

difusión a través de grupos musicales de calidad, como de hecho ha sucedido en algunos casos, tanto en el dominio lingüístico portugués como en el español.

Concluye el libro una “Antología breve de cantigas narrativas portuguesas” que, si bien es breve (y el autor dará pronto a la estampa una antología más extensa: *Cancioneiro Narrativo de Baião*), es suficientemente representativa para apreciar las características peculiares de esta poesía narrativa de cuño popular.

ENRIQUE BALTANÁS

Fundación Machado / Universidad de Sevilla

Lúisa Freire. *O feitiço da quadra*. Pról. Ana Paula Guimarães. Lisboa: Vega, 1999; 220 pp.

Presentada originalmente como tesis de Maestría en la Universidade Nova de Lisboa en 1994,¹ esta obra constituye una importante contribución al conocimiento de una forma breve que todos conocen en Portugal, que muchos utilizan de manera creativa, pero cuya auténtica sutileza de engranajes vitales pocos detectan. La organización del estudio en cuatro partes nos remite a la armonía, en el canto y en la escritura, de la *quadra* (o quarteta octosilábica portuguesa), apresada en sus célebres y breves cuatro versos y a la vez capaz de asumirse como la “pequeña-gran fórmula del decir portugués” (188).

La Primera parte del estudio se ocupa de la poco clara cartografía de la *quadra*, que nace en la Edad Media en fecha imposible de determinar con precisión, sobre todo en cuanto tipo estrófico que adquiere independencia en relación con obras literarias más extensas. Ante las obvias dificultades que enfrentaría una teoría sobre la arqueología de esa forma, la autora diseña una matriz necesariamente heteróclita, en la cual intervienen vectores que se interpenetran, sobre todo el binomio poesía popular / poesía cortesana, o el papel de los trovadores en la fijación y modelación

¹ Con el título de *No campo maior - Subsídios para o Estudo da Quadra popular e popularizante*.

de la poesía oral anónima, la función de los juglares —a los que sugerentemente llama “viajeros de la palabra” (35)— en esos influjos y reflujos, y la importancia de los descubrimientos en los traslados de elementos culturales y poéticos. Sin despreciar los sucesivos procesos intertextuales que indudablemente fueron configurando la *quadra* a lo largo de los siglos, Luísa Freire resalta en sus conclusiones aquello que considera la segura “filiación en las cantigas [de amigo] paralelísticas, teniendo además en cuenta el fondo popular, indígena, de esas mismas composiciones” (187). Del conjunto de rasgos en los que basa esa relación genética —el paralelismo, el predominio de la temática amatoria, la fuerza de la expresión jocosa y satírica, el carácter dramático de las cantigas dialógicas, etc.—, pensamos que la “monotonía del ritmo” no es tan evidente como la corriente fluida, fragmentaria, de los cuatro versos.

Ya en otra ocasión hemos mostrado que la *quadra* no es ajena a una variedad rítmica que la flexibiliza, gracias a la intercalación relativamente imprevisible de una (o dos) de las sílabas métricas tónicas (como se sabe, la sílaba final es, por razones prosódicas, la más constante). Hay otros procedimientos estilísticos que concurren en esta equilibrada dispersión de ritmos en el interior de la cuarteta o dentro del género mismo, visto globalmente: los muchos esquemas y tipos de rimas, que no se limitan a la rima final, y otros recursos fónico-estilísticos —la aliteración y la asonancia son los más clásicos— igualmente resistentes a generalizaciones simplificadoras y preconcebidas.

La Segunda parte revela zonas de confluencia y de desemejanza entre la *quadra* portuguesa y varias formas mínimas orientales —chinas, coreanas, japonesas e indonesias—, y la autora se lanza, como síntesis basada en los datos reunidos en este capítulo, a otra teoría explicativa de los orígenes del lirismo portugués. Esta teoría no se contrapone a las varias tesis existentes —las tesis árabe, la folclórica, la litúrgica y la de los mediolatinistas—, todas ellas, por lo demás, como bien lo observa Luísa Freire, relacionables con el Oriente (188). Investigaciones futuras podrán refutar o bien desarrollar esta tesis, que propone también otras filiaciones y contaminaciones (destaca la del *haikai* japonés), legítimamente percibida en la estructura y en los contenidos de un corpus poético que la autora ha sometido ya varias veces a interesantes aproximaciones hermenéuticas.

