

**CARTOGRAFÍAS ACÚSTICAS PARA UNA
FANTASÍA LUSA: RECONFIGURACIONES
SIMBÓLICAS DEL *AUTO DA BARCA DO INFERNO*
DE GIL VICENTE DESDE LA PROPUESTA
MUSICAL DE MADREDEUS**

**ACOUSTIC CARTOGRAPHIES FOR A LUSITANIAN FANTASY:
SYMBOLIC RECONFIGURATIONS OF GIL VICENTE'S
AUTO DA BARCA DO INFERNO FOLLOWING
MADREDEUS' MUSIC PROPOSAL**

JUAN E. VILLEGAS-RESTREPO*
Rutgers University

Fecha de recepción: 15 de enero de 2014
Fecha de aceptación: 14 de mayo de 2014
Fecha de modificación: 23 de mayo de 2014

RESUMEN

Este ensayo analiza el drama teatral *Auto da Barca do Inferno* del dramaturgo y músico portugués Gil Vicente (1465-1536?) a la luz de la propuesta acústico-literaria del tema *O Pastor* de la banda musical portuguesa Madredeus (1985-). Con énfasis en el análisis de la figura pastoril, de la doble alegorización de la trama del drama, de la ambigüedad de sus tonalidades acústicas y de la incansable recurrencia a un tercer imaginario poético presentado al lector oyente en forma de barca, se intentará mostrar cómo dicha canción cuestiona el rígido tabique divisorio insuflado por el dogmático e imperialista maniqueísmo del drama vicentino.

PALABRAS CLAVE: Gil Vicente, Portugal, Madredeus, metamodernidad, Barroco.

ABSTRACT

This essay analyzes the theatrical drama *Auto da Barca do Inferno* by Portuguese playwright and musician Gil Vicente (1465-1536?) in light of the acoustic-literary theme of the song "O Pastor", written by the also Portuguese music band Madredeus (1985-). With emphasis on the analysis of pastoral figure, the double allegory of the drama's plot, the ambiguity of song's tonalities, and the tireless recurrence to a third poetic imaginary presented to the reader-listener in the shape of a boat, it will try to show how the song questions the rigid parapet established by the dogmatic and imperialist Manichaeism of the Vincentian drama.

KEYWORDS: Gil Vicente, Portugal, Madredeus, Metamodernity, Baroque.

* Magíster en Literaturas Hispánicas. Rutgers University.

Mucho sabemos ya de las sólidas y bellas constelaciones discursivas y genéricas que, dentro de la tradición literaria de la Península Ibérica de los siglos XIV y XV, se erigieron entre la música, la oralidad y la escritura. En lo que a la tradición lusitana respecta, existe un amplio y rico compendio de cancioneros galaicoportugueses, divididos a su vez en lo que hoy conocemos como cantigas de amor, cantigas de amigo y cantigas de escarnio. Dicho bagaje cancioneril, vale la pena decirlo, adquiere su máxima visibilidad dentro de la fecunda tradición castellana en el Cancionero general, antología lírica de Hernando del Castillo, publicada por primera vez en 1511. Gracias a su autor contamos con un pleno conocimiento de las diversas ramificaciones del género, como los villancicos, las obras de devoción, las canciones glosadas, los motes y muchos otros más. A esto podríamos agregar también el exquisito corpus romancerista, cuya preservación se la debemos mayormente a los sesudos estudios que Gastón Paris, Joseph Bédier y sobre todo Ramón Menéndez Pidal hicieron de él en su tiempo. Ahora bien, en el caso del Portugal de la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, la triada musicalidad-oralidad-escrituralidad quizás alcanzó su cúspide en la figura del gran dramaturgo, actor, músico, poeta y posible orfobre renacentista Gil Vicente (c.1465 - c.1536), considerado el padre del teatro portugués.

Cinco siglos después, bajo los tácitos pero constantes coqueteos de una todavía neonata pos-posmodernidad/metamodernidad¹, dicha triada pareciera seguir dando de qué hablar. Y es que si tenemos en cuenta que “the post-postmodern takes the ‘always already’ mixed condition of sources, identities, and new works as a given, not a question or problem” (Irvine “The Postmodern...”), y que “from this more recent perspective, living in remixed hybridity is thus obligatory, not a choice, since it is the foundation for participating in a living, networked, globally connected culture” (Irvine “The Postmodern...”), propuestas acústico-literarias como las de Gotan Project y Madredeus cobran, creo yo, una mayor relevancia discursiva y genérica en esta época nuestra tan llena de cruces y re-revaloraciones estéticas, teóricas, filosóficas, culturales y políticas. Ahora bien, más allá de matizar la influencia que ha tenido en su propuesta musical el tan a veces prostituido concepto del saudade, la segunda, Madredeus, ha sido clara a la hora de enfatizar que el substrato estético de su trabajo no se agota ahí. En entrevista especial para Los Angeles Times, Pedro Ayres Magalhães, guitarrista, líder y batuta indiscutible de la agrupación, llegó incluso a afirmar que “when we began our group 10 years ago, we wanted to take people into a very old aspect of music —which is to show

