

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica



**LA IMAGEN DE LA CIUDAD DE LISBOA, ENTRE LO
REAL Y LO IMAGINARIO**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Bárbara Fraticelli

Bajo la dirección de la Doctora:

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1928-7

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

"LA IMAGEN DE LA CIUDAD DE LISBOA,
ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO"

Tesis Doctoral

Barbara Fraticelli

Madrid, 2001

A Joaquín,
compañero de un largo viaje...

Lisboa à beira-mar, cheia de vistas,
ó Lisboa das meigas procissões!
ó Lisboa de irmãs e de fadistas!
ó Lisboa dos líricos pregões!
Lisboa com o Tejo das conquistas,
mais os ossos prováveis de Camões!
Ó Lisboa de mármore! Lisboa
quem nunca te viu, não viu coisa boa!

António Nobre *Evocação de Lisboa*

ÍNDICE

	Introducción	(pág. 7)
Capítulo Primero	<u>Lisboa: biografía de una ciudad</u>	(pág. 16)
Capítulo Segundo	<u>La formación de la imagen de la ciudad: del mito al relato de viaje</u>	(pág. 49)
	1. El nacimiento del mito: Lisboa y su fundación	(pág. 50)
	2. La formación de la imagen de Lisboa: el relato de viaje	(pág. 54)
Capítulo Tercero	<u>El espacio urbano: génesis de una poética</u>	(pág. 101)
	1. Espacio y filosofía	(pág. 102)
	2. El espacio literario	(pág. 105)
	3. La ciudad como espacio literario	(pág. 110)
	4. Lisboa: sueños y ensueños de la postmodernidad	(pág. 131)
Capítulo Cuarto	<u>La ciudad-metáfora: Fernando Pessoa</u>	(pág. 145)
	1. Oposición Campo-Ciudad	(pág. 154)
	2. La ciudad futurista de Álvaro de Campos	(pág. 161)
	3. La ciudad como ensoñación	(pág. 171)
	4. La Lisboa de Fernando Pessoa <i>ele-próprio</i> : ¿una ciudad real?	(pág. 180)
Capítulo Quinto	<u>José Saramago: ¿una ciudad histórica?</u>	(pág. 192)
	1. La Lisboa medieval	(pág. 200)
	2. La Lisboa barroca	(pág. 210)
	3. La Lisboa salazarista. La Lisboa pessoana.	(pág. 220)

Capítulo Sexto	<u>Antonio Tabucchi: la ciudad y el individuo / el individuo y la ciudad</u> (pág. 235)
	1. La ciudad descrita (pág. 247)
	2. De hoteles, restaurantes y museos (pág. 253)
	3. La ciudad en invierno y en verano: frío, calor y nieblas (pág. 271)
	4. Los habitantes de una ciudad incorpórea (pág. 276)
	5. Lisboa, ciudad de aguas y de fantasmas (pág. 279)
Capítulo Séptimo	<u>Fotogramas de la ciudad blanca</u> (pág. 290)
	1. Las adaptaciones (pág. 293)
	2. Los guiones originales (pág. 303)
Apéndice	<u>Apuntes de Olisipografía</u> (pág. 316)
	Conclusiones (pág. 338)
	Bibliografía (pág. 343)

INTRODUCCIÓN

Lisboa, ciudad que por sus vicisitudes históricas ha conocido periodos de esplendor y periodos de completo olvido por parte del resto de Europa, es un lugar cargado de simbología, cuya fundación mítica por parte del héroe Ulises la predispone, desde sus orígenes, a ser tratada como un lugar fuera de lo común.

A lo largo de los siglos, y en diferentes ámbitos de la escritura, se ha ido forjando de esta ciudad una *imagen*, que es la que se pretende analizar en este trabajo; pero, antes de nada, es oportuno aclarar lo que se entiende por *imagen*: “ Secondo Wellek-Warren, [...] l'immagine è un argomento che rientra tanto nella psicologia quanto nello studio letterario. Nell'ambito della psicologia la parola *immagine* significa riproduzione mentale, memoria di una passata esperienza relativa alla sensazione o alla percezione, non necessariamente visiva. [...] Nell'estetica di Croce l'immagine è la rappresentazione di un sentimento ad opera della fantasia; ciò che per I. A. Richards sarebbe un *evento mentale*.”¹ De esta definición se deduce que la imagen (por ejemplo, literaria) es, ante todo, un proceso mental que involucra al lector en diferentes vertientes de su ser, la psicológica, la estética, la erudita, etc. Si la imagen es la reproducción mental de una realidad física objetiva, entonces el crítico que quiera estudiar la configuración de una determinada imagen literaria, debe establecer unos

¹ “Immagine”, en Marchese, Angelo, “Dizionario di retorica e di stilistica”, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991 (1ª ed. 1978), p. 141.

parámetros de objetividad o subjetividad en los textos que vaya a examinar. Se trata, en definitiva, de buscar las causas que han provocado la creación de una determinada imagen literaria, común a diferentes autores, y de cotejar los efectos que ésta ha causado en las obras estudiadas, o las posibles modificaciones de un escritor a otro, de un viajero a otro, o de un cineasta a otro.

Pero ¿cuáles son los pasos que hay que dar para afrontar un análisis de este tipo?

Antes de nada, es importante proceder a un estudio de la ciudad *real*, es decir conocer las etapas más emblemáticas de su historia, los aspectos más curiosos de sus tradiciones folclóricas, la topografía que constituye la distribución y el reparto de los espacios dentro de un determinado perímetro (que pueden ser unas murallas o, después de la Edad Media y ya en plena fase de Revolución Industrial, unos límites naturales como unas montañas cercanas o el mar, etc.) y finalmente la estructura orográfica del suelo, para conocer el papel que pueden jugar los relieves, los altibajos, las colinas, etc. en la configuración del espacio urbano.

El segundo paso, imprescindible desde luego, es la experiencia directa del espacio: qué duda cabe que, sólo a través de un texto literario, un lector puede hacerse una idea bastante concreta de lo que *es* o *significa* una ciudad, pero para comprender el alcance de una imagen poética y la transformación que se cumple en el lenguaje literario, es necesaria la referencia a un espacio real que se tenga guardado en la retina o en el cerebro.

La ciudad es algo que ha condicionado durante varios siglos la vida cotidiana del hombre, y una capital de la importancia de Lisboa siempre ha sido la meta de un gran número de viajeros nacionales y extranjeros, quienes, en sus relatos más o menos fieles a la realidad, han ido perfilando una serie de tópicos sobre su fundación, sus gentes y las peculiaridades que la hacen diferente de las otras capitales europeas.

Todas las descripciones de los viajeros por Lisboa, salvando las distancias de las diferentes épocas históricas en las que escriben, son una continua referencia a estos tópicos, que en el caso que nos interesa aquí hacen hincapié en su riqueza económica en el periodo de la expansión ultramarina, en la mezcla (que no mestizaje) racial de su población, en el reparto de sus barrios por las siete colinas simbólicas de la fundación, en la desastrosa ruina en la que cayó a raíz del terremoto de 1755 y en la luz que reflejan y proyectan sobre el río las casas blancas de la orilla de la ciudad. Así, partiendo de estas imágenes, habituales en la mayoría de los textos, el lector puede llegar a discernir lo que es un simple detalle pintoresco de una descripción, y lo que, en cambio, presenta cierto carácter de originalidad frente al resto de crónicas de viaje. El lenguaje de los viajeros se encuentra en la tipología del lenguaje mixto, una mezcla de crónica y de detalles fantasiosos (e incluso, en ocasiones, fantásticos) que precede el lenguaje literario propiamente dicho, caracterizado por una componente de *ficcionalidad* narrativa.

La *ficcionalidad* es un término “utilizado en Teoría de la Literatura para designar uno de los rasgos específicos de la literariedad: la posibilidad de crear, mediante la imaginación artística, mundos de ficción, mundos *posibles*, diferentes del mundo natural, que se configuran a través del lenguaje literario. El término *ficcionalidad* se utiliza también en Pragmática y en Semántica textual para aludir al sistema de reglas con las que el receptor de una obra literaria puede poner en relación el *mundo posible* que en ella aparece con el mundo exterior al texto.”² Entonces, la presencia del elemento *ficción* implica que un lector de textos literarios establece una conexión necesaria entre el texto mismo y la realidad que ha experimentado a lo largo de su vida; si el término *realidad* o *mundo real* lo sustituimos por *espacio real*, la aplicación de estas teorías a nuestro ámbito de estudio aparecerá evidente e inevitable.

El lector, que lleva en su bagaje cultural unas vivencias en un determinado espacio concreto y reconocible, una vez que se plantea afrontar un texto de estas características sabe hasta qué punto puede buscar elementos de verosimilitud en sus páginas; la frontera entre el espacio real y el espacio ficcional creado por la pluma de un escritor tiene un perfil fugaz y unos contornos a veces desdibujados, pero existe. El posible error en el que se puede incurrir, sobre todo en una fase temprana del análisis de un espacio literario determinado, es perder de vista los límites que separan las dos dimensiones del mismo espacio (en este caso urbano), la real y la imaginaria, y buscar continuos contactos e interdependencias entre las dos. Si bien es cierto que la imagen literaria de Lisboa que resulta de las diferentes obras analizadas, tanto en verso como en prosa, es naturalmente un reflejo de la Lisboa real que está ante la mirada de cualquiera que la visite o la habite, también es fundamental dar un paso hacia delante y sumergirse en un espacio *otro*, cuyas coordenadas son las que marca la página del libro objeto de examen.

En este siglo de análisis en clave semiológica de todo el universo de los signos y de la comunicación humana, un espacio vital como la ciudad se interpreta según un sistema de códigos y subcódigos capaces de desentrañar sus misterios, sus leyes y sus razones de ser. Los urbanistas y los arquitectos se proponen estudiar y solucionar algunos de los numerosos problemas que agobian nuestras ciudades modernas, y en ocasiones se involucran en proyectos para embellecer u ordenar el aspecto de las mismas; el crítico literario cumple una función tal vez más modesta, pero no menos apasionante, que es la de interpretar los códigos que conforman la imagen poética del espacio urbano, desentrañando la sutil red de conexiones entre un autor y otro, y una época y otra.

² Estébanez Calderón, Demetrio, "Diccionario de términos literarios", Madrid, Alianza, 1996, p. 412.

El propósito del primer capítulo de este trabajo es el de conocer las etapas fundamentales de la “vida” de la ciudad a través de los siglos, desde su fundación hasta nuestros días, y lo he llamado “Biografía” porque en la literatura del siglo XX Lisboa aparece con unas connotaciones propias de un ser vivo, como un personaje fundamental en determinadas obras, en las que condiciona con su sola presencia el desarrollo de los acontecimientos narrados. En el segundo capítulo, sin ninguna pretensión de ser exhaustiva en cuanto a los nombres y a las obras mencionadas, he propuesto una serie de relatos de viaje como ejemplo de la paulatina transformación que sufre este género literario desde el siglo XV hasta el XX, y he intentado entender cuáles son los tópicos que se repiten de un viajero a otro, y de una época a otra, sobre la ciudad y sus habitantes.

Roland Barthes plantea la necesidad de *leer* la ciudad; y, a través de este proceso, llegar a “encontrar la imagen de la ciudad en los lectores de esa ciudad.”³ En este trabajo lo que se pretende es, por lo tanto, *leer* la ciudad de Lisboa, aún siendo conscientes de las limitaciones que otro espacio, en este caso el físico de una tesis doctoral, obliga a respetar. Los autores elegidos para ejemplificar este proceso de *legibilidad* de la ciudad de Lisboa pertenecen básicamente al siglo XX, y resienten de la espectacular influencia de los heterónimos pessoanos Álvaro de Campos y Bernardo Soares, quienes por vez primera sitúan el espacio urbano en el que viven en una órbita extra sensorial, es decir, fuera de cualquier referente concreto u objetivo. Para ellos, Lisboa se transforma en el espacio del sueño metafísico o de la especulación ontológica, trasladando a un plano distinto lo que anteriormente se había escrito sobre la ciudad como mero referente descriptivo. Autores como Antonio Muñoz Molina, Cees Nooteboom, José Saramago y Antonio Tabucchi plasman una imagen onírica de la ciudad, y hacen de ella un reflejo del alma humana, en cuyas entrañas los personajes

de sus novelas viven experiencias de búsqueda existencial, según el modelo creado por Pessoa en sus escritos. Desde Cesário Verde hasta Cardoso Pires y los demás autores ya mencionados, se ha ido fraguando una poética coherente a lo largo de las décadas, que ha permitido que este filón tenga una vitalidad creciente en escritores de diferentes países y de formación cultural distinta.

