad" (p.23).

Además de lo anteriormente expuesto hay una referencia especialmente interesante, los dos personajes sobre los que estamos hablando pertenecen a la novela **El Griffón**, nombre que aparece varias veces en la obra aunque con distintos valores; el narrador relata el desastre de un combate naval en el que el buque insignia "Gran Griffón", que se fue en el viento" (7). El Visitador para los últimos días de su vida en una humilde vivienda de la "rue du Griffón" en Aix, en la misma calle en la que morará el Profesor Visitante durante el verano de su actividad docente. Además el Visitador es apodado "griffón" durante su niñez:

Dedicó el resto de la tarde a pensar en serio en el griffón, en las ridículas coincidencias que se le presentaban y en la maldita hora en la que partiendo del hecho de que estaba viviendo en el número cinco de la rue du Griffón, (p.83).

La mirada penetrante y dura, de águila, que le había valido al Visitador su apodo de Griffón desde la niñez más tierna. (p.109) (8).

Pero las concomitancias, buscadas, en cuanto al Griffón no terminan con lo que acabamos de reseñar, sino que cuando el Profesor Visitante comenta con sus alumnas que va a escribir una novela y son estas quienes "casi" se la confeccionan oralmente, sobre todo la profesora hispanófila Lucille:

—El Griffón, les dijo, podría ser un ente fantástico con cuerpo de águila y de león. Pero, sabéis, en gallego águila suena casi igual que anguila; así que puede ser que, este nuestro Griffón... tuviese cuerpo

de anguila y de león a la vez... Podría ser un Griffón... ¿No vive el Profesor en la Rue de Griffón? ¡Pues entonces! (pp.35-36).

Tenía que ser lícito, aunque escasamente novedoso, el procedimiento ambulatorio del mitológico engendro.. según los tiempos, podría cambiar de aspecto y adoptar la humana forma, sino que había de enamorarse de la barragana de algún arzobispo. (p.95).

En los ejemplos anteriores hemos podido ver cómo Conde no solamente nos anticipa lo que va a suceder, es decir, que el Visitador se va a enamorar de la ex-mujer de un sacerdote, sino que la parte superior del **mitológico engendro** va a encarnarse conservando cierto parecido físico. Al referirse al Inquisidor se alude con frecuencia a la negrura de sus ojos, como de anguila, o a la sagacidad de éste como si de una águila se tratara, jugando siempre con uno de estos términos zoológicos y parónimos o con ambos:

Lourenzo Pedreira siente una simpatía reciente y nueva por aquel hombre de mirada fija y en ocasiones gris, como la de las anguilas. (p.111).

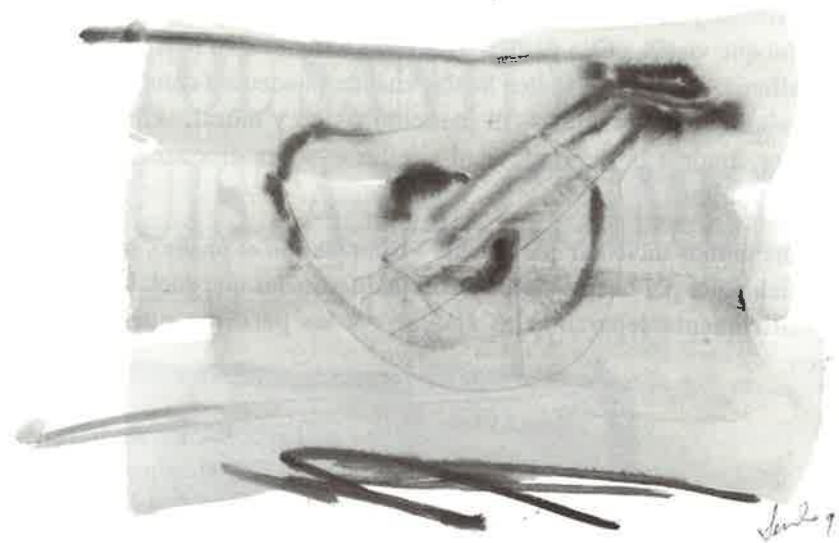
Sonrió por debajo de las cuencas de las manos sobre las que tenía apoyada aquella cara afilada, como de águila, y de penetrantes ojos negros. (p.166).

Pero además de todo lo apuntado podríamos añadir algunos rasgos más en los que coinciden las personalidades de los dos protagonistas, como por ejemplo su amor y devoción por los libros; ambos personajes son bibliófilos y así se lo comunican al lector en algunos momentos de la novela, según veremos en los textos siguientes —pensamos— que en este caso podría tratarse de un rasgo autobiográfico, (9):

Más allá de los catalanes deja, igualmente, sin adquirir una vieja y plegable máquina de escribir, llevado de una tacañería que cíclicamente lo condiciona; y por fin se detiene delante de los libros de viejo, los más amados... Son los placeres que sabe que le van a ir quedando, éstos como los del amor a los libros viejos;... Sabe el Profesor que la suya es una manía de viejo, (pp. 192-3).

Más tarde le vinieron los remordimientos. ¿Cómo era que él, un bibliófilo, había desgajado aquel mapa sin que ninguna consideración se lo hubiese impedido? (p.203).

En los ejemplos anteriores, todos ellos pertenecientes al Visitante, hemos visto el gran amor que este profesa a los libros, aunque ello no sea óbice para que en un momento dado arranque una hoja de uno que contiene un mapa, mapa que volveremos a hallar al final de la novela y es en ese preciso momento cuando el lector se entera del nombre del Profesor, Martín Abalo, el mismo que el del Visitador, así como el que le pondrá a su hijo. La incógnita no se despeja ya que puede tratarse no de una coincidencia más sino de que **ambos** pueden ser parientes; el autor no aclara la duda quedando así el final abierto para que el lector interprete lo que quiera.



En esta novela se alude al tráfico ilegal de libros prohibidos que tenía lugar por las costas de Galicia durante el reinado de Felipe II y sabemos por la lectura de la novela que el Visitador "situado como "topo" dentro de la Inquisición" ayudaba y protegía a los que conculcaban la ley, lo que muestra a un personaje rebelde pero amante del progreso y de los libros que circulaban libremente por el resto de Europa:

Y sabrá más del tráfico de libros, de los libros que él tanto ama y protege tanto. Su memoria prodigiosa irá archivando, uno tras otro, datos sobre actitudes de los comisarios del Santo Oficio en los diversos puertos gallegos, de su tendencia a permitir que determinados fardos pueden llegar sin demasiados contratiempo... (p.232).

Los dos personajes principales de la novela ofrecen al lector múltiples coincidencias que creemos son buscadas a propósito por el escritor; parece tenderse sobre ellos como un aire de misterio. El lector se pregunta ya desde el principio qué relación puede existir entre estos dos actantes separados por cuatro siglos, pero a medida que se avanza en la lectura las coincidencias, las concomitancias, las resonancias a modo de ecos de un personaje en otro, nos van afianzando en la creencia de que ambos son uno mismo, como un Griffón que aparece en dos épocas distintas pero con unos rasgos inmutables que lo hacen reconocible y así, a esta luz, se nos clarifican algunas dudas, otras quedan sin resolver y la clave la tiene el escritor. No sabríamos decir cuál de los dos personajes nos parece el más logrado, ya que como hemos, afirmado repetidas veces, para nosotros se trata de uno que reaparece en distinta época pero conservando unas constantes esenciales para su reconocimiento como son: empezando por la manera escogida por el narrador para denominar-

los Visitante y Visitador con palabras parónimas y de semejante significado 'el que visita' a esto podríamos añadir el amor a su tierra gallega y a su idioma, idioma que suelen hablar cuando pueden así como una cierta reivindicación de ambas. El parecido físico y moral: sequedad de carácter, amor a la libertad, edad similar —sobre cincuenta años—, amor a los libros.

Concluimos diciendo que los dos Visitantes son el mismo, separados espacialmente por cuatro siglos y con la diferencias que social, cultural y políticamente separan estas épocas y a las personas que en ellas viven.

Luisa Blanco Rodríguez
Profesora Titular de Escuela Universitaria
Doctora en Filología Hispánica

(1) Cfr. García Vilariño, A. "O feito relixioso en tres novelas de A. Conde", en *Encrucillada*. Num. 44. pp. 60-69.

(2) *El Griffón*, Alfaguara, Madrid, 1987.

(3) Vid. Boletín num. 1 Julio-Agosto-Septiembre, 1987, de *Galaxia Editorial*, Vigo.