1. Si bien soy consciente de que el término metamodernismo surgió en respuesta a muchas de las tesis esbozadas por los pos-posmodernistas y que son muchas las divergencias entre ambos, quisiera creer que sus semejanzas son más que sus desacuerdos. El debate apenas comienza a entrar con vigor en la academia, y aferrarse a un término de manera obcecada no contribuiría en nada a este.

how much can be done with acoustic instruments and voice, without recourse to tapes, sequencers, special effects or heavy rhythms” (Heckman, bastardilla fuera de texto). Ese arcaico, cuasi rústico y —por qué no— desnudo acercamiento acústico, conceptual y extra-musical² a la música portuguesa no puede ni debe interpretarse a la ligera. Si tenemos en cuenta el amplio abanico de expresiones musicales lusitánicas que esta banda ha venido perfeccionando en sus casi treinta años de carrera profesional, pero también el pathos melancólico-bucólico y el ethos petrarquista de sus líricas, no sería entonces descabellado afirmar que lo radical de la propuesta discográfica de esta banda nacida en 1986, más allá de estar anclada a unos rasgos acústicos medievales y renacentistas, consiste sobre todo en ser un excelente punto de entrada para una posible relectura posmoderna/metamoderna de la literatura portuguesa medieval y renacentista.

Partiendo de este premisa, y atraído no solo por la idea aquella de Shyon Stephan Baumann de que “cultural objects formerly viewed as mere entertainment can be legitimated as art, in part by the employment of the intellectualizing discourse of critics” (ctd. en Klein 1), sino también por las convergencias isotópicas de unos tropos que son comunes en ambos, este ensayo propone entonces la creación de un nexo semiológico entre el *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente y el tema musical *O Pastor*, compuesto en su álbum de 1990, titulado Existir. Una vez establecido dicho nexo y valiéndome de la inserción de una figura como la del pastor (de ahí el título de la canción), de la doble alegorización de la trama como tal, de la ambigüedad sacromefistofélica de sus tonalidades acústicas y de la incansable recurrencia a un tercer imaginario poético presentado al lector-oyente en forma de barca, intentaré mostrar que, con su música y letra, Madredeus plantea una línea de fuga *à la* Deleuze, es decir, un canal a través del cual se dinamitan las maquinarias de represión individual y social que para ellos parecieran estar imbricadas al fondo del drama vicentino. Dichas líneas, para expresarlo de manera diferente, “han de ser entendidas como vías clínicas de salud, flujos pertenecientes a los deseos puros y no mediados de las maquinas deseantes” (Yebra López). Así las cosas, por un instante, pero solo por un instante, esta línea de fuga permite que la propuesta acústico-literaria de *O Pastor* pulverice ese rígido y maniqueo tabique discursivo que en el drama, además de estar constantemente insuflado por el dogma católico y el discurso militarista-imperial de la época, adquiere su materialidad máxima en la barca del infierno y en la barca del paraíso.

2. Heckman lo dice: “The Portuguese ensemble’s stage performance is a model of unassuming simplicity. Five musicians—two guitarists, an accordionist, a keyboardist and a cellist—seated in a semicircle, wearing dark suits. Standing in the center, garbed in black, is singer Teresa Salgueiro. No special effects other than atmospheric lighting and swirling smoke, and, except for discreet sounds from the keyboardist, no electronics”.

AUTO DA BARCA DO INFERNO: TELÓN PARA UNA DOGMÁTICA TEATRALIDAD IMPERIAL

Thomas R. Hart señaló que “*The Barca do Inferno* holds a special place in Vicente’s theatre. It is the only one of his plays printed in his lifetime and that therefore presumably presents the text as he wanted it to appear, without the intervention of his son Luis Vicente or that of the Inquisition” (19). De ahí que todos los paratextos que en él se hallan deban ser sopesados de manera cuidadosa. Llama por eso la atención que Vicente, al comienzo de su drama y por un gesto de didactismo de cuyo alcance hablaremos más tarde, le ofrezca al lector-espectador una breve sinopsis de lo que este está a punto de ver y/o leer. Lo que el dramaturgo condensa en dicha introducción podría resumirse de la siguiente manera: después de morir, un grupo de almas llega a la orilla de un río que deben cruzar para continuar con el viaje hacia sus respectivos destinos. A su vez, estas almas, que en vida pertenecieron a personas de los más variados niveles de la sociedad medieval, deben afrontar entonces una especie de prejuicio a manos del diablo y del ángel. Conforme a la visión maniquea que se sustenta a sí misma gracias al dogmático discurso promovido por la religión católica, aquellos cuya existencia en la tierra hubiese estado regida por conductas deshonestas y mezquinas se ven obligados a abordar entonces la barca del infierno, comandada por el diablo y su ayudante. Los otros, los “buenos”, obtienen boleto expreso para iniciar su travesía hacia el paraíso. De las catorce almas que llegan a la orilla, solo cinco —las de los cuatro cruzados, cuya triunfal y cuasi mesiánica aparición en escena solo se da hasta el final del drama— y la del tonto logran escaparse del fuego eterno del infierno. A esta última figura, la del tonto, regresaré en breve.

