

HISTORIA, LITERATURA, ANTROPOFAGIAS, SOCIEDAD, CULTURA
LITERARIA E INVENCIÓN ROMANESCA EN PORTUGAL
EN EL SIGLO XIX

Pedro Serra¹

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & CLP

Certes, si le plaisir était fait de jouissances spectaculaires, on pourrait dire les consommateurs heureux tant qu'ils trouvent des images à brouter. La dangereuse dialectique revient pourtant par ailleurs. Car on voit bien que tout se décompose des dominations de ce monde. Alors que la critique épargne toute leur gestion, tous les résultats les tuent. C'est le syndrome de la maladie fatale de la fin du XX^e siècle: la société de classes et spécialisations, par un effort constant et omniprésent, acquiert une immunisation contre tous les plaisirs. L'effondrement de ses défenses immunitaires contre tous les poisons qu'elle produit n'en sera que plus total.

De Abat-faim, atribuido a Guy Debord.

En 1866 el joven escritor portugués Álvaro do Carvalho publicó un relato que acababa de escribir titulado “Los caníbales”², y que serviría de base a la película-ópera homónima de Manuel de Oliveira³. El cuerpo del protagonista – el vizconde de Aveleda –, que acabará siendo degustado por sus allegados, es la imagen obscena de las aporías que lo estructuran como sujeto, en cuanto individuo y en cuanto miembro de un cuerpo social mesmerizado por la “sangre azul”. Un fantasma recurre esta historia: el fantasma de la aristocracia. El gozo aristocrático – la aristocracia es un goce distinguido – canibaliza a sus individuos aunque, al mismo tiempo, tiene una facultad amnésica que recalca absolutamente el horror de esa nutrición: los caníbales, delante de la noticia de una inminente herencia, son redimidos del espanto causado por el festín antropófago.

¹ Pedro Serra es Profesor Titular de la Universidad de Salamanca y Coordinador del Grado en Estudios Portugueses y Brasileños.

² Cito por CARVALHAL [1990: 207-253]. A lo largo de mi ensayo, coloco entre paréntesis la paginación referente a esta edición.

³ 1988, libreto de João Paes.

El cuerpo protético del Vizconde de Aveleda es tanto *cosa* como envoltorio de un ser que aun se imagina persona. Es cuerpo sanguíneo, y en cuanto tal, cárnico; pero es también un cuerpo maquillado. El tronco será justamente carne propia para consumo. El cuerpo protético, a su vez, tiene en las manos de marfil ocultas por guantes blancos su lugar más *expresivo*. Es un cuerpo equívoco: tomado por persona cuando es cosa; y por cosa siendo persona. Un cuerpo entre lo ‘rojo’ de su condición sanguínea, el ‘blanco’ de su condición artificial, y el ‘oro’ que le circula por las venas. Este espectro cromático es propio de un atributo espectral: la “sangre azul”. “Los caníbales”, alegoría de un cuerpo político *victimizado* por la Historia –la aristocracia titular de un D. João, advenediza por lo que respecta al Vizconde de Aveleda –, se declara cuento “amador de sangre azul” (208). El *revenant* aristocrático se va imponiendo con contumacia en una sociedad burguesa –“civilizada” y “liberal”– que se imagina anacrónicamente “raza gótica”. El sujeto gótico pierde el privilegio – la propiedad, lo propio que lo define– de la sangre. D. João, por ejemplo, es el último de los hijos únicos de la aristocracia, y consecuentemente de la economía política, moral y cultural que la sostiene. El Vizconde de Aveleda, a su vez, expone la expropiación del individuo de un específico que le permita ser quien es– que es justamente lo que el Vizconde no puede ser. Aveleda *nivela* un “vizconde” [en portugués, *visconde*] y una carne “viscosa”, si creemos a los comensales que acabarán por reconocer haber sido partícipes de un festín antropófago. El simbolismo de la “sangre” es conmutado por una banalización del sujeto humano: el cuento encontrará el mínimo denominador común del individuo y de la comunidad, en los tiempos de la civilización y del liberalismo, en la figura del caníbal. Es la figura de una moral contrahecha: ya solo hay comer y ser comido y algo como un movimiento autónomo del dinero. El capital del Vizconde de Aveleda no es legado por la sangre –la nupcialidad, alienada, no produce descendencia; es independiente de ese modo de legar. La herencia es

cosa de una magistratura providencial –de un Estado que legifera derechos ‘universales’–, es decir, que *salva*.

La *vis* de la carne “*viscosa*” de “*vizconde*” estriba en la metáfora de la “sangre azul”. Para ponderar esa *virtud* hecho mano, de momento, de la tematización de los colores en el cuento. Veamos, entonces, y en un primer compás, como en “Los caníbales” el tropo cromático se objetiva en la repetición de un conjunto limitado de pigmentos. La lectura del sintagma “sangre azul” subsumirá diferentes *lexia*, metaforizando prioritariamente una determinada ‘clase’: la clase aristocrática. Es el sentido figurado que sobredetermina la lectura: “sangre azul” está, figurativamente, por nobleza o hidalguía. La metáfora de la “sangre azul” nos remite a la blancura como índice del cuerpo clásico –sobre todo de un cuerpo clásico noble, acostumbrado a evitar la exposición solar. Suponía, pues, un ideal de blancura como atributo esencial *de ese* cuerpo clásico⁴. Sin embargo, la productividad de las metáforas “sangre” y “azul” excede esta tematización. Constatamos, por ejemplo, que la “sangre” es conmutable por tropos cromáticos del ámbito de la categoría ‘rojo’. Es el caso más rentable, y bien más productivo de hecho que el caso homólogo del ‘azul’ (reducida a la composición del escenario⁵). El ‘rojo’ es el color más repetido, seguido de cerca por el ‘blanco’ y por el ‘dorado’.

Interesa, por consiguiente, la fenomenalización de los colores. Tal fenomenalización pasa por la repetición textual, y la consideración de que esa repetición textual es significativa. Esta cuestión no es nueva. Hillis Miller en un conocido libro titulado justamente *Fiction and Repetition. Seven English Novels*⁶, se propone pensar la lectura de diferentes novelas –del realismo decimonónico– en función de la forma como inscriben la figura de la ‘repetición’. Son variados los aspectos de este análisis que aquí importan destacar, podemos enunciarlos en síntesis: I. la figura de la repetición es determinante en la forma como el texto ‘genera’ sentido; II. es posible reducir las modalidades de

⁴ BATCHELOR [2000].

⁵ Al inicio del cuento tenemos “la bóveda *azul* del cielo” (208); y, cerca del final, “Lo envolvió muy deprisa una *azulada*, tenue, pero creciente llamarada, y no soltó ni un gemido” (240).

⁶ MILLER [1982].

repetición, que en cada texto serían irreductibles a las de otro texto distinto, a dos teorías de la repetición: la ‘repetición del mismo’ y la ‘repetición de la diferencia’; III. las dos formas de repetición, incompatibles, están co-presentes en un mismo texto; IV. la lectura investiga el funcionamiento del tropo de la recursividad en una misma obra, que es, digamos, una totalidad pero no un todo *uno*.⁷ Como intentaré demostrar, un cuento “amador de sangre azul” tiene en la repetición de la “sangre azul” la posibilidad de su desconstrucción.

Considérese, en primer lugar, que son tematizados el azul, el rojo, el dorado, el blanco, el púrpura, el nacarado, el verde⁸ y el negro⁹. Estos casos, insisto, no son todos igualmente productivos. El color predominantemente tematizado es, de forma destacada, el rojo. Es, de hecho, el color básico que se distribuye como púrpura y como nacarado. Hay que tener presente, además, que los colores son inestables. El rojo es rojizo, purpurado, nacarado. De igual modo, el color del oro, puede ser dorado o rubio¹⁰. Veamos los lugares del texto en los que surge el ‘rojo’: “Margarida, *roja* de sorpresa” (215); “aunque el *rubor* haya de quemarme las mejillas” (216); “exclama Margarida, *roja* como una granada” (217); “el corazón *inflamado* palpitando dentro del seno de granito” (218); “Note que no me he *ruborizado*” (221); “un novio de formas vigorosamente redondas, boca *roja*, dientes blancos y ojos sensuales” (224); “La chimenea contiene llamas inmensas, que le proyectan en el rostro siniestro un fulgor *rojizo*” (227); “un hombre con ojos *chispeantes*” (234); “fantástico fulgor en el rostro del vizconde, que se destacaba inerte en el fondo *rojizo* por la llama sacudida de la gigantesca chimenea” (238); “los extremos de la boca ligeramente

⁷ MILLER, [1982: 1-21].

⁸ Tanto cuanto puedo aseverar, registro sólo un caso de ‘verde’: “Entonces mil aves, despertadas en la verde guarida, volaron asustadas, y huyeron soltando píos, hasta perderse en el mortecino claro de luna” (235).

⁹ Además del caso de los “ojos negros” (214), la figuración del ‘negro’ es muy estable. El cuento lo reitera como color del ‘pensamiento’: “Negros y repetidos pensamientos nacían, se atropellaban, luchaban en el interior de aquel cráneo” (228); “un negro pensamiento, negros y feos vemos los objetos que nos rodean” (233); “Para qué negros pensamientos, pensamientos de muerte” (236).