(4) Javier Goñi, "Memoria de un inquisidor", Cuaderno de Cultura, en *Diario 16*, 12-XII-1986.

(5) Cfr. Tarrío, A., "Breixo", "Noa", "Griffón", un ciclo narrativa de A. Conde, en *Grial*, num. 93, 1986.

(6) Cfr. pp. 193 y 197.

Vid. Blanco Vila, L.: "Un ser irracional que representa valores galaicos", en *Ya, Cultura*, p. 28, de 18-II-1987: "Un visitador melancólico y enamorado —no joven, sino viejo— es la negación de su propia condición de inquisidor, profesión por él reiteradamente traicionada".

(7) Precisamente el título original en gallego, *Xa vai o Griffón no vento* alude a este desastre naval en el que por la fuerza del viento el buque insignia naufraga, se va en el viento. Vid. pp. 176-9.

(8) En el manuscrito de A. Conde y en la versión original en gallego aparece el texto tal y como lo transcribimos, no así en la versión en castellano donde le falta precisamente el apodo "de Griffón". Cfr. p. 113 versión original en gallego: "A ollada penetrante e dura, de aquia, que lle valera ó Visitador o seu alcume de Griffón dende a súa máis tenra nenez".

(9) Cfr. A. Conde, "Libros vellos" en *La Voz de Galicia*, 27-III-1986; artículo en el que el propio escritor muestra su interés por tal clase de libros... "Os libros vellos, algo pra lle regalar a un amigo nunha actitude esgrevia e elegante, mesmo confortable, tamén se diría que elitista, pero ¡tan reconfortante!. Vid. así mismo una entrevista hecha a A. Conde, "El Tenedor" en *La Voz de Galicia*, 15 -V-1986; "—¿En qué gastaría su dinero? —En libros y discos, preferentemente. Me encantaría tener mucho dinero para comprar libros viejos".

EL APÓSTOL SANTIAGO Y LA CONQUISTA DE COIMBRA



En los seis años en que estuve destinado en el Instituto Español en Lisboa, el hecho que más me llamó la atención de Portugal, fue, indudablemente, su profundo nacionalismo, el entrañable amor que todo portugués, sea de la zona, comarca, región, ciudad... que sea, tiene por su patria. Este fenómeno resultaba para mí, en parte sorprendente porque advertía un país diferenciado claramente de Norte a Sur por el Río Mondego, y de Oeste a Este por una línea meridiana que separaba la zona litoral más desarrollada y con

un nivel de vida más alto, de la interior, más pobre y más tradicional. Esta división hay que tomarla de forma muy general, sin matices —que los hay— pero que se advierte en una clara dicotomía Norte-Sur, con sus capitales respectivas y con roles distintos y complementarios dentro del país, el Norte con Porto, capital de la región económicamente más avanzada y centro vital productivo; el Sur, con Lisboa, capital política indiscutible y centro de las decisiones gubernativas de todo tipo. La rivalidad entre ambos centros de poder —eco-

nómico y político— trascienden en la vida diaria en los apelativos populares con que se denominan respectivamente, tripeiros a los habitantes de Porto y alfacinhas a los de Lisboa, con cierto matiz peyorativo, y que se continúa en el enfrentamiento de sus respectivos clubes de fútbol Porto y Benfica, y sin embargo esta enemistad tradicional se pospone e interrumpe, cuando se trata de defender los intereses nacionales frente a países terceros, sobre todo ante España.

Gracias a este nacionalismo acendrado Portugal supo mantener su independencia política a lo largo de su historia frente a los intentos de anexión que se dieron desde España a pesar de su escaso potencial demográfico. Desde el momento de la Restauração —a mi modesto entender línea de ruptura con España más profunda que la producida en Aljubarrota— se alimentó ese nacionalismo en base a conceder cierta prioridad en sus estudios a la Lengua portuguesa y a su Historia. La lengua con un desarrollo propio y también intencional de distinción con relación al gallego, con el que había tenido un origen común, y que se manifiesta en la diferencia que advertimos entre el escrito —más semejante— y el hablado —más diferenciado—, así como los textos más antiguos portugueses —más próximos e inteligibles del especialista gallego— que los más modernos. En lo referente a su Historia los portugueses tienen conciencia clara de su papel en la Historia mundial como los iniciadores o pioneros en la apertura de nuevas tierras a Europa, base de la expansión de la civilización occidental sobre todo el planeta. Esta gesta descubridora es conocida y admirada por todo el pueblo, que en momentos difíciles vuelve su mirada a este período glorioso para recobrar ánimos y bríos con que superar esa mala coyuntura.

Este nacionalismo es el que explica que la hermosa ciudad de Coimbra no tenga ningún monumento a su reconquistador del poder de los musulmanes, Fernando I, rey de Castilla. Los historiadores portugueses o bien silencian el acontecimiento, o le dedican muy

poco espacio, tratándolo de forma tangencial o vergonzante. Así, Antonio Sergio no lo menciona en su "Breve interpretación da Historia de Portugal"; José Carlos Amado hace lo mismo en su Historia de Portugal; Oliveira Martins en su Historia de Portugal, se refiere de forma vaga: "Que Fernando Magno de Castela, descendo do oriente, conquistou a moderna Beira aos muçulmanos..."; Enrique Barrilao Ruas y otros autores sólo lo menciona en las tablas cronológicas del final del libro; Oliveira Marques y otros en la colección textos pre-universitarios lo despacha con estas palabras: "Fernando Magno, em meados do século XI, aproveitando o desmembramento do califado de Córdoba, conseguiu trazer as fronteiras cristãs até ao Mondego..."; Ana María Azevedo en su Historia viva, Portugal, viene a hacer lo mismo, "Fernando Magno leva a fronteira até ao Mondego (1064)"; José Hermano Saraiva en su Historia concisa de Portugal, utiliza la vaguedad para referir el hecho, "Reconquistada (Coimbra) definitivamente em 1063 ou 1064, foi o seu governo entregue ao moçaraba Sesnando", sin referirse explícitamente al rey Fernando I de Castilla; Alexandre Herculano en su Historia de Portugal, sí se refiere a Fernando I como conquistador definitivo de la Beira, tomando las plazas de Viseu, Lamego, Tarouca (1057) y... "fazendo uma nova entrada para o occidente, veio pôr cerco á cidade de Coimbra... o sitio durou seis meses... Assim, finalmente, Coimbra caiu em poder dos cristãos para nunca mais sair dele".

El análisis que aquí se hace se basa en los libros de Historia de Portugal que el autor adquirió en su estancia en Lisboa, pudiendo considerarse como una muestra al azar, nunca como un estudio ni profundo y mucho menos exhaustivo, pero que indica una tendencia manifiesta, sobre todo en los textos de enseñanza y divulgación, a obviar o pasar por alto este acontecimiento. En la constatación de este hecho no debe entenderse ningún tipo de crítica, sino una prueba de la vinculación del nacionalismo popular a través del estudio de su historia nacional.

Mi intención aquí y ahora es presentar con relación a la conquista de Coimbra un texto de la Historia Silense en la que aparece interviniendo Santiago, nuestro Apóstol por antonomasia. El relato en latín medieval fue traducido por la profesora Dra. Yolanda García López, a la que aquí manifestamos nuestro agradecimiento, y que es como sigue (1):

"Después de estos triunfos, para poder someter a la cristiandad a Coimbra, la ciudad más importante de aquella región, que había dominado sobre éstas (se supone que se refiere a ciudades mencionadas antes y ya conquistadas por Fernando I), el rey se dirige suplicante a la Iglesia del Santo Apóstol Santiago, cuyo cuerpo —se cuenta— fue transportado a Hispania a raíz de una aparición (o señal) divina de nuestro Redentor.

Allí realiza su súplica durante tres días, pidiendo al Apóstol que actuase como su intercesor ante la Majestad divina, para que el final de aquella guerra fuese favorable y venturoso.

Después de hacer donaciones al Santo Lugar, el rey Fernando, fiado en la protección divina, emprende raudo y resuelto el camino a Coimbra, y se detiene en un lugar que domina la ciudad, tras instalar allí su campamento.

Pero algo que me ha parecido digno de contar para que todos lo supieran es como aquella fervorósima oración fue oída por el señor. Se cumplió en efecto con la devoción del rey Fernando aquella afirmación ratificada de nuestro salvador: "Amén, os digo que todo lo que pidierais al Padre en mi nombre, os lo concederé". Pues al rogar que aquella ciudad fuese arrancada al culto pagano y devuelta a la fe cristiana, en verdad estaba rogando por su propia (2) salvación a Dios padre en el nombre de Jesús que significa "Salvador"; pero, revestido aún Fernando de este cuerpo corruptible, no sabía que estaba muy próximo al favor divino por los merecimientos de su vida; así que pide la ayuda del Apóstol, esto es, busca como intercesor a alguien especialmente conocido y próximo al Santo Maestro.