Ahora bien, más allá del guiño intertextual al *Decameron* de Boccaccio, a los *Canterbury Tales* de Chaucer, a El conde Lucanor del infante Don Juan Manuel, a *El libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita y a muchas otras producciones literarias de la época, la minúscula pero a la vez completa representación de la sociedad portuguesa que nos ofrece Gil Vicente en su *Auto da Barca do Inferno* responde de manera directa a unas pulsiones sociales y económicas muy propias de la fragilidad e inmadurez institucional de un Estado medieval que nada puede hacer ante los cada vez más acentuados coqueteos de una naciente modernidad. Esto explica entonces lo puntilloso que fue Vicente a la hora de elegir qué sectores de la sociedad habrían de figurar en su drama. Un vistazo rápido a los mismos revela una cierta verticalidad de poder hegemónico que contribuye a la consolidación total del poder del rey Manuel I de Portugal, cuyo reino se extendió desde 1495 hasta 1521. Así, la función social ejercida por todos y cada uno de los personajes contribuye al fortalecimiento de eso que el sociólogo británico Michael

Mann, en sus estudios acerca de la constitución del Estado medieval y moderno europeo, ha denominado como “poder ideológico”, y que el anteriormente citado Rhys Jones ha interpretado como “[a power that] derives from: an individual’s ability to maintain a monopoly of the process whereby ideological meaning is placed upon concepts and categories within a society” (68). De este modo, dicho poder ideológico se ejerce de un personaje con respecto a otro, pero más importante aún, del rey con respecto a todos. Más adelante retomaré este asunto.

Por otro lado, la obra teatral de Gil Vicente, publicada por primera vez alrededor de 1517 y 1518, y por segunda vez en 1562 como parte de una compilación (*Copilaçam*) hecha por su propio hijo Luis, halla —creo yo— en los sólidos estudios del historiador literario decimonónico Teófilo Braga, del romanista y lusitanista francés Paul Teyssier, Luíza María de Castro e Azevedo, Anselmo Freire Braamcamp, del ya citado Thomas Hart, I.S. Révah y del medievalista inglés Anthony Lappin, sus más lúcidas lecturas y bases teóricas. Si menciono a todos estos estudiosos de la obra vicentina es porque más allá de las posibles críticas y parodias al *establishment* portugués de la época que el drama —según la mayoría de ellos— ofrece, tanto la aproximación de Teyssier como la de Lappin (para citar un par de ejemplos), si bien ancladas a diversas vertientes teóricas, parecieran apuntar hacia el mismo norte. Y es que como bien sugiere Lappin en el estudio introductorio a la edición que él mismo hizo del drama en 1997 (edición que yo mismo he usado para llevar a cabo esta investigación), el drama “is an instrument of propaganda for royal policy that sought soldiers for expansion into Africa. The Moralidade’s cheap, small, chap-book format destined it for easy distribution among the literate classes, and thence, by reading to small groups of listeners, to the population at large” (12).

O PASTOR: SUBVERSIONES PASTORILES Y DINÁMICAS METAFÓNICAS

Tanto mi énfasis en la naturaleza misma del tejido social de los personajes como en la dimensión dogmático-propagandística y/o proselitista que se halla inscrita al fondo de la pieza teatral de Vicente no son casuales. Y digo que no lo son puesto que precisamente en estos dos aspectos del drama (el social y el propagandístico) es en donde más se puede apreciar la inversión simbólica que la agrupación Madredeus, a través de su canción *O Pastor*, hace del mismo. Decíamos hace unas cuantas líneas que de todos los personajes de la obra solamente a cinco —los cuatro caballeros y el personaje del tonto, llamado Joane— se les permite subir a la barca del paraíso.

El resto de personajes, quienes, en orden de aparición, vendrían a ser el noble, el prestamista, el zapatero, el fraile dominico, Brísida Vaz (quien en vida fue matrona/proxeneta), el judío, el juez, el abogado y por último el ladrón condenado a la horca, son obligados a abordar la barca del infierno. Madredeus pareciera estar consciente de las dinámicas de poder ideológico que, de manera tácita, se ejercen entre un personaje y otro. Esta aseveración adquiere mayor respaldo si tenemos en cuenta, como bien aduce Thomas R. Hart, que “Gil Vicente treats the condemned souls in the *Barca do Inferno* as types defined by their rank or occupation rather than as individuals” (17). Dentro de este contexto valdría la pena subrayar, por ejemplo, cómo tanto el juez como el abogado ostentan un claro poder ideológico sobre el ladrón condenado a la horca. Algo similar ocurre también entre el fraile dominico y el judío, entre el noble y el prestamista, y entre este y el zapatero. En la base, sujeta a la lascivia y el falocentrismo de todos estos, Brísida Vaz. Y arriba, en la cima de dicho ensamblaje, la figura invisible mas no por eso menos totalizante del soberano.

