*L*imite

Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

VOL. 20 / 2026



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

2026

Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

Revista científica de carácter anual sobre estudios portugueses y lusófonos, promovida por el Área de Filologías Gallega y Portuguesa (UEx) en colaboración con la SEEPLU.
https://revista-limite.unex.es/index.php/limite

CONSEJO DE REDACCIÓN
Director – Juan M. Carrasco González
Secretaría – Mª Jesús Fernández García: limite@unex.es

VOCALES
Ana Belén García Benito (Universidad de Extremadura)
Carmen Mª Comino Fernández de Cañete (Universidad de Extremadura)
Christine Zurbach (Universidade de Évora)
Guillermo Vidal Fonseca (Universidad de Extremadura)
Julie M. Dahl (University of Wisconsin-Madison)
Luisa Trias Folch (Universidad de Granada)
Mª da Conceição Vaz Serra Pontes Cabrita (Universidad de Extremadura)
Maria Luísa Trindade Madeira Leal (Universidad de Extremadura)
Iolanda Ogando (Universidad de Extremadura)
Teresa Araújo (Universidade de Lisboa)
Teresa Nascimento (Universidade da Madeira)

COMITÉ CIENTÍFICO
Ana Luísa Vilela (Universidade de Évora)
Ana Maria Martinho (Universidade Nova de Lisboa)
António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra)
Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora)
Cristina Almeida Ribeiro (Universidade de Lisboa)
Gerardo Augusto Lorenzino (Temple University, Philadelphia)
Hélio Alves (Universidade de Lisboa)
Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura)
Ivo Castro (Universidade de Lisboa)
José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)
José Camões (Universidade de Lisboa)
José Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa – Braga)
José Muñoz Rivas (Universidad de Extremadura)
Maria Carlota Amaral Paixão Rosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Mª Filomena Candeias Gonçalves (Universidade de Évora)
Mª da Graça Sardinha (Universidade da Beira Interior)
Mª Graciete Besse (Université de Paris IV-La Sorbonne)
Maria Helena Araújo Carreira (Université de Paris 8)
Olga García García (Universidad de Extremadura)
Olívia Figueiredo (Universidade do Porto)
Otília Costa e Sousa (Instituto Politécnico de Lisboa)
Paulo Osório (Universidade Aberta)
Xosé Henrique Costas González (Universidade de Vigo)
Xosé Manuel Dasilva (Universidade de Vigo)

EDICIÓN
Servicio de Publicaciones. Universidad de Extremadura
Plz. Caldereros, 2. C.P. 10071 – Cáceres. Tfno. 927 257 041
http://www.unex.es/publicaciones – e-mail: publicac@unex.es
© Ilustración de la portada: Miguel Alba. Todos los derechos reservados.
https://doi.org/10.17398/1888-4067;https://revistalimite.unex.es/
http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=13003

REPRODUCCIONES Y DERECHOS DE AUTOR:
Limite se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 International (CC BY40).

DEPÓSITO LEGAL: CC-973-09 **I.S.S.N.:** 1888-4067 **E-ISSN:** 2253-7929

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: *EDITORIAL SINDÉRESIS*
La Universidad de Extremadura, a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Limite, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Limite precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

*L*imite

Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

VOL. 20 – Año 2026

Miradas españolas a la literatura brasileña
Olhares espanhóis sobre a literatura brasileira

Coordinación

María Isabel López Martínez

(Universidad de Extremadura)

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Bases de datos y sistemas de categorización donde está incluida la revista:
ISOC y DICE (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Scopus, Dialnet, Latindex, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas).

Juan M. Carrasco González, director de la revista, tiene el placer de anunciar que *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía* ha sido aceptada para su indexación en el Emerging Sources Citation Index, la nueva edición de Web of Science. Los contenidos de este índice están siendo evaluados por Thomson Reuters para su inclusión en Science Citation Index Expanded™, Social Sciences Citation Index®, y Arts & Humanities Citation Index®. Web of Science se diferencia de otras bases de datos por la calidad y solidez del contenido que proporciona a los investigadores, autores, editores e instituciones. La inclusión de *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía* en el Emerging Sources Citation Index pone de manifiesto la dedicación que estamos llevando a cabo para proporcionar a nuestra comunidad científica con los contenidos disponibles más importantes e influyentes.

*L*imite
Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

Vol. 20 – 2026

Miradas españolas a la literatura brasileña
Olhares espanhóis sobre a literatura brasileira

SUMARIO / SUMÁRIO

María Isabel López Martínez – Presentación/Prefácio 11-13

Antonio Maura – Voces dispersas en un diálogo atlántico: apuntes sobre el brasileñismo español 17-32

Ángela María Pérez Castañeda – El soneto "D. Juan" de Manuel Bandeira en el contexto de la evolución del mito 33-50

Pablo Zambrano Carballo – En los umbrales del poema: una lectura paratextual de la huella francesa en la poesía de João Cabral de Melo Neto 51-66

María Isabel López Martínez – El intercambio poético entre Murilo Mendes y Jorge Guillén: posibilidades interpretativas 67-84

Testimonios / Testemunhos

María Jesús Fernández García – El arte de narrar las profundidades de lo humano: *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*. Entrevista a Teolinda Gersão 87-94

Varia

Alejandro González Villar – Una aproximación a las unidades fraseológicas del campo semántico del pescado. Estudio contrastivo portugués, español y francés 97-116

Susana Pimenta – Beyond the Colonial Empire: Can we decolonise *Uaná – An African Narrative*, by João Ferreira? 117-134

Cristina Costa Vieira – Construções femininas em *Doze Casamentos Felizes*, de Camilo Castelo Branco 135-150

Cândido de Oliveira Martins – Receção literária de Camilo Castelo Branco sob o signo do humor 151-167

Raúl González Blanco y Juan García-García – La *fala*. El papel de la escuela como agente de homogeneización lingüística del alumnado de Valverde del Fresno 169-186

Reseñas / Recensões

Guillermo Vidal Fonseca – Caetano W. Galindo, *Latim em pó. Um passeio pela formação do nosso português*, São Paulo, Companhia das Letras, 2022, 227 pp. 189-192

Cristiana Machado Oliveira – Carlos J. F. Jorge, *Ferreira de Castro: A Violência da Natureza e dos confrontos sociais,* Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2025, 208 pp. 193-196

Pedro Álvarez-Cifuentes – Fernanda Pereira Mendes (org.), *Dante e Portugal. Presenças lusas e andaluzas na Divina Comédia*. Porto, Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri, 2021, 220 pp. 197-200

José Vieira – Hugo Gonçalves, *Filho do Pai*, Companhia das Letras, 2025, 235 pp. 201-204

Juan M. Carrasco González – Tente Garrido, *Peonías en el lecho del fauno.* Traducido a Fala (Velverdeiru) por Alicia Manso Flores. Prólogo de Mario Obrero. Gijón, BajAmar editores, 2025, 93 pp. 205-206

Normas de publicación / Normas de publicação

*L*imite
Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía

Vol. 20 – 2026

Spanish Views on Brazilian Literature

SUMMARY

María Isabel López Martínez – Preface 11-13

Antonio Maura – Scattered Voices in an Atlantic Dialogue: Notes on Spanish Brazilianism 17-32

Ángela María Pérez Castañeda – The sonnet *"D. Juan"* by Manuel Bandeira in the Context of the Evolution of the Myth 33-50

Pablo Zambrano Carballo – On the Threshold of the Poem: A Paratextual Reading of the French Influence in the Poetry of João Cabral de Melo Neto 51-66

María Isabel López Martínez – The Poetic Exchange between Murilo Mendes and Jorge Guillén: Interpretative Possibilities 67-84

Reflections

María Jesús Fernández García – The Art of Narrating the Depths of the Human Experience: *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*. An Interview with Teolinda Gersão 87-94

Varia

Alejandro González Villar – An approach to phraseological units in the semantic field of fish. A Contrastive Study in Portuguese, Spanish, and French 97-116

Susana Pimenta – Para além do império colonial: Podemos decolonizar *Uaná – narrativa africana*, de João Ferreira? 117-134

Cristina Costa Vieira – Female constructions in *Doze Casamentos Felizes*, by Camilo Castelo Branco 135-150

Cândido de Oliveira Martins – Literary reception for Camilo Castelo Branco with a touch of humour 151-167

Raúl González Blanco y Juan García-García – *Fala*. The role of the school as an agent of linguistic homogenisation of the student body in Valverde del Fresno 169-186

Book Reviews

Guillermo Vidal Fonseca – Caetano W. Galindo, *Latim em pó. Um passeio pela formação do nosso português*, São Paulo, Companhia das Letras, 2022, 227 pp. 189-192

Cristina Machado Oliveira – Carlos J. F. Jorge, *Ferreira de Castro: A Violência da Natureza e dos confrontos sociais,* Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2025, 208 pp. 193-196

Pedro Álvarez-Cifuentes – Fernanda Pereira Mendes (org.), *Dante e Portugal. Presenças lusas e andaluzas na Divina Comédia*. Porto, Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri, 2021, 220 pp. 197-200

José Vieira – Hugo Gonçalves, *Filho do Pai*, Companhia das Letras, 2025, 235 pp. 201-204

Juan M. Carrasco González – Tente Garrido, *Peonías en el lecho del fauno.* Traducido a Fala (Velverdeiru) por Alicia Manso Flores. Prólogo de Mario Obrero. Gijón, BajAmar editores, 2025, 93 pp. 205-206

Standards of publication

Presentación

Prefácio

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 11-13

Miradas españolas a la literatura brasileña

Spanish Views on Brazilian Literature

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura
milopez@unex.es
orcid.org/0000-0003-2159-9297

«Miradas españolas a la literatura brasileña», monográfico del número 20 (año 2026) de *Limite. Revista de estudios portugueses y de la lusofonía*, aborda la recepción de la literatura brasileña en España atendiendo a numerosas facetas, entre las que destacan la importancia de las traducciones, los condicionamientos históricos de la difusión de escritores brasileños, el diálogo intertextual de autores de ambas culturas y la reflexión crítica realizada desde esta orilla.

En el artículo inicial, "Voces dispersas en un diálogo atlántico: apuntes sobre el brasileñismo español", Antonio Maura traza un recorrido por las principales aportaciones españolas al análisis y a la transmisión de la cultura y la literatura brasileñas que han tenido lugar en el siglo XX y en el XXI, vertiendo su amplísima experiencia en el campo del estudio y de la gestión de las relaciones entre ambos países. Subraya algunos hitos, como las tesis defendidas en universidades españolas, los congresos señeros, la aparición de revistas decisivas (la *Revista de Cultura Brasileña* ocupa un lugar destacado), la existencia de relevantes traductores (Dámaso Alonso, Rafael Santos Torroella y Ángel Crespo, por ejemplo), los cauces editoriales que facilitan la difusión de las letras del inmenso país sudamericano y las instituciones peninsulares que han compartido similares objetivos (Centro de Estudios Brasileños, Fundación de Cultura Brasileña). Maura ofrece un rico entramado de nexos, causa de la profusión de nombres propios, aunque el resultado de estas décadas de vinculaciones se revele en el fondo como un logro colectivo. Gracias al afán común de brasileñistas de distinto signo, hoy estamos familiarizados con la palabra de Machado de Assis, João Cabral de Mello Neto, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Nélida Piñon..., y reconocemos la obra de los Concretistas, de Niemeyer y de un largo etcétera.

Los tres estudios siguientes son ejercicios de comparatismo, lógicos en un monográfico sobre relaciones literarias supranacionales. Ángela Pérez Castañera, experta en la investigación del mito del seductor según mostró en su tesis doctoral, toma una perspectiva de raíz tematológica en su artículo titulado "El soneto «Don Juan» de Manuel Bandeira en el contexto de la evolución del mito". Sitúa el citado poema banderiano en el mapa de la proyección europea de esta figura literaria, a la vista de las

modulaciones de E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Kierkegaard y Lenau. En su artículo concluye que el personaje banderiano es una "síntesis lírica extraordinariamente densa del imaginario donjuanesco". El soneto es una prueba de la capacidad del poeta brasileño de condensar un largo y profundo legado procedente de la literatura y del pensamiento occidental, que él marca con sus propias señas de identidad para brindar un ejemplo paradigmático de ansia por la belleza perfecta y choque con el desengaño de la imposibilidad de alcanzarla, dualidad agónica que tiñe los versos del poeta de Recife y su trayectoria.

También se adentra en predios poéticos Pablo Zambrano Carballo en el artículo "En los umbrales del poema: una lectura paratextual de la huella francesa en la poesía de João Cabral de Melo Neto". Su enfoque comparatista, atestiguado por una larga trayectoria de investigación y docencia –no en vano es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada–, se centra ahora en analizar los paratextos provenientes de la cultura gala que sirven al escritor y diplomático pernambucano para consolidar una línea esencial de su pensamiento literario: la opción por el rigor y la disciplina "antilíricos" en contraste con el sentimentalismo en boga en la poesía brasileña de su época. Con tesón y finura crítica, Zambrano rastrea las palabras de Baudelaire, Mallarmé, Willy Levin, Révèrdy y Valéry que orlan los poemas de los principales libros cabralinos. Descubre las nociones que interesan a João Cabral y justifica las causa ahondando en el sentido que tenían en origen –para ello se vale de un profundo conocimiento de las ideas poéticas de la modernidad francesa– y en el impulso que proporcionan a Cabral. Subraya un valor esencial en la obra cabralina, "la racionalidad arquitectónica como principio de construcción poética". Audaz, Zambrano salta las barreras del comparatismo meramente literario para adentrarse en la confluencia con otros sistemas estéticos cuando indaga en las reflexiones teóricas de Le Corbusier sobre un modelo arquitectónico de arte que es extrapolable a la poesía, como muestra João Cabral.

En el artículo que cierra este monográfico, titulado "El intercambio poético entre Murilo Mendes y Jorge Guillén: posibilidades interpretativas", también pretendo poner de relieve nexos de poetas brasileños con europeos, en este caso los establecidos entre el autor de Minas Gerais, gran conocedor de la cultura y la literatura españolas, y el eximio poeta de la Generación del 27. El diálogo textual entablado entre ambos estimula la reflexión literaria y supone un impulso creativo. Los análisis de los poemas y textos en prosa de Murilo que contienen referencias a Guillén y viceversa desvelan parcelas importantes del sentido de tales composiciones y orientan sobre elementos clave del pensamiento poético de los autores (por ejemplo, el peso en ambos de los polos de la dualidad espíritu/materia). Además, las vinculaciones personales entre estos escritores permiten reconstruir fragmentos del panorama socioliterario vivido en unas décadas del siglo XX muy favorables para la recepción de la literatura brasileña en España.

Como señalé al inicio y es bien sabido, uno de los pilares de la Literatura Comparada es abrir el campo de estudio a lo supranacional, principio que da pie a que investigadores y estudiosos afines a la disciplina nos atrevamos a lanzar la mirada más allá de nuestras fronteras. Así ha sucedido en este monográfico que nace de la voluntad de acercamiento y que no disimula la atracción que ejerce la deslumbrante, sutil, descarada y a veces esquiva literatura de Brasil.

Miradas españolas a la literatura brasileña

Olhares espanhóis sobre a literatura brasileira

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 17-32

Voces dispersas en un diálogo atlántico: apuntes sobre el brasileñismo español

Scattered Voices in an Atlantic Dialogue: Notes on Spanish Brazilianism

Antonio Maura
Socio Correspondiente de la ABL
amauraba@gmail.com

Fecha de recepción del artículo: 09-06-2026
Fecha de aceptación del artículo: 06-07-2026

Resumen

La historia del brasilianismo, o brasileñismo, español, aunque tardía, empieza a dar sus frutos tanto en las tesis doctorales como en los estudios académicos que se escriben sobre las diversas acciones y personas que actuaron para dar a conocer el mundo cultural brasileño en la península de habla hispana. Este artículo pretende hacer un periplo, siempre incompleto, por los distintos individuos, instituciones y publicaciones que, a lo largo de los dos últimos siglos, han actuado como difusores de una historia y una cultura que, a pesar de estar hermanada con la nuestra, es todavía insuficientemente conocida.

Palabras clave: Valera – Crespo – *Revista de Cultura Brasileña* – traductores de literatura brasileña.

Abstract

The history of Spanish Brazilianism, although a late development, is beginning to bear fruit in both doctoral dissertations and academic studies written about the various initiatives and individuals who worked to introduce Brazilian culture to the Spanish-speaking Iberian Peninsula. This article aims to trace, albeit incompletely, the different individuals, institutions, and publications that, over the last two centuries, have acted as disseminators of a history and culture that, despite being closely linked to our own, remains insufficiently known.

Keywords: Valera – Crespo – *Revista de Cultura Brasileña* – translators of Brazilian literature.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.17

1. Prolegómenos. Los pioneros.

Me gustaría apuntar algunas ideas sobre la historia del *brasileñismo* o *brasilianismo* español. Todo depende de lo que entendamos por este término. Si se refiere a los estudios e investigaciones de carácter universitario, es algo que tardó mucho en producirse. De hecho, según me indicó el mismo tribunal, la primera tesis que se presentó en una universidad española sobre un autor brasileño fue la que tuve la honra de exponer en la Universidad Complutense de Madrid en 1997: *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Carmen Villarino presentó su tesis doctoral sobre Nélida Piñon: *Aproximação à obra de Nélida Piñón, A república dos sonhos*, en 2000 en la Universidad de Santiago y en 2004 Bruno Ayllón lo hizo en la Universidad Complutense de Madrid: *Las relaciones entre Brasil y España ponderadas desde la perspectiva de la política exterior brasileña (1970-2000)*. Es decir, si nos atenemos a las fechas, las investigaciones académicas registradas en la universidad española comenzaron muy tarde, a finales del siglo pasado e inicios del actual.

Sin embargo, los estudios sobre Brasil y su cultura se iniciaron mucho antes, quizás habría que remontarse a los tiempos de la colonia, cuando el jesuita de origen español, aunque educado en Coímbra, José de Anchieta llegó a Brasil en 1553, donde se unió pronto a la misión evangelizadora del padre Manuel da Nóbrega. A José de Anchieta le debemos la primera gramática de la lengua tupí y numerosa información de los pueblos indígenas brasileños que trasmitió en su correspondencia. Pero no quisiera entrar en la polémica sobre la españolidad de Anchieta largamente debatida en otros foros universitarios. Solo apunto el dato, como también se podría mencionar la obra de teatro de Lope de Vega, *El Brasil restituido*, que fue representada en octubre de 1625, en tiempos del rey Felipe IV de España y de la Unión Dinástica de las dos coronas, la hispana y la portuguesa. Ni Anchieta pretendió nunca ser un estudioso de Brasil ni Lope escribió su pieza con otro objetivo que no fuera el de cumplir un encargo, como lo fueron también el cuadro de Juan Bautista Maíno *La recuperación de Bahía de todos los Santos* de 1634-35, o la obra mostrada en el Museo Naval de Madrid en la primavera de 1925, *Sitio y empresa de la ciudad del Salvador en la Bahía de Todos los Santos por D. Fadrique de Toledo Osorio*, pintura anónima del siglo XVII, que fue realizada antes que la obra de Maíno, como muy bien explicó el profesor José Manuel Santos en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro el 4 de septiembre de ese mismo año. Todo esto podría ser considerado como una introducción, pero no serviría para documentar la historia del *brasileñismo* español.

Quizás el primer pionero, con ciertas salvedades, de ese *brasilianismo* sea el escritor y diplomático Juan Valera, que en 1855 publicó en Madrid *De la poesía del Brasil*. En palabras de la profesora Concha Piñero Valverde, que firma la introducción de la edición bilingüe del libro, editada en 1996, se trata de la primera presentación de la poesía brasileña en Europa, pues, hasta entonces, se hablaba de la literatura bra-

sileña como subsidiaria de la portuguesa. Valera defiende la independencia de la brasileña y presenta la obra de poetas como Basilio da Gama y Jose de Santa Rita Durão, de quienes reproduce versos de sus poemas *Uraguai* y *Caramuru*, respectivamente. Posteriormente menciona a poetas como Gonçalves Dias y Araújo Porto Alegre, a quienes considera semejantes en su grandeza a la de los mejores europeos y españoles. Al primero lo denomina "el Zorrilla del Brasil" y del segundo dice que es "el poeta americano por excelencia y el que con más verdad y entusiasmo nos pinta y ensalza las grandezas y hermosuras de aquel Nuevo Mundo" (Valera 1996: 100). En opinión de la profesora Pîñero Valverde, lo interesante y original de este pequeño ensayo es la "presencia del indígena y del negro, que, lejos de ser olvidados, son vistos como la contribución específica de la vena poética del pueblo brasileño" (Valera 1996: 18). Otra singular aportación de Valera a la divulgación de lo brasileño en España se encuentra en su correspondencia con el poeta Estébanez Calderón, con quien mantuvo una relación epistolar entre febrero de 1852 y septiembre de 1853. En ella se describen las maravillas de aquella tierra, su rica vegetación, así como la exuberancia y sensualidad de sus mujeres. También se encuentran vestigios de su experiencia brasileña en su novela *Genio y figura* (Madrid, 1897).

Esta primera incursión en la literatura brasileña tendrá sus consecuencias, como se desprende de una carta de Marcelino Menéndez Pelayo al novelista José María Pereda del 31 de octubre de 1876 en la que comunica que "el Brasil es aún más rico que Portugal en poetas líricos, y los ha tenido de primer orden, con Gonçalves Dias, en lo que va de siglo" (Menéndez Pelayo (1876, apud Piuco Biglia, 2021). Ello indica que Valera había plantado ya la semilla de un futuro *brasileñismo*, aunque tardaría en fructificar.

El año 1885 es importante por un hecho significativo: el 4 de mayo nacía en Cantagalo, en el estado de Río de Janeiro, el filólogo e historiador Américo Castro, que nunca perdió su condición de brasileño. Tras la caída de la República Española, algunos intelectuales intentaron reincorporarlo al mundo académico brasileño, como fue el caso de su amigo Gilberto Freyre en un intento de "valorizar a vida intelectual brasileira com a presença de Américo Castro, numa cátedra que o prendesse para sempre ao Rio ou a São Paulo" [González Velasco 2004: 195]. Sin embargo, como explica Pablo González Velasco, ello no fue posible por razones políticas, porque en 1937, poco después de finalizar la Guerra Civil española, "el Gobierno de Brasil no quería acoger a republicanos españoles". Esto no impidió que Américo Castro impartiera una serie de conferencias en su estancia en Brasil entre junio y julio de 1946, bajo la presidencia del gobierno de Eurico Gaspar Dutra, tanto en Río de Janeiro, Minas Gerais y São Paulo o que visitase la pequeña localidad de Cantagalo, situada a 193 kilómetros de Río, donde nació.

Por otra parte, a comienzos de siglo, en 1914, como recuerda Julio García Morejón, Miguel de Unamuno, tal vez el mayor lusitanista y conocedor de la literatura

portuguesa de su tiempo, llegó a escribir: "el Brasil es uno de los países de cuya vida intelectual menos sé. Aquí, en España, la literatura brasileña no es más conocida que la rumana, la búlgara o la javanesa. Es una lástima" (García Morejón 1990: 26).

Hubo otro gran intelectual español que, sin embargo, sí tuvo relación con Brasil a comienzos de siglo. Me refiero a Rafael Cansinos Assens que, en 1919, tradujo una selección de once cuentos de Machado de Assis, recogidos del libro *Várias histórias* (Río, 1896). La colectánea llevaba como título *Machado de Assis: sus mejores cuentos*. Rafael Cansinos-Assens (Sevilla, 1882—Madrid, 1964) fue uno de los escritores, críticos y traductores más destacados de su tiempo, que además de ser un intelectual reconocido, fue contertulio y amigo personal de los más significativos escritores españoles, incluso del mismo Jorge Luis Borges, quien lo calificó en alguna ocasión como "su maestro". En la introducción de este pequeño volumen de cuentos machadianos, sin firma, pero sin duda del propio Cansinos Assens, se decía:

> Machado de Assis, el gran escritor brasileño, es universalmente conocido, gracias a las muchas traducciones que de su obra se han hecho en diversas lenguas. Acaso España sea el único país donde no se le ha traducido, al menos en libro, pues más de un periódico ha publicado cuentos suyos, traducidos probablemente del francés. Pero hasta hoy, que sepamos, no ha visto la luz entre nosotros una colección de cuentos como la que ahora ofrecemos a nuestros lectores, ni menos una novela del gran narrador, por ejemplo, de esas deliciosas *Memorias póstumas de Braz Cubas* (Machado de Assis 1919: 9).

Por otra parte, no son del todo exactas estas afirmaciones, pues Machado de Assis había sido traducido a la lengua española, en Uruguay, en vida del propio autor brasileño, aunque sí era la primera vez que se publicaba en España. Por otra parte, la novela machadiana que se menciona en la introducción del libro solo verá la luz en la lengua española de la península en 1985 y de la mano del traductor José Ángel Cilleruelo.

Habrá de pasar todavía una década más hasta que el poeta modernista Francisco Villaespesa, amigo personal de Rubén Darío y de Juan Ramón Jiménez, emprenda la traducción de una *Biblioteca Brasileña* de la que apenas se editaron tres volúmenes: *Sonetos y poemas*, de Olavo Bilac, *El navío negrero*, de Castro Alves y *Toda la América*, de Ronald de Carvalho. Aunque solo vieran la luz estos tres volúmenes datados en el año 1930, la Casa Editorial Alejandro Pueyo de Madrid tenía previsto publicar 80 volúmenes. De hecho, en el número 46 de la *Revista de Cultura Brasileña*, correspondiente al mes de junio de 1978, se incluyen algunos poemas de esta magna colección, posiblemente procedentes del archivo de Ronald de Carvalho[1]. Fue trágica la historia de Villaespesa que, un año después de publicarse estos tres volúmenes, en

[1] Los poemas que recoge la *RCB* son de Gregorio de Mattos, José Bonifacio de Andrada, Machado de Assis, Junqueira Freire, Felipe de Oliveira, Gonçalves Crespo, Cruz e Souza, Emiliano Pernetta, Alphonsus de Guimarães, Manuel Bandeira, Cecilia Meireles y Henriqueta Lisboa.

1931, sufrió una hemiplejia y tuvo que ser expatriado a España por falta de recursos económicos. En esta partida precipitada se perdieron todos sus manuscritos y los libros que hubiera traducido de esa magna colección. No se sabe si aquello sucedió debido a un robo o a una destrucción premeditada. Villaespesa moriría en España poco después, en 1936, por lo que su plan quedó truncado para siempre.[2] El proyecto contaba con el patrocinio del estado brasileño de la mano de su ministro de Relaciones Exteriores, Otávio Mangabeira, quien fue destituido por la Revolución del 30 en Brasil y obligado a exiliarse. Tal vez el destino de la *Biblioteca Brasileña* se hubiese también truncado, pues tenía un propósito político y formaba parte del proyecto personal de un político que cayó en desgracia.

La aventura de Otávio Mangabeira de encargar al poeta Villaespesa la edición de una magna *Biblioteca Brasileña* en 80 tomos no deja de ser sintomática, pues son varios los intelectuales y diplomáticos brasileños que se preocuparon porque su literatura y su cultura fueran conocidas en España. Una de esas figuras fue Gilberto Freyre, que visitó nuestro país en diferentes ocasiones, antes y después de la guerra civil y de la dictadura franquista, como ha dejado constancia Pablo García Velasco en su tesis sobre *El iberismo de Gilberto Freyre*. En sus diferentes visitas[3] tuvo la oportunidad de entrar en contacto con algunos intelectuales españoles como Américo Castro, Francisco Ayala o Julián Marías, entre otros, en cuyas obras dejó una impronta significativa, así como despertó en ellos el interés sobre Brasil y su mundo cultural.

Como Freyre, su pariente, el poeta y diplomático João Cabral de Melo Neto, que estuvo destinado en misión diplomática en ciudades como Barcelona, Madrid y Sevilla, dejó también una huella imborrable tanto por su influencia sobre el grupo artístico *Dau al Set*, como por la creación de la *Revista de Cultura Brasileña* o la publicación de algunos poemas y libros de clara inspiración española. De su primera etapa en España, en la colección de libros editados por el propio poeta pernambucano que denominó "o livro inconsútil", por ser pliegos que no estaban cosidos, salió una *Antología de poetas brasileños de ahora*, organizada por Alfonso Pintó. Por otra parte, la propia revista *Dau al Set*, órgano difusor del grupo artístico, editó en 1949 cuatro poemas de Cabral traducidos por Joan Brossa. Aunque lo cierto es que, en esa década, ya se estaban publicado en algunas revistas españolas, como *Acanto* o *Cántico* entre otras, poemas sueltos de escritores brasileños y vieron la luz algunas antologías como la de Oswaldo Rico, de 1948, con el título *Poetas de Brasil*, que editó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, o ya en 1950 *Tres poetas del Brasil*, traducida por Pilar Vázquez Cuesta, que reunía piezas poéticas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Augusto Frederico Schmidt. Un año más tarde, en 1951,

[2] Posteriormente muchos de ellos fueron recuperados y, actualmente, están depositados en la Biblioteca Villaespesa de la Universidad de Almería.
[3] Pablo González Velasco indica que Gilberto Freyre estuvo en España en 1923, 1937, 1956, 1965, 1969, 1970, 1976, 1980 y 1981 en diferentes misiones culturales.

vería la luz una selección de poemas de Drummond, traducida por Rafael Santos Torroella, en la colección Adonais.

2. *Revista de Cultura Brasileña*

Sin embargo, la aportación más importante de Cabral en nuestro país fue la creación de la *Revista de Cultura Brasileña*, cuya cabecera perteneció legalmente a la Embajada de Brasil en España. Para mantener la independencia de la publicación, el poeta pernambucano encomendó al español Ángel Crespo su dirección, quien siempre contó con su asesoramiento. El propio Crespo lo explicaría así: "Cabral de Melo, no sólo puso en mis manos—literal y generosamente—la *Revista de Cultura Brasileña*, sino que también tuvo la caballerosa delicadeza de abstenerse de interferir por iniciativa propia en una labor que siempre estuvo dispuesto a facilitarme con los consejos que le pedía y relacionándome con muchos escritores y artistas de sus país" (Crespo 1990: 29), según dejó indicado en la introducción a la antología poética, *A la medida de la mano*, del poeta pernambucano editada por la Universidad de Salamanca con ocasión de la concesión del III Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana a João Cabral.

La *Revista de Cultura Brasileña* inició su andadura en junio de 1962 y, como se trataba de una publicación de carácter diplomático, nunca estuvo sometida a la censura franquista que, en aquellos años, planeaba como un ave siniestra sobre toda prensa periódica española. La revista era de carácter gratuito y se enviaba a un gran número de personalidades del mundo literario y artístico español, así como a bibliotecas, universidades y centros universitarios españoles de todo el mundo y, en especial, a las de los países americanos de lengua española. En esta primera etapa, debido a su extraordinaria acogida, la revista aumentó su tirada de los mil ejemplares iniciales a cuatro mil quinientos. A ello ayudó también el diseño de las cubiertas y de los números realizados por el artista plástico Manuel Calvo. Ángel Crespo como director y Pilar Gómez Bedate como secretaria de redacción llevaron a cabo, por tanto, una misión divulgativa de la cultura y la literatura brasileña que no ha tenido parangón hasta nuestros días.

En esta primera etapa, que se extendió desde 1962 hasta 1970, se dio especial importancia a la poesía y contó con extraordinarios traductores como el propio Crespo, Gabino Alejandro Carriedo o Dámaso Alonso, quienes vertieron a la lengua española la obra de grandes autores de la época como eran, entre otros, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Cassiano Ricardo, Cecilia Meireles, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Raúl Bopp, Henriqueta Lisboa, Oswald de Andrade, Raúl Pompeia, Menotti del Picchia, Mario Quintana, Lêdo Ivo, Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant'Anna y, como no, de su promotor y amigo, João Cabral de Melo Neto.

Es importante mencionar algunos trabajos publicados en la *Revista de Cultura Brasileña* en estos primeros años, como el firmado conjuntamente por Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo titulado "Situación de la poesía concreta", que inicialmente se publicó en el número 5, correspondiente a junio de 1963, y que, posteriormente, se editó en *Libros de la Resistencia* (Madrid, 2013). Los trabajos "*Tendência*, poesía y crítica en situación" y "Cuestiones fundamentales de la poesía praxis" aparecieron respectivamente en los números 15 y 19, correspondientes a los números de diciembre de 1965 y 1966. Fueron fruto de una encuesta llevada a cabo por los editores de la revista a numerosos poetas brasileños sobre la cuestión de la literatura de vanguardia.

También se debe destacar la traducción de algunos relatos de escritores como João Guimarães Rosa, "El caballo que bebía cerveza" aparecido en el número 7 (diciembre 1963), de Clarice Lispector "Dibujando un niño" en el número 13 (junio de 1965) o de Jorge Amado "De cómo el mulato Porciúncula se sacudió su difunto", en el número 17 (junio de 1966). Menciono al menos a estos tres autores por la relevancia que luego tuvieron y porque, en aquellos años, eran completamente desconocidos en España.

Además de los escritores aludidos, habría que hablar de algunos colaboradores de excepción en esta primera etapa de la revista como fueron, entre otros, Gilberto Freyre, José Guilherme Melquior o Benedito Nunes. De los autores españoles que colaboraron en esta primera etapa hay que destacar al poeta y crítico José Luis Cano, al historiador Manuel Nieto Alcalde o a los críticos y artistas plásticos José María Iglesias y José María Moreno Galván.

La revista también publicó algunos números extraordinarios como el dedicado a Guimarães Rosa (nº 21, de junio de 1967) o a Nélida Piñon (nº 24, de marzo 1968), autora muy poco conocida incluso en los medios brasileños de la época, pero que luego ha tenido enorme relevancia tanto en Brasil como en España.

3. Traducciones

Paralelamente a esta labor de editores y directores de la revista, Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate fueron excelentes traductores. Al primero le debemos la magna versión del *Gran sertón: veredas* (Barcelona, 1967) de Guimarães Rosa y la *Antología de la poesía brasileña* (Barcelona, 1973). Anteriormente, junto a Gabino Alejandro Carriedo, ya había publicado el libro *Ocho poetas brasileños* (Madrid, 1966) entre los que se encontraban João Cabral o Lêdo Ivo, por mencionar a los más conocidos. Pilar Gómez Bedate, por su parte, tradujo *Manolón y Miguelín*, de Guimarães Rosa (Madrid, 1981), a los que seguirán, para completar la trilogía *Cuerpo de baile*, los títulos *Urubuquaquá* (Barcelona, 1982) y *Noches del sertón* (Barcelona, 1982), aunque la traducción de estos dos últimos volúmenes la realizó Estela dos Santos.

Por otra parte, la extraordinaria acogida de la *Revista de Cultura Brasileña* entre intelectuales y profesores españoles ayudó en gran medida a las distintas traducciones que, a partir de las décadas del sesenta del pasado siglo, comenzaron a llenar las librerías españolas.

Entre ellas, cabe mencionar la que, en 1965, Ediciones Alfil realizó del *Auto de la Compadecida*, de Ariano Suassuna, que no terminó de satisfacer al autor brasileño por las modificaciones intencionadas que se realizaron en el texto. El autor de dicha versión fue el poeta y miembro de la Academia Española José María Pemán, cuya sintonía con la idiosincrasia del nacional-catolicismo franquista es sobradamente conocida. Esta aventura intelectual ha sido analizada en profundidad por María Isabel López Martínez, de la Universidad de Extremadura, en un trabajo presentado en la Universidad de Salamanca titulado "La recepción de la literatura de Suassuna en España" en diciembre de 2024.

Pero otras versiones fueron especialmente significativas por su trascendencia en el ámbito cultural español, como fueron las realizadas por Basilio Losada tanto de la obra de Jorge Amado como la de otros importantes narradores del espacio brasileño. El entonces director del departamento de Filología Galaico-Portuguesa de la Universidad de Barcelona comentó que

> en 1968 había llegado a una situación de lectura en la que los libros se me caían de las manos, y un día, en una librería de viejo, en Barcelona, vi un libro brasileño titulado *Os velhos marinheiros*. Aquel libro me devolvió el amor a la lectura, el ansia de leer: fue mi reencuentro con la literatura. Algo semejante me pasó otra vez con Álvaro Cunqueiro, escritor gallego que tiene muchos puntos en común con Amado. Cunqueiro decía que 'una gran novela es siempre una historia bien contada', por eso aquella novela que leí de claro en claro y de oscuro en oscuro y que luego traduje—*Os velhos marinheiros*—, fue para mí una de las más gratas experiencias de lector (Losada 1989: 20).

A esta traducción de Basilio Losada de *Los viejos marineros* siguieron otras muchas del autor bahiano, como fueron *Los pastores de la noche* en 1970, *Jubiabá* en 1972, o *Mies roja* en 1972. Y hubo muchos traductores que en la década del 70 se dedicaron a la literatura brasileña, como la mencionada Estela dos Santos, Cristina Peri Rosi o Pablo del Barco, entre otros.

Paralela a la actividad en España de Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate y Basilio Losada, es necesario mencionar la figura de Julio García Morejón, que, en 1965, ganó por oposición una cátedra en la Universidad de São Paulo y tuvo una importancia significativa en la divulgación del hispanismo en Brasil. García Morejón fue miembro correspondiente de la Academia Española de la Lengua y obtuvo galardones como la Orden del Mérito Civil otorgado por Juan Carlos I. Además de ser autor del libro *Unamuno y Portugal,* fue también director de la revista *Intus*, que desde 1955 publicó a grandes poetas de la literatura española, como Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso,

Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Blas de Otero y también de la brasileña, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Sergio Milliet, Cecilia Meireles o Henriqueta Lisboa, entre otros. El gran anhelo de García Morejón fue crear un vínculo entre ambas culturas y la instauración de una presencia cultural española en Brasil, que solo se vería realizada a inicios del siglo XXI con la inauguración de los Institutos Cervantes de Brasil.

Volviendo a la década del sesenta y e inicios del setenta del pasado siglo, hay que destacar que, en esos años, la Universidad de Barcelona, bajo la dirección de Basilio Losada en el Departamento de Literatura Galaico-Portuguesa, organizó una serie de encuentros, simposios y conferencias sobre autores brasileños. Fue el propio Basilio Losada quien tradujo *Cerca del corazón salvaje*, de Clarice Lispector, en 1977, dando inicio en España a la difusión de la escritora brasileña. A los mencionados Amado o Lispector se sumó una buena cantidad de autores brasileños que fueron traducidos por Basilio Losada, como Autran Dourado, Dalton Trevisan, Antônio Olinto, Lygia Fagundes Telles, Darcy Ribeiro, Osman Lins, Ignácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca, Graciliano Ramos o Mário de Andrade, entre otros.

4. Nueva etapa de la *RCB*. Otras revistas.

Debido al recrudecimiento de la dictadura brasileña y al cambio de su misión diplomática en Madrid, en 1970 Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate abandonaron la dirección y la secretaría de redacción, respectivamente, de la *Revista de Cultura Brasileña*, que pasó a manos de Manuel Augusto García Viñolas, un ex-legionario, periodista y diplomático español que había dirigido NODO, el noticiario oficial del franquismo que se emitía obligatoriamente en los cines antes de la proyección de las películas. En esta segunda etapa, la revista abandonó el carácter eminentemente literario para abrirse a todo tipo de campos culturales, intentando "diversificar los temas, dándole una mayor cabida a las artes plásticas, al cine, al teatro y a la crítica bibliográfica", según se explicaba en el número correspondiente al año 1971 en el que se iniciaba la nueva andadura. Estas razones no eran del todo exactas, pues en la primera etapa de Ángel Crespo se publicaron muchos artículos sobre arte brasileño y antropología. En todo caso, esta nueva orientación ideológica no se trasladó a la parte gráfica de la revista que siguió a cargo de Manuel Calvo.

Se podrían indicar algunos números significativos de esta segunda etapa de la revista, que se prolongó hasta noviembre de 1981. Hay que señalar el de septiembre de 1972, que se centró en la celebración de los ciento cincuenta años de la independencia brasileña con firmas de Josué Montello, Américo Lacombe o Arthur Ferreira Reis, entre otros. También es de destacar el de diciembre de 1975 dedicado a la mujer brasileña donde se sobresalían, entre otras, las figuras de Clarice Lispector, Fernanda

Montenegro o Djanira, así como el homenaje a la *Semana de Arte Moderna* con trabajos de Graça Aranha, Jorge Guimarães, Jayme Mauricio y Lêdo Ivo en el número correspondiente al mes de mayo de 1972. Por otra parte, Gilberto Freyre continuó colaborando con trabajos como "Nuevas consideraciones sobre Brasil como nación hispano-tropical" en el número 32, número en el que se publicaba también una entrevista con el autor de *Casa grande y senzala*. En el terreno de las artes plásticas hay que recordar los trabajos de Fayga Ostrower sobre el grabado en Brasil (junio de 1978), de Wladimir Alves de Souza sobre la arquitectura contemporánea brasileña (diciembre de 1976) o de Burle Marx sobre arquitectura de jardines (nº 31). En lo que se refiere al arte musical, hay que señalar los artículos de Marlos Nobre sobre la música brasileña (nº 32) o de Pedro Machado de Castro sobre Heitor Villa-Lobos (nº 38). También en el campo literario se siguieron publicando trabajos sobre Clarice Lispector, João Guimarães Rosa o Nélida Piñon, como fue la crítica a su novela *Tebas de mi corazón* que escribió Mario Vargas Llosa.

Como dato anecdótico, pero no menos significativo, podría destacarse que en el número 39, correspondiente a junio de 1975, se reproducía una colección de poemas del académico español Guillermo Díaz-Plaja dedicados a Brasil, a sus ciudades y a sus artistas. Como botón de muestra reproduzco el soneto dedicado a las playas de Río de Janeiro:

> Botafogo es azul; Copacabana
> lapislázuli, verde, blanco y rosa;
> Flamengo es el atril donde se posa
> la mariposa en flor de la mañana.
>
> Catete, la madeja que devana
> sus oros en la arena rumorosa;
> Leme, Gávea, Leblon son la armoniosa
> cadena de esplendor con que engalana
>
> Río el collar de estrellas de su noche,
> su palpitar azul y su derroche,
> su corazón y su último secreto.
>
> Siete playas, contad, que desdobladas
> en el espejo azul van desplegadas
> cual los catorce versos de un soneto.
> (Díaz Plaja 1975: 111-112)

En todo caso, sería imposible reseñar al completo la trayectoria de una revista que tuvo 52 números con una riqueza inaudita de opiniones y que contó con las voces más representativas del mundo cultural, literario y artístico brasileño.

La década del ochenta del pasado siglo fue también muy rica en versiones de autores brasileños, porque a los ya mencionados se sumarían las figuras de Machado de Assis, cuyas novelas y relatos comienzan a ser traducidos, y de autores contemporáneos como Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar, Nélida Piñon y los poetas Drummond de Andrade, Haroldo de Campos y Armando Freitas Filho, entre otros.

También en la misma década la Editorial Siruela publicó, en 1985, un número especial de la revista *El Paseante* dedicada a Brasil. En este número se presentaron algunos trabajos originales, como el inicio del libro *Antes el mundo no existía*[4], texto de la mitología heroica de los indígenas de la etnia Desâna de lo alto del río Negro, así como un artículo de Pierre Verger sobre el *Brasil africano*. La revista tenía también algunos inéditos de Clarice Lispector (se publicó el único poema de la escritora de origen ucraniano que se conoce y que luego se difundió sin hacer mención a esta primera edición), el primer capítulo de *Viva el pueblo brasileño*, de Ubaldo Ribeiro, que aún no había sido publicado en España y que sería editado por la editorial Alfaguara en 1989, el poema de João Cabral *El perro sin plumas* en la traducción excepcional de su amigo barcelonés Rafael Santos Torroella, así como una selección de poemas de Manoel de Barros, entonces totalmente inédito en España y muy poco conocido en Brasil. La revista estaba ilustrada con imágenes de Maureen Bisilliat, Mario Cravo Neto y Miguel Rio Branco. Menciono con tanto detalle esta publicación por la repercusión y originalidad que supuso en el ámbito cultural español y en la difusión de un Brasil que era totalmente desconocido en aquel tiempo.

En los años noventa verían la luz nuevas revistas y publicaciones sobre diversos asuntos relacionados con la cultura y la economía brasileña. La revista documental de ciencias sociales iberoamericanas *Síntesis*, dirigida por Guadalupe Ruiz-Giménez, publicó en 1990 un doble número dedicado a la política y la sociedad brasileñas con importantes contribuciones de especialistas brasileños como Helio Jaguaribe, entre otros. Por otra parte, en el marco literario y artístico, la revista *El Urogallo* publicó en 1995 un número dedicado la mujer en la cultura brasileña. También es de destacar el número de la *Revista de Occidente* correspondiente a noviembre de 1995, que trataba sobre distintos aspectos culturales y políticos del Brasil del momento con artículos de Silviano Santiago, Frederico Morais, Eduardo Portella o Boris Fausto, entre otros. Y en 1997 la prestigiosa revista de arte *Lápiz* dedicó un número al arte plástico brasileño con trabajos de los más eminentes críticos brasileños como Ivo Mesquita o Aracy Amaral, entre otros. También de esa década es la publicación de un número especial de la *Revista de Cultura Brasileña*, que quería resurgir de sus cenizas.

[4] El libro firmado por los indígenas Umusin Panlón Kumu y Tolamán Kenhiri fue publicado el año 2009 por Prensa Universitaria (Palma de Mallorca).

5. Paulo Freire. Exposiciones.

Es importante destacar también que en la década del ochenta e inicios de los noventa visitó España Paulo Freire, quien realizó cuatro viajes a nuestro país entre 1984 y 1991. El pedagogo brasileño recibió los Doctorados Honoris Causa de la Universidad de Barcelona y de la Universidad Complutense de Madrid. Finalmente, estuvo en Barcelona para participar en un congreso internacional al que también fueron invitados algunos destacados investigadores de universidades norteamericanas y europeas. Paulo Freire ya era conocido, desde finales de la etapa franquista, por sus ideas modernizadoras en materia educativa y había sido reivindicado tanto desde los sectores más innovadores de la iglesia católica como por los nuevos pedagogos de la transición y la democracia posfranquista. Libros como *Pedagogía del oprimido,* publicado en inglés y español en 1970, *El grito manso* de 2006 o *Pedagogía de la esperanza,* de 1992, fueron celebrados y comentados en nuestro país, donde dejó una importante influencia en profesionales españoles de la educación como Daniel Cassany, entre otros. Paulo Freire tuvo una calurosa acogida en las diferentes ciudades españolas que visitó, y mencionó la figura de Miguel de Unamuno con la que se identificaba. Como he señalado, el propio Unamuno, según sus palabras, ignoraba todo lo concerniente a la cultura brasileña, pero Brasil sí conocía, y en profundidad, la obra y al autor *Del sentimiento trágico de la vida*. En su homenaje, Paulo Freire concluyó su última charla de la Universidad de Barcelona con las siguientes palabras:

> Yo no vendría a España, a la España que me ha dolido, a la España que duele como dijo Unamuno. Yo no podría venir a un país que le dolía a un hombre como Unamuno para no decir que el mundo me duele. Y que no acepto de manera ninguna este fatalismo de que debemos usar una pedagogía que se porta bien, una práctica que piensa solamente en el quehacer de hoy, que no piensa el mañana, que no sugiere un conocimiento profundo de las cosas como se dan, por qué se dan, a favor de quienes se dan. Yo defiendo la misma pedagogía más radicalmente hoy que ayer, la pedagogía que ilumina, que desoculta y que no tiembla (Zaldívar 2021: 13).

A comienzos del nuevo siglo, entre octubre del año 2000 y enero de 2001, tuvo lugar en Valencia, en la sede del IVAM, una exhibición titulada *Brasil: de la Antropofagia a Brasilia,* cuyo comisario fue en el crítico de arte Jorge Schwartz y que venía acompañada por un voluminoso catálogo de más de seiscientas páginas. En la exposición se mostraron obras de artistas plásticos como Vicente do Rego Monteiro, Anita Malfati, Víctor Brecheret, Tarsila de Amaral, Emiliano Cavalcanti, Lasar Segall, Ismael Neri, Antônio Gomide, Cândido Portinari, Guignard, Flavio de Carvalho, Alfredo Volpi, José Panceti, Cícero Dias, Maria Martins, Carlos Scliar. También se podían encontrar en ella reproducciones de carteles de cine y portadas de libros de los modernistas brasileños, así como las imágenes de los mejores fotógrafos: desde las primeras instantáneas de Mário de Andrade a las fotografías de Hildegard Rosenthal, Geraldo

de Barros. Junto a las partituras de Villa Lobos y otros compositores como Ernesto Nazareth o Francisco Mignone, se podía contemplar también una muestra de los mejores diseños arquitectónicos de Warchavchik, Lucio Costa u Oscar Niemeyer, así como las estructuras de jardines de Burle Marx. Nunca se había presentado en España con mayor esplendor el arte plástico, la arquitectura y la cultura brasileña en una exposición de semejante amplitud.

6. Centro de Estudios Brasileños y Fundación de Cultura Brasileña. Surgen los *brasileñistas* españoles

También a comienzos de siglo se crean el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (CEBUSAL) y la Fundación Cultural Hispano Brasileña. Ambas instituciones continuarán desde el lado académico y cultural una labor iniciada en los años ochenta por Basilio Losada. Desde el punto de vista académico debo mencionar a la profesora Elena Losada Soler de la Universidad de Barcelona, así como destacar la labor académica de Carmen Villarino, en la Universidad de Santiago de Compostela que, desde 1996, imparte cursos de literatura brasileña en el departamento de Filología. También habría que recordar en este apartado la Cátedra de Estudios Brasileños de la Universidad Complutense que tuvo una vida efímera, entre 2005 y 2009, y que tuve el placer y el honor de dirigir.

En el CEBUSAL fueron significativos los seminarios sobre autores brasileños que, desde 2008, coordinó la entonces profesora, hoy catedrática de Literatura Comparada, Ascensión Rivas. Estos cursos estuvieron dedicados a figuras de singular importancia en las letras brasileñas como fueron Machado de Assis, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar, Jorge Amado, Nélida Piñon o Ariano Suassuna, entre otros. Y en ellos colaboraron un grupo de profesores e investigadores de la talla de Carlos Paulo Martínez Pereiro, de la Universidade da Coruña o María Isabel López Martínez, de la Universidad de Extremadura, entre otros eminentes especialistas.

Paralelamente la Fundación Cultural Hispano Brasileña promovió en colaboración con la *Residencia de Estudiantes* de Madrid unos encuentros con escritores brasileños en residencia con los poetas Ferreira Gullar y Lêdo Ivo, o los novelistas João Gilberto Noll, Ana Miranda y Antônio Torres, entre otros. Estos encuentros daban continuidad a las *Semanas de Autor* organizados en homenaje a Jorge Amado en 1989, con presencia del propio escritor, en la sede del entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) o la dedicada a Clarice Lispector en la Casa de América en 1997.

La Fundación Cultural Hispano Brasileña no solo dedicó sus esfuerzos al campo literario, financiando congresos, revistas y traducciones, sino también a la difusión del cine brasileño, a la organización de encuentros entre economistas, sociólogos y politólogos para estudiar la realidad de Brasil desde sus aspectos históricos y

contemporáneos. Un plantel de grandes profesionales trabajaron en estas labores de difusión, entre los que cabe destacar al historiador y profesor José Manuel Santos, primer director del CEBUSAL y su actual director, a quien debemos el excelente libro recientemente publicado *El Brasil de Felipe III* y la creación del Grupo de Investigación BRASILHIS (Historia de Brasil y el Mundo Hispánico en perspectiva comparada), así como la dirección de la colección Biblioteca Brasil en la editorial Ediciones Universidad de Salamanca. También debo señalar como colaboradores de la Fundación al politólogo, experto en relaciones Internacionales, Bruno Ayllón, al economista Alfredo Arahuetes, al profesor de arte Carlos Castro Bruneto o al musicólogo y difusor de la música popular brasileña Carlos Galilea. A estos nombres hay que sumar el de Juan Manuel Bonet, que fue director del IVAM de Valencia y del Museo Reina Sofía de Arte Contemporáneo de Madrid y que ha sido un gran promotor del mundo brasileño en España con exposiciones como ya la mencionada del IVAM o la dedicada a *Tarsila de Amaral* en la Fundación Juan March en 2009. Juan Manuel Bonet ha estudiado también la obra de los poetas Oswald y Mario de Andrade, así como de otros significativos autores brasileños en el ámbito de la vanguardia.

Después de mencionar a estas personalidades hay que señalar también la labor de todos aquellos que recogieron el fruto de aquellas semillas que plantaron Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate y Basilio Losada, como es el caso de la profesora Alva Martínez Teixeiro, de la Universidad de Santiago de Compostela que ha estudiado en profundidad la obra de Hilda Hilst, de Carolina Hernández Terrazas y Myriam Jiménez Quenguan, expertas en Clarice Lispector, así como de Pablo González Velasco que, desde la publicación digital *El Trapezio*, defiende los ideales del iberismo y difunde contenidos culturales transversales entre lo brasileño y lo español.

Para finalizar este trabajo me gustaría mencionar la *Revista de Estudios Brasileños*, ligada al CEBUSAL, que edita la Universidad de Salamanca y la revista *Abriu*, de la Universidad de Barcelona, de temática lusófona, que dirigen Rodrigo Herrera y María Xesús Lama. A todos ellos, y a tantos otros que se esfuerzan en la actualidad en la difusión de la cultura, el pensamiento y la realidad brasileña y que me es imposible mencionar en su totalidad en estas páginas, debe mucho el *brasileñismo* o *brasilianismo* español, que se inició titubeante en el siglo XIX de la mano magistral de Juan Valera. Podríamos compararlos a todos ellos como a gigantes de piedra tal como hizo el propio patriarca del *brasileñismo* español, Juan Valera, en una de sus cartas a Estébanez Calderón:

> La idea de comparar los montes con gigantes de piedra es muy de los poetas brasileños, y aun sin exageración se puede repetir en estilo pedestre, pues las montañas del Órgano, la del Pan de Azúcar, del Corcovado, y otras muchas que se levantan por donde quiera en torno de la ciudad, despiertan fácilmente en el alma más fría la citada comparación, y parecen una legión de colosales diablos fósiles (Valera 2002: 185).

Así, pues, como aquellos gigantes de piedra, o diablos fósiles, de los que habla Valera, los *brasileñistas* españoles han podido custodiar y, tal vez, permitir vislumbrar la riqueza cultural que albergaba la hermosa bahía, que algunos viajeros confundieron con la inmensa desembocadura de un río en cuyas aguas se reflejaba todo un continente: un Brasil con interminables tierras, voces e historias.

7. Bibliografía

Ayllón Pino, Bruno (2005): "Las relaciones culturales en la agenda bilateral hispano-brasileña: un poco de historia", *Revista de Cultura Brasileña*, n. 3, pp. 15-67.

Ayllón Pino, Bruno (2010): "El Brasil de hoy visto desde España: perspectivas de un *brasilianista*", *Pensar. Caderno de literatura do Jornal Estado de Minas,* 13 de noviembre.

Crespo, Ángel (1994): "La poesía de Cabral de Melo", en João Cabral de Melo Neto, *A la medida de la mano,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Crespo, Ángel & Gómez Bedate, Pilar (2011): *Situación de la poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña*. Madrid, Libros de la Resistencia.

Díaz-Plaja, Guillermo (1975): "Un académico español canta al Brasil", en *Revista de Cultura Brasileña*, n. 39, junio.

García Morejón, Julio (2000): "Creación y desarrollo del hispanismo en Brasil", *Anuario brasileño de estudios hispánicos,* n. 10, pp. 17-34.

González Velasco, Pablo (2001): *El iberismo de Gilberto Freyre* (1900-1987), Salamanca, Universidad de Salamanca.

González Velasco, Pablo (2024): "El periplo pan-ibérico de Américo Castro, un andaluz nacido en Brasil" en J. A. González Alcantud & P. González Velasco (ed.), *Américo Castro: pensador errante entre América y España,* Granada, Universidad de Granada.

Losada, Basilio (1989): "El escenario: ritmo y color", en F. Rodríguez de la Fuentes, *Jorge Amado,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Machado de Assis, Joaquim M. (1919): *Sus mejores cuentos*. Traducción de Cansinos Assens, Madrid, Editorial América.

Maura, Antonio (1997): "Historia de una travesía por la poesía y la cultura brasileña", *Revista de Cultura Brasileña*, Nº Especial.

Maura, Antonio (2012): "Pinturas, libros y poemas: João Cabral en Barcelona", en A. Rivas (ed.), *João Cabral de Melo Neto: poeta en la encrucijada*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Piuco Biglia, Francielle (2015): "Introducción a la recepción de la literatura brasileña en España: de Juan Valera a la Revista de Cultura Brasileña (1962-1971)", *Revista de Historia de la Traducción*, n. 9, s.p.

Piuco Biglia, Francielle (2021): *Traducción y recepción de la literatura brasileña en España entre 1855 y 1936*. Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo / Universitat Pompeu Fabra.

Valera, Juan (1897): *Genio y figura*. Librería Fernando Fé. Madrid.

Valera, Juan (1996): *A Poesia do Brasil. Edição bilingue.* Estudo introdutório e tradução de María de la Concepción Piñero Valverde. Madrid, Embajada de España.

Valera, Juan (2002): *Correspondencia (1847-1861)*, Madrid, Editorial Castalia.

Zaldívar, Jon Igelmo & Quiroga Uceda, Patricia (2021): "Los viajes de Paulo Freire a España y la consolidación del ámbito académico de la pedagogía a partir de los años noventa", *Práxis Educativa,* 16, pp. 1-18. Disponible en https://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa.

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 33-50

El soneto "D. Juan" de Manuel Bandeira en el contexto de la evolución del mito

The sonnet "*D. Juan*" by Manuel Bandeira in the Context of the Evolution of the Myth

Ángela María Pérez Castañera
IES Luis de Morales
amperezc01@educarex.es
orcid.org/0000-0001-9427-7032

Data de receção do artigo: 06-03-2026
Data de aceitação do artigo: 01-07-2026

Resumen

Este artículo trata de enmarcar el soneto *Don Juan* (1907) de Manuel Bandeira en el contexto romántico del material literario donjuanesco donde se inserta. Siguiendo las ideas e imágenes principales del poema, se analiza su trasfondo en las concepciones postmozartianas del personaje mítico Don Juan, o Don Giovanni: las de E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Byron, Kierkegaard y Lenau, comentadas también por relevantes críticos contemporáneos. Todo ello se realiza partiendo de un análisis crítico de la traducción al español de Dámaso Alonso y Ángel Crespo. Metodológicamente se combinan, pues, varias vertientes de los estudios comparatistas: la modulación del mito desde la perspectiva tematológica, que es la clave, y los aspectos relativos a la traducción.

Palabras clave: Mito de Don Juan – Manuel Bandeira – literatura comparada – tematología.

Abstract

This article attempts to frame Manuel Bandeira's sonnet Don Juan (1907) within the Romantic context of the Don Juanesque literary material in which it seems to be inserted. Following the main ideas and images of the poem, its background is analyzed in the post-Mozartian conceptions of the mythical character Don Juan, or Don Giovanni: those of E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Byron, Kierkegaard, and Lenau, also commented on by relevant contemporary critics. The analysis is grounded in a critical examination of the Spanish translation by Dámaso Alonso and Ángel Crespo. Methodologically, therefore, several aspects of comparative literary studies are combined: the modulation of the myth from the thematological perspective, which is key, and the aspects related to translation.

Keywords: The Don Juan myth – Manuel Bandeira – comparative literature – thematology.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.33

El número 2 de la *Revista de cultura brasileña* (Madrid, 2, 1962, pp. 94-95) se inaugura con la traducción de Dámaso Alonso y Ángel Crespo, director de la publicación este último, de algunos poemas de Manuel Bandeira. Están antecedidos por una introducción breve pero esclarecedora que contextualiza la figura del reconocido poeta brasileño. Los traductores destacan la gran contribución del escritor Bandeira a la difusión de la poesía brasileña en el ámbito hispánico a través de sus traducciones y publicaciones, pero sobre todo por una antología titulada *Panorama de la poesía brasileña* que contiene un interesante estudio y fue publicada en el Fondo de Cultura Económica en 1951. Ponen de manifiesto, además, el interés y el profundo conocimiento de Bandeira de la literatura en español, como muestra su traducción de obras clásicas, por ejemplo, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, publicada en 1960. Bandeira ya había manifestado su fascinación por este mito en un poema titulado *D. Juan*, que forma parte de su temprano y celebrado libro de poemas *A cinza das horas*, publicado en 1917[1]. Se trata, precisamente, de uno de los poemas que traducen Alonso y Crespo; a él se dedicarán estas páginas.

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 1886 - Rio de Janeiro, 1968), también ensayista, cuentista, crítico, traductor, periodista y docente, es considerado un clásico y un maestro de la siguiente generación de escritores modernistas. En poemas tempranos como el que vamos a comentar a continuación, fechados en 1906 y 1907, encontramos indudables ecos parnasianos. El tema de la muerte estará muy presente en Bandeira desde su juventud, porque tuvo que convivir con la tuberculosis, lo cual se refleja en su poesía, ya desde el propio título de *A cinza das horas*. Esta obra temprana, cumbre de la literatura brasileña, tiene como temas centrales la muerte, la fragilidad de la vida y la soledad. No es extraño, entonces, que le fascine una figura como la de Don Juan, como veremos. Ofrecemos el texto y la traducción llevada a cabo por Alonso y Crespo:

D. Juan
Ser de eleição em cujo olhar a natureza
Acendeu a fagulha altiva que fascina
Tu trazias aquela aspiração divina
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina.
Vencido, escarneceste a virtude mofina...
Tua moral não foi a da massa burguesa.

Morreste incontentado, e cada seduzida

[1] Cfr. *A cinza das horas:* 1ª edição digital, global editora, São Paulo, 2014, "D. Juan", 1907, p. 36.

Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno.
Para os poetas e para os graves pensadores
Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno.

(Manuel Bandeira)

Ser de elección. En ti Naturaleza
Prendió al mirar altivo la chispa que fascina,
Tú tenías aquella aspiración divina
De lograr en la vida la perfecta belleza.

La buscaste en amor: indecible sorpresa,
Poseer..., sueño malo, demencia que ilumina.
Vencido, tú burlaste a la virtud mezquina.
No tenías la moral de la masa burguesa.

Moriste insatisfecho. Y cada seducida
Escarneció tu fe. Porque en tales amores
Nunca topaste con el misterio de la vida.

Tu alma, que era del cielo, se perdió en el infierno.
Para poetas, para los graves pensadores,
De ansia inmortal humana eres símbolo eterno.