¹⁰ He aquí la serie posible en lo que atañe a este color: “el arte revelándose por toda parte, en el marco de los espejos, en los cuadros, en los techos *dorados*” (208); “apretar con la diestra febril el cabo de *oro* de un reluciente puñal” (218); “*Oro* más fino, más de ley, nunca lo extrajo poeta de los surcos explorados” (218); “También D. João se levantó con el vaso de *oro* en la mano” (225); “blancas cortinas de fina seda con grandes bordaduras de *oro* purísimo” (226); “por debajo de los largos pelos *rubios*” (228-229); “aspiraciones nunca sentidas *le doraban* por instantes la recalentada imaginación” (232); “los *dorados* salones” (234); “Pero viviría, pues, a través del *oro*” (238); “tenía en la parte superior un provocante pedazo de *dorada* pulpa” (245).

teñidos de espuma *rojiza*” (250). Mientras tanto, el color púrpura la tenemos enunciada en los siguientes lugares: “escondiendo por detrás del abanico el rostro *purpurado*” (210); “Los primeros rayos de sol, algo *purpurados*, cayeron en este momento en el rostro del mancebo” (223). El nacarado, en fin, surge en una única ocasión: “inflamarme las *nacaradas* mejillas” (242).

El ‘rojo’ que se objetiva en esta gradación de ‘rojos’, es el color que modula lo vital, por otra parte de forma bastante tópica. Lo *rojizo* es atributo exterior de un cuerpo vivo, de la vitalidad del cuerpo: véase la serie “faces”, “boca”, “ojos”, “rostro”, “mejillas”, etc. Es en el seguimiento de estos términos que tendremos, entonces, el blanco. En este sentido, hay que considerar el área semántica de la ‘palidez’, también muy productiva, y que asimilaría a la blancura de un cuerpo el que lo sea *por defecto* (i.e., que lo sea *a priori*): “mano hermosa y *blanca*” (214); “Estaba *pálida* y ansiosa” (215); “cuyos ojos desorbitados [en portugués, *esgazeados*, de *esgazear*, 'poner los ojos en blanco'] parecían, a ratos, fusilar relámpagos. Era D. João” (218); “Margarida estaba *pálida*, como las camelias” (219); “la intumescencia de los senos *blancos*, el *decolorar* de los labios” (231); “Aquella hermosísima soledad tenía, sin embargo, un no sé qué de *pálida* frialdad de cementerio” (233); “Coronada de *blancas* flores... una olorosa magnolia” (234); “Piernas, brazos, los propios dientes del vizconde, *blancos* como hermosos hilos de perlas” (240); “reposaba la faz *lívida* y desfigurada en las rodillas del viejo capellán del vizconde” (249); “con la frente despedazada, *pálida*, pero siempre bella” (249). El cuerpo que se ruboriza, el cuerpo que se pone colorado, lo hace *sobre* un cuerpo idealmente ‘blanco’. Es esta la blancura que expone algo como una “sangre azul”, es sobre esta blancura que se revela la pigmentación vital. Un ‘blanco’ que, paradójicamente, se lee como *decoloración*, que ocupa un lugar intersticial entre lo vivo y lo muerto; y por ello es lo propio del “cementerio”, y de partes ‘duras’ menos figurativas del cuerpo –más descarnadas– como los “dientes”.

En suma: el régimen cromático, implicando predominantemente la representación corpórea, oscila entre lo *coloreado* y lo *decolorado*, par conmutable por el dúo vivo/muerto o, emblemáticamente en el caso del Vizconde de Aveleda, por el binomio humano/estatua. No andamos lejos de la observancia de una más amplia precedencia de las bellas artes sobre las bellas letras en la representación mimética de lo real. La cromatización de lo vital como vital apunta hacia la necesidad de suplementar lo vivo, de adornarlo para saberlo vivo. Cromatizar la vida es la posibilidad de decirla mediándola por un artificio, artificialidad olvidada de sí misma, es decir, *natural*. Y sin embargo, si Carvalhal es destructor de mitos, en esta ocasión lo es sobre todo en lo que atañe al mito de Pigmaleón. Recordemos que el narrador del cuento quiere ser guía espiritual de las jóvenes doncellas que se dejan ‘cegar’ por figuras como la de D. João o la del Vizconde de Aveleda. Esta cruzada busca exponer un modo de producir verdad, una verdad falsa, o que se procura mostrar como siendo falsa. El mito ovidiano, modulando un ‘nuevo’ tipo de enamorado, devuelve también una especie peculiar de artista: “Tal era el poder de este joven esquivo –estaba en posesión de la suprema realización artística, el arte que oculta el arte”¹¹. Un arte que oculte el arte es un arte naturalizado que puede conmutarse con la ‘vida’. De ahí viene la pasión del artista por una estatua. Ahora bien, “Los caníbales” propone un itinerario *inverso*: a Margarida le son desocultados los mecanismos que contrahacían la vida en una estatua. El sujeto bien apersonado es sólo una cosa. Y como tal cosa es consumido por el padre y por los hermanos de la joven.

Ahora, el narrador, diciéndose capacitado para la crítica de una sociedad que literaliza sus discursos figurados, que vive la vida como metáfora¹², no puede, al mismo tiempo, no tener su cuota de moralizador. Los dos lugares del relato en que esa tópica moral es enunciada son los siguientes: la “apariencia –nos dice– nivela vicio y virtud” (237); o, además, “crímenes no los ve la sociedad, y si los ve, los respeta” (238). El Vizconde de Aveleda es, por un lado, el *revenant* de Pigmaleón. Pero

¹¹ HAMILTON, *op.cit.*, p. 155.

¹² MILLER [1982: 13].

es también, y en este punto lo acompaña D. João, el *revenant* de la “raza gótica” de “sangre azul”. En este sentido, el relato de “Los caníbales” es un relato histórico, pues representa la de-simbolización de la aristocracia en el palco de la Historia. Es fantasma de una temporalidad con la cual no se conjuga, una temporalidad fuera de los goznes. Nótese que es en cuanto relato histórico que el cuento es también sensible al presente y a las costumbres, o a la analítica de las costumbres. La sensibilidad al presente implica saberlo saturado de Historia.

No se trata sólo, por consiguiente, de una crítica *literaria* de gustos literarios. No sólo, pero también lo es, como viene siendo notado. Véase, por ejemplo, la siguiente formulación: “El autor hace uso de la función pedagógica de la literatura, criticando no sólo los vicios de la sociedad como también los modelos literarios de la época”.¹³ Lo que acaso excede esta acertada aserción es que el cuento nos propone un social indistinto de lo literario. En una otra lectura, mientras tanto, se hacen patentes los límites de una descripción de Carvalho como crítico de un programa literario (y que, como tal crítica, de dicho programa se pudiera destacar, lo que por otra parte sabemos que no hace): se dice, así, que en “*Los caníbales* [Carvalho hace] la caricatura del programa ultrarromántico, sin tomar con relación a él la debida distancia, como Novais, Camilo y multitud dispersa por álbumes y almanaques, rasgo reflexivo, de continuada modernidad”.¹⁴ El problema, en esta formulación, está en suponer una “debida distancia” que hiciera de la reflexividad una reflexividad “moderna”. En realidad, pienso que el narrador se instala en la aporía que aún inextricablemente “miopía burguesa” (219) y “adora[ción de la] aristocracia” (208), alianza sostenida por algo como una cultura ultrarromántica. Como voy a argumentar, el narrador es un moralista cuyo modo de representar una moral pasa por la presentación de una moralidad contrahecha: el canibalismo como propio de los individuos civilizados. El canibalismo es la monstruosidad moral que organiza la vida social a costa de los sujetos. En última instancia, lo que se argumenta es que los individuos son canibalizados por el canibalismo.

¹³ SANTOS [1997: 77, col. 2].

¹⁴ RODRIGUES [1997: 566, coll. 1-2].

En el cuerpo individual y en el cuerpo social hay un líquido más vital que la “sangre azul”, y que la subsume: el capital. Como dice un personaje en dado momento, *se vive por el oro*. Voy a concluir retomando esta tópica *también* cromática. Antes, hay que ponderar los términos del “canibalismo blanco” modulados en “Los caníbales”.

ACONTECIMIENTO CANÍBAL Y RESISTENCIAS DE LA CRÍTICA

En primer lugar, el lugar del acontecimiento caníbal. Esta cuestión, según creo, no es de importancia menor para la revisión de las lecturas críticas del cuento. Por norma, son lecturas que articulan fórmulas que atajan la comensalidad antropófaga. O mejor, son lecturas que acomodan incómodamente la canibalización del Vizconde de Aveleda. Vale la pena recordar el capítulo dedicado a Álvaro do Carvalho por el crítico e historiador de la literatura portuguesa João Gaspar Simões en su *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*.¹⁵ Sólo un puñado de párrafos, poco más que un par páginas. Y sin embargo, bajo mi concepto, con intuiciones relevantes para la ponderación del *corpus* narrativo de Carvalho (1844-1868), un autor prácticamente desconocido, fuera de lo que podemos considerar el canon de la prosa de ficción portuguesa del siglo XIX, incluso si somos generosos en la ponderación de los límites de dicho círculo de elegidos. Y, sin embargo, Simões urde su valoración estética e histórico-literaria del autor del cuento “Los caníbales” configurando para él un lugar de absoluta *singularidad*. No deja margen para dudas una formulación como la que se sigue: “Sea como fuere, el caso de Álvaro do Carvalho representa algo de único en la historia de la evolución del cuento portugués del siglo XIX”.¹⁶ Carvalho es *único*, su escueta producción escrita –obra escasa y vida breve (murió de un “aneurisma” con solamente 24 años), obra además gestada entre los meses de marzo de 1866 y agosto de 1867, y publicada en volumen el

¹⁵ SIMÕES [1987].