Buscando desestabilizar este sólido ensamblaje social e ideológico creado por Vicente, Madredeus, tal y como el título de su canción lo indica, recurre entonces al elemento pastoril, que en la obra va de la mano con un imaginario profundamente infantil. A primera vista, dicho gesto no pareciera contener alcance subversivo alguno. Fiel a la tradición literaria de aquel entonces, tradición muy posiblemente iniciada en la Península Ibérica por un coetáneo suyo, el dramaturgo, actor y también músico Juan del Encina, Gil Vicente esboza en sus obras muchos y variados cuadros pastoriles. Obras suyas como el *Auto da Visitação*, el *Auto Pastoril Castelhana* y el *Auto dos Reis Magos* así lo confirman. Por eso, dentro de este contexto es importante señalar, como bien lo hace Miller, que “ao traçar o elemento pastoril na literatura através dos séculos, até o século XVI, é preciso reconhecer duas correntes principais: sacra e profana” (17), agregando líneas más abajo que “a primeira corrente será representada nas obras de autores como Teócrito e os seus continuadores, Virgílio e alguns contemporâneos seus, Petrarca, Sanazzaro ... A segunda corrente terá a sua origem na Bíblia, no Antigo e Novo Testamentos e na literatura litúrgica” (17).

Consciente de lo bien definidas que están estas dos vertientes, Madredeus apela entonces a una ambigua figura pastoril, situada en las márgenes mismas de ese constructo binario litúrgico-literario que señala Miller. Sabedor de la dimensión sinecdótica que aquel timón posee con relación a la barca, esto es, a la flota marítima, o sea, al “imperio”, pero también al cierre doctrinario de carácter circular conformado tanto por el infierno como por el paraíso, este niño-pastor se va lanza en ristre contra ambas. Aun así, coincido con Hart cuando, en lo que a las condenadas respecta, afirma que “Vicente

does not allow us to see the suffering of the condemned souls. Although the Devil in charge of the boat ... makes no attempt to conceal its destination, he makes almost no reference to the torments that await his passengers, greeting them as if they were embarking on a pleasure cruise” (Hart 16). Es por eso que llama la atención que Madredeus extienda este no saber, esta falta de certeza, a las seis almas que sí logran ser salvadas:

Ai que ninguém volta
Ao que já deixou
Ninguém larga *a grande roda*
Ninguém sabe *onde é que andou*
Ai que ninguém lembra
Nem o que sonhou
E aquele menino canta
A cantiga do pastor. (Madredeus 1-8)

En *O Pastor* tenemos una fluctuación constante entre esa corriente pastoril profana y sagrada de las que hace un rato nos hablaba Miller; profana por su actitud cuasi burlesca y escéptica ante el sistema fluvial/estatal y teológica que representa el timón, y sagrada porque, tal y como el mismo Miller sugiere, este niño-pastor, en consonancia directa con el Salmo 23 de la Biblia, funge como “pastor [...] é amigo e guia que quer fazer tudo pelo bem-estar das ovelhas” (35). Si seguimos la canción de cerca, será posible advertir que solo hasta el final de la segunda estrofa (octavo verso) nos es develada la identidad de quien en realidad está hablando, es decir, la identidad de un niño-pastor. Cabe anotar que este deslizamiento del sujeto poético es gradual: la letra de la canción comienza con una voz omnisciente; esa voz es quien circunscribe a las almas salvadas en el ámbito del “no saber”; es ella quien, en su afán por develar el potencial doblemente semiótico del timón, lo enfatiza de manera clara; es ella, la voz omnisciente, quien nos habla de la incapacidad de las almas para advertir la dimensión doblemente onírica de lo que allí está ocurriendo. Pero solo hasta el séptimo verso nos damos cuenta de que quien en realidad ha estado narrando/cantando todo esto ha sido el niño-pastor. Dicho de otro modo, la “cantiga do pastor” (7) que escuchamos en la voz de la solista es la misma “cantiga” pastoril que ese niño-pastor está entonando, aseveración que se corrobora aún más con la textura prepubescente, infantil, de una voz soprano como lo es la de Teresa Salgueiro. Vista desde este ángulo, no sería arriesgado afirmar que *O Pastor* está apuntalada toda por una estructura metaficticia y metafónica³.

3. El juego metafónico de la banda alcanza mayor visibilidad en el 2008, cuando esta, sin la presencia ya de la solista Teresa Salgueiro y en conjunción con la agrupación *Banda Cósmica*, grabó un disco bajo el nombre de *Metafonía*.