(Traducción de Dámaso Alonso y Ángel Crespo)

1. Los motivos y temas del soneto

Para Bandeira, Don Juan es un ser elegido por la naturaleza, que le proporciona un mirar altivo y fascinante. De hecho, de ella trae una aspiración divina a la belleza perfecta. Cree hallarla en la posesión amorosa, pero no es más que un mal sueño que lo trastorna y desengaña. Ese sueño abre una cesura o un paréntesis, a mitad del segundo cuarteto en la secuencia lógica del poema, para aludir, a continuación, al rebelde y despechado Don Juan, que, esclarecido por el mal sueño, toma conciencia de la imposibilidad de realizar en la vida corriente sus ideales. Pero, frente a su sueño roto, le queda la burla y el escarnecimiento de la enmohecida decencia burguesa que lo ha frustrado. El desmoronamiento del ideal y ese lado oscuro del desengaño desencadenan todos los demonios de Don Juan, que proliferan ahora en el sinsentido del

amor, de la vida y de la muerte y en el desplazamiento del cielo de los sueños a un infierno –en vida y en muerte– sin ellos. Por todo esto, Don Juan pasa a la posteridad como el símbolo eterno de la insatisfacción humana.

El motivo central del poema es la lucha entre la voluntad y el destino, propio de los héroes trágicos y contenido reiterado, no solo en la literatura romántica, también en la renacentista y en la barroca. Las modulaciones románticas sustituyen el amor-devoción petrarquista fiel, destinado a una única dama, por el deseo y la seducción a muchas mujeres.

2. La traducción

La traducción que citamos es, en general, confusa en cuanto que no transmite los conceptos e imágenes principales del poema con el sentido lógico ni con la fuerza poética del original. Rompe la armonía e impacto estéticos del soneto, se diría que supeditándolos para lograr forzadamente el ritmo. Así, por ejemplo, en los dos primeros versos del poema quizás sería más correcto, y literal, traducirlos de este modo: "en cuyo mirar la naturaleza/ prendió la chispa altiva que fascina". En realidad, el original califica de "altiva" a la "chispa", no al "mirar", pero la traducción logra así el verso alejandrino. Tampoco reflejan la intención de Bandeira los verbos de los versos "3" y "4", porque no es lo mismo "trazias" (traías) que "tenías", sobre todo si se refiere a una elección primordial de la naturaleza.

En el inicio del primer terceto se encuentran las imprecisiones más fuertes, en realidad malversaciones, porque se confunde la "fe" con la "essência". La aspiración divina a la belleza perfecta a través del amor ideal fallido fue un engaño, ludibrio o burla a la propia esencia de Don Juan. La conjunción causal "porque" induce a interpretar que Bandeira apunta a la simple idea de que los amores fallidos quitaron a Don Juan la fe en el amor. Además, no es lo mismo "nunca topaste" que "não encontraste", ni que ese algo sea "el misterio" o simplemente "el sentido" de la vida. En general, falta elegancia formal y conceptual a la traducción.

En el primer verso del segundo terceto (12), se enrevesa la sintaxis por razones métricas, tendentes a conseguir versos alejandrinos y rima ABBA ABBA CDC EDE. Se trata de un buen ejemplo de cómo a veces en la traducción hay que elegir entre la solución más literal o la poética. Además, en los dos últimos versos tanto el "ansia inmortal humana" como el "símbolo eterno" suyo, y también los "poetas", merecen un artículo determinado, del mismo modo que los pensadores, según lo escribe Bandeira.

3. Rasgos románticos

La mayoría de las características que se atribuyen a Don Juan en este soneto son los rasgos románticos habituales: capricho de la naturaleza, fascinación perversa, aspiración al absoluto, mujer ideal, amor-posesión, voluntad elemental, descontento perenne, autoconciencia desgraciada, vida sin sentido y final en un infierno clásico, es decir, en un reino de los muertos sin culpa ni castigo, en el Orco al que alude Hoffmann, por ejemplo. Se trata de guiños sabios e inteligentes a un clima crítico-literario en el que Don Giovanni de Mozart se erige ya en modelo definitivo de Don Juan, aunque nunca se pudo olvidar totalmente –ni en el caso de Byron– su complejo ascendiente tridentino barroco, que alguna vez quiere asomar también en Bandeira. Como es sabido, el mito lo inició la comedia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, y lo culminó la ópera de Mozart: Don Giovanni se convirtió en el prototipo de Don Juan para la posteridad.

Hay varios modos románticos, posmozartianos, de entender a Don Juan; algunos de enorme influjo en la crítica sobre el mito. Los más importantes, por orden cronológico de sus obras, todas ellas tituladas *Don Juan*, serían: Hoffmann (1813), Schopenhauer (1819), Byron (1824), Kierkegaard (1843) y Lenau (1844). Todos tienen en mente el *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart, y ellos fueron los que crearon, con sus interpretaciones, el imaginario mítico definitivo de Don Juan que inspira también a Bandeira en este poema. De ahí que resulte tan interesante la posibilidad de leer y de interpretar el soneto del brasileño en el contexto de este complejo simbólico y conceptual europeo.

4. Cielo e infierno

La disolución del complicado y oscuro modelo barroco de Don Juan en el espléndido y colorista, grandioso incluso en su final trágico, *Don Giovanni* de Mozart, y la salida de ambos al Don Juan romántico, amante irresistible que persigue insaciablemente el absoluto encarnado en la mujer ideal, no dejaba, en definitiva, más que dos salidas: la autodestrucción (nihilista) o la sublimación (bienaventurada). En el primer caso, se produce la autodestrucción de Don Juan a causa de la desesperación por el deseo ideal siempre insatisfecho, al que la búsqueda de un placer inasible en una huida hacia adelante lleva definitivamente al hastío, el desastre y la muerte. En el segundo, Don Juan llega a la sublimación del enamorado arrepentido, y tiene como exponente más melindroso al Tenorio de Zorrilla. Aquel en el que más claro aparece "el ácido de la melancolía royéndole el corazón" (Lasaga Medina, 2004: 79-80) es el autodestructivo Don Juan de Lenau, que en un duelo que iba ganando con creces, arroja aburrido la espada y deja que su hermanastro archienemigo lo mate clavándole la suya. "Mi enemigo mortal está en mis manos, / pero también esto me aburre, como la vida entera. (Arroja la espada, Don Pedro le clava la suya.)". Así acaba el *Don Juan*

de Lenau (1844), que inspiró el poema sinfónico homónimo de Richard Strauss (1889), la música más bella escrita sobre Don Juan después de la ópera de Mozart, considerada por Kierkegaard la obra de arte más perfecta de todos los tiempos. En ambas se siente cómo la música, la "escritura en sonidos" (rótulo de Beethoven para su obertura *Onomástica*, 1815), fue el mejor medio de captar una personalidad vacía, sin identidad, atormentada e inestable como la de Don Juan, un mito literario en origen (Pérez Castañera, 2023: p. 160).

La breve fantasía de E.T.A. Hoffmann, *Don Juan* (1813), fija el paradigma por el que ha de decidirse la suerte del Don Juan romántico, que Lasaga Medina (2004: p. 80) describe así: "Don Juan es visto ahora como una especie de víctima de sí mismo porque su corazón generoso no encuentra la mujer que pueda llenar el anhelo amoroso que alienta en su alma". Hay que destacar que el sintagma "corazón generoso" es realmente romántico, porque el Don Juan barroco era en esencia un burlador.

Pero este nuevo Don Juan no es en realidad, sino un juguete en manos de fuerzas más poderosas que él, una víctima del enfrentamiento de Satán con Dios, escribe Joanna Mankowska (2017: p. 356-357), de modo que ahora parecerá más bien un mártir que un impenitente transgresor de las leyes divinas y humanas. De ahí el drama oscuro, nihilista, del Don Juan romántico, que toma conciencia del infortunio del mal sueño que supone cualquier búsqueda del ideal, que ha de perseguir de todos modos por su incoercible deseo de absoluto. Su aspiración –y condición– divina lo lleva inexorablemente a enfrentarse con lo transcendente, en realidad contra las trabas que cualquier entorno acostumbrado, divino o humano, ponga a su energía vital. Es el sino primordial del altivo Don Juan que acabará como concluye Bandeira: "Tu alma era del cielo y se perdió en el infierno" (ya en vida, podríamos añadir). Venía del cielo, la naturaleza le hizo un ser divino, superior, de ahí su connatural desprecio por el ser humano normal. Ello conllevó, con respecto a él mismo, una autoconciencia desgraciada por su soledad olímpica, y la emergencia, como desquite, del lado infernal de lo divino en él. O el aburrimiento, como en el caso paradigmático de Lenau, en el que elige, altivo siempre, la muerte, y con ella el infierno, que ya era realmente su patria. Más que el mártir de Mankowska, víctima de enfrentamientos superiores, Don Juan, en tal caso, es mártir y víctima de sí mismo, dios y demonio a la vez.

Por su parte, E.T.A. Hoffmann parece que remeda como nadie, cien años antes, el primer cuarteto de Bandeira.

> Puedes creerme, querido Teodoro: Don Juan fue dotado por naturaleza, como hijo predilecto suyo, con todas las cualidades que hacen a los hombres semejantes a los dioses, elevándolo sobre la mayoría de ellos, que solo son productos fabricados en serie por ella

> misma […] y lo destinó a vencer y a dominar. Un cuerpo fuerte y hermoso; una educación que siente todos los anhelos de lo más alto; un espíritu profundo, una mente rápida.[2]

De ahí su profundo desprecio por el modo normal de ver las cosas, por encima del cual se consideraba, y su desdén aún mayor hacia los seres humanos, que, en medio del regocijo mediocre de sus felices amores y uniones, "no pueden siquiera imaginar la satisfacción de los deseos nobles con los que la naturaleza traidora ha inflamado nuestro pecho". Esa mediocridad –y más si se subraya, como propone Bandeira, que se siente vencido por ella– impulsa a Don Juan irresistiblemente a la ácida burla de ese modelo de sociedad burguesa. Ha de revolverse contra sus integrantes y hacerles daño "jugando burlona e irreverentemente con aquellas dulces, pobres e indefensas criaturas igual que un hado cruel enviado por un destino nefasto".

Cada vez que seduce a una novia adorada, sigue Hoffmann, cada vez que asesta un duro golpe a la felicidad de una pareja de enamorados, del cual no se puedan recuperar a ser posible, Don Juan cree conseguir un triunfo magnífico sobre esa fuerza enemiga de la vulgaridad. Eso es algo que lo eleva, por encima de la estrechez de miras de esta vida, "hasta más allá de la Naturaleza y de su Creador", que, después de todo, y a pesar de su predilección por él, también son origen de esa miseria que le trastorna. Tras tanta borrachera destructora y sin hallar nunca el arrebato del ideal en ninguna, ni siquiera el goce de una mujer era ya –si alguna vez lo fue– una satisfacción de los sentidos, "sino una burla sacrílega a la Naturaleza y el Creador", cuyos condicionamientos despreciaba.

5. Fascinación

Las historias de Cordelia enunciadas por Kierkegaard y de Donna Anna por Hoffmann tensan este contexto trascendente relativo a la Naturaleza y al Creador hasta límites sobrehumanos de fascinación o posesión decididamente diabólicos. Se trata de ejemplos máximos, en ese sentido, de la burla sacrílega de Don Juan a su origen y a su esencia, con paralelos a las ideas de Bandeira sobre lo que llama escarnecimiento de la "virtude mofina" e inefabilidad de la "surpresa da posse". En el *Diario de un seductor* de Kierkegaard, Cordelia interpela a Johannes con unas palabras que describen las contradicciones que produce la seducción donjuanesca: "no puedo llamarte mío", le escribe, "porque comprendo perfectamente que nunca lo fuiste". De todos

[2] Para las citas y referencias a E.T.A. Hoffmann, en general, cfr. la edición original de su *Don Juan* (Der Drehbuchverlag, eBook, Viena 2016, https://www.tagusbooks.com/leer) y dos diferentes versiones en castellano suyas: Lectorum, México, 2003 y https://lucysrevolution.wordpress.com/2012/04/23/don- juan-1813-de-e-t-a-hoffmann/. Se utilizan estas dos versiones españolas, un tanto libres, adaptándolas al original siempre. Cfr. para las alusiones de este párrafo las pp. 18-19, 28-29 y 5-6 respectivamente. En adelante se citará solo por la página de la vienesa.

modos "te llamo mío, mi seductor, mi embaucador, mi enemigo, origen de mi desventura, tumba de mi dicha, abismo de mi desdicha". Estas palabras "han de sonarte como una maldición para toda la eternidad […] pero vayas donde vayas, seguiré siendo tuya, siempre a pesar de todo; aunque te retires a los confines del mundo, seré tuya; aunque ames por centenares a otras mujeres seré tuya, tuya hasta la muerte […] Sí, soy tuya, tuya, tuya: soy tu maldición" (Kierkegaard, 1989: p. 15).

Esta posesión maldita se explica abiertamente por dos mecanismos perversos: el del oscuro misterio de la estética y el de lo que hoy llamaríamos acoso machista. Johannes dice de él mismo que advierte que está verdaderamente enamorado, porque siente que "todas las cosas están colmadas de infinito misterio" y añade generalizando que todo amor, incluso el pérfido e infiel, tiene su misterio "cuando se sabe conservar en él el elemento estético necesario" (Kierkegaard, 1989: p. 43). Ese *quantum* estético indispensable es el encargado de la sublimación, el que trasmuta lo real en ideal y viceversa, por el poder de seducción de la locuacidad johannesca fundamentalmente. Johannes dice que ama a Cordelia "fielmente en el sentido estético de la palabra" (Kierkegaard, 1989: p. 86), es decir, volando sobre todo compromiso claro y real: basta para ello la estética, idealizar el sentimiento mediante un discurso brillante.

Con ese elemento estético sublimador, Kierkegaard convierte el concepto de seducción en una operación perversa, casi diabólica. Lo que pretende el Don Juan kierkegaardiano es eternizar la seducción, no poseer carnalmente a Cordelia (la posesión anula la seducción y el misterio), sino experimentar intelectualmente con ella, invadirla, aniquilar su espíritu hasta que le entregue entera su intimidad. Don Juan tiene en Kierkegaard un corazón frío, implacablemente egoísta (nada "generoso", como decía Lasaga Medina), refinadamente perverso. Johannes no llega a sádico, pero busca de hecho el placer aun a costa del dolor ajeno.

Hoffmann es incluso más crudo, al menos en el uso de imágenes literarias. Es verdad que el deseo donjuanesco "es un relámpago fugaz que se desvanece en el momento mismo de lograrse", como dice Marañón (2008: p. 74.), pero puede ser también algo inextinguible que hace enloquecer como un mal sueño eternamente repetido si no se satisface. Así sucede con el amor/odio infernal que lleva a la perdición a dos personajes que E.T.A. Hoffmann califica de "divinos": malviven encerrados en un deseo mutuo inextinguible que rompe el pecho de los dos hasta la aniquilación de Don Juan en el infierno y la muerte en vida de Donna Anna por el imposible olvido de esa relación satánica (Hoffmann, 2016: pp. 3 y 21).

Desgarrada entre la violencia de un amor loco y un odio vengador, Donna Anna siente que "solo la extinción de Don Juan podrá traer la paz a su alma consumida por tormentos mortales", pero que ello significará su propia "extinción terrenal". Don Ottavio, representante de la "virtude mofina", y de la moral de la "massa burguesa" de

Bandeira, nunca llegará a abrazar a "la novia consagrada por siempre a Satanás", en la que solo Don Juan:

> pudo encender esa locura que la arroja a sus brazos y la hace pecar con aquella furia infernal y autodestructora que inflama su espíritu […] El fuego de una sensibilidad sobrenatural, fuego del infierno, inundó todo su ser e hizo imposible toda resistencia (Hoffmann, 2016: pp. 21-22).

Esa sensibilidad sobrenatural, ese fuego del infierno, solo puede crearlos un habitante del *Orco*, la verdadera patria de Don Juan. Donna Anna seguirá consagrada para siempre a Satanás; Don Juan acaba engullido por él para la eternidad. "Tra fumo e fuoco, il diavolo se 'l trangugiò", cuenta Leporello casi al bajar el telón de *Don Giovanni*. El poema de Bandeira lo expresa de forma más suave que el criado: "Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno", pero detrás de esa pérdida infernal, haciendo temblar el verso de Bandeira, retumban los tremendos sones de Mozart que inmortalizan, un momento antes, ese engullir diabólico que recuerda Leporello.

6. Cambio de objeto

Sin reparo alguno ni excesos de ningún tipo, sin trascendencias infernales ni celestes, Kierkegaard explica el mecanismo donjuanesco de la seducción y su misterio, del deseo y lo oscuro que hay bajo él. Es muy sencillo. "Amar a una sola mujer es muy poco, amarlas a todas se considera superficial, pero conocerse a sí mismo y amar a tantas como se pueda, concentrando en el alma las fuerzas infinitas del amor y dando a cada una su parte alícuota en ellas mientras la conciencia abarca la totalidad: ¡ese es el placer, esa es la vida!" (Kierkegaard, 1989: p. 64).

Cuando esa parte alícuota ya no puede darse a una mujer, entonces se intenta con otra. "¿Qué importa quién soy yo?", llega a decir Johannes. "¡Que todo lo finito y temporal se olvide como nada! ¡Que solo quede lo eterno: la fuerza del amor, el deseo infinito y la beatitud!" (Kierkegaard, 1989: p. 141). Pero son solo palabras, brillante locuacidad estética. De hecho, el personaje hace gala de un egoísmo atroz: quiere conseguir para su propio placer (intelectual) la aniquilación de la otra, penetrar como una sombra constante y omnipresente en el interior de la seducida. Y cuando la mujer se agota, cuando el seductor la ha agotado con sus tretas, con lo finito y temporal se esfuma lo eterno: es el momento de cambiarla por una nueva conquista para seguir el juego. "Cuando una mujer se ha entregado totalmente lo ha perdido todo, se queda débil y desarmada" (Kierkegaard, 1989: p. 142). Es decir, el misterio, el *quantum* estético y la parte alícuota de infinito han desaparecido; la mujer se ha hecho real y ha perdido su fascinación[3]. Ya no se puede penetrar en un interior que no tiene, el amante ya no se puede olvidar de sí mismo en ella. Entonces, sin más, se cambia por otra. He

[3] "En lo ideal hay una fascinación que la realidad jamás podría ofrecer" (Kierkegaard, 1989: p. 114).

ahí el mecanismo de la seducción donjuanesca, de su eterno cambio de objeto y descontento. Desde este punto de vista, no resulta extraño lo expresado por Bandeira: "Em tais amores não encontraste nunca o sentido da vida". Probablemente Kierkegaard en su vida real no sería tan despiadado con Regina Olsen como su Don Juan con Cordelia. La crítica advierte la influencia en el *Diario de un seductor* del reciente noviazgo y ruptura con Regina, ruptura que ella no entendió ni perdonó nunca.

Si introducimos en el *Diario* su *Concepto de ironía*, que data de dos años antes (entretanto tienen lugar el culmen y fin del *affaire* con Regina), se puede entender mejor, y de manera no menos despiadada pero sí comprensiblemente, que en algún aspecto la vida es absurda para todos y su sentido no lo encuentra Don Juan ni nadie. Ese "deseo infinito" que Johannes quiere mantener con el cambio constante, que conduce al absurdo de la repetición sin fin y a la melancolía por no alcanzar el ideal, responde a un viejo destino humano, el de Sísifo, por ejemplo, que Camus aplica en su obra a Don Juan como muestra del sin sentido existencial de la vida. En Kierkegaard ha de asumirse con ironía: con esa "negatividad absoluta e infinita" o "locura superior" que está en el fondo de todo su pensamiento *ab initio* y que aclara aspectos profundos de su propio amor/desamor y del de su seductor, así como de la vida sin sentido, muerte descontenta y ansia imperecedera del altivo y fascinante Don Juan de Bandeira.

Voz de la melancolía, la ironía asume la consciencia del absurdo del existir. No pretende soslayar la banalidad de todo burlándose de ello, sino que lo confirma en su vanidad y lo reduce así a la nada (Kierkegaard, 2000: pp. 283-284). Aplicada a la seducción o al juego del amor, aparte de consciencia de absurdo y vanidad, aparece entonces como una "estética de la aniquilación" (Macías Cardoso: 2007, pp. 20, 17-31) y, en último término, propensa a tintes sádicos. Los terrores de Cordelia son la catarsis de Johannes. En un mundo plenamente estético, de sensaciones puras, cuyo sentido no es otro que ellas mismas, la eternidad e infinitud de su disfrute, también en la maldad puede haber belleza, sobre todo en un caso como el del narcisista Don Juan.[4]

La maldad en Don Juan es fruto del despecho por la pérdida del horizonte de la belleza perfecta y así planea sobre todo el poema de Bandeira. Su Don Juan es un renegado de la aspiración divina, de su alma del cielo, del sentido vital y de la esencia misma que consistía en eso. Todo sentido desaparece y Don Juan, en vida, se pierde en el infierno irónico del ansia humana.

[4] Cfr una singular descripción decimonónica del Don Juan españolista "arrogante mancebo, hermoso, rico, elegante y calavera" que concluye: "no es posible concebir criminal más simpático, ni belleza más fatal y sombría que la de Don Juan, que, siendo personificación del mal, es bello, aunque en el mal no hay ni puede haber belleza" (Revilla, 1883: p. 434; cfr. 141-142.)

7. Voluntad pura

La esencia que Don Juan ultraja y ridiculiza con cada aventura radicaría para Bandeira en su alma del cielo, en su condición divina. Sin embargo, más profunda es la voluntad que le lleva a envilecerlas. Como fuerza de la naturaleza, la base de Don Juan es una voluntad elemental, pura, simple deseo sin objeto claro ni medida alguna, siempre insatisfecha. Es una fuerza primordial responsable de todo su ser, que se manifiesta poderosa en el fondo oscuro del que surge la seducción sobrehumana de su mirada. Don Juan es voluntad schopenhaueriana: la encarnación misma de la voluntad del mundo. Federico Focher (1998: pp. 1-2) lo expresa inigualablemente:

> Don Giovanni è l'incarnazione della tumultuosa e irrefrenabile volontà di vita che permea l'universo e che riconosciamo nell'intimo essere di ognuno di noi; è la volontà diaffermazione del proprio egoista che non ha il senso del bene o del male perchè nell'universo non c'è nè bene nè male, ma solo cieca ed impietosa indifferenza.

No es sensible al bien ni al mal, es la encarnación del pecado original mismo.

> Don Giovanni rappresenterebbe, per dirla con Schopenhauer, l'incarnazione della volontà del mondo, dell'atto di hybris che è la vita, del peccato originale dal quale gliuomini non possono redimersi se non negando la vita stessa...

Ese es el núcleo de la extrema tensión de Don Juan: su juego absoluto entre la vida y la muerte. Entre la afirmación total de la vida y la negación completa de ella no hay término medio, no hay redención del pecado original de vivir, es lo que representa Don Juan en una cultura que oscila entre la razón pura y el otro mundo. Tampoco necesita redención, porque según Ortega:

> Don Juan se revuelve contra la moral, porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Solo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, con la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. (Ortega, 1976: p. 68; cfr. 65-67).

Don Juan es moral, porque el criterio de moralidad es la actitud ante la muerte. Continúa Ortega:

> Don Juan lleva siempre su vida en la palma de la mano, pronto a darla. Declaro que no conozco otro rasgo más certero para distinguir un hombre moral de un hombre frívolo que el ser capaz o no de dar su vida por algo. [...] La inminencia constante de la muerte consagra sus aventuras, dándoles una fibra de moralidad […] Así empieza a dibujarse claramente la trascendencia simbólica de este ilustre calavera (Ortega, 1974: pp. 119-120).

Alguien que se enfrenta de esa forma a la muerte no es frívolo. Ortega atribuye tanta trascendencia simbólica a Don Juan que lo convierte en el pionero de una ética fundada en una nueva "cultura biológica" de la vida, no en el otro mundo socrático del ser: fundada en la razón vital y no en la razón pura. Ello supondría nada menos

que una nueva filosofía (Lasaga Medina, 1998: p. 61 ss.), un cambio de paradigma, forma de vida, una nueva cultura y un nuevo mundo. Sócrates y Don Juan son el comienzo y el fin de nuestra historia de la caverna o del otro mundo. La ética (como la razón y el arte) ha de servir a la vida y no al revés. Ortega considera, por tanto, que el burlador es ético, su muerte es injusta, y haberle exigido arrepentimiento es una broma macabra. La Piedra que le dio muerte en nombre de Dios volvió a morir definitivamente con Él en ese último trance donjuanesco. En este sentido, el de Don Juan podría considerarse también un mito de la muerte de Dios. Es la superior moralidad de Don Juan la que la Piedra castiga, inmiseriorde, en nombre de Dios, que muere asimismo en su propia incongruencia.

Focher añade también que Don Giovanni es la encarnación del acto de *hybris* que es la vida, solo negando esta podría redimirse del pecado original, es decir, de sí mismo, que también es encarnación suya. De modo que estar dispuesto a dar una vida así por su ideal supone la mayor moralidad posible, la de perderlo, una dádiva absoluta. He ahí las contradicciones de *este ilustre calavera*, que pagan sus víctimas y sobre todo él mismo en una voluntad sin otro objetivo que ella misma. La tensión entre la *hybris* que define su vida y la virtud mórbida de la masa burguesa que le rodea como ser excepcional y único resulta irredimible. Buena prueba de ello es la rebeldía final de Don Giovanni: una cosa es dar la vida libremente por un ideal romántico y otra negarla con arrepentimiento cristiano. Recuérdense la violencia de los cinco noes estruendosos que Don Giovanni lanza a la Estatua en la penúltima escena del "drama jocoso" de Da Ponte /Mozart[5], frente a la vergonzosa súplica arrepentida del Burlador, incomprensible tras todo el desarrollo de la "famosa comedia" de Tirso"[6].

8. Esencia de Don Juan

La esencia de Don Juan conlleva el enfrentamiento a todo. Don Juan es siempre otra cosa, es único por naturaleza: rebelde frente a toda ley humana, infernal frente al cielo y celeste frente al infierno. Pero ¿qué es esencialmente, aparte de la superior inconsciencia de un deseo inacabable y siempre frustrado por todo y todos? ¿O solo es eso? Por de pronto, Bandeira tiene razón en que ha quedado como símbolo eterno del

[5] " La estatua del Comendador: - Pentiti, cangia vita: / È l'ultimo momento!" / "Don Giovanni: - No, no, ch'io non mi pento; / Vanne lontan da me!"/ "La estatua: - Pentiti, o scellerato!" / " Don Giovanni: - No, vecchio infatuato!" / "La estatua: - Pentiti!" / "Don Giovanni: - No!" / "La estatua: - Sí!"/ "Don Giovanni: - No!" /"La estatua: - Ah! tempo più non v'è!" (Mozart, 1991: p. 54).

[6] "Don Juan: - Deja que llame / quien me confiese y absuelva", "Don Gonzalo: - No hay lugar, ya acuerdas tarde" (Molina, 2008: p. 187). El "alma del cielo" de Bandeira no puede regresar a su patria: "Don Gonzalo: - Esta es justicia de Dios: / 'Quien tal hace, que tal pague'" (Molina, 2008: p. 187). Con el irredento Don Juan no vale la misericordia divina, eso le libra de mayor ridículo, como el que la escena triunfal del fin del Tenorio añade a su conversión previa a la "virtude mofina" que había escarnecido él mismo como auténtico Don Juan.

deseo inacabable humano. Se puede suponer que ha de referirse a la "inmortal ânsia humana", porque el deseo o afán de inmortalidad no tendría sentido en Don Juan.

Aduce Dobry en su libro:

> ¿En qué reside lo irresistible de esta silueta vacía y cíclica, que se llena cada vez de su propio ímpetu pero que nunca encuentra, siquiera momentáneamente, una forma de satisfacción, que en cuanto consuma (o fracasa en) una burla, ya está a la fuga, planeando la siguiente? Y, en fin, ¿por qué el gozoso y a la vez angustiado deseo insatisfecho de Don Juan dice algo acerca de nosotros, algo que quizá ninguna otra figura puede decir? (Dobry, 2017: p. 13).

Son preguntas retóricas por falta de respuesta, pero que, por el propio hecho de su formulación, evocan algo profundo tanto en el ser humano como en el personaje Don Juan. Dobry tampoco ofrece mayor carga entitativa de Don Juan que la de esa silueta vacía o ese ímpetu siempre en fuga, que corrobora páginas después en unas palabras que solo muestran la incapacidad de aprehensión discursiva de Don Juan y no señalan sino su esfuerzo vano por intentarlo:

> Miremos, entonces, a Don Juan como figura contemporánea de nosotros. Como plasmación, en cada ocasión momentánea y provisoria, del impulso por alcanzar alguna forma duradera y consolidada de identidad y de satisfacción; como silueta de la ansiedad, de la errancia y el recomienzo, alimentados por la imposibilidad de sostener el deseo una vez que se ha poseído un objeto. Símbolo de una soberbia que busca la ley para burlarla, emblema de lo incompleto" (Dobry, 2017: p. 15).

En este sentido, sí hay un acceso al significado profundo de la identidad de Don Juan, que no sería otra cosa que su impulso por alcanzarla. Ese acceso se abre cuando se considera su drama (o comedia) desde la propia experiencia íntima y se alude a su carga mítica ejemplar, es decir, cuando se le considera como metáfora de invariantes humanas, como figura, símbolo o emblema eterno de ellas. Sea de provisionalidad, insatisfacción, ansiedad, errancia e incompletud en sí mismo, como en Bandeira, o de soberbia y burla frente a todo lo demás. Este último matiz de rebeldía ante la ley parecía olvidarlo Dobry, pero lo menciona al final. Tampoco insiste en él demasiado Bandeira, aunque la alusión a su mirada altiva y a su escarnecimiento de la virtud burguesa basten para insinuarlo en los versos de un soneto. Don Juan no es solo deseo frustrado, y su rebeldía universal tampoco alivia su insatisfacción básica. Don Juan permanece como un símbolo mítico de ella en ambos aspectos: seducción amorosa y desencuentro social. La conclusión de Bandeira –"Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno"– podría incluir todo lo dicho.

El hecho de que, aparte de una esencia mítica –metafórica, ejemplar y eterna–, Don Juan, como personaje literario histórico, no tenga esencia concreta alguna es algo

casi obvio, que se explica desde el punto de vista puramente crítico-literario: al mencionar su "esencia", como hace Bandeira, parece que se quiere aludir a una identidad "Don Juan", pero hay muchos y muy diferentes donjuanes en la tradición literaria. Ese Don Juan esencial habría de ser todos y ninguno, pero uno, porque a pesar de su condición evanescente tiene nombre propio. Don Juan no es un mito unívoco como Don Quijote, Hamlet o Fausto, escritos tal como están para la eternidad y por un solo autor. Es alguien cuya personalidad ficcional inquieta más que la de ninguna otra figura mítica moderna precisamente por su indefinición y, a pesar de ella, su persistencia.

9. Final byroniano

El Don Juan de Byron diluye todo el etéreo discurso sobre la identidad del personaje, porque es inconfundiblemente Don Juan sin serlo casi en nada. Y las mínimas veces que recuerda al personaje literario histórico (el caso de la madre, muy entendida y puritana, remedo del padre ausente; o el de la duquesa fantasma, no de piedra precisamente) lo hace con total ironía. Don Juan es Don Juan, pero no tiene que ver con ninguno, es simplemente otro. Sirve, por ello, de contraste clarificador a todos, también al de Bandeira. Don Juan es todos y ninguno, pero uno. Sin embargo, el Don Juan de Byron no es uno, es otro.

Lord Byron presenta a su Don Juan como un pobre diablillo callado y pensativo, tímido, cara virgen, alto, guapo, delgado y compacto, a quien todo el mundo excepto su madre veía casi como un hombre con 16 años, cuando la consumación y desenlace de su (primera) aventura, con Julia. Con 26 o 27 años, al iniciar el (cuarto) *affaire* con Catalina, emperatriz de Rusia, que "se enamora de su cara, su gracia, su Dios sabe qué", Juan "era un chico muy bello / y había conservado su aspecto aniñado / más allá del rigor de las estaciones, / que destruyen con barbas, bigotes y lo demás / el aspecto de Paris que a Troya revolvió" (Byron, 2024: IX, 67, p. 395; 53, p. 392). Al acabar sus aventuras la noche de excesos amorosos con el fantasma de la duquesa de Fitz-Fulke en el castillo de Amundeville, Don Juan rozaría los 30. El poema byroniano le despide desayunando a la mañana siguiente, "pálido y cansado, con ojos que apenas toleraban la luz de las góticas ventanas" por la feliz resaca de la noche (XVII, 14, p. 588). En esta historia no hay muerte, castigo, infierno, burlas, espadas, ni demonios de ningún tipo, sino mucho humor e ironía. No le hace falta esencia, Don Juan es pura estética, sensación, es bello sin más. Ni siquiera es un seductor porque son las mujeres quienes le seducen y su forma de seducción es dejarse querer. No cambia de mujer, lo cambian ellas. Aunque lo único que cambia en realidad son las historias como tales. El propio desarrollo de ellas explica la entidad misma de Don Juan, no hay más.

El gran amor del Don Juan de Byron fue su segunda aventura, Heidée, la hija del pirata que reinaba en la isla donde naufragó tras huir de Sevilla por el asunto de

Julia. Esta aventura es enternecedora porque dibuja como ninguna un Don Juan ajeno a los valores clásicos y clásicamente románticos como los que evoca el soneto de Bandeira. ¡Un Don Juan feliz y enamorado! Es el único enamoramiento de verdad en el material histórico de Don Juan. El del Tenorio resulta paradigmáticamente ridículo frente a este[7]. Byron propone un Don Juan ni burlador ni burlado, sin espasmos ni tragedias, sin rebeldía alguna, innecesaria, con pleno sentido de la vida, viviendo inconsciente en lo infinito y divino, en la belleza perfecta, en el cielo en la tierra, ajeno totalmente a la moral burguesa, sin necesidad alguna de cuestionarla siquiera, fuera de la rueda inacabable del deseo[8]. Si Catalina tardó 24 horas en olvidarlo y cambiarlo por otros, Juan, excepto en el caso de Heidée y solo espoleado por el apremio humillante de Gulbeyaz, ni se plantea ambas cosas, no tiene consciencia de ellas, suceden sin más.

En este sentido, el Don Juan de Byron es un doble contra-ejemplo del Don Juan de Bandeira, que objetivamente consiste en poco más que en guiños a todos los demás donjuanes, ignorados por Byron. Dicho de otra manera: en el Don Juan de Byron se cumplen por defecto todos los ideales de la primera parte del soneto de Bandeira, y las desventuras de la segunda no existen. De modo que, desde este hipotético punto de vista, todo el soneto quedaría cumplido anticipadamente y por ello sin mayor sentido. Pero precisamente la perspectiva de ese vacío hace que resalte más su contenido: tanto los ideales, por su incumplimiento, como las desventuras, por su existencia. Ello no merma la belleza de las palabras que lo componen, eco de todo este imaginario que hemos apuntado y que Manuel Bandeira, una persona tan parnasiana como culta, pudo tener perfectamente en la cabeza al escribir estos versos.

10. Conclusiones

El soneto *Don Juan* de Manuel Bandeira se revela, a la luz del análisis realizado, como una síntesis lírica extraordinariamente densa del imaginario romántico donjuanesco. En apenas catorce versos, el poeta brasileño condensa más de dos siglos de reinterpretaciones del mito, integrando elementos procedentes del *Don Giovanni* mozartiano —culminación estética del modelo barroco iniciado por Tirso de Molina y recreado musicalmente—, junto con las lecturas filosófico-literarias del romanticismo europeo.

[7] En el insólito rechazo de Don Juan a Gulbeyaz, la sultana, por fidelidad al recuerdo de Heidée, es donde mejor aparece la inesperada hondura de la estética byroniana del amor en este poema. "Preguntáis si sé amar; sea esta la prueba / de cuánto he amado yo ¡y no os amo a vos! […] ¡El amor es para ser libre!" (*our hearts are still our own*) (V, 127, p.274). Amor fiel y libre.

[8] La delicadeza de la historia de Heidée aparece sobre todo en: Canto II, 194-195, p. 173; 188-205, pp. 172-176.

Desde el punto de vista textual, la traducción de Dámaso Alonso y Ángel Crespo, aunque meritoria en su intención de conservar la forma métrica, introduce desplazamientos semánticos significativos que afectan a la arquitectura conceptual del poema. En cuanto al contenido, el Don Juan de Bandeira se inscribe claramente en la tradición posmozartiana inaugurada por E.T.A. Hoffmann y continuada, con variaciones decisivas, por Arthur Schopenhauer, Lord Byron, Søren Kierkegaard y Nikolaus Lenau. De Hoffmann hereda la idea del héroe elegido por la naturaleza, dotado de una aspiración superior que lo separa trágicamente de la mediocridad burguesa. De Schopenhauer toma la comprensión de Don Juan como encarnación de la voluntad pura, fuerza ciega e insaciable que se afirma y se destruye a sí misma. De Kierkegaard aprovecha el mecanismo estético de la seducción infinita y el vacío que sigue a la posesión. De Lenau, el hastío melancólico que conduce a la autodestrucción. Incluso frente al contraejemplo irónico de Byron, cuya versión diluye la dimensión metafísica del mito, el soneto de Bandeira reafirma su carácter trágico y simbólico.

El eje conceptual del poema es la tensión cielo/infierno. Don Juan "venía del cielo" en cuanto ser elegido, portador de una aspiración divina a la belleza perfecta; pero, incapaz de realizarla en el amor concreto, cae en el infierno de la insatisfacción perpetua. Este infierno no es tanto castigo teológico como estado existencial: pérdida del sentido, disolución de la esencia, autoconciencia desgraciada. En este punto, el poema se aproxima a una sensibilidad casi existencialista: Don Juan no encuentra "el sentido de la vida" porque su deseo infinito no puede colmarse en ningún objeto finito.

La grandeza del soneto reside en su conclusión: Don Juan es "el símbolo eterno del ansia inmortal humana". Bandeira no lo reduce a libertino ni lo exalta como héroe moral; lo eleva a emblema antropológico. El mito funciona como metáfora de la estructura misma del deseo humano: aspiración al absoluto, frustración inevitable, rebeldía frente a los límites, persistencia del anhelo pese al fracaso. En esa condición simbólica radica su pervivencia.

En definitiva, el poema de Bandeira dialoga con la tradición europea sin perder su voz propia. Su Don Juan no es simplemente un personaje heredado, sino una figura interiorizada, depurada y convertida en arquetipo de la incompletud humana. La brevedad del soneto contrasta con la vastedad del horizonte cultural que convoca. Y precisamente en esa condensación reside su fuerza: en catorce versos, Bandeira fija con claridad clásica y resonancia romántica la paradoja esencial del mito —divino por aspiración, infernal por destino, eterno por su insatisfacción.

11. Bibliografía

Arrigucci Jr., Davi (1990): *Humildade, paixão e morte*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bandeira, Manuel (2014): *A cinza das horas*, Sâo Paulo, Global Editora.

Dobry, Edgardo (2017): *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*, Barcelona, Arpa.

Canelas Barreto e Cadavez, Graziela María (2012): *O donjuanismo na obra de Eça de Queiroz*. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca. https://hdl.handle.net/10366/121332

Focher, Federico, (1998): "E'solo volontà del mondo. *Una lettura schopenaueriana del Don Giovanni di Mozart*", en: https://www.academia.edu/2042425/Schopenhauer_e_il_Don_Giovanni_di_Mozart

Hoffmann, E.T.A. (2003): *Don Juan*, *Der Drehbuchverlag*, eBook, Viena 2016 (original alemán). En castellano: México, Lectorum.

Kierkegaard, Sören (1989): *Diario de un Seductor*, Barcelona, Ediciones 29.

Kierkegaard, Sören (2016): *Das Tagebuch des Verführers*, Berlín, Henricus.

Kierkegaard, Sören (2000): *Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Trotta.

Lasaga Medina, José (1998): "Don Juan, mito finisecular", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 32-33, pp. 61-76.

Lasaga Medina, José (2004): *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis.

Lord Byron (2024): *Don Juan*. Edición y traducción de Andreu Jaume, Barcelona, Penguin Clásicos.

Macías Cardoso, Ricardo (2007): *La ironía como límite. Ensayo sobre el estadio estético kierkegaardiano*, México, UNAM.

Mankowska, Joanna (2017): "De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del burlador de Sevilla por las literaturas europeas", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n. 15, junio, pp. 342-374.

Marañón, Gregorio (2008): *Amiel. Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, Austral.

Molina, Tirso de (2008): *El burlador de Sevilla*, Madrid, Akal.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1991): *Don Giovanni*. *Óperas famosas*, Barcelona, Orbis.

Ortega y Gasset, José (1974): *Mirabeau o el político. Contreras o el aventurero*, Revista de Occidente, Madrid, El Arquero.

Ortega y Gasset, José (1976): *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, El Arquero.

Pérez Castañera, Ángela (2023): "*Don Juan* y *Don Giovanni*. Literatura y música en la formación del mito", *Materia*, nº 21, pp. 151-162.

Revilla, Manuel de la (1883): *Obras de D. Manuel de la Revilla*, Madrid, Imprenta Central.

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 51-66

En los umbrales del poema: una lectura paratextual de la huella francesa en la poesía de João Cabral de Melo Neto

On the Threshold of the Poem: A Paratextual Reading of the French Influence in the Poetry of João Cabral de Melo Neto

Pablo Zambrano Carballo
Universidad de Huelva
zambrano@uhu.es
orcid.org/0000-0001-5728-1753

Data de receção do artigo: 31-3-2026
Data de aceitação do artigo: 11-6-2026

Resumen

El artículo aborda el estudio de una selección relevante de títulos, dedicatorias y epígrafes relacionados con la literatura y la arquitectura francesas que João Cabral de Melo Neto sitúa al frente de algunos de sus libros y poemas más célebres, como *Pedra do Sono*, *O engenheiro*, *Educação pela pedra,* "Fábula de Anfion", "Paráfrase de Reverdy" y otros. Tales paratextos, procedentes de arquitectos como Le Corbusier y de poetas como Baudelaire, Mallarmé, Reverdy y Valéry, ponen de manifiesto la voluntad expresa de Cabral de vincularse a una línea artística que marca la modernidad occidental y que separa su obra de la tradición poética brasileña preponderante en su época. Los paratextos de la obra cabralina se convierten así en verdaderas declaraciones de militancia en una poética racional y radicalmente antisubjetiva.

Palabras clave: João Cabral de Melo Neto – paratextualidad - poesía y arquitectura francesas – racionalismo poético.

Abstract

This article examines a significant selection of titles, dedications and epigraphs relating to French literature and architecture that João Cabral de Melo Neto places at the beginning of some of his most celebrated books and poems, such as *Pedra do Sono*, *O engenheiro*, *Educação pela pedra*, "Fábula de Anfion", "Paráfrase de Reverdy" and others. These paratexts, drawn from architects such as Le Corbusier and poets such as Baudelaire, Mallarmé, Reverdy and Valéry, reveal Cabral's express desire to align himself with an artistic tradition that defines Western modernity and sets his work apart from the dominant Brazilian poetic tradition of his time. The paratexts in Cabral's work thus become genuine declarations of commitment to a rational and radically anti-subjective poetics.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.51

Keywords: João Cabral de Melo Neto – paratextuality – French poetry and architecture – poetic rationalism.

1. La relevancia de la paratextualidad

El entorno que los elementos paratextuales proporcionan al texto literario puede ser muy significativo para su hermenéutica. Los estudios de Genette en *Palimpsestes* (1982) y, sobre todo, en *Seuils* (1987) lo han demostrado amplia y sólidamente. En concreto, los denominados "peritextos", es decir, todo mensaje situado "autor du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes" (Genette 1987: 10)[1], pueden desempeñar un papel muy influyente tanto en la propia composición del texto como, muy especialmente, en la recepción del lector. Así, los paratextos se erigen en muchas ocasiones en "umbrales" cargados de información que el autor coloca *ex profeso* para que el lector se sitúe sobre ellos antes de adentrarse en el texto propiamente dicho. Su paso por esos elementos liminares, lo sabemos de sobra, no es en absoluto aséptico, pues puede determinar en grados diversos su análisis e interpretación del texto al que rodean.

Las implicaciones de títulos, dedicatorias, epígrafes y otros paratextos son, desde luego, muy variadas y no excluyentes entre sí. Por lo pronto, constituyen siempre mensajes más o menos encubiertos que el autor envía a todos los lectores potenciales de la obra, pero también, en muchos casos, a lectores más particulares y selectos, como pueden ser otros escritores o la propia crítica literaria. Las menciones paratextuales que, por ejemplo, mediante citas o alusiones, provengan de otros autores podrán implicar además un diálogo del autor y de su texto con la tradición y con la contemporaneidad, diálogo que, obviamente, puede ser de enorme relevancia para la labor hermenéutica. Muy significativas pueden ser también, además de las intertextuales, las filiaciones architextuales y metatextuales que puedan presentar los paratextos que un autor escoge, puesto que siempre podrán influir tanto en el debate sobre la clasificación genérica del texto como en su abordaje crítico. En última instancia, puede afirmarse que todo paratexto se constituye siempre, en buena medida, en un comentario oficioso previo (o posterior, en el caso, por ejemplo, de los epílogos) del texto al que se vincula, comentario en el que intervienen tanto el autor que lo ha elegido como

[1] Atendiendo al uso crítico más común, en este trabajo se emplearán preferentemente los términos generales "paratextualidad" y "paratexto" para denominar lo que, en puridad, debería llamarse "peritextualidad" y "peritextos".

el lector, que, obligado a detenerse en él, verá desde ese momento irremediablemente condicionada, aunque sea en grado mínimo, su recepción.

En el caso de la dilatada producción de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), los abundantes recursos paratextuales a los que constantemente acude no son en absoluto elementos aislados, sino que constituyen un extensísimo entramado muy bien urdido de títulos, dedicatorias y epígrafes dignos de atención crítica en su conjunto, pues, como se verá en este trabajo, mediante ellos João Cabral enuncia y subraya los principales fundamentos de su poética. La amplia red paratextual de su poesía apunta fundamentalmente a las cuatro culturas occidentales que, tanto por su afinidad poética como por la extensa labor diplomática ejercida por João Cabral en diversos países, más determinaron su carrera: la luso-brasileña, la anglosajona, la española y, en el caso que nos ocupa, la francesa. En grados diversos, estas cuatro tradiciones son determinantes para el desarrollo de la obra cabralina y para su entendimiento crítico. En este sentido, los paratextos provenientes de la literatura y de la cultura francesas que se analizarán en este trabajo le sirven a João Cabral para apuntalar con determinación, desde el inicio mismo de su andadura poética, los pilares de rigor y disciplina antilíricos sobre los que se sostiene un pensamiento artístico y una obra poética que lo alejan a conciencia de la corriente lírica dominante en la poesía brasileña.

2. *Pedra do sono*, Baudelaire, Mallarmé y Willy Lewin

2.1. Baudelaire

El título de su primer libro, *Pedra do sono* (1942), es también el primer gran paratexto cabralino y encierra múltiples connotaciones que anticipan y definen los rasgos principales de su poética. A la luz de la producción posterior de João Cabral, los rasgos surrealistas que presenta este primer poemario pueden parecer llamativos en el contexto de una obra asentada firmemente sobre la racionalidad, la objetividad y la concreción y alejada a conciencia de la subjetividad emocional. Sin embargo, ya las primeras críticas de *Pedra do sono* repararon en que dicho surrealismo está sabiamente atemperado por esa racionalidad esencial que caracteriza su poesía, en otras palabras, por "a submissão do material onírico ao crivo da razão e a recusa aos procedimentos de escrita guiados pelo inconsciente" (Alvarenga 2022: 92). Así lo manifiesta, en fecha tan temprana como 1943, António Candido, el primer crítico en advertir los rasgos cubistas que, en su opinión, ponen coto al surrealismo de este primer poemario. De la justeza de la crítica de Candido dan buena cuenta las palabras del propio Cabral, para quien "esta crítica (…) foi (…) uma revelação (…) Eu forjei um tipo de surrealismo, quer dizer, meu surrealismo era algo construído (...) me senti encorajado a escrever desenvolvendo meu construtivismo" (Melo Neto 1996: 24). Es decir, en *Pedra do sono* hay surrealismo, sí, pero se trata de un surrealismo peculiar que, precisamente, este primer paratexto de la poesía cabralina refleja con precisión.

Acudiendo a un oxímoron, podría decirse que se trata de un "surrealismo racional" o, si se quiere, de una "racionalidad surrealista" que la combinación de la "piedra" y el "sueño" sintetiza a la perfección, pues "contra a evanescencia do sono e do sonho (...) está a resistência da pedra que traduz o trabalho com a linguagem da poesia" (Barbosa 1996: 66). Si bien los rasgos oníricos representados por el sueño pronto quedarán relegados en la obra cabralina, no ocurrirá igual con las imágenes que, partiendo de la piedra, apuntarán continuamente a la dureza, la sequedad, la asepsia, la lucidez, la frialdad y la construcción arquitectónica en la labor poética, imágenes que constituyen todo un leitmotiv que articula el conjunto de la obra cabralina.

Independientemente de que el título *Pedra do sono* proceda del nombre de una remota localidad pernambucana (Barbosa 1996: 66), su naturaleza como paratexto permite también aventurar una lectura intertextual poco señalada que estimamos fructífera y que apunta a un sutil diálogo de João Cabral con Baudelaire. El propio Cabral da pie a ello cuando, al desarrollar en su célebre ensayo sobre Joan Miró el tema de la relación entre el estatismo y la belleza, señala que "Baudelaire, um dos autores que mais violentamente subverteram esse mesmo conceito de beleza, a faria chamar-se *rêve de pierre*" (Melo Neto 1998: 21).

De entrada, ambos poetas pueden parecer muy lejanos en su concepción de la poesía, sobre todo con respecto a la vertiente más romántica de la obra baudelairiana, situada en las antípodas de la concepción fría y antilírica cabralina. Sin embargo, João Cabral no duda en definir categóricamente a Baudelaire como "o maior poeta que o mundo já deu", pues "em Baudelaire tem tudo. O que veio depois dele já estava nele" (Melo Neto 1996: 28). De hecho, la relevancia de Baudelaire en la obra de Cabral se expresa en su admiración por la depuración lingüística que lleva a cabo el francés, esencial para la poesía moderna, y por la conciencia de Baudelaire en la construcción formal tanto del poema individual como de un poemario tan articulado como *Les Fleurs du mal*, conciencia que le viene en gran medida de su filiación parnasiana y de su admiración por Edgar Allan Poe.

Precisamente, esa concepción formal de la poesía la ejercita Baudelaire en "La Beauté", un soneto que, en su exquisita precisión y rigidez formal, nos presenta la belleza ("Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre") en términos que, en cierto modo, pueden asociarse a la naturaleza de este primer poemario cabralino. Se trata de una belleza en la que se fusionan lo onírico y lo espiritual ("rêve") con lo inerte y lo material ("pierre"). No obstante, João Cabral hace sustantivo ("pedra") lo que en Baudelaire tiene una naturaleza adjetiva ("de pierre"), transformando, mediante la inversión de los términos, el "rêve de pierre" baudelairiano en "pedra do sono". Es la sutil manera cabralina de atemperar la naturaleza onírica y surrealista de los poemas de su primer libro. Así, ya en el título de su primer libro, quiasmático con respecto al verso de Baudelaire, puede observarse un rasgo esencial de su poesía posterior, "uma lin-

guagem *sustantiva*, mais uma das características que justificam o facto de os concretistas brasileiros (...) considerarem João Cabral como um dos seus precursores. *Substantivação* contra a *adjetivação* da linguagem: programa estilistico básico do poeta" (Pinheiro 1990: 224).

Las imágenes que Baudelaire utiliza en su célebre poema (la esfinge, la nieve y la blancura, los espejos, la materia y el estatismo frente al movimiento) y el sutil carácter metaliterario del mismo (la Belleza "habla" a los poetas) pueden vincularse con facilidad a las propias imágenes que Cabral emplea en su primer libro y que serán constantes en toda su producción poética. En este sentido, por ejemplo, el verso de Baudelaire "Je hais le mouvement qui déplace les lignes" podría leerse incluso como afín a la perspectiva racionalista que será clave en toda la poesía cabralina y que, no obstante, en este punto concreto la alejaría del gusto de Baudelaire por lo contingente y lo transitorio. No hay que olvidar que "La Beauté" puede leerse precisamente como una crítica irónica de Baudelaire a los ideales neoclásicos y rectilíneos defendidos por Winckelmann, por lo que "the static verbs (…) present a marked contrast to the impression of constant flux that Baudelaire so admired in Delacroix's paintings" (Yee 2018: 10).

Por otro lado, tratándose de un poeta como João Cabral, en el que nada es nunca realmente casual, tampoco nos parece fuera de lugar que las imágenes baudelairianas de los ojos y de la claridad ("Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles") se puedan conectar precisamente con la primerísima imagen de la poesía cabralina, la de los "olhos" telescópicos ("Poema") que "(… ainda estão muito lúcidos)" ("Os olhos"). Se trata de esa capacidad microscópica y telescópica de la poesía de Cabral mediante la que el poeta "eleva el trabajo de su contemplación (…) Radiografía, como penetración de lo más interior, de lo menos epidérmico, del alma misma de las cosas, (…) que el poeta saca a luz con su retina de microscopio" (Merquior 1962: 39).

En definitiva, el homenaje rendido a Baudelaire mediante el paratexto *Pedra do sono* es, sin duda, sutil, pero creemos que muy intencionado, en tanto que João Cabral se vincula así al poeta fundamental de la modernidad, del que, pese a su distancia en muchos sentidos, admira su capacidad de alejarse en una parte importante de su producción de la lírica puramente sentimental, una capacidad que fue muy apreciada por el brasileño en su camino hacia una poesía seca, concreta y material. Así lo expresa en su único poema dedicado expresamente a Baudelaire, un texto inédito hasta hace pocos años:

> Sempre me perguntei e pergunto
> como dos falsos paraísos
> podias regressar aos poemas
> tão recortados e precisos?

Aunque en muchos sentidos puedan estar en las antípodas (por ejemplo, la concepción musical de la poesía de Baudelaire es contraria a la dicción "antimusical", seca y áspera de la de João Cabral) y no pueda afirmarse ni mucho menos que João Cabral sea un poeta esencialmente "baudelairiano", su afirmación tajante de que Baudelaire es "o maior poeta que o mundo já deu" supone un reconocimiento indudable de que incluso una poesía como la suya emerge, en su continuidad y en su ruptura radical, del *big bang* originario de la poesía moderna que es la obra de Baudelaire[2].

2.2. Mallarmé

Pedra do sono aparece encabezado por un epígrafe que, a la luz de la conexión con Baudelaire propiciada por la interpretación intertextual del propio título, se revela especialmente significativo. Se trata del verso "Solitude, récif, étoile", del célebre poema "Salut" de Mallarmé, pieza liminar de su poemario *Poésies* (1899). En el mismo texto en que elogia a Baudelaire como "o maior poeta que o mundo já deu", João Cabral ensalza a Mallarmé como el poeta que "aprofundou a visão da linguagem de Baudelaire" (Melo Neto 1996: 28). La carrera poética que se inicia con *Pedra do sono* queda así vinculada desde el primer momento a dos de los poetas esenciales para la poesía moderna, bajo cuya ascendencia se sitúa conscientemente el brasileño, muy admirador sin duda tanto de la depuración lingüística que ambos poetas emprendieron, depuración que con sus diferencias será un pilar de la poesía ascética y concreta del propio Cabral, como de la concepción arquitectónica del poema como artefacto que Baudelaire y Mallarmé profesaron.

Como en el caso de "La Beauté" de Baudelaire, "Salut" es de nuevo un soneto, lo que refuerza una vez más la idea cabralina del rigor y la disciplina formales. Frente a los rasgos de la poesía simbolista más relacionados con la sentimentalidad, la espontaneidad y la inspiración, Cabral resalta con sus elecciones paratextuales las características simbolistas vinculadas al silencio ("solitude"), la piedra ("récif") y la lucidez ("étoile").

Más allá de este primer nivel de interpretación del epígrafe mallarmeano, en el verso "Solitude, récif, étoile", como en todo el poema "Salut", es posible vislumbrar también una velada referencia a una poética, la de Mallarmé y con él la de gran parte de la modernidad, que conlleva el fracaso, final y necesario, de la aventura poética. En definitiva, una aventura ligada al vacío, a la nada (la primera palabra de "Salut" es

[2] Un ejemplo también relevante de la conexión con Baudelaire es uno de los poemas centrales de la obra cabralina, "O sim contra o sim" (*Serial*, 1961), en el que, como forma de consolidar su propia poética, Cabral rinde un espléndido homenaje a Marianne Moore, Francis Ponge, Miró, Mondrian, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris y Jean Dubuffet. "O sim contra o sim" puede leerse como una magnífica réplica del homenaje que Baudelaire tributó en su célebre "Les Phares" (*Les Fleurs du mal*) a Rubens, Da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix.

precisamente "Rien") y al blanco de la página ("le blanc souci de notre toile") en el que -y del que- el poema nace, para retornar siempre a él[3]. En tal contexto, "les évocations successives de la noyade, du tangage, des récifs (...) suggèrent assez le péril d'une entreprise où la perdition apparaît non comme l'échec de l'odyssée poétique, mais comme la condition imprévue de son accomplissement" (Chatelain 2001: 91). "Salut", colocado a modo de epígrafe de *Poésies*, tendría así la función de situar todos los poemas del libro bajo el signo negativo de la catástrofe poética. Precisamente, Barbosa vincula la presencia del epígrafe de Mallarmé en *Pedra do sono* a la noción de fracaso, "não apenas o fracasso da realização do poema: a consciência de se estar limitado, através da formalização, para represar a própria torrente de experiência com que se tem de haver o poeta" (1996: 65).

2.3. Willy Lewin

Un último detalle que nos parece muy significativo para reforzar la tesis de que Cabral sitúa a conciencia su primer poemario, *Pedra do Sono*, bajo la ascendencia de la literatura francesa es la dedicatoria del mismo, además de a sus padres y a Carlos Drummond de Andrade, al crítico, poeta y periodista Willy Lewin (1908-1971), figura que puede considerarse su mentor intelectual de juventud y al que siempre tuvo en mente como "leitor especializado" de su obra (Rodrígues 2020b). A Lewin lo considera Cabral "um sujeto extraordinário" y recuerda que "tinha uma biblioteca fantástica, inclusive tudo de poesia moderna francesa". Lo aprendido con Lewin es para Cabral "equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras" y recuerda que, gracias a él, accedió en el original francés a Proust, Apollinaire, Giraudoux y "essa gente toda". Y concluye que "para um rapaz de 18 anos, na província, ler esse pessoal era uma formação extraordinária" (citado en Athayde 1998: 36-37). La dedicatoria de *Pedra do Sono* a Willy Lewin es, por tanto, algo más que el sentido agradecimiento a un amigo y mentor. En el contexto de la importancia paratextual de Baudelaire y Mallarmé que ha quedado señalada, la de Lewin es, sin duda, una presencia que refuerza el profundo homenaje de Cabral a la poesía francesa en el inicio de su carrera.

[3] Precisamente, en "Linguagens Alheias" (*Agreste*s, 1985) se incluye el poema "Diante da folha branca", cuya segunda sección está dedicada a Mallarmé, al blanco de la página y a la nada: "A folha branca é a tradução / mais aproximada do nada". Además, dicho tema de la hoja en blanco, presente también en el poema "A Baudelaire" citado anteriormente, lleva a pensar que este texto, inédito hasta no hace mucho, fue concebido como continuación de la reflexión que Cabral hace sobre los procesos creativos de Van Gogh y Mallarmé en el poema de *Agrestes* (Rodrigues, 2020b). La presencia de Baudelaire y Mallarmé en el libro de 1985 reforzaría así la que encabeza el poemario de 1942.

3. *O engenheiro* y Le Corbusier (con coda sobre Niemeyer y Cardozo)

En 1945, João Cabral publica su segundo libro, *O engenheiro*. Tras la ambigüedad de un título como *Pedra do sono*, que apuntaba al "surrealismo racional" mencionado, la elección de *O engenheiro* se revela como toda declaración de intenciones, pues subraya a conciencia la espina dorsal que desde ese momento recorrerá toda la obra cabralina: la racionalidad arquitectónica como principio de construcción poética.

En este contexto, el epígrafe elegido por João Cabral como encabezamiento de su libro, "machine à émouvoir", tomado de Le Corbusier, constituye uno de los ejemplos más significativos del amplio conjunto paratextual de su obra. Mediante él afirma sin duda alguna su idea central de que la emoción transmitida por la poesía debe proceder no de la subjetividad y del sentimentalismo, que Cabral asocia a la poesía de filiación romántica por la que siente una aversión nada disimulada, sino del propio poema en tanto que construcción formal, es decir, como artefacto, como máquina. La gran importancia de este epígrafe queda subrayada además porque Cabral lo utiliza para etiquetar a un conjunto de poetas que forman parte de su canon particular de poesía antilírica: "O poema de Carlos Drummond, para mim, era uma *machine à émouvoir*. Acho que John Donne (…) devia ter a noção de poesia como *machine à émouvoir*. Na Espanha, encontrei a Jorge Guillén. Quevedo eu acho da minha familia espiritual. Góngora eu acho da minha familia espiritual" (citado en Athayde 1998: 39).

Sin miedo a exagerar, puede decirse que el modelo arquitectónico de Le Corbusier y sus reflexiones teóricas fueron para Cabral la influencia más significativa en su labor como creador (Oliveira 2017)[4]. Como es bien conocido, las reflexiones de Le Corbusier sobre la arquitectura como "machine à habiter" y como "machine à émouvoir", desarrolladas en su célebre *Vers l'architecture* (1923), subrayan la unión entre el funcionalismo y la racionalidad y una estética poética que, superando lo estrictamente funcional, tiene como objetivo la creación de emociones derivadas de las conexiones entre la luz, las proporciones y el paisaje. En este sentido, el modelo de Le Corbusier empapa estructuralmente buena parte de la producción de João Cabral, pues, como certeramente analiza Muller, "pode-se notar uma tendencia à criação de blocos que se assemelham aos *standards* de Le Corbusier. Mas é particularmente em *Uma faca só lâmina* (...) que a relação numérica entre verso, estrofe e secção é medida e calculada em termos de simetria" (2022: 192). La cita de Le Corbusier elegida por Cabral, "machine à émouvoir", puede conectarse además a otra igualmente célebre del arquitecto suizo, "La passion fait, des pierres inertes, un drame" (1923: ix), perfecta

[4] No obstante, en una entrevista Cabral declaró con rotundidad: "fui influenciado por praticamente todo o mundo que li. Mas se tivesse que escolher un nome, eu daria o de um arquiteto: Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo (...) alguns livros dele (...) foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto" (Melo Neto 1996: 28).

ilustración también de una concepción poética de la construcción que utiliza como herramientas la emoción y el orden.