El último capítulo está dedicado a la imagen cinematográfica de Lisboa, primero en las adaptaciones de novelas analizadas anteriormente, como “Sostiene Pereira”, y luego en algunos guiones originales, que sin tener el respaldo previo de un éxito literario a sus espaldas, vuelven a proponer la misma imagen de ciudad de ensueño, de ciudad literaria por antonomasia.

Cierra la tesis un apéndice imprescindible en un estudio sobre Lisboa, es decir, unas breves notas sobre lo que es, lo que representa y las principales figuras de la “olisipografía”, la ciencia que se ocupa de esta ciudad en todos sus aspectos, arquitectónico, sociológico, histórico, literario, arqueológico, político, etc. Es curioso que sea precisamente un lugar como Lisboa el que inspira la creación de esta rama del saber, como si fuera una criatura que adquiere su estatus y su razón de ser en cuanto objeto de estudio y de creación literaria; se podría afirmar que es la olisipografía, según las enseñanzas de Borges, la que crea y revitaliza el espacio físico en sí. No son muchas las capitales europeas o mundiales que puedan presumir de ser objeto de un campo de investigación reservado exclusivamente a ellas, como tampoco son muchas las ciudades cuyo principal cementerio tiene un nombre tan peculiar como de los “Prazeres”, casi como si quisiese hacer gala de su vinculación, en absoluto dramática, con el mundo de los muertos, o de los no – vivos...

Calvino, en “Le città invisibili”, afirma:

³ Barthes, Roland, “La aventura semiológica”, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, p. 259.

... è inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati.⁴

En este estudio sobre Lisboa, no he pretendido expresar un juicio de valor sobre la ciudad en sí misma, ni sobre la adherencia de un cierto tipo de poética a la realidad urbana objetiva; lo que interesa, siguiendo el camino propuesto por Calvino, es demostrar que en Lisboa se reflejan los deseos más profundos del hombre, y que en ella ciertos autores han encontrado un lugar donde hacer encajar personajes soñadores o visionarios con un espacio lo suficientemente irreal y alejado, aparentemente, del fluir del tiempo.

Lisboa es una ciudad “pour être rêvée”.⁵

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de este trabajo, y en especial a los profesores Fátima Freitas Morna, de la Universidad de Lisboa, Aurora Conde Muñoz y Denis Canellas de Castro Duarte, de la UCM; al personal de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Biblioteca Nacional de Lisboa, y a Marga Lobo y Trinidad del Río de la Filmoteca Española de Madrid. Un gracias especial a las dos personas que me hicieron enamorar

⁴ Calvino, Italo, “Le città invisibili”, Torino, Einaudi, 1972, pp. 41-42.

⁵ Lourenço, Eduardo, “Lisbonne comme ville écrite”, en VV. AA. “La Littérature et la Ville”, Actes du XVII Colloque International des Critiques Littéraires, Lisboa, AICL, 1995, p. 153.

de Lisboa, Maria Teresa da Silva Moura y Ana Paula dos Santos Capela, y a Paloma Marquina y Rosa Gutiérrez, por su apoyo constante.

A Alessia y a Claudia, maestra de vida, gracias por todo.

A la Prof.ra Eugenia Popeanga, por ser mi Maestra, mi gratitud más profunda.

CAPÍTULO PRIMERO

LISBOA:

BIOGRAFÍA DE UNA CIUDAD

1. LISBOA: *BIOGRAFÍA* DE UNA CIUDAD.¹

Lisboa, capital del estado portugués, tiene una historia muy antigua que, según los más recientes estudios, es bastante anterior a la dominación romana, llegando a remontarse hasta la época prehistórica; los restos encontrados en la zona limítrofe a la actual ciudad que conocemos, nos permiten afirmar que los primeros núcleos de población se instalaron en la *ensenada amena* de los fenicios, mucho antes de que estos últimos llegaran a la orilla del río Tajo, en sus frecuentes periplos por los mares del mundo antiguo.

Los fenicios

Los primeros habitantes propiamente dichos de la parte de la desembocadura del Tajo, que corresponde a las colinas de la actual ciudad, fueron, sin embargo, los fenicios (cuyas huellas se pueden encontrar en el origen de su nombre – *alis ubbo*, *ensenada amena*). “Em época fenício-púnica há evidências de povoamento junto ao sapal que ocupava o esteiro do Tejo na actual Baixa da Cidade com acesso directo ao rio e ao Mar. Em 218 a.C. ainda permanecia na foz do Tejo uma frota cartaginesa”²

Los romanos

En épocas sucesivas a los fenicios, otros pueblos llegaron a esta zona y se apoderaron de la ciudad, hasta que en el 205 a.C. fue conquistada por los romanos. Julio César la

¹ Soy consciente de lo pretencioso que podría parecer el intento de resumir en tan pocas páginas la historia de una capital de la importancia de Lisboa, cuyos acontecimientos se mezclan y funden en su mayor parte con los del país entero; sin embargo, es preciso proporcionar unas pinceladas, aunque sólo a grandes rasgos, que permitan al lector situar las novelas (algunas de ellas históricas) que analizaré posteriormente.

² Matos, José Luis de, y Braga, Isabel, “Lisboa das Sete Cidades”, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998. Pág. 21.

elevó al rango de *município romano* y la bautizó con el nombre de *Felicitas Julia Olisipo*, honor que demuestra la importancia estratégica que debía tener el lugar en el mundo antiguo, sobre todo considerando el objetivo romano de destruir a los cartagineses. La dominación romana duró hasta mediados del siglo III d.C.; “Em 138 a.C. os romanos tinham substituído os cartagineses e o general Décimo Júnio Bruto ocupava e fortificava a zona portuária de *Olisipo*. O grande desenvolvimento de indústrias pesqueiras na área da Baixa actual forneceu certamente a base económica para o desenvolvimento da Cidade na época de Augusto nos inícios da era cristã.”³ La dominación romana dejó rastro no sólo en las inscripciones, en la organización de la administración y en los restos de un teatro bajo la rua de S. Mamede y de unas termas en pleno barrio de la Baixa, sino sobre todo en la epopeya que en la imaginación popular representa la resistencia de un hombre llamado Viriato, quien lideró la lucha lusitana contra las legiones invasoras, el año de la conquista romana. A él Pessoa dedica estos versos:

Se a alma que sente e faz conhece
Só porque lembra o que esqueceu,
Vivemos, raça, porque houvesse
Memória em nós do instinto teu⁴

Los bárbaros

El periodo de dominación romana fue bastante largo, hasta que, como en el resto de Europa, *Olisipo* sufrió las invasiones de los llamados *bárbaros del norte*: los Godos en el 419, los Suevos en el 457, y los Visigodos. Estos pueblos debieron tener una escasa influencia en la vida de la ciudad: algunos expertos afirman que donde más repercusión tuvieron fue en el campo, mientras que las ciudades, en general, siguieron

³ Ibidem.

⁴ Poema “Viriato” en Pessoa, F., “Mensagem e outros poemas afins”, ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, p. 101.

organizadas según el modelo romano⁵. Durante estos años, en los que el nombre de la ciudad se pronunciaba *Ulixbona*⁶, se construyó la *Cerca Velha* de las murallas, desde lo alto del Castillo hasta casi la orilla del río.

714 d.C.

En 714 las tropas musulmanas de Abdelaziz entraron pacíficamente en Lisboa, lugar que no abandonaron hasta cuatro siglos más tarde, a pesar de los repetidos intentos de los soberanos cristianos por recuperarla. “Lisboa recuperou sob o domínio muçulmano a importância agrícola e comercial que tinha perdido com os bárbaros e chegou a ser a cidade mais importante da então chamada região do Algarve, quer dizer, da parte sudeste da península. Foram reforçadas as muralhas e a fortaleza do Castelo, a cuja zona os conquistadores portugueses dariam o nome de Alcáçova, e durante aqueles séculos começou a construir-se Alfama [de *al hama*, agua calientes, debido a unas fuentes termales que se encontraban allí], bairro cujo traçado urbanístico corresponde às características de uma cidade islâmica mediterrânica”⁷.

El geógrafo árabe Muhammad Al-Edrisi, en uno de sus relatos de viajes, así describe la ciudad de Lisboa, tal y como era bajo el dominio musulmán:

Lisboa está edificada sobre la orilla septentrional del río que llaman Tajo, que es el que pasa por Toledo. Su anchura cerca de Lisboa es de seis millas, y allí la marea se hace sentir violentamente. Esta *hermosa ciudad*, que se extiende a lo largo del río, está ceñida por murallas y protegida por un castillo. En el centro de la villa hay fuentes de agua caliente, tanto en invierno como en el estío. [...]

De Lisboa fue de donde partieron los aventureros que hicieron una expedición para saber lo que encierra el Océano y cuáles son sus límites. Existe en Lisboa todavía, cerca de los baños termales, una calle que lleva el nombre de calle de los Aventureros⁸.

⁵ “Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura”, Lisboa, Ed. Verbo, 1971, vol. 12, p. 267.

⁶ Crespo, Ángel, “Lisboa mítica e literária”, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, p. 52.

⁷ Ibidem, p. 52-53.

⁸ García Mercadal, J., “Viajes de extranjeros por España y Portugal”, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, vol. I, p. 177; la cursiva es mía. En el “Dicionário da história de Lisboa” (Santana, Francisco, y Sucena, Eduardo; Lisboa, 1994) se dedica especial atención al relato de este geógrafo árabe, calificándolo de *narrativa de extraordinário interesse* (p. 510).

La denominación latina *Olisipo* (cuyo ablativo era *Olisipona*) se fue transformando bajo los árabes en *Olissibona* o *Lissibona* (en árabe *Al Usbuna* o *Aschbouna*), forma que luego acabará siendo la actual, *Lisboa*.⁹ La ciudad musulmana gozaba de cierto prestigio y riqueza, y tenía una población importante para la época. La más antigua muralla defensiva del núcleo originario de la ciudad, la *Cerca Moura*, se levantó bajo el dominio musulmán, tal vez después del saqueo que perpetró Ordoño III en el siglo X.¹⁰

1137

En 1137 D. Afonso Henriques se propuso atacar la ciudad apoyándose en los cruzados que, al pasar por la costa portuguesa en su viaje hacia Tierra Santa, le ofrecían solidaridad con su causa, aunque, claro está, a cambio de algún tipo de compensación económica. El primer intento de conquista, en 1142, le costó la vida al conocido héroe Martim Moniz quien, según cuenta la leyenda, pereció en una de las puertas del lado norte de las murallas, al mantenerla abierta con su cuerpo para que se salvaran sus soldados.

1147

Con la ayuda de 12000 cruzados alemanes, flamencos (especialmente crueles), normandos, escoceses e ingleses, el 24 de octubre de 1147, tras un cerco de tres meses, Afonso Henriques entró en Lisboa.

Después de la conquista cristiana, para los moros vencidos que decidieron quedarse en la ciudad empezó a construirse el barrio de la Mouraria. Asimismo se levantaron iglesias sobre las antiguas mezquitas (como es el caso de la Catedral – la Sé –

⁹ La exacta evolución del nombre de la ciudad, según algunos autores, debió de ser la siguiente: *Olisipona* (forma latina del acusativo singular femenino) / *Lisipona* / *Lisibona* / *Lixbona* / *Lixbõa* / *Lixboa* / *Lisboa*. (Santana, Francisco, y Sucena, Eduardo – directores – “Dicionário da história de Lisboa”, op. cit., p. 499).