APUESTA POR UNA SEGUNDA ALEGORIZACIÓN

Una vez aclaradas las arquitecturas metaficticias y metafónicas del tema, la potencialidad deconstructiva de este proceso de doble alegorización del drama vicentino a manos, o mejor aún, a voz de este niño-pastor, puede apreciarse aún más. Lo realmente genuino de todo esto es que Madredeus se vale de la tradición misma para llevar a cabo su maniobra. Y digo “tradición” porque dentro del campo de estudios renacentistas es bien sabido que “el canto del pastor participa de lo humano como creación artística, y de lo divino, como expresión de la condición de una Naturaleza que es objeto del canto de los Dioses y también de los hombres” (Marín Tortillo 102). Valiéndose de dicho recurso, la agrupación hace que este niño-pastor ofrezca una lectura doblemente alegórica de la experiencia de todas estas almas. Para entender a fondo la estructura en *mise en abîme* que la banda está a punto de erigir en su canción, es necesario partir entonces de la idea de que el drama vicentino opera con base a una lógica netamente alegórica, algo que tiene asidero en el amplio bagaje místico-religioso que ofrecen los textos de San Pablo, San Jerónimo, Santo Tomás de Aquino y San Agustín, entre otros. La agrupación portuguesa se vale entonces de este recurso alegórico tan común en las obras de la época para problematizar aún más el drama vicentino: el niño-pastor, camuflado bajo esta supuesta voz omnisciente y próximo ya a aparecer en escena, se queja de que “Ai que ninguém lembra / Nem o que sonhou” (Madredeus). La tensión entre el verbo “lembrar”, conjugado en tiempo presente, y el verbo “sonhar”, conjugado en la canción en pretérito perfecto simple (‘sonhou’), sirve además para ensamblar un nivel narrativo extradiegético siempre perenne, situado por fuera de ese aparato dogmático de manipulación del cual fueron víctimas las almas en un pasado. Dentro del contexto de lo alegórico, tanto el acto de recordar como el acto de soñar vendrían a constituir entonces procesos de construcciones de “mundos” que se repelen entre sí. Ambos son ejercicios de constante reescritura que, a medida que avanzan terminan por autocancelarse el uno al otro. A su vez, dicho proceso de autocancelación conlleva de manera inevitable a una desestabilización de ese ‘mundo-sistema’ global de carácter teológico e imperial dentro del cual están inscritos ambos.

Con este gesto Madredeus pareciera estar al tanto de que los “critics have often remarked the difficulties which arise from adding to a literal meaning or from substituting for it an allegorical interpretation, because the literal meaning involves immorality or is inconsistent with a conception that occurs elsewhere in the work under consideration” (Knowlton 173). Siguiendo entonces a Knowlton, la doble alegorización del niño-pastor consiste en desalegorizar doblemente lo que en el drama en sí ocurre: las almas, en el sentido religioso más literal posible, son eso: unas almas amnésicas, burdamente arrastradas a

escoger entre un bien y un mal que se valen de las mismas lógicas fluviales y metamarítimas para arribar a sus respectivos destinos. Con esto no quiero decir que Vicente no hubiese estado al tanto de la íntima conexión que existía entre alegoría y realismo. Coincido con Lappin cuando afirma que “Vicente attacks the belief that the religious practices that accompanied death automatically assured salvation” (5). Pero más allá de que haya mostrado en vida “a great tolerance and sympathy for non-Christians [as, for example, in his letter of 1531 to Joao III]” (Parker 69), el dramaturgo luso explota al máximo la potencialidad literaria de la alegoría, con el fin de reafirmar aún más un dogma católico que, ante la súbita avalancha de cristianos nuevos, debió idearse nuevas maneras de articular sus preceptos teológicos en aras de una mayor inclusión, no solo religiosa sino también militarista. Madreus se vale de los mismos recursos que Vicente le plantea en su drama, pero los lleva a otros horizontes. Fiel a los tropos marítimos que inundan la obra, esta doble alegoría articulada por el niño-pastor, para decirlo de otro modo, arrastra la barca narrativa vicentina a unos mares cada vez más turbios, más inciertos.

Pero para poder apreciar los peligrosos alcances que esta figura pastoril *à la* Madreus supone, la clave sería entonces no caer en la trampa de querer equiparar la aparente ortodoxia del imaginario infantil que en el *Auto da Barca do Inferno* nos ofrece el personaje del tonto (‘parvo’) Joane, con el imaginario infantil pastoril esbozado por la banda portuguesa. Digo esto porque en su maravilloso mamotreto *Gil Vicente: espírito y letra*, Stephen Reckert ha indicado, y con razón, que “the fool plays an important dramatic role ... by breaking the monotony of the processional form of the drama by his interjections” (ctd. en Lappin 10). Sus barrocas dislocaciones morfosintácticas del latín, su latente coprolalia, su burla constante; todo esto, a primera vista, podría tentarnos a concebir a Joane como un ente destabilizante dentro de la obra. Sin embargo, un análisis atento del mismo nos pondría de cara al hecho de que el tonto no interrumpe, ni siquiera por un momento, el cierre doctrinario y maniqueo que la obra busca articular. Sumadas al trato aparentemente ingenuo pero siempre condescendiente que el ángel tiene hace él⁴, las constantes y jocosas mofas que sufre el diablo a manos de este último contribuyen al robustecimiento de los pilares dogmático-militaristas imbricados en el drama. Como bien afirma Lappin, “far from being the voice of unorthodoxy, the fool can speak for the angel, and hand out God’s judgement ... the ‘subversive’ popular character of the fool is exploited in the *Moralidade* to support the political aims of the hierarchy” (10-11).