Lucha, pues, Fernando en Coimbra con su espada material; para conseguir su victoria, Santiago, soldado de Cristo, intercede sin cesar ante el Maestro. Por fin del cielo concede el triunfo a Fernando, rey Serenísimo, y el santo Apóstol dio a conocer el suceso en Compostela de esta manera:

Había venido desde Jerusalén cierto peregrino de origen griego (3), pobre —a mi entender— de espíritu y de fortuna. Tiempo y tiempo permaneció este hombre en el pórtico de la Iglesia del santo Santiago, entregado día y noche a la vigilia y la oración. Cuando ya conocía un poco nuestra lengua, oyó a los oriundos que entraban continuamente al santo templo a rogar por sus necesidades, dirigirse a los oídos del apóstol llamándole "buen soldado". El hombre comentó para sí que el Apóstol nunca había sido "caballero", es más, que en su vida había subido a un caballo.

Se cierne luego la noche y se cierra el día; el peregrino, como era su costumbre, permaneció orando durante la noche, y he aquí que de pronto, arrebatado en un trance, se le aparece el Apóstol Santiago con ciertas llaves —eso es lo que parecía— en la mano, y con expresión risueña le dirige estas palabras: "Ayer te burlabas de las súplicas piadosas de los que rezaban por creer que yo nunca fui un valiente soldado", y, mientras dice esto, traen ante la puerta de la Iglesia un caballo de estatura enorme y que brillaba tanto que con su blanco resplandor iluminaba toda la iglesia que tenía abiertas las puertas; el Apóstol se sube en él y a la par que le muestra las llaves le comunica al peregrino que va a entregar la ciudad de Coimbra al rey Fernando por la mañana a la hora tercera.

Se han ido retirando las estrellas y en cuanto el sol iluminó el mundo, —era domingo—, el griego, impresionado por tamaña visión, llama y reúne a todos los clérigos y notables de la ciudad, y, sin saber nada de aquel nombre y de aquella expedición bélica, y tras contarles todo el suceso por orden, les dice que "el rey Fernando ha entrado hoy en Coimbra".

Los otros, tomando buena nota de la fecha, envían con premura mensajeros al campamento del invicto rey, con el encargo de hacer el viaje diligentemente y comprobar si aquella visión procedía de Dios y debía ser revelada al mundo para alabanza de Su Nombre. Realizado a toda prisa el viaje a Coimbra, los enviados se encontraron con que el rey había entrado en la ciudad a la hora tercia el mismo día que había señalado el Apóstol Santiago en Compostela. Sucedió, en efecto, que, después de haber mantenido algún tiempo a los habitantes de Coimbra encerrados dentro de las murallas, colocó arietes alrededor y abrió una brecha en la muralla de la ciudad. Viendo esto los infieles, enviaron al rey mensajeros suplicantes, que se limitasen a rogar por sus vidas y las de sus hijos, y que entregaran todos los bienes al monarca como pago, excepto un mínimo para subsistir".

La Historia Silense debió ser escrita por un monje leonés hacia 1115. Su intención parece ser la de relatar la biografía de Alfonso VI, pero se quedó en los prolegómenos. Su importancia está en ser una de las primeras manifestaciones del culto bélico al Apóstol Santiago, que será una de las reacciones cristianas más importantes frente a la guerra santa musulmana, que configuraron el espíritu de la reconquista. Aquí aparece como caballero montado en un caballo blanco de imponente altura y resplandeciente para provocar el temor en las huestes islámicas. Esta leyenda aparece también reflejada en el Liber Sancti Jacobi, atribuido al Papa Calixto II, con algunas variantes como la de que el peregrino griego era un obispo de nombre Esteban.

A raíz de este suceso la sede compostelana obtuvo donaciones de pueblos, iglesias y monasterios en Portugal, como se desprende del documento de 10 de marzo de 1065 de Fernando I, en el que se dice: "En reverencia a nuestro Patrón Santiago Apóstol, cuyo cuerpo descansa en Galicia en la ciudad de Compostela, y con cuyo auxilio vemos postrados y subyugados a nuestros enemigos, confirmamos a vos D. Crescencio y a los clérigos y señores de

vuestra Sede, que todos los que de nuestras tierras quieran pasar a morar en las vuestras, os sirvan como los demás vuestros vasallos bajo el régimen inmediato de vuestro merinos y sin intrusión alguna de nuestro gobernador, ni de ninguna otra potestad". Se refiere a los gobernadores de Portugal Diego Tructesíndez, Sisonando Yáñez y Tedón Téllez que intervenían en territorios de la Iglesia compostelana pidiendo impuestos.

Cuando Portugal consigue su estatuto de reino independiente respecto a Castilla, poco a poco el culto e invocación al Apóstol en las batallas de "Santiago y cierra España", se irá perdiendo, siendo sustituido por el S. Jorge de origen anglosajón, como testimonian tantos nombres ilustres como S. Jorge da Mina, Castelo de S. Jorge,...

Hoy en día las relaciones entre ambos países atraviesan por un período de concordia amistosa, embarcados ambos en el proceso europeo de integración, cada día mayor, sin que se atisben problemas que enturbien ese bien entendimiento, por lo que es posible que D. Fernando I aparezca de forma clara y precisa como lo que es, el liberador de Coimbra a los musulmanes, primero en los libros de texto y luego en alguna placa o monumento que recuerde la efemérides.

Hilario M. Rodríguez Ferreiro

(1) La profesora Dra. Yolanda García López es titular de la asignatura de Latín en la Facultad de Humanidades de Orense y especialista en latín medieval, época sobre la que versa su tesis doctoral.

(2) No deja claro el texto si habla de la salvación del rey o de la ciudad; lo lógico es que sea lo segundo, pero la frase siguiente abre cierta incertidumbre.

(3) El término "greculus", quizás más que un valor geográfico, tiene un valor "lingüístico", parece que el autor del texto quiere remarcar su carácter de greco-parlante por lo que dice después. (Notas 2 y 3 de la traductora).

COMISARIO LORIGA

Un andar decidido espallábase polo adro de pedra en pedra. O verniz gastado da porta encerraba aquela atmósfera, densa de escuridade e incenso, na que cada tarde foran clareando os cabelos e os ollos afindo un brillo de metal litúrxico. Unha luz pobre gorecía os santos de escaiola e as hostias consagradas. Soamente quedaban as últimas beatas e os rosarios comezaban o seu resgar lene da hora de recollida.

Na escuridade, os pasos aloumiñaron o tempo detido. O brazo enxoiado moveuse para buscar no bolso e botou unha moeda para que algunha das resistencia comezara a parecerse a unha chama Axeonllouse nun dos últimos bancos, co cóbado apoiado na madeira e a fronte no dorso da man; os ollos baixos, perdidos sen imaxes inmediatas. Unha campá despreguizou fóra as súas ás de chumbo nas primeiras palabras da oración, que non chegou a rematar. A man esquerda, inerte, penduraba dentro da gabardina, coma sempre.

Por un momento endereitou o colo. A mugre do respaldo saltaba en pequenas lascas negras e graxentas baixo o rañar distraído da unlla. Mentres, o pensamento do mesmo comisario Loriga vagaba, xa afastado da noitiña, e atravesaba a cidade varias veces, paseaba polo malecón e ía deterse nas casas baixas, ó final do porto, lonxe do rezo. Era difícil imaxinala alma; a vida acábase, e xa está. Non todo ten o mesmo prezo, non hai segunda oportunidade.

Trouxo tranquilamente as pernas delgadas, algo retraídas, sen forza; o pano de nazareno, raído, coa mancha amarela cubrindo os xenitais, levoulle a atmósfera densa e a luz morna que iluminaba sobre o ventre avultado, os brazos suxos e a expresión de medo, de asombro ou de extrañeza que lle quedara a aquel corpo nos derradeiros instantes de vida, a aquel cranio alopécico e canoso, cun rostro mal afeitado no que discurría a baba lentamente, sen chegar ó chan, con ollos de vidro, de canfamento, de malparido. Loriga palpou o seu brazo esquerdo e levantou a vista ó altar. Caera boca arriba, miserable, como para dar pena. Mantivo o seu ollar áspero nos ollos do Cristo o tempo de chegar ó antebrazo. Volveu apoiar a fronte no dorso da man. Notouse canso.