¹⁰ Matos, José Luis de, op. cit., p. 23.

románica, anteriormente Mezquita Mayor). En esta ciudad, cada comunidad mantuvo sus propias creencias religiosas, en sus propios barrios, y la imagen que estos debían ofrecer a los ojos del visitante tenía ciertas peculiaridades: “Lisboa, logo após a reconquista, era formada pela aglutinação de várias comunas: fora da muralha, as judiarias, a mouraria, e duas comunas cristãs, a de Santa Justa e Rufina, a do bairro de S. Vicente de Fora, em torno do Mosteiro de S. Vicente; e uma terceira, dentro da muralha, surgida com a reconquista, a cidade de serviços, em volta da Sé. A proteger as comunas cristãs, nesta época, estava S. Vicente.”¹¹ El aspecto que la ciudad presentaba en esa época de la Edad Media era el de un espacio perfectamente repartido entre las comunidades que convivían dentro y fuera de las murallas: “Na Lisboa medieval, cada um tinha o seu lugar: a aristocracia habitava em cima, perto da corte, o povo labutava junto ao rio, os mouros mourejavam fora de portas, em Alfama e nas encostas da Graça e da Mouraria, e os judeus, também do lado de fora, exploravam o porto.”¹²

Afonso Henriques, caballero de la orden de los Templarios (de ahí que António Quadros afirme que el reino de Portugal tiene su origen en los Templarios¹³), fue reconocido por el Papa Alejandro III como primer Rey de Portugal en 1179, independizándose así definitivamente de los reinos de León y Castilla.

1255

Por aquel entonces la capital del reino era Coimbra, y fue sólo en 1255 que Lisboa, bajo D. Afonso III, se convirtió en el centro del poder político, si bien la Corte durante mucho tiempo siguió viviendo en Coimbra, Sintra o Setúbal.

¹¹ Ibidem, p. 26.

¹² Ibidem, p. 30.

Siglo XIV

Según algunos autores, el siglo XIV es el que marca realmente una transición en la historia de Lisboa. Se suele recordar a uno de los reyes de la dinastía de Borgoña, D. Dinis (que reinó de 1279 a 1325), como a uno de los máximos representantes de la lírica gallego-portuguesa por sus preciosas Cantigas de Amigo; fue él quien impulsó la creación del Estudo Geral de Lisboa, en 1288 o 1290 (unos años más tarde con respecto a la fundación de las más antiguas universidades europeas, como Bolonia, Tolosa, Salamanca, etc.), aunque en la capital portuguesa nunca se llegó a construir una sede concreta para ello. Incluso se sabe que, a causa de la presencia molesta y demasiado ruidosa de los estudiantes, los ciudadanos reclamaron, con éxito, el traslado de la universidad para Coimbra. “Durante todo o século XIV cresce nos nossos portos o movimento comercial e é por essa altura que Lisboa se transforma numa grande cidade mercantil, que supera todos os outros centros urbanos e assume a posição de capital”¹⁴.

Los nobles empobrecieron cada vez más y los burgueses, sobre todo aquellos que no eran comerciantes, sino trabajadores manuales, se enriquecieron a medida que la ciudad crecía y escaseaba la mano de obra. “[En Lisboa] havia ruas inteiras ocupadas pelos mesteres e confrarias religiosas sustentadas pelos mesterais. Mas o governo da cidade estava nas mãos dos verdadeiros burgueses: os que carregavam navios para a exportação, emprestavam dinheiro, eram eleitos procuradores às cortes e viam com desconfiança as *uniões* da gente mecânica”¹⁵.

¹³ Crespo, A., “Lisboa...”, op. cit., p. 55, y más adelante: “Destá maneira difundiu-se na recém-nascida monarquia a semente do culto do Espírito Santo e, conseqüentemente, de uma longa tradição de interpretação providencialista e esotérica da história do povo lusitano.” p. 56.

1333-56

A pesar de este notable progreso comercial y económico, entre 1333 y 1356 llegaron a la capital la Peste Negra, un fuerte terremoto que la sacudió violentamente y unas malas cosechas que provocaron una larga hambruna entre sus habitantes.

1367-83

El reinado de Fernando I (1367-1383) se caracterizó sobre todo por la construcción de una muralla mucho más amplia que la anterior, conocida como la *Cerca Fernandina* (con 77 torres y 44 puertas), a causa del cerco de Lisboa por parte del rey de Castilla en 1373 y de la ruptura de unos acuerdos con Inglaterra que ponía en peligro la capital. La anterior muralla, la *Cerca Moura*, había dejado fuera de su perímetro toda la zona de la Baixa, en la que los artesanos que desenvolvían su actividad en esta área ribereña (principalmente dedicados a la pesca) se encontraron desprotegidos frente a posibles ataques desde el río; de hecho, desde este siglo los soberanos de Castilla habían empezado a reivindicar sus pretensiones sobre la Corona portuguesa. Se hizo por tanto necesaria la construcción de una nueva muralla, que reflejase más concretamente la nueva estructura de la ciudad, incorporando nuevos espacios y procediendo a la redistribución de los anteriores.¹⁶ A la Lisboa totalmente feudal y

¹⁴ Saraiva, José Hermano, “História concisa de Portugal”, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992 (15ª edición), p. 95.

¹⁵ Ibidem, p. 101.

¹⁶ “A Reconquista transformou o espaço interior da *Cerca Moura* numa estrutura de povoamento marcadamente feudal. A *Cerca* é presidida desde aí, na sua acrópole, pela Alcáçova de um *rei castelão* e pontuada de edifícios religiosos e de espaços administrativos e militares localizados em áreas topograficamente distintas entre si que configuram, de alto a baixo, uma divisão tripartida do espaço – bem patente ainda no dispositivo urbano do século XVI. São elas: a Alcáçova real, uma zona administrativa e aristocrática, e uma zona de serviços. Os antigos arrabaldes púnicos, romanos e islâmicos, só vêm a ser definitivamente incluídos na Cidade com a *Cerca Fernandina* do século XIV. Estas zonas periféricas são, a partir do século XIII, enquadradas por grandes mosteiros nas vias de saída, estruturas religiosas que se constituem em aro urbano definidor da muralha fernandina. Materialmente falando a chamada *Cerca Fernandina* foi concebida e realizada, quase inteiramente, e numa lógica de defesa própria, por cinco grandes mosteiros. O muro protector contornava as cercas de S. Vicente de Fora, de Nossa Senhora das Graças, de S.

rígidamente dividida en zonas de mayor a menor importancia, conforme se iba descendiendo hacia el río, la Cerca Fernandina sustituyó una nueva Lisboa, gracias a la integración de las zonas de la producción y el comercio, bajo la influencia dominante de los judíos. Lamentablemente, sin embargo, la estructura de esta *Cerca Nova* no era de las más sólidas, y se fue derrumbando en un periodo de tiempo relativamente corto. Entre 1383 y 1385 tuvo lugar un levantamiento que involucró al mismo pueblo de la ciudad, quien proclamó a un hijo ilegítimo del rey D. Pedro, João Mestre de Avis, “regedor e defensor do reino”¹⁷, frente a una reina a la que detestaban por sus escasos escrúpulos y frente al rey de Castilla que reclamaba sus derechos al trono de Portugal y que fue derrotado en la celeberrima batalla de Aljubarrota en 1385. “Com a casa de Avis, Lisboa voltou a ser, como nos tempos do rei trovador [D. Dinis], uma cidade de intelectuais”¹⁸. D. João I, como agradecimiento por el continuo apoyo recibido por parte de la ciudad, le otorgó el título de *Mui Nobre e Sempre Leal Cidade*, que se puede observar en el escudo de Lisboa.

1415

En 1415 empezó lo que se considera como el comienzo de la expansión ultramarina portuguesa: la conquista de Ceuta, llevada a cabo por la armada portuguesa con 200 barcos de guerra y bajo el mando del rey y de sus hijos. Los siguientes soberanos se dedicaron a ampliar sus dominios fuera del territorio nacional, promoviendo el estudio y la exploración de espacios cada vez más lejanos (Madeira, Azores, Cabo Verde, la actual Guinea-Bissau, etc.).

Domingos, do Mosteiro da Santíssima Trindade, e do Convento de S. Francisco.” En Matos, José Luis de, op. cit., pp. 35-37.

¹⁷ Saraiva, José Hermano, op. cit., p. 119.

¹⁸ Crespo, A, “Lisboa...”, op. cit., p. 67.

La fisionomía de la ciudad, en este periodo, se presentaba como la de un centro construido sobre dos colinas (la primitiva del Castelo y la del actual Bairro Alto), con una explanada en medio (la actual Baixa) que se convierte paulatinamente en el centro económico y geográfico de Lisboa: “A falta de espaços abertos dentro da cidade foi parcialmente compensada pelas praias junto ao Tejo (*ribeiras*), que iam tomando nomes diferentes consoante os fins a que serviam. A norte, fora da primeira muralha, existia outro espaço aberto, a princípio um terreno comum onde se realizavam as feiras. Foi já incluído dentro da terceira muralha, convertendo-se rapidamente num dos mais importantes centros económicos e sociais de Lisboa (*Rossio*).”¹⁹

1494

Se hizo necesario establecer, con el Tratado de Tordesillas de 1494, una línea divisoria que separase definitivamente los intereses expansionistas de Portugal de los de los Reyes Católicos españoles. La aventura de los descubrimientos cambió a partir de entonces el paisaje lisboeta: el puerto se llenó de embarcaciones de guerra y comerciales, y la ciudad se llenó a su vez de mercaderes extranjeros interesados en la enorme cantidad de productos exóticos que afluían a la capital.

Los judíos

Es necesario, ahora, abrir un paréntesis para analizar los acontecimientos que protagonizaron, a partir de 1492, los ciudadanos judíos en España y Portugal. Con anterioridad a esa fecha, habían convivido pacíficamente en la ciudad cristiana tanto judíos como musulmanes, como demuestra este fragmento de un viajero polaco, Nicolás de Popielovo, que dejó un diario en el que describe muy detalladamente su estancia en Portugal, y en especial en Lisboa:

¹⁹ “Dicionário da história de Lisboa”, op. cit., p. 512.

Esta ciudad y capital tiene también paganos en sus alrededores, y de ella misma ocupan una parte; después de haberla conquistado los cristianos, aquéllos guardaron, sin embargo, su castillo durante unos siete años; luego vino un entendimiento entre los vencedores y vencidos, de manera que se dejó a los últimos un barrio en que sin molestia ninguna pueden vivir y edificar sus casas, y donde existen hasta el día presente.²⁰

Y también en otro pasaje de Jerónimo Münzer, un viajero alemán que así relata su experiencia en la capital lusa entre 1494 y 1495:

Los judíos viven en tres barrios bajo el castillo, en la falda del monte, los cuales ciérranse por la noche. El sábado, vigilia de San Andrés, visité su sinagoga.²¹

Es sabido que en 1492 los Reyes Católicos les expulsaron de sus territorios, y eso supuso una auténtica invasión (alrededor de cien mil) para Portugal, porque el rey D. João II autorizó “a instalação das famílias mais ricas a troco de altas quantias. [...] O rei autorizou-os, também mediante uma propina por cabeça, a ficarem oito meses em Portugal seguindo depois os seus destinos. Os que nada puderam pagar foram reduzidos a escravos”²².

Estas son las palabras de un testigo ocular, otra vez el alemán Münzer:

Los judíos de Lisboa poseen cuantiosísimas riquezas; son los receptores de los tributos, que han arrendado al rey; muéstranse harto arrogantes con los cristianos y temen mucho al destierro, porque el rey de Castilla ha pedido al rey de Portugal que expulse a conversos y judíos o rompa con ellos las hostilidades. El monarca portugués, imitando el ejemplo del castellano, ha mandado que antes de la fiesta de Navidad salgan de su reino todos los conversos; ya los están embarcando en una hermosa nave llamada *Reina*, y antes de mediar diciembre saldrán con rumbo a Nápoles. En cuanto a los judíos, el rey les ha dado término de dos años para que en este tiempo vayan saliendo ordenadamente de la tierra....²³

1496

En 1496 el nuevo rey D. Manuel también mandó expulsar a los judíos, tanto los españoles como los portugueses, tal vez bajo las presiones de la poderosa corte española. Sin embargo, debieron de darse cuenta, los ministros y consejeros del soberano, de los enormes perjuicios económicos que causaría una emigración masiva

²⁰ García Mercadal, J., op. cit., pp. 294-295.

²¹ Ibidem, p. 352.

²² Saraiva, José Hermano, “História.....”, op. cit., p. 132.

²³ García Mercadal, J., “Viajes...”, op. cit., p. 353.

de artesanos y trabajadores judíos y optaron por obligarles a la conversión al cristianismo, creándose entonces un nuevo grupo social: los cristianos-nuevos (en oposición a los cristianos-viejos, cuyos antepasados también eran cristianos). La conversión forzosa se llevó a cabo negando a 30000 judíos, que estaban ya preparados en la orilla del Tajo para embarcar hacia el exilio, los barcos para su huida y obligándolos a profesar la nueva religión. La convivencia entre cristianos viejos y nuevos, a partir de entonces, fue harto problemática, como demuestra la feroz matanza de dos mil conversos en 1506, a causa de unos motines populares surgidos por unas supuestas blasfemias pronunciadas por unos conversos durante una procesión en la ciudad.