En este sentido, destacan especialmente dos textos en los que João Cabral desarrolla metaliterariamente su poética de la racionalidad y la concreción vinculada a la visión arquitectónica del poema. Aunque no están dedicados explícitamente a Le Corbusier, no es difícil conectarlos con sus influyentes ideas. Por un lado, el poema "O engenheiro", en el que el sueño del ingeniero-arquitecto, como el que ya se vislumbraba en *Pedra do sono*, es un sueño racional y "antionírico", pues está compuesto de "coisas claras" y concretizadas mediante el uso repetido del artículo definido, en línea con la arquitectura racional y perfilada de Le Corbusier : "a luz", "o sol", "o ar livre", "o lápiz", "o esquadro", "o papel", "o desenho", "o projeto", "o número", "a água", "o vento", "a claridade", "o rio", "as nuvens". Se trata, en definitiva, de la reivindicación de las "forças simples" que, en su simpleza, constituyen la fortaleza del edificio poético.

Por otro lado, a modo especular, se sitúa "Fábula de um arquiteto" (*Educação pela pedra*, 1966), otro poema metaliterario en el que, con total claridad, la obra de Le Corbusier se erige en el ideal poético cabralino. Es un texto que se recrea a conciencia en su propia naturaleza pleonástica, al incluir el verbo "construir" en cada uno de sus cinco primeros versos. De esta llamativa repetición puede deducirse que el uso de "fábula" en este y en otros poemas de Cabral ("Fábula de Anfion", "Fábula de Joan Brossa", "Fábula de Rafael Alberti") apunta tanto al sentido aristotélico del término como construcción u ordenación de los acontecimientos, lo que vincula al "poeta" a su sentido originario de "creador" o "constructor", como a la filiación de la fábula con la ficción literaria, como se verá enseguida al hilo de la reinterpretación cabralina del mito de Anfión. *Educação pela pedra* es un poemario presidido por los principios poéticos de la previsibilidad y el control de Le Corbusier. Para Gonçalves Lima Rocha, es, sin duda, "o livro mais arquitetônico de João Cabral" (2012: 132), una idea en la que coincide con Gonçalves, quien subraya los procedimientos macro y microestructurales "which suggest the 'mass production' conducted by Le Corbusier within the exalted 'rationality of the architectural forms'" (1992: 640-641).

Por último, cabe citar aquí, unidos a "O engenheiro" y a "Fábula de um arquiteto", tanto el poema "A Brasília de Niemeyer" (*Museu de tudo*, 1975), como los muchos que, a lo largo de su carrera, Cabral dedicó a Joaquim Cardozo, al que también está dedicado *O cão sem plumas* (1950). Mediante todos ellos enfatiza Cabral su compromiso poético con la arquitectura racional de Le Corbusier, con la de un discípulo tan insigne como Niemeyer, representante del racionalismo caribeño, y con la figura de Cardozo, el célebre ingeniero, poeta y polímata brasileño que, como responsable de los proyectos más importantes de Niemeyer en Brasilia, revolucionó y renovó la arquitectura del siglo XX y del que João Cabral subraya especialmente el uso

de la luz, una claridad y lucidez, al fin y al cabo, con la que se vincula su poesía racional, arquitectónica y depurada.

4. Reverdy

El símbolo de la piedra, central en la poesía de João Cabral, no solo recoge su idea medular de la concreción, la objetividad y la rigidez frente a las veleidades y la subjetividad románticas (como en *Pedra do sono*), sino que también enlaza con otra de sus ideas centrales, la que concibe el poema como una consciente construcción arquitectónica marcada por la regularidad y la disciplina. En tal sentido, las teorías arquitectónicas de Le Corbusier, Niemeyer y Cardozo, a las que apuntaba el epígrafe de *O engenheiro*, se unen a la perfección con "Paráfrase de Reverdy" (*Museu de tudo*), poema que Cabral encabeza precisamente con una reformulación muy significativa de una cita del poeta francés: "Le poète écrit avec des pierres; le prosateur coule le ciment dans les formes".

El término "paráfrase" es ya indicativo de una vinculación que merece una atención crítica mayor que la que en estas páginas se le pueda dedicar. La paráfrasis que sirve de epígrafe al poema de Cabral proviene del original "le poète est un maçon, il ajuste des pierres, le prosateur cimentier, il coule du bêton" (Reverdy 2010: 698), que Reverdy incluye en su obra *Le Livre de mon bord* (1948), una colección heterogénea y fragmentaria de pensamientos escritos entre 1930 y 1936 acerca de temas diversos, pero en los que priman las reflexiones metaliterarias sobre el oficio de escribir y la creación poética. Son asuntos, sin duda alguna, muy del interés de João Cabral, como lo fue también la obra de un poeta tan vinculado al cubismo y a un "surrealismo consciente" muy idiosincrático que podría compararse con el tipo de incursión surrealista tan peculiar del propio Cabral en *Pedra do sono*.

No hay que considerar dicha cita de Reverdy -y la paráfrasis cabralina- como una reflexión aislada, sino que debe leerse como toda una declaración de unos principios poéticos a los que Cabral se adscribe conscientemente. En efecto, en ella queda clara la diferencia que Reverdy establece entre la prosa y la poesía. La primera la concibe como un discurso estructurado mediante una continuidad y una fluidez que, no obstante, también se vincula a cierta idea constructivista. La poesía, por su parte, es para Reverdy el oficio del "poeta-albañil", una imagen conectada a su vez con la de la "palabra-piedra", que está en la base de la poética reverdiana y que concibe el poema como un objeto sobrio y minimalista erigido a partir de la colocación precisa de dichas palabras-piedra, mediante una técnica no alejada de la del cubismo. El sentido del poema surge así de la tensión interna creada mediante esas palabras-piedra que, sin argamasa, sin cemento alguno, por medio del resalte del silencio entre ellas, constituyen el edificio del poema. En tal contexto, al contrario de la prosa, que ofrece un discurso, la poesía de Reverdy ni explica ni describe, sino que presenta un objeto

que se erige en experiencia formal desnuda, sin referencias temporales y espaciales. Prueba de ello puede ser cualquier poema tomado, por ejemplo, de *Les Ardoises du toit* (1918), poemario cuyo título ya apunta precisamente a la visión del poeta como "albañil" y del poema como "casa" y "construcción".

La profunda conexión de la poesía cabralina con esta poética está fuera de toda duda, pues Cabral se vincula conscientemente a la idea de que "o trabalho artístico é (...) a origem do próprio poema (...) Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema (...) A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso (...)" (Melo Neto 1998: 65). Obviamente, como con Baudelaire y Mallarmé, existen diferencias significativas entre la poesía de Cabral y la de Reverdy. Así, la del brasileño puede verse como una poesía más seca, material y concreta que la del francés. Además, aunque el poema para Cabral es también un lugar y un espacio autónomos, no renuncia nunca a vincular su poesía a una espacialidad histórica, moral y comprometida socialmente, ya sea mediante la región del Sertão, el río Capibaribe o la ciudad de Sevilla, lugares concretos e históricos, pero también simbólicos, sin los que su poesía no se comprende cabalmente. Aun así, la profunda afinidad cabralina con la poética de Reverdy se hace patente en esa lucidez antilírica y antirromántica que los conduce a la concepción del poema como un objeto y al rechazo de la musicalidad de raíz romántica y simbolista. En tal sentido, Reverdy y Cabral conectan más con la concepción intelectual mallarmeana de la música poética concebida desde el silencio de ese objeto verbal sostenido sobre sí mismo que es el poema.

5. El mito de Anfión y Valéry

Como con Reverdy, la imagen de la piedra es elemento clave en la conversación metapoética que João Cabral establece con Valéry. La vinculación intelectual y poética de Cabral con el poeta francés y con su ética del trabajo y la disciplina artística es indudable. A él le dedica expresamente un poema en *O engenheiro*, y en otro, "A insónia de Monsieur Teste" (*Museu de tudo*), rinde un hermoso homenaje a su lucidez intelectual. Conviene precisar, no obstante, que Cabral conecta esencialmente con el Valéry ensayista y pensador poético, el de los *Cahiers*, por ejemplo (y ahí está el poema de *Agrestes* "Debruçado sobre os Cadernos de Paul Valéry"), y no con el Valéry lírico, del que a conciencia se distancia. Sin entrar en un análisis cuya envergadura superaría de nuevo los límites de este trabajo, puede afirmarse que en Valéry encuentra Cabral un modelo con el que le es fácil identificarse en determinados aspectos esenciales ya mencionados al hilo de Mallarmé y Reverdy. Se trata sobre todo de la desconfianza y el rechazo ante la expresión descontrolada e inmediata de la subjetividad y, por tanto, del rechazo de la inspiración como fuerza creativa. La célebre teoría de Valéry de que "un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots"

(1944: 159) encierra de nuevo, como lo hacía la cita de Reverdy sobre las piedras, toda una concepción artística que vincula la creación poética con la "fabricación" y no con el nacimiento espontaneo típico de la poesía de raíz romántica y subjetiva. Es cierto que Valéry habla de "estado poético" y no exactamente de "emoción", pero su pensamiento se puede ligar con facilidad a la cita de Le Corbusier, "machine à émouvoir", que Cabral, como hemos visto, sitúa al frente de *O engenheiro*. Precisamente, la imagen del poeta-ingeniero-constructor es medular en la teoría de la creación poética que Valéry formula. Para él, como para Le Corbusier, solo mediante la forma que ese poeta-arquitecto consigue se llega al "estado poético" del que habla en su cita.

Como quedó apuntado, la palabra-piedra se convierte de nuevo en metáfora metapoética del diálogo que Cabral establece con Valéry mediante el contraste de su "Fábula de Anfion" con el *Amphion* del poeta francés (1931).

El mito de Anfión y de su hermano gemelo Zeto, constructores de la muralla de Tebas, el primero con el poder de la música, el segundo con el de la fuerza manual, se ha prestado recurrentemente a una interpretación metapoética sobre la capacidad del arte y del artista para ordenar la realidad. Tanto Valéry como Cabral acuden a él para fundamentar sus respectivas posiciones poéticas en torno a la cuestión. De la literalidad del mito se concluye que, en efecto, el arte, representado por Anfión, posee la capacidad de ordenar el caos de forma armónica y placentera. En tal sentido, que las piedras se muevan voluntariamente al son de la lira de Anfión es la prueba irrefutable de la superioridad y del triunfo definitivo del arte frente a la fuerza para imponer armónicamente el orden y la cultura sobre el desorden y la naturaleza salvaje, pues "la musique aurait le pouvoir de soumettre la nature, de la rendre sensible, et avec Amphion l'on se situe dans la forme la plus radicale de ce pouvoir: la pierre, créature on ne peut plus insensible et inanimée, obéit miraculeusement au son de la harpe du héros" (Fritz 2013: 10).

La obra de Valéry es un melodrama escénico con música de Arthur Honneger estrenado en la Ópera de París en 1931. Su aproximación al mito de Anfión, en el que suprime la figura de su hermano Zeto y sustituye la creación de la muralla de Tebas por la del templo de Apolo, es, sin duda, rica y compleja, y se encuadra en su gran interés por las relaciones entre la arquitectura y la música (y también la danza). Como bien resume Schmid (2019), "le choix du mythe d'Amphion, et de l'intrigue qui en découle, permet de présenter sur scène précisément la structure et l'ensemble des paramètres artistiques de ce 'théâtre' : l'origine ou la genèse commune de la musique et de l'architecture pour l'homme, dans le *jeu* de la lyre".

Puede afirmarse que, más allá de la complejidad de su propuesta, el texto de Valéry continúa la interpretación tradicional y positiva del mito al afirmar mediante su poema la creencia en la capacidad del arte para ordenar la materia. Así, para él el poder de la música, una música intelectual, es incuestionable y el poeta-constructor

se presenta como demiurgo soberano que controla y es consciente del poder que ejerce. En el *Amphion* de Valéry, como en el mito, las piedras obedecen y se dejan organizar. En contraste con *Eupalinos ou l'architecte*, texto en el que Valéry trata el tema de la percepción de la música inaudible, pero perceptible, en la arquitectura, "*Amphion* décrit (…) la naissance d'une architecture invisible et abstraite qui surgit et se manifeste dans les sonorités mélodiques de la musique" (Thérien 2015: 408-409). Puede afirmarse, por tanto, que, en tal sentido, Valéry es, en su abordaje del mito de Anfión, un poeta optimista y confiado.

La aproximación cabralina al mito es igualmente rica y compleja, tal vez incluso más que la de Valéry, en tanto que Cabral se desvía de la confianza y del optimismo del poeta francés. En otras palabras, Cabral no asume acríticamente en su poema la teoría poética que Valéry desarrolla en el suyo, sino que, desde el respeto, la corrige o la reorienta, como se verá a continuación.

Como quedó dicho anteriormente, la palabra "fábula" forma parte de otros tres poemas de João Cabral: "Fábula de Joan Brossa" (*Paisagens com figuras*), "Fábula de Rafael Alberti" (*Museu de tudo*) y "Fábula de um arquiteto (*A educação pela pedra*). Al hilo precisamente de este último poema, se apuntó la relación que dicha palabra guarda con la idea de la construcción poética del *mythos* en el sentido aristotélico. Tal sentido se mantiene en un título como "Fábula de Anfion", un mito basado precisamente en la idea de la "construcción" (de un muro, de un poema) mediante piedras (palabras). No obstante, a nadie se le escapa que la palabra "fábula" encierra también un sentido, no ajeno en absoluto a Aristóteles, que apunta a lo ficticio, a lo no verdadero, aunque sea verosímil; en definitiva, a la "mentira" con la que toda ficción irremediablemente se identifica. Se puede sostener que este sentido se activa en la respuesta que Cabral da al *Amphion* de Valéry y que convierte su "Fábula de Anfion" en un poema perturbador, en tanto que transmite una desconfianza de base alejada de la positividad tanto del mito griego original como de la recreación que de él hace Valéry. Así, la metáfora de la construcción poética, que en el *Amphion* de Valéry está presidida por la armonía que se deriva de que las piedras obedezcan al canto de la lira de Anfión, aparece vinculada en el poema de Cabral al esfuerzo, la tensión, la aspereza y la resistencia que proceden de la incapacidad de Anfión para dominarlas. En la "Fábula de Anfion", las piedras no obedecen o son renuentes a hacerlo. El poeta no parece dominar la materia y todo se vuelve esfuerzo y dificultad en el intento de conseguir una armonía que, al contrario que en el poema de Valéry, no llega a alcanzarse. Lo resume excelentemente Pérez Villalón (2015) al señalar que "la aridez de la página, del signo gráfico y de la escritura opera como un exorcismo [frente a la música y la subjetividad] (…) La palabra impresa, congelada, detendría también el tiempo y lo volvería una imagen estática, regulada por las reglas de la proporción y la geometría (…).

En Cabral hay siempre fricción y aspereza en la medida en que el trabajo del poeta es "um trabalho de *resistência* às proprias pulsões subjetivas, *resistência* que

encontra (não metaforiza) a *resistência* das coisas [...]" (Sousa 1997: 87) y porque el poema surge de una cantera en la que el poeta debe labrar con mucho esfuerzo y disciplina el material (de ahí las metáforas e imágenes recurrentes en torno al tema en la poesía cabralina). En este sentido, es como si en el poema de Cabral se intuyese también la fuerza manual y el esfuerzo de Zeto, el hermano de Anfión. En palabras del propio Cabral, se trata de crear un lenguaje poético " em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize (...) uma poesia que não seja asfaltada, que seja um calçamento de pedras, em que o leitor vá tropeçando e não durma, nem seja embalado" (Melo Neto 1994). Podría decirse, en definitiva, que la música del intelecto, esencial en la poesía de Valéry, se torna ruído conscientemente incómodo en la cabralina. El de Anfión, en manos de Cabral, ya no es el mito armónico del poeta francés, sino el de una áspera disonancia.

6. Conclusión: João Cabral de Melo Neto y el canon antilírico

El análisis de los elementos paratatextuales queda en muchas ocasiones relegado a un plano muy marginal en la hermenéutica literaria. Sin embargo, pese a que, en efecto, son elementos que se sitúan en los márgenes del texto literario propiamente dicho, su estudio puede contribuir a arrojar luz sobre determinadas parcelas del mismo.

En el caso de la obra de João Cabral, la abundancia y variedad de títulos, dedicatorias y epígrafes se nos ofrece, más allá del valor individual que cada paratexto pueda tener por sí mismo y de la recepción particular de cada lector, como un conjunto articulado de declaraciones que el poeta hace suyas, pues le sirven de modelo y justificación de su propia poética racionalista y antisubjetiva. Sucede con los paratextos que elige de la literatura y la arquitectura francesas, como ha quedado patente en la selección analizada en este estudio. Quedaría por integrar en un trabajo posterior el resto de paratextos provenientes, entre otros, de Racine, Rimbaud, Proust, Char, Bernanos o André Masson, mediante los que expresa su postura a favor o en contra de determinadas posiciones poéticas. Es bien cierto que Cabral no siempre comparte acríticamente las particularidades de cada uno de sus modelos. Así, de parte de la obra de Baudelaire lo puede separar su aversión al romanticismo y a la efusión sentimental. Tanto de Mallarmé como de Valéry le interesa más la reflexión poética que su faceta lírica. Además, frente a Valéry, uno de los grandes referentes cabralinos, establece una posición discrepante en torno al poder del arte como fuerza ordenadora de la realidad. Diferencias aparte, Baudelaire, Mallarmé, Le Corbusier, Reverdy y Valéry son hitos que Cabral sitúa al frente de sus libros y poemas como clara muestra de una estrecha afinidad con unos artistas que han marcado indeleblemente la modernidad antisubjetiva, a la que el brasileño se adscribe en rebeldía contra la tradición de raíz romántica dominante en el panorama literario de su país. Todos ellos le ofrecen una genealogía

poética y un método compositivo esencial para su carrera, un método basado en la disciplina, la racionalidad y la concepción del poema como artefacto.

7. Bibliografía

Athayde, Félix (1998): *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro/Mogi das Cruzes, Nova Fronteira – Universidade de Mogi das Cruzes.

Barbosa, João Alexandre (1996): "A lição de João Cabral", *Cadernos de literatura brasileira*, 1, pp. 62-105.

Chatelain, François (2001): "La mise en scène de la Fiction: réflexions autour de la structure du recueil des *Poésies* de Mallarmé", *Romantisme*, 111, pp. 89-105. Disponible en https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_111_1006

Fritz, Jean-Marie (2013): "À l'ombre d'Orphée: variations médiévales sur le mythe d'Amphion", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 26, pp. 9-33. DOI: https://doi.org/10.4000/crm.13388. Disponible en https://journals. openedition.org/crmh/13388

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*, París, Seuil.

Genette, Gérard (1987): *Seuils*, París, Seuil.

Gonçalves, Aguinaldo José (1992): "João Cabral de Melo Neto and Modernity", *World Literature Today*, v. 66, n. 4, pp. 639-643. DOI: https://doi.org/10.2307/40148608. Disponible en https://www.jstor.org/stable/40148608

Gonçalves Lima Rocha, José (2012): "O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos", *Revista ieb*, 55, pp. 127-147. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i55p127-147. Disponible en https://revistas.usp.br/rieb/es/article/view/53976

Le Corbusier (1923): *Vers une architecture*, París, Les Éditions G. Crès et cie. Disponible en https://archive.org/details/versunearchitect00leco/page/n253/mode/2up

Melo Neto, João Cabral de (1994): "O pedreiro do verso". Entrevista de José Geraldo Couto en *Folha de Sao Paulo* (22/5/1994). Disponible en https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/22/mais!/index.html

Melo Neto, João Cabral de (2020): *Poesia completa*, ed. de A. C. Secchim con la colaboración de E. R. Ribeiro, Río de Janeiro, Alfaguara.

Melo Neto, João Cabral de (1998): *Prosa*, Río de Janeiro, Nova Fronteira.

Melo Neto, João Cabral de (1996): "Considerações do poeta em vigília" (entrevista), *Cadernos de literatura brasileira*, 1, 18-31.

Merquior, José G. (1962): "El Serial de João Cabral de Melo Neto", *Revista de cultura brasileña*, t. I, v. I, pp. 34-41. Disponible en https://igrbarcelona.org/noticias/wp-content/uploads/2020/12/01_06_1962.pdf

Müller, Adalberto (2022): "Poesia e emoção", *Teresa*, 22, pp. 184-202. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.170013. Disponible en https://revistas.usp.br/teresa/es/article/view/170013

Oliveira, Fábio de (2017): *O poema inquieta o papel e a sala: Um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e a arquitetura*, São Luís, Universidade Federal do Maranhão. Disponible en https://www.academia.edu/35373300/O_Poema_Inquieta_o_Papel_e_a_Sala_um_estudo_sobre_Jo%C3%A3o_Cabral_de_Melo_Neto_e_a_Arquitetura

Pinheiro Torres, Alexandre (1990): *Ensaios escolhidos II*, Caminho, Lisboa.

Reverdy, Pierre (2010): *Œuvres complètes*, ed. de E.-A Hubert, París, Flammarion.

Rodrigues Ribeiro, Edneia (2020a): "O poeta no Museu: textos inéditos de João Cabral de Melo Neto", *Manuscrítica*, 42, pp. 22-36. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i42p22-36. Disponible en https://revistas.usp.br/manuscritica/es/article/view/178405

Rodrigues Ribeiro, Edneia (2020b): "Um velho mestre à espreita: Willy Lewin, leitor de João Cabral", *Revista Letras*, 102, pp. 135-151. DOI: https://doi.org/10.5380/rel.v102i0.76550. Disponible en https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/76550

Schmid, Holger (2019): "Du jeu au rite : Amphion et sa musique au XXe siècle", *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, I. DOI: 10.54563/demeter.393. Disponible en https://www.peren-revues.fr/demeter/ 393 [último acceso: 27/03/2026]

Souza, Bruno Henrique Alvarenga (2022): "Do caos interior ao anticaos objetivo: a poesia de João Cabral de Melo Neto em *Pedra do Sono* e *Os três mal-amados*", *Scripta*, v. 26, n. 56, pp. 88-101. DOI: https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2022v26n56p88-101. Disponible en: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/27551

Tavares, Maria de Sousa (1997): "João Cabral e a tradição literária", *Românica*, 6, pp. 85-104.

Thérien, Claude (2015): "Sur l'architecture et la danse chez Valéry", *Revue philosophique de Louvain*, tomo 113, n. 3, 405-423. DOI: 10.2143/RPL.113.3.3103648. Disponible en https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_2015_num_113_3_8456

Valéry, Paul (1944): *Varieté V*, París, Gallimard.

Yee, Jennifer (2018): "'La Beauté': Art and Dialogism in the Poetry of Baudelaire", *Neophilologus*, 102, 1-14. DOI: https://doi.org/10.1007/s11061-017-9536-6. Disponible en https://link.springer.com/article/10.1007/s11061-017-9536-6

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 67-84

El intercambio poético entre Murilo Mendes y Jorge Guillén: posibilidades interpretativas

The Poetic Exchange between Murilo Mendes and Jorge Guillén: Interpretative Possibilities

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura
milopez@unex.es
orcid.org/0000-0003-2159-9297

Fecha de recepción del artículo: 11-03-2026
Fecha de aceptación del artículo: 07-07-2026

Resumen

La amistad entre Murilo Mendes y Jorge Guillén, atestiguada por abundantes *rapports de faits*, dejó huella en la obra de ambos autores. El presente artículo aborda el diálogo poético que entablan, rastreando las marcas paratextuales y las referencias explícitas para analizar los poemas resultantes. Atiende especialmente a las posibilidades interpretativas de los textos intercambiados, teniendo en cuenta las respectivas poéticas y el contexto interno general. En el caso de la recepción guilleniana de un poema de Murilo, desvela un ejemplo de lectura fragmentaria e incluso de réplica. Además, el artículo presenta un ejemplo de la convergencia literaria hispanobrasileña que se desarrolló en las décadas del 60 y 70 del siglo XX, fase de gran apertura en España a las letras y la cultura de Brasil.

Palabras clave: Murilo Mendes – Jorge Guillén – posibilidades interpretativas – lectura fragmentaria.

Abstract

The friendship between Murilo Mendes and Jorge Guillén, attested by numerous factual accounts, left its mark on the work of both authors. This article examines the poetic dialogue they established, tracing paratextual markers and explicit references in order to analyse the resulting poems. It pays special attention to the interpretative possibilities of the exchanged texts, taking into account their respective poetics and the broader internal context. In the case of Guillén's reception of a poem by Mendes, it reveals an instance of fragmentary reading and even of poetic response. Furthermore, the article presents an example of Hispano-Brazilian literary convergence that developed during the 1960s and 1970s, a period of significant openness in Spain to Brazilian literature and culture.

Keywords: Murilo Mendes – Jorge Guillén – interpretative possibilities – fragmentary reading.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.67

1. Introducción

Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto fueron los poetas brasileños más conocidos en España en el medio siglo, porque ambos vivieron en la península, viajaron por sus tierras y por Europa, ocuparon puestos de responsabilidad y se codearon con artistas, intelectuales y escritores. En las décadas del 40, 50 y 60 del siglo XX se suscitó en España un gran interés por las letras y el arte del país sudamericano, que se manifestó en la fundación y actividad de órganos de difusión como la *Revista de Cultura Brasileña* y, dentro del terreno que nos ocupa, en las traducciones de textos al español –a cargo de intelectuales de la talla de Dámaso Alonso, Rafael Santos Torroella, Ángel Crespo, etc.– y en la sucesión de antologías (Cano 1949, 1962; Rivas Máximus Denis, 2006).

La obra lírica y ensayística de Murilo Mendes apareció en la *Revista de Cultura Brasileña*, *Hora de poesía*, *Syntaxis* y en diversas compilaciones (Rivas Máximus Denis 2006: 72-73). Fue fuerte la vinculación de este profesor-poeta a Europa, continente donde residió en su etapa final. Llegó a confesar que su ciudad favorita para vivir era "Madrid o Lisboa em outras circunstâncias" (Mendes 1994: 51), aludiendo a las dictaduras ibéricas de entonces, a las que rechazaba, no en vano confesó en su autorretrato "Murilo Mendes por Murilo Mendes": "Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] pela minha aversão à tirania –manifesta ou *súbdola*; à guerra, maior o menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário." (Mendes 1994: 45).

En sus respuestas al cuestionario de Laís Corrêa de Araújo, Murilo describió su periplo vital por el Viejo Continente:

> Estive na Espanha em 1952, em viagem de turismo; depois en 1953, como professor visitante da universidade de Madrid; mais tarde, muitas vezes, sempre como turista. Entre 1953 e 1955 trabalhei, como *chargé de conférences*, nas universidades de Bruxelas, Louvain, Amsterdam e Paris, sobre temas de cultura brasileira. [...] Em 1956 passei todo o ano no Brasil (Corrêa de Araújo 1994: 48).

En enero de 1957, Mendes inauguró el curso en la Universidad de Roma, ciudad donde acabó estableciéndose y donde frecuentó a escritores y figuras de la cultura en muy diversas vertientes, dado su confesado "defeito" de ser "terrivelmente eclético" (Mendes 1994: 49). Precisamente en Italia entabló amistad con Jorge Guillén, según manifiesta la correspondencia entre ambos que se extiende desde 1959 a 1974 (Souza de Carvalho 2006: 77). Murilo le envía veinticuatro cartas, seis tarjetas postales, cinco tarjetas y dos tarjetas de visita, corpus epistolar que está depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid[1]. En la información contenida en este conjunto documental

[1] Disponible en el Archivo personal de Jorge Guillén. OCLC: (OCoLC) 796355690. Sede Central BNE (Paseo de Recoletos). Sala Cervantes (MSS.MICRO/152239). Serie 2. Correspondencia.

consta el intercambio de libros, indicio de la lectura mutua. Según Souza de Carvalho (2006: 79), en esta correspondencia Murilo resume las afinidades poéticas con Guillén: "Espírito dialético por inclinação e cultura, diria que reúne pontos irreconciliáveis: subjetividade e objetividade, abstrato e concreto, imanência e trascendência".

Testimonios del afecto mutuo se rastrean en cartas de Guillén a otros escritores y editores, como el milanés Vanni Scheiwiller, en las que informa de contactos con su "carísimo" Murilo en Italia y en España. En estas misivas también habla de celebraciones y reuniones conjuntas, como la acaecida en el domicilio romano del escritor brasileño, acompañados por Dámaso Alonso y su esposa[2]. El gran comparatista Claudio Guillén confirmó asimismo la amistad de Mendes con su padre. En una entrevista realizada en la Universidad de São Paulo en 1991, Claudio señala que solía ayudar a su progenitor a traducir del portugués algunos textos para el libro *Homenaje*, en el que abundan las referencias a autores (Araújo 2015: 88-89).

Las relaciones de Murilo Mendes se extendieron a diversos escritores e intelectuales españoles, según él da cumplida cuenta en el nutrido conjunto de dedicatorias y menciones que vetean sus dos obras sobre el país, *Tempo espanhol* y *Espaço espanhol*, erigidas sobre la base memorialística y de libro de viajes, el primero en verso y el segundo en prosa[3]. Este haz de vínculos favoreció la divulgación de la obra de Mendes en suelo europeo y le confirió un aura cosmopolita que actuó como revulsivo para conseguir estatus canónico en Brasil. Así lo muestra el prestigioso poeta Carlos Drummond de Andrade (1994: 37) cuando, al celebrar la obtención por parte de Murilo del Premio Etna-Taormina de poesía, lo alinea con galardonados de uno y otro lado del Atlántico, entre los que destacan Jorge Amado, Quasimodo, Ungaretti y Jorge Guillén.

2. Paratextualidad

Los principales nexos entre Mendes y Guillén sobrepasan el nivel personal y se cifran en el fruto literario que producen. Ambos autores dejan una impronta recíproca en sus obras, perceptible sobre todo a través de la paratextualidad, fenómeno

[2] En una carta fechada el 24 de marzo de 1961 que Guillén envía al editor Vanni Scheiwiller, le dice que, junto con Dámaso Alonso y su esposa, cenó en casa de Murilo Mendes (Arribas Esteras 2012: 155). En otra misiva a idéntico destinatario, fechada el 31 de julio de 1962 en Albufeira, Guillén comenta su sorpresa de encontrar "a 90 km de aquí [...] a nuestro carísimo Murilo Mendes y a su señora. Nos volveremos a ver en Lisboa" (Arribas Esteras 2012: 170).

[3] En las páginas dedicadas a Madrid en *Espaço espanhol* se observa la relación de Murilo con los siguientes artistas e intelectuales: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gregorio Marañón, Julián Marías, Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Gabino-Alejandro Carriedo, Carlos Bousoño, Gloria Fuertes, Antonio Novais, Jesús López Pacheco, el pintor Juan Genovés, los críticos de arte Moreno Galván y Santiago Amón (Mendes 1994: 1126-1133).

que a continuación estudiaremos sobre la base de citas literales, dedicatorias de poemas y de libro, además de menciones[4]. Aunque someramente, constatamos también el epitexto, es decir, el material relativo al texto pero no anexado al mismo (Genette 2001: 295), tal y como muestran los *rapports de faits* hallados en epistolarios, entrevistas, etc.

2.1. Referencias paratextuales a Jorge Guillén en textos de Murilo Mendes

2.1.1. Dedicatorias

Un foco de interlocución entre los dos poetas profesores surge cuando Murilo Mendes dedica textos a Jorge Guillén, como sucede en el poema "Monteserrate" de *Tempo espanhol*, libro publicado en Portugal en 1959*:*

A Jorge Guillén

Anteriormente ao primeiro homem,
Ásperos cumes desarticulados
De Espanha que ainda não achara
O prumo, o signo e a oliveira.

Eis o território disforme
Onde o espíritu sincopado
Tenta escalar Deus e a pedra:
Espanha por se construir.

A Virgem negra, românica,
Preside o caos. E das grimpas
Intervém com sua medida
Na terra bruta do homem.
(Mendes 2008: 22).

Murilo desea vincular España a sus habitantes, en especial a quienes admira o ha tratado. En *Tempo espanhol* dedica poemas a bastantes escritores, entre los que se hallan miembros de la Generación del 27[5]. Salvo excepciones, no se advierte una

[4] Según Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* y después en *Umbrales*, el paratexto se refiere al conjunto de elementos que rodean de forma liminal y acompañan a un texto principal, contribuyendo a guiar a los lectores en el sentido del mismo (Genette 1989: 11).

[5] El poema "Ávila" va dedicado a José Bergamín (Mendes 2008: 44), "Toledo" a Dámaso Alonso (Mendes 2008: 60-64), "Chuva en Castela" a Gerardo Diego (Mendes 2008: 98), "Sevilha" a Vicente Aleixandre (Mendes 2008: 116-119). "O sol de Granada" va destinado "À memória de Manuel Altolaguirre" (Mendes 2008: 142) y "Jardins do Generalife" (Mendes 2008: 144) a Rafael Alberti. Asimismo, existe un "Canto a García Lorca" (Mendes 2008: 146) y "Palavras a Miguel Hernández" (Mendes 2008: 150). Las dedicatorias se extienden a poetas más jóvenes: "Pueblo" se destina a Blas de Otero (Mendes 2008: 114), "O passante

relación evidente entre las ciudades y lugares mencionados con los poetas cuyos nombres deambulan en textos y paratextos. Tampoco parece obvio que el castellano Guillén, aunque también con residencia en Madrid, en Murcia y en algunas ciudades de Andalucía –además de en Norteamérica–, sea relacionado con el monasterio más representativo de Cataluña. Según Patricia Riberto Lopes, en el poema reproducido "Se verbaliza a idéia da construção de Espanha enquanto articulação de elementos" (2008: 81). Más adelante, añade:

> Esta é a terra da Espanha a ser construida e também a matéria humana, *a terra bruta do homem*. Ambos se constroem em um processo paralelo, terra e homem em união intrínseca, terra e homem de Espanha indissociavéis em sua unidade. O tema que se desenvolve neste primeiro tempo é o da formação, não da Espanha somente, mas do homem espanhol, destacando-se diversas vezes no livro a justeza entre ambos a partir da idéia de que esta é uma cultura feita à medida de seu povo (Riberto Lopes 2008: 82).

El acertado juicio puede matizarse a la vista de la mención de Jorge Guillén en el paratexto. En el poema, Murilo reflexiona sobre el ensamblaje de la pareja de opuestos materia-espíritu, un asunto capital para él, según veremos. Toma como punto de arranque el macizo montañoso catalán que se humaniza al alojar con el paso del tiempo el monasterio de Monserrat, proceso que él conecta con la configuración de España y de sus ciudadanos. Por tanto, se deduce que la identidad del país y de las personas se consigue por la religión, que contribuye a ordenar el primitivo caos. Estos planteamientos son muy conservadores, sobre todo desde la perspectiva del siglo XXI.

El sujeto lírico que representa a Murilo viajero contempla las crestas rocosas como símbolos del estado previo a la intervención humana en la naturaleza, de ahí los sintagmas "cumes desarticulados" y "território disforme" que aluden por metonimia a la aún no constituida España. Por eso, precisa que esas montañas eran "anteriores ao primeiro homem". Dentro de la retórica metonímico-simbólica, se enumeran la plomada, el signo y la aceituna como figuraciones de la capacidad humana de construir edificios y de dominar las matemáticas y la escritura, además de la agricultura, sugerida esta última a través del olivo, cultivo mediterráneo clave.

Murilo Mendes responsabiliza al espíritu y a la religión de la estructura social y de la posibilidad humana de una trascendencia sugerida por un vocabulario con sema ascendente ("escalar"), tal y como se usa en la mística y también en las teorías de evolución de las especies. La última parte del poema versa sobre la Virgen de Monserrat, homónima a la montaña, cuyo aspecto se describe mediante finos hilos de écfrasis ("negra, românica") que insisten en el retrato y en la antigüedad de la imagen, dada

de Sevilla" a Carlos Bousoño, "Niebla vermelha" a Gabriel Celaya (Mendes 2008: 134). Murilo Mendes menciona a escritores del siglo XX en poemas como "Pedra de Unamuno" (Mendes 2008: 110-13) y "Pausa de Antonio Machado" (Mendes 2008: 120).

la importancia del tiempo en unos versos que tratan de un larguísimo itinerario de constitución de formas sistemáticas de organización social y de ciudadanos.

La expresión "das grimpas" es ambivalente pues, ya conformada la cultura, la Virgen "preside o caos" desde las cumbres montañosas y desde el simbólico cielo. Los dos versos de cierre convierten el texto en una oración mariana al plasmar la intercesión de la Virgen "na terra bruta do homem", perífrasis de España y también del hombre que, según la Biblia, fue creado del barro. Con formas expresivas y modos de pensamiento de los años cincuenta, fechas de los principales viajes de Murilo por España, la palabra "homem" equivale a las personas en general, sin especificar a las mujeres.

Tras la lectura detallada, cabe preguntarse ¿por qué Murilo Mendes dedica un poema a Jorge Guillén en *Tempo espanhol*, un libro publicado en Portugal en 1959, que versa sobre la formación de la identidad de España y de los españoles? Quizás porque considera al crítico y poeta amigo un reflejo del espíritu del país, del orden espiritual que puede vencer al caos (anhelo guilleniano) y de ese intento de "escalar Deus e a pedra", es decir, de conseguir la trascendencia. Subyace un elogio a Guillén en plena dictadura, previo a su vuelta definitiva a España, retorno que se produciría tras concluir este sistema político en 1977, aunque esporádicamente visitara la península en diversos años anteriores.

Otra muestra de paratextualidad se localiza en la dedicatoria "A Dámaso Alonso e Jorge Guillén, Grandes de Espanha" (Mendes 1994: 1120) que antecede a *Espaço espanhol* (Roma, 1966-1969). En vez de centrarse en el arte, en artistas e intelectuales como hizo en los versos de *Tempo espanhol*, ahora el objetivo de Mendes es dar cuenta en prosa de tierras y gentes, que le sirven también para rememorar a figuras y personajes del pasado y del presente ligados a los enclaves que ha visitado.

No es extraña la dedicatoria a los dos poetas de la Generación del 27, a Jorge Guillén por la relación explicada y a Dámaso Alonso porque lo frecuentó en Madrid y en Roma, y además mantuvo con él una correspondencia desde 1959 a 1969 (Souza de Carvalho 2006: 75). Dámaso Alonso fue un gran propulsor de la literatura brasileña en España a partir de estudios y traducciones, entre las que se encuentran las obras de Mendes publicadas en la *Revista de Cultura Brasileña*[6]. También tradujo la poesía de otros poetas brasileños importantes, como Drummond de Andrade y Manuel Bandeira. En la sección de *Espaço espanhol* dedicada a Madrid, Murilo recrea sus visitas a la casa de Dámaso Alonso, repitiendo que es "um dos grandes de Espanha do nosso tempo" (Mendes 1994: 1130). Dentro del retrato doméstico y profesional del autor de *Hijos de la ira*, destaca: "Transmite-nos também seu interesse carinhoso pelo Brasil; estuda e traduz alguns dos nossos poetas modernos" (Mendes 1994: 1131).

[6] "Poemas de Murilo Mendes", Madrid, 1962, consta de una "Nota preliminar", pp. 1-3 (separata); y "Poemas inéditos de Murilo Mendes", con traducción y notas de Dámaso Alonso y Ángel Crespo. Madrid, nº 12, 1965.

La elogiosa denominación de "Grandes de España" que Murilo Mendes aplica a Alonso y a Guillén juega con la alusión a la máxima dignidad nobiliaria para resaltar otro tipo de nobleza que no tiene que ver con escudos heráldicos sino con altura literaria y personal.

2.1.2. Menciones

El relato del paso de Murilo Mendes por Valladolid contenido en *Espaço espanhol* comienza con el recuerdo del autor de *Cántico*:

> Pergunto em vão o endereço da casa onde nasceu Jorge Guillén, *vallisoletano*, meu amigo, agora célebre mas talvez ainda ignorado na ciudade natal. No caso de Guillén não foi felizmente necessário verificar-se a observação de Dámaso Alonso: para que um grande poeta espanhol atinja a fama internacional é preciso que o assassinem (Mendes 1994: 1148).

La velada sugerencia a Lorca encierra una crítica a la ingratitud patria por el olvido de las personas ilustres cuando están vivas, en el sentido del refrán "nadie es profeta en su tierra". Aparte de dedicatorias y menciones del nombre, no se detectan citas textuales de la poesía de Jorge Guillén en la obra de Murilo Mendes, algo que sí sucede en otros poetas brasileños de la época, como el también viajero por España João Cabral de Melo Neto, quien utiliza como epígrafe de su libro *Psicologia de la composição* (1946-1947) un verso guilleniano, "Riguroso horizonte", con el que se inicia el poema "El horizonte" de *Cántico* (Extremera Tapia 2008: 10).

2.2. Versos de Murilo Mendes que se integran como paratexto en un poema de Jorge Guillén

2.2.1. El "Poema espiritual" de Murilo Mendes como hipotexto

En 1938 Murilo Mendes publica *A poesia em pânico*, donde inserta el "Poema espiritual" cuyos dos últimos versos serán usados por Jorge Guillén en una composición propia:

> Eu me sinto um fragmento de Deus
>
> Como sou um resto de raiz
>
> Um pouco de água dos mares
>
> O braço desgarrado de uma constelação.
>
> A matéria pensa por ordem de Deus,
>
> Transforma-se e evolui por ordem de Deus.

A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível.
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.

Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.

A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia. (Mendes 1994: 296-297).

En un primer acercamiento, asistimos a una celebración ortodoxa del Dios creador de la persona y ordenador del universo, Yavé del *Génesis* que se hace hombre en Jesucristo y tiene a la Iglesia como su imagen. En tal cosmovisión cabe la idea de poesía ligada indisolublemente a la divinidad, tal y como se expresa al final del poema, que deviene entonces un homenaje a la procedencia sagrada de la palabra artística. Este concepto, de larga trayectoria desde la Biblia y los clásicos grecolatinos, emerge con fuerza en las poéticas contemporáneas que enfatizan el misterio de la creación y la singularidad de los creadores, como el romanticismo, las tendencias visionarias y el surrealismo, orientaciones próximas a las preferencias de Mendes (López Martínez 2003).

El sujeto lírico, que preside el texto ya desde el pronombre inicial "Eu", manifiesta su identidad con Dios, siguiendo el primer libro bíblico, pero, en un tono de exultación, desgrana tal analogía mediante sucesivas similitudes con un cosmos que también es reflejo de Dios. Estas equivalencias del yo recogen los elementos fundamentales de la naturaleza, según la antigua Grecia, salvo el fuego. Son las fuerzas esenciales que, sustentando la materia y el universo, sostienen la vida. Murilo canta la consciencia de la unidad, de su comunión con el todo, y así lo evidencia el paralelismo que liga los sucesivos términos comparativos del símil en la primera agrupación estrófica. No obstante, asimismo insiste en su individualidad y, para rebajar la impresión de soberbia, en los progresivos semas de fracción y pequeñez de su persona ("Eu me sinto", "fragmento", "resto", "pouco, desgarrado"). La mezcla del ser humano con el universo se corrobora por los cambios de categoría, pues el yo se cosifica al ser raíz

vegetal y agua marina, pero, en correspondencia, la constelación está personificada y tiene brazo.

La fase central del poema es una reflexión sobre las características de la materia ligada a Dios. Según el *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, la primera acepción de "matéria" es 'Cualquer substância sólida, líquida ou gasosa que ocupa lugar no espaço', mientras que su acepción 15 es: 'Corporalidade, carnalidade: *o espírito e a matéria*' (Buarque de Holanda Ferreira 1986: 1103). Desde este punto de vista, si al principio el yo como ser humano se enlaza con el cosmos, ahora, en un movimiento hacia lo general, todo lo que contiene configuración física en el universo se vincula a Dios. Pero, en la combinación de contrarios grata a Mendes, no falta el opuesto y, en consecuencia, se personifica la materia al atribuirle pensamiento "por ordem de Deus". Lo abstracto y lo concreto se mezclan y evolucionan, porque en la variedad está el gusto y en la amalgama, la belleza; de ahí la antítesis que preside el verso: [la materia] "É uma das formas visíveis do invisível". Volviendo al planteamiento religioso y en concordancia con el sentido de evolución del todo, Cristo es encarnación de Yavé y compendio de la perfección humana en tanto que supone el sumo nexo con el Creador.

A continuación, en el reflejo especular que proyecta la metáfora de la persona que es imagen de Dios, Mendes personifica a la Iglesia, desmembrándola en mutilaciones de eco surrealista con cierta distancia irónica: sus miembros están incluso "até nos altares", donde obviamente deberían encontrarse. Extasiado por la naturaleza, Murilo reitera después su percepción de tierra y mar ligados entre sí y con los pensamientos divinos, es decir, subraya la supremacía de lo que no es corporeidad, pero sí principio que rige y da unidad en la *varietas*. Las enumeraciones se suceden, al igual que la *gradatio* de sinónimos ("se entrelaçam e se casam") y rebosa el plural en los versos para sugerir la grandeza de los vínculos incluso amorosos del universo y Dios.

Los versos finales ("A matéria é forte e absoluta / Sem ela não há poesia."), que son los elegidos por Jorge Guillén, suponen un giro metapoético porque, como epifonema de cariz gnómico, reciben el cauce semántico anterior. Sin las partes precedentes, parecen reforzar el valor supremo de la materia, de lo corpóreo y físico. Sin embargo, nunca ha desechado Murilo el dominio del espíritu. La poesía necesita materia porque precisa concretarse, aunque no olvida que su origen es divino.

La lectura anterior es aséptica al contexto del libro en que se inserta, *Poesia en pânico*, volumen que recoge piezas compuestas entre 1936-1937. A mi juicio, una sucinta revisión del poemario puede ampliar el sentido del "Poema espiritual" a la luz de su contexto interno e incluso inocular ciertas sospechas sobre la ortodoxia de la interpretación panenteísta cristiana. Si hay un rasgo general de este libro con dosis visionaria, es la activación de oposiciones que afectan a numerosos planos y se entrecruzan: disociaciones del yo en lucha de opuestos, personajes antagónicos, calma y

movimiento, etc. Murilo Mendes se había autorretratado insistiendo en las antinomias de su identidad, que paradójicamente persiguen una *discordia concors*: "Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato. [...] Dialogo com a minha própria negação" (Mendes 1994: 46).

Algunos textos son metapoéticos e iluminan la interpretación de conceptos del "Poema espiritual", también de signo reflexivo. De este modo sucede en "Poema visto por fora", donde se modula la idea de vate como demiurgo y miembro de un cosmos con formantes interrelacionados: "Não sou Deus porque parto para Ele, / Sou um deus porque partem para mim. / Somos todos deuses porque partimos para um fim único" (Mendes 1994: 285). E igualmente acaece en el texto titulado "O poeta julga sua poesia" (Mendes 1994: 307). Aunque se ha reiterado que Murilo es uno de los grandes poetas católicos y él mismo lo afirma, el dios que aparece en muchos versos de *Poesia em pânico* no es exactamente Yavé o Cristo, sino un personaje literario con caracteres ficticios, a veces concomitantes con el ser sagrado y otras dotado de extrañas peculiaridades. En el recorrido por figuras bíblicas relativas al origen y a la creación, el yo poético se encarna incluso en Adán por la curiosidad prístina que comparte con él. En el poema "O primeiro poeta", perífrasis que define a Adán, la identificación es clara: "E eu com os olhos desmedidamente abertos, / O coração aberto desde o amanhecer da vida" (Mendes 1994: 291).

Lo anterior va en sintonía con lo acontecido en la instancia vocal que atraviesa el libro, un yo lírico que en unos casos es referencial e incluso con apoyos biográficos y en otros es una figura de papel, hecho que provoca profusos desdoblamientos de un sujeto que se encarna en personajes distintos y antagónicos. El punto de partida para la analogía poeta-dios tiene orígenes bíblicos en el lema del *Génesis* (1: 26-27) que Murilo repite por intertextualidad: "No nosso espírito cresce dia a dia em volume / A idéia que *fomos criados à imagen e semelhança de Deus* / E que o universo foi feito para nos servir de cenário" (Mendes 1994: 298)[7].

Dentro de la lid de contrarios y de las disrupciones patentes en *A poesia em pânico*, la persona –y el rol de poeta concretamente– también refleja al diablo, dada la complejidad del yo, del arte y del mundo. En "A Danação", la voz lírica afirma: "A fulguração que me cerca vem do demônio. // Não reconheço a paternidade divina. / Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja" (Mendes 1994: 286). Para mostrar la cara negativa, con herencia romántica y del malditismo literario, el sujeto se equipara a protagonistas fuera del sistema, como el impenitente, el exiliado, el condenado, el renegado, el gran inquisidor. En el fondo, los versos desvelan a un poeta en proceso

[7] La cursiva es mía.

de búsqueda de su identidad que asume rasgos de otros seres en su afán por autodefinirse y encontrar el nombre propio, tal como señaló Murilo en dos aforismos sucesivos de *O discípulo de Emaús* (1945): "Um grande artista deve conciliar os opostos". "Nós não conhecemos o nosso verdadeiro NOME" (Mendes 1994: 822). Además, Murilo se autodefine "pelo meu não reconhecimento da frontera realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos dispares" (Mendes 1994: 45).

El texto "Somos todos poetas" de *A poesia em pânico* transmite ese discurrir de sucesivas bifurcaciones dentro del sujeto que ahora se extienden a la comunidad de poetas. Al igual que el yo se conecta con la divinidad generadora, también es una anilla de la gran cadena histórica de vates. Como si el escritor estuviera sumergido en alucinaciones, los desdoblamientos se suceden y también la posibilidad de autocontemplar la disolución de la unidad de los sentidos y de la mente para favorecer la percepción, algo que algunos *poètes maudits* provocaban con la ingesta de drogas: "Assisto em mim a um desdobrar de planos. / As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move. / [...] Companheiro, [poeta] / Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma. / Sou todos e sou um." (Mendes 1994: 299).

Las dualidades bien/mal se proyectan al ámbito afectivo y, por ello, la mujer, que puede ser pura como la Virgen María, es asimismo la pecadora Magdalena (Mendes 1994: 290) y sobre todo la voluptuosa Berenice, personaje reiterado en *A poesia en pânico* que representa a la amada. En suma, la mujer condensa en sí misma los contrarios, es carnal y "o mais terrível e vivo dos espectros" (Mendes 1994: 291), siguiendo el movimiento disruptivo pleno de exageraciones destinadas a plasmar un mundo deconstruido. Las imágenes distorsionadas son la base, según Stegagno Piccio (1994b: 1639), del "surrealismo lúcido" de Mendes, que también es "visionário" (1994a: 24), pero, según Walmir Ayala (1962: 224) está "muy bien punteado". A mi juicio, más que provenir directamente del movimiento liderado por André Breton, las imágenes parecen propias de los lenguajes visionarios de procedencia múltiple, pero se apoyan en criterios de organización.

En todo caso, el lector asiste a una muestra de la disolución del yo compacto y estático que, mediante la fragmentación y la disgregación, constituye una línea capital de las representaciones del sujeto en la poesía contemporánea y de la cultura postmoderna, porque es una herramienta expresiva para mostrar la nueva concepción de la persona. El poeta se interroga de manera agónica acerca de su identidad, a la que sitúa entre el bien y el mal, entre el sentimiento de ser desgajado y la pertenencia a una unidad general: "Quem sou eu? Um cérebro deixado em pasto aos bichos, / Sou a fome de mim mesmo e de todos, / Sou o alimento dos outros, / Sou o bem encarcerado e o mal que não germina" (Mendes 1994: 301).

Operando con el sustrato religioso tan importante en el autor, Berenice (o la voluptuosidad) es la némesis de la Iglesia en el poema "A usurpadora" (Mendes 1994: 296), adjetivo aplicado a la mujer porque suplanta el lugar en el pecho del sujeto que correspondería a lo sagrado. El yo herético que ha profanado el cuerpo de la Iglesia se muestra, sin embargo, miembro activo del mismo: "Sou o membro destacado de um vasto corpo" (Mendes 1994: 269). En una simplificación reductora, se entrevé en los versos la lucha interior del poeta entre la creencia y el impulso desbocado de los sentidos que le conducen al mal. Un nudo de la red general de contrastes es la equivalencia entre amor carnal y religioso, especialmente clara en el poema "Igreja mulher", cuyos primeros versos consuman el tono herético: "A igreja toda em curvas avança para mim, / Enlaçando-me con ternura –mas quer me asfixiar. / Com um braço me indica o seio e o paraíso, / Com outro braço me convoca para o inferno." (Mendes 1994: 303).

Como hemos señalado, las observaciones anteriores delinean el contexto interno de *Poesia em pânico*, donde términos como "Deus", "Igreja" y "eu" poseen un sentido múltiple y complejo. A la luz de este marco semántico, podemos preguntarnos: ¿en el "Poema espiritual" el autor plantea de manera unívoca y trascendente la idea del origen divino de poeta y poesía, la sacralización de la persona y la alabanza a la Iglesia como representante de Dios en la tierra? ¿O se advierten brechas deconstructivas y menos ortodoxas? Jorge Guillén desgaja del texto muriliano solo los dos últimos versos, aislándolos del libro y del resto del poema, y efectúa una lectura parcial pero perfectamente lícita por la potencialidad significativa de los lenguajes literarios.

2.2.2. El poema "La materia" de Jorge Guillén como hipertexto.

El último tomo de *Aire nuestro* de Jorge Guillén se denomina *Final* y recoge composiciones elaboradas desde 1973 hasta 1983, en el ocaso de la vida del poeta, pues había nacido en Valladolid en 1893 y murió en Málaga en 1984. En *Final* abundan las referencias a otros autores, cuyos antropónimos explícitos constituyen muestras de homenaje y "configuran el tejido culturalista que es uno de los más importantes de toda la poesía guilleniana" (Gómez Yebra 1984; Díaz de Castro 1987: 210, 211). Estos testimonios se imbrican en uno de los vectores que orientan el sentido general del poemario: el recuerdo de las obras literarias que han configurado las bases de la labor poética de Guillén y, por ende, de su vida, dada la relevancia de las letras desde el punto de vista profesional y creativo.

La aproximación de Guillén a otros textos descubre su trayectoria como lector y, cuando se trata de poesía foránea, su manera de interpretar a autores de lengua extranjera e incorporarlos a su quehacer. A la vez, va ofreciendo información sobre aspectos de su teoría poética suscitados al conocer los planteamientos de otros autores. En esta línea, cuando él elabora un poema con intertextos, la metapoesía le permite el

debate sobre cuestiones conceptuales. Díaz de Castro (1987: 210) señaló que Guillén entabla con los autores de paratextos e intertextos un diálogo creador en el que destaca el espíritu de afinidad, pero tampoco falta la intención polémica.

Profesionalmente, Jorge Guillén y Murilo Mendes presentan ciertas afinidades, pues ambos ejercieron como profesores universitarios, eran cosmopolitas y, desde el punto de vista estético, les interesaba en grado sumo la concentración de conceptos y el cuidado de la forma. Confiesa el brasileño: "Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos. [...] Sou um *torturado da forma*. Desde há longos anos trabalho duramente con meus papéis" (Mendes 1994: 50). Curiosamente, en una carta que Murilo Mendes envía a Guillén desde Roma el 14 de febrero de 1963, alaba la capacidad del vallisoletano para la síntesis. Al referirse a *Según las horas*, cuya primera edición acababa de salir en la Editorial Universitaria de San Juan de Puerto Rico en 1962, afirma: "é a poesia em cápsulas, uma revalorização moderna de haikai, resumo da sabedoria guilleniana" (Souza de Carvalho 2008: 63). Como indicará en el libro posterior *Poesia Liberdade* (1943-1945), a la par que se desarrollan sus ansias de exactitud y precisión, Mendes contempla un universo en transformación que persigue el equilibrio de esa "arquitetura perfeita" que implica también a los poetas, sucesores de aquellos israelitas que en su éxodo babilónico colgaron las liras de los árboles: "Cada novo poeta que nasce / acrescenta-lhe uma corda" (Mendes 1994: 410)[8]. Guillén también anhela la arquitectura perfecta de la obra, aunque no la subordina a factores religiosos.

La lectura por parte de Jorge Guillén del "Poema espiritual" de Murilo Mendes inspira la composición de "La materia", texto inserto en *Final*:

> *A matéria e forte e absoluta*
> *Sem ela não ha poesia*
> (MURILO MENDES, *Poesia em pânico*)
>
> Poesía, espiritual conato.
> Por entre las palabras y el espíritu,
> Intuiciones, visiones, sentimientos,
> Jamás pura abstracción. Se apoya siempre
> Sobre eso que está ahí, total materia,
> Compacta de elementos muy concretos
> Que nos salvan: rehúsan el vacío. (Guillén 1987: 281).

[8] En un fragmento del "Poema dialético", Murilo insiste en la búsqueda de la armonía universal: "Tudo no universo marcha, e marcha para esperar: / [...] A terra terá que ser retalhada entre todos / e restituída à sua antiga harmonia. / Tudo marcha para a arquitetura perfeita: / A aurora é coletiva" (Mendes 1994: 411).

Como hemos señalado, Jorge Guillén realiza una interpretación de la coda del texto muriliano que no atiende al contexto del poema del que se extrae ni al libro de origen que fue publicado más de treinta años antes. Posiblemente le atrajo el carácter cuasi gnómico del par de versos seleccionados, dado su preferencia por la síntesis. Separadas de su matriz, las palabras de Mendes funcionan como *dicta*, modalidad de la escritura fragmentaria referida a los dichos de personajes ilustres que, por lo regular, se citan aislados.

Tras tantas pruebas de reconocimiento a lo largo del tiempo por parte del amigo, Guillén le da la réplica brindándole un homenaje que se vierte en un condensadísimo ejercicio de reflexión metaliteraria sobre la dualidad materia-espíritu en poesía. Ello es una señal de la relevancia de la metapoesía en la obra de Guillén, también activa en *Final*, libro que puede orientar la comprensión del conjunto y servir de balance poético, pues se trata de escritura tardía (Díaz de Castro 1987: 211). En *Final* el vallisoletano sopesa, recuerda a autores y piezas que han dejado huella en él, entre los que se halla el nacido en un lugar tan lejano, Minas Gerais, pero tan próximo en el afecto.

En solo siete endecasílabos Guillén resuelve la ambivalencia materia-espíritu mediante presupuestos en apariencia contradictorios que después aclara. Así, el título realza la materia, pero ya la sucinta frase nominal del primer verso ("Poesía, espiritual conato") establece el movimiento de diapasón, porque modula la tesis platónica de la inspiración como empuje, aunque ahora este impulso no provenga del *furor divinus* o arrebato por la musa, sino de la fuerza interior. La intimidad incita a crear poesía.

El valor del espíritu está enfatizado por la derivación léxica, pero seguidamente se destaca la meta del proceso creativo: hallar la palabra. Guillén se detiene en los apoyos para lograrla, expuestos en la enumeración de sustantivos "Intuiciones, visiones, sentimientos", ninguno de los cuales posee el sema de corporeidad, pero todos indican presencias que intervienen en el transcurso de la escritura, y de ahí la negación con carácter de axioma "Jamás pura abstracción". El anciano escritor aboga por el intimismo, las sensaciones internas y externas e incluso el onirismo y las percepciones instantáneas, elementos tan estimados por el romanticismo y por las estéticas que defienden el misterio generativo. Pero, sobre todo en su escritura *de senectute*, él reclama también lo concreto, las vivencias, el mundo. Si Shelley clamaba en su *Defensa de la poesía* que el cultivo de esta se resiente en épocas de acumulación de materiales de la vida exterior, Guillén no elimina los gajos de existencia, sobre todo en unos años de vejez en que desea aferrarse a la práctica, a la sensación y a interpretar el mundo y el ser desde planteamientos ontológicos.

Al contrario que Mendes, Guillén despoja de trascendencia religiosa el nexo entre poeta y poesía, pero ello no significa que opte solo por la materia, como se ha sostenido. Souza de Carvalho mantiene que "Guillén justamente *recortou* os

contundentes versos que lhe interessavam, sem a mensagem católica, pois o seu poema volta-se à *materia*" (Souza de Carvalho 2006: 81). A mi entender, el poema de Murilo no está en la órbita del catolicismo ortodoxo –se le ha tachado de "herético" (Salomão Khéle 2024)–, sino en el concepto que este tiene del mismo y en su dimensión literaria. Además, apuesta por conjugar materia y espíritu.

Es cierto que Guillén reitera la importancia de lo perceptible, cuya presencialidad subraya por recursos *de evidentia* como los deícticos ("Sobre eso que está ahí, total materia,"), pero con matizaciones. A la apreciación de Murilo de que la materia es fuerte y absoluta responde Guillén añadiendo su rasgo de abarcadora totalidad. Su explicación difiere de la ofrecida por el brasileño, quien ligaba la totalidad al poder de la naturaleza para ensamblar lo múltiple dentro de la armonía unitaria, representación al fin y al cabo de Dios. Guillén omite esta *varietas* e hiperboliza el carácter compacto de la materia como unión fuerte de elementos, algo que refleja su visión de un mundo orgánico y también su concepto de poesía como revelación de ese universo organizado, tal como diseñó desde sus primeros pasos en la escritura de *Cántico*. El poeta del 27 desecha la perspectiva religiosa *sensu stricto* en este poema, no en *Final*, donde discurre sobre este asunto. No obstante, en el último verso traslada la trascendencia hallada en el texto de Murilo Mendes a la función salvífica que él atribuye al verbo poético. Cuando el escritor es consciente de la cercanía del fin y le inquieta el sentido de la escritura, expone esta afirmación resolutiva.

Aunque parezca distante, Murilo Mendes también había propuesto un planteamiento afín en otro de sus libros, *Poesía Liberdade*, al emplear la metáfora de la rosa para representar lo abstracto. Sobre el sustrato metapoético de Juan Ramón Jiménez en su advertencia "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" (Jiménez 1968: 5), escribe el brasileño: "Minhas idéias abstratas, / de tanto as tocar, tornaram-se concretas: / São rosas familiares / que o tempo traz ao alcance da mão," (Mendes 1994: 434). Según Mata Induráin (1997: 80), para Jorge Guillén en *Final*, "La materia, por medio de una contemplación atenta, alcanza características esenciales", tal y como propugna en el poema que analizamos y en otros próximos. O quizás sucede lo contrario: las ideas forman parte del mundo, se convierten en cosas y acciones al representarlas o llevarlas a efecto. Hemos señalado que *Final* recoge textos de la década 1973-1983 y sabemos que Murilo muere en 1975. Por tanto, a la vista del contenido es probable que el poema guilleniano posea tonos elegíacos y sea un diálogo retrospectivo en conmemoración del amigo y una manera de contribuir a perpetuar la palabra literaria del poeta brasileño en España, país que tanto le había atraído, no en vano Murilo confesó: "Itália é um país traduzido, a Espanha um país a traduzir. Quantas vidas eu deveria viver para elucidar seu obscuro segredo" (Mendes 1994: 1149).