¹⁶ *Ibidem*, p. 563. En este ensayo, todas las traducciones del portugués e inglés al español, salvo indicación contraria, son de mi responsabilidad.

año de la muerte del autor, 1868– materializa una inalienable diferencia. En un momento en que la narrativa “histórica” es hegemónica en el panorama de la prosa de ficción, en un momento en que apenas se vislumbra la ficción de “actualidad”, los *Contos* de Carvalho objetivan una escritura excepcional. Simões reconoce aires de familia en los *Contos Fantásticos* de Teófilo Braga y en las *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós, volúmenes que reúnen cuentos prácticamente coetáneos a los del autor de “Los caníbales”. No obstante, observa en estos últimos un lugar crítico en el devenir que conduce de la ficción histórica a la ficción de actualidad: “Los *Cuentos* de Álvaro do Carvalho ocupan, sin embargo, en la historia de nuestra ficción del siglo XIX un lugar inconfundible. Historias fantásticas, historias macabras, historias de terror, historias ni reales ni irreales, muy sencillamente suprarreales – que transcurren en un mundo que supera la realidad, aunque real en sí mismo– escritas durante la crisis que afecta la ficción portuguesa en el tránsito de la novelística histórica hacia la novelística de actualidad, posteriores en fecha a las de Teófilo [Braga] y a las de Eça de Queirós, se hace difícil decir que deben o no a los escritores que, entre nosotros, precedieron al autor en el cultivo de ese nuevo género de ficción.”¹⁷

El lugar inconfundible, según los términos de João Gaspar Simões, se juega, por ejemplo, en esta resistencia de los cuentos de Carvalho a la filiación en la cuentística de Teófilo y Eça. Pero no solamente, aunque esta formulación, en sí misma, puede conllevar consecuencias importantes. Simões se esfuerza, en todo momento, por concretar una excepcionalidad que, podríamos decir, se perfila como siendo algo innombrable, o de muchos nombres imperfectos. Veamos. En primer lugar es sintomática la indecisión a la hora de categorizar el *genus* al que pertenecen las narrativas de Carvalho. Simões les llama “serie de cuentos”, aunque siempre tiene en su horizonte interpretativo el hecho de que Carvalho les llamaba “novelas” [i.e., en portugués, ‘romances’]. Simões, no aceptando esta calificación del autor, añade que, por un criterio de extensión, las narraciones sería más bien “novelas cortas”

¹⁷ *Ibidem*, p. 562.

[i.e., en portugués, ‘novelas’].¹⁸ En segundo lugar, Simões al proponer una filiación posible para el universo narrativo de Carvalho, remite explícitamente a la “novela gótica”, pero lo hace no sin llamar la atención sobre un *suplemento* que significaría una vuelta de tuerca en la ficción del autor de *Contos*. Lo hace, además, distinguiendo “Los caníbales”. De las seis narrativas que constituyen *Contos*, “Los caníbales” supone una superación, una trasgresión incluso, dentro de un conjunto de influjos que, no obstante, animan la escritura. El siguiente párrafo es fundamental, pues intenta justamente formular, una vez más, la singularidad de Carvalho, una singularidad que tiene su mejor concreción justamente en “Los caníbales”: “En ese cuento la imaginación macabra del joven narrador atinge sus notas más extrañas. Influencia del estilo tenebroso cultivado por los maestros del “gothic romance” o de la “gothic novel”, una Anne Radcliffe o un Horace Walpole? Quizás. Y Carvalho conocía la primera, por lo menos, autora de la novela *The Mysteries of Udolpho*, obra que cita en uno de sus cuentos. Si no cita el segundo, alude a los maestros de lo fantástico en Francia y en Alemania. Victor Hugo o Balzac –el Balzac de *Seraphite*– son mencionados por Carvalho. También Hoffmann. Y Edgar Poe, evidentemente. En “Los caníbales”, no obstante, Álvaro do Carvalho se excede y los excede, a esos maestros, en el sentido de lo macabro.”¹⁹

Simões nombra la diferencia de Carvalho como un “exceso” de lo “macabro”. No la “imaginación macabra” en si misma, que aún a Carvalho y maestros como Radcliffe, Walpole, Hugo, Balzac, Hoffmann o Poe. Más bien un excedente de esa imaginación, un más allá de lo macabro. El exceso macabro, fórmula de la lectura de Simões, proviene directamente de la escena de canibalismo del cuento. El argumento de Simões, efectivamente, depende de esta escena. La tesis de Simões responde a la necesidad de leer el “acontecimiento caníbal”, de leer la devoración del Vizconde de Aveleda –protagonista del cuento– por su

¹⁸ Simões formula lo siguiente: “[Carvalho aún] revisa los *Contos* hasta la página 270, según nos informa Simões Dias. En la previsión de la muerte inminente, había decidido reunir en libro su ‘colección de novelas’, como insistía en llamar sus ficciones –auténticas novelas cortas– a que acaba por conceder el título sencillo, *pero poco o nada exacto*, de *Contos*” (564-565).

¹⁹ *Ibidem*, p. 566; yo subrayo.

suegro y cuñados. Esta lectura, la lectura del “acontecimiento caníbal” por parte de Simões, es relativamente compleja. Simões no concibe la imaginación del “acontecimiento caníbal”, en primer lugar, como algo que pueda provenir de una influencia estrictamente literaria: “Asociar tan terrible fantasía a una influencia sencillamente literaria –la de los cultores de la *gothic novel*– no basta para explicar el genio verdaderamente singular de Álvaro do Carvalho”²⁰. Hay algo, según Simões, que la imaginación del “acontecimiento caníbal” conlleva que va más allá de lo *literario*. Ese más allá, ese afuera de lo literario, es la propia *vida* de Álvaro do Carvalho. Es fundamental retener –lo es para mi ensayo sobre “Los caníbales” – que la lectura del “acontecimiento caníbal” *implica* tanto lo estético como lo vital. Lo “macabro en exceso” –recuerdo: el sintagma que nombra la singularidad de Carvalho según Simões– es el tropo en que se conjugan “vida” y “ficción”. La escena caníbal es, por otra parte, una otra figuración de ese nombramiento. ¿Pero, de que modo implica Simões la “vida” de Carvalho en esta topología? Muy concretamente la frase del crítico e historiador portugués en que lo hace es la siguiente: “Su condición de muerto-viviente [i.e.: Álvaro do Carvalho] –de estatua animada– mucho habrá contribuido, ciertamente, para el culto del terror que tan originalmente ejercitó en su extraordinario libro”²¹. Por otras palabras, la “vida” de Carvalho convocada para la lectura del “macabro exceso” se resume al hecho de que Álvaro do Carvalho padecía una enfermedad terminal. Una enfermedad que *determinaba* su escritura.

No hemos de extrañar este orden de argumentos de lectura en un historiador y crítico como João Gaspar Simões, para quién la ponderación de lo biográfico en la objetivación del gesto interpretativo no merecería siquiera discusión. Ello se hecha de ver en toda su *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, y en detalle en el capítulo dedicado a Carvalho. Para Simões, en este sentido, Carvalho es un narrador *manqué* en la medida en que, habiendo fallecido a la edad de 24 años, no habría desarrollado plenamente su “estilo” y, con él, su

²⁰ *Ibidem*, p. 567.

²¹ *Ibidem*, pp. 567-568.

competencia narrativa: “Quién escribía esos cuentos era demasiado joven y su carrera vendría a ser demasiado efímera para que algo de importante se obtuviese del apareamiento casi insólito de su genio narrativo”²². Dos otros “excesos”, pues, e intrínsecamente *negativos*: “demasiado” joven, y bio(biblio)grafía “demasiado” breve. De ahí que la singularidad ficcional de Carvalho, su “exceso macabro” vaya de la mano de una defectiva competencia escritural. En este sentido, la historia bio-bibliográfica de Carvalho no hace más que reverberar una historia de la ficción portuguesa que, en esas décadas mediales del siglo XIX, es aun una historia *incompleta*. La “perspectiva” de João Gaspar Simões es teleológica: la ficción portuguesa consume su plenitud –o sólo se consume *tout court*– con la obra de Eça de Queirós. La obra de Eça es el “fin” de la ficción portuguesa a partir del cual Simões configura su genealogía de la prosa literaria del siglo XIX. La “novela contemporánea” es ese “fin”, y la “novela histórica” el antecedente que hubo que *superar* para llegar a ella. He aquí uno de los diferentes lugares del texto de Simões en que se modula esta proposición: “Eça de Queirós trajo el escritor portugués para la novela, ha sido él que le dio la llave de una literatura de ficción emancipada de la subjetividad romántica”.²³ O, entonces, “fue [Eça de Queirós], para todos los efectos, quién enseñó al escritor nacional como se concibe y realiza una técnica que, a pesar de todos sus formalismos discutibles, aún es la que más se acerca al tipo ideal de novela clásica”²⁴.

Simões encuentra, así, un problema en el “estilo” defectivo de Carvalho. O, mejor, Carvalho se instala en el devenir histórico de la ficción del siglo XIX como un problema en el que convergen el rasgo singular de un “exceso macabro” y un “estilo” *manqué*. Esta estilística de Carvalho es objeto, en este sentido, de una valoración aporética por parte de Simões. Por un lado, considera su estilo un estilo “obsoleto”. El término es suyo, y exige algunas aclaraciones. Simões se refiere, básicamente, a una lengua literaria no coloquial, un uso, por lo tanto, a

²² *Ibidem*, p. 562.