D. Manuel

D. Manuel reinó de 1495 a 1521. El nuevo monarca dejó su residencia en el Castelo de S. Jorge y se instaló en el Palacio Real (hoy desaparecido, como consecuencia del terremoto de 1755) construido a orillas del Tajo, exactamente en el lugar donde se estaba desarrollando toda la actividad productiva de la nueva clase emergente, la burguesía, que se transformaría en el principal aliado de la política marítima del rey.

En el verano de 1499 llegaron al Tajo los barcos de la expedición de Vasco da Gama, quien había conseguido llegar hasta la ciudad india de Calecut el año anterior; en Lisboa se organizó un recibimiento triunfal, porque, de hecho, se inauguraba un nuevo ciclo de la historia de la capital y del país entero²⁴. “A partir de 1500 largaram do Tejo, na Primavera de cada ano, grandes armadas: partiram carregadas de soldados e canhões, regressavam com pesadas cargas de especiarias”²⁵.

²⁴ Saraiva, José Hermano, “História...”, op. cit., p. 152.

²⁵ Ibidem.

Con el auge del comercio con los territorios de Ultramar, la riqueza de la corte y del propio rey aumentaron desmesuradamente y se inició la construcción de algunos de los monumentos más emblemáticos de la Lisboa del siglo XVI, como por ejemplo la Torre de Belém (con funciones defensivas contra posibles ataques por mar), el Mosteiro dos Jerónimos (la parte de la iglesia y el claustro), el Convento de Madre de Deus (en el extremo oriental de la ciudad), la Casa dos Bicos (que por las piedras piramidales de su fachada recuerda otra construcción parecida en Segovia, y que hoy en día es la sede de la Comisión para la *Comemoração dos Descobrimentos Portugueses*), casi todos ellos caracterizados por el estilo *manuelino*, un gótico tardío que incorporaba en su decoración elementos relacionados con los nuevos territorios descubiertos, plantas exóticas, etc.

1505

En 1505 los viejos aposentos reales de la Alcáçova de Lisboa fueron sustituidos por un palacio en la orilla del Tajo con galerías de estilo renacentista. “O local escolhido para lar da nova monarquia é precisamente o que tinha sido ocupado pelos armazéns da Casa da Mina, onde se guardavam os fardos de algodão, malagueta e marfim resgatados na costa da Guiné. Por isso o povo chamará ao palácio, durante algum tempo, *Paço da Casa da Mina* . Era a força do hábito, porque agora os armazéns se chamam Casa da Índia. Exala-se deles e envolve todo o paço o aroma da canela e da pimenta”²⁶.

La Baixa

El trazado del actual barrio de la Baixa no tenía nada que ver con el que conocemos hoy: desde el Terreiro do Paço (que debía su nombre al nuevo Palacio Real) se abrían

varias calles irregulares que tomaban la denominación de los oficios a los que se dedicaban sus artesanos o mercaderes. La actual plaza del Rossio era un espacio abierto donde se encontraba el Palácio dos Estaus, antes residencia de embajadores y delegaciones diplomáticas y luego sede de la Inquisición²⁷, y el Hospital de Todos os Santos.

El portugués Gaspar Barreiros, en 1548, contaba:

Y es verdad lo que algunos curiosos tienen hallado que en Lisboa no pasa de diez mil casas, en las cuales habitarán los dichos diecisiete mil vecinos, por ser población en donde difícilmente se hallarán casas en las que no vivan muchos moradores²⁸.

Los lujos de la corte y el despilfarro de las riquezas llegadas de las colonias provocaron una progresiva decadencia en las costumbres y en la moral pública, y además debilitaron la frágil economía portuguesa. El excesivo consumo de bienes, muy por encima de las reales posibilidades de pago, llevó a un fuerte desequilibrio de la balanza comercial.

1578

Fue en este clima decadente que se consumó la tragedia del joven rey D. Sebastião. La obsesión de su vida era llegar a organizar una campaña contra los infieles del norte de África; en 1578 se enfrentaron los ejércitos portugués y marroquí cerca del pueblo de Alcazarquivir, en territorio africano, con el resultado de una derrota desastrosa de los primeros y la muerte de D. Sebastião. El hecho de que nadie viera con sus propios ojos la muerte del rey y de que nunca se llegase a encontrar su cadáver, propiciaron el nacimiento de una leyenda según la que el rey, en épocas sucesivas, especialmente duras para Portugal, surgiría de la niebla (*nevoeiro*) para volver a llevar a su pueblo a la victoria o a la gloria. El *sebastianismo*, una “nacionalização do messianismo

²⁶ Ibidem, p. 153.

²⁷ El primer Auto de Fe se realizó en Lisboa en 1540.

judaico”²⁹ latente en mucha producción literaria, desde el Padre António Vieira hasta Fernando Pessoa, se explica históricamente con la tragedia que supuso la pérdida de la independencia nacional a favor de una conquista española (D. Sebastião no tenía herederos y el trono de Portugal lo reclamó Felipe II de España, nieto del rey D. Manuel), que todavía hoy se recuerda con mucha amargura.

1580

Testimonio de excepción de la conquista de Lisboa por parte de los españoles en 1580 es el alemán Erich Lassota de Steblovo, alistado en las filas del ejército vencedor, quien así recuerda esos días:

El 30 de julio pasamos delante de la plaza fuerte de San Juan, que está a la entrada del puerto de Lisboa [...]; los portugueses que defendían el paso para impedir nuestros desembarcos fueron rechazados por nuestro tiros de galeras [...].

El 22 [de agosto] nos quedamos todo el día en orden de batalla, y por la noche adelantamos hasta el monasterio de Belem, delante de la torre del mismo nombre, que está en medio del puerto, enfrente del monasterio, y allí nos establecimos con la batería.

El 23 del mismo cañoneamos la torre, la cual, viéndolo serio, se rindió, y tiramos algunos disparos al castillo, que, situado en otra parte del puerto, no quiso entregarse. [...]

El 24 de agosto entró nuestra armada con tiros de gran triunfo enfrente de la torre, en el puerto, y nuestro coronel tomó una casa cerca de una ermita, con cuatro banderas alemanas, tiroteándose todo el tiempo con el enemigo; dos galeras que salieron de Lisboa para rechazarle de la casa fueron recibidas con algunos tiros, tan acertados, que al instante se retiraron. [...]

El 25 de agosto por la mañana empezó la lucha a generalizarse; [...]... y penetrando hasta dentro de los barrios de Lisboa, los saquearon. [...] Por la noche se rindió Lisboa y quedó al cuidado de los españoles³⁰.

El orgullo herido de los portugueses (“mesteirais, pescadores, gente miúda das cidades”³¹) estuvo esperando durante varios siglos el glorioso retorno de D. Sebastião, el *Encoberto*, para que les devolviese no sólo la independencia, sino sobre todo la grandeza perdida de épocas pasadas:

Vem, Galaaz com pátria, erguer de novo,
Mas já no auge da suprema prova,
A alma penitente do teu povo
À Eucaristia Nova.

Mestre da Paz, ergue teu gládio ungado,

²⁸ García Mercadal, J., op. cit., p. 153.

²⁹ Saraiva, José Hermano, op. cit., p. 175.

³⁰ García Mercadal, J., op. cit., pp. 417-419.

³¹ Saraiva, op. cit., p. 171.

Excalibur do Fim, em jeito tal
Que sua Luz ao mundo dividido
Revele o Santo Gral!³²

1581

Felipe II de España y I de Portugal fue aclamado rey por las cortes reunidas en Tomar en abril de 1581. En general, su reinado no fue especialmente nefasto para el país, y en la capital se vivió con cierta prosperidad económica, cuyos beneficiarios fueron sobre todo los representantes de las clases más acomodadas, nobles y comerciantes, que habían apoyado las pretensiones del rey español para hacerse con el trono portugués.

Los Austrias

Se inició la construcción de las iglesias de S. Roque y S. Vicente y se empezaron las obras para hacer del Tajo un río completamente navegable, desde Aranjuez hasta Lisboa. “A incorporaçãõ de Portugal e dos seus domínios nos Estados de Filipe II marca o auge do poder marítimo da Espanha no século XVI”³³.

Sin embargo, esta situación suponía un clima de total y absoluto dominio por parte del monarca; un viajero de la época, Francesco Vendramino, embajador veneciano que visitó Lisboa en 1595, así describe la ciudad:

Según Vendramino, Felipe II mantenía a España por dos solos medios: la justicia y la religión, empleando, para domar a la nación y someterla, el rigor y los castigos más que la clemencia y el perdón. “Lisboa – dice también – está casi despoblada, desde que Portugal ha perdido su independencia. De 700 barcos que tenía, apenas si ha conservado 200, habiendo sido cogidos los otros por los ingleses.”³⁴

³² Poema “O Desejado” dedicado a D. Sebastião; en Pessoa, F., “Mensagem...”, op. cit., p. 117.

³³ Saraiva, op. cit., p. 202.

³⁴ García Mercadal, J., op. cit., p. 643.

Las cosas se complicaron con los sucesivos monarcas, Felipe III y Felipe IV, porque la situación económica iba empeorando paulatinamente en España, y eso repercutió negativamente en un aumento de la carga de tributos para los portugueses.

La tendencia de Felipe II a dejar cierta autonomía a la *Câmara* de Lisboa y a los nobles de la ciudad para llevar el gobierno del país mudó radicalmente bajo sus sucesores; para ocupar altos cargos en la corte empezaron a llegar nobles españoles, que hicieron patente la intención de llegar a la unificación completa y real de toda la Península. Bajo los Austrias, en Lisboa se hablaba tanto el portugués como el castellano; el primero se mantuvo como lengua oficial, pero el segundo se fue implantando incluso entre las capas más modestas de la sociedad, lo que provocó una situación real de bilingüismo entre su población.

1637-40

Los primeros motines en contra del régimen de los Austrias se registraron en 1637; se trató de una insurrección popular que se desinfló por sí sola en pocos meses. Tres años más tarde, sin embargo, el 1 de diciembre de 1640, unos nobles infiltrados en el Palacio Real obligaron a la Virreina a dar la orden a las tropas españolas situadas en el Castillo de S. Jorge y en la orilla del Tajo de no oponer ninguna resistencia a los ciudadanos que pretendían “restaurar” la descendencia legítima de la corona portuguesa, en detrimento de los intereses castellanos. Así se restableció la independencia portuguesa, la *Restauração*, y el Duque de Bragança fue aclamado rey con el nombre de D. João IV.

Los Bragança

Los reinados de los siguientes monarcas fueron sucediéndose sin que se realizaran actuaciones de especial relieve para la capital. A finales del siglo XVII empezó a llegar

a Lisboa, en grandes cantidades, lo que cambiaría por completo el aspecto de la ciudad y las costumbres de sus habitantes: el oro procedente de Brasil.

D. João V

D. João V aprovechó toda la riqueza (efímera) proporcionada por este metal que llenó las arcas del reino durante unos años para construir numerosos palacios e iglesias en la capital; son de estos años el Palácio das Necessidades, las Iglesias da Graça, dos Paulistas, do Menino de Deus, y el imponente Aqueduto das Águas Livres, con el que se proponía paliar la crónica falta de agua existente en la ciudad desde las épocas más remotas de su historia. Anteriormente había habido varios intentos de iniciar su construcción, pero por falta de recursos siempre se había tenido que renunciar a desarrollar el proyecto; durante el reinado de D. João V se consiguió su realización gracias a unos impuestos especiales sobre géneros de primera necesidad, como la carne y el aceite. Lo recaudado no fue suficiente para hacer llegar las obras hasta las zonas más orientales del perímetro urbano, y el acueducto pudo alcanzar sólo la zona del actual Bairro Alto, donde la escasez de agua era ya dramática.³⁵

Mafra

La obra arquitectónica más espectacular que el rey mandó levantar fue el Palácio-Convento de Mafra, en el que trabajaron más de 15000 personas, y cuya construcción es relatada con gran rigor histórico en “Memorial do Convento” de José Saramago.