Bastantes días antes, tal vez un mes, díxerlle ó axente que parase o coche, que continuaría andando deica a comisaría. Era media mañá e quixera senti-la araxiña do porto para despexa-la cabeza. Aquel brazo seu anunciaba cambio de tempo e a dor non lle deixaba ordena-los pensamentos. Recordaba a boca de metro e como o Exipcio, aterrado, tirara case ó chou agachado nunha expresión de pánico que fixera confiarse ó policía, destrozando o cóbado e cortando toda relación entre a man e o

cerebro, decidindo para sempre e por acaso a medida da xustiza, a manquitude, o pedazo de miseria que Loriga levaría para sempre.

Apoiado no peitoril, ollaba os homes que traballaban sen palabras entre os ruídos metálicos do peirao. A estiba do buque chamaba a súa atención: a organización, o labor sincronizado. A sospeita de que a ocupación daqueles seres puidese ser de utilidade, a él, tan acostumado a ter todo en orde, chocáballe na súa distracción. Parecían fatigados, pero collían a carga e a depositaban no lugar preciso; despois colocábanna na plataforma e, cando a grúa volvía, novas embalaxes de madeira estaban dispostas. A operación repetíase e o volume de mercadoría a embarcar baixaba claramente.

Foi reparando nos obreiros. Algúns en camiseta, algúns delgados, todos de brazos fortes. Houbo cambio de quenda. Comezaba exactamente igual. Camións con máis carga e as gaivotas que chiaban no ceo. Pedazos de rutina nun mundo que seguiría exactamente igual o seu camiño polo Universo.

Cando baixou a vista,olveuna levar paseniño por toda a explanada, sen saberse distraído co funcionamento daquelas máquinas humanas. Os seus ollos, casualmente, repararon nun mono recién estreado, nun estibador novo. De lonxe, había algo nel que lle chamaba a atención. Esforzouse por discernir, pero non podía ser. Sen apartala vista, separouse do peitoril e comezou a andar.

A taberna, chea coa remesa anterior, cheiraba a cigarro e humidade.

Achegouse á barra. O ton das conversas baixou ata poder escoitalas súas pegadas. Non estrañou o feito de ter sitio para tomar comodamente a súa macela. Preguntou polo Exipcio.

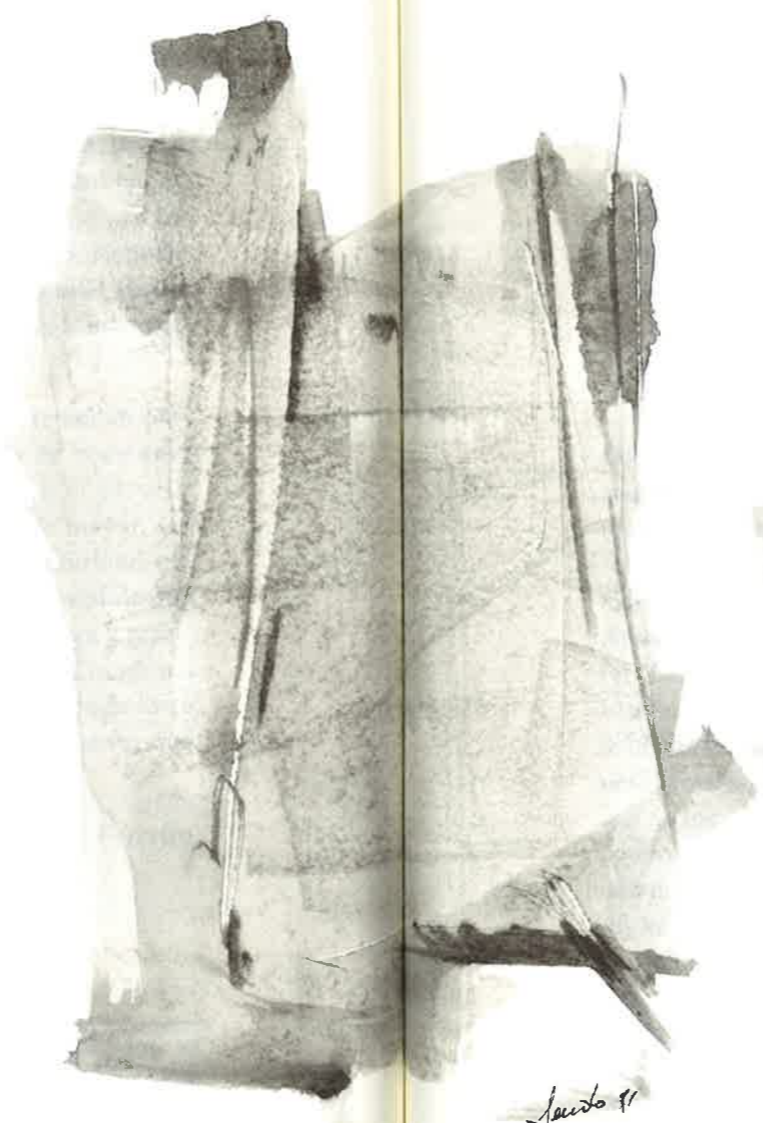
—Imbécil. Bebe augardente aquí tódolos días. ¿Que sabes del?

— Traballa de cargador. Nada máis. Xuro que non sei máis que que come, bebe e fode nesta casa. Non sei de ningún negocio seu-informara logo o patrón.

Non era posible. O Exipcio era un dos últimos eslabóns dunha cadea de lixo que entraba dende o mar e aprobección a vizosa cidade por momentos. Non era posible que deixase o seu comercio. Mais tampouco que volvera diante dos seus narices. Todo estaba confuso para Loriga, que levaba estas cavilacións mentres subía ó taxi, camiño de comisaría.

Segundo o seu costume, entrou sen saudar. Aquel caso era competencia exclusivamente súa. Palpaba o brazo con detención, como se o notara útil. A media noite sería, como sempre, a mellor hora para intenta-la cita, no lugar onde o buscaría calquera. O Exipcio xogábase pouco: estaba claro que se arriscaría, como se arriscaría calquera que non tivese alternativa.

Un golpe preciso, mentres gardase o diñeiro, sería o apropiado. Ou, tal vez, rebentalo dunha patada. Pensou na súa automática, a súa forza como brazo da lei, que evitaría a comedia de metelo un par de anos a



Sacido 91

vivir do erario público. Pensou no tiro que abriría a cabeza, no cargador ascendendo a saltos ó ritmo das seis balas, que irían abrindo os ósos, con dedos seguros de profesional, ata sacar ensanguentada toda a vida. O Exipcio debía caer entre as súas propias mans, sen concesións de ningún tipo. Era unha débeda vella ea senreira ardía coma unha chama de xeo no seu peito. Todo estaba presente diante do crucificado ó que quería rezar.

A idea de facer xustiza, máis que ó seu brazo estragado ó ridículo da fuga dun delincente acorralado, non se afastaba de ningunha maneira. Comera con apetito e tomara café negro pensando na noite na que se cerraría o libro das vellas débedas.

Achegárase ó lugar, co barullo distante baixo as luces de neon dos bordeis. Nada. Broza nos charcos e as primeiras pingas que caían. Esperou. Nada.

Era tarde. As luces levaban tempo apagadas, e a escuridade mesturábase co tabaco e o sono. Xa non aparecería ninguén por alí.

Amoreábanse as horas e as noites, sen nada concreto. Alguén que baixaba a mexar, e máis nada. Continuaba, continuaba sen embargo.

Nunha daquelas excursións déralle por achegarse en coche. Esperaba só, despois de mandar marchar ó axente, escoitando música e entrevistas sen sentido. Tiña frío e cambras.

De pronto, incorporárase no asento. A silueta do Exipcio, avellentada, sen ánimo, moi difusa, camiñaba cara o galpón. Levaba unha coreana na que se enfundaba como podía. Loriga non perdía detalle. Cheirabase miseria e neboeiro e as agullas do reloxo parecían parar e a avanzar a saltos absurdos, mentres o ser aquel se limitaba a permancer sen xustificación aparente.

Aproximouse un individuo. Loriga viu o intercambio de obxectos. Non había dúbida. Sentiu a cabeza voar dorosamente e pensou que debía ter paciencia. Mais non podía demorar. O Exipcio tiña mercadoría e, se a esgotaba, tal vez tardase en aparecer outra vez. Doíalle todo o corpo. Volveu ó café e preguntou.