En la Tercera parte del estudio, a partir de un prospección de la poesía cancioneril realizada por la misma autora, se lleva a cabo un análisis crítico que apunta a explicitar la ósmosis natural entre la antigüedad de una tipología estrófica y la modernidad globalizante y tecnológica. El pensamiento que subyace a este capítulo se desprende de una maduración intelectual que importa vindicar, en la medida en que la autora no se deja seducir por la letanía patética todavía hoy practicada por algunos estudiosos que hablan de la “desaparición” de la literatura de transmisión oral. El interés de esta parte radica sobre todo en la forma científica con la que se enfrenta el objeto del análisis —la *quadra* popular contemporánea de Campo Maior, parte integrante de las llamadas “fiestas del pueblo”—, inscrito umbilicalmente en el padrón de la poesía popular más integrado a una dinámica psicocultural que le proporciona una adaptación estable al ritmo alucinante de las modernidades acumulativas.

Discrepamos sólo de la afirmación, que por lo demás está en línea con lo ya dicho apresuradamente por otros investigadores, de que “al habitual y antiguo estatismo cómodo de las comunidades rurales se contraponen ahora un dinamismo y un voluntarismo que reflejan la evolución misma de esas sociedades” (90). El voluntarismo de que habla la autora no es ajeno a las sociedades llamadas rurales poco alfabetizadas, como eran las del Portugal de las décadas 1960-1970, que fue precisamente el motor que hizo avanzar el sistema literario oral y, correlativamente, la configuración del tejido social. A los “Cortejos del Niño Jesús” y otras festividades afines de factura local que se daban en diversas áreas del país, se aunaban múltiples manifestaciones populares / tradicionales —desafíos poéticos, bailes, serenatas, *pullas*, *pasquines*, *testamentos*, *reyes*, *janeiras*, etc.— que garantizaban la vigencia y, simultáneamente, la modelación del registro idiosincrásico del medio envolvente, reflejado en la móvil biblioteca oral o escrita (folletos, hojas sueltas, almanaques, libritos, etc.). El “estatismo cómodo” —expresión que requiere de explicación— es únicamente una de las premisas de un silogismo mucho más complejo y que fracasa *a priori* si no se comprende que la literatura oral / popular / tradicional está ligada a varios rituales colectivos (tales como los relacionados con el nacimiento, la vida, la muerte, el ocio, el trabajo).

En el carácter monográfico de esta sección, apoyado en los documentos reunidos, que hacen de esta obra también un pequeño Cancionero de Campo Maior, la solidez de las consideraciones depende del entrecruzamiento de datos históricos, antropológicos, sociológicos, literarios y técnico-compositivos. No pasa inadvertida a la autora, por ejemplo, la fecunda simbiosis de códigos artísticos que se da naturalmente en la *quadra*, sobre todo en aquella que “se actúa” en performance comunal. Los códigos musical, vocal e instrumental, ya ortoléxico, ya coreográfico, ya histriónico, ya literario, son subtextos que concurren en una expresión transparente, preñada de resabios telúricos y de voz antropológica inaugural. Se trata de una poesía que encuentra en la refulgencia del canto su reducto por excelencia, pese a la sorprendente insurrección sonora que se ve en ella, incluso cuando aparece apresada en el registro escrito.

Como puede leerse en el Prefacio de Ana Paula Guimarães, investigadora a la que debemos varios apuntes sobre la literatura de transmisión oral —apuntes intensos, serios, muy particulares y originales en sus análisis, una especie de impresionismo analítico que ha resultado fértil en la detección y el desmontaje de recursos estéticos y de expresiones sentimentales o emocionales—, “cantada, la *quadra* desciende y encuentra su fundamento [...], para ascender al dominio de lo inmaterial y de la experiencia (¿cósmica?) del sonido” (11).