Siglo XVIII

Las enormes riquezas que llegaban de Brasil, junto con una repentina opulencia de los nobles y los comerciantes, provocaron una progresiva dejadez de la moral pública, que

se tradujo en una creciente inseguridad en las calles de la capital. Para satisfacer las necesidades de lujo y belleza de los adinerados, se hacían llegar del extranjero artículos que en Portugal no se podían producir: de esta forma las materias primas (oro y diamantes) traídas de las colonias no se quedaban en territorio nacional, sino que se utilizaban para hacer frente a los elevadísimos gastos para importar de Francia e Inglaterra esos artículos de lujo que permitían a la corte llevar una vida fastuosa. Así lo explica José Hermano Saraiva: “O Tejo foi apenas a escala de passagem de valores que afluíam a regiões de economia mais desenvolvida, produtores dos bens que os Portugueses consumiam mas não sabiam produzir. A Inglaterra foi a mais beneficiada dessas regiões.”³⁶

1750

En 1750, después de la muerte de D. João V, subió al trono su sucesor, D. José I, quien reinó hasta 1777. El nuevo monarca nombró como Secretario de Asuntos Exteriores y Guerra a Sebastião José Carvalho e Melo, procedente de una familia hidalga de provincias, quien recibiría en 1770 el título de Marqués de Pombal.

1755

El 1 de noviembre de 1755, por la mañana temprano, un terrible terremoto sacudió Lisboa, seguido de un maremoto. Era la fiesta de Todos los Santos, y a esas horas las iglesias estaban llenas de feligreses que rezaban y encendían velas; el enorme temblor de tierra hizo que se derrumbaran una cantidad enorme de edificios e iglesias y las llamas de los cirios provocaron desastrosos incendios que acabaron con la vida de unas 40000 personas. Los muertos pertenecían básicamente al pueblo llano, ya que

³⁵ Saraiva, José Hermano, op. cit., p. 243.

³⁶ Ibidem, p. 241.

los aristócratas no se encontraban en las iglesias por su costumbre de acudir a Misa más tarde; el rey y su corte también se salvaron de la destrucción del Palacio Real por haberse desplazado a una residencia de Belém antes de esa desgraciada fatalidad. El panorama era desolador: los barrios más orientales (Alfama, Mouraria, Xabregas) se habían salvado en parte, pero toda la zona comprendida entre el Terreiro do Paço y la plaza del Rossio quedaba reducida a una montaña de escombros. Uno de los pocos hombres que no se desanimó frente a ese espectáculo fue el Marqués, quien, como buen gobernante ilustrado, se puso a trabajar en seguida y tomó estas medidas de urgencia: ordenó la fulmínea ejecución de los ladrones sorprendidos a robar a los muertos entre las ruinas; llamó las tropas a Lisboa para que bloquearan las salidas de la ciudad e impidieran la huida de la población hacia el campo; prohibió la construcción y restauración de los edificios derrumbados sin un plan regulado y organizado racionalmente³⁷.

La reconstrucción

Los arquitectos portugueses Eugénio dos Santos, Manuel da Maia y, en un segundo momento, Carlos Mardel, fueron los encargados de plasmar en un nuevo barrio las ideas ilustradas del Marqués; el proyecto definitivo es de 1758 y abogaba por un trazado ordenado de calles rectilíneas dispuestas en una estructura cuadrangular, sin que se pudiesen levantar en ellas unos edificios más altos que otros (ni siquiera iglesias) o con signos externos que delataran un estatus económico superior. Los nobles que no pudiesen costear la reconstrucción de sus palacios tuvieron que ceder sus derechos a los burgueses más adinerados; en el antiguo Terreiro do Paço (donde ya no quedaba rastro del Palacio Real) se instalaron unos edificios que albergaban las

³⁷ Todos los planos diseñados para la reconstrucción de la ciudad se pueden ver en el Museu da Cidade de Lisboa.

sedes del funcionariado en las plantas superiores y unos comercios en las inferiores; en el centro de la plaza, llamada ahora do Comércio, y mirando hacia el río, se colocó una estatua del rey, cuyo caballo aparecía aplastando unas víboras. “No século XVIII português, o único acontecimento verdadeiramente original foi o terramoto de 1755 – e o nascimento de uma nova cidade que disso foi consequência. Esta é a última das antigas cidades da Europa e a primeira das cidades modernas.”³⁸ En la reconstrucción pombalina, el verdadero centro era la burguesa Praça do Comércio, mucho más importante que el Rossio, que se había convertido en un espacio básicamente popular; así lo demuestra el trazado de las calles adyacentes, que siguen un esquema de centralización urbana y un movimiento que responde a una voluntad claramente centrípeta, haciéndolas confluir todas hacia la Praça.

Aunque D. José fuese el rey, el mando verdadero estaba en las manos del Marqués. Éste ejerció un poder absoluto que le provocó muchos enemigos, debido a unas polémicas actuaciones, como la disolución y la expulsión de la Orden de los Jesuitas (1759), o la cruel ejecución de sus adversarios políticos.

1777

En 1777 murió el rey D. José y subió al trono su hija, D. Maria I (1777-1799), cuya primera actuación, después de las manifestaciones de unos ochocientos presos políticos amnistiados, fue el alejamiento del Marqués de la corte y de la vida política del país. Los años que siguieron se caracterizaron por una estabilidad política que llegó hasta el final de su reinado; a nivel arquitectónico y urbanístico, las principales novedades fueron la institución de la Casa Pia de Lisboa (que constituía una especie

³⁸ França, José Augusto, “Lisboa Pombalina e o Iluminismo”, Lisboa, Bertrand, 1977, p. 296; citado en Ferreira, Vítor Matias, “A cidade de Lisboa: de capital do Império a centro da Metrópole”, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1987, p. 75.

de universidad plebeya³⁹, puesto que proporcionaba a los desamparados una formación técnica, orientada hacia las profesiones prácticas), la construcción de lo que hoy es el Palácio da Ajuda (que originariamente iba a ser un nuevo y grandioso palacio real, pero que nunca llegó a completarse y a alcanzar las dimensiones del proyecto) y la edificación de la Basílica da Estrela, realización de un voto de la reina en relación con el nacimiento de su hijo (cuyas altas torres nada tenían que ver con la arquitectura ilustrada y niveladora defendida por el Marqués de Pombal para la reconstrucción de la Baixa).

1792-93

En el aspecto cultural, hay que mencionar la construcción, entre 1792 y 1793, del Teatro de S. Carlos, en pleno Chiado, que estaba concebido como templo para la Ópera; este edificio tendría una gran importancia en los primeros años de vida de Fernando Pessoa, cuyo padre Joaquim solía asistir a las representaciones en calidad de crítico musical para la prensa lisboeta.

La Revolución francesa

Mientras tanto, en Europa, triunfaban las ideas que llevaron a la Revolución Francesa de 1789, y los folletos que las recogían se leían ávidamente en las ciudades portuguesas, sobre todo en Coimbra y Lisboa. “Con el inicio de la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, Portugal entró en un periodo de más de cincuenta años en el que las cuestiones fundamentales eran decididas en gran medida por la influencia y las presiones de potencias extranjeras.”⁴⁰

³⁹ Saraiva, José Hermano, op. cit., p. 262.

⁴⁰ Payne, Stanley G., “Breve historia de Portugal”, Madrid, Ed. Playor, 1984, p. 101.

1807

Ante la negativa del joven D. João VI a participar en el bloqueo internacional de los puertos en perjuicio de la armada inglesa, las fuerzas napoleónicas penetraron en territorio portugués en 1807, y llegaron hasta la capital sin encontrar apenas resistencia, ni por parte del ejército, ni por parte del pueblo. La (todavía) reina D. Maria, su familia y la corte, entonces, embarcaron en unos navíos que estaban preparados en las orillas del Tajo, rumbo a Brasil; el general francés Junot se hizo con el mando de la ciudad y del país entero, presentándose ante la opinión pública como un estandarte de los ideales liberales y progresistas que la Revolución Francesa había defendido. José Hermano Saraiva considera que fue en esa época que empezaron a crecer las divergencias cada vez más patentes entre absolutistas (sostenedores del poder absoluto de la casa real portuguesa) y los liberales, quienes simpatizaban con la causa francesa porque veían en ella la realización práctica de las ideas ilustradas del siglo anterior. Durante la ocupación francesa hubo unos intentos de sublevación en Lisboa, pero en general no tuvieron éxito.

1811

Gracias al fundamental apoyo de los ingleses, las tropas francesas fueron obligadas a retirarse del territorio portugués, como consecuencia de una guerra que tuvo efectos desastrosos y devastadores para el pueblo.

1820

Teniendo en cuenta que la corte y el soberano seguían permaneciendo en Río de Janeiro, un grupo de liberales burgueses se encargó de hacer estallar, en 1820, una revuelta en contra del regente que, empezada en Oporto, concluyó en la capital, sin que se opusiera resistencia alguna por parte de la población.

1822

Los mismos sostenedores de esta revolución se encargaron de redactar la primera Constitución portuguesa en 1822, que fue jurada por D. João VI, a su regreso de Brasil. Nació así la monarquía constitucional portuguesa; unos años más tarde una confrontación entre absolutistas (quienes aclamaban al príncipe D. Miguel como rey) y liberales (quienes apoyaban al legítimo rey, D. Pedro) llevó a la guerra civil, que duró de 1828 a 1834. Los liberales supieron defender sus ideas hasta la victoria final, apoyados por franceses e ingleses. “A ocupação da capital decidiu a guerra. A Inglaterra e a França reconheceram o Governo liberal. (...) D. Miguel embarcou para o exílio entres vaías populares, protegido por um esquadrão de cavalaria do exército vencedor.”⁴¹

1834

La regencia fue asumida por D. Maria II en 1834, con tan sólo 15 años.

Lisboa fue testigo, durante los años siguientes, de unos motines que enfrentaron a unos gobiernos cada vez más reaccionarios y las facciones liberales que habían llevado al éxito el movimiento constitucionalista. En la misma Plaza del Rossio fueron ametrallados centenares de representantes liberales en lo que está considerado como uno de los episodios más sombríos de la época.

Siglo XIX

A pesar de este agitado panorama político, el siglo XIX trajo muchas novedades positivas a la vida de la capital: en 1852 se publicó el concurso para adjudicar las obras del primer tramo de ferrocarril entre Lisboa y Santarém; el ingeniero Fontes Pereira de Melo impulsó la construcción de carreteras en el marco de un importante programa de

obras públicas; la población pasó de los 160000 de 1864 a los 391000 de 1890⁴²; se levantaron algunos de los más importantes edificios de Lisboa, como el teatro D. Maria (en el lugar donde anteriormente había funcionado el Tribunal de la Inquisición, en el Rossio), la Câmara Municipal, el Coliseu dos Recreios (en la Rua das Portas de S. Antão), la Plaza de Toros de Campo Pequeno, la estación de Santa Apolónia (que garantizaba las comunicaciones con el norte del país) y la estación del Rossio (un edificio neo-manuelino de donde partían los trenes hacia Sintra).

Como consecuencia de la ilegalización de las órdenes religiosas masculinas, muchísimos conventos y construcciones pertenecientes a éstas últimas pasaron a ser propiedad del Estado, y por lo tanto, se convirtieron en edificios públicos, como es el caso del viejo convento de São Bento, remodelado y al día de hoy sede del Parlamento.

1879

En 1879, en el sitio donde se encontraba el Passeio Público (un espacio creado para que las damas y caballeros de la alta burguesía y la nobleza pudiesen encontrarse y, resguardados y protegidos de miradas indiscretas por unas vallas, entablar conversaciones agradables, o algo más...) se abrió la Avenida da Liberdade; unos años después, se inauguró el Parque Eduardo VII. La desaparición del Passeio Público significó un cambio radical para la ciudad, porque definitivamente se decidía dar la espalda al río y a la zona ribereña, y plantear un nuevo desarrollo hacia el interior. "A Lisboa do século XIX desenvolveu-se à medida do país, sem programa urbano nem

⁴¹ Saraiva, José Hermano, op. cit., p. 289.

⁴² Ibidem, p. 313.

modelo social, fosse ele reformista ou utópico: faltou-lhe uma filosofia, como lhe faltou a necessidade pragmática que lhe determinaria uma política.”⁴³

Cambios sociales

Desde el punto de vista de los cambios sociales, el rápido aumento de la población se debió al abandono masivo del campo para buscar en la capital mejores condiciones de vida; hacia mediados del siglo XIX nacieron los primeros movimientos obreros de inspiración socialista.