— Nos barracóns, xefe. A terceira casa despois do cruce. A porta vermella. Pero agora non vai ter moito motivo para meterlle man.

— Eso non é cousa túa. Olo con abri-la boca-repuxera o comisario, con toda a sequidade que facía ó caso.

Sentía a febre apoderarse do seu corpo. Marcou o número con rapidez e pediu dous axentes. A cabeza e o brazo doíalle espantosamente. Non había tempo que perder. Un aire liso e frío pasaba a súa folla afiada polo porto.

Chegou á boca da rúa con tempo para ver entrar ó Exipcio. Acendeuse a luz, e na sombra víao quitarse a roupa con fatiga. Media hora máis tarde, chegaban os axentes.

Asalta-la barraca. Sen preguntas. Sen reparos. Coma se fose a propiedade de ninguén. A chapa da porta, delgada e podre, cedeu á primeira patada. Había que rexistrar todo. Apareceu o paquete de papel de prata nunha bolsa traballada polo tempo e polo uso, case sen ocultar, ó lado dos billetes enrugados.

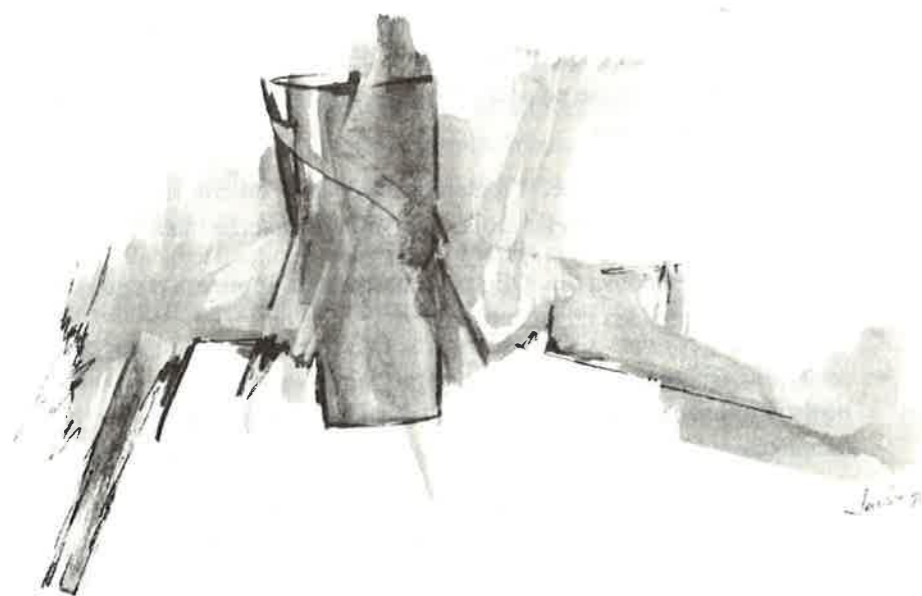
Puxéranos cara á parede. O trapo suxo aquel, cos elásticos rotos, sostiñase pola abertura das pernas. Loriga fixérase cargo do pedazo de carne de cor de bronce. Os axentes facían o rexistro ritual.

Loriga ollaba o ceo pola fiestra e volvía á suor daquel corpo con noxo. Sabía que esta vez non se movería. Xa non lembraba as súas doenzas nin o cansazo. As mans contra da tristeza do muro, con dez anos máis, facendo esforzos por soste-lo eslip, amosaban sen dúbida que o Exipcio estaba acabado, mentres a Lei camiñaba con paso seguro. O comisario notou o peso da súa man morta no bolso da gabardina. A noite renxía de estrelas.

Os axentes encontráranse un movemento de pernas que minguaba lentamente. O Exipcio, entre abraiado e dorido, retorcéndose no chan, deixaba escapar do seu rostro un medo que aumentaba a autoridade de Loriga en pé, coa man dereita tremoante, con cinco cabezas grises no cargador gardando a chegada da morte polo burato aberto entre as costelas. Seguiu un estertor, unha rama podre que rompe e un ovo pisado con calma. Un infinito aberto e un cisne negro, e máis nada.

Carlos Arias

Premio de Narrativa CAMILO JOSÉ CELA de 1991.



Noticias del *56.º Congreso Mundial* *del* **P.E.N. CLUB**

Se celebró en Viena, entre los días 3 y 8 de noviembre de 1991, el 56.º Congreso Mundial del PEN Club, la más antigua asociación internacional de escritores, que tiene hoy un papel destacado y prestigioso en todo el mundo.

Esta asociación celebra anualmente un Congreso en el que reúne en asamblea a delegados de todos los centros, y a otros escritores miembros de los mismos que se ocupan, en sesiones literarias, del tema central de cada Congreso. El de ese año le tocó al centro de Austria, que lo organizó bajo el epígrafe general "Las nuevas estructuras de la Libertad. La Literatura: diagnóstico y terapia", al cual se dedicaron cinco intensas y concurridas sesiones literarias, moderadas por escritores oriundos de los centros del PEN Club de todos los continentes. Una vez más la asociación demuestra estar al tanto de los acontecimientos internacionales y se esfuerza por acompañar la "altura de los tiempos", adecuando sus propósitos y acciones al ritmo alucinante con el que vienen desarrollándose los sucesos en un mundo en imparable mutación sociopolítica ante la proximidad de nuevo siglo y nuevo milenio.

Los escritores delegados de cada centro nacional del PEN se reunieron en asamblea general durante cuatro exhaustivas y fructíferas sesiones de trabajo, en las cuales se adoptaron numerosas resoluciones que definen las líneas maestras de actuación del PEN Internacional, casa madre del PEN Club en la que

todos los centros nacionales confluyen, y que configuran su personalidad y su presencia en el mundo de la creación literaria.

Viena, la encantadora Viena, recibió a los más de 400 escritores participantes bajo el signo de Mozart, a dos meses de la clausura de su año emblemático: mucho de ese espíritu festivo y de respetuosa celebración universal se transmitió a los trabajos del Congreso, en cuyo programa de actividades sociales penetró la larga sombra tutelar del divino maestro.

La parte más ardua de cada congreso es la Asamblea de Delegados, en la que se reúnen de dos a tres delegados por centro, lo que supera las dos centenas de escritores. Este es el verdadero órgano rector del PEN Club, cuyas resoluciones (previamente estudiadas por cada centro ante una agenda común, o sometidas a la mesa de la Asamblea durante las sesiones) son ley aplicable por la Dirección internacional, entre congresos. En este momento se notan claramente dos tendencias en la variopinta composición del PEN Internacional: los que abogan por una mayor dedicación y participación en asuntos del fuero artístico, estrictamente literarios. Y los que quieren una asociación dirigida a la defensa intransigente de los derechos de los escritores de todo el mundo, como miembros de una comunidad mundial de creadores artísticos en general. Lo que dicho de otra manera se resume a los intereses artísticos por un lado, y a los intereses cívicos y políticos, por otro. Este equilibrio se

viene constatando con mayor claridad desde la última década. Hoy por hoy, la segunda tendencia va ganando más fuerza, y puede decirse que es mayoritaria. Argumentos no le faltan a uno y otro bando: si por un lado lo que tienen que hacer los escritores es escribir, por otro no es menos cierto que para ello es indispensable poder hacerlo y cuando digo "poder", me refiero a no ser perseguido ni estar en la cárcel por lo que se escribe o se dice. Y uno, cómodamente instalado en estas prósperas democracias occidentales, por más o menos ricas que sean, no puede hacerse una vaga idea siquiera de lo que ocurre por ese mundo adelante, en el que más de dos tercios de los creadores de todas las artes padecen persecución, cárcel e incluso muerte, exclusivamente a causa del ejercicio de su arte. No es de extrañar, pues, que siguiendo los principios claramente establecidos en la Carta del PEN Internacional, esta tendencia de intervención cívico-política (jamás partidaria, práctica expresamente prohibida por el mismo documento y por los Estatutos de todos los centros nacionales) haya venido afirmándose como determinante en el seno del PEN: siempre hay un escritor encarcelado, y mientras lo haya, la obligación moral de sus pares es presionar de todas las maneras legítimas para liberarlo. Difícil equilibrio, como se ve...

No obstante, no quisiera ni sugerir levemente que el PEN Internacional no pasa de una asociación de defensa del escritor (que para eso están las asociaciones y sindicatos nacionales), porque no es cierto: el PEN Internacional se subdivide en varios Comités internacionales que se ocupan de muy variados asuntos, concerniendo todos ellos a la creación literaria y sólo a ella.