Receptiva a la riqueza múltiple de estas *quadras*, Luísa Freire procura resolver el misterio de la designación de los textos —*saías*—, construyendo un pequeño tratado etimológico que fundamenta recurriendo a un trabajo comparatista entre géneros próximos, portugueses, españoles (la *saeta*) o escandinavos (la *runa*). Así, la autora describe la poética de estas formas de manera integrada, apoyada en conceptos nuevos o emergentes, en un estilo pletórico de voces remotas, en convivencia perfecta con lenguajes singulares. Actualizadas en performances públicas —bailes o desafíos poéticos—, las *saías* conjuntan fórmulas tradicionales: *Não canto por bem cantar / nem por boa fala ter* (“No canto por bien cantar, / ni porque quiera hablar bien”), o *Não olhes pra mim, não olhes, / que eu não sou o teu amor* (“Que no me mires, no mires, / porque yo no soy tu amor”) (112-113). Y no es raro que esas fórmulas ocupen toda una *quadra*: *Gosto muito dos teus olhos, / gosto muito mais dos meus; / se não*

fossem os meus olhos, / não podia ver os teus (“Me gustan mucho tus ojos, / y más me gustan los míos: / si no fuera por mis ojos, / no podría ver los tuyos”) (113).

Los ejemplos transcritos por la autora, así como sus aseveraciones personales —“podemos oír las antiguas cantigas” (113)— la conducen, al comienzo del capítulo, a un juego de palabras que sistematiza o que (desde su perspectiva) establece una diferencia irreductible entre la “poesía popular de raíz tradicional y de expresión oral” y esta “otra faceta de la *quadra* popular”. En la primera modalidad se lleva a cabo una “recreación por la repetición de fórmulas aceptadas por la comunidad y transmitidas de generación en generación”; en la segunda se realiza una “recreación por la composición de nuevos textos, en que las viejas fórmulas son refundidas en función de nuevos motivos y actualizadas mediante nuevas situaciones” (90; cursivas de la autora).

El proceso que conduce a los dos tipos de construcción poemática es, o puede ser, esencialmente el mismo, por creación ya individual, ya eventualmente colectiva (se sabe que los individuos más alfabetizados, padres y profesores, por ejemplo, suelen intervenir en la composición de obras de interés colectivo, cíclicas). Se da, asimismo, la recreación silenciosa —contemporánea o anterior a la performance—, o bien en forma expresa (paradigma de las obras ensayadas para festividades), que constituye un estado nodular en el mantenimiento y en la descendencia del poema.

La pertinencia de las aseveraciones de Luísa Freire proviene de los reajustes a los cuales se prestan conjuntamente y de la descripción exacta, sintética, que de ese modo hacen posible, pese a que se trata de un fenómeno literario-cultural de límites muy indefinidos. Postular, así, en este género de la poesía oral la recreación abundante gracias a la repetición de la transmisión-composición del poema mínimo, o sea, la repetición creativa dentro de la variación sin límites, será indiscutiblemente un principio más sustentable.

En la sección intitulada *Outros temas, outros cantos (documentação)* (127), Luísa Freire se detiene en las *saías* que obedecen a los temas clásicos del cancionero oral portugués y las define como textos en los cuales “lo viejo y lo nuevo se reúnen en la voz de las misma voces”. Si concordamos con esta visión del corpus presentado, corpus convincente de cerca

de cien composiciones, en cambio estamos en total desacuerdo con el juicio formulado al final de la frase anterior: “mostrando que, aunque usando palabras diferentes, los sentimientos se mantienen idénticos”.

Más de una vez, la producción de estos poemas se ve precedida por el largo palimpsesto de la memoria colectiva. En estos temas los índices de tradicionalidad son más numerosos y profundos que los de las “nuevas *saias*”, porque, precisamente, los poemas respectivos son producto de la selección a la cual se somete el conjunto de los textos. Como en el caso de la naturaleza, sólo sobreviven los organismos más capaces. Las numerosas fórmulas —versos, segmentos de verso, expresiones cristalizadas pero a la vez flexibles— y las *quadras* tradicionales muestran, sin margen de error, que las “palabras diferentes” participan en un trabajo creativo de producción de poemas renovados.