Las Avenidas Novas

La transformación del Passeio Público en Avenida da Liberdade modificó completamente el panorama del centro “histórico” de Lisboa. Así se preparó el camino para lo que posteriormente fue la expansión a lo largo de un nuevo eje urbanístico, y la apertura de las Avenidas Novas: “A cidade deixa de estar, assim, exclusivamente virada para o seu *umbiligo pombalino* [el Terreiro do Paço], ao mesmo tempo que as urbanizações dispersas, situadas no exterior daquele *centro histórico* [la Baixa], tenderão a uma progressiva integração no conjunto urbano da Cidade.”⁴⁴

La cultura

En el mundo de la cultura, los máximos defensores de un liberalismo creciente que, como en el resto de Europa, dio origen al movimiento romántico, fueron Almeida Garrett y Alexandre Herculano; Camilo Castelo Branco describió la atmósfera de la capital en “Os mistérios de Lisboa”; los miembros de un círculo llamado “Cenáculo”, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, etc., empezaron a

⁴³ França, José Augusto, “Lisboa Oitocentista”, Lisboa, Fund. Gulbenkian, 1976, p. 23; citado en Ferreira, Vítor Matias, “A cidade...” op. cit., p. 75.

manifestar sus ideas y sus poéticas realistas alrededor de su maestro, Antero de Quental. Fueron años de gran fervor intelectual, comparables, tal vez, a esa época de esplendor literario que fue el reinado de D. Dinis, en la Edad Media; a partir de 1820 se asistió al auge del periodismo, llegándose a publicar en Lisboa varios diarios, y entre otros el Diário de Notícias empezó su andadura en la segunda mitad del siglo.

La política colonial

Hacia finales del siglo XIX una de las prioridades de los soberanos y los gobernantes era la política colonial, con respecto a unos territorios que la Corona de Portugal poseía en el continente africano, tanto en la vertiente atlántica como por el lado oriental próximo al océano Índico; los intereses económicos en juego eran muchos, y no tardaron en manifestarse unos incidentes, antes tan sólo diplomáticos, y luego también militares, con otras grandes potencias del panorama colonial, especialmente con Inglaterra.

1890

El punto de inflexión más grave del conflicto fue el intento, por parte de las fuerzas portuguesas, de llegar a instituir un corredor que permitiese desplazarse desde la costa occidental africana (el actual Angola) hasta la oriental (Mozambique), uniendo así dos territorios ya colonizados por los lusos. Los ingleses en seguida calcularon los enormes beneficios que semejante hazaña supondría para Portugal y los peligros para la creciente hegemonía de Inglaterra en África. La tensión llegó a su máximo en 1890, cuando, bajo la amenaza de un buque de guerra situado frente a la costa de Lisboa, que tenía sus cañones apuntando hacia la ciudad, Inglaterra dictó un ultimatum a los portugueses: si no abandonaban su estrategia en África, la capital sufriría el ataque

⁴⁴ Ferreira, Vítor Matias, op. cit., p. 84.

indiscriminado de la Armada inglesa. El gobierno luso cedió, en un momento que fue vivido como uno de los más humillantes de la historiografía contemporánea portuguesa. Poetas de la talla de Guerra Junqueiro y el mismo Pessoa recordaron, en sendos poemas y panfletos, la profunda amargura que sintió el pueblo al tener que doblegarse ante las presiones imperialistas y hegemónicas de Inglaterra.

1908

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX trajeron graves dificultades para la monarquía. El creciente clima de agitación social que se vivía en el país y la difusión de ideas antimonárquicas, patrióticas y republicanas por parte de miembros de la recientemente instituida Masonería (que se movía y actuaba en la sombra), provocaron un control cada vez más fuerte del Parlamento por parte del rey. Los sectores más extremistas organizaron una revuelta y en 1908 D. Carlos y su hijo, el príncipe heredero D. Luís Filipe, fueron asesinados mientras volvían a su residencia en un coche de caballos, en la esquina entre la Rua do Arsenal y la Praça do Comércio.

1909

Subió al trono el príncipe D. Manuel II, pero dos años más tarde – la noche entre el 4 y el 5 de octubre de 1910 – un ataque conjunto en Lisboa de la Armada y de las fuerzas policiales provocó la huida hacia el exilio del nuevo rey y la proclamación (con el apoyo mayoritario de la población) de la República. La presidencia fue asumida de forma provisional por Teófilo Braga, representante de ese movimiento intelectual llamado *Geração de 70*, que incluía a Eça y a muchos otros escritores y poetas ya anteriormente mencionados. El primer gobierno de la República tomó las siguientes resoluciones: expulsó definitivamente la Compañía de Jesús del territorio nacional, aprobó la ley sobre el divorcio y creó las Universidades de Lisboa y Oporto.

1918

El dato fundamental de los primeros años de existencia de la nueva institución fue una profunda inestabilidad en la vida política: el partido republicano se fragmentó en diferentes corrientes; en 1918 fue asesinado Sidónio Pais, quien había intentado restablecer el orden a través de una dictadura personal (que duró pocos meses); entre 1910 y 1926 hubo 45 gobiernos, etc.

Orpheu

En este clima tan caótico políticamente, comenzaron su actividad intelectual los componentes de la *geração de Orpheu* – una revista que se publicó por primera vez en 1915 – es decir Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, António Botto, etc.

1926

La crisis interna iba agravándose paulatinamente; en 1926 el general Costa Gomes se proclamó jefe del Estado, instaurando así una dictadura militar que llevaría al nacimiento del *Estado Novo*. La situación desesperada de la economía nacional, que no conseguía llegar a unos niveles mínimamente aceptables para garantizar una vida digna a una gran parte de la población, hizo que el presidente, el general Carmona, en 1927, adjudicase la cartera de Finanzas a un profesor de economía política de la Universidad de Coimbra, António de Oliveira Salazar. “En 1928 se le concedió a Salazar el poder absoluto de veto sobre las finanzas que había solicitado antes, y en un año consiguió equilibrar el presupuesto, al menos sobre el papel, y eliminar la deuda flotante. [...] Para comienzos de 1930, Salazar se había convertido en el hombre

fuerte indispensable del gobierno.”⁴⁵ La mayoría de la población veía, en esta toma de posición drástica, una salida a las dos décadas de inseguridad y depresión económica y política que habían dejado al país al borde del abismo. Así, pese a unos motines que fueron duramente reprimidos, la dictadura salazarista mantuvo las riendas de Portugal durante cuarenta años, hasta la pacífica revolución de los Claveles de 1974.

1938

En 1938 fue nombrado alcalde de Lisboa Duarte Pacheco, un hombre que tenía un concepto de la ciudad como de la capital de un Imperio, el que se estaba formando al dar nuevo vigor y nuevos impulsos a la colonización, sobre todo en África. A partir de este año la concepción socio-urbanística de esta nueva Lisboa Imperial estuvo sujeta a un fuerte control político, en toda la década de los '40. El crecimiento industrial del puerto, en la parte occidental, cortó la relación natural de la ciudad con el río, y la expansión se llevó a cabo mucho más hacia el interior, sobre todo teniendo la Rotunda como nudo fundamental. “[Duarte Pacheco] foi, talvez, o primeiro dirigente municipal português que tentou criar em Lisboa as bases para um desenvolvimento integral e planeado da cidade, pondo termo à era dos pequeno-urbanistas-especuladores-particulares e dotando a Câmara com os meios necessários para realizar uma política de fomento urbano.”⁴⁶

1940

En 1940 se construyó la Praça do Império (enfrente de los Jerónimos), en ocasión de una Exposición del Mundo Portugués, que rehabilitó toda la zona más occidental de la ciudad.

⁴⁵ Payne, Stanley, op. cit., p. 181.

Años 50-60

Después de la muerte de Duarte Pacheco, en 1943, se fue perdiendo lentamente la visión de conjunto en los planes de desarrollo de la capital y su territorio se fue ampliando sin un diseño específico. La retórica grandilocuente del Imperio suponía unas modificaciones bastante evidentes en el estilo arquitectónico: entre los años 50 y 60 se levantaron unas construcciones enormes y muy ambiciosas, como el Santuário de Cristo-Rei, en la otra orilla del Tajo (1959), el puente Salazar (1966), luego rebautizado como puente 25 de Abril, y el Padrão dos Descobrimentos (1966), cerca de la antigua Torre de Belém.

La gran afluencia de población desde las zonas rurales del país obligó a crear nuevos barrios (como Alvalade) en las afueras, que fueron incorporándose a la capital con el paso de los años: "... os anos 60-80 [fueron] marcados pelo crescimento e pela formação, mas também por uma relativa *estabilização interna* do que, no contexto assimétrico e macrocéfalo do país, corresponderá à *Metrópole de Lisboa*."⁴⁷

1974

En la madrugada del 25 de abril de 1974 una emisora de radio empezó a transmitir las notas de la canción "Grândola, vila morena" de José Afonso: era la señal que estaban esperando las tropas preparadas en la ciudad para ocupar los lugares estratégicos. Un movimiento de jóvenes capitanes del ejército lideró lo que posteriormente se llamó la *Revolução dos cravos*: una revolución no violenta en la que se derribó a una dictadura que ya estaba esclerotizada y que, a pesar de las tímidas señales de liberalización de su jefe Marcelo Caetano (sucedido en 1968 a Salazar por estar éste último

⁴⁶ Amaral, F. Keil "Evocação de Duarte Pacheco", Revista Municipal, ano XXXV, 138-9, Lisboa, 1973, pp. 7-8; citado en Ferreira, Vítor Matias, op. cit., p. 123.

incapacitado después de sufrir una caída en su casa), seguía manteniendo el país en un aislamiento intolerable. Las negociaciones para la rendición pacífica de Caetano tuvieron lugar en el Carmo, al lado del convento del mismo nombre, donde el hasta entonces jefe del Estado tenía su cuartel general. Lisboa se llenó de camionetas militares y los soldados recibieron el apoyo masivo de los habitantes, quienes llegaron a meter unos claveles en sus fusiles como símbolo de un movimiento que logró su objetivo sin derramamiento de sangre. A partir de entonces se sucedieron varios presidentes de la nueva república, se volvieron a legalizar los partidos políticos (ilegales en la dictadura), se celebraron elecciones libres, los portugueses de las colonias tuvieron que volver a su patria (los *retornados*) como consecuencia de la pérdida del imperio de ultramar, y Portugal se fue preparando lentamente para su entrada en la Unión Europea.

Paralelamente a estos acontecimientos, la capital fue creciendo en sus dimensiones y el estilo postmoderno sustituyó la magnificencia del salazarismo en el ámbito arquitectónico, aunque el choque inicial fuera notable para los lisboetas. Con la liberalización de los procesos de construcción de viviendas, se fue delineando un nuevo perfil de la ciudad, al incorporarse nuevos barrios a su territorio: “Diminui o controlo municipal sobre a produção do espaço, o que se traduz na menor integração morfológica dos novos bairros formados sem continuidade com o restante tecido. [...] O crescimento da coroa [franja periférica del territorio urbano] é acompanhado pelo envelhecimento e degradação dos bairros centrais (Mouraria, Bairro Alto e Alfama).”⁴⁸

1988

⁴⁷ Ibidem, p. 20.

⁴⁸ “Dicionário da história de Lisboa”, op. cit., p. 529.

En 1988 un incendio de grandes proporciones devastó una parte del barrio del Chiado, sobre todo los históricos “Armazéns do Chiado”, construidos a finales del siglo pasado, y este suceso conmocionó a la opinión pública; las imágenes del fuego desolador aún permanecen en la retina de muchos habitantes de la zona.

1994

Lisboa fue la Capital Europea de la Cultura.

1998

Cabe destacar, como uno de los momentos más relevantes de la historia de Lisboa, la celebración de la Expo en 1998, dedicada enteramente al tema de los Océanos, un acontecimiento que promovió el desarrollo de toda la paupérrima zona oriental de la ciudad, haciendo de ella un nuevo centro de expansión urbanística, de comunicaciones terrestres, marítimas y ferroviarias y, una vez finalizada la misma Expo, lugar preferente para la celebración de eventos culturales y científicos.