3. Conclusiones.

El intercambio paratextual mantenido por Murilo Mendes y Jorge Guillén desempeña diferentes funciones: como homenaje mutuo tiene consecuencias en la canonización de los autores, porque se acomete un doble proceso de divulgación e incluso de canonización en la cultura receptora que afecta a cada uno de los dos poetas cuando es mencionado en las obras del otro; además, las lecturas y reconocimientos suponen un motor creativo y brindan al poeta receptor la posibilidad de reflexionar sobre el texto primario y al lector general la oportunidad de asistir a una *mise en abîme* de interpretaciones.

Los dos escritores establecen una comunicación a través de sus poemas, pues Murilo Mendes ofrece un tributo a su amigo y, por su trayectoria humana y literaria, lo eleva a representante genuino de la esencia española. Jorge Guillén contesta reinterpretando versos de su colega, que le dan pie para meditar sobre el concepto de poesía y sobre la importancia de sus componentes, además de constituir un elogio. Por lo tanto, en el plano hermenéutico, los análisis de los textos recíprocos desvelan el sentido de estas composiciones vinculándolas al libro al que pertenecen y, por otra parte, también desgajadas. En esta cadena comunicativa, las intervenciones de ambos son fructíferas, porque suponen nuevas creaciones, impulsadas por el texto o las circunstancias a que responden. Son productos de la afinidad de ideas poéticas, aunque con margen de réplica, y del trato personal en un período propicio al intercambio literario.

4. Bibliografía

Araújo, Ricardo (2015): "Entrevista com Claudio Guillén", *Revista Cerrados*, n. 7(8), pp. 81-90. Disponible en https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/968 (último acceso 16/2/2026).

Arribas Esteras, Alicia (2012): *Jorge Guillén, Vanni Scheiwiller. Un epistolario*, Roma, Aracne Editrice.

Ayala, Walmir (1962): "La nueva poesía brasileña", *Revista de Cultura Brasileña*, I, diciembre, nº 3, pp. 221-230.

Buarque de Holanda Ferreira, Aurelio (1986): *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Editora Nova Fronteira. 2ª edición.

Cano, José Luis (1949): "Antología de poetas brasileños de ahora", *Ínsula*, n. 46, p. 5.

Cano, José Luis (1962): "La poesía brasileña en España", *Revista de Cultura Brasileña*, n. 2, pp. 116-121.

Corrêa de Araújo, Laís (1994): "Resposta [de Murilo Mendes] ao Questionário de Laís Corrêa de Araújo, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, pp. 48-51.

Díaz de Castro, Francisco J. (1987): "El tema de la poesía en *Final* de Jorge Guillén", *Caligrama*, n. 2, pp. 167-222.

Drummond de Andrade, Carlos (1994): "Murilo Mendes, Premio Etna-Taormina", en Mendes, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, pp. 37-39.

Extremera Tapia, Nicolás (2008): "João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27", *Artifara*, Addenda, pp. 9-27.

Genette, Gérad (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Genette, Gérad (2001): *Umbrales*, México, Siglo XXI.

Gómez Yebra, Antonio (1984): "Los nombres propios en *Final*, de Jorge Guillén", *Analecta Malacitana*, n. VII (2) pp. 249-265.

Guillén, Jorge (1987): *Aire nuestro*, Valladolid, Diputación Provincial-Fundación Jorge Guillén.

Jiménez, Juan Ramón (1968): *Piedra y cielo*, Buenos Aires, Losada, 3ª ed.

López Martínez, María Isabel (2014): *La llave de escribir. Teoría y creación en los Siglos de Oro*, Sevilla, Renacimiento.

Mata Induráin, Carlos (1997): "La cuarta parte de *Final* de Jorge Guillén: *En tiempo fechado*. Ordenación temática", *RILCE*, n. 13 (1), pp. 74-101.

Mendes, Murilo (1994): *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Mendes, Murilo (2008): *Tiempo español*, edición bilingüe con traducción y epílogo de Pablo del Barco, Córdoba, Almuzara.

Riberto Lopes, Patricia (2008): *À beira do tempo e do espaço: Tradição e tradução da Espanha em Murilo Mendes*, Tesis de postgrado, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

Rivas Máximus Denis, Carmen (2006): *La literatura brasileña traducida en España*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante.

Salomão Khéle, Raphael (2024): "O catolicismo herético de Murilo Mendes a través das cartas inéditas (1930-1953) escritas para Alceu Amoroso Lima", *Anuari de Filologia. Literatures Contemprànies*, n. 14, pp. 49-66.

Souza Bouzelli, José Leonardo (2014): *Murilo Mendes e a Matéria de Espanha*, Tesis doctoral, Unicamp, IEL.

Souza de Carvalho, Ricardo (2006): *Comigo e contigo a Espanha: Um estudio sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*, Tesis doctoral, Universidade de São Paulo.

Souza de Carvalho, Ricardo (2008): "Murilo Mendes escreve cartas aos espanhóis", *Revista de Literatura Brasileira*, n. 8/9, São Paulo, pp. 56-67.

Stegagno Picchio, Luciana (1994a): "Vida-Poesia de Murilo Mendes", en Mendes, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, pp. 23-31.

Stegagno Picchio, Luciana (1994b): "Notas e Variantes", en Mendes, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, p. 1639.

Testimonios

Testemunhos

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 87-94

El arte de narrar las profundidades de lo humano: O regresso de Júlia Mann a Paraty de Teolinda Gersão

María Jesús Fernández García
Universidad de Extremadura
mjesusfg@unex.es
orcid.org/0000-0002-0117-055X

"Sou uma escritora do inconsciente. Escrevo para resistir e para saber..."[1]

Las palabras para presentar a Teolinda Gersão son necesariamente rotundas: se trata de una autora imprescindible de la literatura portuguesa actual, que forma parte de lo que podemos considerar su "canon contemporáneo", esa colección de autores y obras que en un determinado contexto cultural se va destilando a partir de la opinión de la crítica especializada, de los estudios académicos, de las entidades que conceden premios, de editoriales y promotores de traducciones, del parecer de los lectores… La acción conjunta de todos ellos acaba identificando a aquellos nombres que representarían la excelencia en la literatura de una época y que, por lo tanto, merecen ser leídos, comentados, traducidos... En este canon de excelencia de la literatura portuguesa, y lusófona en general, Teolinda Gersão tiene un lugar desde inicios de los años 80 en que publica su primera novela y su nombre se une a los de António Lobo Antunes, José Saramago, Lídia Jorge, Hélia Correia, João de Mello, Mário de Carvalho… Nombres de una generación que renovará profundamente el panorama literario portugués tras la revolución de abril de 1974. Una generación que, además, trae consigo la llegada de mujeres escritoras en un número más que relevante, superando la presencia ocasional de autoras durante la primera mitad del siglo XX. Mujeres escritoras que hacen suyo el propósito de asumir una perspectiva propia, feminina y, en ocasiones, también feminista, a la hora de contar la realidad portuguesa salida de la parálisis del Estado Novo. Entre esas escritoras, y formando parte de un momento de asunción de la escritura literaria por parte de las mujeres, hay que situar también a Teolinda Gersão en un lugar destacado. La mirada al mundo y a sus conflictos desde la perspectiva de personajes femeninos ha sido constante en gran parte de sus obras, desde algunos de los primeros títulos, como *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* de

[1] Entrevista para el periódico Expresso (4/06/2026). Disponible en https://www.teolindagersao.com/videos/v/podcast-a-beleza-das-pequenas-coisas

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.87

1982, hasta los más recientes, como *Autobiografia não escrita de Martha Freud* de 2024.

Teolinda Gersão, formada en Germanística por la Universidad de Coímbra, fue acompasando su actividad como docente en varias universidades, tanto en Alemania (Universidad de Berlín y de Tubinga), como en Portugal (Universidad de Lisboa y Nova de Lisboa), con una carrera literaria que comienza en 1981, con la novela *O Silêncio*. En 1995, la escritora le gana el pulso a la docente y, a partir de ese momento, se dedicará únicamente a la creación literaria. Su producción, hasta el momento afirmada sobre una veintena de títulos, ha ido acumulando reconocimientos y confirmando una magnífica recepción entre crítica y público que comienza con su primera obra. Entre otras distinciones, puede destacarse que *O Silêncio* mereció el mismo año de su publicación el Prémio de Ficção do Pen Club Português de Narrativa; en 1995, recibe el Grande Prémio de Romance e Novela da APE por la obra *A Casa da Cabeça de Cavalo;* en 1999, será el Prémio da Crítica do Centro Português da Association Internationale des Critiques Littéraires para *Os Teclados;* en 2015, el Prémio Fernando Namora distingue su obra *Passagens;* en 2017, el Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco, por *Prantos, Amores e Outros Desvarios* y, en 2017, es distinguida con el premio Vergílio Ferreira a toda su producción. También *El regreso de Julia Mann a Paraty* ha merecido en 2023 el Grande Premio de Literatura DST y *Autobiografia não escrita de Martha Freud,* los premios Urbano Tavares Rodrigues y el Grande Prémio de Romance e Novela APE en su 43ª edición.

Aquellos que han estudiado su narrativa en profundidad enfatizan su capacidad para plasmar el pensamiento más íntimo de sus personajes, mostrando ese mar agitado de sentimientos contradictorios y de secretos incomunicables que todo ser humano alberga. En consecuencia, la narrativa de Teolinda Gersão nos sitúa ante personajes sólidamente caracterizados, con trazos psicológicos precisos, habitualmente fragilizados y en desacuerdo con la realidad que les ha tocado vivir. Aunque sin limitarse a una perspectiva femenina, es frecuente que la crítica destaque en su obra una especial "comprensión" del modo como la mujer experimenta el tiempo, la espera, el cuerpo, el deseo o la tensión entre los universos femenino y masculino vista en ocasiones como imposibilidad de comunicación entre los sexos. Con mucha frecuencia, su opción ha sido dar voz a la mujer, construyendo personajes femeninos a la búsqueda de la libertad individual (*O Silêncio*) o colectiva (*A casa da Cabeça de Cavalo*); en ocasiones, historias de aprendizajes en que son niñas las que descubren el mundo y sus aristas (*A Árvore das Palavras*, 1997, o *Os Anjos*, 2000); en otras, recuperando del olvido a mujeres históricas, como es el caso de Júlia Mann (*O Regresso de Júlia Mann a Paraty,* 2021) y Martha Freud (*Autobiografia não escrita de Martha Freud,* 2024).

No obstante, a lo largo de su carrera, Teolinda Gersão ha confrontado a sus lectores con tantos y tan variados conflictos como los que asaltan el día a día del individuo contemporáneo. Laberintos de la cotidianidad como el desamor, la traición, la vejez y la eutanasia, la discriminación social y racial…Conflictos vividos por personajes que conocemos a partir de su propia voz, de sus pensamientos más íntimos y de sus conversaciones con otros, en una oralidad que la autora consigue plasmar en sus más diversas modulaciones. En suma, lo que trasciende de las obras de Teolinda Gersão es un profundo conocimiento del ser humano, tal como reconoce uno de sus personajes en el cuento "A Dedicatória". En este relato un hombre divorciado, que vive intensamente el dolor del fracaso amoroso, acude a una sesión de autógrafos a la búsqueda desesperada de la dedicatoria de una famosa escritora, confiando en que esas pocas palabras que ella pueda escribir en la primera página del libro sirvan para convencer a su mujer de que regrese con él. Cuando por fin está cerca de la autora le dice:

> desculpe eu falar tanto, sei que às vezes falo demais, estou um bocadinho nervoso com o que vou pedir-lhe, mas acredito que me vai entender, a senhora entende bastante bem o ser humano, é por isso que gosto dos seus livros (Gersão, *Histórias de Ver e Andar*, 2002: 34).

Y por este camino del profundo conocimiento del ser humano se encamina también la obra *O Regresso de Julia Mann a Paraty*, donde la autora ha elegido a tres personajes históricos como protagonistas de cada uno de los capítulos que componen la obra. Se trata de Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, Thomas Mann, escritor alemán, premio Nobel de literatura en 1929, y Júlia da Silva Bruhns (o Júlia Mann), madre de este último.

Sigmund Freud y Thomas Mann surgen en sus respectivos capítulos como voces monologantes que se narran a sí mismos pensando el uno en el otro, como si se tratase de dos extensas confesiones o cartas íntimas (nunca enviadas), en las que se declaran profunda admiración al tiempo que se muestran críticos entre sí, retratándose como auténticos competidores. Al hablar sin censura de sus sentimientos, desvelando abiertamente sus opiniones respecto al otro, al entorno familiar y al momento político y social que les toca vivir, los dos ilustres hombres, iconos de la ciencia y la cultura de la Europa de la primera mitad del siglo XX, van revelando las zonas más oscuras e contradictorias de sus respectivas personalidades: los descubrimos egocéntricos, con toques narcisistas, con tendencias homoeróticas reprimidas, con un constante deseo de seducción, ambiciosos en su propósito de escalar socialmente, de lograr influencia y poder sobre quienes les rodean. Late por detrás de esta caída de las máscaras el debate sobre la elevación de la obra del científico y del creador en contraste con la biografía fracturada de cada uno de ellos, sin que en obra se proponga un juicio previo al respecto.

El tercer y último capítulo, con una voz narrativa en tercera persona, tiene como protagonista a Júlia Mann, madre de los cinco hermanos Mann, entre los que Thomas y Heinrich Mann alcanzaron fama como escritores. El relato de Teolinda Gersão nos propone acompañar a Júlia Mann en una última mirada sobre su vida a través de un recorrido inverso que comienza en el momento de su muerte y culmina con llegada al Brasil de su infancia. Mientras se suceden episodios de su biografía, Júlia Mann irá dejando paso a Júlia da Silva Brunhs y a los recuerdos asociados a Paraty, donde creció rodeada de hermanos, envuelta en el afecto de su madre brasileña, Maria Luísa da Silva, y de Ana, su aya negra. Con la muerte temprana de la madre, la partida hacia Alemania respondía al propósito del padre de que Júlia y sus hermanos creciesen en el seno de una cultura "superior", que, sin embargo, siempre habría de considerarla "mestiza". La identidad de Júlia estará marcada por el desarraigo que este cambio representó en su vida: tendrá que reeducarse en la cultura alemana, aprendiendo una lengua que no conocía hasta olvidar la materna, sintiendo el desprecio por sus orígenes brasileños, domesticada para el matrimonio de conveniencia, viviendo demasiado joven una maternidad que no fue capaz de gestionar con éxito, obligada a refrenar sus inquietudes artísticas mal vistas por la sociedad germánica del momento. La narración se articula sobre la travesía del cuerpo, ya etéreo, de Júlia que fluctúa por la corriente de ríos, mares y océanos, hasta llegar a Paraty, único territorio que le perteneció auténticamente, único en el que fue feliz.

Reunidos por la imaginación literaria, un hilo sutil engarza a los tres personajes, retratados en lo más íntimo y en conexión con un momento histórico en que las construcciones masculinas y femeninas se asientan sobre proyecciones sociales divergentes, aunque en mutua dependencia.

La entrevista a Teolinda Gersão nos permite profundizar en estos y otros sentidos del complejo y desafiante tríptico narrativo que *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* nos ofrece.

MJF: Tanto los capítulos en que oímos a Freud y a Thomas Mann como el dedicado a Júlia Mann han exigido una profunda labor de documentación a partir de cartas y de diarios. ¿Cómo ha sido este trabajo para construir literariamente personajes, como los de Freud y Mann, de los que hay tanta información, si los comparamos con Júlia Mann de quien se ha escrito mucho menos?

TG: Sim, a investigação levou anos de trabalho, embora, como germanista, já conhecesse bem a obra de Thomas Mann e de Heinrich Mann. Quando estudei em Berlim, ler Freud também era suposto, como parte da cultura geral. Mas investiguei ainda muito. Sobre Júlia Mann baseei-me no que ela própria escreveu: as suas memórias de infância, *Aus Dodos Kindheit*, pequenos contos, textos vários, e muitas cartas, sobretudo ao seu filho Heinrich. Está tudo reunido num volume, *Ich spreche so gern mit*

meinen Kindern, (*Gosto tanto de falar com os meus filhos*). Li também, entre outros, o livro de Viktor Mann, *Wir waren fünf*, (*Éramos cinco*).

MJF: Diríamos que en este ver desde dentro a los dos varones, nos propone una mirada desmitificada de dos figuras que consideraríamos "incontestables" por sus aportaciones a la cultura occidental. Sin embargo, aquí nos ofrece sobre todo las zonas sombrías de sus respectivas personalidades, que, en un juego ciertamente especular, pues ellos mismos reconocen no ser tan diferentes, desvelan también su lado menos loable, que es, en general, el menos conocido para el gran público. ¿Qué la ha movido a proponernos estas visiones desmitificadoras que presentan a estas figuras más complejas de lo que pudiera esperarse?

TG: A investigação levou-me a vê-los com mais clareza, sobretudo no que tentaram esconder. Freud e Mann admiravam-se e invejavam-se, mas tinham muitas afinidades: Ambos eram narcisistas, completamente focados na sua própria obra, e pouco participantes na vida colectiva. Mann foi ambivalente, sem saber exactamente de que lado estava, e no exílio na Califórnia escreveu um livro irónico, em que ridiculariza Hitler, mas não deixa de o considerar um fenómeno admirável, por conseguir arrastar as massas. O título do livro é ambíguo, chama-se *Bruder Hitler*, (Irmão Hitler). Até a Gestapo lhe entrar em casa, Freud acreditou que era imune às circunstâncias, e que a psicanálise se podia praticar em qualquer regime político.

MJF: 3. Por su parte, el balance de la vida de Julia Mann nos devuelve la imagen de una familia "desestructurada", tristemente "disfuncional", tanto aquella en la que creció como la que construyó. En un momento dado, Júlia Mann llega a una dura conclusión:

> Agora via tudo com uma nitidez que a dilacerava:
>
> Fora uma má mãe. As boas mães transmitiam aos filhos paz e felicidade, e ela transmitira aos seus insatisfação, angústia, frustração, desejo de qualquer coisa sem nome, definitivamente perdida no passado e inatingível no presente e no futuro (Gersão, 2021: 129)

En medio de las confesiones que se dirigen Freud y Thomas Mann, ¿ha querido construir un personaje, Júlia Mann, que representa el destino de la mujer de su tiempo?

TG: Os capítulos de Freud e Mann oferecem uma perspectiva da atmosfera da época, e preparam a entrada em cena de Júlia. Sendo mãe de Thomas e de Heinrich, quando lê o terceiro capítulo o leitor já sabe que a família era muito disfuncional e emocionalmente perturbada. Mas não era de todo essa a família que Júlia queria fundar. Se o pai a tivesse deixado casar com o noivo que ela escolhera, teria sido provavelmente feliz, porque, ao contrário do que a família do marido acreditava, não foi através dela, por ser mestiça, que a perturbação mental e emocional entrou na família. O desequilíbrio já existia na família Mann, e não na família Bruhn.

Júlia representa, até certo ponto, a mulher do seu tempo (entre outras coisas, não pôde casar com quem queria, nem realizar o desejo de ser artista, cantora ou actriz), mas, por outro lado, verifica-se que ousou afirmar-se tal como era, e foi uma mulher muito à frente do seu tempo, embora pagasse por isso um preço muito alto.

MJF: Hay un aspecto que me parece interesante (y un logro constructivo evidente) en la organización de los textos y que en un primer momento puede pasar desapercibido al lector. Me refiero al orden cronológico en que el lector accede a los textos: El monólogo de Freud se produce en 1938 cuando este ha llegado a Londres exiliado ante el avance del nacismo en Alemania y Austria. Morirá un año después, en 1939. El monólogo-carta de Thomas Mann "pensando en Freud" es de 1930 y el relato sobre Julia Mann habría que situarlo en 1923, año de su muerte. Luego la lectura avanza retrocediendo en el tiempo. Sin embargo, el título parece indicarnos que es la historia personal de Julia Mann la que lo inspira. ¿Con qué propósito ha elegido esta progresión del relato contraria a la temporalidad de los acontecimientos?¿Significa que cada capítulo podría leerse en cualquier orden? ¿Resuelve la historia final de Julia Mann alguna clave para la lectura de las otras parte de la obra?

TG: Sim, a sua observação é justíssima: A ordem cronológica do livro é inversa, Freud pensa em Mann em 1938, Mann pensa em Freud em 1930, e Júlia Mann morre em 1923.

Isso foi intencional, e creio que os capítulos, porque não são independentes, devem ser lidos pela ordem em que estão no livro. Júlia Mann, a última a entrar em cena, morre em 23, e o último capítulo relata a sua vida também em sentido temporal inverso, a partir da hora da morte até à infância, ao momento em que regressa, em imaginação, a Paraty. É ela o centro do livro, e os capítulos iniciais dão-nos pistas sobre a paisagem mental em que viveu.

MJF: Es, sin duda, una obra que nos aporta conocimiento sobre los tres personajes y su contexto histórico, con el nazismo avanzando, obligando a tomar partido o al exilio. Por otro lado, la biografía de Julia Mann nos coloca frente a cuestiones que siguen cuestionándonos actualmente: la exigencia de borrar los orígenes culturales, de olvidar la propia lengua, de reeducarse en un modelo social considerado "superior"… ¿ilustra todo ello en cierta manera el proceso mental de toda una sociedad, que permitirá el éxito del nazismo? ¿Era este su propósito?

TG: É verdade, sim. Esta foi uma das perspectivas que me seduziu. Por outro lado, também quis mostrar como, apesar de toda a adversidade e de tudo o que lhe foi imposto, Júlia continuou a querer ser ela mesma, e, mesmo na infelicidade, não desistiu de lutar.

MJF: La obra de Teolinda Gersão nos invita a apreciar la narratividad como cualidad de la experiencia que se transforma en relato, en este caso, a partir de la vida de Júlia Mann, o de Martha Freud, narración para conocerse y para comprender el entorno. A este respecto, la psicóloga Lola López Mondéjar constataba en su ensayo *Sin relato. Atrofia de la capacidad narrativa y crisis de la subjetividad* (Premio Anagrama de 2025), la pérdida, sobre todo entre los jóvenes, de la capacidad de narrarse y de elaborar un relato sobre sí donde las experiencias tengan un sentido. Una atrofia, propiciada por el mundo digital, que deja expuesto y hace vulnerable al individuo, que se experimenta únicamente como una sucesión de emociones sin significado, solo satisfechas a través del consumo. ¿Podríamos concluir reivindicando el ejercicio que nos propone la literatura, en cuanto discurso artístico y social, como estímulo para dar forma narrativa a la experiencia y al pensamiento?

TG: Não posso estar mais de acordo com o ensaio de Lola López Mondéjar. Sobretudo os mais jovens, que já nasceram num mundo tecnológico, fazem um mau uso da tecnologia (que em si mesma é neutra, pode ser imensamente positiva ou negativa, depende do utilizador). Recentemente foi publicado na imprensa o resultado de um inquérito europeu, em que se verificava que 1 em cada 5 estudantes era incapaz de identificar a ideia central de um texto simples, o que é obviamente assustador. Acredito que a literatura pode ajudar a não nos tornarmos acéfalos, limitados a seguir técnicas e sem capacidade de imaginação, de expressão e de pensamento crítico. Para mim é esse, sem dúvida, o papel principal da literatura, e de todas as formas de arte.

Mas por vezes sinto que a própria literatura começa a estar ameaçada. Os leitores preferem livros descartáveis, como revistas que se lêem e deitam fora. Há cada vez menos leitores, embora se publique cada vez mais, infelizmente não literatura, mas livros-produtos-consumíveis, que dias depois são descartados e substituídos por outros idênticos, que igualmente são substituídos de acordo com o que no momento é moderno, *trendy*, notícia.

O livro como obra de arte, que leva a relê-lo, a pensar sobre ele, com ele ou contra ele, o livro que provoca, dá prazer, que se admira e ama, que entra na nossa vida e se guarda na estante, talvez esteja a chegar ao fim. É verdade que os escritores resistem – mas até onde poderemos resistir, se cada vez temos menos editores interessados em nós, e menos espaço na comunicação social e nas livrarias? …

Será que no futuro a inteligência artificial vai tirar o lugar de tradutores e escritores, espécie ameaçada que acabará por se extinguir?

Tenho muitas perguntas a que não sei responder.

Bibliografía

Gersão, Teolinda (2021): *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*. Porto, Porto Editora.

Gersão, Teolinda (2025): *El regreso de Júlia Mann a Paraty*. Madrid, La Umbría y la Solana. Traducción de María Jesús Fernández.

Ornelas, J. (Ed.). (2024). *Portuguese Cultural Studies, 8*(1). University of Massachusetts Amherst Libraries. Monográfico dedicado a Teolinda Gersão.

Rita, Annabela e Real, Miguel (2021): *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Varia

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 97-116

Una aproximación a las unidades fraseológicas del campo semántico del pescado. Estudio contrastivo portugués, español y francés

An approach to phraseological units in the semantic field of fish. A Contrastive Study in Portuguese, Spanish, and French

Alejandro González Villar
Universidad de Valladolid
alejandro.gonzalez.villar@uva.es
orcid.org/0000-0003-2264-8679

Fecha de recepción del artículo: 13-11-2025
Fecha de aceptación del artículo: 27-03-2026

Resumen

Francia, España y Portugal son tres países estrechamente vinculados con el mar y cuentan con una larga tradición gastronómica a base de productos marinos. En las lenguas de estos países se pueden encontrar unidades fraseológicas que contienen tipos de pescado. Sin embargo, en el presente estudio partiremos de la lengua y cultura portuguesas, puesto que es en Portugal y en su lengua donde hallamos locuciones y paremias cuyos elementos son símbolos nacionales: *bacalhau* [bacalao], *carapau* [jurel] y *sardinha* [sardina]. Esta constatación lleva a plantearnos lo siguiente: ¿tendrán dichas unidades fraseológicas portuguesas correspondencias en francés o español conservando la misma imagen?, ¿habrá, contrariamente, otro componente que ocupe su lugar en las correspondencias francesas y españolas?, ¿será la unidad fraseológica inexistente en francés y español?

Palabras clave: unidades fraseológicas – correspondencia – portugués – español – francés.

Abstract

France, Spain, and Portugal are three countries closely linked to the sea and have a long gastronomic tradition based on seafood. In the languages of these countries, we can find phraseological units that contain types of fish. However, in this study, we will focus on the Portuguese language and culture, since it is in Portugal and its language that we find expressions and proverbs whose elements are national symbols: *bacalhau* [cod], *carapau* [horse mackerel], and *sardinha* [sardine]. This observation leads us to ask the following questions: do these Portuguese phraseological units have equivalents in French or Spanish that preserve the same image? Or, on the contrary, is there another component that takes their place in the French and Spanish equivalents? Is the phraseological unit non-existent in French and Spanish?

Keywords: phraseological units – correspondence – Portuguese – Spanish – French.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.97

1. Introducción: La fotografía de un pueblo que mira el mar

El punto de partida de nuestra investigación incluye un conjunto de unidades fraseológicas (UF) que guarda relación directa con el *agua* y *lo marítimo*. Es decir, nos adentramos en lo más auténtico y tradicional del alma portuguesa; aquello que representa Portugal y que ha quedado patente en numerosas ocasiones de la mano de los más insignes autores lusos. Enunciados como el de *jardim da Europa à beira-mar plantado*, tal y como define Tomás Ribeiro su país en su poema "A Portugal" (1862)[1], ponen de relieve la concepción y el vínculo que los portugueses han guardado con el mar a lo largo de la historia. Este trabajo se centrará específicamente en la descripción y el contraste de una serie de UF que tiene como protagonista a los más afamados seres vivos que habitan el mar y que desde tiempos inmemorables forman parte de las mesas de la mayoría de los ciudadanos de Portugal: el pescado. El análisis se realizará desde una perspectiva contrastiva entre el portugués europeo, el español y el francés.

Se citará a este propósito el *bacalhau* 'bacalao' que, sin duda, se trata de uno de los símbolos portugueses por antonomasia; muestra de ello es que el país luso se sitúa en los primeros puestos en lo que al consumo de este pescado se refiere[2]. Asimismo, algunos de los más ilustres escritores portugueses han hecho gala de su gusto por este preciado manjar. Este es el caso de Eça de Queirós quien en una carta fechada en 1884 explica con orgullo a su amigo Oliveira Martins su deleite por el bacalao encebollado como evidencia de la esencia portuguesa: "Os meus romances no fundo são franceses, como eu sou em quase tudo um francês – exceto num certo fundo sincero de tristeza lírica, que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo fadinho, e no justo amor do bacalhau de cebolada" (Queirós 1983: 226).

En nuestra *parrillada* participan igualmente la *sardinha* 'sardina' y el *carapau* 'jurel', ambos elementos fundamentales de la *portugalidade*, como lo refleja el fado de Amália Rodrigues titulado *O Carapau e a Sardinha* (1980). Estos pescados están presentes en la mayoría de los hogares portugueses y se han convertido en símbolos nacionales que trascienden fronteras, especialmente por su protagonismo en eventos de gran alcance, como las festividades de Santo António en Lisboa. En este sentido, el pueblo portugués mantiene una estrecha relación con el mar, tal como afirmó Vergílio Ferreira (1999: 83-84): "Da minha língua vê-se o mar".

[1] Véase poema «A Portugal» en *D. Jayme ou A Dominação de Castela*. Poema por Thomaz Ribeiro, Lisboa (1862: 2) o en *Thomaz Ribeiro e a sua obra*, Mariano Pina & C. (1895: X).

[2] Consúltese el trabajo de fin de Máster *Efeitos da origem e da espécie na qualidade nutricional do bacalhau consumido em Portugal* de Â.R.L.M. Jardim (2011: 1-6) para más información sobre el consumo de este pescado en Portugal.

2. El binomio cultura-lengua en el estudio de la fraseología

El vínculo entre lengua y cultura es realmente estrecho cuando se habla de UF, pues estas "se crean tomando elementos del entorno" que "pueden ser tanto materiales como sociales y espirituales" (Luque Nadal 2012: 202). Boughaba (2014: 210) afirma en esta misma línea que el "contenido de las UF está relacionado con el entorno sociocultural donde tienen lugar". Asimismo, dichos elementos cambian y se actualizan con el paso del tiempo para verbalizar y satisfacer las necesidades comunicativas de una comunidad lingüística en relación con sus nuevas realidades.

En este marco cobra sentido aludir al término y concepto de «culturema». Los culturemas se definen "como símbolos extralingüísticos culturalmente motivados que sirven de modelo para que las lenguas generen expresiones figuradas, inicialmente como alusiones o reaprovechamiento de dicho simbolismo, y que pueden generalizarse y hasta automatizarse" (Pamies 2008: 54). Partimos, pues, de la idea de que todas las culturas cuentan con elementos que debido a sus peculiaridades se han convertido en símbolos de carácter nacional y, por ello, han encontrado acomodo en ciertas estructuras lingüísticas como las unidades fraseológicas. Las culturas cristalizan su visión del mundo en este tipo de estructuras.

En esta misma línea, conviene mencionar e integrar la noción de «marco situacional» vinculada con los *situational frames* propuestos por Coulmas (1979) y posteriormente retomados por Corpas Pastor (1996). García Benito (2020: 136-137) define este «marco» como un conjunto de "estructuras conceptuales que contienen información sobre objetos y situaciones estereotipadas que los hablantes asocian a dichas unidades, así como sobre la secuenciación de elementos que configuran la situación y los roles semánticos que desempeñan los participantes". Este concepto subraya la necesidad de examinar de manera detallada todos los elementos que hacen posible el uso de una UF, es decir, las condiciones que determinan cuándo y cómo se emplean estas, así como la motivación del hablante para recurrir a ellas. En este sentido, García Benito (2019: 188) señala que el contexto lingüístico por sí solo no basta para comprender y explicar la naturaleza y el funcionamiento discursivo de las UF y amplía el modelo incorporando parámetros pragmáticos adicionales, como la entonación o prosodia, el lenguaje no verbal —gestos y mímica— y los conocimientos socioculturales compartidos por los interlocutores. De este modo, se configura un marco contextual más amplio que integra fenómenos paralingüísticos, kinésicos y culturales en la determinación del uso adecuado de una UF.

Este enfoque permite fundamentar el análisis de las unidades seleccionadas en el presente estudio debido a su vinculación con ámbitos y referentes culturalmente significativos, como el del pescado y la alimentación, por ejemplo. En el caso de España, Francia y Portugal, la relevancia cultural del consumo de pescado favorece la

presencia de unidades fraseológicas relacionadas con este campo semántico. En consecuencia, el acervo lingüístico de estos países incluye una cantidad notable de expresiones cuyo elemento principal son los tipos de pescado: *avoir des yeux de merlan frit*, *être muet comme une carpe*, *glisser comme une anguille*, *la sardine qui bouche le port de Marseille*, *cortar el bacalao*, *de la mar el mero, de la tierra el cordero*; *levar uma solha*, *dar um linguado*; *no dia de São Silvestre, não comas bacalhau que é peste*.[3]

Sin embargo, en el portugués europeo, los elementos que aquí denominaremos "referentes", que conforman el núcleo de las locuciones y enunciados fraseológicos, contienen un claro sello de identidad nacional, especialmente el *bacalhau* 'bacalao', que, según el chef Vítor Sobral (2012), puede prepararse de más de 500 maneras. Esta riqueza simbólica y cultural no se refleja en las expresiones españolas ni francesas con referentes de pescado, a pesar de que ambos países también mantienen una estrecha relación con el mar y el consumo de pescado. Así pues, la diferencia radica en que mientras los protagonistas de las UF portuguesas son símbolos nacionales y funcionan como marcadores de identidad cultural, los de las UF españolas y francesas no adquieren ese mismo valor simbólico. En español y francés, aunque existan unidades fraseológicas con estos tipos de pescado u otros, ninguna cumple la función de marcador de identidad cultural como lo hacen los referentes portugueses. En cambio, en la identidad cultural portuguesa se refleja, por ejemplo, el carácter emblemático del *bacalhau*, tanto es así que los portugueses lo llaman «fiel amigo» (Malaca Casteleiro 2001: 1741)[4]. Por su parte, la *sardinha* 'sardina' es nombrada muchas veces de forma popular como «a Rainha» 'la Reina', formando de esta manera una rima consonante cuando ambas voces aparecen en el mismo enunciado. Esto puede constatarse en varias fuentes como en las noticias del periódico portugués *Público*.[5] Por último, el *carapau* 'jurel' también tiene un rol central en la alimentación de los portugueses, pues es un pescado muy preciado y nutritivo. Este, salvando las diferencias de tamaño, se denomina también *jaquinzinho* 'jurel pequeño' o *chicharro*.[6]

[3] Añadimos brevemente las traducciones literales de las UF y una explicación de las mismas: *avoir des yeux de merlan frit* ('tener ojos de merlán frito', expresión francesa que alude a una mirada boba o embelesada); *être muet comme une carpe* ('estar mudo como una carpa', equivalente a permanecer en completo silencio); *glisser comme une anguille* ('resbalar como una anguila', expresión que denota a alguien escurridizo o difícil de atrapar); *La sardine qui bouche le port de Marseille* ('la sardina que bloquea el puerto de Marsella', frase proverbial que señala una exageración inverosímil); *cortar el bacalao* (expresión española que significa ejercer el poder o tomar decisiones); *De la mar el mero, de la tierra el cordero* (refrán que recomienda seleccionar lo mejor de cada origen); *levar uma solha* ('recibir una platija', expresión coloquial portuguesa que equivale a recibir una bofetada); *dar um linguado* ('dar un lenguado', expresión informal que hace referencia a un beso con lengua); *No dia de São Silvestre, não comas bacalhau que é peste* ('el día de San Silvestre, no comas bacalao que es peste', refrán portugués con connotaciones históricas y tono humorístico o provocador).

[4] El mismo *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* recoge la acepción bajo la entrada de *fiel*.

[5] Consúltese la página web de Público: https://www.publico.pt/2024/06/07/infografia/conhece sardinha-826

[6] Consúltese la página web del Mercado de Famalicão: https://www.pracafamalicao.pt/dicas/24/271/ carapau/

En este marco se presenta un estudio de carácter lingüístico traductológico y cultural que arrojará a la luz diferencias sustanciales en relación con la forma de estos fraseologismos en las tres lenguas. Se trata de unidades que debido a su enraizamiento local tienen, en la mayoría de las ocasiones, difícil analogía formal en otra lengua. Será relevante identificar unidades que aludan a la idea que se transmite con la unidad portuguesa.

Cabe destacar, además, que existe actualmente un número considerable de trabajos publicados sobre culturemas y fraseología en el ámbito de la lexicología, la lingüística contrastiva, la traductología e incluso la didáctica de lenguas extranjeras. Las aportaciones y las lenguas contrastadas aumentan. A continuación, se mentarán algunos autores cuyas contribuciones recientes en las lenguas objeto de estudio son significativas: Xatara & Seco 2014, García Benito 2016, 2020 [2016], Álvarez-González 2019, Drumond Braga 2019, Luque Janodet 2019, Budny 2020.

En el marco de la presente contribución, conviene destacar especialmente el estudio de García Benito (2016), dedicado al análisis de la fraseología que contiene el componente del 'bacalao'. Esta lingüista parte del modelo de las esferas propuesto por Corpas Pastor (1996) para clasificar las unidades identificadas en los diccionarios que conforman su corpus de estudio. Esta investigación, de carácter cualitativo y cuantitativo, se enmarca en un enfoque interdisciplinar que combina la perspectiva semántica y lexicológica con el tratamiento lexicográfico de las unidades analizadas, incorporando asimismo su dimensión sociocultural, y ofrece un análisis detallado de veinticinco unidades fraseológicas, compuesto por diecinueve locuciones y seis enunciados fraseológicos. Asimismo, se lleva a cabo una subclasificación de las locuciones según su carácter verbal, adjetival o adverbial, y de los enunciados fraseológicos en función de si se trata de paremias o fórmulas rutinarias. El análisis pone de relieve la importancia cultural del 'bacalao' en el contexto portugués, donde su simbolismo se remonta al menos a los siglos XIII y XIV y forma parte de diversos ámbitos de la cultura del país.

Los resultados de García Benito constatan la estrecha relación entre fraseología y cultura, siendo el 'bacalao' un elemento especialmente representativo en el contexto portugués. Tal como muestra su estudio, este pescado ocupa un lugar destacado en el imaginario cultural portugués. En este sentido, dicho trabajo constituye un antecedente sólido para el desarrollo de un análisis, de carácter descriptivo y contrastivo con el español y el francés.

Como se mostrará en el análisis (epígrafe 4), las cuatro unidades seleccionadas que contienen el referente 'bacalao' constituyen el núcleo principal de nuestro corpus, en atención a su mayor densidad cultural en el contexto portugués. En consecuencia, el estudio se ha centrado prioritariamente en estas unidades. Asimismo, se incluyen cuatro unidades adicionales con los referentes 'sardina' y 'jurel', con el objetivo de

ampliar la base comparativa con otros tipos de pescado y enriquecer, de esta manera, la presente contribución.

3. Delimitaciones teóricas: unidades de estudio y concepto de «correspondencia».

En primer lugar, es menester definir las unidades lingüísticas aquí presentes con el fin de demarcar los contornos en los que se asentará esta contribución. Así pues, las unidades fraseológicas son objeto de estudio de la *fraseología* que es, según el *Diccionario de la Real Academia Española* (DLE), "la parte de la lingüística que estudia las frases, los refranes, los modismos, los proverbios y otras unidades de sintaxis total o parcialmente fija" y, que en palabras de Seco y otros (2005 [2004]: XIII), "recubre no sólo las locuciones en sentido propio, sino todas las combinaciones de palabras que, en su práctica del idioma, no son tomadas libremente por el hablante, sino que se le dan ya prefabricadas, como 'paquetes' que tienen en la lengua un valor propio establecido por el uso tradicional". Estas dos definiciones dejan constancia de que esta disciplina da cobijo al estudio de varios tipos de construcciones lingüísticas. En esta misma línea, Corpas Pastor (1996) entiende por unidad fraseológica una "estructura pluriverbal lexicalizada y habitualizada, es decir, una estructura que consta de al menos dos palabras ortográficas con significado unitario, y que forma parte del uso de una comunidad de hablantes".[7] Esta definición sintoniza a su vez con lo expuesto por María Moliner (1994: 1338) en su diccionario en lo que a *comunidad* o *grupo* se refiere, puesto que en la entrada de la voz *fraseología* se recoge esa misma idea, "estilo o modalidad de las frases de un escritor o *de un país*".

Con el fin de aclarar y delimitar lo máximo posible nuestro análisis, se considerará el término *unidad fraseológica* (UF) como hiperónimo de los elementos lingüísticos tratados. De esta manera, se partirá de una "concepción ancha de la fraseología" (Ruiz Gurillo 1997: 55) que contempla el estudio no únicamente de elementos que se ajustan a los límites de la palabra o el sintagma, sino también de unidades superiores como pueden ser los enunciados fraseológicos. Así pues, siguiendo la clasificación de Corpas Pastor (1996: 50-52) se estudiarán, por un lado, locuciones como —*ficar em águas de bacalhau*— 'quedar en agua de borrajas' y, por otro, paremias que se clasifican dentro de los enunciados fraseológicos —*para quem é, bacalhau basta*— 'para una persona insignificante y de poca importancia, sirve cualquier cosa'.[8]

[7] Se remite a las palabras de Saracho Arnáiz (2015: 50-51) quien sintetiza en la oración citada las características más sobresalientes de las unidades fraseológicas recogidas en la obra de Corpas Pastor (1996: 18-32).

[8] Corpas Pastor lleva a cabo en su día una clasificación de las UF en tres esferas que atienden a la unión de los criterios de enunciado y fijación. La primera esfera corresponde a las *colocaciones* que son sintagmas completamente libres, aunque presentan, al mismo tiempo, ciertas restricciones combinatorias. La segunda esfera correspondería a las *locuciones* que están fijadas en el sistema. Las colocaciones y las locuciones no constituyen, por sí solas, ni enunciados completos ni actos de habla. Esto las diferencia de los *enunciados*

Se entiende por *locución* la "combinación estable de dos o más términos que funciona como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes" (Casares 1992 [1950]: 170) y por *paremia*, en su sentido más amplio o en palabras de Sevilla Muñoz (1988: 209-20) como "archilexema del universo conceptual", percibimos "un enunciado breve, sentencioso, consabido, engastado en el discurso, de forma fija y características lingüísticas propias" (Sevilla Muñoz 1993: 15, véase también Sevilla Muñoz & Crida Álvarez 2013: 106). Por lo que respecta a las paremias, existe una clasificación llevada a cabo por las citadas autoras (2013: 107-113) en la que de forma esmerada las catalogan según su origen y uso. A tenor de lo expuesto, podría decirse que la paremia aquí presentada podría etiquetarse como refrán (111-112) por su estructura bimembre y uso popular. En cuanto a su origen, tal y como se verá en el análisis, puede situarse en una determinada época, si bien es de origen anónimo.

El estudio de estos dos tipos de UF en un marco contrastivo requiere tratar la noción de *correspondencia*. Partimos de lo constatado por Sevilla Muñoz y Almela Pérez (2000: 18) en relación con la búsqueda de correspondencias paremiológicas y lo aplicamos también a las locuciones. De esta manera la correspondencia española y francesa de las UF portuguesas deberá "[expresar] exactamente o lo más aproximado posible el contenido o la idea conceptual de las [unidades] en la otra lengua; si, además de la correspondencia conceptual, hay coincidencia en la forma, mejor". Asimismo, Sevilla Muñoz (1997: 435) manifiesta que "se ha de buscar obviamente una correspondencia no sólo de significado, sino también de registro, de nivel de lengua y de uso". En el caso de las UF portuguesas debemos pues centrarnos en la búsqueda de UF que se sitúen también en el registro coloquial-familiar de la lengua hablada con el fin de satisfacer los fines comunicativos.

4. Análisis contrastivo

El análisis que se desarrolla a continuación se centra en ocho UF: cuatro con el referente *bacalhau* 'bacalao', dos con *sardinha* 'sardina' y dos con *carapau* 'jurel'. En primer lugar, se ofrece una descripción de su uso en el portugués europeo, atendiendo a lo señalado en la bibliografía existente. Posteriormente, se examinan posibles correspondencias en español y francés con el objetivo de determinar el tipo de equi-

fraseológicos —tercera esfera— que sí que son enunciados por lo que constituyen actos de habla y presentan fijación interna y externa. Dentro de estos se encuentran las paremias y las fórmulas rutinarias. Por último, los enunciados fraseológicos forman parte del acervo cultural de la comunidad hablante (Corpas Pastor 1996: 50-52 & 2003: 135).

valencia que presentan estas unidades. De este modo, el estudio combina una perspectiva descriptiva con un enfoque contrastivo y traductológico, con el fin de identificar si las correspondencias son formales, conceptuales, mixtas o inexistentes.

4.1. Unidades con el referente *bacalhau* 'bacalao'

Según Vale (2017 [2015]: 120), el número de expresiones en portugués sobre el *bacalhau* 'bacalao' no es equiparable al de las recetas. Sin embargo, hay varias unidades fraseológicas sobre este pescado que forman parte del acervo cultural y lingüístico portugués.

En este espacio se estudiarán cuatro UF que contienen la palabra *bacalhau*. La primera es *Para quem é, bacalhau basta*. Los portugueses descubrieron el bacalao en el siglo XV y lo incorporaron a su cocina, haciendo incluso de este un plato tradicional de Navidad. Su popularidad lo hizo accesible al pueblo (2017 [2015]: 120), sobre todo a los más necesitados. Esta realidad de antaño y, en definitiva, costumbre y tradición culinaria ponen de manifiesto lo que esta UF verbaliza, es decir, que para aquellos que no merecen más, el bacalao es más que suficiente (De Carvalho 2018 [2010]: 160). De ahí que esta expresión se utilice en contextos para referirse a algo de baja calidad o que no es necesario mejorar. El *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* apunta inclusive a su uso familiar y a su carácter exclamativo recogiendo la idea de que cualquier cosa sirve, sin necesidad de esmero o cuidados, puesto que el destinatario no merece ni aprecio ni atención (Malaca Casteleiro 2001: 452).

Esta paremia portuguesa, de subtipo refrán, parece encontrar su correspondencia, según el *Dicionário de português-francês* (2017 [1999]: 125), en la francesa *À gens de village trompette de bois* [traducción literal: 'A la gente de pueblo trompeta de madera']. Sin embargo, el *Dicionário de português-espanhol* no facilita una correspondencia, sino una paráfrasis: "para una persona insignificante y de poca importancia, sirve cualquier cosa" (2010: 92). Esta última manera de proceder se alinea con lo expuesto por Koller (2007: 605) cuando apunta a la equivalencia nula entre dos fraseologismos a nivel sistémico. Es decir, no se da una correspondencia ni semántica ni léxica con otro fraseologismo en español. Con todo, puede trasladarse el significado en forma de paráfrasis tal y como se ha realizado en el caso del español y, con ello, trasladar el concepto al lector de esta lengua. La búsqueda detallada en el *Refranero multilingüe* (Sevilla Muñoz & Zurdo Ruiz-Ayúcar 2009) no ha arrojado ningún resultado con miras a encontrar una correspondencia para esta unidad. Así pues, puede observarse que en francés se da una correspondencia a nivel conceptual en forma de paremia, mientras que en español el concepto se traslada en forma de explicación.

La segunda expresión que se expone es *ficar em águas de bacalhau* que significa que algo ha quedado inconcluso, sin concretizarse o bien sin resolverse. El origen

de esta UF se remonta a cuando los pescadores portugueses que se encontraban en las flotas bacaladeras en Terranova y Groenlandia sufrían accidentes y se quedaban en aquellas aguas para siempre (Vale 2017 [2015]: 120-1). Almeida (2022: 116), por su parte, recoge la entrada en su *Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas* y la define como algo que no se ha realizado o bien [no ha ido/salido según] lo esperado. Asimismo, el lingüista portugués apunta a expresiones sinónimas como *acabar em pizza* (uso local de Brasil), "dar em nada, não chegar a bom termo" y se apunta a la versatilidad en cuanto a la elección del verbo se refiere (*ficar/dar/acabar) em águas de bacalhau*. El *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* apunta a su registro familiar y coincide en el significado ya indicado en las dos fuentes anteriores, "não ter o desenvolvimento, as consequências, os resultados esperados; frustrar-se" (Malaca Casteleiro 2001: 452). El español cuenta, en miras a la búsqueda de un equivalente, con la expresión *quedar(se) en agua de borrajas* que según la aportación de Romera (1998) en el espacio *Rinconete* del Centro Virtual Cervantes se emplea "cuando una empresa o proyecto ambicioso acaba frustrándose o no llegamos a obtener de él la utilidad o el provecho que esperábamos". El DLE, en cambio, no recoge la idea de proceso que no llega a buen puerto al definir la expresión únicamente como "cosa de poca o ninguna importancia, especialmente cuando al principio parecía tenerla". Seco y otros (2005 [2004]: 119) secundan la idea de "reducirse, al final, a nada [cuando algo estaba proyectado, prometido o afirmado]". Así pues, es evidente que la UF *quedar(se) en aguas de borrajas*, pudiéndose sustituir el verbo por otro según Seco y otros (2005 [2004]: 119), correspondería funcionalmente a la portuguesa *ficar em águas de bacalhau*. El *Dicionário de português-espanhol* (2010: 34) señala el uso coloquial de la locución y ofrece las traducciones "quedar en agua de borrajas/cerrajas, irse a pique/al agua". El *Dicionário de português-francês* (2017 [1999]: 125) incluye la expresión *s'en aller en eau de boudin* [literalmente: 'terminar en agua de morcilla'] como traducción. Otra forma existente es *tourner en eau de boudin* (Rey y Chantreau 2003 [1989]: 102-103) [literalmente: 'convertirse en agua de morcilla']. Llama la atención el hecho de que la correspondencia francesa utilice igualmente un producto gastronómico típico francés, el *boudin* 'salchicha de sangre' o 'morcilla'. Así pues, tanto en español como en francés se da una correspondencia a nivel conceptual.

Según Almeida (2022: 70), la locución *dar um bacalhau* es sinónima de "dar um aperto de mão" o "cumprimentar". La obra de Almeida (2022: 23) y el *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (Malaca Casteleiro 2001: 452) presentan el verbo *bacalhoar* y *bacalhoada*, respectivamente, como expresiones sinónimas. Además, esta obra lexicográfica presenta la locución *apertar o bacalhau* y el substantivo *bacalhoada*, ambas de registro familiar, como formas sinónimas. En español no existe una locución que evoque la imagen de la expresión portuguesa, sino que se emplea, por ejemplo, la fórmula *apretón de manos* como en portugués. Por otro lado, la expresión española tampoco tendría el carácter familiar de las dos locuciones sinónimas

apertar o bacalhau o *bacalhoar* y, a pesar de recoger el concepto expresado en portugués, no podría emplearse en los mismos contextos debido a la diferencia de registro —variedad diafásica—, pues la locución española pertenece al registro estándar y evidentemente no satisfaría los mismos fines comunicativos. Así pues, el *Dicionário de português-espanhol* apunta al uso popular de *apertar/estender o bacalhau a alguém*, locución ligeramente diferente, o al uso coloquial de *bacalhoada*. En francés, en este caso, existe la locución *serrer la main* como indica el *Dicionário de português-francês* (2017 [1999]: 125) o *serrer la pince à qqn* 'apretar la pinza a alguien' recogida en *le Petit Robert* (2023: 1906). En el segundo caso, el diccionario resalta el uso familiar de la locución con lo que habría un paralelismo evidente entre *dar um bacalhau* y *serrer la pince* en cuanto a su empleo en contextos coloquiales. La expresión francesa *serrer la pince* aparece recogida en el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, y su uso se documenta en 1878-1879 en el número 21 de la revista *La Petite Lune*, una publicación satírica semanal francesa del siglo XIX. Puede constatarse, pues, que se da una correspondencia de tipo conceptual entre las lenguas, aunque hay una diferencia manifiesta de uso entre el español y las dos otras lenguas, el portugués y el francés.

La locución *prometer bacalhau a pataco* parece ser muy productiva, ya que la encontramos hasta en doce ocasiones en una búsqueda en el Corpus *do português* de Davies (2016). Esta expresión se aplica cuando alguien hace una promesa populista y demagógica sabiendo que es imposible cumplirla. En cuanto a sus orígenes, De Carvalho recoge que, con la instauración de la Primera República, corrían rumores de que los republicanos fijarían los precios con el fin de que todo el mundo tuviera acceso a los bienes de consumo más básicos. Entre estos se encontraba el bacalao que se vendería *a pataco* (moneda antigua de poco valor). Sin embargo, el bacalao nunca se llegó a vender a ese precio (De Carvalho 2018 [2010]: 186)[9]. Redondo Cardeñoso (2021) recoge esta expresión en su artículo en el que nombran las "altas dosis de demagogia populista" por parte de los líderes republicanos y esto se documenta, del mismo modo, en el artículo *Natal, política e bacalhau a pataco* del catedrático Carlos Pereira da Silva (2018) en el diario *Público*[10]. Es este quien puntualiza que "as promessas são cada vez mais abundantes e desvalorizadas, uma vez que há cada vez mais políticos a fazerem promessas do tipo *bacalhau a pataco*"[11]. En español, existen las expresiones *vender*

[9] Véase también expresión en la página 293 del artículo *A República e as classes trabalhadoras (Outubro de 1910-Agosto de 1911)* de Vasco Pulido Valente, publicado en *Análise Social*, 1972, Segunda Série, vol. 9, núm. 34, 293-316. Instituto Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Asimismo, esta expresión se encuentra em *República, pan y trabajo. Movilización política, protestas sociales y resistencias cotidianas en el Alentejo: el distrito de Évora entre 1908 y 1918* de Jesús-Ángel Redondo Cardeñoso CIDEHUS, 2021.

[10] Artículo de opinión publicado en el diario portugués *Público*, [10 de diciembre de 2018]. https://www.publico.pt/2018/12/10/sociedade/opiniao/natal-politica-bacalhau-pataco-1853925

[11] "Las promesas son cada vez más abundantes y tienen menos valor, puesto que cada vez hay más políticos que hacen promesas del tipo *bacalhau a pataco*". https://www.publico.pt/2018/12/10/sociedade/opiniao/natal-politica-bacalhau-pataco-1853925

humo o *(ser un/una) vendehúmos*. El DLE define la primera locución como "tratar de convencer con palabras o argumentos carentes de sentido" y en Fundéu se secunda esta explicación añadiendo que la voz *vendehúmos* se utiliza actualmente para aludir a alguien que "hace propuestas sin fundamento, utópicas, ilusorias" en detrimento de su definición originaria que ha caído en desuso[12]. Así pues, es muy común calificar a la clase política o al menos a ciertos políticos como *vendedores de humo* o *vendehúmos*. El matiz de coloquialidad se recoge en el DLE y la locución es una buena candidata para corresponder conceptualmente a la voz portuguesa *(prometer) bacalhau a pataco*. Asimismo, existen locuciones en español como *vender la moto (a alguien)* o *vender la burra*, cuyo uso se señala como coloquial y significan "engañar(le) o hacer(le) creer falsedades" (Seco & otros 2005 [2004]: 667) y "engañar" (Seco & otros 2005 [2004]: 212), respectivamente, que, en determinados contextos, también en materia de política, podrían equivaler a la locución portuguesa. El francés, por su parte, cuenta con dos locuciones, *miroir aux alouettes* (*le Petit Robert* 2023: 1607) y *jeter de la poudre aux yeux* (*le Petit Robert* 2023: 1982), cuyas definiciones recogidas en *le Petit Robert* muestran igualmente la idea de "engaño" (*tromper*) e "impresionar" (*éblouir*) con falsas apariencias (*par des fausses apparences*). Asimismo, la expresión *promettre monts et merveilles* (traducción literal: prometer montes y maravillas) documentada en este mismo diccionario (*le Petit Robert* 2023: 1630) podría satisfacer contextualmente el sentido de la locución portuguesa. Así pues, estas locuciones podrían emplearse en situaciones similares en las que se utilizarían *prometer bacalhau a pataco* o *vender humo o ser un/una vendehúmos*. De esta manera, las correspondencias en español y en francés vuelven a darse a nivel conceptual.

4.2. Unidades con el referente *sardinha* 'sardina'

Otro símbolo nacional portugués es la *sardinha* 'sardina' y, por consiguiente, se encuentran lógicamente expresiones en base a este pescado. Sin ir más lejos, la expresión *puxar a brasa à sua sardinha* que significa, en palabras de Vale (2017 [2015]: 22-23), "que defendemos os nossos interesses (pessoais, colectivos ou nacionais), que tiramos vantagem com proveito próprio ou enaltecemos uma acção, um gesto".

[12] Consúltese https://www.fundeu.es/recomendacion/vendehumos-con-tilde/, [28 de diciembre de 2018]. Antiguamente, dicha locución tenía un uso distinto tal y como documentó, por ejemplo, Sebastián de Covarrubias (1610: 466-7) quien define a los "vendedores de humo" en su libro *Emblemas morales*. Incluimos igualmente la aportación de Hernández Miñano (2015: 527) quien en su libro *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma* recoge la siguiente cita: "Se dice de los que con artificio dan a entender ser privados de los príncipes y señores, y venden favor a los negociantes y pretendientes, siendo mentira y humo". Esta se puede encontrar en la edición del *Tesoro de la lengua castellana o española* del académico Riquer Morera (1998 [1987]: 705): "Vender humos, se dize de los que con artificio dan a entender son privados de los príncipes y señores y venden favor a los negociantes y pretendientes, siendo mentira y humo quanto ofrecen". El DLE recoge también este significado en la segunda acepción de la locución "vender humo": "aparentar valimiento y privanza con un poderoso para sacar utilidad de los pretendientes".

Almeida (2022: 209) recoge, de igual manera, esta locución y la documenta de forma casi idéntica, "dizer algo ou fazer algo que me beneficie (pode ser interpretado como depreciativo ou não)". Este mismo autor (2022: 209) recoge la expresión sinónima *levar a água ao seu moinho* y contempla también la expresión con el verbo *levar*, *levar a brasa à sua sardinha*. El *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* constata el uso familiar de la unidad e incluye su semejante *chegar a brasa à sua sardinha* definiendo ambas formas como "defender os seus própios interesses" (Malaca Casteleiro 2001: 3341). Esta locución admite en portugués varios verbos en su estructura que pueden considerarse en mayor o menor grado sinónimos. En español la locución *arrimar el ascua a su sardina* es idéntica en cuanto a su forma a la locución portuguesa *chegar a brasa à sua sardinha*. Es decir, se da una correspondencia no solo conceptual sino también en cuanto a la estructura o la forma. En este caso hay pues una equivalencia total en ambos planos. Si se tienen en cuenta los verbos *puxar* y *levar* la correspondencia en términos de forma sería ligeramente diferente, es decir parcial. Por último, recogeremos a modo de curiosidad un apunte referente al origen de la locución. Iribarren incorpora esta locución en su trabajo y alude a su significado y origen recurriendo a las palabras de Rodríguez Marín (1926: 65): "Dicen algunos que antaño solían dar a los trabajadores de los cortijos sardinas, que ellos asaban en la candela (en la lumbre) de los caseríos; pero como cada uno cogía ascuas para arrimarlas a su sardina, la candela se apagaba, por lo cual tuvieron que prohibir el uso de este pescado". El *Dicionário de português-francês* presenta *tirer la couverture à soi* (2017 [1999]: 679) como correspondencia a la locución portuguesa. En francés no existe, sin embargo, una correspondencia que contenga la palabra *sardina*, ergo la imagen es otra. Con todo, se mantiene una correspondencia conceptual, pues la idea de *velar por el propio interés* es visible en la locución francesa.

Otra expresión que se escucha con frecuencia y que Vale (2017 [2015]: 119) muy acertadamente contextualiza haciendo referencia a la "hora de ponta no metro" es *como sardinha em lata*. Esta locución se emplea para describir "uma grande quantidade de pessoas num espaço pequeno" (Vale 2017 [2015]: 119). Almeida (2022: 97) incluye en su obra la UF y la define como "estar muito apertado, muito cheio", además de ofrecer sinónimos como *ensardinhar* o *rebentar pelas costuras*. El DLE, por su parte, recoge la locución *como sardina*, o *como sardinas*, *en banasta*, o *en lata*; o *como sardinas* que equivaldría a la forma portuguesa *Como sardinha em lata*. De la misma manera, Seco *et al.* recogen esta locución y la definen como "en gran apretura por falta de espacio" (2005 [2004]: 913). En esta última obra, se apunta a la variante *en banasta* como uso más raro. Por lo que a *ensardinhar* se refiere, esta forma no tiene correspondencia literal en español. En francés existe la expresión *être serrés comme des sardines [en boîte]* tal y como recoge *le Petit Robert* (2023: 2309). Esta vez se observa una correspondencia tanto a nivel formal como a nivel conceptual en las tres lenguas.

4.3. Unidades con el referente *carapau* 'jurel'

En último lugar, se presentan UF que tienen como protagonista el *carapau* [jurel]. El *Dicionário da Língua portuguesa contemporânea* documenta la locución *teso como um carapau* y la define como "não ter dinheiro" (Malaca Casteleiro 2001: 3555). Almeida (2022: 247) la incorpora en su extenso repertorio y apunta a la misma definición. Asimismo, añade otros descriptores "a mendigar", "situação de penúria", "depressão" e incluso voces sinónimas pertenecientes todas ellas a un registro más bien familiar a pesar de no señalarse explícitamente. En español existe la expresión *estar sin blanca* que significa 'no tener dinero'. Los orígenes de esta locución se remontan a los tiempos de Pedro I *el Cruel* durante cuyo reinado se acuñó la blanca, moneda de escaso valor y cuyos tres siglos de existencia propiciaron que encontrase su lugar en el lenguaje popular (Buitrago 2020 [1994]: 312-3). Esta locución, así como las expresiones *no tener un duro*, *estar sin un duro* (Buitrago 2020 [1994]: 502), *estar/andar tieso* (Buitrago 2020 [1994]: 313-4) pueden corresponder conceptualmente a la UF portuguesa. Una última forma *estar más tieso/seco que la mojama*, 'ser muy pobre' (Buitrago 2020 [1994]: 441), podría igualmente corresponderse en algunos contextos con *estar teso como um carapau*, sobre todo si la situación es grave o bien si alguien está siendo irónico, por lo que la expresión adquiriría incluso carácter hiperbólico. En francés la locución *être à sec*, etiquetada como familiar en *le Petit Robert* (2023: 2333), *être sans un radis* (2023: 2104) 'estar sin un rábano' o 'no tener ni un rábano', correspondería a la locución portuguesa y guardaría un cierto paralelismo con la locución española *estar seco*. En este caso, entre el portugués y el español existe una correspondencia conceptual, y además hay una equivalencia de imagen, ya que tanto el *carapau* como la *mojama* son pescados, siendo esta última un tipo de pescado seco. En francés, por su parte, se observa un paralelismo conceptual con el portugués, aunque no coincide en la imagen; sin embargo, en español sí se registra la expresión francesa que contiene como referente "rábano".