Las dos primeras *quadras* bastan para proporcionar y localizar eloquentes indicadores de la reescritura que va robusteciendo al cancionero popular portugués, tradición que, a fin de cuentas, es más persistente de lo que se piensa comúnmente. Por lo demás, la tradición es un proceso más virtual que real, en el sentido de que en cada actualización incluye concesiones que la van transformando, con mayor o menor rapidez, de manera que es una categoría opuesta a fijaciones estériles. Cuando el *continuum* de lo construido se inmoviliza, la tradición, o el activo cultural, perece. La cuarteta portuguesa *La rosa, para ser rosa / tem que ter pé e botão; / o amor, para ser firme, / tem que ser do coração* nos remite fácilmente a una versión muy próxima y semánticamente equivalente: *A rosa, para ser rosa / há-de ter pé e botão ; / o amor para ser leal / há-de amar de coração*.² Igualmente común en cualquier cancionero regional es la fórmula que inicia la segunda copla del libro, *Tenho dentro do meu peito* (“Tengo dentro de mi pecho”), la cual genera, en nuestro cancionero de Baião, por lo menos quince textos diferentes.

En la Cuarta parte, Luísa Freire se enfrenta a la problemática cuestión de lo “popularizante”, centrándose en las *Quadras ao gosto popular*

² Carlos Nogueira, *Cancioneiro popular de Baião*, I, en *Bayam* 4/5, 1996: 73. “La rosa, para ser rosa / requiere un pie y un botón; / el amor para ser firme / ha de amar de corazón”.

de Fernando Pessoa,³ “el poeta-síntesis de nuestro lirismo contemporáneo, en el que se fundieron y confluieron las venas del cuerpo poético nacional, reuniendo tradición y modernidad” (17). Con una perspectiva original, la autora convoca también la figura de Caeiro, defendiendo, adecuadamente, la idea de que las *Quadras* “pueden considerarse también como el otro lado” del maestro (181).

En la línea de una exaltación ciertamente matizada y de múltiples facetas, pero recorrida por una idéntica atracción hacia el registro estético minimalista —que unió a poetas de tiempos y opciones estético literarias tan dispares como Gil Vicente, João de Barros, Luís de Camões, João de Deus, Afonso Duarte y Vitorino Nemésio—, Fernando Pessoa suscitó comentarios críticos contradictorios y algunos enfoques tendientes a explicar su incursión en una literatura o una forma literaria fija que parece poco sintonizada con la visión de mundo y la estética intelectualizada que lo hizo célebre. Esa incursión no fue propiamente ocasional, puesto que Pessoa escribió cerca de cuatrocientas composiciones del mismo tipo, que ya han merecido minuciosas e iluminadoras aproximaciones crítico-literarias de José de Almeida Pavão Júnior, en su memorable libro *Popular e popularizante*, en la sección que se intitula precisamente “No reino da quadra. Fernando Pessoa”.⁴ Si en esas coplas de Pessoa se revela un cierto o inequívoco diseño popular, visible en el contenido naturalista, amoroso y ético, lo mismo que en su arraigo en la vida y en la sentimentalidad amorosa cercanas a lo rural, y en el manejo del octosílabo y de la rima consonante, además de otros recursos técnicos, como los varios tipos de paralelismo —semántico, léxico y fonético—, diríamos que esa conexión radica, más que nada, en la arquitectura de fondo de la *quadra*.

Si Fernando Pessoa hubiera procurado efectivamente un calco puro —cosa que parece haber intentado, como lo revelan las anotaciones al margen de sus manuscritos—, dejando de lado la poesía de carácter más personal, más distante de la impersonalidad del género,⁵ segura-

³ 6ª ed. Texto establecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1994, 147-186.

⁴ Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981: 48-59.

⁵ Prefacio de Lind en ed. citada en la nota anterior, 13.