En el Congreso de Viena se tomaron decisiones importantes, que resumo a continuación:

Por unanimidad se votó la creación inmediata de la Fundación del PEN Internacional, con las facilidades fiscales de una institución de beneficencia. Era ésta una vieja aspiración del PEN Club, siempre preocupado con su independencia económica, que es tanto como

decir "independencia" pura y llana. Hasta ahora el PEN ha vivido de las cuotas que los centros miembros pagan a la casa madre, de acuerdo con el número de socios, y de sustanciales subvenciones de la Unesco. La nueva Fundación permitirá una gestión más desahogada: cuanto más independiente del Poder, sea cual fuere, mejor. Lo que también le permite ampliar una de sus más nobles instituciones: el Fondo de Solidaridad, dedicado a costear los gastos insoslayables de los centros más pobres (¡y son tantos!).

Otro de los importantes Comités del PEN, el de Programas, Traducción y Lingüística, ha elegido nuevo presidente. Elección que recayó en la escritora Ana Hatherly, vicepresidenta del Centro Portugués, una buena noticia para el país, cuyo PEN viene cobrando creciente influencia en el Internacional.

También se votó la admisión de nuevos centros, como son los de Hong-Kong (de lengua inglesa), Kenia, Moldavia y Montenegro, totalizando así 107 centros en el mundo (cuatro de ellos en la Península Ibérica: Portugués, Catalán, Gallego y Español —esté último, inexplicable y lamentablemente, nunca funcionó—). En el próximo congreso es muy posible que se admitan los centros de Albania, Georgia, Palestina, Congo y Mongolia.

Las convulsiones políticas del Este tuvieron una proyección dominante en las resoluciones adoptadas, como sería lógico esperar. Por ejemplo, el cambio de nombre del PEN Soviético a PEN Ruso. En este orden de cosas, la situación yugoslava fue la estrella, y quedó patente la gran consternación que a todos nos causa esta guerra fratricida a las puertas de casa, ¡en nuestra propia casa! En dado momento, el delegado croata sometió a la mesa un proyecto de resolución condenando la guerra en su tierra y la deliberada destrucción de obras de arte, monumentos, etc., con alto costo de vidas humanas, sobre todo civiles. Rápido como un rayo, el delegado servio propuso otra igual, referida a su tierra o a las zonas croatas de población servia. El equilibrio lo puso el presidente del comité para la

Paz, un experimentado ex-diplomático sueco, que sintetizó ambas mociones, condenando la deliberada destrucción de obras de arte... etc. en todo el territorio, sin más, agradando así a tirios y troyanos y recibiendo los aplausos entusiásticos y unánimes de la asamblea.

Otra importante novedad es la creación del Comité de Mujeres Escritoras, que a primera vista puede desprender cierto tufillo sospechoso y que dejó dubitativos a muchos delegados. Sin embargo, expuesto el problema y aportados datos concretos, la creación del nuevo Comité fue aprobada por mayoría: no puede uno hacerse la menor idea de los problemas que en tantísimos países tercermundistas padecen las mujeres escritoras. No ya por escribir, sino por el hecho de ser mujeres, y encima escribir. Países hay (con centros PEN, naturalmente) en los que escribir, para la mujer, ¡es un delito tipificado! Ante esta situación, y porque de hecho son problemas específicos (religiosos, culturales, etc.), variantes de los de la libertad de expresión general, se optó por la creación, como manera de ayudar a la inenarrable situación en que las escritoras de aquellas latitudes se encuentran.

Otro ejemplo curioso de la vitalidad de estas asambleas fue el del Centro Palestino, agendado a última hora para que en Viena se le admitiera como miembro del PEN. El delegado de Israel tomó la palabra y con un discurso eminentemente político, fuera de tono entre escritores, vetó la discusión y votación del asunto hasta el próximo congreso. La delegada palestina, allí en calidad de observadora, replicó con una inteligencia aplastante, haciendo gala de una sutileza diplomática asombrosa, que dejó al delegado israelita con el culo al aire, como suele decirse, y aceptó con elegancia y generosidad el aplazamiento de su postulación.

Pero el asunto que más hizo vibrar a la Asamblea, y que ocupó muchísimo tiempo, por las implicaciones políticas concretas que conlleva, siempre delicadas, fue el asunto de marras del escritor británico Salman Rushdie, que como bien se sabe, sigue con su cabeza a

precio por haber osado "blasfemar" literariamente. El ambiente se caldeó en un ápice cuando el delegado del PEN Inglés describió, en términos tan crudos y objetivos como dramáticos, la actual situación del caso. Caso que se ha venido complicando por la falta de solución a corto plazo (y todo lo que a Rushdie le supone), y por el reciente asesinato de su traductor japonés y la agresión al italiano. La Asamblea se dividió, en medio de la rabia general, entre los que proponían el corte de relaciones culturales de todo tipo con Irán y su consecuente aislamiento internacional hasta que la "sentencia" se derogue, y los más moderados, que no olvidaban la complejidad política y las suspicacias que tal medida acarrearía. Tras mucho argumentar y contrargumentar, se decidió escribir cartas al Presidente de Irán (en términos muy duros pero correctos) y al Secretario General de la ONU, para que agendara el caso en la Asamblea General. Se verberaba en particular el hecho de que una Fundación privada iraní haya ofrecido (y mantenga la oferta) dos millones de dólares a quien mate a Rushdie, con el consentimiento implícito (y luego con su sanción) del gobierno iraní. Se decidió también que el Presidente del PEN Internacional (el escritor Gyorgy Konrád) asistiera en Ginebra a la reunión del Comité de Derechos Humanos de la ONU para insistir, de una vez por todas, en la solución política del caso más vergonzoso e indignante de los tiempos modernos.

Los asuntos eran tantos que cuatro días no fueron suficientes para llegar al final de la agenda, quedando muchos puntos aplazados para el próximo congreso, el 57º, que se celebrará en Barcelona, del 20 al 26 de abril próximo, bajo la organización del PEN Catalán. En Barcelona se decidirá, entre otras muchas cosas, si el 58º Congreso, en el 93, se celebrará en Praga o en Santiago de Compostela. Pronto lo sabremos.

Miguel Viqueira
Lector de Español en la Universidad
de Lisboa.
Miembro del PEN Club Portugués

SUBSÍDIO PARA A DIDÁCTICA DO PORTUGUÊS A FALANTES DE LÍNGUA ESPANHOLA: "FALSOS AMIGOS"



Apresentamos neste artigo um quadro dos erros mais frequentes na tradução de português para espanhol. Esta lista é fruto das observações realizadas nos últimos cinco anos (1986-1991) nas minhas aulas de Português com alunos adultos espanhóis, estudantes na Escuela Oficial de Idiomas de Madrid (E.O.I.).

Note-se que algumas das palavras portuguesas desta lista possuem, além do sentido com que aqui são tomadas, outro sentido, que em espanhol se traduz por uma palavra igual à portuguesa. Estes casos não são naturalmente contemplados na presente lista, onde o que interessa é a tradução errada, devida a uma falsa semelhança, quer fónica, quer gráfica. Por exemplo, a palavra "banco" surge neste quadro no sentido de "serviço de urgência de um hospital" (sendo a sua tradução exacta "urgencias") e não no sentido de "estabelecimento económico" ou "lugar para se sentar",

casos em que o termo espanhol é igual ao termo português.

Fica para outro artigo uma classificação do material apresentado (falsos amigos fónicos, grafemáticos,...) e um seu estudo mais aprofundado, já que o confronto lexical das duas línguas me parece uma tarefa de nítida utilidade didáctica para o ensino do português a espanhóis e vice-versa. (1).

Ángeles Sanz Juez
Doutora em Filologia Românica
Professora de Português
Escuela Oficial de Idiomas. Madrid

(1) Agradeço a J.J. Dias Marques, leitor de Português na Universidade Complutense de Madrid, a preciosa ajuda na revisão deste artigo.