²³ *Ibidem*, p. 450. Véase, también, la p. 455.

²⁴ *Ibidem*, p. 456.

rebours de la dicción del portugués literario de un Garrett o de un Eça de Queirós. En este sentido, Carvalhal se acercaría más a modelos de lengua literaria como la de un António Feliciano de Castilho o un Camilo Castelo Branco. Lengua literaria “premoderna”, con origen posible en un maestro del siglo XVIII como Francisco Manuel do Nascimento²⁵; lengua literaria, además, que en su estructural “esteticismo” anticipa mucha de la ficción finisecular e, incluso, de la ficción del siglo XX.²⁶

Escritura obsoleta, premoderna o esteticista, este es, sin lugar a duda, uno de los tópicos más recurrentes de la escasa crítica sobre Álvaro do Carvalhal. Para José Simões Dias, el primer editor de los *Contos*, “el estilo no nos parece siempre igual, y por veces lo encontramos tan emperifollado que roza el ridículo”²⁷, y además “lo abstruso era su ideal”, añadiendo, en fin, que “Deseaba parecer nuevo en la forma, y tal novedad por veces se volvió tan oscura como fastidiosa”.²⁸ Según José Régio, a su vez, “Si sus historias ya son monstruosas, el lenguaje en que están escritas subraya aun más esa monstruosidad; es un lenguaje estirado al máximo, buscando de tal manera producir un efecto que puede producir, llega a producir, el efecto contrario: el de caer en lo grotesco, en lo burlesco, en lo ridículo”.²⁹ Para João Gaspar Simões, cuya lectura vengo desmenuzando, “El uso de términos casi arcaicos, arcaicos con relación al lenguaje oral que debe (o debería) ser el de un narrador, y el empleo de una sintaxis áspera, más de sermón que de ficción, contribuían no poco para acentuar la extrañeza de sus historias. Librescas por condición, lo libresco de sus diálogos, de la concepción de sus personajes, del montaje de sus conflictos caería en saco roto si el autor no se excediese también en construcciones estilísticas librescas y en el empleo de términos ostensivamente obsoletos”.³⁰

Más recientemente, Maria do Nascimento Oliveira vuelve a incidir sobre estos lugares. Lo hace en un librito intitulado *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalhal*. Su argumento, de modo resumido, parte

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 568.

²⁶ Cf. *ibidem*, 570.

²⁷ *Apud* SIMÕES [1987: 568].

²⁸ *Ibidem*, p. 569.

²⁹ *Apud* OLIVEIRA [1992: 78-79].

³⁰ *Op. cit.*, p. 569.

de la conceptualización de lo fantástico llevada a cabo por Tzvetan Todorov. Un argumento cuyos principales figuras son las siguientes: el género se define en la construcción de una trama que solicita de un hipotético lector la indecisión delante de la naturalidad o sobrenaturalidad de un acontecimiento del universo narrativo. Lo fantástico supone, pues, la irrupción, en un mundo “verosímil”, de un ente o hecho que el lector no consigue someter a una traducción que lo racionalice. Delante de este cuadro teórico, no extraña la “resistencia” que Oliveira va teniendo que señalar del cuento “Los caníbales”. Culmina su lectura, justamente, considerando que el cuento es, en definitiva, la subversión de lo “fantástico”. Es decir, se trata de una lectura que convoca una categoría –lo “fantástico”– que no sirve plenamente al objeto cuya inteligencia busca esclarecer. Ahora bien. La derogación de lo “fantástico”, según Maria do Nascimento Oliveira, pasa también por el “estilo” de Carvalhal. Veamos con atención el siguiente párrafo: “La audacia en el uso de metáforas exacerbadas, las insólitas expresiones supervivientes de un romanticismo hueco y la corrección pomposamente erudita de la frase no son de molde a neutralizar el escepticismo del lector con relación a un género literario [i.e., el género “fantástico”] ya de sí suficientemente irracional. Efectivamente, la elegancia obsoleta y retorcida del estilo de Carvalhal, el gusto por una adjetivación rica y brillante y un lenguaje guindado y emperifollado en los mismos diálogos impiden que nos instalemos y compartamos el miedo o la expectativa con los personajes.”³¹

Los términos, aunque modulados por la cuestión de lo fantástico, son los que la escasa tradición crítica ya había enunciado. Oliveira, no obstante, añadirá una reflexión: la de saber si el estilo de Carvalhal era producto de la “inmadurez” del autor –quién, en este sentido, habría procesado, sin espíritu crítico, la dicción “obsoleta”– o si el estilo “obsoleto” era *intencional* en el autor –quién tendría, así, el propósito de criticar la pervivencia de dicho estilo en la década de los sesenta del siglo XIX. Esta cuestión es importante, y en realidad había aflorado en

³¹ *Op. cit.*, p. 80.

João Gaspar Simões, pero con evidentes diferencias y matices. Para Simões, recuerdo, la cuestión de los textos de Carvalho es la del “exceso macabro”. Pues bien, el crítico considera, en este sentido, que dicha singularidad de Carvalho se materializa justamente con su peculiar estilo “obsoleto”. Es decir, el estilo obsoleto es correlato objetivo del exceso macabro, la singularidad de los cuentos de Carvalho: “Somos, por consiguiente, del parecer que la opción por un vocabulario en desuso, por una sintaxis oratoria, por un énfasis retórico, cosas que fácilmente encontraba en los maestros del XVIII o hasta en Castilho prosador, he aquí la mejor forma de acentuar lo insólito de sus historias y de reforzar la singularidad irreal de sus fábulas”.³²

Hay que decirlo claramente: la valoración del “estilo obsoleto” en Simões y en Oliveira *sirve* propósitos divergentes, y casi podríamos decir que de señal contraria. Para Simões el “estilo obsoleto” es el que objetiva el “exceso macabro”, configurándose en esta convergencia la singularidad de Carvalho. Para Oliveira, el “estilo obsoleto” es lo que deroga, justamente, lo que Simões llama “exceso macabro”. Oliveira basa su lectura en la idea de que en “Los caníbales” lo fantástico que debiera ser es subsumido por la irrisión del género a manos de un “estilo obsoleto”. Simões, a su vez, se preocupa por mostrar el “estilo obsoleto” como fenomenalización del “exceso macabro”.

En realidad, no son tan irreconciliables estos dos caminos de lectura. De algún modo, la teoría de Oliveira potencia un argumento no desarrollado por Simões. Efectivamente, para Simões el par “exceso macabro”/“estilo obsoleto” llega a poder ser pensado, aunque insisto sin desarrollo alguno por parte del crítico, bajo la categoría del *humor*. No llega a hacer de ese posible humorístico el modo que subsume la narrativa, como hace Oliveira. Simões insinúa el *humor*, muy concretamente, en una nueva ponderación de la escena caníbal. He aquí sus palabras, después de citar un párrafo del banquete antropófago: “Ocurre la escena en la “novela” en que la familia de una novia, Margarida, devora, sin saberlo, los restos calcinados de un novio, que es

³² *Op. cit.*, p. 569.

vizconde. La situación asume, de esta forma, gracias en parte a la fraseología no sólo literaria pero literariamente obsoleta de lo escrito, toda su singular irrealdad, todo su inverosímil *tonus* macabro, no sin algo de humorístico, de un humorismo conscientemente buscado”.³³

Una vez más, la escena fundamental es la que atañe al “acontecimiento caníbal”. De algún modo, dicha escena ni para Simões, ni para Oliveira, encaja en la lectura de la narrativa o, más genéricamente, en la lectura de los *Contos*. Según Oliveira, la escena es justamente el momento en que se consuma la imposibilidad de pensar lo fantástico en “Los caníbales”.³⁴ Para Simões, recuerdo, esa escena no podía ser vinculada exclusivamente a lo “literario”, su carácter excesivo exigía la componente “biográfica” de Carvalhal. Paradójicamente, el exceso que supone la escena es fenomenalizado por una dicción obsoleta o, digamos, demasiado *libresca*.



[¿] CANÍBALES JAPONESES [?]

Una de las fórmulas que más explícitamente asume esta incomodidad de la crítica es la de la dislocación extrema del lugar del cuento. Limitemos esta problemática remitiendo hacia la siguiente aseveración: “Y colocando la acción de *Los caníbales* en Japón, como [Álvaro do Carvalhal] coloca, respeta lo que a él más le conviene: el exotismo del lugar, la irrealdad del color local”.³⁵ Recuperamos, como podemos observar, la metáfora del color, ahora convocando el sintagma “color local” que, señálese, es también funcional en el cuento. Por un lado, tenemos un narrador que manifiesta “abstinencia en el empleo de colores locales” (212). Por otro lado, es aún el narrador que refiere aquel “lenguaje fantasioso, que muchas veces desdeña el presente para colorearse en las eras de aventuras” (216). ‘Color local’, aquí, se relaciona con la cuestión del realismo, con la cuestión de la crónica de

³³ *Ibidem*, p. 570.

³⁴ Oliveira cambia completamente las categorías que utilizara para la lectura del resto del cuento: habla, ahora, de “dimensión satírica”, “pura alegoría” o “grotesco” (cf. *op. cit.*, pp. 82-83).