4. Trato que, entre otras cosas, culmina con el beneplácito del ángel para que este suba a la barca, aduciendo que dada su condición de tonto, todas sus acciones de cuando aún vivía no fueron nunca producto de la malicia, salvándole así de la barca del infierno.

MARES ACÚSTICOS, ALEGORÍAS TERCIARIAS Y BARCAS DE LA FANTASÍA: EL FIN DEL FIN

No contenta con desestabilizar el croquis social e ideológico ni con empañar una alegoría cuyo fin dogmático lucía antes tan claro, la banda lisboense se vale también de su música para establecer una narrativa alterna a la que ofrece el drama vicentino. Ya de por sí las dinámicas polifónicas que se gestan entre chelo (Francisco Ribeiro), guitarras (Pedro Ayres Magalhães, Fernando Júdice y José Peixoto), sintetizador (Rodrigo Leão), acordeón (Gabriel Gomes) y voz (Teresa Salgueiro) sugieren una cierta displicencia hacia el carácter monolítico de la misma. Cabe, sin embargo, decir que de todos ellos, la guitarra es quien llama más la atención, no solo por ser heredera directa de la vihuela, muy usada en la Península Ibérica del siglo xvi, sino también porque diegéticamente hablando esta ocupa un nivel fónico-narrativo más alto que el de la voz misma. De manera automática, ese solo gesto nos conlleva a apreciar la esfera de ultramusicalidad dentro de la cual se halla inscrita *O Pastor*: la voz soprano de Salgueiro, concebida dentro de este esquema como algo “natural”, como algo “dado”, se encuentra estética, discursiva y diegéticamente muy por debajo de la narrativa de la guitarra. Es ella, la música, el arte mismo, el artificio, el placer estético, la poesía convertida en sonido, lleva las riendas de su contestación al drama vicentino. En el caso del *Auto da Barca do Inferno* esta supremacía del arte por encima de la realidad no pareciera ser tan cierta. Por eso no creo estar muy de acuerdo con Luciana Stegagno Picchio, para quien “*il fine etico, edificante delle obras de devaçam è assolutamente secondario rispetto a quello artistico; tutti i testi del ‘mestre trovador’ sono scritti per divertire più che per edificare la Corte. Quanto al fine dottrinario, esso manca totalmente*” (ctd. en Hart 20, bastardilla fuera de texto)⁵. No por el simple hecho de que el signo performativo constituya el marco genérico-discursivo de la obra misma debemos dejar de creer que esta no se encuentra supeditada a fines netamente doctrinarios (ya sean religiosos o imperiales). Donde Stegagno Picchio escribe *etico* y *edificante*, yo leo ‘dogmático’ y ‘propagandístico’. Y si lo hago así no es porque esté ignorando el hecho de que todo significativo esté siempre adscrito a una lógica de eso que Derrida solía llamar “free-play”, sino porque detrás del auto vicentino, como bien nos muestra Lappin, existe una fuerte pulsión militarista e imperial. No por nada los cambios que la Inquisición le hace a la obra (con respecto a líneas pronunciadas por el fraile como también por los caballeros, por citar un par de ejemplos), están dirigidos a apretar más aún las amarras de un dogma que pareciera verse

5. “El objetivo ético y edificante de las obras de devoción es absolutamente secundario con respecto al artístico. Todos los textos del ‘mestre trovador’ fueron escritos más para divertir que para edificar a la Corte; y en cuanto al fin doctrinario, éste está totalmente ausente”.

a ratos eclipsado por una ideología militar-imperial que, quizás sin saberlo, comenzaba a mostrar ya un cierto afán de secularismo. Los subrepticios binarismos que se dan en la obra no pudieran ser más claros: paralelo al “bien” y al “mal” o al “infierno” o al “paraíso”, está también un sutil, vulgar y maniqueo binarismo de “militarismo” versus “dogma”, como si dicha oposición nos presentase una opción más laxa y benévola que la otra.

Madredeus identifica de manera clara y lúcida estas otras sutiles configuraciones de poder que pululan por debajo del binarismo mayor sobre el cual la obra está apuntalada. De ahí que su narrativa acústica, como he venido argumentando desde líneas atrás, tenga tanta importancia dentro de su proyecto de relectura del drama vicentino. Así, gracias al carácter de ejecución de tempo *presto* (rápido) que poseen, las notas semicorcheas que de principio a fin figuran en el tema contribuyen a crear una cierta ansiedad, un cierto *pathos* militarista, guerrerrista, apocalíptico y/o escatológico en el oyente, algo que resultaría completamente normal si tenemos en cuenta la dimensión dogmática y oscurantista que nos ofrece Vicente, aseveración esta que me sitúa en una posición un tanto más pesimista que Thomas R. Hart, para quien “the play is typical of Vicente’s theatre in that it combines comic and serious motifs” (20). No obstante, lo interesante aquí es que dichos *pathos* —una vez desplegada la balsámica y bucólica voz de Teresa Salgueiro— pareciera hundirse en denso mar de ambigüedades. Esta misma tensión acústica y discursiva se mantendrá viva hasta el momento en que irrumpe el coro, momento en el cual la dinámica de la canción pasa de *piano* (suave) a *forte*.