La locución *armar-se em carapau de corrida* o *estar armado em carapau de corrida* tiene el significado de 'gabar-se' o de "alguém que se considera muito experto" (Almeida 2022: 95), es decir, de "jactarse de algo". Vale (2017 [2015]: 118) secunda esta definición y añade "alguém que tem a mania, que pode até recorrer a esquemas para tentar enganar os outros". En cuanto a los orígenes de la locución, y a modo de curiosidad, la autora explica que a pesar de ser los jureles una especie de pescado rápida, estos acaban en las redes de los pescadores. Esta imagen podría darse en un ser humano que puede ser desenmascarado o descubierto por mucho que se crea mejor o crea que puede engañar. Otra explicación plausible sería la de las pescaderas que compraban el último pescado que quedaba en la lonja al precio más bajo y que posteriormente vendían en el pueblo como pescado de primera a un precio más alto. En estas situaciones, no todo el mundo caía en las artimañas de las pescaderas y sabía que lo que se ofrecía no era otra cosa que "carapau de corrida", pescado de menor

calidad (Vale 2017 [2015]: 118-9). El *Corpus do Português* de Davies recoge varias ocurrencias, un total de doce, entre las cuales se encuentra, por ejemplo, el uso de esta expresión en un artículo de la revista portuguesa *Visão*. En este artículo se explica el significado de la locución y se incluye el ejemplo *Antunes, deixa de te armar em carapau de corrida e vai para a fila como os outros*. En esta oración, puede observarse como, seguramente, una profesora le espeta a un alumno este enunciado, porque este se haya pasado de listo y haya intentado no respetar la fila. Una vez consultadas estas fuentes, se percibe el matiz de "darse importancia" de "creerse algo" e incluso de "engaño" que pueden tener expresiones españolas como *darse postín* o *darse pisto*. Según el DLE el uso de la última pertenece al registro coloquial de la lengua. El *Dicionário de português-espanhol* (2010: 132) documenta la correspondencia de *carapau de corrida* como *darse importancia/pisto/postín/taco/tono*. Seco y otros (2005 [2004]: 805) documentan la locución *darse el pisto* —también *tirarse el pisto*, en lenguaje juvenil—, "presumir o darse importancia". Así pues, la correspondencia conceptual en español, que no literal, sería en miras de mantener el registro coloquial y popular el de *darse pisto* o *postín*. El ilustre escritor Benito Pérez Galdós ya utilizaba la locución *darse pisto* en varias de sus obras en la época, por ejemplo, en *La de Bringas* (consultado en CORDE). El francés, por su parte y como se expone en *le Petit Robert* (2023: 1647), cuenta con expresiones como *faire mousser qqn*, que también existe en su forma pronominal *se faire mousser* (v. *Dictionnaire de l'Académie française*), cuyo significado es "*vanter, mettre exagérément en valeur* (*une personne, une chose*)", es decir darse mucha o más importancia de la que uno realmente tiene. En este caso, la forma reflexiva es la que más se aproxima a la expresión portuguesa "armar-se em carapau de corrida".

5. Conclusiones y estudios futuros

El ámbito de la fraseología representa un mundo fascinante para los lingüistas, puesto que puede ser explorado desde muchas vertientes. Este estudio de tipo descriptivo, contrastivo y traductológico se enmarca en la búsqueda de correspondencias de un grupo de unidades fraseológicas que resulta ser muy productivo en la variedad europea de la lengua portuguesa. Como se ha señalado en esta investigación, el *pescado* y el mar forman parte esencial de la identidad portuguesa, lo que explica la abundancia de expresiones y locuciones relacionadas con este ámbito. Sin embargo, al estar tan ligadas a la historia y cultura del país y funcionar como auténticos culturemas, resulta difícil encontrar equivalentes en otras lenguas, incluso en el español y el francés. Las UF portuguesas que contienen los términos *bacalhau* 'bacalao', *sardinha* 'sardina' y *carapau* 'jurel' son consideradas, bajo nuestro punto de vista, *culturemas* y deben ser estudiadas en su marco situacional. Tal y como señalan los preceptos de García Benito (2019: 187-188), el aspecto sociocultural no puede desvincularse, ni

mucho menos obviarse, al estudiar y emplear estas expresiones, ya que evocan imágenes que, en el caso portugués, funcionan como símbolos nacionales, especialmente el *bacalhau*. La única correspondencia con un referente de pescado, aparte de las correspondencias españolas y francesas que contienen el referente de 'sardina' o 'sardine', entre las ocho UF analizadas es la expresión "estar más tieso/seco que la mojama", que, sin embargo, carece en español del valor simbólico que poseen los tres pescados en el imaginario portugués.

Los tipos de pescado, núcleo en cada caso de estas UF, conforman un elemento inherente desde el prisma histórico, social y cultural de Portugal. Esta afirmación es ostensible especialmente en el caso de las UF cuya correspondencia en español y francés no es literal, ya que es ahí donde se percibe la relación casi 'exclusiva' que el pueblo portugués guarda con el mar y los seres que habitan en este. Incluso cuando la correspondencia es de carácter conceptual, el referente o la imagen metafórica de la unidad suele diferir en las unidades comparadas.

Una vez realizado el análisis de las UF se ha podido constatar que, efectivamente, hay correspondencias a diferentes niveles, siendo la conceptual la más frecuente. Como era de esperar la correspondencia literal o de forma es poco habitual debido a la idiosincrasia cultural ya anteriormente comentada. En el caso de las locuciones que contienen la palabra *sardinha* sí que se ha podido encontrar una correspondencia más uniforme, puesto que esta no es solo conceptual, sino también formal, con la excepción de la correspondencia francesa de *puxar a brasa à sua sardinha* (*chacun tire à soi la couverture*). En otras ocasiones, como en el caso de *Para quem é, bacalhau basta* la correspondencia más adecuada, en vista de no existir en español una correspondencia ni literal ni conceptual, es inclusive la de una paráfrasis que recoge el sentido de esta paremia. Asimismo, resulta interesante mencionar una diferencia de registro en relación con la locución *dar um bacalhau*. Esta locución no tiene una correspondencia a nivel diafásico en español, mientras sí que la tiene en francés con la locución *serrer la pince*.

Con el fin de hacer más visibles los resultados, se presentan en forma de tabla las ocho UF portuguesas, clasificadas según su referente, junto con sus correspondencias en español y francés. Asimismo, se indica el tipo de correspondencia establecido en cada caso.

Referentes	Tipo de UF	Portugués	Español	Francés	Correspondencias
bacalhau 'bacalao'	paremia (refrán)	*Para quem é, bacalhau basta.*	*Para una persona insignificante y de poca importancia, sirve cualquier cosa.*	*À gens de village trompette de bois.*	conceptual (PT-FR), parafrasis en ES debido a inexistencia de paremia
bacalhau 'bacalao'	locución	*ficar em águas de bacalhau* (alternancia verbal: ficar/dar/ acabar em águas de bacalhau)	*quedar(se) en agua de borrajas, quedar en agua de borrajas/cerrajas, irse a pique/al agua*	*s'en aller en eau de boudin, tourner en eau de boudin*	conceptual (PT-ES-FR)
bacalhau 'bacalao'	locución	*dar um bacalhau* (voces sinónimas: bacalhoar, bacalhoada, apertar o bacalhau)	*apretón de manos*	*serrer la pince à qqn, serrer la main*	conceptual (PT-FR), ausencia de registro familiar en locución ES
bacalhau 'bacalao'	locución	*prometer bacalhau a pataco*	*vender humo o ser un/una vendehúmos*	*miroir aux alouettes, jeter de la poudre aux yeux, promettre monts et merveilles*	conceptual (PT-ES-FR)
sardinha 'sardina'	locución	*puxar a brasa à sua* ***sardinha*** (alternancia verbal: levar/ chegar a brasa à sua sardinha; voces sinónimas: levar a água ao seu moinho)	*arrimar el ascua a su* ***sardina***	*tirer la couverture à soi*	conceptual (PT-ES-FR) y formal (PT-ES) imagen de pescado (PT-ES)
sardinha 'sardina'	locución	*como* ***sardinha*** *em lata* (voces sinónimas: ensardinhar o rebentar pelas costuras)	*como* ***sardina****/ sardinas en banasta/ lata; como sardinas*	*être serrés comme des* ***sardines*** *[en boîte]*	conceptual y formal imagen de pescado (PT-ES-FR)
carapau 'jurel'	locución	*teso como um* ***carapau***	*estar más tieso/seco que la* ***mojama****, estar sin blanca, no tener un duro, estar sin un duro, estar/andar tieso, estar sin/no tener ni un rábano*	*être à sec, être sans un radis*	conceptual (PT-ES-FR) imagen de pescado (PT-ES) formal (ES-FR)
carapau 'jurel'	locución	*armar-se em carapau de corrida, estar armado em carapau de corrida*	*darse importancia/pisto/postín/taco/tono, darse/tirarse el pisto*	*faire mousser qqn, se faire mousser*	conceptual (PT-ES-FR)

Tabla 1. UF portuguesas y sus correspondencias en español y francés

Somos conscientes de que la investigación contrastiva de la fraseología plantea desafíos considerables, particularmente en combinaciones lingüísticas como la del portugués, español y francés. El propósito de este estudio era el de encontrar correspondencias que satisficieran las necesidades comunicativo-pragmáticas de los contextos en los que se puedan encontrar las UF. Teniendo en cuenta esta premisa, reiteramos que en este espacio se han recogido las correspondencias más representativas que podrían aplicarse en los contextos más comunes; así pues, quedan excluidas aquellas formas menos recurrentes. En definitiva, este trabajo puede considerarse un primer paso hacia una obra fraseográfica de unidades fraseológicas culturémicas en tres lenguas románicas. Aunque existen numerosos estudios contrastivos en fraseología, aún es necesario profundizar delimitando mejor los campos semánticos y las lenguas comparadas. Esta investigación cumple con ambos criterios al centrarse en una red léxica poco explorada y demuestra que la lengua refleja la visión del mundo de cada pueblo.

6. Bibliografía

Almeida, José João (2022): *Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas*. https://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf

Álvarez González, Severina (2019): "Les repères interculturels dans la traduction français/espagnol des expressions idiomatiques", *Hikma: Revista de Traducción*, n. 18(2), pp. 67-85. https://doi.org/10.21071/hikma.v18i2.11433

Boughaba, Mohammed (2014): "Las unidades fraseológicas y la traducción de culturemas entre el español y el árabe", *Paremia*, n. 23, pp. 209-216.

https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/023/019_boughaba.pdf

Budny, Rosana (2020): "Unidades fraseológicas com zoónimos: um olhar pela janela da influencia cultural", *Linguagem em (Dis)curso*, n. 20, pp. 307-319. https://doi.org/10.1590/1982-4017-200205-5419.

Buitrago, Alberto (2020) [1994]: *Diccionario de dichos y frases hechas*, Barcelona, Espasa.

Casares Sánchez, Julio (1992) [1950]: *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC.

Centre National de Ressources Textuelles et lexicales. '*Pince'*. CNRTL. https://www.cnrtl.fr/etymologie/pince [último acceso: 09/03/2026].

Corpas Pastor, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.

Corpas Pastor, Gloria (2003): *Diez años de investigación en fraseología. Análisis sintáctico-semántico contrastivos y traductológicos*, Madrid, Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783865278517

Coulmas, Florian (1979): "On the sociolinguistic relevance of routine formulae", en *Journal of Pragmatics*, 3, pp. 239-266. https://doi.org/10.1016/0378-2166(79)90033-X

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1998) [1987]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla.

Davies, Mark (2016): *O corpus do português*. Disponible en https://www.corpusdoportugues.org/ [último acceso: 07/10/2025].

De Carvalho, Sérgio Luís (2018) [2010]: *Nas Bocas do Mundo: Uma viagem pelas Histórias das Expressões Portuguesas*, Lisboa, Planeta.

Dicionário de português-espanhol (2010), Porto, Porto Editora, 694 p. (Dicionários editora).

Dicionário de português-francês (2017) [1999], Porto, Porto Editora, 792p. (Dicionários editora).

Dictionnaire de l'Académie française, 9ª edición, Académie française. '*Mousser'*. https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M3037 [último acceso: 09/03/2026].

DLE = Real Academia Española: *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª ed., [versión 23.6 en línea]. https://dle.rae.es [último acceso: 07/10/2025].

Drumond Braga, Isabel (2019): "Alimentação e Paremiologia no Portugal Moderno: 'O hóspede e o peixe aos três dias fede", *Humanitas*, n. 73, pp. 131-149. https://doi.org/10.14195/2183-1718_73_7

Ferreira, Vergílio (1999): "A Voz do Mar" (discurso Prémio Europália), *Espaço do Invisível*, n. 5, pp. 83-84, Lisboa, Bertrand.

Fundéu RAE (28/12/2018): *Vendehúmos en una palabra y con tilde*. https://www.fundeu.es/recomendacion/vendehumos-con-tilde/ [último acceso 30/6/2025].

García Benito, Ana Belén (2016): "Fraseoloxía culinaria. Unidades fraseolóxicas portuguesas con bacalhau: locucións e enunciados fraseolóxicos", en *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 18, pp. 151-175.

García Benito, Ana Belén (2019): "Perspectiva pragmática para los enunciados fraseológicos del portugués y del español", en *Revista Portuguesa de Humanidades,* 23(3), pp. 169–204.

García Benito, Ana Belén (2020) [2016]: "National Equities portuguesas e fraseologia para trabalhar conteúdos culturais nas aulas de PLE", *Fraseologia & Cia: entabulando diálogos reflexivos*, n. 2, pp. 203-227, Pontes editores.

García Benito, Ana Belén (2020): "Fraseodidáctica. Marcos situacionales para trabajar los Enunciados Fraseológicos en la clase de PLE para hispanohablantes", en *Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics XXV*, pp. 135-149. https://doi.org/10.7203/QF.25.19076

Hernández Miñano, Juan de Dios (2015): *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Iribarren, José María (2022) [2013]: *El porqué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de dichos, modismos y frases proverbiales*, edición al cuidado de Silvia Iriso, Barcelona, Ariel.

Jardim, Ângela Regina Leça de Melo e Castro (2011): *Efeitos da origem e da espécie na qualidade nutricional do bacalhau consumido em Portugal*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Medicina Veterinária. Disponible en: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/b59d81cb-ed9b-4f80-99d8-ce609561e0a7

Koller, Werner (2007): "Probleme der Übersetzung von Phrasemen", en: H. Burger, D. Dobrovol'skij, P. Kühn, N. R. Norrick (ed.), *Phraseologie: ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung/Phraseology: an international handbook of contemporary research*, vol. 1, Berlin/New York, Walter de Gruyter, pp. 605-613. https://doi.org/10.1515/9783110171013.605.

Le Petit Robert (2023): le Petit Robert, Paris, Le Robert.

Luque Janodet, Francisco (2019): "La traducción al francés de los mexicanismos: análisis traductológico de los culturemas gastronómicos en 'Como agua para chocolate' de Laura Esquivel", *Estudios de Traducción 9*, pp. 51-66. https://doi.org/10.5209/estr.65701.

Luque Nadal, Laura (2012): *Principios de culturología y fraseología españolas*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

Malaca Casteleiro, João (coordenador) (2001): *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, Lisboa*, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2 vols.

Mercado de Famalicão, *entrada de carapau*, Disponible en: https://www.pracafamalicao.pt/dicas/24/271/carapau/ [último acceso: 02/7/2025].

Moliner, María (1994): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

Moura, Catalina (7/06/2024): "Conhece mesmo a sardinha?", *Público*, https://www.publico.pt/2024/06/07/infografia/conhece%20sardinha-826 [último acceso: 30/8/2025].

Pamies Bertrán, Antonio (2008): "Productividad fraseológica y competencia metafórica", *Paremia*, n. 17, pp. 41-57.

Pereira da Silva, Carlos (10/12/2018): "Natal, política e bacalhau a pataco.", en Público, https://www.publico.pt/2018/12/10/sociedade/opiniao/natal-politica-bacalhau-pataco-1853925 [último acceso 30/8/2025].

Pina & Cia., Mariano (1895): *Thomaz Ribeiro e a sua obra*, Lisboa, Ilustrado Emp. Edt. Das Gdes Obras Ilustradas.

Queirós, Eça (1983): *Correspondência, Leitura, Coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. https://www.rae.es [último acceso 02/8/2023].

Redondo Cardeñoso, Jesús Ángel (2021): *República, pan y trabajo. Movilización política, protestas sociales y resistencias cotidianas en el Alentejo: el distrito de Évora entre 1908 y 1918*, Évora, Publicações do CIDEHUS, Biblioteca – Estudos & Colóquios. https://doi.org/10.4000/books.cidehus.15524

Rey, Alain & Chantreau, Sophie (2003) [1989]: *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert.

Ribeiro, Thomaz (1862): *D. Jaime ou a dominação de Castela: Poema por Tomás Ribeiro; com uma conversação preambular pelo Senhor A.F. de Castilho*, Tipografia Franco-Portuguesa, Porto Chardron.

Rodríguez Marín, Francisco (1926): *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas: allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos

Romera, José María (1998): "Agua de borrajas", en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_98/07121998_02.htm [último acceso 30/9/2025].

Ruiz Gurillo, Leonor (1997): "Aspectos de fraseología teórica española", en *Cuadernos de Filología*, Anejo XXIV, Facultad de Filología, Universitat de València.

Saracho Arnáiz, María (2015): *La fraseología del español: una propuesta de didactización para la clase de ELE basada en los somatismos*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

Seco, Manuel; De Andrés, Olimpia & Ramos, Gabino (2005) [2004]: *Diccionario fraseológico documentado del español actual, locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar.

Sevilla Muñoz, Julia (1988): *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Madrid, Editorial Complutense.

Sevilla Muñoz, Julia (1993): "Paremias españolas: Clasificación, definición y correspondencia francesa", en *Paremia*, n. 2, pp. 15-20.

Sevilla Muñoz, Julia (1997): "Fraseología y traducción", en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n. 12, pp. 431-440, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.

Sevilla Muñoz, Julia & Almela Pérez, Ramón (2000): "Paremiología contrastiva: propuesta de análisis lingüístico", en *Revista de Investigación Lingüística*, n. 3(1), pp. 7-47.

Sevilla Muñoz, Julia & Zurdo Ruiz-Ayúcar, María Teresa, M.I.T (dirs.) (2009): *Refranero multilingüe. Instituto Cervantes* (Centro Virtual Cervantes), https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ [último acceso: 3/9/2023].

Sevilla Muñoz, Julia & Crida Álvarez, Carlos Alberto (2013): "Las paremias y su clasificación", en *Paremia*, n. 22, pp. 105-114.

Sobral, Vítor (2012): *As minhas receitas de bacalhau: 500 receitas*, Lisboa, Casa das Letras.

Vale, Andreia (2017) [2015]: *Puxar a brasa à nossa sardinha*, Lisboa, Manuscrito Editora.

Valente, Vasco Pulido (1972): "A República e as classes trabalhadoras (Outubro de 1910- Agosto de 1911)", en *Análise Social*, n. 9(34), pp. 293–316. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/41008396

Xatara, Claudia & Seco, Mariele (2014): "Culturemas em contraste: idiomatismos do português brasileiro e europeu", *Domínios da Lingu@gem*, n. 8/1, pp. 502-519. https://doi.org/10.14393/DL15-v8n1a2014-29

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 117-134

Beyond the Colonial Empire: Can we decolonise *Uaná – An African Narrative*, by João Ferreira?[1]

Para além do império colonial: Podemos decolonizar *Uaná – narrativa africana*, de João Ferreira?

Susana Pimenta
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Centro de Estudos em Letras
spimenta@utad.pt
orcid.org/0000-0002-3376-4344

Data de receção do artigo: 07-02-2026
Data de aceitação do artigo: 07-07-2026

Abstract

This article proposes a critical and decolonial reinterpretation of João Ferreira's (1927-) novel *Uaná – narrativa africana* (1986), in order to rescue it from selective academic oblivion and its reductive classification as "colonial literature" or Lusocentric propaganda in Guinea-Bissau. It analyses the critical reception of the narrative *Uaná*, marginalised and considered outside the scope of Guinean culture and literature. This paper argues that the novel should be understood as a contribution to Guinean culture and national identity, due to the way it constructs the figure of the national hero (Uaná) and the heroine queen (Iangará), based on the valorisation of individual and collective freedom and human dignity. It highlights the centrality of female emancipation to the construction of a free society, a point that brings the novel closer to Amílcar Cabral's political ideals on the social transformation of Guinea-Bissau.

Keywords: colonial – decolonial – *Uaná-narrativa africana* – João Ferreira – Guinea-Bissau.

Resumo

Este artigo propõe uma releitura crítica e decolonial da obra *Uaná – narrativa africana* (1986), do escritor luso-brasileiro João Ferreira (1927-), para a resgatar do esquecimento seletivo académico e da classificação redutora como "literatura colonial" ou propaganda lusocêntrica na Guiné-Bissau. Analisa-se a receção crítica da narrativa *Uaná*,

[1] This work is supported by national funds through the FCT — Foundation for Science and Technology, I.P., as part of the project 'Portuguese Colonial Literature: Beyond the Memory of the Empire (2022.06543.PTDC), based at the Centre for Comparative Studies of the Faculty of Arts, University of Lisbon (CEComp/FLUL).
This work is supported by national funds, through the FCT – Portuguese Foundation for Science and Technology under the projects UID/00707/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/00707/2025) e UID/PRR/00707/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/PRR/00707/2025).

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.117

marginalizada e considerada fora do escopo da cultura e da literatura guineenses. Este trabalho defende que o romance deve ser entendido como um contributo à cultura e identidade nacional guineense, pela forma como constrói a figura do herói-nacional (Uaná) e da rainha-heroína (Iangará), assente na valorização da liberdade individual e coletiva e da dignidade humana. Destaca-se a centralidade da emancipação feminina para a construção de uma sociedade livre, ponto que aproxima o romance dos ideais políticos de Amílcar Cabral sobre a transformação social da Guiné-Bissau.

Palavras-chave: colonial – decolonial – Uaná-narrativa africana – João Ferreira – Guiné-Bissau.

1. Introduction

In the context of studies of Portuguese-language African culture, it is important to revisit the novel *Uaná – narrativa* and propose another belonging, a new analysis from a decolonial and conjunctural perspective to restore it to the common history between Portugal and Guinea-Bissau. This re-reading is necessary because the critical reception of this novel is fraught with ambiguities and weaknesses that undeservedly place it among the works of Portuguese colonialist propaganda. Therefore, the aim is to "decolonise" and reframe *Uaná* as a contribution to the construction of Guinean memory and of interest to generations born before or after the independence process.

Firstly, we will present the biographical trajectory of the writer João Ferreira (b. 1927) and the intellectual field to which he was linked when he wrote the novel, in order to understand the intellectual/writer in his historical context and the cultural horizon he inherited. Next, the work will be revisited, in particular the main characters that comprise it, Uaná and Iangará, symbols of the process of constructing an ideal hero and heroine for the building of an independent Guinea-Bissau.

This reflection shares the view of Edward Saïd when he advocates a more complex and integrated analysis of the history and culture of imperialism, without resorting to rigid or simplistic categorisations. From this perspective, it is understood that the historical experience of imperialism/colonialism is something that concerns everyone, because the historical experience of empire is something shared in common between colonisers and colonised, in an evident "existência de enredos de memória plurais" (Cardina & Martins 2018: 14). Thus, for the purposes of this work, we defend the history of the common colonial past in constant dialogue and from a broad perspective, with room for the problematisation and deconstruction of crystallised canons about the colonial or post-colonial culture of Guinea-Bissau.

2. The life and intellectual career of João Ferreira

João Ferreira was born in 1927 in the village of Agunchos, in the municipality of Ribeira de Pena (Vila Real/Portugal) and currently lives in Brazil. He is a retired university professor from the University of Brasília (Brazil), essayist, poet and writer, making his debut with the novel *Uaná – narrativa africana* (1986).

He graduated in Italy, at the Pontifical Athenaeum Antonianum (Rome). In 1953, he publicly defended his doctoral thesis entitled *Petrus Hispanus eiusque positio psychologica relate ad Avicennam* on the Portuguese philosopher Pedro Hispano, Pope John XXI. He obtained the title of Doctor of Philosophy in 1959, after the publication of *O Augustinismo avicenizante na teoria dos intelectos de Pedro Hispano*, in 1959. In Portugal, he contributed to several journals in the field of Portuguese philosophy, namely *Revista Filosófica*, edited by Joaquim de Carvalho, from the University of Coimbra, *Revista Portuguesa de Filosofia*, from Faculty of Philosophy of Braga, *Filosofia*, edited by António Alberto de Andrade, from the Centre for Scholastic Studies in Lisbon, *Studium Generale*, a journal published by the Centre for Humanistic Studies at the University of Porto, among others. In the field of philosophical thought, he was a member of the Portuguese Philosophy Group, which met at the *Palladium* café in Lisbon, together with Álvaro Ribeiro, José Marinho, António Quadros, Afonso Botelho, Orlando Vitorino, António Telmo and others. He was one of the directors of the Philosophy section of the *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, published by Editorial Verbo (Lisbon). From 1957 to 1963, he was editor of the Franciscan journal *Itinerarium*, based in Leiria, where he founded the Literary Colloquiums at the National Culture Centre to discuss contemporary issues of interest with young students.

From 1963 to 1965, he lived in Guinea-Bissau (then Portuguese Guinea), where he presided over the Apostolic Prefecture by appointment of Pope John XXIII and was responsible for more than five hundred schools, including rudimentary schools, primary schools, arts and crafts schools, and teacher training schools. Upon his return from his mission in Guinea, he taught Ethics at the Higher Institute of Languages and Administration in Lisbon during the 1965-1966 academic year. Also in 1966, he went to Rome to teach *History of Ancient Philosophy* at the Faculty of Philosophy of the Pontifical Athenaeum in Rome. In mid-1967, he returned to Portugal and, "por decisão pessoal e por espontânea e livre vontade, de consciência formada", decided to leave institutional religious life. In 1968, the Holy See formally released him from his institutional ecclesiastical ties.

From then on, João Ferreira began a second stage in his personal and professional life. According to him, in an interview, "É uma etapa que representa o ser humano escolhendo e assumindo o comando de sua própria vida - uma escolha humana situada nos espaços da Liberdade" (J. Ferreira, personal communication, September 16, 2009). João Ferreira began to build, in Brazil, from 1968 onwards,

"uma vida académica a que me entrego de alma e coração". The philosopher Agostinho da Silva played a fundamental role in this journey, encouraging him to work at the *Centre for Classical Studies* at the University of Brasília, which was coordinated by the Hellenist Eudoro de Sousa. With the dissolution of the *Centre for Classical Studies* in the early 1970s, he went on to work at the Institute of Humanities at the same university, and more specifically in the Departments of Humanities and Linguistics and in the Department of Literary Theory and Literatures, where he founded the chair of African Literature, which he taught for fifteen years, and began his scientific reflection on African literatures written in Portuguese, concluding at the same time the writing of the novel that would begin in Guinea, *Uaná – narrativa africana* (1986).

In the 1980s, from Brazil, João Ferreira's debut work, *Uaná*, gained international recognition. The writer notes that, in 1984, the French Ministry of National Education, through the Academy of Rouen, and thanks to the efforts of the inspector general of Portuguese language teaching in France, Solange Parvaux, published an anthology of texts in Portuguese entitled *Mundos*, by authors from various Portuguese-speaking countries (Angola, Brazil, Cape Verde, Guinea, Mozambique, Portugal and São Tomé and Príncipe) aimed at French students. This collection includes João Ferreira's text "Minino di vaca", taken from the draft of the narrative *Uaná*, about Guinea-Bissau. Later, the Republic of Guinea-Bissau prepared and adopted as its official eighth-grade textbook a Portuguese language manual entitled *Há mais mundo*, produced through a partnership between Guinea-Bissau and the Calouste Gulbenkian Foundation. This school textbook has twelve chapters, all of which open with a text taken from João Ferreira's book *Uaná*.

Uaná was also the subject of study in other areas of knowledge. The author of the *Dicionário brasileiro Aurélio Século XXI*, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, commissioned French researcher Michel Laban to conduct lexicographical research on João Ferreira's book. This research resulted in the inclusion of some Guinean words (e.g., *mampataz*, *bajuda*, among others) in the dictionary. At the invitation of Manuel Ferreira, he also contributed to the *Revista África: Literatura – Arte e Cultura*, in the section on Guinea-Bissau.

In 1987, João Ferreira, while an academic at the University of Brasília, published the paper "Corpus seletivo da poesia contemporânea da Guiné-Bissau", in which he sought to "insistir na presença da literatura guineense relativamente descartada das histórias gerais da literatura africana, da crítica, das antologias e das monografias de conjunto". Alongside the first works on African literature in Portuguese by Russel G. Hamilton (1975: 358), Manuel Ferreira (1977), and Alfredo Margarido (1980), this epistemological and methodological study proved, at the time, the existence of a Guinean literature. João Ferreira disputes the words of Hamilton when he "dryly" states that Guinean literature "é mero apêndice da literatura caboverdiana" (Hamilton 1975: 358) and denounces that "a emissão deste juízo de valor pode levar

a crer que o espaço literário da Guiné-Bissau é simplesmente um vazio" (Ferreira 1987: 85), a fact that was corrected in the 1984 Portuguese edition/translation (Hamilton 1984) , which dedicated a separate chapter to Guinea-Bissau.

2.1. Uaná – African narrative: what critical reception?

Manuel Ferreira published *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, volumes I and II, in 1977 and 1987, respectively, in which he states that Guinean literature is, compared to Angola or Cape Verde, the least extensive chapter of the African literary space of "Portuguese expression" (Ferreira 1977: 87) . In his inventory of 124 literary works, he noted "o risco de qualquer omissão discutível ou involuntária" (Ferreira 1977: 114), aware that the list presented would not be definitive. In the 1987 Brazilian edition, the author did not include *Uaná – narrativa africana* (1986) by João Ferreira, despite having published the first chapters in 1979 in *Revista África: Literatura – Arte e Cultura*.

Uaná – narrativa africana was considered "Lusocentric" and "Eurocentric", soon coated with "coloniality" (Augel 1999) , and for this reason consigned to oblivion in Guinean history, literature and culture. This Western view of the world cannot be entirely denied, but it does limit the scope and contribution that Uaná could offer to Guinean culture. It is believed that this was Manuel Ferreira's argument when he agreed to publish the first two chapters of *Uaná* in the abovementioned journal he edited. These chapters, rich in descriptions, deal with traditional Guinean culture (the Manjaca ethnic group) in an account of the childhood of the protagonist, Uaná, and customs in Pecixe, the land where he grew up.

Thirty-nine years after the publication of Uaná, which has rarely been read, studied or referenced, it is argued that *Uaná – narrativa africana* is not colonial(ist), because this novel does not meet the assumptions of "colonial literature" according to Manuel Ferreira's definition:

> a literatura colonial define-se essencialmente pelo facto de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano. No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação. O branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior (Ferreira 1977: 15).

According to Mota (1990) and Augel (2007) , authors who have studied, albeit in a limited and conditional way, the work of João Ferreira, *Uaná-narrativa africana* hardly fits into Guinean national literature, despite having been considered the first Guinean novel (Rosa & Schönberger 1993). In the field of Portuguese-language African

(literary and cultural) studies, this work is practically unknown or, when mentioned, is referred to the epistemological field of "colonial literature", from which it is considered urgent to liberate it.

Marcus Santos Mota, in a short review published in 1990, is categorical: "Uaná nem é uma narrativa, nem é africana" (1990: 18). Mota suggests that the writer should either write literature or critical essays, stating that "no livro há material tanto para uma como para outra coisa" (Mota 1990: 18). João Ferreira, in the afterword to the 1986 edition, explains the reason for choosing fiction, namely that he lived in a time, i.e., in a political, social and religious context in which it would have been difficult to write Uaná as a sociological and political essay, but he remained "a fidelidade à mensagem primitiva e original" (Ferreira 1986: 147). This message was already germinating, to a certain extent, in the texts he wrote for the *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa* in 1964 and 1965, under the titles *Juventude, educação e liberdade* and *O mistério da Família*, where he defended the cultural and humanistic education of young people in general, signing as Frei e Prefeito Apostólico da Guiné Portuguesa [Friar and Apostolic Prefect of Portuguese Guinea].

In turn, Moema Parente Augel, following and quoting Marcus Mota's perspective, places João Ferreira's work outside Guinean literature, placing him alongside Fausto Duarte and Fernanda de Castro, in the field of "colonial literature":

> Não pretendo tão pouco incluir aqui como literatura guineense o romance de João Ferreira, Uaná. Narrativa africana. O romance tem como temática as lutas da libertação culminadas com a proclamação da independência. O recurso estilístico utilizado, de reproduzir um documento supostamente escrito pelo próprio Uaná, protagonista principal, levando o relato a prosseguir na primeira pessoa, quis emprestar à trama romanesca um ar de verossimilhança. Embora haja uma sensibilidade indiscutível para as coisas do país, envolvimento emocional e empatia, a perspectiva é exógena, apresentando matizes ideológicos talvez inconscientes que fazem entrever também ali um sistema de representações e de valores subjacentes, revelando uma aceitação da ação "civilizatória" portuguesa no mundo. O estilo da narrativa faz sobressair o descritivo, com tônica no exotismo, através do qual a presença do narrador onisciente é marcantemente dominante. O grande espaço dedicado à temática da terra, à descrição realística da sua aparência física e à exaltação da feérica e luxuriante natureza africana espelha igualmente a visão de fora do narrador, talvez numa preocupação informativa advinda do seu encantamento pelo país. É digno de nota o grande conhecimento que demonstra possuir das sociedades de que trata, assim como dos acontecimentos históricos dos quais foi em parte testemunha. Sua visão de fora não invalida a qualidade estética enquanto obra literária, mas não o habilita a enfileirar as trincheiras da literatura nacional (Augel 1999: 27-28).

The same author, in "Ficçao ou profecia? Aspectos da prosa contemporánea na Guiné-Bissau" (2001), includes the work in the final bibliography, but strangely makes no reference or direct or indirect quotation throughout the text. Later, in another publication in 2007, *O desafio do escombro. Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, she gives it a footnote (on page 62), as an additional note to the following words: "As forças libertadoras proclamaram unilateralmente a independência da Guiné naquele mesmo ano, em 24 de setembro de 1973, em um ato festivo, na pequena localidade de Lugadjol (…) região montanhosa de Madina de Boé, no Sudeste do país" (Augel 2007: 62). The footnote appears as follows:

> Existe um romance de um autor português atualmente radicado no Brasil que trata ficcionalmente dos últimos meses que antecederam a proclamação da independência da Guiné e Cabo Verde, a cena do ato festivo em Boé é o ponto alto daquela narrativa (Augel 2007: 62).

However, the description of the festive act is found in the Prologue, and the remaining 19 chapters deal with the formation of Uaná, from birth to death, and not the last months leading up to the independence of Guinea-Bissau, as the author claims.

Hildo Honório do Couto and Guinean writer Filomena Embaló, in a special issue of *Papia* journal entitled *Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau. Um país da CPLP*, calling for the novel *Uaná* not to be forgotten, they argue that: "Há também obras que assumem uma posição mais favorável aos povos da Guiné e contra o colonialismo. (…) Não pode ser esquecido neste contexto o romance *Uaná: narrativa africana* (1986), de João Ferreira."

In 2004, Alfeu Sparemberger presented his doctoral thesis, *A singularidade da literatura guineense no contexto das literaturas de língua portuguesa*, which includes a chapter entitled "Novos contextos: a prosa de ficção e o aprendizado da Independência", in which he devotes a subchapter to the work of João Ferreira: "A aprendizagem da luta de independência em Uaná – narrativa Africana" (Sparemberger, 2004: 278-291). Compared to other scholars, Sparemberger offers a comprehensive analysis of the work, based on the theme of the novel, namely the historical process of Guinea's independence, centred on the formation of the male protagonist, Uaná, and his participation in the liberation struggles, emphasising the resistance of the "founder-hero" of Utanca and the learning process, which is advocated without catechism or role models (Sparemberger 2004: 289).

Based on this state of the art regarding the critical reception of *Uaná – narrativa africana*, other possible interpretative paths are proposed below. For this new analysis, it is suggested that the author's abovementioned biography, and the context in which the work was written should be both considered. Part of the novel was written in Guinea between 1963 and 1965, and in 1973-74 it was completed, coinciding with the assassination of Amílcar Cabral (20 January 1973) and the unilateral proclamation

of Guinea's independence (24 September 1973). It should also be noted that between 1965 and 1973, João Ferreira's life underwent major changes: he abandoned his religious life and left for Brazil, which may be why the work remained in a drawer longer than expected, until 1986.

3. Decolonising *Uaná – African narrative*: other interpretations

The work Uaná – African narrative consists of a prologue, 19 chapters and an epilogue. The book also contains an afterword, a glossary and a brief biography of the author. In the prologue, the author takes the reader back to 1973, to the celebrations of the recent declaration of autonomy of Guinea-Bissau by the United Nations (UN) in Madina de Boé, where "representantes dos chãos tribais, de norte a sul", who had come from all over the liberated or occupied territory:

> Estavam nalus de Cacine, sossos de Cabedu; balantas bravos, balantas manés, balantas de fora e saracolés; felupes de Susana e Varela; baiotes e banhuns de S. Domingos; fulas e soninkés do Gabu e de Bafatá; mandingas de Contubo-el e de Farim; papéis da ilha de Bissau; balantas de Mansoa e de Bissorã; bijagós de Bolama, de Orango, de Bubaque e Canhabaque; mancanhas de Có e de Bula; manjacos de Pecixe, Caió e Canchungo, beafadas do Xitole… Era um aglomerado colorido e alegre (Ferreira 1986: 8).

A French reporter is also present to gather information about the "heróis da novel república" because "Na França, o nome de Uaná era citado ao lado do de Amílcar Cabral como lídimo inspirador do idealismo da independencia" (Ferreira 1986: 7). The journalist is introduced to "Iangará, viúva de Uaná, [este] herói do Oio e fundador de Utanca", who provides him with a "manuscrito precioso" or "manuscrito mitológico" so that he can reconstruct a "perfil histórico e a contribuição de Uaná para a independência" (Ferreira 1986: 12) and make it known to Europe.

The manuscript corresponds to the nineteen chapters of the novel. At the end of the narrative, Uaná, a young man committed to the ideals of liberation of the peoples of Guinea, is captured in an ambush set up by Portuguese troops; he is arrested, raped and interrogated. The military and the PIDE demand that he denounces his people and locate his village-catacomb. He does not speak or denounce anyone. They shoot him... "para acabar com a história de uma vez" (Ferreira 1986: 140). For his courage and loyalty, he becomes a hero of Utanca, a village idealised together with his beloved, Iangará.

The central theme of the "manuscript" is not the martyrdom of the hero, but rather the construction of a Guinean national hero and the idealisation of a society free from colonial rule, created in a fictional village, Utanca, admired by Amílcar Cabral himself, who appears in the narrative in the form of a "whirlwind visit" (Ferreira 1986: 7, 74, 128):

> Amílcar Cabral resolvera fazer uma visita-relâmpago ao nosso acampamento, pois estava entusiasmado com as notícias (…) sobre a orgânica de Utanca.
>
> – Fantástico, disse-me [a Uaná] ao olhar para a multidão cantando em ajuntamento. Toda a vida, desde 1961, lutei por implantar aldeamentos deste tipo. Infelizmente não havia condições nem gente qualificada, com visão. Agora que absorveu a ideia mais pura do nosso movimento de independência, temos de incrementá-la (Ferreira 1986: 128).

The manuscript, a "espécie de diário de campanha" (Ferreira 1986: 12), however without the characteristics of the genre, narrates the life (birth, initiation rites, marriage, education, profession, travels) and the development of the political consciousness of a young Manjaco who, out of love for Iangará and as a consequence of that love, becomes a man politically committed to the liberation of all peoples/ethnic groups in Guinea. That political consciousness is triggered when he finds himself unable to live his love because Manjaca tradition does not allow it. It is important to note that the central action of the narrative unfolds from this high point: for love, Uaná fights, first and foremost, for individual freedom (for women), which will later extend to the collective freedom of Guinea.

The young Uaná and Iangará, from the same village, fall in love, but the woman has been promised since the age of seven to the old Kabiar for a dowry marriage, a tradition and common law in the Manjaca tribe:

> O amor nos unia. E por essa razão a notícia [do casamento] nos mantinha nervosos. Éramos jovens. Tínhamos uma noção semelhante da vida e pontos de vista comuns. Pertencíamos à nova vaga da selva. Nossa perturbação era a consciência do obstáculo, representado na tribo. (…) A tribo não libertaria Iangará da obrigação de seguir a lei comum (Ferreira 1986: 43).

Despite the young lovers" struggle to break with tradition, the marriage takes place and Uaná, heartbroken, leaves for Bissau, where he will study, work and develop his political thinking to free Iangará, because "como filha da selva, seu destino seria decidido pela celebração do casamento de dote, apesar de nas terras onde predomina a lei moderna não [ser] assim. A mulher pode escolher o marido" (Ferreira 1986: 43). Kapeli, a relative of Iangará living in the city of Bissau, "pessoa assimilada à formas de vida civilizada, reconhecia que a situação da mulher sujeita ao direito tradicional na Guiné deixava muito a desejar" (Ferreira 1986: 44). The Pecixe tribe does not allow women freedom, condemning children and young people to early and forced marriages, which makes any prospect of development impossible:

> [Kapeli afirma que] A tribo não entende isto. Mas terá de libertar a mulher para que a Guiné possa entrar em seu desenvolvimento social (…) A gente cresce e depois lembra o que fizeram injustamente connosco. Não podemos deixar de nos revoltar (Ferreira 1986: 45).

This is not a case of propaganda for Western civilising policies, but rather a denunciation of cultural practices, such as forced marriage, which violate human dignity, especially that of women. It should be emphasised, and strangely enough never mentioned by critics, that Guinean women play a central role in the narrative and in the process of resistance and construction of a free society. More than creating a Guinean national hero, Uaná, João Ferreira honoured Iangará and all Guinean women; the author made her Queen of Utanca, 'semideusa, heróina de Utanca" (Ferreira, 1986: 141), of the community that Uaná founded and ruled with her and which gave rise to independent Guinea. Throughout the narrative, there is evidence that female emancipation, in the figure of Iangará, is part of the idealisation of Utanca. This is the main point of the work: without the liberation of women, there can be no Guinean society.

It is possible to corroborate Augel's (1999) analysis when she states that Ferreira's vision is exogenous. However, it is not possible to agree with the author when she states that the text reveals "uma aceitação da ação 'civilizatória' portuguesa no mundo" (1999: 28). On the contrary, this work, in defending human dignity, cannot be colonialist, nor can it be seen as defending Portuguese colonization. It is undeniable, based on the evidence presented below, that João Ferreira shares the political premises conveyed by Amílcar Cabral, which, in the narrative, appear as a backdrop and beacon in the struggles for liberation.

In *Uaná – narrativa africana*, with regard to African women, there are lines of thought and values that intersect with Cabral's political ideals. Among the aspects that the politician considered negative and transformable were some so-called "traditional" practices such as early or forced marriage (as depicted in the novel), female circumcision and inequalities in civil rights. Cabral's political perspective on Guinean women is present in a handwritten document entitled *As Mulheres – na frente da nossa vida e da nossa luta!*, deposited in the archives of the Mário Soares Foundation. Consider the following excerpt:

> apesar da importância da mulher na vida dos povos africanos, só raramente ela toma parte activa nas questões políticas. Modesta sem dar mostras de ter consciência do seu valor e da sua força dentro da sociedade, a mulher africana é mantida afastada dos assuntos políticos, das questões de mando, das decisões que dizem respeito à vida que, afinal ela alimenta com o seu trabalho de todos os dias. Em alguns casos mesmo, provavelmente nas sociedades africanas muito influenciadas por costumes de outros meios, a mulher vive numa situação de inferioridade em relação aos homens, chegando

> mesmo a ser tratada como propriedade do pai ou do marido. (…) Nós estamos a lutar pela independência nacional e pelo progresso da nossa terra, pela sua dignidade. Não há independência nacional, nem progresso, nem dignidade, se estas coisas não forem também para as mulheres, para todas as mulheres da nossa terra (Cabral s/d).

In the fictional narrative, through the voice of Mr. Macedo, a renowned lawyer in the city of Bissau (perhaps João Ferreira's alter ego), the author presents his views and values regarding the education of Guinean women in the episode that marks the beginning of the struggle to free Iangará from her marriage to the old Kabiar. These ideas run throughout the narrative until the end:

> Você [Uaná] vá até Pecixe (…). Diga a Iangará que a tribo infelizmente não tem alternativas. Mas que não fique triste. Virá um dia em que os direitos se afirmarão com justiça. Não esqueça Uaná, de frequentar a escola. É bom cultivar a inteligência para se pensar melhor. Eu acho que quando a mulher negra for mais instruída e educada, ela ganhará outros direitos. Implantará, com sua nova personalidade, as exigências da sua dignidade feminina. Com a mulher, toda a sociedade negra se transformará. Estude, meu rapaz (Ferreira, 1986: 47).

He adds later, in a fierce criticism of both the "modern law" of "civilisation" and the "common law" of the tribe, that what matters is freedom and the right to choose:

> Há outra coisa, disse o doutor. Eu admiro tremendamente o vosso sistema de abandono à natureza, sem os defeitos da nossa civilização industrial. Esse abandono desconhece nossas angústias, nossos medos, nossas psicoses. Pagamos cara a civilização. Por outro lado, a tribo abafa o indivíduo e seus direitos, reduzindo-o ao esquema do grupo. É necessário proporcionar ao homem africano o direito de escolher o amor e proporcionar à mulher o direito de escolher o marido. Isto é o princípio básico da sociedade humana. Como é básico trabalhar pela elevação da mulher na sociedade. A tribo terá de rever seu processo. E também suas ideias sobre o papel da mulher. Uma coisa me ensinou a vida em África: uma sociedade evolui na medida em que ela faz evoluir a mulher. Uma sociedade com a mulher amarrada na escravidão, é sociedade escrava (Ferreira, 1986: 59).

From the fifth chapter to the end, the construction of the female figure runs parallel to the formation of the national hero, always highlighting the importance of women's education. In *Uaná*, Iangará represents the idealisation of a society where women live freely and, in this case, on an equal footing with the national hero. Within the decolonial framework of the novel, the character Iangará emerges as the embodiment of resistance against the coloniality of being and of gender. Far from occupying a peripheral role, Iangará personifies the struggle for female dignity by simultaneously confronting the oppression of the colonial system and the burden of repressive traditional structures, such as forced marriage and the practice of bride price.

Through the centrality of this character, João Ferreira articulates a form of decoloniality that is not limited to the political liberation of the territory, but extends to the emancipation of the subjectivity and the body of the Guinean woman.

By endowing Iangará with a critical consciousness nurtured by education and the cultivation of intellect, the author symbolically "crowns" all women of Guinea-Bissau, elevating the "heroine of Utanca" to a symbol of autonomy that challenges the historical silencing imposed both by traditional patriarchy and by the colonial gaze. It is precisely Iangará's transformative protagonism that makes it possible to contest the label of "colonial literature" attributed to the novel, revealing instead a narrative of resistance that places women's liberation at the very heart of the construction of national memory and identity.

The following passages from the text are particularly relevant for understanding the development of Iangará's critical consciousness and the gradual assertion of her autonomy, as well as the way in which this evolution results in a break with traditional structures of subordination and the formulation of an ethical and political vision for the organisation of the Utanca community. These quotations allow us to observe, in a coherent manner, the transition from individual awareness to transformative action and, ultimately, to the projection of an alternative model of society.

> Para completar o drama, Iangará estava informada através de algumas companheiras da escola de Injante que nas terras onde predomina a lei moderna não é assim. A mulher pode escolher o marido (Ferreira, 1986, p. 44).
>
> – Chega – clamou , gritando. Não agüento. Uma vida assim, eu não posso viver. Vou para casa de meu pai, de onde vim. Fique com seus bonecos de madeira e com sua cachaça. Sou uma mulher nova e não mereço ser tratada assim. Você não é um homem. Você é um morcego, um rato afogado. (Ferreira, 1986, p. 72)
>
> Iangará ia sendo uma espécie de salvadora pública. Acumularia as funções de professora, de assistente social e de enfermeira, numa zona onde o pessoal qualificado faltava. De todos os lados os problemas chegavam até Iangará e ela sabia canalizar a popularidade para firmar sua liderança (Ferreira, 1986, pp. 115-116).
>
> Iangará se preocupava em acentuar que Utanca deveria ter um cunho civilizado. Que a comunidade teria de banir as violências do seqüestro, do roubo, do assassinato e do estupro. Utanca teria de se basear numa lei: a fraternidade, a paz e a justiça (Ferreira, 1986, p. 123).

In summary, it is worth highlighting the strong indications of denunciation of both the colonial system and the traditional system by which tribal societies are governed. Heir to a religious and philosophical upbringing, João Ferreira presents, in an innovative way, a novel of resistance and struggle for human dignity, thus

contributing to the common memory of the colonial past, to knowledge of traditional Guinean culture, but above all to the defence of the rights and freedom of Guinean women. To consign this work to oblivion, to render it invisible or ignore it in the field of African cultural studies is to renounce the debate on issues that are still relevant in contemporary Guinea-Bissau, such as forced and early marriage. Under the backdrop of liberation struggles, the work demonstrates that the construction of female identity should not be dictated by tradition or predestined to subordination but can be constructed and transformed throughout life through education and knowledge. While creating a Guinean national hero (Uaná) in the liberation struggles, João Ferreira, through the figure of Iangará, "crowned" all Guinean women.

4. The Decolonial Attitude in *Uaná — narrativa africana*

The trajectory of Iangará in the work Uaná constitutes the centre of the tension between political liberation and human emancipation. By analysing the evolution of Iangará from a traditional "objeto de troca" to the "heroína de Utanca", one observes an idea that challenges not only Portuguese colonial domination but also the very pattern of power, which privileges the male figure.

At the beginning of the narrative, Iangará is presented under the yoke of Manjaco tradition, where her fate is shaped by "casamento de dote". In this context, the woman is reduced to a purely transactional function, being described by João Ferreira as a "valor político de prestação. Nada mais" (Ferreira, 1986, p. 160). Iangará, sensing that the tribe would not free her from the "obrigação de seguir a lei comum" (Ferreira, 1986, p. 159), initiates a movement of escape which is, in itself, the first gesture of epistemic disobedience. Her attendance at the Bor Boarding School, although mediated by the paternalism of Dr Macedo – who saw the "elevação da mulher" as a stage of "civilização industrial" (Ferreira, 1986, p. 167) –, allows her to acquire technical tools that will later be subverted in the armed struggle. It is in the founding of the "aldeia-catacumba" of Utanca that Iangará becomes a central subject. There, she ceases to be the pupil of the "papai branco" and assumes vital functions with autonomy: "Acumularia as funções de professora, de assistente social e de enfermeira, numa zona onde o pessoal qualificado faltava" (Ferreira, 1986, p. 116).

This prominence in Utanca is what is classified as "decolonialidade materialista" (Cahen, 2025, pp. 151–153), as it focuses on the reorganisation of social life through local autonomies that break with exploitative logic. Iangará becomes a "espécie de salvadora pública" (Ferreira, 1986, p. 115), whose leadership is recognised by Amílcar Cabral himself, who praised the "recentes iniciativas escolares e assistenciais" for bringing a "nova dinamização à nossa causa" (Ferreira, 1986, p. 116).

By assuming leadership in education and healthcare within the guerrilla movement, Iangará challenges the historical animalisation of colonised women, who were often excluded from the category of the "human". Rather than being a commodity between lineages, she becomes the "deusa de beleza, de amor e de fecundidade" that sustains the morale of the new nation (Ferreira, 1986, p. 141). The protagonist role of women in Uaná is not an ornament of the anti-colonial struggle, but its most transformative aspect. Iangará breaks away from the categories that oppressed her, whether from traditional law or from the colonial system, proving that the construction of a free Guinea-Bissau necessarily requires that women cease being objects of exchange and instead become the architects of the new social order in Utanca.

João Ferreira's decolonial stance, as manifested in the novel *Uaná – narrativa africana*, is grounded in an ethical-political commitment aimed at rendering visible Guinean resistance and the dignity of its people. Positioning himself from a complex and markedly self-critical locus of enunciation, the author — although born in Portugal — assumes a "Luso-Afro-Brazilian" identity. It is from this plurality of identities that Ferreira sets out to interpret the Black reality of the colonial period, driven by an imperative of "truth and affection".

This posture is translated, first and foremost, into a strategy of epistemic disobedience (Mignolo & Walsh 2018), that is, a rupture with the rules of knowledge imposed by colonial logic. When writing the novel between 1963 and 1965, Ferreira deliberately opts for the "prism of fiction" as a means of circumventing the suffocating censorship and political repression of the time. In this way, literary narrative emerges not merely as an aesthetic choice, but as a necessary vehicle for recording the memory of the liberation struggles, allowing socio-political reflection to survive under the mantle of fabulation.

In tune with Mignolo & Walsh's (2018: 17) perspectives on decolonial attitudes, the author João Ferreira reveals an ontological openness by adopting the perspective of the "Other". By centring the plot on the subjectivity and the "African personality" of the protagonist, Ferreira relinquishes a Eurocentric and detached gaze. For the author, his European origin does not constitute an impediment to understanding local essence; on the contrary, writing serves the greater purpose of affirming Guinea in its heroic and sovereign dimension.

The novel articulates a direct critique of the coloniality of knowledge, a central concept in the work of Aníbal Quijano. The Peruvian sociologist explains that colonialism imposed European knowledge as the sole universal and valid form, dismissing local knowledges as inferior or non-existent (Mignolo & Walsh 2018: 113-114). Through Uaná's lived experiences, Ferreira denounces the colonial educational system, pointing to the alien nature of school textbooks produced in the metropolis as a fundamental instrument for the political alienation of African youth. By ignoring the

reality of Africa in favour of the metropolis, the colonial education system prevented young people (both men and women) from developing a critical awareness of their own territory and political situation. In Uaná's words,

> Havia um senão. Quanto aos livros de classe mais tarde me apercebi de que eram feitos em Portugal e os textos elaborados dentro do padrão europeu. Não falavam do típico das nossas culturas negras da Guiné. Isso quebrava-me o entusiasmo e tornava-me difícil a aprendizagem. Muitas coisas eram para nós, negros, demasiado distantes. Nomes diferentes, realidades diferentes, que nos impediam a análise imediata, devido à distância da realidade descrita ou falada. Tínhamos em grande relevo o mapa de Portugal na sala de aula, e só depois ganhamos o da Guiné. Para os colonialistas pareciam pormenores sem importância. Para uma escola da terra, estas falhas eram primordiais para a educação e para a consciência política da criança e do jovem (Ferreira, 1986: 70).

This analysis converges directly with the thought of Amílcar Cabral, explicitly invoked as an inspiration for an independentist idealism. Cabral's influence is evident in the defence of a decolonisation that is not merely territorial, but also mental and social, advocating the elevation of women and a rupture with all forms of oppression, whether imposed by the coloniser or inherited from tradition.

Finally, the utopian dimension of the novel takes shape in Utanca, the "catacomb-republic". This symbolic space projects a model of society that pursues its own path of self-determination, immune to colonialist paternalism. By imagining this possibility of existence, Ferreira displaces Western rationality from its centre, proposing Utanca as a horizon where dignity and autonomy are possible.

João Ferreira refuses the condition of a mere exotic observer and instead assumes himself as a voice of resistance. His writing does not limit itself to paying homage to African land; it constitutes a legacy of reflection for new generations, offering them the critical tools necessary to understand their own history and the values that underpin their freedom.

5. Final notes

The analysis developed here has led to the conclusion that classifying *Uaná – narrativa africana* as mere "colonial literature" or "colonialist propaganda" is, in itself, a manifestation of the coloniality of knowledge. By applying the theoretical lenses of Mignolo e Walsh (2018), it becomes evident that João Ferreira's novel transcends the simplistic dichotomy of coloniser versus colonised, positioning itself instead within a space of resistance that privileges human dignity and the emancipation of subjectivities.

The canonical view is contested by demonstrating that Ferreira does not use narrative to reinforce imperial superiority, but rather to construct an epistemology of liberation. Through the figure of Uaná, the author projects a national hero aligned with the spirit of Guinean resistance; however, it is in the character of Iangará that Ferreira's decolonial stance reaches its highest expression. By elevating the Guinean woman to the status of a "demigoddess" and by defending education as a tool against oppression — both colonial and traditional —, the author enacts a rupture with the coloniality of being. Iangará is not merely a literary heroine; she is the symbol of a "coronation" of all women of Guinea-Bissau, whose identity and autonomy cease to be predestined for subordination.

Finally, if *Uaná – narrativa africana* does not fit into African/Guinean culture and literature, as some authors consider, at the same time the novel should not be consigned to oblivion or classified as "colonial literature" or colonialist propaganda, a classification that deprives it of the multiple possibilities of looking at the common colonial past between Portugal and Guinea-Bissau.

Uaná is characterised as a transitional work in that it brings together four fundamental dimensions of Guinean history: it expresses the colonial dimension by denouncing the alienating education system and the repression of the PIDE during the colonial period; it adopts an anti-colonial stance by documenting Uaná's adherence to the armed struggle and political militancy under the direct inspiration of Amílcar Cabral; it projects itself as post-colonial in its narrative framework, being set during the independence celebrations in Madina do Boé and reflecting on the youth of the new nation after the declaration of autonomy by the UN; and, in a pioneering way, it reveals a decolonial attitude through the founding of Utanca, a citadel of resistance where an autonomous social reorganisation is trialled, and where Iangará's central role enables a delinking from categories of subalternity, making her the architect of her own history.

Therefore, this narrative deserves to be revisited not as an artefact of empire, but as a contribution to postcolonial and decolonial studies, and to the construction of Guinea-Bissau's national memory. To ignore its value under reductive labels is to squander the opportunity to understand the complexity of the struggle for freedom on all its fronts: political, social, and, fundamentally, human.

6. Bibliografía

Augel, M. P. (1999): "Sol na Iardi: Perspectivas otimistas para a literatura guineense". *Via Atlântica*, (3), dossiê África. https://doi.org/10.11606/va.v0i3.49003

Augel, M. P. (2001): "Ficção ou profecia? Aspectos da prosa contemporânea na Guiné-Bissau". *Revista de Filologia Românica*, (2), 49–83. Disponible en https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0101220049A

Augel, M. P. (2007): *O desafio do escombro: Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Garamond.

Cabral, A. (s.d.): *As mulheres: Na frente da nossa vida e da nossa luta!* [Manuscrito não publicado]. Arquivos da Fundação Mário Soares.

Cardina, M. & Martins, B.S (2018): *As voltas do passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*. Tinta-da-China.

Cahen, M. (2025): *Colonialidade: Argumentos para a precisão de um conceito.* Alameda Editorial.

Ferreira, J. (1964): "Juventude, educação e liberdade", *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa.*

Ferreira, J. (1965): "O mistério da familia", *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa.*

Ferreira, J. (1986): *Uaná: Narrativa africana*. Global Editora.

Ferreira, J. (1987): "Corpus seletivo da poesia contemporânea da Guiné-Bissau", *Letras de Hoje*, 22(3). Disponible en https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/17041

Ferreira, Manuel (1977): *Literaturas Africanas de expressão portuguesa*, I, Biblioteca Breve.

Hamilton, R. G. (1975): *A history of Afro-Portuguese literature*. University of Minnesota Press.

Hamilton, R. G. (1984): *Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Vol. 2, Biblioteca de Estudos Africanos, 9. Edições 70.

Honório do Couto, H., & Embaló, F. (2010): "Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau: Um país da CPLP", *Papia: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares*, 20.

Margarido, A. (1980): *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Regra do Jogo.

Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018): *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

Mota, M. (1990): "Uaná: Narrativa africana" [Resenha], *Papia: Revista de Crioulos de Base Ibérica*, 1, 18.

Rosa, L. C. da, & Schönberger, A. (Eds.). (1993): "A literatura na Guiné-Bissau", *Studien zur Lusographie in Afrika* (pp. 59–267). Domus Editoria Europaea.

Saïd, E. (2004). *Orientalismo*. Edições Cotovia.

Sparemberger, A. (2004): *A singularidade da literatura guineense no contexto das literaturas de língua portuguesa.* (Tese de doutorado não publicada). Universidade de São Paulo.

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 135-150

Construções femininas em *Doze Casamentos Felizes*, de Camilo Castelo Branco

Female constructions in *Doze Casamentos Felizes*, by Camilo Castelo Branco

Cristina Costa Vieira
Universidade da Beira Interior
Centro de Literatura Portuguesa
cvieira@ubi.pt
orcid 0000-0002-7107-0562

Data de receção do artigo: 14-04-26
Data de aceitação do artigo: 05-07-26

Resumo

Doze Casamentos Felizes, conjunto de doze contos publicados por Camilo Castelo Branco em 1861, constitui uma obra que não consta dos *curricula* nacionais e mostra um lado menos conhecido do escritor, então penalizado pelo cárcere resultante da sua relação extra-marital com Ana Plácido. Camilo aparentemente quer demonstrar nesta obra que a felicidade conjugal é possível, apesar das práticas sociais de então e das suas próprias circunstâncias pessoais o parecerem desmentir. Neste ensaio visa-se mostrar como a construção de determinadas personagens femininas da obra em questão, escolhidas de acordo com um critério ilustrativo e não exaustivo, resulta de uma combinação de processos e procedimentos analisáveis de acordo com cinco áreas da crítica literária: a linguística, a retórica, a narratologia, a axiologia e a semiótica-contextual.

Palavras-chave: Crítica social – personagens femininas – Camilo Castelo Branco – contos – *Doze Casamentos Felizes*.

Abstract

Doze Casamentos Felizes, a collection of twelve short stories published by Camilo Castelo Branco in 1861, is a work not included in national Portuguese *curricula* and reveals a lesser-known side of the writer, who was then imprisoned for his extramarital affair with Ana Plácido. Camilo apparently aims to demonstrate in this work that marital happiness is possible, despite the social practices of those days and his own personal circumstances seemingly contradicting it. This essay aims to show how the construction of certain female characters in the work in question, chosen according to an illustrative and not exhaustive criterion, results from a combination of processes and

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.135

procedures analyzable according to five areas of literary criticism: linguistics, rhetoric, narratology, axiology and contextual semiotics.
Key-words: Social critics – female characters – Camilo Castelo Branco – short stories – *Doze Casamentos Felizes*.