³⁵ SIMÕES [1987: 569].

costumbres. Pero, como podemos leer, la metáfora del color es también usada para referir el discurso histórico o historizante. Así, ‘colorear’ tanto puede ser tropo que representa la escritura del presente, como puede significar una escritura que lo suspenda. En este particular, el “narrador” opta por la “abstinencia”. Considera ser la colocación de una fábula en un determinado “lugar” un imperativo de la función narrativa. Es una necesidad reducida a mínimos: lo que acontece, acontece “en alguna parte” (212). Delante de lo obvio, no hay como no evitar la “fidelidad”. Es lo obvio, pues, que exime la narración de ser menos abstinentemente en el empleo de “colores locales”.

Y, sin embargo, la abstinencia no presupone un ayuno tal que desvincule la ficción de diferentes correspondencias con el “local” que la precede –correspondencias *naturales*, precisamente por ser subsumidas por el régimen de lo ‘obvio’. El cuerpo social descrito es prioritariamente representado como comunidad de lectura que lee a Dumas y a Kock³⁶ (cf. 213). Tal parámetro podría admitir la desubicación, alguna parte que se pudiera nombrar “Japón”. Esta perpleja traducción cita, en realidad, el siguiente pasaje del relato: “Mal me serviría por consiguiente el Japón. Hijo de mi época, iré con ella. Sería incluso un atentado buscar modelo en los grotescos derrotados del viejo Portugal, cuanto más retroceder a punto de valerme de las indumentarias cómicas de los Japoneses” (212). El narrador, si algo hace, es *negar* el exótico espacial (Japón) y temporal (el viejo Portugal) como mediadores del nombramiento del lugar.

Las ya mencionadas lecturas de Dumas y Kock, y muchas otras que reverberan en el relato, bien como, destacadamente, *bailes* que, como se formulaba en los periódicos de mediados del siglo, “son la estadística del mundo elegante”³⁷, son ‘color local’ suficiente y absoluto. El baile es la expresión del todo social, que allí tiene uno de sus rituales más complejos. En el relato, así, el baile es la inscripción de la exterioridad en que la instancia de lectura refracta la “realidad”. El baile es indexable, pues, a aquel mínimo de ‘color local’ que colma la necesidad

³⁶ Cf. CARVALHAL, *op. cit.*, ed. cit., p. 213.

³⁷ Cf. *Apud* MATTOSO [1994: 526].

de ‘color local’. En su acepción más propia –la de “representación de los objetos con sus características exteriores, como son la contextura, el volumen, el peso, etc., procurándose dar al observador la ilusión de que se encuentra, objetivamente, delante de esta realidad”³⁸– el lugar tiene su color, su específico objetivado, “actualidad” y “costumbre”, en el baile. La descripción se vuelve “ociosa” –pues, como nos dice el narrador, “¿Quién no sabe lo que es un baile?” (208)– siendo consecuentemente reducida a “boceto” (*ibidem*). En su acepción figurada, por consiguiente: “conjunto de trazos característicos capaces de evocar un lugar, una época (*un relato lleno de c. local*)”.³⁹ O, también, “Conjunto de características exteriores que son típicas de cosas y de personas en un determinado espacio y en un determinado tiempo. *Otorgar color local a una descripción*”.⁴⁰

En realidad, lo que el cuento propone es, en un primer lance, delegar en el lector la decisión de especificar el lugar (“Escoja el lector a capricho el local de la acción”, 208). Sin embargo, no deja de inmediatamente programar la especificación. El lugar deberá ser descrito con los siguientes atributos: lectura de “Dumas y Kock”, *supra citados*, “seminario”, “escándalos”, “sotanas”, a los que añadirá la siguiente didascalía referencial: “Suponga el baile –si le place, incluso por comodidad o propiedad– supóngalo en Lisboa, en la fastuosa habitación de una Ninon de Lenclos contemporánea” (213). Entre los muchos lugares que pueden ser, a condición que la especificación sea otorgada por lecturas, ese lugar puede ser “Lisboa”. Este es el nombre, según creo, para un cronótopo: el Portugal “contemporáneo” justamente, es decir, un lugar de “tiempos civilizados, tiempos en que António José ha cedido el lugar a la alta comedia, en el período áureo de la circunspecta casaca y del sombrero de copa” (212).

Proponer a la instancia lectora que, en estos tiempos “civilizados”, se reconozca en la figura del caníbal es proponerle que se mire en la forma más extrema de alteridad que habrá podido concebir la sociedad

³⁸ NDALP s.u. *cor* [475, col. 3, “cor local”, acepções 1 e 2].

³⁹ DHLP s.u. *cor* [833, col. 1].

⁴⁰ DLPC s.u. *cor* [971, col. 1].

decimonónica. La figura del caníbal, en este sentido, introduce la posibilidad de desnaturalizar distintas retóricas, o la posibilidad de reconocer que la sociedad se funda en la retórica –es decir, en las “apariencias”. El Vizconde de Aveleda *aún puede* decir: “Yo aún soy el mismo que era” (239). Esto quiere decir que es el representante – anacrónico y, por ende, su condición de estatua– de una sociedad como moral naturalizada. Para el Vizconde hay aún un vicio y una virtud, valores discretos y discernibles. No ha cometido ningún crimen, como protesta. Pero tampoco posee medios para evitar que su auto-imagen sea objeto de exclusión y vergüenza. Toda su vida en sociedad se orienta por una cortesía que busca evitar embarazos. De ahí viene, por ejemplo, la excentricidad de los guantes, los recitales de poesía, o el discurso de los afectos con el género femenino. La identidad personal y la estructura social tienen un garante en estas *retóricas*. Ahora bien, la introducción del tropo caníbal temporaliza esta retórica olvidada de sí en la medida en que *también* un caníbal la puede utilizar, nivelándose por consiguiente vicio y virtud –es decir, son indistinguibles.

Bailes, lecturas y otros rituales como la comensalidad, funcionan como símbolos participativos que refuerzan la solidaridad social. El cuento pedirá, en fin, que se subsuman todos al tropo caníbal. Rituales y símbolos preexisten a los individuos y les determinan los lugares que los desposeen de una especificidad. La ignorancia del acto caníbal por parte de Urbano Solar y los hijos, la conciencia anacrónica y la desmemoria final cumplen el trayecto del individuo *en sociedad*. La lección es material pues, y mezclando tópica marxista, no es la conciencia de los hombres que determina el ser, es el ser social que les determina la conciencia. Si así parece ser el caso, habrá que añadir que lo que también se observa es una cultura que no depende de una condición social y material. Y esta observancia implicaría además –punto interesante– que el cuento no reduciría tal cultura a esas determinaciones; de lo que trataría *también*, es de una cultura que es esfera autónoma que se inmiscuye en un proceso histórico.

Es en este cuadro, en fin, que hay que entender la anamorfosis de un lugar irremediablemente *supuesto*. “Suponga”, nos dice el narrador, como leíamos más arriba. Un espacio originario desplazado aunque reconocido, tiene sus consecuencias. Es un lugar supuesto, parado, mal coagulado. Aquel ‘suponer’ que el narrador pide como legislador del nombre del espacio, *absorbe* el tiempo histórico, la posibilidad de un tiempo histórico. El cuento es “amador de sangre azul”, no puede contar *más allá* del *logos* de ese amor. Señálese, pues, en este sentido, que en el inicio del cuento y en el final del cuento tenemos la misma y omnívora “sangre azul”, no salimos de dicha virtud gozante *absolutamente*. O sólo lo hacemos, como argumentaré, expropiando la legitimación moral que sostiene el sintagma. Es verdad que “Los caníbales” nos cuentan algo como un proceso histórico: *grosso modo*, el de la aristocracia siendo ‘devorada’ por la burguesía. El tiempo de la “raza gótica” del par D. João/Vizconde de Aveleda y el tiempo adventicio de Urbano Solar y los hijos, inaugurado por la violencia caníbal. Sin embargo, la mediación del protagonismo histórico del primero y del segundo par es agenciada por la misma “sangre azul”. Los *parvenues* son salvados, como savia nueva. La Historia gasta los individuos, les absorbe la energía, los petrifica. D. João es un fantasma, *idem* el Vizconde de Aveleda. Urbano Solar y los hijos inyectan el maquinismo de una historia que se sabe sostenerse en la repetición de lo mismo: la violencia del hombre por el hombre.

HAMBRIENTO IMPULSO

El acontecimiento caníbal es la figuración aglutinadora de todo una metaforología del hambre presente en el cuento de Álvaro do Carvalho. El estómago de Urbano Solar, padre de Margarida, es una de esas figuras. Un estómago vacío, que hay que rellenar, que hay que alimentar. El horror que irrumpe a todo momento en la sociedad elegante es, justamente, el *horror vacui*: todos los individuos se sienten hambrientos, todos los individuos acaban enfrentándose a la conciencia de que son

alimento, que son antropófagos y carne para la devoración. Pero veamos, en síntesis, los distintos tropos que figuran esta pulsión hambrienta.

En primer lugar, como ya hemos visto, el amor es figurado como una pasión devoradora. De D. João se dice que su “amor es como el de los tigres que, a veces, si tienen hambre, devoran” (226). En este sentido, Margarida es su “apetitosa res” (231). Pero Margarida es también comedora, no sólo comida: “el vizconde de Aveleda era amado con todo el hambriento impulso de un seno virgen” (*ibidem*). D. João, a su vez, no es sólo predador, es también presa: “D. João despidió un aullido de espanto como el del cerdo al sentirse en las garras del lobo” (234). A su vez, el vizconde de Aveleda anticipa una viudedad para Margarida en la que, volviendo a ser presa, podrá ser una presa que escoge el predador: “Voy a dejarte viuda y virgen, y rica, muy rica. De las masas que, hambrientas, se atropellaran a la entrada de tu palacio, puedes elegir un esposo que te merezca” (237).