Si nos adscribimos al hecho de que “music has always sent out lines of flight, like so many ‘transformational multiplicities’, even overturning the very codes that structure or arborify it; that is why musical form, right down to its ruptures and proliferations, is comparable to a weed, a rhizome” (Deleuze y Guattari 11-12), no debe sorprendernos entonces que la constante supremacía de la guitarra sobre la voz (artificio versus natura); la ambigüedad que esta última le imprime a la narrativa acústico-guerrerrista y apocalíptica; y el estallido final de un coro que, valiéndose de una dinámica de interpretación más *forte*, alude de manera explícita a un tercera barca, constituyan el cénit de la inversión simbólica que Madredeus hace del *Auto da Barca do Inferno*. Y es que contrario a lo que ocurre en el drama vicentino, en donde las dos barcas no dejan de morder nunca la orilla de esa masa, de ese constructo onírico-continental que, sin ser Purgatorio, se posiciona no obstante como una estación previa ya sea al cielo o al infierno, esta barca fantástica, este tercer imaginario que nos ofrece *O Pastor* en contrapeso a los dos que ofrece Vicente, se encuentra flotando en mar abierto, desligada por completo de un centro definido: “*Ao largo ainda arde / A barca da fantasia*” (8-10, bastardilla fuera de texto). Estamos, para decirlo de otra manera, ante aquello que los musicólogos franceses Pierre Boulez y Célestin Deliège llegaron a definir en alguna ocasión como una “music

that floats, and in which the writing itself makes it impossible for the performer to keep in with a pulsed time” (ctd. en Deleuze y Guattari 26).

Sentado esto, dos cosas sobresalen de este tercer imaginario poético. Una, su significante, y dos, su estado de materialidad. En cuanto al significante, una aproximación etimológica nos pondría de cara al hecho de que la palabra “fantasía” —del latín *phantasia*, que significa aparición e imaginación, y cuya génesis puede ser encontrada en la palabra *Phantasos*, nombre del personaje mitológico que, según Ovidio, además de ser hijo de Somnus, era también una de las tantas deidades del sueño— se encuentra ligada de manera directa al mundo de los sueños y la alegoría. No contento con haber alegorizado lo que en el drama vicentino ya estaba de por sí alegorizado (primera alegorización), este niño-pastor lo alegoriza todo por segunda ocasión. A su vez, esta constante disociación de la orilla discursiva a la cual están atadas las barcas, ese desplazamiento gradual de la visión —de su visión— hacia unos mares cada vez más remotos, permiten que la fantasía (léase ‘aparición’, ‘imaginación’; en fin, ‘goce estético’), se erija como alternativa perfecta ante los cada vez más asfixiantes influjos del dogmatismo y el guerrerismo imperial. Que esta barca-imaginario de la fantasía haga su aparición en llamas (‘aún arde’) no debe leerse tampoco como un triunfo del fuego infernal por sobre el goce estético y el ejercicio imaginativo. En gesto paródico, típico de una lógica pos-posmodernista/metamodernista, Madredeus, desde una perspectiva quizás un tanto romántica y simbolista, se reapropia del discurso apocalíptico del medievo con respecto al fuego, a las llamas, al infierno y lo torna positivo, reparativo, balsámico. Esta reapropiación también se puede ver en la posición del niño-pastor frente al concepto de “alma”, articulada esta vez por medio de la estrategia de autocancelación (estrategia que en la segunda estrofa de la canción la vimos operando con relación al mundo del “recuerdo” y el mundo del “sueño”). En otras palabras, este niño-pastor declara de manera abierta que la visión (es decir, su segunda alegorización) que dio pie a la aparición de esta tercera barca-imaginario, llega a su fin una línea después, justo en el momento en que su sueño, es decir, su segunda alegorización llega a su fin, dejando que su alma —articulada creo yo que a través de preceptos netamente románticos— opere como guardiana, lo que nos conllevaría a intuir que Madredeus concibe el alma humana como una especie de fantasma interno que opera como barómetro espiritual, estético y trascendental del hombre, o en este caso, del niño-pastor. Esto, de entrada, nos obliga a leerla a ella, el alma, desde un ángulo netamente romántico: “*E o meu sonho acaba tarde / Deixa a alma de vigia*” (Madredeus, énfasis mío). Que el niño despierte del sueño (segunda alegorización) del sueño (primera alegorización) en el que estaba, y que con dicho abrir de ojos el imaginario del goce estético representado por la barca de la fantasía llegue a su fin tampoco supone un triunfo del binarismo vicentino por sobre este. Muy por el contrario, por un instante, pero solo por un instante, la barca se hace visible a los ojos del niño-pastor.