1. Camilo romântico

Doze Casamentos Felizes (1861), de Camilo Castelo Branco, conjunto de doze contos (cf. Frier, 2005: 383) escritos e publicados pelo autor na sequência do seu encarceramento na Cadeia de Relação do Porto, acusado de relacionamento extraconjugal com Ana Plácido, não é uma obra abordada pelos *curricula* em Portugal. Essa boa fortuna incide em *Amor de Perdição* (1862), como paradigma do romantismo português e logo aqui se coloca uma antítese, que os títulos ostentam: num, o amor conduz à tragédia, à morte; no outro, o amor conduz à felicidade, ao final feliz. Em ambas as obras, todavia, assistimos a histórias de amores contrariados pela sociedade ou difíceis de concretizar por obstáculos vários, e que o amor romântico vai resolver: de forma trágica, no primeiro caso; de forma feliz, no segundo. De qualquer modo, Camilo situa-se neste período da sua vida literária já numa combinatória de duas correntes estéticas que noutros autores são estanques: o romantismo e o realismo. Afirma David Frier a este propósito:

> Camilo pertence à segunda geração do Romantismo português que coexistiu, sob uma influência cultural francesa cada vez mais poderosa, com o crescimento das correntes de pensamento do Realismo, na sociedade liberal cosmopolita da Lisboa e do Porto do século XIX. Trata-se, com efeito, da única figura de primeiro plano desta segunda geração e, embora o seu temperamento e o tom geral da sua obra sejam indiscutivelmente românticos, este autor situa-se por vezes na fronteira com o Realismo (Frier 2005: 52).

De facto, Camilo vai tendo progressivamente consciência do seu ultra-romantismo e vai ultrapassá-lo por saber que tem de agradar ao seu público-leitor de quem depende para sobreviver financeiramente. Este equilíbrio entre Romantismo e Realismo é visível em *Doze Casamentos Felizes*. Encontramos aí, por um lado, marcas do tão propalado romantismo camiliano, a saber, a idealização do desejo e da união amorosa; os amores contrariados pela sociedade; as dificuldades, por vezes rocambolescas, colocadas na relação amorosa e que o herói romântico enfrenta para conseguir o objeto do seu desejo; o amor como bálsamo divino para a dor masculina; e uma "religiosidade romântica que se resume na sacralização do amor-paixão, da caridade esmoler e da solidariedade familiar, com explícita postergação de formas

subsistentes da religiosidade ligada aos votos e sacramentos rituais", entre os quais o casamento (Lopes 2007: 34). A propósito do amor romântico afirma Cândido Oliveira Martins:

> Como sabemos, a estética e a psicologia românticas foram extremamente pródigas na idealização da figura feminina (desde a sua beleza superior à divinização de outros valores e atributos), configurando uma complexa e ambígua *ginolatria*. Este processo de idealização sobrenatural, através da perspectiva masculina, tem como núcleo fundacional a relação misteriosa e antiquíssima entre o amor e o sagrado, muitas vezes através da figura mediadora da mulher, desde o culto da deusa egípcia Ísis até à greco-romana Afrodite (Vénus) (Martins 2010: 57).

São marcas de realismo a transfiguração literária de casos pessoais, como é o caso da relação com Ana Plácido, figurada na personagem Carolina do "Último Casamento", ou de quadros sociais, como a descrição da vida e práticas "de uma sociedade rural, em que os «brasileiros», morgados, pais tirânicos e fugas de conventos ainda eram realidades muito vivas para os que o rodeavam." (Frier 2005: 59).

De qualquer modo, em Portugal, o contexto cultural do Realismo faz-se sentir sobretudo a partir da década de 70 do Oitocentos, a chamada Geração de 70, a que pertencem figuras como Eça de Queirós, com iniciativas como as Conferências do Casino de 1871. Na década anterior, aquela em que se integra a publicação de *Doze Casamentos Felizes*, impera o Romantismo. O gosto do público-leitor de Camilo faz-se sobretudo nesta corrente e é por este diapasão de horizonte de expectativa que o autor se rege na construção das suas personagens narrativas.

2. Construindo uma personagem narrativa

A personagem contística, à semelhança da romanesca, é uma personagem narrativa que constitui um signo estrutural de base linguística, isto é, que se constrói de palavras, ao contrário, por exemplo, da personagem de banda desenhada, que, além da palavra, se faz de desenhos, ou das personagens cinematográficas e teatrais, que além da base linguística das falas também se constroem, respetivamente, a partir do corpo do ator em tela e em palco (cf. Vieira 2008: 15-39). De facto, Paul Valéry alertou para a distinção ontológica entre personagem e pessoa indicando explicitamente a "condição verbal da literatura" (Valéry 1941: 140, *apud* Vieira 2008: 39), apontando como "Superstições literárias (…) a existência e *psicologia das personagens*, esses seres vivos *sem entranhas*". Como diz Carlos Reis (2018a), são um efeito de *pessoas de livros*. Porquê? Essas palavras que constituem a personagem narrativa estão disseminadas ao longo de um texto, cuja completude só termina quando o leitor reconstrói tal signo no ato de leitura, de acordo com um efeito ilusório de real que combina uma lógica interna ao texto e o contexto do autor e do leitor. O

autor, a mensagem textual e o leitor são, pois, os três vetores a ter em conta na construção da personagem narrativa, que pode ser abordada de acordo com cinco áreas da crítica literária: a linguística, a retórica, a narratologia, a axiologia e a semiótica-contextual. Estas áreas abrangem variados processos que se subdividem em múltiplos procedimentos de que o autor faz uso para obter junto do leitor o efeito pretendido (cf. Vieira 2008: 15-39; Reis 2018a).

Três processos fundamentais que distinguem a construção da personagem romanesca da personagem contística são a expansão diegética, o esboroamento do elo entre as ações secundárias e a sequencialização de várias ações principais para criar o efeito da dispersão da ação, ao contrário da construção da personagem contística, narratologicamente mais simples desde logo porque condensada numa única ação principal, o que faz com que o texto em que aparece a personagem de conto seja caracterizado pela brevidade, donde o termo inglês *short story* para designar o conto (cf. Vieira 2008: 15-38 e 252-253; Baquero Goyanes 1998: 104; e Moreno 1987: 26-27, 71-72 e 125-126). O número de personagens num conto é pois bem menor do que num romance, as suas descrições mais breves, se bem que possam encerrar um ou outro detalhe pertinente para a intriga, e a economia temporal do conto, por outro lado, apresenta idiossincrasias. Neste último aspeto, esclarece Carlos Reis:

> A economia temporal do conto revela-se, então, uma característica distintiva a ter em consideração. Dificilmente o conto contempla uma duração temporal motivada pelas demoradas elucubrações de uma personagem, naquela lentidão de movimentos autorreflexivos que se estende ao longo de um romance com forte carga psicológica. Em vez disso, o tempo do conto deve entender-se como resultado de um fracionamento relacionado com a unidade de ação (Reis 2018b: 68).

Os limites entre os diferentes subgéneros narrativos podem, no entanto, ser fluidos, e essa ambiguidade existe quando comparamos alguma crítica sobre *Doze Casamentos Felizes.* Assim, o narrador desta obra apelida em alternativa as narrativas que aí constam ora de "historiazinhas", ora de "romancinhos", ora ainda de "contos". É esta última classificação que David Frier (2005: 383) toma para a obra narrativa *Doze Casamentos Felizes* enquanto para Alexandre Cabral (2003: 298) se trata de "doze novelas" ou mesmo de um romance, ao que David Frier contrapõe esta pertinente argumentação: "Tematicamente, com efeito, pode considerar-se esta obra como um todo; todavia, as variadas histórias nela contidas não deixam de ser relatos ficcionais separados – o que incontestavelmente torna insustentável a classificação deste autor." (Frier 2005: 383). De facto, podemos colocar em paralelo estas narrativas camilianas com o *Decameron* de Boccaccio. A estrutura externa de *Doze Casamentos Felizes* é, de facto, muito similar à famosa obra do autor florentino, um conjunto de dez contos autónomos uns dos outros em termos ficcionais, obra esta citada em excerto como epígrafe no início do "Quarto Casamento" (cf. Branco 1988: 1017).

Cada conto camiliano de *Doze Casamentos Felizes* tem, assim, uma distinta protagonista ou co-protagonista, que passamos a apresentar para podermos ter uma visão panorâmica das doze narrativas: no "Primeiro Casamento", a viúva Cândida de Lima casa-se, em segundas núpcias, com Luís de Cernache; no "Segundo Casamento", Ângela, filha ilegítima, casa-se com João António Francisco, um brasileiro muito rico; no "Terceiro Casamento", Maria da Luz casa-se com o morgado João Nunes das Neves; no "Quarto Casamento", D. Inês Picoa Salema Bernardes casa-se com Duarte Silveira, do mesmo estrato social, filho de uma "santa senhora", "toda indulgência e bondade" (Branco 1988: 1029); no "Quinto Casamento", D. Caetana Mendes, viúva mais idosa, mãe de cinco filhas, casa-se com o jovem boémio Januário Ferraz; no "Sexto Casamento", Teresa, irmã de um pobre barqueiro, casa-se com o jovem rico que tratara e andara fugido à justiça, Bernardes Pires; no "Sétimo Casamento", Maria da Piedade, gentil e frágil rapariga, típica mulher-anjo romântica, acaba por ter um casamento de amor com Tomás de Abreu; no "Oitavo Casamento" Rosa estivera casada durante sete anos de felicidade com Bento Gonçalves; no "Nono Casamento", D. Maria de Além-Mar, princesa moura, da região da Índia, conhece em Goa o seu futuro marido, o fidalgo Jorge Toscano, à medida que se vai convertendo ao cristianismo; no "Décimo Casamento", Sofia Tavares é uma jovem que acaba por se casar com o honrado Jácome Pimentel, pai do seu primeiro e ingrato pretendente; no "Décimo Primeiro Casamento", aquele em que o protagonismo da personagem é mais diluído, Ana torna-se esposa de Francisco da Cunha, um foragido mas honrado condenado à morte; e no "Último Casamento" Carolina casa-se em segundas núpcias com Pedro de Castro depois de Paulo de Almeida, primeiro pretendente, no início muito apaixonado, depois aborrecido de tédio com a relação, a ter abandonado e se ter ido refugiar por alguns dias no Minho (cf. Branco 1988; Ferraz, 2002: 269-286).

3. Processos e procedimentos construtivos de personagens femininas em *Doze Casamentos Felizes*

A vida de um autor masculino no século XIX como a que teve Camilo e que daria um romance, parafraseando Aquilino Ribeiro (2025) a propósito da sua biografia, tem certamente influência no modo de construir personagens femininas. De facto, processos semiótico-contextuais ligados ao contexto histórico-cultural da escrita de *Doze Casamentos Felizes* estão na base da figuração de múltiplas personagens femininas que aí constam. Ou seja, a personagem feminina não é na obra camiliana lugar de fala mas objeto de escrita, como nos ensina a lição dos estudos femininos:

> La revisión de los discursos de la cultura revela que el hombre y la mujer no han sido codificados en igualdad de condiciones. Puesto que el hombre ha tenido acceso exclusivo a la práctica del discurso, en los textos que ha escrito, éste no he dado igual valor a sus experiencias y a las de la mujer. En su discurso, el varón cumple la función

> de sujeto del discurso y ocupa un lugar de privilegio. Como consecuencia de dicha posición hegemónica, se arroga la razón (que él mismo construye) y se reserva para sí la potestad de la acción. Por otra parte, el mismo discurso le sirve al hombre para hacer de la mujer el objeto de la escritura, fabricación lingüística en la que ella es relegada a los espacios periféricos, donde se la caracteriza como un ser intuitivo, pasivo, destinado a internalizar un espíritu de sacrificio y abnegación (Muñoz 1992: 13).

Os processos semiótico-contextuais abrangem toda a relação entre o texto e o contexto, seja este pessoal ou cultural, esteja ligado à vida do autor, às circunstâncias de leitura ou às relações intertextuais (cf. Vieira 2008: 465-556), e aqueles influenciam a forma como é construída a personagem feminina de *Doze Casamentos Felizes*.

Vejamos, em primeiro lugar, o contexto cultural que envolvia Camilo a propósito do entendimento que se tinha do amor e do casamento. Esta problemática é aferida por Cândido Oliveira Martins na realidade portuguesa da segunda metade do século XIX: o amor não era então, na maior parte das vezes, sinónimo de casamento, isto é, o amor idealizado na literatura romântica da época não correspondia à prática social da relação entre noivos e conúbio porque, e sobretudo ao nível das elites, os enlaces eram arranjados pelos pais dos noivos sem ouvir a opinião destes, em função de interesses económico-sociais, redundando assim na maior parte dos casos os matrimónios não em amor mas em infelicidade, escondida entre quatro paredes, com os comportamentos sobretudo da mulher altamente codificados (cf. Martins 2010: 60-61). Assistia-se, portanto, a uma generalizada "decepção do casamento" (Martins 2010: 61) e havia, por obviedade, uma "fractura entre esta realidade social e a crença num amor romântico, que postulava a ideia do amor-paixão e de uma ligação puramente emocional e eterna." (Martins 2010: 61). Daí a fortuna editorial destas doze narrativas breves junto dos jovens leitores e sobretudo leitoras e daí também a afirmação do narrador logo no início do "Primeiro Casamento": "Já se a gente admira quando encontra um exemplo de felicidade conjugal." (Branco 1988: 973). Deste modo espevita Camilo a curiosidade para saber como conseguiu ele encontrar doze casos de felicidade marital. Dado o contexto histórico, encontramos, pois, justificada a necessidade de o autor usar vários expedientes para aumentar a ilusão de real destes contos. Um dos recursos mais interessantes é usado no "Último Casamento" (Branco 1988: 1129), quando o narrador-personagem, *alter ego* do autor, dialoga desta forma com António Joaquim, que já havia sido o narratário e narrador intradiegético do primeiro conto, e passa a contar a história da felicidade conjugal por detrás do último casal de enamorados:

> – Verá que não me acreditam… – tornei eu.
> – Porque o não acreditam?
> – Dirão que inventei tudo isto.
> – Não se inventam coisas tão naturais.
> – Há verdades inverosímeis, meu amigo.

> – Diz bem, isso é assim. Há mentiras que se vestem melhor que a verdade aos olhos da credulidade pública. No número das verdades inverosímeis está a história de um casamento que eu sei… (Branco 1988:1131).

O regresso da personagem (neste caso, do narrador-personagem e de António Joaquim), em que a personagem transita do "Primeiro Casamento" para o "Último Casamento", o jogo entre verosimilhança e verdade ficcionada, a *mîse en abyme* e a infração metaléptica, isto é, o convívio entre seres pertencentes a mundos ontologicamente distintos, são processos narratológicos e intertextuais que se combinam para criar um efeito de real nas personagens e nas suas ações que colocam estes contos em contradição com a realidade sociológica da época. Isto é, apesar de socialmente imperarem à época de Camilo casos de infelicidade conjugal, o autor transpôs para o papel, assim o diz no "Último Casamento" através de um narrador que é seu *alter ego*, casos verdadeiros (a crermos nos diferentes narradores), mesmo que inverosímeis, de matrimónios felizes. O auge desta ilusão de referencialidade autobiográfica é atingido porventura em dois momentos. O primeiro surge no final do "Primeiro Casamento", em que se coloca a possibilidade (uma infração metaléptica) de as personagens Cândida de Lima e Luís de Cernache lerem o livro escrito pelo autor e de este endereçar cumprimentos às personagens:

> Se o senhor Luís de Cernache comprar este livro, recebam Suas Excelências, na sua bem-aventurança, a saudação respeitosa que lhes envia, dentre quatro paredes nuas e molhadas de um cárcere, o pescador de bogas do rio Ave (Branco 1988: 987).

Repare-se na referência ao livro e às paredes do cárcere… O segundo momento está neste diálogo pertencente ao "Último Casamento", entre o mesmo narrador-personagem e o amigo António Joaquim, através dos processos da *mise en abyme* e da metaficcionalidade:

> – Com que então – atalhei eu, contente de mim –, escrevi um livro que pode moralizar…
>
> – Moralizar excitando à conquista do bem-estar matrimonial os espíritos destragados por leituras corruptoras de sofistas, as quais adquiriram celebridade ridicularizando o casamento e rindo assim na face da sua própria mãe, que não teve outra culpa senão a de gerar no seu seio a víbora, que havia de instilar a morte no seio da família.
>
> (…)
>
> – Mas – tornei eu – disse você aí que estes romancinhos não abonam a minha imaginação! Se assim é, merecimento literário não há aqui nenhum.
>
> – Já lhe disse que você escreveu um livro de moral, uma triaga contra a *Fisiologia do Casamento*, de Balzac, e os filtros do celebrado Beyle, e as drogas venenosas que aí andam derramadas em centenas de volumes franceses. Que outro merecimento quer o

> meu amigo para os onze casamentos, se eles podem fecundar, como a semente de boa doutrina, cento por um?! (Branco 1988: 1130).

A realidade dos casamentos arranjados está bem parodiada no "Quarto Casamento" a partir do caso da bela fidalga D. Inês. Os tios chamam-se Hilário Afonso e D. Hermenegilda, ele um novo-rico e ela uma velha fidalga que tem por único fito casar a sobrinha com um homem endinheirado e nobre. Ele fora um miliciano "estúpido", qualificativo atribuído pelo narrador, cujo "sangue" ele procurara filtrar de todos "os glóbulos plebeus e judaicos" através de pergaminhos e do matrimónio (Branco 1988: 1018). O tio opõe-se aos amores da sobrinha com um botiquineiro, ou seja, empregado numa botica, o que é considerado indigno para a sobrinha em termos de condição social. Atesta então sardonicamente o narrador:

> Como quer que fosse, Hilário Afonso zelava o decoro de sua casa, e andava ao encalço de marido para Inês, presuntiva herdeira de seus tios.
>
> Já D. Hermenegilda trazia de olho o morgado de Lobrigos, que tinha no brasão quatro cabeças de turcos; Hilário, porém, esmiuçando a prosápia do morgado, averiguara que o quinto avô dele casara com a filha de feitor da casa e a terceira avó não lograra boa fama com o capelão da mesma (Branco 1988: 1018).

D. Hermenegilda é, assim, uma personagem construída sob o signo da paródia e com base ainda no processo axiológico da ridicularização de molde a serem criticados os valores anti-românticos que a velha senhora defendia, entre eles o matrimónio por interesse. Por outro lado, o "Sétimo Casamento" relata uma tentativa de fazer um casamento de conveniência que quase termina em tragédia para a cândida moça, Maria da Piedade, mulher-anjo, típica figura romântica, contrariada nas suas razões de coração: "Aos catorze anos Maria da Piedade foi pretendida por muitos cavalheiros à competência, como linda e única herdeira de grande casa." (Branco 1988: 1066).

Todavia, note-se, o final feliz destas doze relações amorosas é sempre, depois de vencidos todos os obstáculos sociais, económicos ou religiosos, o casamento e a constituição de família, como é esperado na mundivisão de um escritor de Oitocentos. Afirma António Joaquim, amigo do narrador-personagem, no "Último Casamento":

> «Sem a família, qual seria o destino da mulher?» pergunta Legouvé. – Sem a família o que seria o homem? Só a família pode moralizar o rico e o pobre. Pela família e na família se organiza não só a vida material, que nutre o corpo, senão que a fecundíssima vida do coração que ama, da inteligência que se desenvolve, do carácter que se acrisola com o devotar-se, e de toda essa existência íntima que se desentranha em aspirações ao bem e ao belo (Branco 1988: 1130)

Atente-se, por exemplo, no "Sétimo Casamento", em que a protagonista, Maria da Piedade, mulher-anjo de débil saúde, verá o seu vigor ser recuperado graças ao amor correspondido do amado e futuro marido Tomás de Abreu. Depois da oposição da família, sobretudo da mãe da menina, que não via com bons olhos a relação da filha com o novo pretendente, pois que já lhe engendrara um matrimónio de conveniência, Maria da Piedade recupera a saúde quando se apercebe que Tomás luta pelo seu amor e por um enlace com ela. O narrador testifica (técnica que aumenta o efeito de real) o seguinte, em jeito de conclusão:

> Em 1858 a vi eu a banhos de mar em S. João da Foz. Dos tais beijos do anjo da morte nem sinal! O anjo da vida é que viera acrescentar à de Maria três existências, três lindas crianças, robustas e sadias como as crianças dos noticiários do jornalismo, muito parecidas com sua avó, virtuosa e ditosa senhora para quem o é o Céu inesgotável de contentamentos.
>
> Sirva este casamento de conforto e esperança às meninas tísicas, de aviso aos pais, e de estudo aos redactores da *Gazeta Médica* (Branco 1988: 1073-1074).

A última história de um amor terminado em final feliz tem um pendor autobiográfico, como já referido, pois os contornos indiciam a relação extraconjugal e depois os amores de Ana Plácido, que se viria a tornar amante de Camilo e mais tarde, por morte do marido, mulher do nosso autor. O casamento em segundas núpcias realiza-se em 1888, ambos andavam na casa dos trinta, quarenta anos de idade. Nascida no Porto, no seio de uma família burguesa, Ana Plácido tinha sido obrigada a casar em 1850, com dezanove anos, contra a sua vontade, com um homem rico, um brasileiro torna-viagem, de seu nome Manuel Pinheiro Alves, que já ia para a casa dos cinquenta anos de idade. Ela própria é escritora e a paixão entre Ana Plácido e Camilo depressa se ateia para se transformar em amor até ao resto das suas vidas, interrompida tragicamente, como é consabido, por Camilo, em S. Miguel de Seide, no concelho de Famalicão, norte de Portugal, quando ele recebe o diagnóstico de que a cegueira é inexorável e irremediável. Chamar aqui à liça os amores contrariados com Ana Plácido é importante porque nessa época o adultério não era apenas objeto de condenação social, pois que se tratava então de um crime passível de ser também punido com prisão. É o marido que pede a condenação de Camilo e da mulher, em 1860, depois de a ter obrigado a estar num mosteiro de Braga, em 1859, de onde ela foge. Os dois amantes vão estar encarcerados no Porto em1861, já Camilo era uma figura literária e jornalística muitíssimo conhecida e apreciada por todo o Portugal (cf. Ribeiro 2025: 360-591). Camilo tem a possibilidade de escrever na prisão, sendo na Cadeia da Relação do Porto que ele escreverá cerca de metade dos *Doze Casamentos Felizes*, conforme o próprio afirma em *Memórias do Cárcere*, até chegar o indulto do rei D. Pedro V no sentido de o libertarem em Outubro de 1861. A ele e a Ana Plácido. Em suma, é em contexto passional e prisional, motivado por uma acusação de adultério

movida pelo marido de Ana Plácido, que Camilo escreve estes contos (cf. Cabral 2003: 298). Como indica Alexandre Cabral no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*:

> Compreender-se-á a liberalidade e bonomia com que os sucessivos casos amorosos foram efabulados se se tiver em atenção as datas de feitura: 1º casamento – 12-3-1861; 2º - Abril de 1859; 3º - Lisboa, 1859; 4º - Lisboa, Março de 1859; 5º - Porto, Outubro de 1859; 6º - Lisboa, Março de 1859; 7º - Lisboa, Maio de 1859; 8º - Porto, Junho de 1861; 9º - Porto, Maio de 1861; 10º - Outubro de 1861; 11º - Porto, Maio de 1861; e 12º (*último casamento)* – o único sem data.
>
> De imediato nos apercebemos que o período é balizado pela convivência marital pública de Camilo e Ana Plácido (1859) e a ilibação do crime de adultério (16-10-1861). (…) Na Cadeia da Relação, Camilo terá escrito 6 dos 12 casamentos, e entre eles porventura o 12º (sem data de composição), mas em que o autor figura de Pedro de Castro; Pinheiro Alves, de Paulo de Almeida; Ana Plácido, de Carolina – prevendo (desejando) a felicidade para seus amores adulterinos (Cabral 2003: 298).

Confirmemos com as palavras do próprio Camilo em *Memórias do Cárcere*:

> Do livro publicado com o título *Doze Casamentos Felizes* escrevi seis ou sete na cadeia. Senti prazer naquelas ficções e orgulhei-me de ter nelas imaginado a vida como ela podia ser, sem desbarato do divino engenho que bafejou o lodo dos corações. Dediquei o livro ao senhor António Rodrigues Sampaio, que exercia a virtude (Branco 1881: 127, *apud* Martins 2010: 62).

Em suma, estas doze narrativas breves foram escritas, segundo datação do próprio Camilo, entre 1859 e Outubro de 1861, o que corresponde à relação extra-conjugal entre Ana Plácido e Camilo, seu julgamento e sua condenação por adultério e libertação. Este fator contextual influenciou-o a escrever sobre como os casamentos deveriam ser e não como o eram na sua maioria à época: baseados no amor e não em interesses burgueses, o que remete para os valores e as práticas sociais do século XIX, distintas do ideário romântico do amor passional conducente a uniões felizes. Como diz a epígrafe no início do "Quarto Casamento", "E viva amore!" (Branco 1988: 1017), retirada do *Decameron* de Boccaccio, uma exclamativa que explica porventura o tom encomiástico e não trágico com que o amor é celebrado. Há ecos, de facto, do contexto histórico-pessoal de Camilo pois o autor quer provar que o amor, o seu amor por Ana Plácido, não é um crime mas uma bênção, quando duas almas se encontram e são felizes apesar das convenções e constrangimentos sociais da época, como, por exemplo, a impossibilidade de Ana Plácido pedir o divórcio para se casar com o homem da sua vida. Camilo faz então a defesa do amor, fora e dentro do casamento, um conúbio por amor e não por interesse ou estratégia familiar. Donde a afirmação de António Joaquim, narratário extradiegético e narrador intradiegético do "Último Casamento", segundo a qual o amigo escreveu um livro de moral, para espanto deste. A realidade social dos casamentos de conveniência é sardonicamente zurzida em

diversas páginas de *Doze Casamentos Felizes*, como já visto. Uma das passagens em que o narrador é claramente um *alter ego* do Autor surge no "Primeiro Casamento", quando alude às "quatro paredes nuas e molhadas de um cárcere" (Branco 1988: 987) que o cercam, referência às paredes da Cadeia da Relação do Porto. E o último conto, em que a viúva Carolina, mulher burguesa apaixonada pelo escritor Pedro de Castro parece ser a projeção de Ana Plácido, sendo, portanto, este Pedro de Castro uma figuração de Camilo.

Em termos de construção de personagens femininas para que se obtenha um final feliz, esperado desde logo pelo título, é pedido, pois, em suma, no que concerne a processos semiótico-contextuais, que essas personagens correspondam ao que é pedido às mulheres que o sejam naquela época de moral burguesa e de leitores e leitoras burguesas – não apenas serem sérias, como pedia César à sua esposa, mas também parecê-lo, tal como referido numa passagem do "Primeiro Casamento". No que toca aos processos axiológicos, pois, a personagem feminina deve corresponder, para ser valorizada na narrativa, à mulher com integridade moral e zelo pelas aparências. Diz, então, o autor: "pergunta o leitor cordato, e a senhora púdica, que o é, e o parece, como queria César que fosse a sua" (Branco 1988: 976). Uma mulher-anjo, aliás, que serve de salvação para o homem casadoiro, aludindo assim aqui ao romance camiliano *Amor de Salvação* (1863). Mas este casamento, ao contrário da norma social elitista, consegue o amor dentro de um matrimónio respeitável. Daí, recordamos de novo, a possível acusação de inverosimilhança de que o narrador destes contos se quer defender, sendo apoiado pelo seu amigo e interlocutor António Joaquim, presente no primeiro e no último contos. Donde a preocupação com a ilusão de real obtida através de vários procedimentos, como que a chamar a si a condição de verdade do que poderia parecer inverosímil para a época: doze casamentos felizes. Entre esses procedimentos destacamos o uso de designações de personagens verosímeis, topónimos, como Minho, Braga, Viana, rio Ave, Goa, Porto, Vila Real de Trás-os-Montes, Caldas de Vizela, Alturas de Barroso, Lisboa ou Alenquer, sobretudo espaços do norte de Portugal que o autor conhecia muito bem, o uso de vários narradores intradiegéticos, que testificam o que sucedeu, a infracção metaléptica, a *mise en abyme*, o jogo entre verosimilhança e verdade, entre outros expedientes.

Abordados os processos semiótico-contextuais e axiológicos, faremos agora a análise ilustrativa da construção linguística da personagem feminina em *Doze Casamentos Felizes*.

Quanto à designação da personagem, isto é, quanto à forma de referir a personagem na narrativa, seja por nome próprio, seja por nomeação completa, seja por alcunha ou, pelo contrário, por um título honorífico, seja por pronome pessoal ou demonstrativo, seja por descrição definida, de efeito antonomásico, seja por numeral ou então abreviatura (cf. Vieira 2008: 46-49 e 67-74), podemos notar uma primeira diferença neste processo de construção da personagem de pendor linguístico: há

personagens que são designadas apenas pelo nome próprio e as que têm uma designação onomástica completa. No primeiro caso encontramos Ângela, a filha ilegítima no "Segundo Casamento"; Ana, a filha do barqueiro, no "Sexto Casamento"; ou ainda Rosa, protagonista do "Oitavo Casamento". A razão para uma designação tão curta deve-se à sua condição social menos favorecida. O narrador quer deixar bem claro que estas personagens femininas pertencem ao povo. Mas nenhuma personagem feminina é designada por alcunha, e a opção autoral pela escolha de um nome próprio de batismo em vez de uma alcunha dignifica tais protagonistas aos olhos dos leitores. Uma exceção pertinente a esta regra: Carolina, no "Último Casamento", não tem apelido, não por pertencer ao povo, mas porque "os apelidos manda a (…) proverbial discrição calá-los" (Branco 1988: 1132). Consegue assim o autor adensar o efeito de real desta personagem feminina. No extremo oposto está D. Inês Picoa Salema Bernardes, com nomeação completa, forma de satirizar, não esta personagem feminina, que é axiologicamente positiva, mas antes a vaidade de uma certa fidalguia provinciana e arrivista, de quem ela descendia.

Outro caso interessante de designação é o da moura sarracena, no "Nono Casamento", obrigada a ir viver para Goa, província portuguesa ao tempo de D. João de Castro, e de quem se sabe apenas o nome de baptismo após a conversão ao cristianismo: D. Maria de Além-Mar. "Maria" é um nome ligado ao culto mariano, pleno, pois, de simbolismo religioso. "Além-Mar" recorda a condição geográfica desta personagem, localizada a milhares de quilómetros da metrópole.

Outro procedimento construtivo de personagens femininas a destacar, agora ao nível retórico, é o da figura de estilo da antítese. Há uma série de personagens femininas que se opõem em determinados traços aos seus futuros esposos, sem que isso seja impeditivo de florescimento do amor, o que comprova a não obediência de *eros* a lógicas ou a cálculos: é fruto, ao invés, de pequenos acasos, e muitas vezes de várias situações rocambolescas, ou não fossem estas narrativas camilianas. Comprove-se o que afirmamos através da leitura, por exemplo, do "Sexto Casamento", em que um barqueiro, sem saber, dará passagem ao seu futuro genro, este, um foragido político de bom coração.

Assim, temos algumas personagens femininas pobres que se casam com jovens ricos. Por exemplo, Ângela é filha ilegítima de um fidalgote, que morre tem ela dezasseis anos. A protagonista do "Segundo Casamento" não tem teto para dormir e é recolhida por uma prima, D. Tomásia de Noronha, que tem nesta ação também o objetivo de exibir uma ação de caridade esmoler. Quando sabe que João António de Abreu, um burguês abastado, se interessa por ela e a ama, a prima D. Tomásia expulsa Ângela de casa, mas nada detém o amor, e os dois vivem um casamento de felicidade. A pobreza de Ângela é, portanto, antitética à riqueza do amado, e o seu conúbio comprova a lição virgiliana de que "Omnia uincit Amor". Teresa, no "Sexto Casamento", é outro caso interessante. Irmã de um barqueiro, cuida do enfermo

Bernardes Pires, foragido político, que pertence à pequena-média burguesia. Esta cinderela terá também ela a sua ascensão económico-social através do matrimónio de amor.

Outra antítese a ter em conta é a da idade entre os amantes, e destacamos neste ponto da nossa argumentação dois casos ilustrativos: o da viúva portuense de cinquenta anos (idosa para a época), D. Caetana Mendes, mãe de cinco filhas, que, no "Quinto Casamento", surpreende todos ao impedir o enlace de uma das suas filhas com o boémio Januário Ferraz, que mais tarde se vai apaixonar pela mãe desta rapariga, amor que será retribuído. Depois de estarem casados apenas três meses ela apanha-o a festejar num café do Porto com uma atriz e, corrigido publicamente pela mulher, Januário torna-se daí em diante um esposo fiel, que com ternura acompanha a esposa todos os anos às Caldas de Vizela. Outro casamento feliz é narrado no décimo conto e ocorre entre a jovem Sofia Tavares e o idoso Jácome Pimentel, que assim salva a sua honra desbaratada pelo filho, que tinha engravidado e abandonado a donzela.

Passando do campo da retórica para o da narratologia, um processo de construção das personagens fundamental é a descrição, aqui entendida enquanto caracterização direta de uma personagem que pode ser realizada por três instâncias distintas: o narrador (retrato), a própria personagem (auto-retrato) ou outra personagem (hetero-retrato). Esta tripla distinção permite avaliar até que ponto o narrador chama a si, de forma credível, a caracterização de uma personagem (e em princípio não duvidamos da palavra de um narrador), até que ponto uma personagem se conhece, no caso de fazer auto-retratos, ou até que ponto uma personagem avalia positiva ou negativamente outra personagem, criando assim também, por este procedimento construtivo, uma rede complexa de relações entre as personagens (cf. Vieira 2008: 329-341; Vieira 2014: 139-144).

O "Terceiro Casamento" apresenta um noivo que faz recair a escolha da amada no visionamento de retratos fotográficos, confirmando a dúvida "– A Providência será o acaso?!" (Branco 1988: 1009). Detalhemos. O hetero-retrato que João Nunes das Neves faz das mulheres é muito pessimista. Diz com graça hiperbólica o narrador sobre esta personagem: "No artigo «mulheres» era uma coisa impossível João Nunes das Neves. A ser certo o que dizia, só ele à sua parte fizera mais santas com o martírio do seu desdém, que os tigres de Domiciano e Nero." (Branco 1988: 1007). Mais adiante, João Nunes explica-se indicando, torturado, que colocara a mulher num altar, que deseja uma boa noiva para si, mas assim que roça os seus lábios numa mulher este fica agoniado (cf. Branco 1988: 1008). Falta de sorte? O narrador-personagem ao encontrar-se com João Nunes indica-lhe que no estúdio fotográfico onde entrara no Porto para se retratar reparara na foto de uma mulher "bonita": " – Esta é bonita." (Branco 1988: 1008). Este hetero-retrato, ou seja, a descrição de uma personagem por outra personagem, sendo que coincide com o narrador, torna a

descrição mais credível do que os hetero-retratos negativos ou pessimistas que João Nunes faz incidir sobre as mulheres, fazendo com que só um grande acaso lhe permitirá encontrar noiva (cf. Branco 1988: 1011), como se vê mais demoradamente em diálogo posterior. E é no decurso deste diálogo que o narrador dá uma sugestão extravagante a João Nunes para escolher noiva: a partir do retrato fotográfico de uma de sete solteiras fotografadas naquela loja, isto é, a partir apenas da fisionomia, ou seja, da descrição física: " – Ah, entendi agora…. Se o originalíssimo amigo deixa ao meu alvitre a sua felicidade, espere que eu as examine com toda a circunspecção que o caso pede. O Senhor gosta do rosto oval ou redondo?" (Branco 1988: 1012). Como este amigo é amigo por sua vez do dono da oficina de retratos fotográficos, aquele não tem dificuldade em chegar ao contacto com Maria da Luz, que aceita encontrar-se com João Nunes depois de uma carta honesta que toca no coração da co-protagonista: "Ando há quinze anos atrás do amor. (…) Vi o seu retrato e imaginei a felicidade. Não lhe digo que a amo: ofereço-lhe a minha vida, que é mais alguma cousa" (Branco 1988: 1014). A resposta de Maria da Luz deixa-o doido de alegria. E foi assim que começou a seleção da candidata à felicidade de João Nunes, curiosamente com êxito. No final, surge outra carta do protagonista, rematada com uma pergunta no sentido de saber se este gosta dos presuntos enviados. Os hetero-retratos, em suma, conduzem a um retrato físico fotográfico, o qual conduz por sua vez a uma mulher específica. E conclui o narrador, exclamativo: "Ora aí está o que é a felicidade!" (Branco, 1988: 1016).

Quanto ainda a descrições físicas, é de notar que vários casos abordam viúvas que se casam em segundas núpcias, como sucede no "Primeiro", "Quarto" e "Último Casamento", sendo só nesse matrimónio que a felicidade é finalmente alcançada pelos nubentes. Estas viúvas são descritas como sendo bonitas, inteligentes e íntegras, retrato axiologicamente valorativo que foge ao padrão da personagem romântica, a virgem bela, inocente, frágil e púdica. Veja-se um excerto em que nos é dado um retrato pormenorizado de D. Cândida de Lima, ao nível psicológico e físico, quer corporal quer indumentário, no "Primeiro Casamento":

> De mim digo que me enleou um desacostumado espectáculo de ternura, que me deram dous casados (…). Nenhum figurava menos de trinta anos. De longe era ela muito de ver-se, com o seu roupão de cassa branca, chapéu de palha escura, gibão curto de cetim preto com mangas perdidas, braço nu, e pulseiras pretas de vidrilhos. Vista de perto e examinada no rosto, a donairosa senhora não lucrava, e a imaginação perdia por curiosa.
>
> Chamar-lhe feia seria agravá-la; mas favorecê-la aqui na tela do romance, que nunca mentiu por minha boca, seria defraudar as senhoras formosas. Simpática, isso sim, que era muito: olhos bonitos, e mais ardentes que bonitos; branca, muito, e até em demasia para os que sabem sentir o belo; rosto curto e redondo; boca tão breve que nem o abrir do riso o fazia regular; aí está o ligeiro debuxo das feições da dama (Branco 1988: 974).

Não podemos deixar de associar a positividade axiológica das descrições de viúvas que se casam pela segunda vez ao retrato de Ana Plácido, com quem Camilo se deseja casar em segundas núpcias.

Estas personagens femininas, por outro lado, são dotadas de ações que as desviam da imagem típica da mulher romântica que passivamente aceita o seu destino. Caso bem ilustrativo é o de Teresa, no "Sexto Casamento", que cuida durante quatro dias seguidos o doente e foragido político Bernardes Pires, que o irmão passara de barco para que este pudesse fugir. Menor relevo diegético aparenta ter Ana, nobre senhora a quem Tibúrcio da Anta roubara jóias e se encontrava na cadeia para sofrer a sentença de morte. Antes de sair para sofrer a punição, revela o segredo ao único homem da cadeia que se apiedara da sua figura, apesar de esta ser a de um gigante temeroso, Francisco da Cunha. Com o paradeiro das joias, Francisco decide devolvê-las à legítima dona, D. Ana. Percebe-se porque é só quase no final do conto que surge a personagem feminina que vai ter um enlace feliz: ela precisara de ver comprovada a honradez daquele homem desconhecido para daí despertar a sua admiração e paixão, e por fim, haver um feliz enlace.

4. Conclusão

Em suma, *Doze Casamentos Felizes* é como axiologicamente Camilo idealizava um matrimónio, devendo este ser sempre concretizado com honra e desejo, por parte da mulher também, nunca por conveniência ou arranjo dos pais ou de outros familiares, isto é, sem o consentimento dos noivos. Idade, pertença social, bens, passado da família ou da própria, nada disso é relevante, e os dois grandes valores ideológicos que sustentam um casamento feliz são o amor, provado por gestos concretos, e não palavras ternas (fáceis de dizer), e a fidelidade, como comprovam, por exemplo, os casamentos das viúvas D. Caetana Mendes e D. Carolina, nos "Quinto" e "Último Casamento[s]", respectivamente, à semelhança do que desejou e teve parte da sua vida Camilo com Ana Plácido. Casamentos verosímeis? Talvez, até porque a realidade ultrapassa a ficção.

5. Bibliografía

Baquero Goyanes, Mariano (1998): *¿Qué es novela? ¿Qué es cuento?* Estudio preliminar de Francisco J. Díez de Revenga, 3ª ed., Murcia, Universidad de Murcia.

Branco, Camilo Castelo (1988): *Obras Completas*, direcção de Justino Mendes de Almeida, Estudos bibliográficos, fixação do texto e anotações, vol. VIII, *Romances Novelas. Novelas do Minho, Eusébio Macário. A Corja, A Brasileira*

de Prazins. Vulcões de Lama. Doze Casamentos Felizes, Porto, Lello & Irmão, pp. 969-1143.

Branco, Camilo Castelo (1881): *Memórias do Cárcere*, 3ª ed., Porto, João da Cruz Coutinho Editor.

Cabral, Alexandre (2003): *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2ª ed. revista e aumentada, Lisboa, Caminho.

Ferraz, Maria de Lourdes (2002): *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, Lisboa, Caminho.

Frier, David (2005): *As (trans)figurações do* Eu *nos romances de Camilo Castelo Branco (1850-1870)*, tradução de João Nuno Correia Cardoso, Lisboa, IN-CM.

Lopes, Óscar (2007): *Ensaios Camilianos*, Organização, prefácio e notas de Luís Adriano Carlos, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

Martins, José Cândido de Oliveira (2010): "Retórica contida do desejo em *Doze Casamentos felizes* de Camilo Castelo Branco", in Sérgio Guimarães Sousa e José Cândido de Oliveira Martins (org.), *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco*, Guimarães, Opera Omnia, pp. 55-95.

Moreno, Armando (1987): *Biologia do conto*, Coimbra, Almedina.

Muñoz, Willy O. (1992): *El personaje feminino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Editorial Pliegos.

Reis, Carlos (2018a): *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Reis, Carlos (2018b): *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, Almedina.

Ribeiro, Aquilino (2025): *O Romance de Camilo. Biografia*, Prefácio de Cândido Oliveira Martins, Lisboa, Bertrand Editora.

Valéry, Paul (1941): *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*, Paris, Gallimard.

Vieira, Cristina Maria da (2008): *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri.

Vieira, Cristina Costa (2014): "Para uma nova tipologia da descrição da personagem romanesca", *Revista de Estudos Literários*, nº 4, *Personagem e Figuração*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 123-171.

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 151-167

Receção literária de Camilo Castelo Branco sob o signo do humor

Literary reception for Camilo Castelo Branco with a touch of humour

Cândido de Oliveira Martins
Univ. Católica Portuguesa
cmartins@ucp.pt
orcid.org/0000-0002-7970-8794

Data de receção do artigo: 15-04-26
Data de aceitação do artigo: 5-07-26

Resumo

A construída imagem de Camilo, sombria e dramática, criada por precoce e continuada tradição biográfica, também amplamente alimentada pelo escritor, muito contribuiu para o rumo de determinada receção literária e crítica de Camilo enquanto autor genial, marcado por uma existência desgraçada de polígrafo dado sobretudo ao cultivo de narrativas de fundo trágico-passional. Ora, há uma receção literária considerável que se afasta dessa tradição hagiográfica, apresentando-nos um olhar bem humorado em torno da vida e obra de Camilo. É o caso eloquente de textos literários de autores tão diversos como Fialho de Almeida, António Feijó, Maria Ondina Braga, Alexandre Pinheiro Torres, José Rodrigues Miguéis, Vasco Graça Moura e José Viale Moutinho, num arco cronológico que se estende de finais de Oitocentos até à nossa contemporaneidade.

Palabras-chave: Camilo Castelo Branco – estudos de receção – humor – literatura portuguesa moderna e contemporânea.

Abstract

The image of Camilo, sombre and dramatic, that has been constructed by an early and enduring biographical tradition, and which was also largely fostered by the writer himself, has contributed significantly to the development of a particular literary and critical reception of Camilo as a literary genius, characterised by the ill-fated existence of a prolific writer devoted chiefly to crafting narratives with a tragic and passionate undertone. However, there is a considerable body of literary reception that departs from this hagiographic tradition, presenting us with a light-hearted view of Camilo's life and work. This is particularly evident in literary texts by authors as diverse as Fialho de Almeida, António Feijó, Maria Ondina Braga, José Rodrigues Miguéis, Vasco Graça Moura and José Viale Moutinho, spanning a period from the late nineteenth century to the present day.

Keywords: Camilo Castelo Branco – reception studies – humour – modern and contemporary Portuguese literature.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.151

1. Camilo: imagem dramática do escritor trágico-passional

Tenho medo desta grande
figura dorida (Raúl Brandão)

Celebrámos muito recentemente o II Centenário do Nascimento de Camilo Castelo Branco (1825-2025), efeméride comemorada a nível nacional com um vasto programa de atividades. Ora, a marca dos grandes autores também se mede pela extensão considerável da sua influência posterior. Consabidamente, grandes escritores como Camilo Castelo Branco deixam atrás de si um rasto de influência sobretudo em diversos escritores, de forma mais ou menos assumida, mas também outros criadores, da música e da pintura ao cinema. Porém, ainda não possuímos um estudo alargado e sistemático sobre a ampla e muito significativa receção artístico-literária de Camilo na literatura e nas artes contemporâneas, apesar da existência de algumas reflexões relevantes, como o ensaio seminal de Óscar Lopes (1994 e 2007; cf. Martins 2023).

De facto, essa é uma investigação exigente e complexa, pois se depara quer com a grandeza da obra camiliana, quer com a magnitude da história literária ao longo de cerca de século e meio, da morte de Camilo até aos nossos dias; ao mesmo tempo, é um tipo de pesquisa a requerer idealmente um trabalho de equipa. No entanto, reconhecendo o desafio, é importante que o estudo da receção camiliana se vá desenvolvendo, pois ele espelha de forma muito eloquente o modo como o escritor foi sendo lido em gerações e épocas literárias sucessivas.

Com efeito, e apenas a título de rapidíssima ilustração, a imagem literária que se foi construindo sobre a vida e obra de Camilo Castelo Branco sedimentou uma aura de tragédia e genialidade, nomeadamente através de várias narrativas biográficas – desde a precoce biografia (ainda em vida do escritor), ostensivamente panegírica e fantasiosa, da autoria de José Cardoso Vieira de Castro (de 1861), até à heterodoxa biografia espiritual contemporânea de Teixeira de Pascoaes, de 1942 (cf. Oliveira 2026). Aliás, o facto de ser o nosso mais biografado escritor mostra-se bem representativo, quer devido a uma biografia muito rica e acidentada, quer de uma escrita que frequentemente se abre a processos de autoficção.

De facto, a considerável e reconhecível mitificação do escritor, protagonista de uma vida predominantemente dramática, materializada numa existência atravessada por alguns lances trágicos (desde a morte prematura dos pais, a saúde dos filhos, até ao seu suicídio); e, sobretudo, a intensidade criativa de um génio polígrafo e incansável, escrevendo durante quase meio século, com problemas de saúde pessoal, até à hora tocante da sua morte. Tal como alguns dos seus heróis passionais, também Camilo Castelo Branco se julgava vítima de um infeliz destino (*fatum*), enfim, um turbulento génio transformado em joguete nas mãos de aziaga estrela. Esta aura de fundo romântico envolveu definitivamente a vida e obra de Camilo Castelo Branco.

Aliás, o próprio escritor concorreu ativamente para essa continuada mitificação dramática, de envolvência romântica – de ser fadado para a desgraça, quer através da sua correspondência e outros escritos afins (por exemplo com queixas frequentes sobre dificuldades económicas e sobretudo acerca de doenças várias); quer também através de múltiplas considerações, dispersas pela sua tão extensa obra ficcional, nomeadamente sob a forma de reflexões de cunho autobiográfico, construindo constantemente uma determinada imagem de si próprio, de escritor incansável enfrentando diversos reveses da fortuna, talvez mais favorável a captar a benevolência dos leitores.

Como expectável, para o processo de consagração ou canonização literária, mostrava-se bem mais eficaz esta valorização quer do pendor mais sério e dramático da existência do escritor, quer das tragédias de amor impossível, materializadas nas inúmeras narrativas de índole romântico-passional, de fundo trágico. Ao mesmo tempo, na intemporal e implícita hierarquia dos géneros e modos literários, o trágico superioriza-se ao cómico, por razões complexas que agora não é oportuno explicar.

Apenas a título de rapidíssimo exemplo, cabe relembrar brevíssimas ocorrências das intromissões autobiográficas camilianas na sua ficção. Assim, na escrita de sugestão autobiográfica que compõe o livro *No Bom Jesus do Monte* (de 1864), Camilo Castelo Branco (1990: 774) escreveu: "Eu inclinava o peito crivado de dores sobre uma banca para ganhar, escrevendo e tressuando sangue, o pão de uma família. A luz dos olhos bruxuleava já nas vascas precursoras da cegueira. / E eu escrevia, escrevia sempre." Esta sugestiva imagem perdura na celebrativa receção camiliana até aos nossos dias. É igualmente por demais conhecida a passagem do *Amor de Salvação* onde se lê:

> A casa, onde vivo, rodeiam-na pinhais gementes, que sob qualquer lufada desferem suas harpas. Este incessante soído é a linguagem da noite que me fala: parece-me que é a voz de além-túmulo, um como burburinho que referve longe às portas da eternidade (…). Tenho horas muitos tristes e outras muito resignadas (Branco 1985: 643).

Conhecemos muitas outras afirmações camilianas neste registo, onde se vai construindo um autoretrato em torno de um nome – Camilo Castelo Branco, escritor de génio – e do seu culto canonizador. Consabidamente, por ação do próprio Camilo, desenvolve-se uma prolongada construção da autoimagem de devotado *profissional das letras*, preso à banca de trabalho, como o "torturado de Seide". Esta imagem é imensas vezes repetida por diversos autores; mas também pela receção de certa crítica, desde as primeiras biografias, explorando de múltiplos modos o intenso e conturbado "romance do romancista".

De facto, essa imagem do autor foi-se construindo ao longo do tempo, compondo o retrato de um escritor dotado, predominantemente, a uma vida de homem dramático e amargurado, bem como associado à predileção pela narrativa trágico-passional dos amores de perdição, ao *pathos* trágico e ao melodramatismo, ou mesmo a um "misticismo da dor" (Régio 1980: 141), oscilando este numa dialética de crime e castigo, entre outros "ingredientes da farmacopeia romântica" (Ribeiro 2025: 456). Ora, esta visão redutora de um Camilo manifestamente poliédrico e plural – José Régio (1980: 107) prefere falar numa "personalidade proteica", dotada de múltiplas faces – impôs-se mitificadamente na canonização de Camilo através do tempo, secundarizando outros aspetos do perfil do escritor e, sobretudo, outras tendências também manifestamente relevantes da sua escrita, dentro e fora da ficção.

Aliás, nesta tendência ou visão consagradora do estro do grande e singular escritor mostram-se bem simbólicos alguns títulos da crítica camiliana – a título de exemplo rápido: depois da visão trágica de Raul Brandão sobre Camilo, distingue-se Teixeira de Pascoaes, em *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, no âmbito do que alguém designou como "biografias filosóficas" de Pascoaes. Biografia "espiritual" ou metafísica, enquanto narrativa obcecada pelo drama interior de Camilo como génio peninsular, tomado como um criador fantasmaticamente assombrado pelas suas criações e por uma conceção agónica e religiosa da existência. Por outras palavras, para este biógrafo ímpar e de olhar escatológico, o que importa é o *drama camiliano* na sua considerável *via crucis* humana, qual atormentado Job bíblico: "Camilo é o mais santo e criminoso dos nossos escritores." (Pascoaes 1985: 105).

Nas primeiras linhas de *O Penitente*, e dando o tom à sua narrativa de santificação do escritor, numa escrita muito mais ensaística do que biográfica, Pascoaes salienta, desde logo, a tristeza marcante do drama da orfandade de Camilo, depois de referir as "imagens fúnebres" que rodearam Camilo desde criança, moldando definitivamente "o tom escurso do seu génio": "A orfandade torturou Camilo toda a vida. Arrastou, sessenta e tantos anos, aquele peso de cruz marmórea, numa atitude romântica de mártir"; e mais adiante numa linguagem de fundo cristão: "O temperamento de Camilo destruiu, nele, o cidadão, mas fez o desgraçado e o artista – o Penitente" (Pascoaes 1985: 21, 26).

Mais recentemente, em Alexandre Cabral (1995), no seu *Camilo Castelo Branco – Roteiro Dramático dum Profissional das Letras*, não se imagina um olhar semelhante sobre Almeida Garrett ou Eça de Queirós, sublinhando a ideia de "roteiro dramático". Aliás, inspirando-se numa parte importante da vida de Camilo – o julgamento do processo de adultério, após os meses de prisão na cadeia da relação do Porto –, Luiz Francisco Rebello (1994) intitula a sua peça teatral como *Todo o Amor É Amor de Perdição*.

Convenhamos que, na lógica do meio literário e dos seus processos de reconhecimento público, esta imagem seria bem mais rentável em termos de autopromoção e sacralização do escritor, sem esquecer a sensibilidade do público coevo de Camilo, numa tendência que se cristalizou – Camilo escritor de novelas passionais, assentes em amores infelizes de desenlaces funestos e trágicos. Esta visão redutora e estereotipada tem sido naturalmente contrariada pela crítica e pela história da literatura portuguesa. Em todo o caso, os estereótipos têm longa vida, como bem sabemos.

Ora, ao nível da receção literaria, dá-se o caso de que múltiplos escritores portugueses, ao inspirarem-se na vida e obra de Camilo, em diversas formas de reescrita intertextual, valorizam justamente uma imagem distinta dessa construção tradicionalmente criada. No fim de contas, numa linguagem simples, afirma-se a interrogação implícita: por que há de o autor do *Amor de Perdição* ser "superior" ou mais "sublime" do que o escritor de *A Queda dum Anjo*? Como criador multifacetado, Camilo comporta estas e outras dimensões na sua escrita, bem o sabemos. Porém, a lógica da consagração pública de um escritor rege-se por procedimentos nem sempre lineares; e o caso da receção camiliana ao nível da História da Literatura Portuguesa é eloquente de uma considerável presença de tendências ou estereótipos mais ou menos cristalizados (cf. Pavanelo 2025).

Como sugerido, há uma dimensão transversal à escrita camiliana, marcada pelo humor e pela sátira, pelo riso e pelo sarcasmo, pelo grotesco e pela paródia. Aliás, reside nesta dimensão estruturante o essencial da visão crítica da sociedade por parte de Camilo. Porém, esta tendência é bastante escamoteada ou secundarizada pela tradição da receção camiliana, sobretudo pela "ala dos devotos" do escritor, para usarmos a notável expressão de José Régio (1980: 78).

Nesta visão redutora e cristalizada, Camilo Castelo Branco é o aclamado cultor, segundo Eduardo Lourenço (2006: 72), do "espaço-sentimento, o espaço-coração dos amores que matam e das lágrimas que redime", que caraterizam o *país das lágrimas* em que o escritor nos retratou, num registo entre o "patético e trágico" (Lourenço 2006: 60). Também João Bigotte Chorão (1986: 12) sublinha o "génio patético de Camilo", ao delinear o perfil do escritor, não escondendo as "gargalhadas" da sua escrita, mas realçando as "lágrimas".

Em todo o caso, é o próprio Camilo que, em inúmeros pronunciamentos metaliterários, dentro e fora do universo ficcional, insiste na ideia de que o trágico é indissociável do cómico; e que os dois olhares se mostram indispensáveis para pintar a ambiguidade do ser humano, sobretudo na sua atuação ao nível da *comédia humana*, designação de fundo balzaquiano e tão do agrado de Camilo Castelo Branco (1987: 1062), como anotado metaliterariamente em *A Mulher Fatal*, numa reflexão com cambiantes reiterados em outras obras: "(...) Esgravatando na raiz das dores

humanas, encontro aí ou sedimento de perversidade ou ridicularias miserabilíssimas. Então é o rir. E, a fim de que os padecentes me desculpem, rio primeiro de mim.".

Dito de outro modo, à imagem da sua complexa biografia, entrelaçada de lances muito diversos (do dramático ao pícaro), também e sobretudo a extensíssima obra camiliana comporta uma riqueza de registos e uma ambivalência muito considerável, profundamente refratária a essa leitura bem restrita que se foi construindo. Porque essa obra multímoda entrelaça – às vezes no mesmo livro e até na mesma página – o trágico e o cómico, o romântico e o realista, o passional e o risível, a narrativa de fundo romântico-passional a par da narrativa humorística, centrada especialmente na sociedade contemporânea, por contraposição à narrativa histórica.

Aliás, a própria iconografia camiliana ou criação pictórica inspirada no escritor (de Rafael Bordalo Pinheiro até Júlio Pomar, Artur Bual ou Paula Rego) ilustra claramente esta ambivalência em torno da vida e obra camilianas, estendendo-se de uma visão assumidamente dramática em muitas das suas representações até uma perspetiva mais humorada e cómica, ainda em vida do próprio escritor. Contudo, como sugerido, desde muito cedo, biógrafos e críticos camilianos foram contrapondo e acentuando uma dimensão mais dramática, certamente mais rentável e convincente em termos de sacralização romântico-literária do autor. Nesta visão, a seriedade e a gravidade (*gravitas*) coadunam-se muito mais à criação da aura de escritor de génio no cânone da literatura portuguesa moderna.

2. Humor de perdição ou o retrato de um Camilo cómico

Tudo é caricatural em Camilo
(Agustina Bessa-Luís)

Mau grado o peso da referida herança de sombra dramática ou trágica a envolver figura de Camilo Castelo Branco, em jeito de *sacralização* ou *hagiografia* literária do culto de Camilo, nomeadamente em celebração de efemérides como os centenários (cf. Dović & Helgason 2017), ao nível da receção nas letras, em alguns autores sobressai justamente outra imagem contraposta – a de um Camilo divertido, jovial e cómico, que, na pintura social, explora a comicidade e a sátira nas suas mais diversas facetas; ou ainda, não menos importante, que provoca a gargalhada e o riso continuado e sadio nos seus leitores.

De forma muito panorâmica, *à vol d'oiseau*, vejamos esse olhar bem mais humorado e descontraído com que Camilo Castelo Branco foi literariamente percecionado ao longo do tempo, sem nenhum objetivo de exaustividade, antes movidos por uma intenção ilustrativa. A estes exemplos de reinvenção da figura e obra de Camilo muitos outros poderiam ser acrescentados.

Marginalmente, em contraste com a tendência das representações camilianas construídas pelos seus contemporâneos, como ressalta na antologia crítica intitulada *Poses para um Retrato na Época* (cf. Moutinho 2005), contemporaneamente acentua-se outro rumo de receção. A título de exemplo, anote-se o caso das *Histórias Inacabadas*, organizadas por José Viale Moutinho (2023), onde seis escritores portugueses contemporâneos literalmente continuam narrativas deixadas inacabadas por Camilo Castelo Branco. E ainda num registo de singular reescrita à sombra tutelar de Camilo, as narrativas breves escritas por seis outros autores, em *Contos Camilianos*, sob a coordenação de Cristina Sobral e Serafina Martins (2024). Entre um camilo de contornos dramáticos ou um Camilo jovial, predomina nestas formas de reescrita a segunda tendência.

A este propósito, recorde-se que, em carta ao amigo Sena de Freitas, Camilo Castelo Branco (2002: 785) anotara sobre a sua posteridade: "Depois da minha morte, é natural que os estilistas se preocupem com a minha vida e os meus recursos de Artista." Ora, é justamente logo após o funeral de Camilo, em junho de 1890, que na *Revista Ilustrada* (do editor e livreiro António Maria Pereira), Fialho de Almeida (1992: 45-67) reage de forma bem sentida e elogiosa diante da figura do escritor tragicamente falecido no início desse mesmo mês, em texto mais tarde recolhido no seu livro *Figuras de Destaque,* de 1923. Em contraponto expressivo, sabemos como o mesmo escritor terá reação totalmente oposta, *et pour cause*, no momento da morte e funeral de Eça de Queirós, em Lisboa.

Nesse texto sobre o "derradeiro gigante" das letras portuguesas, credor da mais elevada "veneração", entre outros aspetos, Fialho de Almeida destaca "o sarcasta de rir satânico e terrível", a mordacidade e grotesco da sua escrita, as "variações" e "reviravoltas de humor", a "efabulação jocosa", "o dardo do sarcasmo". Mas sobretudo o escritor sublinha o lugar relevante da "ironia" camiliana, insistindo na força do seu sarcasmo: "A mais bela luz do génio de Camilo faísca na sua obra sarcástica." (Almeida 1992: 59). Adianta que se trata de uma ironia cáustica, reforçada por um "humorismo terrível", explicando esta tendência com o perfil da personalidade camiliana, isto é, com "o fundo sarcástico do seu temperamento" (Almeida 1992: 65).

Cerca de uma década antes, já Fialho de Almeida dedicara "A Camilo Castelo Branco" o seu livro de *Contos* (de 1881) – num gesto público expressivo, com Camilo ainda vivo –, e com a particularidade de à dedicatória acrescentar um breve e sentido texto de elogio, muito raro em Fialho de Almeida, apenas dedicado a poucos escritores –, manifestando a enorme "admiração" e uma "dívida de gratidão" pelo admirável escritor de Seide, acrescentado sentir "o dever honesto de tirar o chapéu diante do que é superior", e fá-lo nestes termos:

> Acabo de reler toda a sua obra. Quanto, no artista e no escritor, o talento tem de maleável, de voluntarioso e de grande – a ironia na sua expansão multifacetada e cortante, o estilo na elástica elegância nervosa dos seus moldes plásticos, e a observação no seu processo tenaz de análise e de crítica –, tudo nos seus livros se encontra, a mãos plenas, com uma opulência que deslumbra (Almeida 1991: 5).

Como vemos, entre outros traços essenciais da obra de Camilo, Fialho de Almeida sublinha não o retrato pesado da tão celebrada dimensão trágico-passional, mas antes a "ironia na sua expansão multifacetada e cortante". Nesta conceção lata de *ironia*, certamente cabem aqui as diversas manifestações da *vis* cómica (humor, sátira, paródia, etc.), tão congeniais também à literatura do próprio Fialho de Almeida.

Ainda na transição do séc. XIX para o XX, o poeta pós-romântico António Feijó chega a relatar-nos o fortuito encontro com Camilo Castelo Branco numa viagem de comboio ocorrida no Norte de Portugal. Hesitando encetar conversa com o escritor, o poeta limiano António Feijó descreve-o brevemente nessa cena inesperada, a aproveitar o tempo da viagem sem retirar os olhos da leitura.