Pero lo que me parece más significativo, y hasta ahora no fue señalado por la crítica, es el hecho de que la metáfora caníbal modula también la figura del narrador. No sólo los personajes del cuento son observados bajo el tropo antropófago, el narrador lo es igualmente. La figuración del narrador, adviértase, es compleja. Es verdad que dicha contaminación por la imagen de la devoración no agota la ficción del narrador. Tenemos, por ejemplo, la sugerencia del narrador como apuntador de teatro. En el inicio del capítulo VI, nos dice la voz narrativa: “Ahora que mi autoridad de verdadero traspunte de pequeño teatro aldeano ha llamado convenientemente a sus puestos los excéntricos personajes, que han de figurar en el presente capítulo, volvamos al punto en que he dejado los suspirosos novios en la crítica posición de todos los novios” (235). Por otra parte, al inicio del cuento el protocolo narrativo recurre a una tópica bien conocida, la del manuscrito encontrado de que el narrador sería legatario. No hay, verdaderamente, la sumisión del narrador a una unidad ficcional.

Pues bien, la figuración que acaba por objetivar el narrador es, insisto, la de un particular caníbal. La idea es que el montaje de su

historia, el montaje de la historia que cuenta, obedece a un propósito devorador. Escenifica un mundo ficcional de modo a poder, también él, “comer”. Léase el siguiente pasaje, que antecede el momento del festín caníbal. El narrador habla de si mismo, un gesto que nos devuelve una escisión en la voz narrativa (el narrador *narra* y *se narra* narrando”): “Después enciende una chimenea monstruosa y de *particular estructura* que estaba preparada por encargo para recibir un hombre entero, y lo lanza, con bastante pena nuestra, en medio de las llamas, y lo asa, no sé bien si con la intención de comerlo. *Presiento que lo va a comer*. Esto no se hace en un país civilizado y liberal” (242; yo subrayo).

Además de comedor, el narrador se propone también como donante de alimento comestible. Este punto es muy importante. Al contrario de la lectura de Simões, el cuento de Carvalho *sí* tiene una moralidad. Efectivamente, toda la teoría del crítico e historiador de la literatura portuguesa se basa en la idea de un universo ficcional no determinado por un suplemento *moral*. De hecho, lo más importante del *caso* Álvaro do Carvalho pasa por las cuestiones morales que sus narrativas plantean. Empezando por su editor, para quién “El libro de Álvaro es un escándalo en lo que atañe a la moral”⁴¹. También António José Saraiva y Óscar Lopes lo plantean de modo claro. Según estos dos críticos el *caso* Carvalho nos devuelve “la más típica manifestación portuguesa de las tramas melodramáticas de terror y violencia, que hemos rastreado en Herculano, Camilo y Fialho, llevados al máximo de tensión contradictoria entre lo inverosímil pretendidamente explicado, la tirada sentimental bastillada de la parodia, y una *permanente y ostensiva agresión a la moral erótica más conservadora, de la cual sin embargo se presenta como apologética*”.⁴²

No se trata de que Simões no conciba una necesaria ponderación moral de los cuentos. Se trata de considerar, como considera, que el “exceso macabro” lo es porque tal macabro no se limita por una moralidad. Es aquí, en este punto, en que Simões convoca el hecho empírico de la inminente muerte de Carvalho –un Carvalho *consciente*

⁴¹ Apud SIMÕES [1987: 566].

⁴² SARAIVA & LOPES [1996: 905]. Yo subrayo.

de ese hecho— para completar su lectura de “Los caníbales”. El joven Carvalhal, delante de la *certeza* de que va a morir sería autor de ficciones marcadas por tal certeza, lo que significa, según Simões, que no habría frenado su “imaginación macabra” con *valores*. La “amoralidad” sería, pues, uno de los rasgos de la cuentística de Carvalhal. Amoralidad en “Honra Antigua” donde el narrador, asimilado al propio Álvaro do Carvalhal, “desmenuza los detalles de la chacina, describe la voluptuosidad del carrasco”.⁴³ Amoralidad, además (y sobre todo), en “La Vestal” donde tenemos un caso de bestialismo entre un perro y una joven casada.

Y, no obstante, es el propio narrador de “Los caníbales” quién dice explícitamente que *dona*, que *ofrece*, que “da” la moralidad de la historia que cuenta: “Mas, para que no me censuren de lego en la misión que he escogido, ahí la doy (la moralidad) en dos palabras suculentas, espirituosas y profundas como si me empertigase sobre la sagrada trípode de la sibila” (247). Obsérvese como las “dos palabras” son “suculentas”, se sugiere que enunciar la moralidad es proporcionar un alimento, o que la moralidad es como alimento que hay que ingerir. Y el alimento que regurgita para la masticación lectora es la inmemorial lección de que el hombre es lobo del hombre, y que la ficción de Carvalhal *literaliza*: “Quién pudiera haber soñado, al verte espléndido, imponente y adorado, que cruel fin te reserva el avieso destino, sometiendo tu requemado tronco a los apetitos voraces de hambrientos caníbales, que, en la víspera, te abrazaban con el desahogo de una amistad pura!” (*ibidem*). Una vez más, una modulación del *homo homini lupus*.

En fin, el cuento concluye insistiendo en la reposición de la figura caníbal. El último tramo de la fábula, como recordaremos, se centra en Urbano Solar y sus dos hijos. Una vez que, habiendo descubierto la hija y hermana muerta, una vez que saben haber comido la carne asada del vizconde de Aveleda; una vez que el hijo magistrado comunica a su padre y hermano que son los herederos de la fortuna del vizconde y, por

⁴³ *Op. cit.*, p. 566.

consiguiente, se “salvan”, el narrador nos propone una imagen final: “Y se enfurruñaron en el magistrado, como molosos hambrientos en un cuero duro de pernil de Lamego” (253). Si el narrador vacía el valor de la “amistad” en la moralidad de su relato, acaba haciéndolo también con la “familia”. Una vez más lo que tenemos es un universo sólo *social*. La sociedad elegante se define como “clase” y como tal se diferencia.

Padres que *casan* hijas, caballeros que *cazan* jóvenes doncellas, matrimonios que no se consuman: la comunidad no se funda en lo “familiar”. No hay instintos, sólo diferenciación clasista agenciada por la impersonalidad del *interés*.⁴⁴ En un mundo comodificado, en el mundo del capital, el absoluto valor que es el capital hace perder al individuo en el precio que el individuo tiene. El mundo comodificado no sitúa el individuo, necesitando la cercanía, la reserva de amor y amistad.⁴⁵ Ni el amor, ni la amistad, ni la familia, ni la literatura, son naturaleza. El hambre que los desfigura a todos tampoco. Un hambre natural sería lo que naturalizaría un social clasista. Si el hambre caníbal se repite es porque es esa la condenación social del hombre. Lo que de otro modo se puede decir: es *también* la Historia los que condena el hombre.

En última instancia, lo que “Los caníbales” nos propone es que no es exactamente el canibalismo lo que deshumaniza al hombre. De hecho, incluso en el cuadro de una ideología o invención de lo *salvaje*, de lo *primitivo*, la otredad del caníbal supone, justamente, su “humanidad”⁴⁶. De otro modo no se concibe el horror hacia el canibalismo. Si el acto caníbal de Urbano Solar y sus hijos es inhumano es también básicamente humano. El único sujeto desposeído de su humanidad, absolutamente

⁴⁴ Spivak, leyendo a Marx, nos recuerda como la historia de la identidad por *interés* es indiferente a los individuos: “Marx contention here is that the descriptive definition of a class can be a differential one – its cutting off and difference from all other classes: ‘in so far as millions of families live under economic conditions of existence that cut off their mode of life, their interest, and their formation from those of the other classes and place them in inimical confrontation, they form a class. There is here no such thing as a ‘class instinct’ at work here. In fact, the collectivity of familial existence, which might be considered the arena of ‘instinct’, is discontinuous with, though operated by, the differential isolation of classes [...] the formation of a class is artificial and economic, and the economic agency or interest is impersonal because it is systematic and heterogeneous.” [SPIVAK 1988: 1433].

⁴⁵ Cf. LUHMAN, [1982].

⁴⁶ Léase, a este respecto, la siguiente reflexión: “At the same time as the allegation of cannibalism functions to divest the accused of their humanity, however, it invariably and ironically also functions to reaffirm it, since membership in the human species is a prerequisite for the eater of human flesh to be considered a cannibal. At one level, the accusation, then, will always fail, collapsing under the weight of its own logical contradictions, although in the case of the New World, it would not do so before fixing the European image of the Americas for centuries to come” [PRICE 2003: 84].

deshumanizado, es el vizconde de Aveleda, cosificado, apenas carne comestible.

CANIBALISMO BLANCO ACCIDENTAL

El canibalismo de “Los caníbales” nos representa lo que se viene llamando canibalismo blanco. No se trata del canibalismo de un *otro* exótico, distante en el espacio o en el tiempo, que se quisiera bestializado. Con relación al canibalismo concebido por la cultura colonial, se trata además de un canibalismo muy peculiar: el caníbal come el cercano, el familiar. Bien es verdad que la ficción narrativa no nos propone un canibalismo *consciente*. De hecho, nos confronta justamente con una ceguera momentánea –que si no fuera ridícula sería una ceguera *trágica*– que impide a Urbano Solar y sus dos hijos ser conscientes de su antropofagia. Este desconocimiento no concurre, bajo mi concepto, para suspender la valoración moral del acto antropófago. Lo que si hace es “extrañar” el ritual de la comensalidad.