PORTUGUÊS	ESPAÑHOL	TRADUÇÃO ERRADA
Aborrecer	Aburrir	Aborrecer
Acaso (por)	Por casualidad	Por acaso
Aceitar	Aceptar	Manchar de aceite
Aceite	Aceptado	Aceite
Acha	Piensa, cree	Hacha
Acho	Creo, pienso, encuentro	Ayo
Acordar	Despertar	Acordar
Açoriano	De las azores	Soriano
Adubo	Abono	Adobo
Agora	Ahora	Angora
Ainda	Todavía	Ahonda
Alagar	Inundar	Halagar
Alho	Ajo	Hallo
Aliás	Además	Alias
Aliciente	Seductor	Aliciente
Almoço	Almuerzo	Al mozo
Altura	Momento, época	Altura
Alugar	Alquilar	Lugar
Amador	Aficionado	Amador
Amanhã	Mañana	Amaña
Andar	Piso	Andar
Ano	Año	Ano
Apagador	Borrador	Apagador
Apanhar	Coger, tomar	Apañar
Apenas	Solamente	Apenas
Aposentar-se	Jubilarse	Aposentarse
Apressado	Con prisas	Apresado, apreciado
Apurado	Clasificado, elegido	Apurado
Aquecer	Calentar	Acaecer
Aqueço	Caliente	Queso
Aquilo	Aquello	Alquilo
Arranjar	Arreglar, organizar	Arrancar, arraigar, arañar
Arrastar	Arrastrar	Arrestar
Arrojou	Arrojó	Arrolló
Asa	Ala	Asa
Aspas	Comillas	Aspas
Assinar	Firmar, subscribirse	Asignar
Assinatura	Firma, sucripción	Asignatura
Atacadador	Cordón	Atracador
Até	Hasta	Até
Aterrar	Aterrizar	Aterrar
Atirar	Tirar, lanzar, echar	A tirar
Azar	Mala suerte	Azar
Azeite	Variedad de aceite	Aceite
Bainha	Bajo del pantalón	Vaina
Bairro	Barrio	Barro
Balão	Globo	Balón
Balcão	Mostrador, barra	Balcón, volcán
Banco	Servicio de urgencias	Banco
Barata	Cucaracha	Barata
Barulho	Ruido	Barullo
Batata	Patata	Batata

PORTUGUÊS	ESPAÑHOL	TRADUÇÃO ERRADA
Bater	Pegar, sacudir	Batir
Beata	Colilla	Beata
Bengala	Bastón	Bengala
Berço	Cuna	Verso
Berro	Berrido	Berro
Bicha	Cola, fila	Bicha
Bilhete	Nota, postal	Billete
Birra, (obstinación)	Capricho	Birria
Boa	Buena	Boa
Boato	Rumor	Boato
Bocadinho	Un poquito, una pizca	Bocadillo
Bocado, (trozo)	Fracción, un poco	Bocado
Bola	Pelota, balón	Bola
Bolo	Bollo	Bolo
Bolsa	Beca	Bolsa
Bolso	Bolsillo	Bolso
Borla (de)	Gratis, de Balde	Borla
Borracha	Goma de borrar	Borracha
Brincar	Jugar, bromear	Brincar
Brinco	Pendiente, zarcillo	Brinco
Brindar	Regalar	Brindar
Brinde	Regalo, oferta	Brindis
Caça	Caza	Casa
Cacho	Racimo	Cacho
Cadeia	Cárcel	Cadena
Cadeira	Silla	Cadera
Cadela	Perra	Candela, canela
Calado	Callado, eslora	Calado
Calças	Pantalones	Calzas
Calhar (se)	A lo mejor	Si callar
Calice	Copa, copita	Cáliz
Câmara	Ayuntamiento	Cámara
Camarote	Palco	Camarote
Canela	Espinilla, tibia	Canela
Caneta	Bolígrafo	Cuneta
Canto	Rincón	Canto
Capa	Cubierta, portada	Capa
Carpete	Alfombra grande	Carpeta
Carro	Coche	Carro
Carteira	Bolso, billetero, pupitre	Cartera
Casaco	Chaqueta	Cosaco, saco
Casais	Parejas, matrimonios	Casáis
Casal	Matrimonio, pareja	Casal
Casquilho	Coqueto, elegante	Casquillo
Cassa	Muselina, tipo de gasa	Casa
Cautela	Billete de lotería	Cautela
Cedo	Pronto, temprano	Cedo
Cena	Escena	Cena
Ceroulas	Calzoncillos	Ciruelas
Chá	Té	Ya
Chato	Aburrido, pesado, plano	Chato
Chicote	Látigo	Chicote

PORTUGUÊS ESPANHOL TRADUÇÃO ERRADA

Chispe	Pezuña del cerdo	Chispa
Ciumento	Celoso	Cemento
Coelho	Conejo	Cuello
Colar	Collar, pegar	Colar
Colete	Chaleco	Culete
Coleteiro	El que hace chalecos	Coletero
Colmado	Cabaña, choza	Colmado
Colmo	Rastrojo, choza, junco	Colmo
Combino	Me pongo de acuerdo	Convino
Conboio	Tren	Convoy con bollo
Comprido	Largo	Cumplido, comprimido
Computador	Ordenador	Computador
Condicionado	Acondicionado	Condicionado
Copo	Vaso	Copa
Corrida	Carrera	Corrida
Costas	Espaldas	Costas
Cozinha	Cocina	Cosita
Criança	Niño, niña	Crianza
Criar	Crear	Criar
Crime	Acto delictivo	Crimen
Cuecas	Bragas	Cluecas, huecas
Cumprimentar	Saludar	Cumplimentar
Curso	Carrera	Curso
Curtir	Pasarlo bien	Curtir
Dado	Dato, indicio	Dado
Decorar	Memorizar	Decorar
Dele	De él	Dele
Desafo	Desafo, partido	Desavío
Desenhar	Dibujar	Diseñar
Desenvolver	Desarrollar	Desenvolver
Desenvolvimento	Desarrollo	Desenvolvimiento
Desligar	Desenchufar	Desligar
Deslocar	Desplazar, trasladar	Dislocar
Desmancho	Deshago, aborto	Desmancho
Despachar	Darse prisa, abreviar	Despachar
Despesa	Gasto	Despensa
Disciplina	Asignatura	Disciplina
Disse	Dijo	Dice
Distinto	Distinguido	Distinto
Dívida	Deuda	Divida
Doce	Dulce	Doce
Dói	Duele	Doy
Dono	Dueño	Dono, Don
Dos	De los	Dos
Dúvida	Duda	Divida
Eléctrico	Tranvía	Eléctrico
Embalar	Arrullar	Embalar
Embaraço	Dificultad, problema	Embarazo
Empregado	Camarero	Empleado
Encetar	Comenzar, estrenar	Encestar
Encomenda	Pedido, encargo, paquete	Encomienda

PORTUGUÊS ESPANHOL TRADUÇÃO ERRADA

Encostar	Apoyar, apoyarse	Encuestar
Enganado	Equivocado	Engañado
Engomar	Almidonar	Poner goma
Engraçada	Graciosa	Engrasada
Enquanto	Mientras	En cuanto
Enrodilhar	Enredar, enrollar	Arrodillar
Epígrafe	Cita inicial	Epígrafe
Erro	Error, equivocación	Hierro
És	Eres	Es
Escova	Cepillo	Escoba
Escritório	Oficina	Escritorio
Espanto	Admiración	Espanto
Espantoso	Admirable, grandioso	Espantoso
Esquadra	Comisaría	Escuadra
Esqueço	Olvido	Es queso
Esquisito	Raro, insólito	Exquisito
Esses	Esos	Eses
Estafa	Cansancio, fatiga	Estafa
Estafado	Cansado	Estafado
Estou	Estoy	Esto
Estrada	Carretera	Entrada
Estufa	Invernadero	Estufa
Experimentar	Probar	Experimentar
Explorar	Explotar	Explorar
Exprimir	Expresar	Exprimir
Faixa	Franja	Facha
Falo	Hablo	Falo
Farda	Uniforme	Farda, falda
Fartura	Masa frita dulce	Factura, hartura
Faz	Hace	Faz
Febra	Carne de cerdo	Fibra
Fechar	Cerrar	Fechar
Fecho	Cierro, cerrojo	Fecho
Feeria	Deslumbramiento, encanto	Feria
Felizmente	Afortunadamente	Felizmente
Férias	Vacaciones	Ferías
Fiambre	Jamón de York	Fiambre
Fio	Filo, hilo	Frio
Folga	Día libre, descanso	Huelga
Folha	Hoja	Olla, folla
Fraco	Débil, flojo, sin calidad	Flaco
Frota	Flota	Frota
Fumo	Humo	Fumo
Fundo	Fondo, hondo	Fundo
Gajo	Tío, tronco, colega	Gallo
Galão	Café con leche, galón	Galán
Galho	Rama de árbol	Gallo
Ganga	Tela vaquera	Ganga
Garfo	Tenedor	Garfio
Garrafa	Botella	Garrafa
Gordura	Grasa	Gordura