Porém, o ponto da convocatória de Feijó é outro – quando numa fase avançada da sua maturidade poética o autor limiano pretende explorar com mais intensidade a vertente cómica da sua escrita, opta por criar a figura de um semi-heterónimo, chamado Inácio de Abreu e Lima, para assinar os dois livros da sua carreira poética – *Bailatas* (1907) e, já póstumo, *Novas Bailatas* (1926). Este Inácio de Abreu e Lima é o morgado de Anha do Lima, que se apresenta como primo do camiliano morgado de Agra de Freimas, Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, de quem esperava um prefácio.

Curiosamente, em tempos contemporâneos, também Mário Cláudio (2025), autor do romance *Camilo Broca*, informa que o protagonista de outro livro seu – *Tiago Veiga, uma Biografia* (Cláudio 2011: 29) – é descendente (bisneto) do escritor Camilo Castelo Branco. Como vemos, não faltam escritores a reivindicar-se, jocosamente, de uma ampla *genealogia* camiliana, em vários sentidos. A este propósito, à imagem de outros estudiosos camilianos, João Bigotte Chorão (1986: 79-85) particulariza mesmo o tópico d'"A Herança de Camilo", rastreando nomes de escritores que, tendo "afinidades" com a obra camiliana, compõem uma certa linhagem ou "família espiritual" na literatura portuguesa contemporânea.

Voltando ao ponto, com efeito, a poesia de Inácio de Abreu e Lima (pseudónimo de António Feijó) revela uma orientação claramente humorada, jocosa e até paródica, quer devido a uma mundividência jovialmente epicurista, quer como reação às novas tendências parnasiana, decadentista e simbolista de final de Oitocentos. Neste contexto, considera-se que Calisto Elói seria o prefaciado ideal da nova poesia de Inácio de Abreu e Lima. Porém, devido aos afazeres da vida política

do atarefado Calisto Elói camiliano, o desejado prefácio não se concretiza. Todavia, fica manifesto o desejo e, sobretudo, a afinidade dos dois espíritos:

> Este livro tinha de ser prefaciado pelo meu primo Calisto Elói, da casa e linhagem de Agra de Freimas. Circunstâncias odiosas, forçando-o a intervir nos últimos acontecimentos políticos, não lhe deixaram terminar o seu trabalho a tempo de ser incluído nesta edição.
>
> Ficamos assim privados, o Leitor e Eu, do brilhante Prefácio em que o meu ilustre parente, com a mais penetrante sagacidade, estudava a psicologia destas *Bailatas*, na sua génese e nos seus intuitos (Feijó 2004: 269).

De facto, na edição póstuma de *Novas Bailata* de Feijó, o apresentador do livro e confidente do poeta, Luís de Magalhães, prolonga a opção jocosa: "A pena com que Calisto Elói, o senhor de Agra de Freimas, devia prefaciar o livro do poeta castelão de Anha, seu primo, era a mesma que, saudosissimamente, vai lançando ao papel estas linhas..." (Feijó 2004: 419). No mesmo jogo divertido e lúdico, logo de seguida Luís de Magalhães garante ao leitor ter encontrado essas páginas, mas assinadas pelo "sobrinho e afilhado do herói d'*A Queda dum Anjo*", sob a forma de carta. O novo senhor de Agra de Freimas dizia não compreender bem a novidade jocosa, zombeteira e jogralesca daquela poesia de Feijó, seu "parente letrado de Riba Lima" (Feijó 2004: 420).

Já em plena segunda metade de Novecentos, também José Rodrigues Miguéis, no romance *Nikalai! Nikalai!* (de 1971), se apresenta como leitor atento de Camilo. Não encontramos referência expressa ou citação camiliana, mas ao criar o motivo da aparição de uma personagem falsa – o falso Czar Nicolau II –, o modelo não explicitado, mas visível para o leito dotado de competência literária e intertextual, é a memorável cena do falso D. Miguel, em *A Brasileira de Prazins*, escondido na casa de um padre minhoto. Mais concretamente, quando o falso D. Miguel se oculta junto a uma pipa de vinho na adega, que serviria de trono real, na aldeia de S. Gens de Calvos, cena protagonizada pelo mistificador Veríssimo Camelo Borges da Mesquita, com o pretenso intuito de arrecadar dinheiro para a causa absolutista e assim restaurar o poder.

Com efeito, analogamente, com similar desenvolvimento cómico-burlesco, no romance de Miguéis, alguém vê na figura de um anarquista belga (Jean-Marie Bouchon) uma grande semelhança com o Czar russo, pensando-se que afinal o Czar não teria morrido. Porém, confirmando que se trata apenas de semelhança, preparam um estratagema para tal figura passar pelo verdadeiro Czar. O importante era "promover a causa «O Czar é vivo, viva o Czar»". Afinal, "O achado do Czar é uma obra-prima" (Miguéis 1985: 173, 174). Com o plano de reconstruir a velha Rússia, pretendem fazer crer que o Czar está vivo. Ao mesmo tempo que concretizam o golpe

para mudar o curso da História, isso permite-lhes angariar fundos junto de russos então exilados na Bélgica.

Tornava-se urgente preparar, sigilosamente, o cenário de um quarto em decadente pensão, improvisando uma sala do trono em penumbra, para a expectável romagem de visitantes que viriam prestar homenagem a Sua Majestade, o Czar. Tudo não passava de "trono de teatro de amadores provincianos" (Miguéis 1985: 177), nesta congeminada artimanha. O plano mais ambicioso era invadirem a União Soviética e assim recuperarem o poder que fora perdido na revolução. Contudo, as operações desenvolvidas e a planeada invasão não correm como fora delineado...

Escritora de horizontes cosmopolitas, mas umbilicalmente ligada a Braga e ao Norte de Portugal, Maria Ondina Braga é outro caso singular ao nível da receção literária de Camilo. Autora de várias autobiografias ficcionais (*Estátua de Sal, Passagem do Cabo, Vidas Vencidas*), rememora algumas vezes o prazer da leitura de Camilo feita intensamente na sua juventude, seja em casa seja em longas horas na biblioteca pública de Braga, fora do horário letivo das aulas no liceu. Em certo sentido, Camilo fora, confessadamente, uma das grandes paixões desta ávida leitora, preenchendo parte importante da sua juventude. Isso mesmo podemos confirmar nestas obras mencionadas da autora, através de múltiplas referências e citações.

Ora, em um destes livros (*Passagem do Cabo*), a escritora evoca uma viagem de comboio feita no interior de Angola. Justamente nessa viagem a voz narrativa tece considerações sobre a leitura de um trecho de Camilo, que ia fazendo na carruagem de comboio partilhada com outros viajantes desconhecidos. Leitura como viagem mental e viático na travessia da paisagem angolana; e leitura de uma obra bem específica da escrita camiliana – *A Brasileira de Prazins*.

Concretizando, a voz narradora de *Passagem do Cabo* (de 1991) descreve uma situação de contagiante comicidade – ao ler determinada passagem mais humorada do romance mencionado, não consegue conter a reação de riso impulsivo, perante os vizinhos de carruagem, silenciosos e certamente surpreendidos com esta inesperada reação de leitura. Sem deixar de apreciar a paisagem, a narradora-viajante é uma devotada leitora de Camilo, deleitando-se na ficção do romance referido. Contudo, ao chegar a determinado passo, a silenciosa leitura dá então lugar a um riso surpreendente e irreprimível:

> Trazia comigo *A Brasileira de Prazins* cuja leitura iniciara em Luanda, melhor, releitura. E desta feita, ao chegar ao ponto em que Camilo alude ao avarento cheio de vigor aos oitenta e quatro anos: «O velho Alexandre Dumas disse que os egoístas e os papagaios vivem cento e cinquenta anos»: aqui, eu, sem mais nem menos desatando a rir. Ria e não podia parar de rir. Um riso solto e ruidoso, uma vergonha. Que diriam os meus companheiros de carruagem, gente sem dúvida distinta? (Braga 2022: 182).

A presença camiliana na escrita de Ondina Braga não se restringe a este exemplo (cf. Martins 2017). O que importa reter aqui, dentro da atração da narradora pelos romances de Camilo – especialmente pelo "seu humor, o seu sarcasmo" –, é justamente esta explosão de riso incontido diante da prosa camiliana, um riso que acaba por contagiar os outros viajantes estrangeiros da carruagem:

> Desde quando, contudo, Camilo despertara em mim semelhante hilaridade, semelhante histerismo? A pensar assim enquanto ria, eu. E nisto, surpresa das surpresas, os meus parceiros a acompanhar-me no riso. Coisa que ainda hoje me confunde. Silencioso, o nosso compartimento, seleto, e súbito aquela jocosidade, aquela galhofa. Ríamos todos, já. O eco das risadas a apressar porventura o passo do comboio, a desentorpecer, quem sabe, a desértica planura (Braga 2022: 182-183).

Mais recentemente, Vasco Graça Moura é autor de diversas narrativas (*Quatro Últimas Canções*, 1987; e *O Pequeno-Almoço do Sargento Beauchamp*, 2008, por exemplo), onde se vislumbram diversas opções compositivas, linguagem e mundividência de traça camiliana. Nestas e em outras narrativas, o autor assume mesmo um espírito de "evocação camiliana"; ao mesmo tempo que, ocasionalmente, recria Camilo como personagem ficcional.

Ora, em 2008, Vasco Graça Moura publica o volume *Morte no retrovisor (Ficções e quase ficções)*. Num dos textos aqui recolhidos – "Meu prezado confrade [uma carta de Camilo a Eça?]" –, o leitor depara-se com uma inédita, forjada e divertidíssima carta de Camilo Castelo Branco a Eça de Queirós, em resposta a um conhecido texto queirosiano (esse, sim, bem real), em que Camilo era visado indiretamente; e uma "carta que Eça de Queirós não chegou a enviar-lhe" (Moura 2008: 203). Adicionalmente, convém referir que este texto de Vasco Graça Moura mereceu edição individualizada e ilustrada, sob o título expressivo de – *Camilo Castelo Branco Responde Cento e Vinte Anos Depois a Eça de Queirós*, numa ilustrada edição coordenada por José da Cruz Santos (2019).

Por outras palavras, num registo assumidamente jocoso, Vasco Graça Moura toma as dores de Camilo, respondendo por ele a Eça de Queirós. Por conseguinte, pressupondo determinada competência ao nível da educação literária, esta original missiva deve ser lida à luz da tensão e da surda e latente polémica entre os dois autores. Ou seja, deve ser contextualizada na dinâmica da evolução do gosto estético-literário da década de 1870; ou, como aqui se anota, no âmbito da "pequena história literária lusitana". Esta relação já foi objeto de análise por parte de reputados estudiosos queirosianos, não carecendo de significativa revisão crítica.

Neste jogo metaliterário, com anacronismos jocosos, e através do estratagema de uma carta póstuma (forjada) de Camilo – como resposta a uma carta de Eça –, recriando o *topos* do manuscrito encontrado, o que presenciamos nesta criação hilariante de Vasco Graça Moura é um "ajuste de contas" na eternidade, *post mortem* de ambos, já que os dois escritores vivem "beatíficos ócios por toda a Eternidade", anotando o editor da referida carta: "E também se deduz que o autor do *Amor de Perdição* continuou a cultivar uma ironia às vezes pesada, embora o fizesse a título póstumo e seja patente que punha alguma perfídia no ajuste de contas antigas com o seu destinatário." (Moura 2008: 203) Isabel Pires de Lima (2025) analisa em detalhe esta recriação humorada de Vasco Graça Moura.

Ora, neste texto proveniente do tempo da eternidade, servindo-se de vocabulário e sintaxe próximos de um exercício de pastiche jocoso, Graça Moura recria uma longa e fictícia carta camiliana, sem data nem local, endereçada ao "Meu prezado Confrade" (Eça de Queirós). Este imaginado Camilo mostra um assinalável conhecimento da obra queirosiana e do seu lugar na moderna "república das letras" portuguesa, nomeadamente ao nível das fricções entre o velho Romantismo e o moderno Realismo. É justamente neste contexto que entram quer o "alambicado prefácio" queirosiano aos *Azulejos* do Conde d'Arnoso visando Camilo; quer os elogios e farpas camilianas insertas na publicação de *Eusébio Macário*. Enfim, elogios repletos de galhardetes críticos, pois nesse tempo da eternidade vivido pelos dois grandes escritores, essas minudências e caturrices não têm qualquer relevância.

Jocosamente, ao jeito do espírito pós-moderno, Camilo partilha com Eça um olhar desencantado sobre o rumo da literatura e da cultura depois da morte de ambos; e especialmente uma constatação – a moderna literatura só valoriza uma coisa, o sexo explícito e omnipresente, o "sexo cru", como ingrediente dominante da nova escrita portuguesa contemporânea, dando origem a uma literatura latrinária, evocado o famoso qualificativo do queirosiano João da Ega... Por isso, a terminar a sua jocosa carta, Camilo mostra o seu desencanto perante uma língua dramaticamente empobrecida, até pela "via obscena" – final, hoje, "Le style est le sexe" –, encerrando a sua missiva de forma hilariante, não sem uma insinuação antiqueirosiana de plágio:

> Afinal, depois de o meu tosco engenho ter parturejado *O olho de vidro*, V. Exa. obsequiou-nos com *Os Maias*. Agora, enquanto dois médicos, Brás Luís de Abreu e Carlos da Maia, andam por aí fingindo que não se conhecem, estou mesmo a pensar em pôr o pequeno pegureiro com que começo a Maria Moisés a contorcer-se em práticas solitárias ante o retrato da jovem Brasileira de Prazins. Vai ver que isso me introduzirá nos manuais para o 11º ano do ensino secundário. Mas, por favor, peço-lhe encarecidamente que não copie o seu
>
> Velho e desabusado admirador,
>
> Camilo Castelo Branco (Moura 2008: 212).

Por fim, cabe mencionar o escritor José Viale Moutinho, também reconhecido estudioso da obra de Camilo Castelo Branco, autor de vários estudos críticos e mesmo de uma fotobiografia camiliana. A par dessa vertente de crítico camiliano, Viale Moutinho prosador tem publicado ao longo dos anos várias narrativas inspiradas na vida e obra de Camilo. Genericamente falando, em quantidade considerável, esses textos ficcionais de molde camiliano recriam diversos lances da rica existência de Camilo (cf. Martins 2024).

Esse é também o caso da mais recente criação ficcional de Viale Moutinho, *Roquemont – Fragmentos para uma Novela* (2024). O apreciável pintor suíço Auguste Roquemont (Genebra, 1804 – Porto, 1852) cruza-se no Porto com o jovem Camilo, então a residir na cidade Invicta, mais precisamente na Rua de Bonjardim, aliás ambos frequentadores da vida noturna e boémia do Porto, e, de forma expressa, do popular espaço de tertúlia, o café Águia d'Ouro.

Num dos capítulos desta narrativa, assistimos ao diálogo vivo e espirituoso entre o artista suíço e o jovem Camilo, onde não faltam as observações jocosas e provocatórias do escritor. Tal como em outras narrativas de Viale Moutinho, também aqui se privilegia um Camilo observador profundo e até sarcástico da sociedade contemporânea. Perante o autoretrato de um Camilo completamente centrado no seu labor – "Estou sempre a trabalhar", declara ao visitante.

Nesta recriação de J. Viale Moutinho, o riso manifesta-se amiúde quando os dois interlocutores dialogam sobre a natureza da cidade do Porto. Enfim, manifesta-se aqui um Camilo inspirado, espirituoso e sobretudo provocatório, a configurar uma boa recordação de Roquemont: "Que aquela foi uma das tardes mais divertidas de minha vida, não me escuso de o dizer. Camilo parecia ter esquecido as suas doenças. E ai de quem tivesse espreitado aqueles dois jovens artistas rindo a bom rir!" (Moutinho 2024: 117).

3. Conclusão breve

Como afirmado inicialmente, a imagem de Camilo enquanto homem de existência atormentada, bem como de escritor torturado e mais dado à narrativa trágico-passional, predomina enfaticamente até hoje, como poderoso estereótipo marcante ao nível da extensa receção camiliana. Afinal de contas, também na multissecular hierarquia greco-latina dos grandes géneros literários, a nobreza da tragédia sempre se eleva sobre a baixeza da comédia e das suas manifestações literárias (do teatro à narrativa).

Logo após o falecimento de Camilo, em 1890, Ramalho Ortigão (1943) celebra a sua obra no prefácio à monumental edição do *Amor de Perdição*, mitificando a figura do escritor, mas relacionando a biografia camiliana como história inconsciente

de uma nevrose familiar e também com a *raça* e a *identidade* nacional, por um lado; e, por outro, celebrando a paixão amorosa como narrativa da ordem ascensional do sagrado.

Também na celebração do I Centenário do Nascimento de Camilo, em 1925, esta imagem cristalizada continua, como se pode confirmar nas páginas do expressivo *In Memoriam de Camillo*. Nesta celebrativa publicação, ilustrada e em grande formato, consagrada "À memória gloriosa de Camillo Castello Branco", o escritor é enaltecido como "o maior génio da moderna literatura nacional", sendo comemorado em "apoteose forte" (1925: 2). Neste clima de consagração nacional, não faltam as evocações que sublinham oportunamente a dimensão trágica e sublime da obra do "solitário de Seide".

Além disso, como certa crítica reitera, o trágico é uma forma mais privilegiada de sacralizar o génio de Camilo. Na senda dum conhecido ensaio de Eduardo Lourenço (2006), Portugal, o "país das lágrimas" e da saudade, sente-se assim, idiossincraticamente, mais próximo do Camilo trágico-passional e das capacidades premonitórias e sensitivas ligadas ao coração, na congenial e emotiva teatralidade da sua escrita. Contudo, entre o riso e as lágrimas, a canonização literária do escritor tendeu manifestamente para o segundo elemento.

Mesmo Aquilino Ribeiro (2025: 589-560) que, na extensa obra *O Romance de Camilo*, procura dar-nos um Camilo humano, contraditório e até pícaro, analisado no "teatro anatómico", não hesita em concluir no final da sua obra com o dístico que, no seu entender, melhor resume o perfil do escritor – o "génio da desgraça" e o "génio da tragédia". Em todo o caso, deve-se especialmente a este biógrafo desassombrado a primeira grande tentativa de desmitificar Camilo, esvaziando essa pesada herança dramática com que alguns biógrafos e estudiosos aureolaram a sacralizada figura do escritor. Também por essa razão, referindo-se expressamente a este notável trabalho aquiliniano de revisão da biografia camiliana – que escandalizou muitos dos devotados estudiosos camilianos –, Agustina Bessa-Luís (1994: 7) sustenta que "Ainda não chegou a vez de darmos a Aquilino o que lhe é devido: uma grande admiração."

No entanto, entre muitos outros possíveis, autores como os selecionados são exemplos do riso e do lúdico corporizado pela figura de Camilo, perfil que sobretudo atravessa toda a extensa obra camiliana, do romance ao teatro, do folhetim à polémica. Por isso mesmo, o referido ensaísta Eduardo Lourenço (2006: 60) não hesita em afirmar que "no mais patético e trágico dos nossos romancistas" existe também o "lúdico" e o "irónico". Leitor distanciado de Camilo, o próprio Eça de Queirós lhe reconhece o "rico sarcasmo peninsular", como assinalado por José Régio (cf. 1980: 74).

Ora, os escritores aqui convocados no continuado processo de releitura de Camilo e do seu legado não embarcaram nessa visão restrita de um Camilo sombrio e trágico, antes salientaram a dimensão bem jovial da sua escrita. E fizeram-no sem

visível angústia da influência, sem o imitarem nessa relação de confessada admiração. Como diria Fialho de Almeida (1992: 54), por afinal "a prosa de Camilo não ser suscetível de imitar-se. Todos os *pasticheurs* nela soçobram, porque essa elocução e esse estilo não são como os dos outros".

De facto, a título de exemplo, estes escritores convocados ajudam-nos a contrabalançar a referida visão trágico-passional, comprovando um Camilo plural, onde tragédia e comédia, lágrimas e riso, catástrofe e farsa, patético e caricatura, seriedade e zombaria cáustica, genialmente se complementam, tantas vezes na mesma obra e até no mesmo episódio ou página. José Régio (1980: 152) já o sublinhara com clareza, ao afirmar que Camilo oscila "entre o patético e o burlesco, a elegia e a paródia, o trágico e o cómico". E noutro passo, ainda mais elogioso: "Decerto não haverá muitos exemplos, em toda a literatura mundial, duma espantosa naturalidade na passagem do choro ao riso e vice-versa." (Régio 1980: 154). Também a referida Agustina Bessa-Luís (1994: 20) se mostra bem consciente desta ambivalência: "Camilo é isso: génio truculento, estilo maduro de risadas entre aventuras truanescas e sentimento sufocado de algumas lágrimas." Em outro passo, de forma bem assertiva: "O riso é o seu viático, a sua asa protectora." (Bessa-Luís 1984: 57).

Riso e lágrimas entrelaçam-se amiúde na escrita camiliana. Como observa Luís Adriano Carlos (Lopes 2007: 10), "(...) corre nas veias do cómico camiliano uma tintura de tragédia muito mais profunda e consequente do que o simples *bonheur d'être triste* cultivado pela melancolia romântica de inspiração huguiana". Aliás, o citado biógrafo Teixeira de Pascoaes (1912: 9), autor de *O Penintente* e de textos doutrinários sobre o famigerado modo de ser português, mostra clara consciência dessa inextrincável ambiguidade: "Camilo é o Riso-lágrima, é um Sátiro crucificado." Afinal de contas, como sugere este singular biógrafo, Camilo "é um Job que leu Voltaire" (Pascoaes 1985: 122).

Em suma, entre muitos outros possíveis, estes são apenas alguns breves e eloquentes exemplos da receção literária humorada, uma singular sobrevida de Camilo (e até de personagens seus) – de um Camilo jovial e humorado, que despe o manto de seriedade e de tragédia com que uma tradição o sobrecarrego e aprisionou. Felizmente, os estudos camilianos atuais, a par dos estudos de receção, também valorizam a absoluta centralidade das *figurações do cómico* na obra multímoda deste escritor, nas suas várias manifestações – do humor à sátira, do grotesco à paródia (cf. Sousa, Braga & Ciochina-Carasevici 2025). Assim se vai construindo, com maior pertinência e equilíbrio, uma visão mais plural e criteriosa do claro-escuro que carateriza a tão diversa e complexa obra camiliana.

4. Bibliografía

Almeida, Fialho de (1991): *Contos*, Lisboa, Círculo de Leitores (1ª ed., 1881).

— (1992): "Camilo Castelo Branco", em *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Bessa-Luís, Agustina (1994): *Camilo, Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias.

Braga, Maria Ondina (2022): *Obras Completas,* vol. I *(Estátua de Sal, Passagem do Cabo, Vidas Vencidas)*, Lisboa, IN-CM.

Branco, Castelo Branco (1985): *Amor de Salvação*, em *Obras Completas*, vol. IV, Porto, Lello & Irmão – Editores.

— (1987), *A Mulher Fatal,* em *Obras Completas*, vol. VI, Porto, Lello & Irmão – Editores.

— (1990): *No Bom Jesus do Monte*, em *Obras Completas*, vol. XI, Porto, Lello & Irmão – Editores.

— (2002): *Correspondência*, em *Obras Completas*, vol. XVIII, Porto, Lello & Irmão – Editores.

Cabral, Alexandre (1995): *Camilo Castelo Branco – roteiro dramático dum profissional das letras*, 3ª ed., V. N. Famalicão, Centro de Estudos Camilianos (1ª ed. 1980).

Chorão, João Bigotte (1986): *Camilo: Esboço de um Retrato*, 2ª ed., Lisboa, Veja (1ª ed., 1979).

Cláudio, Mário (2025): *Camilo Broca*, 5ª ed., Lisboa, D. Quixote (1ª ed., 2006).

— (2011): *Tiago Veiga, uma Biografia*, Lisboa, D. Quixote.

Dovic, Marijan & Helgason, Jón Karl (2017): *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Leiden – Boston, Brill.

Feijó, António (2004): *Poesias Completas*, Porto, Caixotim.

In Memoriam de Camillo (1925): Coord. por E. A. e V. A.; dir. artística de Saavedra Machado, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.

Lima, Isabel Pires de (2025): "Ludismos interartísticos: Camilo, Eça, Moura e J. A. Manta" in Sousa, Sérgio; Braga, João Paulo & Ciochina-Carasevici (Org.) (2025): *Figurações do Cómico em Camilo Castelo Branco,* V. N. de Famalicão, pp. 247-267.

Lopes, Óscar (1994): "Formas de Recepção a Camilo", em *Congresso Internacional de Estudos Camilianos (Actas),* Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 19-34.

— (2007): *Ensaios Camilianos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

Lourenço, Eduardo (2006): *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, Lisboa, Gradiva.

Martins, Cândido de Oliveira (2017): "Evocações camilianas na memória literária de Maria Ondina Braga", em Martins, C. O. & I. C. Mateus (coords.), *Maria Ondina*

Braga: (Re)leituras de uma Obra, Braga, Museu Nogueira da Silva / Univ. do Minho, pp. 85-98.

— (2023): "Modos de recepção literária de Camilo Castelo Branco", em S. Martins, C. Sobral & C. Pimenta (Org.), *Camilo Castelo Branco: Génese e Recepção*, Lisboa, Bertrand, pp. 127-149.

— (2024): "Para o estudo da recepção literária de Camilo Castelo Branco: os contos de José Viale Moutinho", em L. Pavanelo *et alii* (Org.), *Rumo aos 200 Anos de Camilo: do Oitocentos à Atualidade*, São Paulo, Pimenta Cultural, pp. 56-72.

Miguéis, José Rodrigues (1985): *Nikalai! Nikalai!*, 3ª ed., Lisboa, Estampa (1ª ed., 1971).

Moura, Vasco Graça (2008): *Morte no retrovisor (Ficções e quase ficções)*, Lisboa, Quetzal.

Moutinho, José Viale (2005): *Poses para um Retrato na Época: Camilo Castelo Branco visto pelos seus contemporâneos,* V. N. Famalicão, Quasi Edições.

— (2023): *Histórias Inacabadas,* Lisboa, Teodolito.

— (2024): *Roquemont – Fragmentos para uma Novela,* Lisboa, Teodolito.

Oliveira, Maria Antónia (2026): *Os Biógrafos de Camilo*, Lisboa, INCM (edição PDF).

Ortigão, Ramalho (1943): *Figuras e Questões Literárias*, vol. I, Lisboa, Clássica Editora.

Pascoaes, Teixeira de (1912): O *Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, Porto, Renascença.

— (1985): *O Penitente (Camilo Castelo Branco),* Lisboa, Assírio & Alvim (1ª ed., 1942).

Pavanelo, Luciene Marie (2025): "Camilo Castelo Branco na historiogra-fia literária: uma imagem cristalizada", *Convergência Lusíada*, 36 (53), Rio de Janeiro, pp. 148-170. Em https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1333.

Rebello, Luiz Francisco (1994): *Todo o amor é amor de perdição*, Lisboa, D. Quixote.

Régio José (1980): "Camilo, romancista português", em *Ensaios de Interpretação Crítica*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora (1ª ed., 1964).

Ribeiro, Aquilino (2025): *O Romance de Camilo*, Lisboa, Bertrand (1ª ed., 1957).

Santos, José da Cruz (Coord.) (2019): *Camilo Castelo Branco Responde Cento e Vinte Anos Depois a Eça de Queirós*, Porto, Modo de Ler (pref. de Vasco Graça Moura; com quatro retratos de Camilo e Eça por João Abel Manta).

Sobral, Cristina & Martins, Serafina (coord.) (2024): *Contos Camilianos,* Lisboa, Bertrand (pref. de José Cândido de Oliveira Martins).

Sousa, Sérgio; Braga, João Paulo & Ciochina-Carasevici (Org.) (2025): *Figurações do Cómico em Camilo Castelo Branco*, V. N. de Famalicão.

Limite. ISSN: 1888-4067 E-I.S.S.N. 2253-7929 nº 20, 2026, pp. 169-186

La fala. El papel de la escuela como agente de homogeneización lingüística del alumnado de Valverde del Fresno

Fala. The role of the school as an agent of linguistic homogenisation of the student body in Valverde del Fresno

Raúl González-Blanco
Universidad de Extremadura
rgonzaleosb@unex.es
orcid.org/0009-0006-6496-4775

Juan García-García
Universidad de Extremadura
jggsoc@unex.es
orcid.org/0000-0003-2803-4176

Data de receção do artigo: 21-04-2026
Data de aceitação do artigo: 07-07-2026

Resumen

Este estudio analiza los usos lingüísticos que realiza el alumnado en un colegio rural ubicado en el Valle de Xálima, perteneciente a la Comunidad Autónoma de Extremadura y limítrofe con Portugal. En este entorno específico, se analizan las interacciones sociales que realizan los escolares entre una lengua materna, la fala, y una lengua hegemónica, el castellano. Para llevarlo a cabo, la muestra incluye al estudiantado del centro público, concretamente, 39 estudiantes de Educación Infantil y 101 de Educación Primaria. El enfoque empleado es cualitativo y utiliza la etnografía para obtener información de los contextos educativos formales e informales. Los resultados revelan que la escuela reproduce la fijación de una lengua estandarizada, como resultado de las actuales políticas educativas. Se observa también las resistencias de los actores educativos a los mecanismos de control y opresión social, así como la influencia de los medios de comunicación en los procesos de aculturación lingüística. La investigación concluye que en la escuela de Valverde del Fresno existe un fenómeno lingüístico excepcional, condicionado por la existencia de determinados mecanismos como la (auto)vigilancia, la (auto)disciplina y la normalización.

Palabras clave: interacciones sociales – etnografía – escuela – lengua estandarizada – aculturación lingüística.

https://doi.org/10.17398/1888-4067.20.169

Abstract

This study analyses the linguistic practices of students at a rural school located in the Xálima Valley, within the Autonomous Community of Extremadura and bordering Portugal. In this specific setting, the study examines the social interactions between schoolchildren using their mother tongue, Fala, and the dominant language, Spanish. To carry out the study, the sample comprises pupils from the state school, specifically 39 pre-school students and 101 primary school students. The approach is qualitative and employs ethnography to obtain information from both formal and informal educational contexts. The results reveal that the school reinforces the establishment of a standardised language, as a result of current educational policies. It also observes the resistance of educational actors to mechanisms of control and social oppression, as well as the influence of the media on processes of linguistic acculturation. The research concludes that at the Valverde del Fresno school there is an exceptional linguistic phenomenon, conditioned by the existence of certain mechanisms such as (self-)surveillance, (self-)discipline and standardisation.
Keywords: social interactions – ethnography – school – standardised language – linguistic acculturation.

1. Introducción

La escuela ha sido el gran medio nacionalizador de la era contemporánea -decía el sociólogo español Mariano Fernández Enguita (2010)- una institución clave de asimilación y uniformización de minorías lingüísticas y culturales, de segregación de otros estados nacionales y de individuos procedentes de ellos. A lo largo del siglo XIX y hasta el último tercio del siglo XX, la escuela se ha venido estableciendo y consolidando como una entidad profundamente asimilacionista y homogeneizadora, un instrumento centralista de construcción de la nación que ha impedido la visibilidad de las minorías y ha dejado al margen muchas voces, lenguas y culturales regionales (García-García y Rina Simón, 2023; Hobsbawm, 1992; Tröhler, 2023). Así las cosas, la escuela ha dado sobrada cuenta de su incapacidad de incorporar y favorecer la diversidad cultural y lingüística en el aula. Además, esta falta de adaptación a otras culturas y lenguas minoritarias no ha sido un hecho aislado, ni se habría acotado en el tiempo: a pesar de las nuevas políticas propiciadas desde la UNESCO y el Consejo de Europa y favorecedoras del pluralismo y la interculturalidad, los centros educativos han continuado mostrándose conservadores y renuentes a la hora de integrar la diversidad al currículum oficial y al currículum en la práctica (Aguado-Odina y Sleeter, 2021; García-García, 2024).

Como institución centralista y uniformadora, como entidad abonada al monocultivo de la cultura y la lengua, la escuela ha favorecido numerosos conflictos lingüísticos e identitarios, en especial en aquellos lugares donde convivían dos repertorios idiomáticos diferenciados que establecían, primero, un prestigio y

consideración desigual de sus respectivos hablantes y conducía, después, a la invisibilización y al irreversible desuso de las lenguas minoritarias. En un escenario de plurilingüismo y pluriculturalidad como el señalado, surge la necesidad de explorar los cambios de registro lingüístico que realizan los niños entre una variedad minoritaria y una lengua hegemónica. Se trata de analizar cómo a los estudiantes en las escuelas se les enseña una segunda lengua para ser empleada de forma completamente separada de lo que se conoce como su lengua materna (García y Otheguy, 2020). Asimismo, supone revisar el papel que ejercen los contextos educativos en los procesos que remiten a la construcción de la identidad del alumnado, ya que la presencia de discursos de poder y las tareas propias de la escuela conducen a la apropiación de determinadas identidades.

Partiendo de la perspectiva de las lenguas en contacto y los repertorios multilingües, esta investigación aborda la coexistencia de dos lenguas al norte de la provincia de Cáceres (Extremadura), en la frontera con Portugal (región de Xálima), donde existe un "repertorio compartido" entre los miembros de una comunidad, de naturaleza lingüística y extralingüística, resultado acumulativo de sus negociaciones (Meyerhoff y Strycharz, 2013). Esta realidad alude a la fala de Xálima, que es una variedad que pertenece al subgrupo gallego-portugués de lenguas romances, empleadas por menos de 3.700 hablantes en tres aldeas: San Martín de Trevejo, Eljas y Valverde del Fresno (Dondelewski, 2024). En palabras de Valeš (2017), se trata de una comunidad lingüística muy pequeña y compacta, caracterizada por el uso de tres variedades principales que se corresponden con las tres localidades mencionadas: mañegu en San Martín, lagarteiru en Eljas y valverdeñu en Valverde. Esta última variedad también ha sido denominada "valverdeiru" en algunos estudios (Flores Pérez, 2018). En la actualidad todavía persisten las diferencias entre las tres variedades.

En los últimos años, un número importante de investigaciones han analizado la posición vulnerable en la que se encuentra la fala, alejada del programa escolar y con una situación de pérdida poblacional, que pone en riesgo la garantía de su preservación (Costas González, 2018; Ramallo, 2018). Además, destacan la posición de privilegio del profesorado para evaluar ciertas lenguas y culturas (Dondelewski, 2024), lo que desencadena una dinámica de poder, donde se establecen tendencias lingüísticas legítimas e ilegítimas, generando el conflicto entre homogeneidad y heterogeneidad (Martín Rojo y Márquez Reiter, 2019). Por ello, el debate se centra en revisar el tratamiento jerárquico otorgado a las lenguas en instituciones escolares bilingües, donde se oprimen las manifestaciones e identidades de los discentes (De Mejía, 2006). En último término, este estudio sugiere la necesidad de investigar con mayor profundidad cómo se manifiesta la diversidad lingüística del estudiantado en contextos bilingües, mediante el análisis de sus interacciones en contextos educativos formales e informales.

A tenor de lo expuesto, se constata que en la comunidad del Valle de Jálama -también conocido como Val de Xálima o Val do Ellas- la presión normativa es fuerte (Blas Arroyo, 2010), lo que conlleva a una actitud de homogeneización que afectaría a los hablantes y a su necesidad de acomodación. No obstante, la negociación de la identidad individual puede contrarrestar esta situación, llevando a los individuos al mantenimiento de su variedad materna. En este sentido, surge la necesidad de conocer las estrategias que muestran los escolares cuando su identidad está amenazada por la presencia del otro, de lo opuesto, de su negación (Jaspal y Coyle, 2009). Por ello, este estudio trata de analizar cómo el estudiantado establece diferentes niveles de interacción entre una lengua minoritaria, la fala, y una lengua mayoritaria, el castellano, en función de los factores contextuales a los que están sometidos. Dicho de otro modo, se trata de revisar cómo los niños activan la elección de la lengua y sus rasgos lingüísticos según los contextos educativos, tanto formales como informales, en los que se encuentran inmersos.

2. Rasgos metodológicos

El estudio que se presenta ha utilizado metodología cualitativa y, en concreto, etnografía educativa, centrándose en la descripción analítica de escenarios y grupos culturales (Goetz y LeCompte, 1988). En este caso, el escenario analizado es un contexto educativo en el que se establecen una serie de interacciones y dinámicas comunicativas acordes con las características lingüísticas del estudiantado. Bajo este enfoque, se trata de aplicar un estudio de caso único, que permita explicar los comportamientos y las creencias que rigen en los contextos bilingües. Todo ello, se complementa con el registro de notas de campo, que ofrecen información de la escena cultural, como los cambios de registro lingüísticos realizados por el alumnado.

Para completar este objetivo metodológico, la investigación se lleva a cabo durante el periodo de prácticas de uno de los investigadores. Esto permite acceder al campo de estudio y recoger datos de los participantes durante un periodo de cinco meses completo -desde febrero a junio-, manteniendo una frecuencia estable de cinco sesiones semanales. El enfoque propuesto permite, por tanto, evidenciar la realidad lingüística de un contexto específico; concretamente, de un centro público de Educación Infantil y Primaria.

2.1. Participantes

La investigación se desarrolla en un centro educativo, Nuestra Señora de la Asunción, ubicado en la localidad de Valverde del Fresno, perteneciente a la Comunidad Autónoma de Extremadura (al suroeste de España), y caracterizado por su habla local conocida como la fala. Se selecciona este escenario por la confluencia

entre dos lenguas diferenciadas, la lengua local y la lengua castellana, que permiten evidenciar en el alumnado un comportamiento lingüístico excepcional. La muestra total está compuesta por 39 estudiantes de Educación Infantil y 101 de Educación Primaria, lo que permite abordar un rango de edad desde los tres hasta los doce años y obtener una representación de todos los niveles educativos.

En relación con la institución escolar, se trata de un colegio de titularidad pública ubicado en el centro de la localidad. En esta institución, el perfil de las familias corresponde con un nivel socioeconómico medio y con una ocupación dedicada al sector servicios y profesionales autónomos, tal como se recoge en el Proyecto Educativo del Centro. Asimismo, mantiene un contacto próximo con otros centros del Valle de Jálama, como el IESO "Val de Xálima", ubicado en el municipio de Valverde, así como las escuelas Santa Rosa de Lima (San Martín de Trevejo) y Divina Pastora (Eljas).

2.2. Procedimiento

La investigación se lleva a cabo durante el año académico 2023-2024, concretamente en el segundo trimestre del curso y a lo largo del tercero. En este caso, las intervenciones registradas conllevaron el análisis de una variedad de elementos vinculados con el propósito de estudio. Por ello, se recogieron datos de diferentes escenarios del centro educativo, incluyendo tanto el entorno del aula (contexto formal) como el recreo o la zona de juegos (contexto informal). Ambos contextos resultaban relevantes, ya que el estudiantado podía establecer distintas dinámicas comunicativas según donde se encontrara inmerso. Con esta ejecución, se analizaron los procesos que experimentaba el alumnado en contextos educativos bilingües, como manifestación de su identidad lingüística.

2.3. Análisis de los datos

En esta investigación, la aplicación del diseño etnográfico se complementa con la técnica de análisis del discurso, que responde a procesos de plena articulación entre las interacciones y los contextos. De este modo, las formas de interacción se entienden como un proceso dinámico que se analiza desde la teoría crítica, donde se intenta dar respuesta a las cuestiones de poder, hegemonía e injusticia que se establecen en los intercambios comunicativos entre los individuos. Por lo tanto, esta posición teórica permite reflexionar sobre el concepto de "hablante ideal" que se transmite en los escenarios educativos, además de obtener información sobre la influencia que ejercen las políticas lingüísticas en los sistemas educativos con situaciones de bilingüismo latente.

3. Explorando las interacciones comunicativas: la relación entre la lengua y el mundo escolar

El conocimiento lingüístico es un concepto que se caracteriza por la identificación del modelo de hablante ideal, que corresponde con el individuo capaz de manejar la lengua estandarizada y de presentar un monolingüismo como reflejo de la cultura mayoritaria. Esta situación desencadena un proceso de ruptura entre las lenguas que se consideran legítimas y las que no lo son, entre las que se encuentran aquellas con presencia en comunidades minorizadas. Además, en el contexto moderno de construcción de la nación, la existencia de repertorios idiomáticos diferenciados en un mismo territorio supone una grave amenaza para la continuidad de la patria común (Martín Rojo, 2010).

Por otro lado, la producción de conocimiento lingüístico depende de la arraigada suposición de que un Estado debe contar con una única lengua. Esta creencia se deriva del surgimiento del Estado-nación liberal que se instauró durante los siglos XVIII y XIX (Hobsbawm, 1992), desencadenando el rechazo hacia cualquier variedad lingüística alejada de la norma estándar. De este modo, una multitud de lenguas locales o minoritarias se consideraron inferiores o incorrectas, puesto que no se asemejaban a la modalidad fijada por el Estado (Duchêne y Heller, 2012). En este sentido, la imposición de una sola lengua limitaba la posibilidad de manifestar la diversidad lingüística, por lo que muchos hablantes fueron disciplinados, e incluso silenciados, en todo el mundo.

En este sentido, la lengua constituía un instrumento de diferenciación, donde determinados grupos se beneficiaban de los privilegios otorgados por la adopción a la cultura mayoritaria, lo que provocaba el mantenimiento de instituciones alineadas con el control y el desprestigio social. En esta situación, aparece la escuela como instrumento capaz de promover lenguas deseables, deslegitimando prácticas lingüísticas alejadas de las normas imperantes (García, 2017). Por esta razón, las escuelas ejercían una supervisión en los individuos con un repertorio lingüístico completo, ya que llevaban a los hablantes a mostrar únicamente las prácticas dominantes y exigidas (García y Otheguy, 2020). La cuestión reside en evidenciar si la tendencia expuesta continúa en entornos educativos con situaciones de bilingüismo.

3.1. El despliegue de las ideologías lingüísticas: la fala de Xálima

Con respecto a la fala, el nivel de controversia acerca de su origen ha generado numerosos debates entre los académicos. Según Carrasco González (1996,1997), esta variedad puede considerarse una tercera rama (junto con el gallego y el portugués moderno) en la evolución del gallego-portugués medieval. A pesar de su larga tradición histórica, la continuidad de la fala se ve perjudicada por la reducción del

número de hablantes y por su ausencia en el sistema escolar, imposibilitando así el derecho de todo niño o niña a ser escolarizado en su lengua (Costas González, 2018; Ramallo, 2018). No obstante, en los últimos años se han desarrollado varias propuestas orientadas a su normalización, entre las que destaca la *Propuesta ortográfica de la Universidad de Extremadura para la fala* (Carrasco González, 2024), que constituye un modelo de estandarización unificado. Más allá de estas propuestas, las identidades, partiendo del principio de posicionalidad, se comprenden en el sentido espacial, cultural y cronológico (Dondelewski, 2021), lo que lleva a la existencia de determinadas situaciones de bilingüismo en el aula:

> Antes de entrar por la puerta de cinco años la tutora le está diciendo a los niños: *Istu tindis que leval pa casa i ten que rellenalu vosus padris* [Esto tenéis que llevarlo para casa y tiene que rellenarlo vuestros padres], al momento el alumnado responde en fala: *Vali, ¿cuándu u temus que trel?* [Vale, ¿cuándo lo tenemos que traer?] (Observador 02/04/2024).

La presencia de situaciones de bilingüismo se complementa con el principio de posicionalidad, que trata de considerar los procesos sociales que tienen lugar entre los actores individuales (Bucholtz y Hall, 2005). En este sentido, la lengua aparece determinada por las situaciones, hablantes o temas concretos en los que están inmersos los individuos. Esto desencadena la existencia de marcadores de autenticidad, que se refieren al hecho de que la lengua minorizada debe limitarse al uso interno de la comunidad de habla, donde se integran los nativos de dicha lengua. Particularmente, este marcador se observa en los comentarios que ofrecen los escolares al valorar la procedencia de sus compañeros:

> Antes de salir al patio escolar, se han escuchado las palabras empleadas por una estudiante: *Ei solu falu fala con us falantis da miña clasi (...) i con otrus falu castellanu porque son de fora* [Yo solo hablo fala con los hablantes de mi clase (...) y con los otros hablo castellano porque son de fuera] (Observador 02/04/2024).

Este episodio se repite al observar las conversaciones mantenidas entre el estudiantado de menor edad, ya que reflejan la situación experimentada en algunos establecimientos de la localidad. En estos negocios, la lengua vernácula está presente, puesto que su uso contribuye a reforzar su función identificativa y diferenciadora. Por lo tanto, la manifestación del habla local permite reconocer a las personas que pertenecen o no al Valle de Jálama, justificando la oposición entre "nosotros", nativos de la lengua, y "ellos", con un dominio lingüístico insuficiente:

> El alumnado se encuentra en las escaleras de acceso a la pista central. En esos escalones, una niña le dice a su compañero: *Te voy a eital champú, eita a cabeza pa atrás* [Te voy a echar champú, echa la cabeza para atrás], a lo que el estudiante responde: *Ten cudau con u mei pelu* [Ten cuidado con mi pelo](Observador 19/04/2024).

La posibilidad de contar con una lengua propia no se corresponde con las prácticas lingüísticas exigidas por la cultura mayoritaria. Esta condición lleva a la existencia de contextos diglósicos, que implican el uso de una lengua en la educación formal y en el habla escrita, pero no en la conservación corriente (Siguán Soler, 2001). Desde este enfoque, parece obvio la distinción que realiza el alumnado al exponer determinadas actividades en el aula. A pesar de que las pautas de la tarea exigían la creación de una empresa con una denominación local de la zona, el alumnado se limitó a emplear el castellano:

> Varios grupos de estudiantes han realizado una serie de exposiciones vinculadas con la creación de empresas en la comarca de la Sierra de Gata. Estas empresas tenían como particularidad sus nombres como: *Turismu en us tres lugaris; Asociación de preservación da fala* [Turismo en los tres lugares; Asociación de preservación de la fala]. A pesar de su nomenclatura, el contenido al explicarlas era en castellano (Observador 26/04/2024).

Los datos expuestos se relacionan con el hecho de que los individuos monolingües, al acceder al escenario educativo, se les enseñan una segunda lengua para ser empleada de forma completamente separada de lo que se conoce como su primera lengua o lengua materna (García y Otheguy, 2020). Aun así, cada variedad lingüística posee una identidad simbólica y un valor distintivo por parte de sus naciones, comunidades e individuos, lo que se traduce en un bilingüismo flexible (Gil-Lacruz y Gil-Lacruz, 2012). Este fenómeno se caracteriza por presentar el bilingüismo como práctica habitual de los contextos de los que forma parte el hablante:

> Una estudiante de tercero de Educación Primaria se dirigió al especialista de inglés para comentarle en la lengua local: *Se me ha rotu u vasu* [Se me ha roto el vaso], a lo que el docente le preguntó: ¿Qué quieres, un rotulador?, la niña contestando en castellano: No, quiero que me des otro vaso (Observador 18/04/2024).

3.2. Instituciones de borrado y control social: la lengua estandarizada

La fijación de una identidad nacional conduce a las escuelas al desarrollo de un sistema eurocéntrico del conocimiento, en las que se dibujan lenguas estandarizadas, por lo que se impone la colonialidad del poder (Quijano, 2000). Esto lleva a las escuelas a reprimir la diversidad lingüística y a limitar el empleo de las prácticas comunicativas del alumnado. Asimismo, propicia las ideologías monoglósicas, que ven las lenguas como estáticas y desiguales, debido a la asociación entre los Estados-nación y las lenguas impuestas (Hamel, 2008). Por lo tanto, las instituciones escolares permiten controlar a quienes hablan de forma diferente, reduciendo sus oportunidades comunicativas:

> Antes de entrar al centro educativo, se observó la conversación entre una madre y un niño de tercero de Educación Primaria. El alumno le decía a su madre: *Vo cun a miña compañeira pa clasi* [Voy con mi compañera para clase], y la madre le contestó: *Sí, fillu, vai con ela* [Sí, hijo, ve con ella]. Después de entrar al colegio, el estudiante no volvió a emplear su lengua materna, ni con ninguno de sus compañeros de aula. (Observador 09/05/2024).

El hallazgo permite evidenciar cómo la escuela se concibe como un instrumento del Estado que articula educativamente el territorio. Por esta razón, los centros educativos han funcionado como espacios de borrado y control social (García y Otheguy, 2020). Para llevarlo a cabo se ha impuesto la lengua estandarizada, como resultado de la política seguida en los contextos escolares. Por lo tanto, el proceso experimentado por el alumnado está determinado por las dinámicas de poder que organizan la sociedad y, consiguientemente, por el capital social y cultural del que dispone cada individuo (Martín Rojo y Márquez Reiter, 2019):

> Mientras ayer una alumna, fuera del contexto educativo, mantenía una conversación con su madre en fala: *Agora voi a dil a u polideportivu a xugal un ratu* [Ahora voy a ir al polideportivo a jugar un rato], en la clase de hoy no ha mostrado ninguna interacción en esta lengua (Observador 10/05/2024).

La imposición de una lengua estándar contrasta con el repertorio lingüístico que debe tener un individuo para adaptarse a un mundo globalizado. No obstante, las políticas lingüísticas a menudo persiguen el objetivo de imponer una variedad estatal unificada, supuestamente ligada al contexto local, por lo que no consideran la variedad de fronteras lingüísticas y geográficas con las que convive el alumnado. La tendencia, por tanto, es garantizar el uso del castellano como lengua hegemónica y debilitar las lenguas autóctonas con las que coexiste el castellano desde sus orígenes (Moreno Cabrera, 2021). Esta situación lleva a que los discentes descarten cualquier actitud lingüística alejada de la norma mayoritaria:

> La tutora ha intentado introducir la fala en sus sesiones de clase a través de preguntas sencillas: *¿Adiel fostis a u parqui? ¿Con quén xugastis? ¿Te tirasti por u tobogán?* [¿Ayer fuiste al parque? ¿Con quién jugaste? ¿Te tiraste por el tobogán?]. A pesar de los intentos de la docente por introducir esta lengua, el estudiantado respondía en castellano. (Observador 25/04/2024).

El profesorado es un factor de influencia en el mantenimiento de las políticas lingüísticas, ya que pueden limitarse a defender la forma tradicional de transmitir la variedad en casa, tal como acontece con la lengua de la fala (Dondelewski, 2024). Esto supone mantener el estado actual de la inexistencia de esta lengua en el currículo escolar. Además, la posición de privilegio del profesorado puede llevar a evaluar otras lenguas y culturas, reproduciendo las normas lingüísticas que se establecen en el aula (Martín Rojo y Márquez Reiter, 2019). Esto supone el predominio de determinadas

estrategias de poder, que se aplican en relación con la lengua y los hablantes (Martín Rojo, 2022), desencadenando procesos como la (auto)vigilancia y la (auto)disciplina, presentes en los contextos educativos:

> Como es habitual, la sesión ha comenzado hablando sobre el fin de semana. No obstante, la tutora de tres años ha realizado esta pregunta en fala: *¿Qué habeis feitu u fin de semana?* [¿Qué habéis hecho el fin de semana?]. Todos querían responder, pero de repente un alumno lo hizo primero: El sábado fui con mis primas a un cumpleaños y el domingo fui con mi abuelo al campo. La maestra insistió en que podían decirlo en su variedad materna, pero continuaron respondiendo en castellano (Observador 06/05/2024).

Tal como se expone en este apartado, en la escuela se desarrollan una gran cantidad de interacciones constructoras de identidad (Heras et al., 2005). Por tanto, las identidades escolares se configuran entre diversidad de realidades y situaciones, entre pares, estudiantes y docentes, e incluso entre diferentes entornos como la familia y la comunidad (Rivas Flores et al., 2010). Por ello, debe garantizarse la enseñanza de lenguas minoritarias y, de este modo, asegurar la protección y el derecho de todo individuo a ser escolarizado en su variedad materna (Ramallo, 2018).

3.3. Resistencia a la cultura mayoritaria: el papel de las familias

Las familias en situación de contacto lingüístico se enfrentan a diversos desafíos (De Houwer, 2015). Entre ellos se desprenden sentimientos de exclusión, frustración, creencias culturalmente diferentes, o expectativas parentales diversas sobre la competencia lingüística en la infancia. La presencia de estos desafíos supone la influencia de mayores niveles de estrés en las familias bilingües, lo que impide la consecución de un desarrollo bilingüe armonioso (De Houwer, 2015). No obstante, los padres pueden elegir la intensidad con la que sus hijos e hijas aprenden la lengua dominante y la importancia que le conceden a la variedad materna. Por lo tanto, son un agente clave en la manifestación de la cultura entre generaciones (Gil-Lacruz y Gil-Lacruz, 2012):

> Mientras vestían al alumnado con los trajes de abejas, muchos familiares interactuaban en fala con ellos y ellas: *Meti a manga por aquí; Ten cudau con a cabeza; Te voi a puñel a diadema* [Mete la manga por aquí; Ten cuidado con la cabeza; Te voy a poner la diadema]. Frente a estos intercambios comunicativos, el estudiantado reaccionaba a las indicaciones, pero no contestaba en la misma lengua con la que los interpelaban (Observador 19/04/2024).

Desde esta tendencia, cabe resaltar que los factores del hogar predicen las preferencias lingüísticas del estudiantado. Esto determina que, en el caso de los escolares, existan pocas posibilidades de elegir su lengua materna. A pesar de ello,

algunas investigaciones informan de la asociación positiva entre el manejo de la lengua minoritaria y la relación con las familias (Pérez, 2011). Además, mantienen que la relación familiar puede verse mejorada mediante la preservación de la lengua minoritaria, dado que favorece la transmisión de una herencia cultural compartida entre los niños y sus familias. Por ello, el registro etnográfico muestra cómo el alumnado se expresa empleando la lengua local, al compartir experiencias familiares:

> Al tiempo que los estudiantes jugaban en grupo, un niño ha iniciado una conversación: *Adiel fui con mei padri a montal nu trastol* [Ayer fui con mi padre a montar en el tractor]. La necesidad de contar esa experiencia con su padre le ha llevado a emplear su lengua materna. Además, ha continuado empleando dicha variedad: *Amiñán voi a ajudali na granja* [Mañana voy a ayudarle en la granja] (Observador 04/04/2024).

Recientemente, las técnicas de normalización lingüística se han cuestionado en regiones con una segunda lengua cooficial (Ramallo, 2011). En muchos de estos territorios, los hablantes hacen de su lengua minoritaria un uso preferente. Para llevarlo a cabo, rechazan el escaso valor simbólico que se le atribuye a sus variedades y reniegan de los principios de rentabilidad que supone invertir en la lengua del Estado (Martín Rojo, 2022). Esta postura permite evidenciar el papel del hablante en el mantenimiento de su lengua, ya que una comunidad lingüística puede decidir emplear o erradicar su variedad materna, generando un proceso de sustitución. Aun así, la participación en un entorno de bilingüismo lleva a la existencia de patrones lingüísticos propios:

> El revuelo por terminar la actividad ha provocado que una alumna se cayera. Rápidamente, la niña ha acudido al maestro y le ha explicado con sus palabras: Me he hecho mucho daño en las *costas*. Esta última palabra no ha sido comprendida por el especialista, que le ha preguntado a su alumna: ¿Qué quiere decir costas?, a lo que la niña ha respondido: Espalda. (Observador 03/06/2024).

Atendiendo a la fase histórica actual, es difícil imaginar el futuro de las lenguas regionales sin garantizar su normalización social (Ramallo, 2018). En esta línea, la transmisión intergeneracional no es suficiente, ni tampoco su uso en la vida privada. De hecho, cabe señalar que no todos los grupos de edad hacen el mismo uso de la lengua vernácula. Por ello, es de esperar que los jóvenes prioricen el castellano, ya que están más influenciados por los medios de comunicación, viajan más y poseen cierto grado de instrucción (López Morales, 1989).

3.4. El imperativo mediático: la construcción de un discurso homogeneizador

La comunidad de hablantes de la fala de Xálima está atravesada por múltiples dimensiones que afectan a su desarrollo lingüístico completo. Por ello, el grado de discriminación lingüística que experimentan es más acusado, en comparación con

otros grupos lingüísticos con mayor número de hablantes y posibilidades de contacto comunicativo. De este modo, se evidencian ciertos mecanismos de opresión derivados de procesos de homogeneización. Uno de los más destacados es la influencia que ejercen los medios de comunicación, tal como se expone en la siguiente nota de campo:

> La llegada del alumnado al aula ha resultado bastante tranquila. Muchos de ellos han empleado el castellano, sin realizar ninguna variación al respecto. Mientras se escuchaba sus conversaciones, la tutora de este curso de tres años ha expuesto lo siguiente: En cursos anteriores esto no pasaba, a mí me llegaban hablando en fala. Sin embargo, ahora creo que escuchan menos a sus padres y están más atentados a las pantallas, en especial a plataformas como *YouTube*, donde escuchan todo en castellano (Observador 18/03/2024).

El hecho de que el alumnado aparezca inmerso en ecosistemas mediáticos moldea su repertorio lingüístico y lo orienta hacia la adquisición de la cultura mayoritaria. Asimismo, en estos espacios considerados de inmediatez comunicativa se produce asiduamente una condena mediática de las lenguas subordinadas. Por lo tanto, sigue presente una arraigada cultura diglósica que condiciona el estatus de una lengua dentro de una comunidad de hablantes (Boyer, 2017). Desde esta posición, se remarca la necesidad de romper con la tradición monolingüe y monoglósica, priorizando el desarrollo de la expresión bilingüe del estudiantado, tal como expone una alumna en esta cita:

> Movidos por la curiosidad, el alumnado plantea varias cuestiones. Para ello, se interesaron por conocer el origen de las personas allí presentes. Esto los llevó a hacer uso de la siguiente afirmación, expuesta por una estudiante: *Si eris de Valverdi tes que falal en fala* [Si eres de Valverde tienes que hablar en fala] (Observador 21/02/2024).

La presencia de estereotipos en las estructuras mediáticas puede llevar a la existencia de discursos fundamentados en un séquito de simplificaciones, aproximaciones y deformaciones (Taranger, 1997). Esto se complementa con la capacidad de ciertos grupos poderosos de controlar la esfera mediática y los aspectos que condicionan la estructura del texto y del habla. Por tanto, la cuestión reside en ayudar a los estudiantes bilingües a entender que sus lenguas minoritarias están presentes en sus vidas como escolares, aunque carezcan de significación para las empresas de comunicación.

4. A modo de conclusión

Las explicaciones alternativas en torno al mantenimiento de la lengua de la fala han sido muchas y muy diversas. Primeramente, se señaló el aislamiento de un grupo de repobladores de habla gallego-portuguesa (Cintra, 1959), debido a las

características de un relieve pronunciado que dificultaba la comunicación y permitía el mantenimiento de las variedades dialectales de la zona (García Mouton, 2014). No obstante, dada la localización del Valle de Xálima, se desprende que era una zona de interés, no solo por encontrarse próximo a ríos y caminos destacados, sino también por sus fuertes contactos con Portugal y con Salamanca; por este motivo, el aislamiento no debe aceptarse como válido. Por ello, la explicación más lógica sobre la pervivencia de esta lengua se fundamenta en la existencia de redes sociales densas y múltiples. Esto desembocaría en una comunidad de habla con una variedad lingüística, unas reglas de uso, una interpretación de ese uso, unas actitudes y una misma valoración (Moreno Fernández, 2010).

Atendiendo a la fase histórica actual, es posible considerar que la fala se encuentra sometida a un proceso de castellanización, especialmente entre la población escolar, donde se detecta una mayor irrupción de castellanismos (Costas González, 2018). Sin embargo, la actitud mostrada por los hablantes continúa siendo de lealtad y orgullo, tal como se demuestra en el uso de esta lengua como medios de socialización e identificación. Esta actitud se desprende del reconocimiento de la lengua como logro colectivo, lo que lleva a los individuos a participar en dicho logro mediante el uso de su variedad lingüística (Réaume, 2000). Sin embargo, para que esta situación perviva, es necesario evitar una minorización interiorizada por parte de los hablantes. Se trata de hacer ver a la comunidad lingüística que la fala se encuentra en una posición vulnerable, alejada del programa escolar y con una situación de pérdida poblacional (Ramallo, 2018). Además, existen algunos estudios sobre esta lengua que apuntan a la desaparición de algunas formas vernáculas entre la generación más joven, lo que desencadena una reducción en la extensión funcional de la misma (Flores Pérez, 2019; Manso Flores y Flores Pérez, 2019).

En este contexto, la escuela desempeña un papel destacado, especialmente en el desarrollo de nuevos espacios y programas innovadores que reconozcan la diversidad móvil del repertorio lingüístico del estudiantado. Se trata de cambiar el orden social de lo que significa la lengua en la escuela (García, 2017), permitiendo a los discentes acceder a su repertorio lingüístico completo, en lugar de imponer prácticas orientadas al uso de la lengua mayoritaria (García y Otheguy, 2020). Por ello, las instituciones escolares deben promover políticas lingüísticas que aborden espacios de implementación, donde se reflejen ideologías lingüísticas heteroglósicas. Así, el alumnado formará parte de la creación de significado multilingüe, ya que su voz será representativa en los contextos educativos.

A partir del estudio de los cambios de registro lingüístico establecidos por el estudiantado, se constata que los niños y las niñas activan la elección de la lengua y sus manifestaciones según los contextos educativos, tanto formales como informales, en los que se encuentran inmersos. Por lo tanto, este estudio de caso único ha permitido evidenciar cómo los comportamientos y las creencias en los contextos

bilingües dependen de múltiples factores, que condicionan las ideologías lingüísticas de determinados grupos como la comunidad escolar. Del mismo modo, los hallazgos hechos muestran cómo el alumnado establece diferentes estrategias de superación cuando reconocen que su identidad está amenazada por la presencia del otro (Jaspal y Coyle, 2009). Asimismo, los resultados muestran cómo la lengua establece tecnologías de poder, capaces de disciplinar a los hablantes para evitar cualquier conducta alejada de la norma mayoritaria. Esto supone adoptar ciertos mecanismos como la vigilancia, la disciplina y la normalización, impidiendo la auténtica expresión de la diversidad lingüística.

Antes de concluir, conviene señalar algunas limitaciones surgidas en esta investigación. En primer lugar, el trabajo puede estar limitado en el tamaño de la muestra, ya que se nutre del estudiantado del centro educativo de Valverde del Fresno, por lo que deja al margen al alumnado emplazado en otras instituciones de la zona. En segundo lugar, se evidencian limitaciones metodológicas de un estudio que, por su carácter etnográfico, ha empleado notas de campo, en lugar de otras técnicas como las entrevistas semi-estructuradas. Por esta razón, futuras líneas de investigación podrán abrir nuevos caminos en el estudio de los intercambios comunicativos en las escuelas del Valle de Jálama.

5. Bibliografía

Aguado-Odina, T. y Sleeter, C. (2021): "Educación intercultural en la práctica escolar. Cómo hacerla posible", *Profesorado*, n. 28 (3), pp. 1–5.

Blas Arroyo, J. L. (2010): *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*, Madrid, Cátedra Lingüística.