Es muy interesante observar el modo como la crítica representa la escena del banquete. Simões, por ejemplo, ve en ella, ya lo hemos dicho, un “inverosímil *tonus macabro*”. Pero, según pienso, la ponderación de la verosimilitud de la devoración inconsciente no es tan unívoca. En realidad, lo que hace *posible* la escena es justamente el que coman carne humana sin saberlo. Sabiéndolo, no lo harían; eso sí sería inverosímil: el que conscientemente lo hicieran. Quizás sea ese, por otra parte, el *horror* de lo representado: la posibilidad de ya haber comido carne humana sin saberlo.

Por otra parte, Oliveira nos propone una solución algo semejante, aunque con un pequeño e significativo suplemento. También para Oliveira el banquete es el momento de mayor alejamiento del *decorum* narrativo. Recordemos que, para su lectura, esto significa que la escena no es consecuente con los protocolos del género fantástico. La categoría del fantástico que se impone con contumacia en la lectura de Oliveira, le

determina la necesidad de un mundo verosímil que acoja la irrupción de un hipotético sobrenatural. Carvalhal, en este sentido, desfiguraría irremediablemente el género con esta escena: “Eso ocurre especialmente en la secuencia que retrata la desarticulación, pieza por pieza, del vizconde y en la famosa escena de canibalismo en que el narrador, haciendo estremecer los nervios de su lector y su credulidad, se complace, con dilación, en la materia repugnante en que se ha transformado su personaje fantasma, *yendo al punto de saborearle el gusto*”.⁴⁷

A Oliveira le preocupa, en primera instancia, el hecho de que el narrador saboree la carne. Claro está que no se trata de olvidar que el narrador es una ficción del texto; se trata de que, al contrario de los personajes Urbano Solar y sus hijos *comiendo* el vizconde, en el narrador tenemos representada la sensibilización de la carne degustada. Efectivamente, Carvalhal rodea la escena del festín caníbal de una serie de anotaciones sensoriales. Los personajes son instancias sensibles, representadas en este sentido por su corporalidad. Se nos dice, por ejemplo, de Urbano Solar, en el momento de entrar en los aposentos del Vizconde y Margarida: “Entró el buen hombre despejando de la garganta exclamaciones de pasmo, lanzó la vista a su alrededor y dilató los cartílagos en la nariz, tocado de un especial aroma de aquella atmósfera, que era una desesperación para el ambicioso y hambriento estómago de S. Excelencia” (244).

Pero el momento culminante será, justamente, la forma como el narrador relata la degustación del “notable festín”. Hay que decir que dicho relato es escueto. Lo que sí hace es representar el “sabor” de la carne degustada. He aquí el párrafo que, como veíamos más arriba, tanto llama la atención a Oliveira: “*El sabor de la carne no correspondía a su apariencia. Era excesivamente insulsa, viscosa y algo dulce*. Urbano Solar, desilusionado, afirmaba que sólo su experiencia sabría descarnar los huesos convenientemente, así como sólo el apetito sabría tolerar el desaborido manjar” (246; yo subrayo). El trozo subrayado, de un punto

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 77.

de vista narrativo, corresponde a un expediente conocido: el narrador tiene conocimiento del flujo de conciencia de los personajes, y puede en consecuencia representar sus reacciones a la ingestión del alimento. Es a esto que Oliveira se refiere cuando dice que el narrador llega al punto de saborear el gusto de la carne.

El problema para Oliveira, al considerar que este pasaje rompe definitivamente con la necesaria verosimilitud del universo ficcional representado, estriba en que parte de la base de que el sabor de la carne humana es irrepresentable. Representar semejante experiencia sensible es, consecuentemente, inverosímil. Pero creo que lo que la escena nos solicita es algo, pienso, muy distinto. Hay que aceptar los términos de la ficción que se nos propone. Un hecho determinante, en este sentido, es el de la inconsciencia de Urbano Solar y sus dos hijos de estar comiendo carne humana. Para ellos es sólo carne asada. Digamos que es carne consumible, carne disponible para el consumo. Es de suponer que tampoco ellos hayan comido carne humana antes de comer el vizconde de Aveleda. Esto conlleva que no experimenten el acto antropófago, incluso desde un punto de vista *estético*, como una experiencia de un sabor supuestamente específico de la carne “humana”. Decir de la carne que es “insulsa”, “viscosa” o “un poco dulce” es describir solamente una carne comestible. Por otras palabras. Podríamos estar de acuerdo que el consumo de carne humana por Urbano Solar y sus hijos sería inverosímil si fuera consciente. Pero no a la inversa. Consumiendo carne que nada más es que carne es incluso concebible la enunciación de juicios estéticos sobre lo degustado.

Es también muy posible que Oliveira no remita hacia lo que en dicha frase, “El sabor de la carne no correspondía a su apariencia. Era excesivamente insulsa, viscosa y algo dulce”, atañe a la sensibilidad de Urbano Solar y sus dos hijos. Decíamos antes que estos enunciados son la representación del narrador de la experiencia sensible de sus personajes. Lo que se implica es que el narrador puede reconocer esa experiencia y relatarla. Creo de hecho que es también eso lo que quiere decir Oliveira al decir que el narrador llega a saborear el gusto de la

carne. El narrador, en este sentido, no sólo degustaría como podría dar una inteligibilidad a esa degustación. Podríamos, en este sentido, concebir un narrador que delante de un acto caníbal dijera cosas distintas a la que efectivamente dice. Podría decir, por ejemplo, que “los comensales degustaron la carne del vizconde, una carne de sabor indescriptible”. No podría decir, no obstante, que “los comensales degustaron la carne del vizconde, una carne de sabor repugnante”. Aunque introdujera en la descripción un juicio moral, de todas formas seguiría insinuando la posibilidad de saber cual es el sabor de la carne humana. Pero hay que insistir en un punto. Cabe la posibilidad de que el narrador simplemente se abstenga de valorar moralmente el acto caníbal. Y no porque no sea consciente de que la carne comida es carne humana. Por el contrario, cabe la posibilidad de que lo que el narrador hace es no olvidar la ficción de la inconsciencia, por parte de los personajes, de que la carne es humana.

Quizás la figura que se va dibujando es justamente la que se juega en la posibilidad de olvidar que la carne es carne humana. Creo, además, que el cuento no hace otra cosa que concluir con semejante olvido. Lo que me parece productivo es, no obstante, ponderar el modo como las lecturas *históricas* (Simões, Oliveira) del “acontecimiento caníbal”, como le vengo llamando, se sienten incómodas al integrar dicho acontecimiento en sus teorías del cuento y, más ampliamente, de la escasa obra dejada por Álvaro do Carvalhal. Anticipando, en resumen, mi lectura del cuento, diré que lo que la narrativa nos propone es, justamente, la posibilidad de descorporalizar totalmente la carne humana. Lo que comen Urbano Solar y sus dos hijos no es carne de un cuerpo, es sólo carne, es decir, bien consumible. Muy probablemente reside aquí el horror más consumado: el de que la carne, incluso la carne “humana”, pueda ser sólo carne para consumo.

El “acontecimiento caníbal”, en este sentido, es la figuración de la desposesión más absoluta del individuo. El vizconde es néantizado de forma absoluta. Si pensamos en la teoría social que el cuento nos propone, podemos reencuadrar en ella el festín antropófago. El

crematismo, el dinero, desposee a los individuos de su especificidad. Es el caso de D. João, recordemos. Piensa que el deseo que estimula en las jóvenes es peculiaridad de su individualidad, cuando lo que lo hace interesante es su inmensa fortuna. Como individuo es también *nada*, es simplemente el sujeto de un valor social. Nada en esta sociedad que se nos propone escapa a la mediación crematística. El dinero es el valor absoluto, la abstracción absoluta y *real*. El punto culminante de esta inespecificidad de los individuos es justamente figurada por una “carne humana” que es sólo “carne”. Algo como una peculiaridad humana se reduce a nada. En última instancia, esta carne inespecífica es otra figuración posible del dinero, el absoluto inespecífico. Es lo que nos sugiere, justamente, la escena final del cuento. Urbano Solar y sus dos hijos se percatan de que el vizconde es una fortuna que heredarán.

Me parece importante insistir que tanto Simões como Oliveira planteen la posibilidad de ser el universo narrativo de Carvalhal un universo “amoral”. ¿Cómo conciliar un tal supuesto cuando, como hemos visto, tenemos un narrador que declaradamente propone una moralidad para su cuento? Claro que lo que no ocurre es que en el cuento tengamos un enunciado que diga algo como “yo, narrador, condeno el canibalismo, es inmoral”. La escena final, además, es una escena de “redención”: “¡Nos hemos salvado! ¡Bendito seas tu, que nos has salvado!” (253), proclaman Urbano Solar y uno de sus hijos al otro hijo, al hijo magistrado.