1999

Gracias al trabajo de los arquitectos Eduardo Souto de Moura y Joan Busquets, bajo la supervisión general del famoso Álvaro Siza Vieira, en 1999 se volvieron a estrenar los *Armazéns do Chiado*, espacio emblemático en la vida de la ciudad, en el marco de un proyecto para la rehabilitación, después del incendio de 1988, del entero barrio que fue el lugar favorito por artistas e intelectuales durante los siglos XIX y XX.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN DE

LA CIUDAD: DEL MITO AL RELATO

DE VIAJE

1. EL NACIMIENTO DEL MITO: LISBOA Y SU FUNDACIÓN.

Los orígenes de la ciudad de Lisboa se pierden en un halo de misterio, y durante muchos siglos se consideró que su fundador era Ulises, el héroe homérico que se había atrevido a navegar hasta las tierras lusas durante uno de sus viajes legendarios. Luis de Camões, en el canto VIII de *Os Lusíadas*, así describe la fundación de la ciudad:

Vês outro, que do Tejo a terra pisa,
Despois de ter tão longo mar arado,
Onde muros perpétuos edefica,
E templo a Palas, que em memória fica?

Ulisses é, o que faz a santa casa
Á Deusa que lhe dá língua facunda,
Que, se lá na Ásia Tróia insigne abraça,
Cá na Europa Lisboa ingente funda.¹

Indudablemente, la teoría que hace remontar la fundación de Lisboa al mismo héroe es muy sugerente, aunque su procedencia sea una interpretación errónea de un texto geográfico de Estrabón, y es notorio que los mitos fundacionales de una ciudad suelen tener la función de otorgar mayor prestigio al lugar.² Asimismo, se encuentran otros textos posteriores que parten del mismo supuesto, como por ejemplo los versos

¹ Discurso de Paulo da Gama en el Canto VIII, estrofas 4-5. Camões, Luís de, “*Os Lusíadas*”, ed. organizada por E. P. Ramos, Porto, Porto Editora, 1980.

² Haciendo referencia al mundo griego, los héroes *epónimos*, es decir, que dan su nombre a la ciudad que fundan, suelen establecerse en un determinado lugar, lejos de su tierra de origen y debido a una migración obligada; así la fundación de la ciudad, por su carácter extraordinario, se transforma en argumento ideal para la composición de obras poéticas varias. Vd. “L’eroe e la città” en Brelich, Angelo, “*Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*”, Roma, Edizioni Ateneo e Bizzarri, 1978, pp. 129-141.

atribuidos a Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla*, en los que Don Gonzalo, al relatar sus experiencias en la capital lusa, se refiere a ella de esta forma:

Pues el Palacio Real,
que el Tajo sus manos besa,
es edificio de Ulises,
que basta para grandeza,
de quien toma la ciudad
nombre en la latina lengua
llamando Ulisibona...³

Del siglo XVI es también el siguiente fragmento del portugués Gaspar Barreiros, viajero por España y Portugal, quien en su relato titulado “Corografía de algunos lugares que están en el camino”, impreso en 1559, nos cuenta su versión del origen del nombre de la ciudad:

Lisboa es cosa notoria corromperse de este nombre Ulisipo, porque los moros, como dije en el título de Badajoz, no tenían uso de la letra P, en cuyo lugar se servían de la B, y, por tanto, llamaron luego en el principio Lissibo y después Lissiboa, de donde se corrompió en Lisboa. [...] Porque si quisiéramos buscar la interpretación de los vocablos hebraicos en los griegos, o de los griegos en los latinos nunca nos faltará qué decir, por la semejanza que tienen unos vocablos con otros, como muchos hicieron interpretando Guadalajara río de piedras; [...] Setúbal, ciudad de Túbal, Lisboa de Ulises y de Bona, su hija.⁴

La fundación mítica de Lisboa por parte de Ulises es uno de los principales aspectos de la antigua olisipografía que las modernas enciclopedias y tratados rechazan con más decisión; sin embargo, y siguiendo las indicaciones de Lévi-Strauss, no hay que trazar un límite tajante entre el mito y la ciencia histórica: “... no existe en realidad una especie de divorcio entre mitología y ciencia. Sólo el estadio alcanzado contemporáneamente por el pensamiento científico nos posibilita comprender lo que hay en este mito.”⁵ Es decir que las razones de la permanencia del mito, en este caso mito fundacional, nos resultan más comprensibles si consideramos globalmente la historia de la ciudad. La recreación de esta hipotética fundación se integra en un periodo histórico (siglos XVI y XVII) en el que los grandes descubrimientos que se estaban llevando a cabo y la osadía de los navegantes portugueses daban credibilidad

³ Tirso de Molina (atrib. a), “El burlador de Sevilla”, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1997, p. 172 (versos 815-821).

⁴ En García Mercadal, J., “Viajes de extranjeros por España y Portugal”, op. cit., vol. II, pp. 159 y 175.

⁵ Lévi-Strauss, Claude, “Mito y significado”, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed. 1978), pp. 44-45.

a una hipótesis de este tipo. Ya en el siglo XX, uno de los grandes teóricos y sostenedores de la antigua grandeza de Portugal, que según él volvería a ser luz y guía para el resto del mundo en un hipotético (Quinto) Imperio de sabios y artistas, Fernando Pessoa, dedicaba al héroe griego los siguientes versos:

O mito é o nada que é tudo.
[...]
Este, por aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.⁶

Aquí reside la explicación de la perseverancia en creer en un mito que, a pesar de no tener ninguna base científica, encarna el espíritu aventurero del pueblo portugués; de hecho, la significativa afirmación *o mito é o nada que é tudo* demuestra la carga emotiva y existencial que una figura como la de Ulises lleva intrínseca en su interior. El mito se convierte en figura arquetípica: el Ulises antecesor de los grandes personajes de la historia de la navegación, verdadero orgullo de la nación lusa a lo largo de varios siglos, confería más credibilidad a quienes sostenían y defendían una genealogía gloriosa del pueblo portugués. De hecho, en vez de fríos datos históricos, es más fácil retener en la memoria, bien individual o bien colectiva, las hazañas de un héroe arquetípico que condense en su figura todos los valores de un determinado grupo social: “el recuerdo de un acontecimiento histórico o de un personaje auténtico no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos *individuales* y figuras *auténticas*. Funciona por medio de estructuras diferentes; *categorías* en lugar de *acontecimientos*, *arquetipos* en vez de *personajes históricos*. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etc.), mientras que el acontecimiento se incluye

⁶ Poema “Ulisses” en Pessoa, Fernando, “Mensagem e outros poemas afins”, 1985, op. cit., p. 100.

en la categoría de las acciones míticas [fundación de la ciudad]...”⁷ Además, la repetición, ya en una dimensión histórica y *real*, de los hechos que caracterizan al héroe mítico (es decir de las navegaciones y las aventuras de los descubrimientos), permite seguir reviviendo cíclicamente el acto de creación y fundación del espacio en que se vive.

El espacio que, en su día, fue el lugar *sagrado* de una creación, y que por ello pasó de la nada a ser centro de una actividad primordial, se convierte en el centro simbólico de la vida de aquellos que en él habitan. Así los habitantes de Lisboa, al lanzarse a la mar, en busca de territorios y latitudes desconocidas, habrían estado repitiendo las hazañas de su mítico fundador, cumpliendo un ciclo vital que representa su misma esencia en cuanto pueblo. Mediante la ya mencionada repetición, entonces, se lleva a cabo la “transformación del hombre en arquetipo [Ulises]”⁸, razón que explica la manera de ser de una civilización.

El mito supone la intervención de un ser sobre-natural en la *realidad*, a través de la fundación de un espacio significativo, Lisboa; y es esta irrupción “la que *fundamenta* realmente el mundo [la ciudad] y la que le hace tal como es hoy día”⁹.

A pesar de la fascinación que, en general, supone el mito fundacional de Lisboa, muchos historiadores modernos han optado por restar importancia a las etimologías míticas del nombre de la ciudad, y considerar más verosímiles otras hipótesis; una de ellas defiende el supuesto origen del étimo de Lisboa a partir de los términos fenicios *alis-ubbo* (ensenada amena), afirmando que esos ilustres navegantes de la antigüedad debían haber notado la extensa y profunda desembocadura del Tajo, que podía representar un puerto seguro para sus embarcaciones, y decidieron fundar

⁷ Eliade, Mircea, “El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición”, Madrid, Alianza, 2000 (1ª ed. 1951), p. 50.

⁸ Ibidem, p. 44.

⁹ Eliade, Mircea, “Aspectos del mito.”, Barcelona, Paidós, 2000 (1ª ed. 1963), p. 17.

una colonia que después sería el núcleo originario de la ciudad, en la colina del Castelo¹⁰, suplantando de esta forma a los primitivos habitantes celtíberos.

Una de las otras hipótesis que barajan los expertos es la de un origen bíblico del nombre: *Lisboa* derivaría de su fundador *Elisa*, hijo de Javan, bisnieto de Noé, así como de él procederían los términos *Lusitânia* y Campos *Elíseos*, que han sido relacionados con los montes y los valles de los alrededores de la ciudad.¹¹

Sea como fuere, los únicos testimonios históricos que han llegado hasta nosotros son los que permiten trazar la evolución semántica del vocablo: Olisipona>Lisipona>Lisibona>Lixbona>Lixbõa>Lixboa>Lisboa¹², recorriendo el itinerario de las diferentes dominaciones que sufrió la ciudad desde su fundación.

2. LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN DE LISBOA: EL RELATO DE VIAJE.

A lo largo de los siglos, y gracias a los numerosos viajeros que visitaron la capital portuguesa y la retrataron en sus diarios y libros, se ha ido configurando una imagen del espacio urbano muy peculiar y, sin duda, diversificada.

El estudio de la literatura de viajes, tanto de la Edad Media, como de las épocas moderna y contemporánea, supone unos planteamientos y una metodología diferentes, con respecto al estudio de una obra literaria *tout court*. El viajero que durante su periplo, más o menos aventuroso, por tierras desconocidas escribe con todo tipo de detalles (a veces muy curiosos) el relato de lo que ve, utiliza un lenguaje que podríamos definir *mixto*: en la mayoría de los casos se trata de textos no testimoniales,

¹⁰ Lemos, Maximiano, “Encyclopedia Portuguesa Ilustrada – Dicionário Universal”, Porto, Ed. Lemos & C^a, Successor, s/d, vol. VI, p. 523.

¹¹ “Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura”, op. cit., vol. 12, p. 263.

¹² “Dicionário da história de Lisboa”, op. cit., p. 499.

es decir, que carecen de un valor absoluto como textos históricos porque en ellos se mezcla el acontecimiento con la impresión provocada en el autor y su opinión personal; pero, a la vez, no se puede hablar de textos literarios propiamente dichos, porque no se construyen alrededor de uno de los principales caracteres de toda obra literaria: la ficcionalidad narrativa. Por esta razón, la imagen de Lisboa que se configura en los relatos de viaje no se puede incluir en el apartado de “imagen literaria” que se encuentra más adelante en este estudio.

La ciudad aparece retratada de formas muy diferentes, y esto se debe en parte a la época histórica en la que se realiza el viaje, y en parte a la nacionalidad del mismo autor del diario. Los viajeros de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, tienen ante sí un núcleo urbano ya perfectamente desarrollado, donde el efecto de las riquezas traídas de las rutas comerciales orientales y africanas se hace patente en la actividad febril de sus calles. Es un periodo en el que Lisboa tiene el aspecto de un hervidero de gentes, procedentes de las partes más dispares de Europa como Génova, Venecia, Vizcaya, Marsella, etc., llegando a tener las calles del casco antiguo repartidas según el oficio de los menesterales que trabajaban allí (las desaparecidas rua dos Mercadores y rua Nova dos Ferros, y las que todavía siguen ahí, como la rua dos Douradores, la rua dos Bacalhoiros, etc.). Para los extranjeros que llegan a su puerto y desembarcan junto con todo tipo de mercancías, Lisboa representa una especie de “puerta” de lo exótico, un lugar donde se pueden encontrar especies de frutas y animales completamente desconocidas en otros países (una de las *atracciones* turísticas por excelencia de entonces era el mercado del pescado...) y cuya población está compuesta, sorprendentemente, por una gran cantidad de gente de color, tanto esclavos como siervos de mercaderes y nobles. La actitud general frente a estos elementos exóticos y extraños es de admiración y entusiasmo por un lado, sobre todo entre los viajeros que vienen del norte de Europa y que están acostumbrados a un panorama mucho más

uniforme en sus países, y de crítica irónica por otro, al constatar la (despreciable) mezcla racial de los habitantes de esta ciudad. Todos, en mayor o menor medida, demuestran sentir cierta envidia por las riquezas que empiezan a inundar las calles de Lisboa, y que la hacen ser la reina del comercio ultramarino de todo el continente. Entre los detalles que más frecuentemente aparecen en las narraciones de los viajeros de este periodo está la descripción del gran número de casas de varias plantas que se ven en el centro, y los grandes arsenales para la fabricación de embarcaciones y armas que se encuentran en la orilla del río y que funcionan a pleno ritmo en cualquier época del año.