mente habría evitado las muchas ambigüedades y las recurrentes señales de su ritmo interior, en inteligible comunicación con el resto de su poesía. El valor más grande de esas breves obras reside precisamente en la tensión inexorable entre la tendencia personalizante de Pessoa y las influencias que parecen proceder de la tradición oral. El resultado es, en muchos casos, el encuentro de dos fuerzas en conflicto, pero conciliables en las estructuras profunda y de superficie, un movimiento a la vez centrífugo, de alejamiento del hipercódigo popular en que supuestamente se basa, y centrípeto, de pertenencia al sistema poético llamado “culto” de Fernando Pessoa. En la posición exquisita de amante y cultivador de poemas investidos de caudalosos influjos folclóricos,⁶ David Mourão-Ferreira señala la “frecuente banalidad” de las coplas de tipo popular de Fernando Pessoa, en contraste con la “frescura” y la “continua invención” de las coplas de Vitorino Nemésio incluidas en *Festa redonda* (1950).⁷ Con todo respeto por el juicio estético de este crítico, nos permitimos tener una visión bien diferente, dada la variedad de concepciones de sustancia y de forma que evidencian los pequeños poemas pessoanos.

No se impone aquí ni ahora una exposición exhaustiva de la variedad de recursos empleados en la práctica poética de este conjunto, cosa que ya han realizado, en sus aspectos fundamentales, Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho, Pavão Júnior y, más recientemente, Luísa Freire. Sea como fuere, juzgamos oportuno aducir algunos casos concretos, suficientes para percibir cómo es inestable la *quadra* “ao gosto popular” de Fernando Pessoa y cómo hace falta un trabajo de gran alcance dedicado a esta área de la obra poética pessoana. La dualidad a la que aludimos se manifiesta, por ejemplo, en una copla que es, en nuestra opinión, la más ejemplar *quadra* de amor de este poeta y, ciertamente, una de las más brillantes jamás escritas en lengua portuguesa. Lo inusitado de la metáfora final lleva el cuño de Pessoa, la conjunción del

⁶ Cf. Fernando J. B. Martinho, “O ‘Romance’ na poesia de David Mourão-Ferreira e o romance tradicional”, *A Cidade, Revista cultural de Portalegre*, Nova serie, 1 (enero-julio, 1988).

⁷ “Editorial” en *Boletim Cultural*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, VII, 7 (dic. 1992): 3-4.

sustraro cerebral, conceptual, con el impulso emotivo, o sea, de los motores fundamentales de la actividad poética: *Boca que tens um sorriso / como se fosse um florir, / teus olhos cheios de riso / dão-me um orvalho de rir.*⁸

La sonrisa, uno de los temas predilectos de Pessoa, propiciada por la superficie transparente de la *quadra*, es un motivo más o menos secundario en la ingeniería poemática: *Quando eu era pequenino / cantavam para eu dormir. / Foram-se o canto e o menino. / Sorri-me para eu sentir!* (*Quadras*: 95). Aún más expresiva se nos figura esta otra copla, gracias a la amena ternura que juega sutilmente con una erotización espiritualizada: *Ó pastora, ó pastorinha, / que tens ovelhas e riso, / teu riso ecoa no vale / e nada mais é preciso* (73).⁹

Obra, por lo tanto, necesaria, fundadora, que requiere otros modos, teóricos y prácticos, de abordarla, imprescindibles para disciplinar los afilados bordes de la *quadra* y favorecer el desmontaje hermenéutico de la especificidad de una forma breve que estamos lejos de aprehender en su totalidad, tanto en su existencia oral, colectiva, como en su modalidad autoral, escrita. Esa indefinición, por lo demás, coincide con el hechizo que ejerce la *quadra* sobre quienes lidian con ella, de diversas maneras, en momentos distintos y en espacios diferentes. La autora del ensayo que comentamos es prueba de ese postulado, puesto que se rindió por completo a una forma estrófica que ella consideraba menor y acabó por contribuir a la dilucidación exegética de una cuestión esencial y compleja de la literatura portuguesa.

De manera adecuada y con preocupación científica, invita en la Introducción a profundizar en la investigación iniciada y prepara al lector para ciertos momentos de su obra que, sin esa tan oportuna salvedad, podrían parecer tratados de manera incauta y precipitada. “Contribuciones o pistas para una investigación futura, en que cada una de las partes que componen este todo pueda ser objeto de un estudio más profundo y detallado” (18): así define Luísa Freira su trabajo,

⁸ *Quadras ao gosto popular*: 78. “Boca que tiene sonrisa / cual si fuera a florecer, / tus ojos llenos de risa / me echan rocío de reír”.