La cuestión está en comprender que el canibalismo, representado como *accidente*, es decir, como contingencia absoluta, se perfila, en última instancia, figuración de un universal social: el canibalismo es lo peculiarmente humano de una sociedad que se fundamenta en la violencia. El caníbal es la iluminación final, el color local (y universal). Es la desfiguración, pues el caníbal es también el canibalizado. No sólo el Vizconde de la Aveleda es canibalizado. Urbano Solar y los hijos, caníbales, son también canibalizados por el canibalismo. El final independe de la *afirmación* de una moralidad. Urbano Solar y los hijos viven “a través del oro”. Ellos se salvan –“Nos hemos salvado! Bendito

seas tu que nos salvaste!”, leíamos antes– en cuanto caníbales. Hay vida moral contrahecha después del acto caníbal. Es verdad que se trata de un mundo pos-moral, pos-egótico, por lo menos en lo que atañe a la gramática egótica del mundo del Vizconde de Aveleda/D. João. Recordemos que en el momento en que tiene lugar el reconocimiento de la *otredad* del vizconde, en el momento de su desmembración, de su deshumanización maquínica, de su condición de estatua, tenemos también la afirmación de su ipseidad egótica. Es un momento que diríamos propio del *pathos* ontológico romántico: “Yo soy aún el mismo que era” (239). Este yo en posesión de si mismo ya sólo puede serlo como *víctima* en una Historia que lo desposee de ser ego que se dice ego.

La escena final supone la posteridad de la edad del padre, pues supera la Historia como consecución linajista *sanguínea*. Esta Historia es derogada absolutamente en la nupcialidad alienada. El matrimonio no se consume de modo a que la alianza que en él se objetivara hiciese una Historia como continuación de la primogenitura. Como alguien decía hacia aquellas fechas, la aristocracia tiene solamente un hijo. D. João sería como un último de esos hijos únicos. Ahora bien, de lo que trata la escena final es de la transmisibilidad de una herencia (el capital) que independe de la sucesión sanguínea. La movilidad del capital no obedece a la razón de una especificidad de sangre. Una Modernidad del capital que, como vendría a argumentar Simmel en *Das Philosophie des geldes*, produce comportamientos vitales (reificados) como la acumulación de capital y la práctica del consumo. El dinero, la fenomenología del dinero que propone, es el operador del tránsito de la pré-Modernidad –con vínculos fuertes, resumibles en la noción de *gemeinschaft*– a la Modernidad, es decir, a la *gesellschaft*, que libera el individuo de la dominación fuerte de los anteriores vínculos, pero que lo pierde como “persona” en el mismo lance. El individuo pierde peculiaridad (en detrimento del peculio), por otras palabras, es asimilado a la propia racionalidad y objetivación del dinero: “El dinero, cuya peculiaridad estriba en la ausencia de peculiaridad”.⁴⁸ Para Simmel, el dinero, esencia

⁴⁸ SIMMEL [1990: 470].

de la Modernidad, es ese inespecífico totalmente objetivado como absoluta movilidad del cambio.⁴⁹ En este proceso que conduce de la pré-Modernidad a la Modernidad el dinero devino, en este sentido, más ‘él mismo’. Propiedad que se basa, en realidad, en ser él un extremo de lo impropio: esa propiedad significa, precisamente, la “impersonalidad” Moderna. *Se vive por el oro*, en la fórmula que propone “Los caníbales”.

El capital se mueve con plena autonomía, victimando el mundo moral y social que lo paternalizaba. El final del cuento nos muestra que el monstruo no era el Vizconde de Aveleda. Los monstruos son Urbano Solar y sus hijos, monstruos morales. De este extremo, según creo, –y entre otros aspectos– adviene la inadecuación del cuento con relación al *genus* gótico. Los monstruos triunfan, no son aniquilados como en la tradición gótica. El color, mientras tanto, interesa a este final en la medida en que se supone un estado pós-egótico en que el régimen sanguíneo es conmutado por la mesmerización del oro. El final es un estado de gracia en que la otredad se viste con los colores de la “sangre azul” sostenida por “millones” heredados. Si antes, si en el mundo moral del Vizconde de Aveleda y D. João, la iluminación del rostro era otorgada por la coloración de la sangre, la iluminación vitalista es, ahora, agenciada por el oro.

Hay que volver a ponderar, por consiguiente, el final del cuento, cruzándolo con la cuestión moral. No se trata de una moralidad ‘positiva’, es una moralidad negativamente presentada. En la destrucción de una estética que generase acuerdo –“la enorme fealdad del acontecimiento” caníbal es exactamente eso– Carvalhal propone una moralidad radical: lo social es absolutamente irredimible, precisamente en el momento irónico en que la “salvación” es anunciada. Que lo social se funde sobre un acto de canibalismo significa que la perpetuación de lo social ya sólo se hace en función de la posibilidad de la disolución total de las formas: la comensalidad antropófaga no se distingue de la comensalidad civil. No tenemos aún en Carvalhal la confianza en una nueva estética –como la naturalista– que uniese la esfera moral y

⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

artística de los individuos y de las comunidades. A Carvalhal es posible una revisión absolutamente última –es decir, escatológica– de una existencia co-extensiva a la literatura. La literatura no enseña nada sobre la vida, apenas la deforma. La canibaliza, digamos. Es la *literalidad* con que la sociedad “liberal” y “civilizada” se mira en una “sangre azul” la que nos devuelve su barbarie.⁵⁰ El “notable festín” de Urbano Solar y sus hijos nos propone que carne humana que se coma puede ser sólo carne: “El sabor de la carne no correspondía a la apariencia. Era excesivamente insulsa, viscosa y edulcorada. Urbano Solar, desilusionado, afirmaba que sólo por experiencia sabría descarnar los huesos convenientemente, así como sólo el apetito podría tolerar el desaborido manjar” (246). Para una comunidad de lectores que horroriza el canibalismo, ser caníbal inadvertidamente será sin duda una posibilidad inquietante.


RISA LUCIFERINA E HISTORIA TERATOGRÁFICA
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE PEDAGOGÍA Y LINGÜÍSTICA

La risa del narrador de “Los caníbales” no parece ser comunal, ni generar comunidad. El origen de esa voz crítica es, en lo mínimo, difícil de identificar. Esta crítica no proviene de una conciencia pequeño-burguesa, el narrador ridente no parece representar tal conciencia. Es, la suya, una risa luciferina, enclavada entre “miopía burguesa” y amor a la “sangre azul”, polaridades que fisuran la posibilidad de un cualquier lugar auto-consciente inmune a esa misma irrisión (es decir, un lugar que supere el enclave polarizado): el cuento no resuelve contradicciones, las radicaliza. Creo que la película de Manuel de Oliveira responde precisamente a esta percepción, y la resolvió en parte desdoblado la figura del narrador, en los personajes del presentador y de Nicoló, el violinista. Creo significativa, en este sentido, la “explosión” final de Nicoló, y su substitución por el magistrado-cerdo. Véase como la película distingue los subalternos de las clases elegantes, los primeros ‘hablan’, los segundos ‘cantan’. Mas el final es el de un baile común, y

⁵⁰ ADORNO [1970: 77].

la transfiguración caníbal se manifiesta en todos los personajes, amos y criados. El mundo social se mira, de esta forma, en una nueva “enorme fealdad”.

La contumacia del fantasma de la “sangre azul” en una sociedad burguesa que se imagina anacrónicamente “raza gótica”, es aprovechada por el narrador para officiar un exorcismo. También él es un degustador de carne aristocrática, y la fagocita para regurgitarla como alimento a sus lectoras. “Los caníbales” proponen una alegoría de la Historia, de una Historia que se repite, trágicamente dirán algunos, ya sólo como comedia dirán otros, pero aquí con una muy peculiar modulación. Es, como nos invita a considerar el narrador, un cuento “amador de sangre azul; adora la aristocracia. Y el lector ha de peregrinar conmigo por la alta sociedad; he de llevarlo a uno de los bailes y despertarle el interés con los misterios, amores y celos de los que se almacenan en las novelas” (208). La Historia se escribe como teratografía, es cosa “gótica”, engendro del monstruo que hay que comer para que no nos coma.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag; ed. cit.: *Teoria Estética*, Artur Morão [trad.], Lisboa: Edições 70, 1970.
- BATCHELOR, David, *Chromophobia*, London: Reaktion Books, 2000.
- CARVALHAL, Álvaro do, *Contos*, Lisboa: Relógio d'Água, 1990.
- DHLP = *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- DLPC = *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa: Verbo, 2001, 2 voll.
- LUHMAN, Niklas, *O Amor como Paixão*, Lisboa: Difel, 1982.
- MATTOSO, José [dir.], *História de Portugal*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1994, vol. V.
- MILLER, J. Hillis, *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge [Mass]: HUP, 1982.
- NDALP = *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997, [2ª ed., revisada y ampliada].
- OLIVEIRA, Maria do Nascimento, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.
- PRICE, Merrall Llewelyn, *Consuming Passions. The Uses of Cannibalism in Late Medieval and Early Modern Europe*, New York & London: Routledge, 2003.
- RODRIGUES, E., "Ultra-Romantismo", en CARVALHÃO BUESCU, Helena, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa: Caminho, 1997, pp. 563-566.
- SANTOS, M. P. Alves dos, "Carvalho, Álvaro", en CARVALHÃO BUESCU, Helena, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa: Caminho, 1997, págs. 76-77.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1996, 17ª ed.
- SIMMEL, Georg, *Philosophy of Money*, London: Routledge, 1990, 2ª ed.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, Lisboa, D. Quixote: 1987, 2ª ed.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak?", en NELSON, Cary & GROSSBERG, Larry [edd.], *Marxism and the interpretation of Cultura*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.