PORTUGUÊS ESPANHOL TRADUÇÃO ERRADA

Gozar	Tomar el pelo	Gozar
Graças	Bromas, favores	Gracias
Gravata	Corbata	Bravata
Greve	Huelga	Grave
Grifo	Animal imaginario	Grifo
Hipotese	Posibilidad	Hipótesis
Hoje	Hoy	Oye
Implicar	Molestar, entrometerse	Implicar
Importância	Cantidad, cuantía	Importancia
Imprensa	Prensa	Empresa, imprenta
Investir	Invertir	Embestir
Jacto	Chorro	Acto
Janta	Cena	Llanta
Janto	Ceno	Llanto
Jarra	Jarrón, florero	Jarra
Joga	Juega	Yoga
Jogo	Juego	Yugo
Lá	Allá, allí	La
Lancha	Merienda	Lancha
Largar	Dejar	Largarse
Largo	Ancho, plaza	Largo
Legenda	Subtítulo	Leyenda
Levar	Llevar	Elevar
Leve	Lleve, ligero	Leve
Ligar	Dar importancia, enchufar	Ligar
Lixo	Basura, residuos	Liso
Luto	Lucho	Luto
Macaco	Mono, gato del coche	Macaco
Maço	Paquete	Mozo, mazo, marzo
Mal	Apenas, en el momento	Mal
Mala	Maleta	Mala
Malta	Grupo de personas	Malta
Manha	Mañana	Maña
Manteiga	Mantequilla	Mantenga, Manteca
Marcar	Fijar una cita	Marcar
Más	Malas	Mas
Mas	Pero	Mas
Meada	Madeja de hilo	Meada
Meados	Mediados	Meados
Mear	Dividir a la mitad	Mear
Meiga	Cariñosa	Miga
Melhor	Mejor	Mayor
Mesmo	Incluso	Mismo
Mínimo	Dedo meñique	Mínimo
Ministrar	Impartir	Ministrar
Miragem	Espejismo	Imagen
Miúda	Pequeña	Muda, viuda
Mola	Muelle, pinza, resorte	Mola
Molho	Salsa	Bollo, mojo
Monte	Montón	Monte
Mora	Vive	Mora
Morada	Dirección	Morada

PORTUGUÊS ESPANHOL TRADUÇÃO ERRADA

Moro	Vivo	Moro
Morto	Matado	Muerto
Mostrador	Esfera del reloj	Mostrador
Mota	Moto	Mota
Motorista	Conductor	Motorista
Muro	Puñetazo	Muro, muero
Naturalizar	Nacionalizar	Naturalizar
Ninho	Nido	Niño
No	En el, lo	No
No entanto	Sin embargo	No en tanto
Nota	Billete	Nota
Nove	Nueve	No ve
Novelo	Ovillo	Novela
Noz	Nuez	Nos
O	El, lo	O
Obrigado	Gracias	Abrigado, obligado
Odor	Olor, aroma, fragancia	Hedor
Oficina	Taller	Oficina
Olhe	Mire	Oye
Olho	Miro	Hoyo
Onda	Ola	Honda
Ora	Vaya, pues, o	Hora
Ordenado	Sueldo	Ordenado
Osso	Hueso	Oso
Ouvido	Oído	Olvido
Palco	Escenario	Palco
Paquete	Botones	Paquete
Par	Pareja, igual	Par
Paragem	Parada	Paraje
Passajar	Zurcir	Pasear
Passeio	Acera	Paseo
Pasta	Cartera, carpeta	Pasta
Peça	Pida, pieza, obra	Pesa
Peço	Pido	Peso
Pegar	Coger	Pegar
Pelas	Por las	Pelas
Pena	Pluma	Pena
Pérolas	Perlas	Perolas
Peru	Pavo	Perú
Pescada	Merluza	Pescada
Pescoço	Cuello	Pescuezo
Piada	Broma	Piada, Piara
Pilha	Pila	Pilla
Pingo	Gota	Pingo
Pinto	Pollito	Pinto
Piolho	Piojo	Pollo
Pipa	Tonel	Pipa
Pisca-pisca	Luz intermitente	Pizca
Plano	Mapa, plan	Plano
Planta	Plano	Planta
Poço	Pozo	Poso
Polvo	Pulpo	Polvo

PORTUGUÊS	ESPAÑHOL	TRADUÇÃO ERRADA	PORTUGUÊS	ESPAÑHOL	TRADUÇÃO ERRADA
Pomba	Paloma	Pumba	Serões	Veladas	Serones
Porreiro	Alucinante, muy bueno	Porrero	Seta	Flecha	Seta
Possam	Puedan	Posan	Simples	Sencillo	Simple
Posso	Puedo	Poso	Sinal	Lunar	Señal
Povo	Pueblo	Bobo	Sino	Campana	Signo, sino
Prateleira	Estante	Bandeja de plata	Só	Sólo, solamente	So, sob
Preço	Precio	Preso	Solo	Suelo	Solo
Prédio	Edificio	Precio	Sublinhar	Subrayar	Sublimar
Prenda	Regalo	Prenda	Sucesso	Éxito	Suceso
Presente	Regalo	Presente	Sujo	Sucio	Suyo
Pressa	Prisa	Presa	Taça	Copa	Taza
Prestar	Valer, servir	Prestar	Talho	Carnicería	Tallo
Presunto	Jamón serrano	Presunto	Tanque	Estanque, depósito	Aguatanque
Pretender	Intentar, aspirar, querer	Pretender	Telha	Teja	Tela
Preto	Negro	Prieto	Tentar	Intentar, probar	Tentar
Procurar	Indagar, Buscar	Procurar	Termo	Término, fin, palabra	Termo
Promoção	Oferta, Saldo	Promoción	Terra	Pueblo, región	Tierra
Pronto	Preparado, listo	Pronto	Teso	Sin dinero	Tenso
Quadro	Pizarra	Cuadro	Testa	Frente	Testa
Queda	Caída	Queda	Tinha	Tenfa	Tiña
Queixo	Barbilla	Queso, ket-chup	Tirar	Sacar	Tirar
Quinta	Jueves, terreno, finca	Quinta	Toalha	Mantel	Toalla
Ralhar	Protestar, discutir	Rallar	Toca	Madriguera	Toca
Rancho	Grupo folclórico	Rancho	Tonto	Mareado, aturdido	Tonto
Rapaz	Muchacho, chico	Rapaz	Traga	Traiga	Traga
Rato	Ratón	Rato	Trago	Traigo	Trago
Razão	Razón	Ración	Trampa	Excremento	Trampa
Receber	Cobrar, obtener	Recibir	Trânsito	Tráfico	Tránsito
Receita	Factura, importe cobrado	Receta	Traz	Trae	Trás
Recorre	Recurre, apela	Recorre	Trazem	Traen	Tracen
Reforma	Jubilación	Reforma	Trecho	Trozo, excerto	Trecho
Reformar	Jubilar	Reformar	Treinos	Ensayos, entrenamientos	Trenes
Régua	Regla	Legua	Tremendo	Temblando	Tremendo
Remédio	Medicamento	Remedio	Troco	Cambio, vuelta	Troco,toco
Reparar	Observar, notar	Reparar	Tropa	Ejército, mili	Tropa
Resolver	Decidir	Resolver	Ultrapassar	Adelantar	Pasar deprisa
Revoltado	Enfadado, rebelde	Revolcado	Vagar	Tiempo libre	Vagar, vaguear
Revolto	Rebelde	Revolto	Vago	Vacante	Vago
Riso	Risa	Rizo	Valor	Calificación, punto	Valor
Roca	Rueca	Roca	Varanda	Balcón	Baranda
Saco	Bolso, bolsa	Saco	Varina	Vendedora de pescado	Harina
Saia	Falda	Salga	Vaso	Maceta, florero	Vaso
Salada	Ensalada	Salada	Vassoura	Escoba	Basura
Salsa	Perejil	Salsa	Vejo	Veo	Vello, bello
Salto	Tacones	Salto	Velha	Vieja	Vela, bella
Se calhar	A lo mejor, puede que	Si callar	Venda	Tienda, venta	Venda
Seca	Aburrimiento	Seca	Verdura	Verdor	Verdura
Secretária	Escritorio	Secretaría	Vieram	Vinieron	Vieron
Segundo	Según	Segundo	Vinha	Venia	Viña
Segurar	Sujetar con las manos	Asegurar	Vinte	Veinte	Vente
Selo	Sello	Se lo	Visto	Visado	Visto
Senha	Resguardo, ticket, vale	Seña	Vulto	Figura, persona notable	Bulto