⁹ “Cuando yo era pequeñito / con canto me hacían dormir. / Fuéronse el canto y el niño. / Sonríeme para sentir”. “Oh, pastora, oh, pastorcita, / que tienes ovejas y risa, / tu risa resuena en el valle: / nada más se necesita”.

tanto más útil y precioso cuanto que escasean en el panorama editorial portugués estudios centrados en autores, obras o formas literarias que gravitan, incluso, en la órbita de lo que se insiste en considerar la gran literatura escrita. Sólo con la proliferación de trabajos como el aquí comentado podremos escribir una historia literaria más auténtica y libre de preconcepciones artísticas, estéticas e ideológicas y que contemple una captación más correcta de las múltiples funciones que la literatura, en sus variadas derivaciones, cumple en la sociedad y en los individuos.

En nuestra época y en Portugal no escasean realmente los investigadores capaces que han contribuido al avance de esta área científica, como por ejemplo Manuel Viegas Guerreiro, A. Machado Guerreiro, Arnaldo Saraiva, João David Pinto Correia, José de Almeida Pavão Júnior, Maria Aliete Galhoz, Pere Ferré, Isabel Cardigos, J. J. Dias Marques, Cristina Macário Lopes, Ana Paula Guimarães y Gabriela Funk.

Nadie duda de que hay *quadras* de diversos niveles de perfección, como nadie tiene dudas sobre las diferencias de calidad en la literatura de nuestros días, la cual en ciertas esferas socioculturales se ha convertido en un producto de consumo fácil, por una consagración institucional no pocas veces errada y torcida por concepciones puramente mercantilistas. Los escritores del universo *VIP*, que cada vez son más, se caracterizan por un oportunismo económico y mental que no puede dejar de llevar a cierto pesimismo en aquellos que saben que la literatura —o la mejor literatura— debe ser independiente de esos vectores. Ahora bien, lo que casi siempre surge de la audición —recordemos las magistrales interpretaciones de José Afonso— o de la lectura de una *quadra* es la depuración de significantes y significados merced a la cual ella se presenta en cuanto terreno sígnico que seduce nuestros sentidos y convoca la inteligencia analítica, sin que la perturbe la tenue ceguera desencadenada por el encanto de las palabras.

En la poesía cancioneril oral / tradicional / popular, lo mismo que en la poesía popularizante, no es raro que nos encontremos con poemas que ostentan una vulgar grandeza, conformada por una textualidad intrincada de mecanismos microscópicos que gravitan en torno al sistema dual de la mayoría de las *quadras*. Luísa Freire se coloca dentro del cuadro crítico que en los mismos términos hemos pregonado para este poema en miniatura, esto es, sin deferencias apasionadas y perturbado-

ras, y a la vez sin ocultar por completo la fascinación que le produce el ponderado descubrimiento de este género literario. La hechura de la obra es prueba fecunda de ello, dada una humildad crítica que encarna en una sucesión de impactantes preguntas y de hipótesis de respuesta (también en tono interrogativo), que inciden en la perplejidad que nos deja la antigüedad y la persistencia funcional de esta “fórmula de sabiduría”: “Todo eso..., o apenas el *hechizo* de una tonada mágica, contagiante, que se ha metido en el oído y en el pulsar de un inmenso corazón portugués” (191; cursivas de la autora).

El libro de Luísa Freire, ya como objeto y como proyecto expresado en el título, cumple así, sin duda alguna, una valiosa función pedagógica, al proclamar la nobleza de esa que es la forma poética nacional. Amada incondicionalmente por muchos, sobre todo por aquellos que integran aquella incierta categoría llamada “pueblo”,¹⁰ es todavía menospreciada por otros tantos, encadenados como están por su astuta singularidad y presos por la contumaz falacia que asocia tradicionalmente la literatura con un espacio erizado de formas y de sentidos.

CARLOS NOGUEIRA¹¹

¹⁰ Para una definición histórico-literaria del “pueblo”, véase Paulo Raposo, “Artes verbais e expressões performativas. Repensar a oralidade numa perspectiva antropológica”, en Jorge Freitas Branco y Paulo Lima, coord., *Artes da fala: Colóquio de Portel*, Oeiras: Celta, 1997, 23-46.

¹¹ Traducción de Margit Frenk.