Boyer, H. (2017): *Introduction à la sociolinguistique*, Malakoff, Dunod.

Bucholtz, M. y Hall, K. (2005): "Identity and interaction: A Sociocultural linguistic approach", *Discourse Studies*, n. 7(4–5), pp. 585–614. https://doi.org/10.1177/1461445605054407

Carrasco González, J. M. (1996): "Hablas y dialectos portugueses o galaico-portugueses en Extremadura: Parte I: Grupos dialectales: Clasificación de las hablas de Jálama", *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 19, pp. 135–148.

Carrasco González, J. M. (1997): "Hablas y dialectos portugueses y galaico-portugueses en Extremadura: Parte II y última: Otras hablas fronterizas. Conclusiones", *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 20, pp. 61–79.

Carrasco González, J. M. (2024): "Propuesta ortográfica de la Universidad de Extremadura para la fala", *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, n. 18, pp. 99–105. https://doi.org/10.17398/1888-4067.18.99

Cintra, L. F. (1959): *A linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo, Seu confronto con a dos Foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre.*

Contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Costas González, X. H. (2018): "As falas do Ellas: ausencia na escola e hibridación forzada", en A. Rita Carrilho, F. Fidalgo Enríquez, I. Vázquez Diéguez, P. Osório y T. Flores Pérez (Eds.), *Ao encontro das Línguas Ibéricas* (pp. 333–348), Universidade da Beira Interior, LusoSofia Press.

De Houwer, A. (2015): "Harmonious bilingual development: Young families' well-being in language contact situations", *International Journal of Bilingualism*, n. 19(2), pp. 169–184. https://doi.org/10.1177/1367006913489202

De Mejía, A.-M. (2006): "Bilingual Education in Colombia: Towards an Integrated Perspective", *Bilingual Education in South America*, n. 8(1), pp. 152–168. https://doi.org/10.21832/9781853598203-005

Dondelewski, B. (2021): "(Non)fuzziness of identity in the Spanish-Portuguese borderland: The case of the linguistic community of A Fala de Xálima (Spain)", *Acta Baltico-Slavica*, n. 45, pp. 1–20. https://doi.org/10.11649/abs.2434

Dondelewski, B. (2024): "A Fala de Xálima e ideoloxías lingüísticas – algúns comentarios", *Estudios Hispánicos*, n. 31, pp. 9–20. https://doi.org/10.19195/2084-2546.31.1

Duchêne, A. y Heller, M. (2012): *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*, London, Routledge.

Fernández Enguita, M. (2010): "Algunas cosas que deben cambiar en la sociología, si no lo han hecho ya" *Estudios de Sociología*, n. 15(28), pp. 271–288. https://doi.org/10.52780/RES

Flores Pérez, T. (2018): "Sintaxis pronominal de la Fala do val de Xálima: análisis y diferencias entre las tres variedades", en A. Rita Carrilho, F. Fidalgo Enríquez, I. Vázquez Diéguez, P. Osório y T. Flores Pérez (Eds.), *Ao encontro das Línguas Ibéricas* (pp. 295–315), Universidade da Beira Interior, LusoSofia Press.

Flores Pérez, T. (2019): Variações no léxico disponível de "A Fala": plantas e animais, *LaborHistórico*, n. 5(2), pp. 83–99. https://doi.org/10.24206/lh.v5iEspecial2.26898

García Mouton, P. (2014): *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco/Libros.

García, O. (2017): "Critical Multilingual Language Awareness and Teacher Education", en Cenoz. J., D. Gorter y S. May (Eds.), *Language Awareness and multilingualism* (pp. 263–280), Cham, Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-02240-6_30

García, O. y Otheguy, R. (2020): "Plurilingualism and translanguaging: commonalities and divergences", *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, n. 23(1), pp. 17–35. https://doi.org/10.1080/13670050.2019.1598932

García-García, J. (2024): "Diversidad, cultura, nación: El currículum oculto de la Sociología de la Educación", *Revista de Sociología de La Educación*, n. 17(2), pp. 203–221.

García-García, J. y Rina Simón, C. (2023): "Banderas sin viento: Naciones y nacionalismo en la Sociología de la Educación", *RISE*, n. 12(2), pp. 111–140.

Gil-Lacruz, A. I. y Gil-Lacruz, M. (2012): "Mother Tongue and School Failure in Multilingual Country", *International Journal of Sociology of Education*, n. 1(2), pp. 157–179. https://doi.org/10.4471/rise.2012.09

Goetz, J. P. y LeCompte, M. D. (1988): *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*, Madrid, Ediciones Morata.

Hamel, R. E. (2008): "Plurilingual Latin America: Indigenous languages, immigrant languages, foreign languages towards an integrated policy of language and education", en C. Hélot y A. M. de Mejía (Eds.), *Forging multilingual spaces: Integrated perspectives on majority and minority bilingual education* (pp. 58–108), Bristol, Multilingual Matters. https://doi.org/10.21832/9781847690777-004

Heras, A. I., Guerrero, W. E. y Martínez, R. A. (2005): "Las aulas escolares como zonas ambiguas: micro-análisis interaccional sobre percepciones de sí y del otro", *Perfiles Educativos*, n. 27(109), pp. 53–83.

Hobsbawm, Eric. J. (1992): *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality,* Cambridge, Cambridge University Press.

Jaspal, R. y Coyle, A. (2009): "Language and perceptions of identity threat", *Psychology and Society*, n. 2(2), pp. 150–167.

López Morales, H. (1989): Sociolingüística, Madrid, Gredos.

Manso Flores, A. A. y Flores Pérez, T. (2019): "Passau, presenti i futuru da Fala", *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía, n.* 13(2), pp. 101–122.

Martín Rojo, L. (2010): "Jargon", en M. Fried, J.-O. Östman y J. Verschueren (Eds.), *Variation and change: Pragmatic perspectives* (pp. 155–170), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company. https://doi.org/10.1075/hoph.6.12mar

Martín Rojo, L. (2022): *Power and the role of language*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company. https://doi.org/10.1075/hop.25.pow1

Martín Rojo, L. y Márquez Reiter, R. (2019): "Language surveillance: Pressure to follow local models of speakerhood among Latinx students in Madrid", *International Journal of the Sociology of Language*, (257), pp. 17–48. https://doi.org/10.1515/ijsl-2019-2019

Meyerhoff, M. y Strycharz, A. (2013): "Communities of Practice", en J. Chambers y N. Schilling (Eds.), *The Handbook of Language Variation and Change* (pp. 428–447), New Jersey, John Wiley & Sons. https://doi.org/10.1002/9781118335598.ch20

Moreno Cabrera, J. C. (2021): "Políticas lingüísticas en el Estado español: del bilingüismo hegemónico al plurilingüismo armónico", *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, n. 11, pp. 21–43. https://doi.org/10.33776/EREBEA.V11I0.6896

Moreno Fernández, F. (2010): Las variedades de la lengua española y su enseñanza, Madrid, Arco/Libros.

Pérez, R. M. (2011): "Linguistic Acculturation and Emotional Well-Being in U.S. Schools", *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, n. 21(8), pp. 888–908. https://doi.org/10.1080/10911359.2011.588532

Quijano, A. (2000): "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America", *International Sociology*, n. 15(2), pp. 215–232. https://doi.org/10.1177/0268580900015002005

Ramallo, F. (2011): "O enclave lingüístico de Xálima: unha análise sociolingüística", *Estudos de Lingüística Galega*, n. 3, pp. 111–135.

Ramallo, F. (2018): "Relevancia e impacto do artigo 7 da Carta Europea para as Linguas Rexionais ou Minoritarias e a súa repercusión nas linguas do Estado español", *Revista de Llengua i Dret, Journal of Language and Law*, (69), pp. 28–51. https://doi.org/10.2436/rld.i69.2018.3116

Réaume, D. G. (2000): "Official-Language Rights: Intrinsic Value and the Protection of Difference", en W. Kymlicka y W. Norman (Eds.), *Citizenship in Diverse Societies* (pp. 245–272), Oxford, Oxford University Press.

Rivas Flores, J. I., Leite Méndez, A. E., Cortés González, P., Márquez García, M. J. y Padua Arcos, D. (2010): "La configuración de identidades en la experiencia escolar: escenarios, sujetos y regulaciones", *Revista de Educación*, (353), pp. 187–209.

Siguán Soler, M. (2001): *Bilingüismo y lenguas en contacto*, Madrid, Alianza.

Taranger, M.-C. (1997): "Constructions télévisuelles et stéréotype. Sur quelques procédures usuelles d'élaboration des reportages télévisés propres à favoriser les schématisations", *Langage & Société*, n. 81(1), pp. 17–33. https://doi.org/10.3406/LSOC.1997.2792

Tröhler, D. (Ed.). (2023): Education, Curriculum and Nation-Building, London, Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003315988

Valeš, M. (2017): "Community-Driven Revitalization of A Fala: Experience with the Orthography Project", en N. Ostler, V. Ferreira y C. Moseley (Eds.), *Communities in Control: Learning tools and strategies for multilingual endangered language communities* (pp. 59–63), Hungerford: Foundation for Endangered Languages.

Agradecimientos

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación doctoral de Raúl González Blanco (FPU24/02020), en el marco del Programa de Doctorado en Innovación en Formación del Profesorado. Asesoramiento, Análisis de la Práctica Educativa y TIC en Educación de la Universidad de Extremadura (R010).

Reseñas

Recensões

Caetano W. Galindo, ***Latim em pó. Um passeio pela formação do nosso português***, São Paulo, Companhia das Letras, 2022, 227 pp.

Guillermo Vidal Fonseca
Universidad de Extremadura
gvidalfonseca@unex.es
orcid.org/0000-0003-3494-3405

Como se formam e evoluem as línguas? No caso concreto do português que duzentos milhões de brasileiros falam, como é que se formou, que elementos e falas influenciaram nele, como evoluiu e deu no que hoje em dia as pessoas falam na rua, no boteco, na mídia? Uma pergunta que a escola responde de jeito muito básico para discentes (*o português procede do latim*) mas que esconde muitos matizes, segredos, curiosidades e certezas que rara vez o povo que usa a língua no dia-a-dia chega a conhecer. *Latim em pó. Um passeio pela formação do nosso português* é uma obra breve, didática, leve e com uma linguagem simples cuja finalidade é, precisamente, veicular esses conhecimentos para o público de além da linguística, universalizando o conhecimento científico dessa disciplina afastando-se do tom acadêmico.

Dividida em 19 capítulos relativamente breves e com títulos breves e intuitivos –e 2 finais com agradecimentos e recomendação de leituras–, a obra repassa cronologicamente todas as circunstâncias que criaram o português hoje falado no Brasil. Para tal, o autor dedica os primeiros a fazer refletir o leitor/a sobre como os humanos falamos e expressamos as coisas, sobre a relação entre falantes de diferentes línguas e o próprio conceito de língua e sobre como a linguística histórica conseguiu decifrar a formação e evolução de línguas emparentadas entre si permitindo-nos saber o que falamos e de onde procede. Nessas páginas, aparecem divulgadas noções básicas da linguística que raramente o utente comum da língua conhece: o entendimento entre humanos de diferentes famílias linguísticas antes da imposição de *línguas internacionais*; a noção política e popular, não científica, da língua; o que isso tem a ver com o fato dos utentes de português brasileiro sentirem dificuldades para compreender português de Portugal ou de outras latitudes; e, ainda mais básico, o fato de como cada *erro linguístico* é o motor básico de mudanças linguísticas e o que permitiu e permite a diversidade de línguas no mundo no presente e através da história. O autor dedica vários trechos a divulgar o que a Linguística acha desses *erros*, assim considerados pela escola e pelo sentir dos falantes, demonizados por professorado de etapas educacionais iniciais por se afastarem de um ideal de língua *correto*. Para tanto, lembra já o *Appendix Probi* no mesmo latim clássico para trasladar que esse fenômeno

sociolinguístico tem milênios de existência e explica a relação entre língua e classe social, usos formais e coloquiais e língua popular e culta. O intuito último é que o leitor deixe de considerar *erros* o que são desvios populares da norma culta, criações do povo sem as quais o português brasileiro, assim como o resto de variedades linguísticas, nunca teria chegado a existir.

O percurso histórico sobre a aparição do português começa com o indo-europeu. De jeito muito pedagógico o autor explica como os pesquisadores deram com essa língua ou tronco de línguas através do estudo das similitudes entre latim, grego, sânscrito e outras línguas clássicas. Ela pode ser considerada o primórdio do que hoje é conhecido como português, mas deixando claro que outras culturas e povos que habitavam diferentes regiões desde antes da existência desse tronco linguístico deixaram também a sua sutil pegada. Em seguida, chega o latim: aquele grupo de variedades indo-europeias foi se dividindo aos poucos, sendo que uma dessas línguas resultantes e que se situava no centro da península Itálica foi a que depois se expandiu com o império romano e se propagou por boa parte da Europa. O autor aproveita aqui para transmitir um ensino que rara vez é conhecido fora do campo da linguística: do mesmo jeito que percebemos diferença entre a língua que brasileiros falam coloquialmente e a que escutam na mídia, no latim existia a mesma diferença, e se chamam latim vulgar e latim clássico. E do mesmo jeito que acostumamos achar errado o que falamos na rua e correto o que fala a mídia, assim acontecia também entre os falantes de latim e aquele latim escrito dos escritores clássicos. Mas a chave é que foi aquele vulgar e menos prestigiado o que evoluiu para outras línguas existentes hoje do mesmo jeito que será o português brasileiro falado pelo povo o que seguirá evoluindo para outras variedades futuras. A introdução desse conceito, ao meu ver, é muito relevante para aproximar ao povo não conhecedor da linguística, leitoras/es do livro, a ideia de desmitificar as variedades prestigiadas e de valorizar e nos orgulhar da língua popular e coloquial que falamos diariamente.

O relato continua com a chegada daquele latim popular ao território da *Gallaecia* histórica. Existiam povos oriundos daquele território antes da invasão romana e cujas variedades linguísticas terminaram sumindo com o triunfo do latim, mas deixando pegada no próprio latim que foi para essa região e moldando-o. Como indica o autor, esse evento é outra das chaves que determina as primeiras diferenças entre o latim moldado que foi sendo adoptado por diferentes regiões da Europa e que os acabará separando em diferentes línguas latinas. E é por isso que uma língua latina como o português diz *carvalho* enquanto o espanhol diz *roble*. Quando, mais tarde, o império cai, diferentes povos europeus germânicos, falantes de diferentes variedades

linguísticas, fundam reinos, também no território da antiga *Gallaecia,* e dão mais uma empurrada para a separação das novas variedades latinas.

Interessante é como, nesse ponto, o autor não esquece o galego e a separação política entre a *Gallaecia* do norte e a do sul do rio Minho como outro dos eventos que determinou o rumo do português que, séculos depois, falaria a população brasileira atual. Nesse sentido, Caetano Galindo segue a estela, não muito comum ainda hoje em dia no Brasil, de outros autores (Bagno, Faraco) que puseram a Galiza e o galego no mapa como atores chave no surgimento da língua portuguesa, evitando no repasso histórico categorizações como *português arcaico*, utilizado tradicionalmente no ensino histórico sobre a língua.

Apesar da tradicional linha temporária vertical com que se acostuma explicar o surgimento e desaparecimento de línguas e que também se descreve no livro, o autor tenta matizá-la ao longo de toda a obra salientando a importância dos eventos transversais ou *laterais* na progressiva separação de variedades em outras novas e diferentes. Daí palavras como *fetiche*, que no português era *feitiço*, passou para o francês adaptado foneticamente como *fetiche* e assim voltou para o português com novas propriedades semânticas. Do mesmo jeito é encarada a influência árabe no português, matizando o autor a procedência através de outras línguas ou variedades –não direta– de muitas vozes, para além de incorporações tardias não acontecidas durante a Idade Média europeia. O que implica uma visão diferente para o leitor, talvez acostumado a enxergar o árabe como superestrato do português através do ensino tradicional sobre a língua.

É a partir das datas que acompanham a chegada dos invasores europeus ao Brasil que a situação se torna mais interessante para terminar delimitando o que hoje conhecemos como português brasileiro. A primeira controvérsia tem a ver com a antiguidade do povoamento –e, portanto, das línguas existentes– pré-colombiano no continente sul-americano, ao parecer, segundo recentes indícios, bem mais antigo do que o tradicionalmente atribuído. Um segundo ponto de discussão engloba o surgimento e caraterização das línguas gerais brasileiras: para o autor, longe de se tratar de línguas crioulas, foram línguas indígenas alteradas por um *superestrato* português numa cena sociolinguística em que a língua dos colonizados venceu a dos colonizadores até que a pressão da coroa portuguesa e a nova realidade socioeconômica desde meados do século XVIII fizeram capotar a situação em favor do português. Finalmente, com o papel jogado pelas línguas africanas na caracterização definitiva do português brasileiro, chega uma das frases mais importantes, ao me ver, da obra: "aquela narrativa-padrão segundo a qual não houve conflitos em nossa formação linguística, que dizia que o português se

instalou no Brasil e foi apenas "influenciado" pelas línguas dos povos originários e escravizados já se provou inadequada" (p. 164). Aqui o autor estabelece uma linguagem solidária com os escravizados na época do Brasil colónia que, ao meu ver, resulta útil para se distanciar do discurso eurocêntrico que impregna muitas vezes o relato sobre as influências africanas e indígenas nas línguas europeias que se impuseram no continente americano.

Mas é no capítulo chamado *Pretoguês* (pp. 174-182) e seguintes onde a análise e o ponto de vista mais desprovido de complexos se juntam para explicar por que o português hoje falado no Brasil tomou tanta diferença do europeu. Até o século XV, toda a análise do percurso da formação do português é comum para o atual *brasileiro* e o atual europeu. Depois dessa data começam as divergências já mencionadas, mas esse capítulo encerra talvez –ou, do meu ponto de vista, com certeza– o fato fundamental ou mais relevante daquela diferenciação: a proposta de que o português no Brasil virou *pretoguês* porque os pretos eram maioria da população e como escravizados só foram aprender o idioma de adultos, o que impediria eles atingirem um nível nativo de português, passando para descendentes e outras pessoas esse português carregado de interferências bantas e de outras variedades africanas: daí a conjugação simplificada (*eles fala*) ou a pronúncia apoiada em vogais (*rítimo*), dentre outros muitos traços que hoje continuam sendo comuns no português brasileiro popular e que o afastam do português europeu.

Definitivamente, *Latim em pó* merece ser lida: pela narrativa simples, próxima para qualquer leitor/a; pelo seu tom próximo, às vezes quase próprio da língua oral, dando à linguística um matiz atraente e motivador; pela sua clareza e ordem, fundamentais para analisar o percurso milenário de uma variedade linguística até o dia de hoje; e pelo seu nada disfarçado posicionamento contrário perante preconceitos de classe, raciais e ao mesmo tempo linguísticos, que ainda influenciam todos os dias o jeito de falar das pessoas e que têm influenciado os caminhos da história interna do idioma português durante séculos até hoje. Expondo-os, o autor não apenas faz justiça contra as formas de opressão históricas padecidas por pessoas e comunidades linguísticas, mas persuade também o leitor/a a se orgulhar da variedade de português popular que fala no cotidiano, a não achar erro ou incorreção quase cada palavra ou pronúncia que profere. Na minha opinião, uma tarefa ainda muito pendente de ser feita pela linguística como disciplina em inúmeras línguas do mundo. A obra consegue analisar historicamente a formação do português passo por passo sem esquecer fazer as leitoras/es partícipes orgulhados do processo, o que por si próprio já devemos considerar um sucesso em obras desse tipo.

Carlos J. F. Jorge, ***Ferreira de Castro: A Violência da Natureza e dos confrontos sociais,*** Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2025, 208 pp.

Cristiana M. Oliveira[1]
Universidade de Évora – CIDEHUS
cristiana.oliveira@uevora.pt
orcid.org/0000-0002-1165-0741

Em setembro de 2025 foi publicado o primeiro livro da coleção de ensaios do Centro de Estudos de Ferreira de Castro que visa reunir, em volume, artigos dispersos de autores que se debruçam sobre Ferreira de Castro, facilitando assim a consulta. O primeiro autor escolhido foi Carlos J. F. Jorge, Professor Emérito da Universidade de Évora, e "um castriano em Évora" (Carlos Castro, Direcção CEFC), falecido em 2024. Além da homenagem que o Centro de Estudos pretende prestar ao autor com este livro, há também uma intenção de extravasar pensamentos dominantes e lugares-comuns no campo literário e não só. O trabalho de paginação e fotografia é de Nuno Marques Mendes, e a apresentação e as notas de rodapé são da responsabilidade de Ricardo António Alves (Conselho Editorial CEFC) que será, por sua vez, o segundo autor escolhido.

O livro está dividido em oito partes (apresentação, seis ensaios, bibliografia), intercaladas com sete fotos a preto e branco. A escolha das tonalidades acromáticas e dos elementos naturais remetem para a paisagem de uma *aldeia nativa* – o mineral, o rupestre, o etéreo – e evocam contextos sociais duros e difíceis, marcados pela ação violenta da natureza e do homem. Ademais deste diálogo explícito, existem outros implícitos e simultâneos, entre a imagem e o texto, nos seguintes aspetos: a paixão pelas árvores de Ferreira de Castro; a visão 'selvagem', isto é, de espírito intelectualmente livre do autor que contém "um pensamento estruturado que age por si próprio" (p.16); e as relações literárias e artísticas, plasmadas nas referências à antropologia, à pintura, ao cinema contemporâneo, à banda desenhada, entre outros.

A apresentação do livro intitula-se de "Quando o estudo se impõe". Título que, por si só, perfilha a estética dos contrastes pictóricos e textuais, presentes neste livro-objeto. Ricardo António Alves contextualiza a origem da estima intelectual, e expõe com grande poder de síntese quem foi este docente da Universidade de Évora, como ensaísta e como castriano. A sua "[...] mundivivência, quando sólida, desde que transparente e não dissimulada, dão

[1] Este trabalho de investigação foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através da bolsa de doutoramento com referência 2024.00278.BDANA.

consistência à leitura ensaística [...] "(p.16), e permitiu-lhe ver mais além, quando poucos o faziam, tendo escrito sobre "narrador" e "personagem", e sobre o papel da descrição na obra ficcional castriana. Isto desembocou numa abordagem comparatista e criteriosa do tempo e do espaço nos romances de formação, e da literatura de viagens do autor de *A Selva*.

O primeiro ensaio chama-se "Apresentação de uma obra prosélita: Breve nota de enquadramento histórico-literário de Ferreira de Castro" que nos descreve uma obra pulsante que é, por sua vez, a expressão máxima do escritor: "Assim, não seria a vida e a existência social que explicariam a obra, como queria um certo biografismo tradicional, mais conformista, mas seria, antes, a obra, o fazer da obra, a luta pela obra, que ajudaria a explicar o homem." (p.23). O fazer da obra e a luta pela obra sugerem uma inversão da perspetiva tradicional, e desafiam qualquer biografia. A linha transversal, que atravessa esta breve nota, é o modo inovador de Castro não só nas correntes estético-literárias portuguesas e europeias, bem como no reconhecimento ontológico da humanidade.

O segundo ensaio "Lugares do Idílio e Espaços do Exílio nos primeiros romances de Ferreira de Castro" assinala a notabilidade e o modernismo da funcionalidade descritiva em Castro. O ensaísta sugere uma reavaliação da obra castriana, sob a égide de princípios naturalistas e modernistas, questionando a problemática do cânone: "[...] talvez não tenha havido apenas um modernismo, mas vários [...]" (p.63).

Avançamos para o terceiro ensaio "Espaços de Ruptura e Lugares de Comunhão: Encontros com o Outro e Descentramentos do Eu nas "Selvas" Ficcionais de Ferreira de Castro". Logo aqui percebemos a multiplicação dos espaços e o desdobramento do *Eu* através de movimentos de rutura que descentram o indivíduo, e encontram o *Outro*. Ambos são indicadores do modernismo, caracterizado pelo corte radical com o tradicionalismo estético, e pela busca incessante de novas formas de expressão. A referência ao *O Instinto Supremo* pela representação despojada da paisagem amazónica contrasta com a exuberância das representações descritivas de *A Selva*, e com as representações dos espaços sertanejos em *Emigrantes*. A partir desta diferença, o ensaísta enuncia o discurso do narrador não só como um mero quadro representativo do cenário e da ação, mas também como um delineamento preciso dos locais e das sequências dramáticas. A análise ensaística não circunscrita é uma mais-valia para percebermos como o autor literário se relaciona com outras disciplinas das ciências sociais e humanas, e Carlos J. F. Jorge fá-lo na conclusão deste ensaio, atenuando possíveis tensões: "A antropologia de Nimuendaju assenta na afirmação da necessidade da «História» e do «Progresso»." (p.94).

Avançando agora para o quarto ensaio "A descrição como referência poética e documentário n'*A Selva* de Ferreira de Castro", o ensaísta estabelece duas âncoras para o descritivo do romance – a *ecphrasis* e a *enargia*. Duas designações que esmiúçam o saber etimológico até à técnica de matizar e dominar os cambiantes que a descrição oferece na criação ficcional e poética. Desta guisa, a análise minuciosa de Carlos J. F. Jorge dá-nos acesso ao *interior da selva* e ao variado universo social, cuja modalidade própria do tempo é o efémero: "[...] toda a perspectiva é a de uma *chegada*, ou uma *partida*, nunca é a da *permanência*." (p.108). O carácter transitório e impermanente da ação agita o olhar do protagonista e aviva a descrição. Existe um permanente encontro do olhar com as paisagens exteriores e interiores, e a *demarcação alargada* das situações pontua as relações do sujeito do olhar com a alteridade e com o cronótopo da mesma; afirmação sustentada pelo suporte teórico-filosófico de Bakhtine: "o cronótopo do limiar é o cronótopo da *crise*, da *mudança de uma vida*." (p.109). Novamente, a funcionalidade da descrição extrapola os limites da literatura, e alia-se a outras áreas que não a literária, expandindo as vias de interpretação.

O penúltimo e quinto ensaio "*Perigeias*: Um humanismo planetário entre as duas guerras – Algumas problemáticas histórico-literárias em torno de *La Vuelta al Mundo de un Novelista* (1924) de Blasco Ibáñez e *A Volta ao Mundo* (1940-1944) de Ferreira de Castro" lança o mote de dois escritores ibéricos terem publicado um relato de viagem. O facto do percurso e título serem bastante similares poderia torna-se uma repetição e/ou redundância, especialmente para Castro que publicou vinte anos depois de Blasco, aquando do auge da sua difusão em Portugal. Segue-se então o aprofundamento das questões que estes textos coincidentes levantam, em vez da prolongação da simplificação da história literária que apagou um conjunto de autores. A ver do ensaísta, o ponto de partida das duas *perigeias* ibéricas é igualmente humanista, guiada pelo historicismo positivista latente, e pelos valores da civilização ocidental. A visão unitária da humanidade tem roupagens distintas em ambos os escritores, mas a visão do Outro *semelhante* é completamente integradora das diferenças culturais: "O que surge, de modo inovador como proposta humanista, é o ser diferente nos seus fundamentos culturais, mas idêntico na sua valorização ontológica." (p.144). Esta visão comum procura a unidade na humanidade, independentemente das diferenças, e enfatiza a componente antropológica, tornando estes dois viajantes peninsulares em antropólogos modernos, conceção da crítica literária de Pierre Campion.

O último e sexto ensaio "A selva amazónica em Ferreira de Castro e outros Amazonas: Um rio entre os rios e o caudal dos mitos (*Notas para uma investigação em curso*)" torna proeminente o tópico do rio, desde as origens

hebraicas, clássicas, greco-romanas ao renascentismo humanista; e a expressão temática e simbólica no imaginário fluvial de *A Selva*. Esta primeira parte do ensaio pretende introduzir um mapa informativo das configurações do rio ao longo dos séculos XIX e XX, diagnosticando relatos de descoberta das novidades do mundo, e relatos diarísticos e documentais. A segunda parte rebusca o cronótopo do limiar e da crise de Bakhtine para falar sobre a demarcação de universos, e sobre a estrutura do limiar no quadro de sugestões narrativas e de relatos literários. Esta estrutura temática encontra-se ligada ao romance de aprendizagem e, intrinsecamente, ao processo descritivo. A impermanência entre chegar e partir marca o compasso da inconstância da personagem, sitiada *entre mundos*, e suspensa entre realidades, sem se identificar plenamente com nenhuma delas. O emigrante não assimila nem se deixa assimilar, e o imaginário e o visível exercem forças opostas, porém magnetizantes. A terceira e última parte explora a possibilidade de existir uma epistemologia dos *mundos possíveis*, onde o universo da nossa *realidade* possa coexistir com os *universos da ficção*, e possa potenciar contextos empíricos verdadeiros, consensuais e comunitários. Para credibilizar o espaço que um lugar inexplorado e distante pode ocupar numa narrativa, há uma interpelação das *Geografias Imaginárias* (1991) de Pierre Jourde, e dos "índios invisíveis" da *Floresta Esmeralda* (1985) de Boorman. Também *A Selva* de Castro é real e fantástica: "E não é disso que se trata, quase sempre, nesta obra de Ferreira de Castro, a *presença* obsidiante do *invisível*, sob a forma de ameaça do ataque dos índios?" (p.189).

Definitivamente, estamos perante uma coleção de ensaios singular pelo rigor analítico e pela seriedade intelectual, que todos estes textos comportam.

Fernanda Pereira Mendes (org.), ***Dante e Portugal. Presenças lusas e andaluzas na Divina Comédia***. Porto, Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri, 2021, 220 pp.

Pedro Álvarez-Cifuentes
Universidad de Oviedo
alvarezcpedro@uniovi.es
orcid.org/0000-0003-0317-691X

Entre as numerosas publicações que resultaram das comemorações do sétimo centenário da morte de Dante Alighieri, assinalado em 2021, tanto em Itália como no estrangeiro, não deve passar despercebido um interessante volume que se insere numa linha de investigação que, nas últimas décadas, tem procurado ampliar os limites tradicionais dos estudos dantescos. Trata-se de *Dante em Portugal. Presenças lusas e andaluzas na Divina Comédia* (2021), organizado por Fernanda Pereira Mendes (Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade - Instituto de Filosofia da Universidade do Porto / Universidade de São Paulo), que deriva do colóquio internacional "Presenças lusas e ibero-islâmicas na obra de Dante", promovido pela Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri (ASCIPDA), na cidade do Porto, em 2017. A coletânea coloca em diálogo a literatura italiana com os contextos culturais português e ibero-islâmico e parte de uma premissa fundamental: a Europa medieval foi um espaço de intensos intercâmbios culturais, linguísticos e religiosos, e a Península Ibérica desempenhou um papel central na transmissão de saberes entre o Oriente e o Ocidente. A iniciativa merece ser saudada com entusiasmo, na medida em que orienta a atenção nos estudos comparatistas luso-italianos, tradicionalmente impulsionados pelo professor José da Costa Miranda e continuados por investigadores como Graça Moura, Rita Marnoto, Isabel Almeida e Ana Beatriz Andrade e por trabalhos como *Estudos Dantescos. Tradução e recepção da obra de Dante em Portugal e no Mundo*, editado por Daniela di Pasquale e Tiago Guerreiro da Silva em 2014.

Após o prefácio (9-10) de Alessandro Masi, Secretário-Geral da Società Dante Alighieri, e a introdução (11-23), completa e rigorosa, da responsabilidade da organizadora do volume, Fernanda Pereira Mendes, *Dante e Portugal* apresenta uma estrutura bipartida, assente em duas secções claramente diferenciadas, embora concebidas de forma complementar. A primeira parte do livro consiste numa série de ensaios que examinam a influência das narrativas escatológicas islâmicas na formação do imaginário do poeta florentino, retomando um dos debates mais duradouros e

controversos da crítica dantesca moderna, que, no entanto, nem sempre foi abordado em língua portuguesa. Os autores revisitam as teses avançadas por Miguel Asín Palacios na sua obra clássica *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919), complementada depois por *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia* de Enrico Cerulli (1949), e exploram as possíveis vias de transmissão cultural entre o mundo islâmico e o Ocidente medieval, não para diluir a originalidade de Dante, mas para compreender com maior profundidade a complexidade da sua obra.

É o caso do estudo de Helmi Ibrahim Nasr, nascido no Egipto e naturalizado brasileiro, que teve um papel determinante na criação da Secção de Estudos Orientais da Universidade de São Paulo e foi o tradutor para português da versão oficial do Alcorão reconhecida pela Liga Islâmica Mundial. O seu artigo, "A escatologia islâmica na *Divina Comédia*" (25-67), sintetiza as investigações de Asín Palacios, revendo-as à luz da literatura árabe medieval e integrando-as num quadro comparatista mais amplo. Em "Maria Corti: a *Commedia* de Dante e o Além-túmulo islâmico" (69-78), Maurizio Capone revê os estudos da filóloga italiana Maria Corti, que estabeleceu um paralelismo entre a obra dantiana e as traduções do *Livro da Escada de Maomé* patrocinadas pelo rei Afonso X, o Sábio. Produzidas no contexto de intercâmbio cultural da Idade Média ibérica, estas traduções tenderiam a confirmar o *Livro da Escada* como uma das fontes privilegiadas da *Divina Comédia*. Por seu turno, em "Dante e o Islão" (79-95), Maria Soresina aborda as principais figuras islâmicas evocadas no poema, entre as quais o próprio Maomé, Saladino, Avicena e o cordovês Averróis — "Averrois, che 'l gran comento feo" (*Inferno*, IV, v. 144), enquadrando-as num horizonte simbólico e teológico marcado pela ambiguidade entre condenação e reconhecimento intelectual. Sob o título "Influências islâmicas sobre a *Commedia*: uma investigação inconclusa" (97-113), Domenico di Martino apresenta um panorama de conjunto da evolução histórica dos estudos sobre a influência da escatologia islâmica no pensamento de Dante, ao mesmo tempo que Maria do Céu Pinto Arena discute, de maneira mais geral, o impacto do Islão na literatura cristã medieval no artigo "A atualidade da presença islâmica em Dante à luz da dinâmica alterada de cooperação e conflito entre Islão e Ocidente" (115-132).

A segunda parte do livro centra-se na análise das relações de Dante e a *Divina Comédia* com a culturas e a literatura de expressão portuguesa, evidenciando a sua receção, circulação e reelaboração em diversos contextos do espaço lusófono. Em primeiro lugar, o estudo de Maria Cecília Cassini, intitulado "Fontes e rumos da Dantística lusófona" (133-152), avalia a presença de Dante no universo da língua portuguesa, com especial enfoque na literatura

brasileira, possivelmente influenciada pela intensa imigração italiana no país. A investigadora percorre do período neoclássico e do *Ramalhete poético do Parnaso Italiano*, publicado no Rio de Janeiro em 1843 a propósito do casamento do imperador D. Pedro II com a princesa napolitana Teresa Cristina de Bourbon, até às citações ocasionais de Machado de Assis, as versões da *Comédia* de Haroldo de Campos, Jorge Wanderley ou Eugênio Vinci de Morais, e alguma homenagem poética de Carlos Drummond de Andrade, passando pelo livro *O meu Dante*, editado por Edoardo Bizzarri (1965), entre outros muitos traços da presença de Dante na literatura brasileira. A breve alusão ao rei D. Dinis do canto XIX do *Paraíso* — "E quel di Portogallo e di Norvegia / lì si conosceranno, e quel di Rascia / che male ha visto il conio di Vinegia" (vv. 139-141) — é objeto de dois estudos diferentes. O texto de Afonso Rocha, "Dante, os Templários e D. Dinis à luz de Sampaio (Bruno)" (153-162), analisa a interpretação de Sampaio Bruno (1915) sobre a alusão ao Rei Trovador, relacionando-a com a extinção da Ordem do Templo e a fundação da Ordem de Cristo, enquanto o fragmento extraído de *Portugal: Razão e Mistério*, de António Quadros, sob o título "A Ordem de Cristo como redenção de *Quel di Portogallo*" (163-174), desenvolve a leitura de Bruno, oferecendo uma perspetiva mais abrangente sobre o contexto político e religioso da época. Para Quadros, uma noção superficial dos acontecimentos na Península Ibérica levou o poeta a emitir um comentário crítico sobre o rei português, quando, na realidade, "ao transpor de um pensamento [...] para a acção fundadora da nova Milícia de Cristo, [...] servindo simultaneamente não só um ideal religioso e ecuménico, mas também a acção da Coroa portuguesa, D. Dinis veiculava, implicitamente, o ideal da *Monarquia* segundo Dante" (174).

Em "A Divina Comédia e *Petrus Alfonsi Hispanus O.P.*: outro português notável na Idade Média?" (175-212), Fernanda Mendes propõe uma leitura inovadora: o Pedro Hispano mencionado por Dante no canto XII do *Paraíso* — "Pietro Spano, / lo qual giù luce in dodici libelli" (v. 134) — não seria o papa português João XXI, como tradicionalmente tem sido aceite pela crítica, mas sim um frade dominicano pouco conhecido, Pedro Afonso, o autor dos "doze livrinhos" do *Tractatus* ou *Summulae Logicales*, que em 1245 teria atuado como testemunha do juramento solene do futuro rei D. Afonso III de Portugal. Esta hipótese, apoiada numa meticulosa pesquisa documental, acrescenta uma dimensão inédita à interpretação das referências portuguesas na *Comédia*. Por fim, o posfácio de Fabrizio Boscaglia (213-218) recolhe alguns dados sobre a receção do Islão na obra de Fernando Pessoa e demonstra que a leitura da *Divina Comédia* pelo poeta português, evidenciada pelas anotações feitas nos exemplares conservados na sua biblioteca (três edições

do poema, em italiano, inglês e francês), contribuiu para a construção de um diálogo simbólico com o mundo islâmico, reconhecendo aos filósofos muçulmanos "um imprescindível papel de transmissores da própria cultura grega na Europa medieval" (215).

Em termos críticos, importa salientar que o livro *Dante e Portugal* não pretende oferecer respostas definitivas sobre a influência portuguesa (ou ibero-islâmica) na *Divina Comédia* ou sobre a marca de Dante na literatura de língua portuguesa, talvez menos percetível do que a de Petrarca. O seu objetivo é, antes, abrir novas linhas de investigação e suscitar questões que convidem a repensar a obra dantesca a partir de perspetivas menos tradicionais — e não sempre frequentes no âmbito lusófono —, que enriquecem a compreensão da sua complexidade e do seu alcance universal. Os ensaios recolhidos mostram-se acessíveis a um público especializado alargado, que inclui não apenas dantistas, mas também investigadores dedicados à literatura medieval, aos estudos ibéricos e à história cultural europeia. Esta acessibilidade reforça o valor do volume curado por Fernanda Pereira Mendes como instrumento de diálogo interdisciplinar e ponto de encontro entre diferentes tradições, que favorecerá a consolidação de uma abordagem comparatista e transnacional da obra de Dante.

Hugo Gonçalves, ***Filho do Pai***. Companhia das Letras, 2025, 235 pp.

José Vieira
CLEPUL
Universidade de Lisboa
jose-cvieira@outlook.pt
orcid.org/0000-0003-2117-9575

Não podemos escapar à memória que temos nem à memória que somos. É ela quem nos define e quem permite, malgrado os amargos de boca, compreender quem fomos, quem somos e quem queremos ou poderemos ser. A memória é um líquido amniótico poderoso. Marcantes e decisivas, as memórias estão intimamente ligadas à nossa identidade e nem a neurociência consegue explicar cabalmente por que razão recordamos umas em detrimento de outras, à exceção da sua carga emocional, como bem expõe Ivan Izquierdo (2010: 36). O mesmo seria corroborado por António Damásio em *O Sentimento de Si. Corpo, Emoção e Consciência*: "As memórias que constituem os nossos arquivos autobiográficos, (…) talvez sejam ainda mais obscuras que quaisquer outras devido à sua carga altamente emocional." (2013: 273)

Em *Filho do Pai*, romance autoficcional de Hugo Gonçalves, o autor regressa a este género ou subgénero literário, encerrando assim o díptico começado com *Filho da Mãe* (2019). O livro encontra-se dividido em três secções que correspondem, *grosso modo*, a três momentos complementares: o primeiro, "Certidão de Nascimento"; o segundo, "A vida e a morte do corpo de um homem"; o terceiro, "A Terra gira sempre".

Enquadrando-se no campo das narrativas da escrita do eu e, desta feita, no domínio da autoficção, o romance de Hugo Gonçalves não cai em sentimentalismos ou lirismos exacerbados, rejeitando, assim, o pendor *voyeurista* e quase condescendente da sociedade digital que tudo observa. *Filho do Pai* – assim como *Filho da Mãe* – é uma autoficção biográfica, na medida em que o autor é o protagonista da narrativa e é sobre ele que se desenrola a história, recorrendo a factos reais, a datas, lugares e nomes de pessoas, podendo até verificar a sua verosimilhança. Contudo, a história é contada de uma forma romanesca, de modo a tornar a leitura mais interessante. O livro de Gonçalves é também um objeto híbrido, tendo em consideração que conjuga a escrita autoficcional e romanesca com entradas de um diário em que regista apontamentos do seu quotidiano. É curioso notar, no entanto, que após o nascimento do filho, a 28 de junho de 2021, as entradas diarísticas deixam de surgir datadas, o que leva a duas reflexões possíveis: 1)

registar as datas axiais como forma de lhes atribuir um maior peso simbólico e existencial, do texto para a vida e da vida para o texto; 2) dizer ao leitor que a partir daquele momento, as datas não serão tão importantes para a organização mental do livro, o que faz sentido, uma vez que as narrativas autoficcionais – em particular as biográficas – não têm como propósito criar um arco narrativo cronologicamente ordenado e harmonioso, permitindo, assim, intromissões do tempo presente e memórias intermitentes e ainda suposições acerca do futuro. Isso acontece assiduamente nesta obra de Hugo Gonçalves, quais apartes ou reflexões metaliterárias que suspendem o ritmo da escrita e tentam equilibrar o balanço e o fôlego de quem se aventura a querer saber mais sobre o passado do pai e do avô – lembremos que, para além de jornalista de profissão e homem viajado pelas sete partidas do mundo, o protagonista irá utilizar os textos memorialísticos de seu pai, José Capote Gonçalves, para robustecer a sua narrativa. Os excertos citados surgem na obra *Os Malandros do Cruzeiro*, publicada pela Textiverso, em 2013.

Além da morte do pai e do processo do luto que, a acreditar no autor, "estava a ser feito havia anos, com ele ainda vivo" (19), o livro aborda temas como a paternidade, a relação com o corpo, a sexualidade, a relação com as mulheres e o que é a masculinidade. Hugo Gonçalves irá ainda evocar uma série de coincidências, qual teoria da sincronicidade de Jung, para tentar criar um sentido para tudo o que acontece consigo, para além de questionar datas, momentos e idades, fazendo ligações entre o avô, o pai e si próprio, unindo-os fios invisíveis que adquirem no texto literário um significado outro. Se o "sol doira sem literatura", como diz Pessoa, não é menos verdade afirmar que a literatura autoficcional pode ser um poderoso mecanismo de uma possível reconciliação interior com poderes terapêuticos. É o que lemos na entrada de 6 de fevereiro de 2021: "É a terceira vez – depois do avô e do tio – que o teu irmão te dá a pior das notícias. «O pai morreu esta noite»" (73); "Pensas que o teu pai morreu de noite, como a tua mãe" (74); "Nunca serei filho e pai ao mesmo tempo." (76); "O meu pai foi a enterrar duas horas depois da ecografia morfológica do meu filho" (85); "Olhando para trás, percebo que, tal como o meu pai na sua juventude, era minha condição andar pela vida encharcado de competitividade e fome de independência, com arrebatamentos sexuais e apetite pelo risco" (90); "Também eu era um emigrante português, como tinham sido o meu pai e o meu avô, um portador dessa ambiguidade que nos leva a sair de um sitio aonde queremos voltar" (145); ou, por fim, "eu era o meu pai ao volante, o meu filho, o menino que eu fui no banco traseiro de um *Datsun* com jantes especiais." (225)

A memória inaugura o romance, sendo também, de forma circular, a chave que porá termo à narrativa: a imagem do pai a correr atrás do filho, num

rochedo do Cabo da Roca. "Lembramos para encontrar sentido no que não conseguimos esquecer." (12) Todavia, e consciente de que a sua não é uma narrativa autobiográfica *stricto sensu*, o protagonista rapidamente exorta o leitor para o seguinte: "Escrever para dar meia-volta nos becos sem saída. Escrever para viver outra vez e, assim, adiar o esquecimento. Há muito tempo estava seguro de que escreveria um livro sobre o meu pai, sobre ser filho do meu pai." (44) Tal facto coloca em evidência a noção exata do processo de escrita como criação de uma verdade que parte do texto para a vida, o que se coaduna, *with flying colours*, com a lógica autoficcional.

Em *Filho do Pai*, Hugo Gonçalves faz incidir a escrita e o seu propósito na relação atribulada que manteve com o progenitor, sem lirismos desnecessários ou sentimentalismos ultrarromânticos. Por essa razão, o autoquestionamento é uma constante ao longo do livro, qual *intermezzo* que permite fazer contas ou o balanço do que até então havia sido escrito e relembrado e, por isso, vivido: "(Se quero que este seja um relato honesto, sobre a relação entre um pai e um filho, porque partilho uma das suas poucas mensagens ternas e não consigo transcrever os insultos do manancial armazenado na minha caixa de *email*? Por vergonha? Porque ele não se pode defender? Porque isto não é um ajuste de contas? Porque a escrita pode desmascarar-nos até ao osso, mas não deve ser palco de exibicionistas ou pornografia sentimental? Porque escrevo sobre a sua morte e, na morte, fica o pai do amor? Porque, tão perto do fim, regressamos sempre ao princípio, onde o pai feliz pega no seu filho ao colo pela primeira vez?" (70) Como em toda a literatura, a boa literatura, a verdadeira literatura, a resposta não é cabal, tão-pouco definitiva, levando, isso sim, a mais perguntas e dúvidas: "Que acho de ter um pai que não queria que eu fosse escritor e que, anos mais tarde, não só começou a escrever (…) como me pediu para entregar um dos seus livros a um realizador de cinema, meu conhecido, para adaptação? Que dizer de um pai que afirma ter orgulho dos meus livros, os mesmos que usa como prova do meu mau carácter? Sinceramente, não sei" (220).

Assim como em *Filho da Mãe*, as referências intertextuais são várias e ultrapassam o campo da literatura, abordando a psicologia, a biologia e os estudos sociais. Destaco ainda a influência da escrita de Karl Ove Knausgård em *A minha Luta – a morte do pai*, não só pelo temário abordado, mas sobretudo pela forma de encarar o assunto, sem condescendências, ao jeito de um cientista que tudo observa e relata, da mesma forma que Agustina diria encarar a escrita como um processo científico, como dissecar uma rã. Algo cruel mas necessário, afirma a autora de *Os Incuráveis*. É o que encontramos em ambos os escritores que, embora afastados em termos geracionais e geográficos, parecem comungar no seguinte, para além do já exposto:

"escrever é retirar da sombra aquilo que sabemos. Escrever é isso. Não o que acontece aqui e acolá, não que eventos aconteceram aqui e acolá, mas sim o *próprio aqui e acolá* (Knausgård 2014: 168). Não por acaso, ambos têm formação humanística e são dotados de um "nariz" para a literatura, tal como afirma Compagnon em *Literatura, o bem que paga!*

Sem condescendências e muito menos sentimentalismos, o autor constrói uma narrativa superiormente bem escrita, lúcida e poeticamente tocante, jamais caindo no facilitismo ou na autocomiseração. A narrativa autoficcional realiza-se assim, de forma exemplar, quando criada sem pudor e sem receio de revisitar o passado aos olhos do presente, de abraçar o sofrimento e de não o banalizar ou legitimar como adereço ou flor de lapela. No fundo e no fim, Hugo Gonçalves bebe por inteiro aquilo que Hemingway escreveu em 28 de maio de 1934 a Fitzgerald: "Esquece a tua tragédia pessoal. Nós estamos todos fodidos desde o começo e tu em especial tens de sofrer para ser um escritor a sério. Mas quando estiveres a sofrer, usa o sofrimento – não faças batota. Sê-lhe fiel como um cientista – mas não penses que uma coisa é importante porque aconteceu contigo ou com os teus" (Hemingway 1981: 408, tradução minha).

Referências

Damásio, António (2013). *O Sentimento de Si. Corpo, Emoção e Consciência*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Hemingway, Ernest (1981). *Ernest Hemingway, selected letters, 1917-1961.* Edited by Carlos Baker. New York: Charles Scribner's Sons.

Izquierdo, Iván (2010). *A Arte de Esquecer. Cérebro e Memórias*. 2ª edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

Knausgård, Karl Ove (2014). *A Minha Luta: 1. A Morte do Pai*. Tradução de João Reis. Lisboa: Relógio D'Água.

.

Tente Garrido, ***Peonías en el lecho del fauno***. Traducido a Fala (Velverdeiru) por Alicia Manso Flores. Prólogo de Mario Obrero. Gijón, BajAmar editores, 2025, 93 pp.

Juan M. Carrasco González
Universidad de Extremadura
jcarrasc@unex.es
orcid.org/0000-0002-2097-4553

Tente Garrido, docente en Valverde del Fresno, aunque nacido en Plasencia, nos regala una colección de poemas escritos con buen oficio y mucha aprensión del alma, donde deja frecuentemente que se muestre el paisaje de fondo de los *tres lugaris.* En la expresión de su quehacer poético ('Noche tras noche'), labor que sitúa, cual oficio de tinieblas, en la concentrada soledad de las horas en las que el valle descansa, un momento que puede confundirse con otras pasiones propias del lecho de un fauno, Tente Garrido es un paradigma del sentimiento trágico de la vida unamuniano. De esta forma, los prados de peonías son así descritos: "De ceniza caliente, / de tierra húmeda, / latente, / de curvas y encrucijadas, / de luto y plañideras / está repleto este limbo / oscuro e insurgente". Pasión, tierras de Valverde e insurgencia (actitud que adopta ante la sociedad) son algunos de los elementos que vertebran este cancionero. Otro ejemplo: la frontera ('Raia') parece evocar, bajo la luna, los peligros del contrabando y la vida sufrida de los campos: "Caballos desbocados / bajo la luna llena. / Disparos que retumban / entre la niebla. / Se muelen las penas / con grano amargo, / engrasa el aceite las despensas". La tarde, por su parte, cae en la 'Sierra de Gata' "furtiva que baila / y salta entre las zarzas / y se pincha y sangra y grita y se lava / en la charca oscura la cara, / y persigue sombras / entre las encinas quemadas".

Los versos de Tente Garrido son de una eficacia poética extraordinaria. Proporcionan una potente evocación de su pensamiento y una precisa imagen del entorno exterior tamizada por su propio estado de ánimo y por la vivencia fundamental del amor. La fuerza de la expresión, elevándose a veces hacia lo sublime o hacia el abismo de tradición romántica, es sometida de vez en cuando por el autor a una disonancia, un golpe inarmónico que parece música barroca o simplemente efecto de la ironía, con lo cual pone al lector con los pies en el suelo. Por ejemplo, en 'Rivera de Sabugal', "rebaba donde derrapaba / el barco de Vicky el Vikingo" y "el espacio franco que va del arroyo a tus tetas". O bien, en 'Primavera': "Tararea el agua / en una débil cascada / una coplilla desafinada. / El musgo se va secando. / Las golondrinas llenan / el alféizar de cagadas".

Los poemas del libro no son meras cancioncillas de amor y paisaje. Son composiciones muy trabajadas conceptualmente, bien elaboradas técnicamente y que exigen que el lector sea un buen lector de poesía, esforzado y concienzudo. Estamos de enhorabuena por la publicación de esta obra.

Sin embargo, esta breve reseña se justifica, en *Limite,* no solo por la relación con la tierra de *a fala,* sino porque todo el poemario ha sido traducido a la variedad valverdeira por Alicia Manso Flores, nuestra colega de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres. La traducción enriquece la producción de literatura en fala, tan falta de ella. Quien ha tenido la suerte de oír la peculiar entonación de la fala, tan distinta en cada *lugal,* quien se ha dejado mecer por su música, puede apreciar el buen trabajo de la traductora y la valiosa contribución a aquella lengua minoritaria. Son las voces que podemos escuchar ahora en valverdeiru como estas de una estrofa de 'Tra (ns) ición', último poema del libro: "Porque esi murmurar ya nun repta, / tampocu trepa, / esi murmurar ya nun será murmurar, / será a vó de mil vocis, / serán as vocis du tempu. / Arrancás, desenraizás. / As vocis que calaran, / as que nós olvidimus. / As vocis que han esperau / tantus anus u sei momento".

Este es el cuarto libro de poesía de Tente Garrido, tras *Glory hole* (2021), *Temperamentos básicos* (2022) y *Santuarios* (2025). Sus poemas también han aparecido en antologías, revistas y fanzines, además de ser letrista del grupo musical Antikracia. Es ya una obra muy sólida y madura que se enriquece ahora con una contribución en dos lenguas que a los especialistas (y no solo a los lectores de poesía) nos interesa muy especialmente.

Normas de publicación

Normas de publicação

1. Orientaciones generales

Las propuestas de artículos deben ser remitidas a la plataforma de la revista en este enlace:

https://revista-limite.unex.es/index.php/limite/about/submissions.

Los trabajos podrán ser redactados en portugués, castellano, inglés, gallego, italiano, francés y alemán.

En el caso de archivos especialmente complejos (con imágenes, tablas, estadísticas, transcripciones fonéticas, etc.), se recomienda que se envíe, junto con el archivo de texto, otro que lo reproduzca en formato PDF. En el caso de incluir imágenes o tablas, los autores deberán numerar sucesivamente cada uno de esos elementos y añadir un título explicativo en tamaño 9. Ejemplo: **Fig. 1**: portada de la edición de 1984.

La extensión máxima del artículo será de 45.000 caracteres con espacios y 10.000 caracteres contando espacios en el caso de la recensión crítica

Las citas textuales fuera del cuerpo del texto se harán siempre que contengan más de tres líneas.

El **título** del artículo aparecerá en la lengua original y en inglés. Si el artículo está escrito en inglés, deberá traducirse al castellano o al portugués.

A continuación deberá aparecer el **nombre del autor,** la universidad o institución a la que pertenece, el correo electrónico y el ORCID si dispone de él. Se repetirá tantas veces como autores haya.

Al principio del trabajo, tras el título y nombre del autor, se incluirá un resumen en inglés y en el idioma utilizado para redactar el artículo (máximo de 120 palabras), así como una lista de palabras clave en ambos idiomas (máximo de 5 palabras). El título del artículo también deberá figurar en inglés.

Las recensiones irán encabezadas por la referencia bibliográfica completa de la obra reseñada, seguida del nombre del autor de la recensión. Las publicaciones recibidas para su recensión en la revista no serán devueltas.

Fecha de recepción y aceptación de originales: podrán ser enviados en cualquier momento. Junto con la aceptación del trabajo se informará del volumen en el que será publicado.

2. Epígrafes

Para que el artículo goce de cohesión y de una estructura progresiva, debe organizarse en epígrafes numerados. Estos pueden ser de primer nivel, de segundo, o de tercero. Siempre que comience un epígrafe, su título ha de ir separado por un salto de línea de interlineado simple con respecto a la sección anterior. Además, el título no aparecerá sangrado y guardará un espacio de 6 ptos. con respecto al cuerpo de texto del propio epígrafe. El título del epígrafe de primer nivel se numerará con numeración arábiga seguida de punto, espacio (**3.**) y el título en cuestión, y figurará en letra minúscula redonda, negrita y sin punto final. Al igual que en el cuerpo del texto de todo el artículo, obras artísticas o términos a remarcar figurarán en cursiva (**2. Heroísmo y épica en *Na noite estrelecida***).

En cuanto al cuerpo de texto de cualquiera de los epígrafes, se sangrará siempre la primera línea en 1 cm. El interlineado será simple, la alineación justificada y los saltos de párrafo guardarán entre ellos un espacio de 3 ptos.

Siempre que comience un epígrafe, su título ha de ir separado por un salto de línea de interlineado simple con respecto a la sección anterior. Además, el título no aparecerá sangrado y guardará un espacio de 6 ptos. con respecto al cuerpo de texto del propio epígrafe. El título del epígrafe de segundo nivel se numerará con numeración arábiga seguida de punto en cada uno de los números, espacio (***3.2.***) y el título en cuestión, y figurará en letra minúscula, cursiva, negrita y sin punto final (***3.1. Estrategias discursivas de cohesión***).

3. Citas y referencias

Se incluirán necesariamente, en la Bibliografía al final del artículo, todas las referencias que se hagan en el artículo. Para las citas textuales dentro del cuerpo de texto (inferiores a cuatro líneas) se utilizarán las comillas: "Resulta curioso, e incluso paradójico, el que esta serie de colaboraciones portuguesas se inicie con la del poeta Teixeira" (Sáez Delgado 1999: 366). Si la autoría es de más de una persona, usará & para referenciarlos: (Rodríguez & Torres Feijó 1994); para más de una referencia consecutiva, use el punto y coma: (Almeida 2014: 14-17; Gordon 2008).

Las referencias bibliográficas, como se observa en la primera cita ejemplificativa, serán realizadas siguiendo el modelo APA (apellido/s + año: + página): "Resulta curioso, e incluso paradójico, el que esta serie (...) se inicie con la del poeta Teixeira" (Sáez Delgado 1999: 366). No están permitidas las abreviaturas latinas **ibid.* o **id.* (sí lo está *apud.*), por lo que se citará al autor/a o, como mínimo, el año y facultativamente la/s página/s cada vez que se

introduzca información nueva. Si se citan dos o más obras de un mismo autor publicadas el mismo año, se distinguirán por una letra minúscula añadida: 1998a, 1998b, etc.

Las citas textuales fuera del cuerpo del texto se harán siempre que contengan más de tres líneas. Tendrán un sangrado a la izquierda de 1 centímetro y a la derecha de 0.5 cm, un espaciado de 6 ptos. con respecto a los párrafos precedente y siguiente, con alineación justificada y no llevarán comillas. Al final de la misma se citará siempre y necesariamente al autor/a, año e intervalo de páginas, por lo que, en la medida de lo posible, se evitará duplicar esta información completa justo antes de la cita.

4. Notas a pie de página

Ha de evitarse usar las notas a pie de página para exclusivamente citar o referenciar información proporcionada en el cuerpo del texto; ello se hará, como se ha explicado, en el propio cuerpo del texto. Las notas a pie de página irán numeradas en superíndice justo a continuación de la información que se quiera ampliar, matizar, etc. y antes de cualquier signo de puntuación (si lo hubiere).

5. Ejemplos

Los ejemplos se insertarán fuera del cuerpo del texto y numerados entre paréntesis al inicio. El tamaño de letra será 10, se sangrarán 1 cm por izquierda y 0.5 por derecha y se dejará un espacio en blanco sencillo entre el ejemplo y el cuerpo del texto, tanto antes como después. Se usará letra redonda y al final del ejemplo se introducirá la fuente entre paréntesis, como se ha detallado en el sistema de citas.

6. Figuras: tablas, gráficos, imágenes

Cualquier elemento gráfico, tabla o imagen que necesite insertar estará separado por un salto de párrafo de interlineado simple antes y después del cuerpo del texto. Tanto las imágenes, como gráficos y tablas, irán acompañados de un lema numerado debajo del mismo, con un salto de párrafo de interlineado simple y tamaño de letra 9, y que empezará por **Fig.** y el número correspondiente de figura, todo ello en negrita y tamaño 9; a continuación, hará una descripción en letra redonda lo más concisa posible

de la figura y al final, después de punto, la fuente de donde se ha obtenido o la autoría. Todo el lema figurará en alineación centrada y sin sangrías.

6.1. Imágenes

Si desea insertar una imagen para complementar la información que proporciona en el cuerpo del texto, debe asegurarse de que esté en formato .jpg o .png. Las imágenes, en el formato final de la revista, no deben sobrepasar, en el plano vertical, la mitad de una página, y en el plano horizontal, los márgenes del cuerpo del texto.

6.2. Tablas

Debe procurar que la letra del contenido sea la misma que la del artículo. Procure no asignar colores diferentes del negro para la fuente y del blanco para las celdas, a menos que desee o sea necesario destacar algún ítem para confrontarlo con otros. El tamaño de la tabla nunca será superior a los márgenes del texto en el plano horizontal y su alineación será centrada. En cuanto al lema que figurará debajo, será idéntico al expuesto en las imágenes, siempre continuando la numeración teniendo en cuenta tablas, imágenes o gráficos precedentes.

6.3. Gráficos

Los gráficos, al igual que tablas e imágenes, han de figurar con la misma fuente que el artículo. Tampoco sobrepasarán el margen de ancho del cuerpo del texto y su lema (el pie de gráfico) se regirá por las mismas normas ya expuestas para imágenes y tablas.

7. Orientaciones sobre la bibliografía

Se incluirá una **Bibliografía** al final del artículo (que será el último epígrafe numerado) donde se pueda consultar fácilmente la referencia del sistema de citas empleado. Se ordenará alfabéticamente, tendrá sangría francesa de 1 cm., interlineado simple, alineación justificada y cada referencia se separará de la siguiente con salto de párrafo de 3 ptos. Se ordenará por apellido(s), nombre y fecha; en caso de que un mismo autor/a se repita, se citará de nuevo y no se usarán rayas como sustitución. En el caso de libros, los

títulos aparecerán en cursiva y se añadirán al final, separados por comas, el lugar de publicación y editorial.

Para los títulos de capítulos de libros, comunicaciones dentro de actas de congresos, artículos o poemas (es decir, para las publicaciones inferiores a un libro) se utilizarán comillas. Los títulos de libros y revistas irán en cursiva. Se incluirán siempre, en el caso de que existan, los nombres de los organizadores o editores científicos y de los traductores, así como el intervalo de páginas dentro del volumen o revista, tras coma al final y a través de la abreviatura pp.

Se recomienda mostrar la dirección de Internet de las obras impresas que están disponibles en repositorios o portales de revistas. Se deberá usar el DOI del trabajo en el caso de que lo tenga.

Las obras de referencia (artículos, libros, reseñas...) publicadas en formato electrónico deberán acompañarse de la última fecha de consulta.

Si es necesario, se incluirá una Webgrafía con los portales de Internet consultados.

Lista de comprobación para la preparación de envíos

Todos los envíos deben cumplir los siguientes requisitos.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- El archivo de envío está en el formato establecido en la plantilla para la redacción de artículos (v. Directrices para autores).
- El contenido del texto se adecúa al campo de estudio que se describe en *Acerca de la revista.*
- Junto con el archivo del artículo se incluirá otro archivo del mismo texto en el que el nombre del autor y las obras del autor citadas o que aparezcan en la Bibliografía se han borrado y se han sustituido por el término AUTOR/A.