Sabedores de que “Metamodern neoromanticism should not merely be understood as re-appropriation; it should be interpreted as re-signification: it is the re-signification of the commonplace with significance, the ordinary with mystery, the familiar with the seemliness of the unfamiliar, and the finite with the semblance of the infinite” (Velmeulen y van den Akker 12). Así, Madredeus se vale entonces del recurso de la reapropiación con respecto al fuego y al alma (reapropiaciones articuladas, creo yo, desde un ángulo neorromántico) para lograr que esta barca, por medio de sus llamas, instile en el niño-pastor una fuerte dosis de goce, de placer estético, de fantasía, de poesía que desestabiliza de manera momentánea las configuraciones de poder dogmático e imperial a las que el drama vicentino estuvo asociadas desde el momento de su inyección.

CONCLUSIÓN

Creo haber demostrado cómo a través de la inclusión del elemento pastoril, del aprovechamiento de la potencialidad simbólica de una figura como la alegoría, de la puesta en marcha de una narrativa acústica y de la formulación de un tercer imaginario poético como respuesta al constructo binario de las dos barcas, *O Pastor* responde de manera directa a las herméticas dinámicas, tanto dogmáticas como imperiales, sobre las cuales está cimentado el *Auto da Barca do Inferno* del dramaturgo portugués Gil Vicente. Cabe significar que mi afán —como creo también que el de Madredeus— por querer cuestionar el drama vicentino viene a la par cargado de una profunda admiración hacia un hombre que, como bien se puede observar en la carta que escribió en 1531 al Rey João III, demostró una gran sensibilidad, empatía y respeto hacia aquellos “elements within the nation, who were foreign in both religion and blood” (Parker 115).

Para los críticos literarios de este período histórico de la Península Ibérica, la naturaleza transicional de la temprana modernidad en términos económicos, filosóficos, psicológicos, culturales y demás, constituye un escollo teórico de dimensiones titánicas. La tendencia a leer estos textos a través de ópticas premodernistas, modernistas, posmodernistas o pos-posmodernistas/metamodernistas conduce de manera inevitable a una fatal distorsión tanto discursiva como textual de los textos. Con todo y eso, la aproximación de Madredeus al drama vicentino a través de su canción *O Pastor* no debe leerse como el intento vulgar de un grupo de músicos obsesionados por querer distorsionar el texto a través de unos lentes teóricos que no le son propios. Lo que vemos aquí es más bien un proyecto de contestación simbólica suscitado precisamente por la fuerza poética, la potencialidad semiótica y belleza minimalista de una obra que continuará dando de qué hablar por mucho tiempo. Más que un rechazo, lo que Madredeus ofrece

es una oportunidad hermosa para descubrir ese vasto espacio que existe entre el lenguaje, la música y el genio poético de un hombre que, de muchas maneras, se adelantó a esa figura monumental y fundacional de las letras y el espíritu portugués que fue Luís Vaz de Camões: ¿O qué son acaso esas dos barcas a la orilla de un sueño, sino la excusa perfecta para dar rienda suelta a las fantasías marítimas que, sesenta y un años después han de verse condensadas en *Los Lusíadas*?

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Impreso.
- Hart, Thomas R. "Light in Darkness: Gil Vicente's "Barca do Inferno"". *Portuguese Studies* 20 (2004): 14-20. *JSTOR*. Web. 19 de noviembre de 2013.
- Heckman, Don. "Portugal's Madredeus: The Model of Simplicity." *Los Angeles Times*, 22 de junio de 1996. Web. 18 de noviembre de 2013.
- Irvine, Martin. *Postmodern to Post-Postmodern: The Po-mo Page*. 9 de septiembre de 2013. *Communication, Culture & Technology Program (CCT)*, Georgetown University. Web. 20 de noviembre de 2013. <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/pomo.html>>
- Klein, Bethany. "Dancing About Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority." *Popular Communication* 3.1 (2005): 1-20. Web. 19 de noviembre de 2013.
- Knowlton, E.C. "Notes on Early Allegory." *The Journal of English and Germanic Philology* 29.2 (1930): 159-181. *JSTOR*. Web. 23 de noviembre de 2013.
- Madredeus. "O Pastor." *Existir*. EMI, 1990. CD.
- Martín Retortillo, Pilar Berrío. "Música en *el Pastor de Filida*". *Criticón* 69 (2007): 101-110. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 23 de noviembre de 2013.
- Miller, Neil. *O Elemento Pastor No Teatro de Gil Vicente*. Porto: Editorial Inova, 1970. Impreso.
- Parker, Jack Horace. *Gil Vicente*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1967. Impreso.
- Velmeulen, Timotheus y Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010): 1-14. Web. 18 de noviembre de 2013.
- Vicente, Gil. "Auto da Barca do Inferno". *Gil Vicente: Three Discovery Plays*. Ed. y Trad. Anthony Lappin. Warminster: Aris & Phillips, 1997. Impreso.
- Yebra López, Carlos. "Literatura maquina en Deleuze: Materiales para una teoría de la resistencia y una lógica de la sensación". *Revista Observaciones Filosóficas* 13 (2011): sin pág. Web. 17 de mayo de 2014.