En el siglo XVIII, en cambio, la situación económica y social de la ciudad muda radicalmente; en 1755 un terremoto antes, y un maremoto después, arrasan toda la parte de la actual Baixa, borrando de la topografía lisboeta grandes palacios y construcciones como el Palacio Real (cuyo recuerdo permanece en la denominación popular del Terreiro do Paço), el Arsenal da Marinha, todas las calles estrechas del centro, donde trabajaban los artesanos y orfebres, y dejando a su paso un rastro de muerte y desesperación. Los viajeros que se atreven a desplazarse hasta la capital portuguesa, y sobre todo los ingleses, asisten a un espectáculo desolador, teniendo que escribir sobre una ciudad derruida, donde los habitantes están soportando la tiranía del marqués de Pombal en cuanto a la reconstrucción de sus casas, donde la falta de medios de subsistencia favorece la aparición de ladrones y bandidos, al acecho en cada esquina en cuanto se pone el sol, y donde los extranjeros prefieren vivir en contacto con sus connacionales antes que mezclarse con la población local, reducida a una mera sombra de lo que había sido en la época de oro de los grandes descubrimientos.

Los viajeros tienen dos posibilidades para llegar a Lisboa; los hay que se acercan desde la desembocadura del río, entusiastas espectadores montados en la cubierta de

un barco, que tienen ante sí una vista preciosa, en la que resaltan las casas blancas en el horizonte y el perfil de una ciudad construida sobre siete colinas, con sus contrastes de nivel; sin embargo, sobre todo después del terremoto, cuando se llega a desembarcar, toda la maravilla del primer momento se transforma en una sensación de rechazo ante el bochornoso espectáculo de una urbe que en nada recuerda a la vieja Lisboa, y que ya no es aconsejable visitar sin algunas precauciones sanitarias y personales. Otra manera de llegar a la ciudad es por tierra, y en este caso se trata de viajeros que alcanzan la periferia tras un largo viaje por España, pasando por Badajoz; el panorama es bastante distinto, puesto que lo que cautiva la atención del extranjero, y desta su admiración, son las dulces colinas que rodean la ciudad, llenas de frutales, viñedos y olivares, que confieren a la zona una sensación de armonía y tranquilidad.

Uno de los tópicos recurrentes de varias descripciones es la comparación con otra ciudad de agua, Génova, que, según autores como Baretto, Alfieri o Andersen, tiene una fisonomía muy parecida a Lisboa, tanto por la presencia del puerto, como por la silueta de las casas, construidas en las colinas próximas al mar. De hecho, las dos se enriquecieron rápidamente a finales de la Edad Media gracias a los comercios con Oriente, y las dos experimentaron un larguísimo periodo de decadencia económica y política entre los siglos XVIII y XIX, hasta llegar a “resucitar” en las últimas décadas del siglo XX...

En época romántica, por su aspecto vagamente decadente, Lisboa es el lugar ideal para que varios intelectuales europeos, especialmente franceses e ingleses, decidan establecer su residencia allí; los elementos tópicos de sus relatos pasan a ser la luz de la luna que ilumina las casas del centro, el clima dulce y templado que alegra la vida de los extranjeros, y las luchas políticas entre liberales y reaccionarios que se libran en muchas ocasiones y que agitan la vida de la ciudad. Así el paisaje trágicamente desolador de los textos inmediatamente posteriores al terremoto se transforma en un

paisaje capaz de inspirar unas líneas llenas de lirismo y fascinación por el halo de romántica decadencia que desprende la ciudad.

El viajero del siglo XX, especialmente de la segunda mitad, comienza a vivir sus experiencias de una manera diferente; poco a poco lo que siempre había sido un simple viaje, aunque a veces aventuroso, a una ciudad extranjera desconocida, se convierte en la búsqueda, a nivel existencial, de *algo* que no se encuentra en el lugar donde se reside habitualmente. Se *interioriza* el viaje; la ciudad que se visita y se describe, se transforma en metáfora de la propia existencia, y bajo el pretexto de ir descubriendo un lugar, el viajero intenta descubrir y explorar los recovecos de su alma. Así el viaje interior prevalece sobre el exterior, y la mera descripción, según unos tópicos establecidos y fijados durante siglos, deja lugar a una narración que se parece más a un diario íntimo y personal que a un relato de un viaje.

A continuación se encuentra una panorámica, bastante incompleta por razones de espacio, de los más famosos viajeros que han publicado sus obras relativas a una visita o una estancia prolongada en Lisboa, a lo largo de varios siglos. De la mayoría de ellos se puede observar la fidelidad a los mencionados tópicos, con raros momentos de originalidad en las descripciones de la estructura de la ciudad o de las costumbres de sus habitantes (con la excepción de los textos contemporáneos a los que ya se ha hecho referencia).

De entre las más interesantes experiencias del siglo XV, se encuentra la descripción que el alemán Jerónimo Münzer, después de un largo viaje por España y Portugal entre 1494 y 1495, hace del ambiente lisboeta:

Véndese en el puerto de Lisboa toda clase de vituallas y de frutas, como avellanas, nueces, almendras, higos, etc.; de manzanas, especialmente, había tal copia, que no la vi mayor ni en el mercado de Nuremberga [...]. Hay también sardinas arenques que pescan en Setúbal, pero en tan enorme cantidad que basta para surtir a todo Portugal, a España, a Roma, a Nápoles y a Constantinopla [...]. La víspera de San Andrés lleváronnos por orden del rey a visitar sus almacenes llamados La Mina, amplio edificio sito en el puerto, en el que se guardan las mercaderías que aquél manda a Etiopía [...]. En otro edificio nos enseñaron los que se importan a Etiopía, como grana del paraíso, pimienta (de la que nos regalaron mucha) y colmillos de elefante. Todo el oro había sido amonedado por entonces, pues lo traen ya fundido y preparado para la acuñación. [...] Estuvimos después en unas grandes fraguas en donde hacían áncoras, picas y otros mil pergeños para usos marítimos. Todos los operarios de los hornos eran negros, por lo cual nos parecía hallarnos entre los cíclopes de las herrerías de Vulcano.¹³

El detalle que más llama la atención del autor de esta crónica es la gran abundancia de alimentos, tanto vegetales como productos de la pesca; Münzer no es el primero (y tampoco el último) en quedarse sorprendido por la riqueza y fertilidad que el valle del Tajo proporcionaba a la ciudad, permitiéndole así auto-abastecerse durante todo el año de géneros de primera necesidad. Al margen de las frutas y el pescado, la otra nota dominante del fragmento sobre Lisboa es el almacén donde se guardan las riquezas obtenidas en las expediciones a Etiopía; la pimienta, el marfil y, sobre todo, el oro (¡ya preparado para la acuñación!) de los que disponían los habitantes son un elemento que, a los ojos de este viajero, testimonian la gran salud de la que gozan las rutas mercantiles en el Oriente. La parte final de su descripción se centra en las grandes fraguas (seguramente en la zona ribereña de la ciudad) de donde salían los barcos y todo tipo de utensilios marítimos, que servirían para hacer más fuertes y seguros los navíos de los mercaderes y exploradores (estamos en los años del pleno apogeo de la potencia naval portuguesa y del tratado de Tordesillas). Todo el relato es la adhesión a los tópicos que sobre Lisboa circulaban entonces por el resto de Europa; más que una ciudad rica en monumentos o iglesias, la capital empezaba a ser el centro de los negocios con Oriente y el Ultramar, y para un público de lectores del siglo XV debía resultar mucho más entretenida una urbe llena del exotismo, por ejemplo, de los

¹³ García Mercadal, J., op. cit., pp. 354-355.

obreros negros de las fraguas o del marfil etíope, que una descripción de conventos o monasterios (que, sin embargo, no faltaban en Lisboa).

Unas décadas más tarde, ya en pleno siglo XVI, el portugués Gaspar Barreiros es elegido para llevar a Roma los agradecimientos de su príncipe, D. Henrique, por haber sido nombrado cardenal. En su largo viaje, descrito en el tramo desde Badajoz hasta Milán, tiene la ocasión de visitar numerosas ciudades, tanto pequeñas como más grandes, y durante su estancia en Madrid no resiste la tentación de comparar la capital castellana con la capital de su reino de Portugal; aquí se puede observar un punto de originalidad frente a otros relatos de viajeros, porque el elemento que deja perplejo a Barreiros no es la diferencia en cuanto al ambiente comercial o a la abundancia de recursos naturales, sino la cantidad de casas que se encuentran en las dos ciudades:

... sempre ouemos respecto à cidade de Lisboa, á qual assi do pouo como dos forasteiros é iulgada por lugar de .XXX. mil vezinhos [...] ¹⁴ E se verdade é ó q alguns curiosos te achado q Lisboa nã passa de .X. mil casas, nas quaes se agasalhã os dictos .XVIJ. mil vezinhos, por ser tã pouoada q difficultosamete se acharã casas em q nã pousem muitos moradores. Esta qualidade nam te Madrid [...]. Pello que nam creo seja Madrid tamanho lugar como ametade de Lisboa. ¹⁵

Evidentemente, la prosperidad económica de los lisboetas había traído como consecuencia el crecimiento urbanístico, sobre todo del área más próxima al Tajo. Las palabras de Barreiros demuestran, además, cierto orgullo por la mejor situación de su ciudad, frente a un Madrid aún poco poblado y con un ambiente menos interesante, sin duda, que su homóloga portuguesa.

¹⁴ Cifra que el mismo Barreiros desmiente, por ser excesivamente alta.

¹⁵ Barreiros, Gaspar, “Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho, que fez Gaspar Barreiros ó anno de M.D.xxxxvj. començado na cidade de Badajoz em Castella, te á de Milam em Italia, cõ algumas outras obras, cujo catalogo vai scripto com os nomes dos dictos lugares, na folha seguinte.”, Coimbra, Ioã Alvarez

La primera edición latina de la *Urbis Olisiponis Descriptio* ("Descrição da cidade de Lisboa") del humanista, comerciante, diplomático e historiador portugués Damião de Góis se imprime en Évora en 1554 y está dedicada al príncipe D. Henrique, infante de Portugal y cardenal de la Santa Iglesia Romana:

Nesta descrição de Lisboa, tudo quanto consegui investigar acerca da origem da própria urbe e da sua beleza, procurei pintá-lo com o pincel mais delicado que me foi possível.¹⁶

Así comienza la dedicatoria al príncipe, y a continuación el autor define la ciudad como *rainha do Oceano*, por tener bajo su dominio el inmenso circuito marítimo entre África y Asia. Siguiendo una cierta estructura retórica típica del siglo XVI, antes de entrar de lleno en la descripción propiamente dicha, es su intención hacer una larga digresión sobre la historia del descubrimiento de las rutas para las Indias, por ser éste un factor determinante en la vida de la capital portuguesa. Después de relatar el famoso viaje de Vasco da Gama de 1497, vuelve al propósito inicial, es decir la explicación de algunos aspectos de la urbe, y empieza por la historia de la fundación de *Olisipo*, cuya procedencia del mítico Ulises, Góis no se atreve a afirmar con seguridad:

Quem terá sido o primeiro fundador de Lisboa, eis o que não me atrevo a afirmar com certeza, a tantos séculos de distância. [...] Estrabão dá-lhe o nome de *Ulisseiam*, e parece atestar, baseado nas palavras de Asclepiades Mirliano, que foi fundada por Ulisses. Este tal Mirliano [...] diz até que em Lisboa se encontravam então pendurados no templo de Minerva determinados objectos, tais como escudos, festões e esporões de navios, alusivos às viagens de Ulisses.¹⁷

Todo esto, incluyendo una exhaustiva descripción de tritones y sirenas supuestamente divisados a lo largo de la costa y un repaso a los últimos acontecimientos de la historia de la ciudad, como la reconquista de D. Afonso

impressor da Universidade, 1561, (se trata de la edición diplomática de esta obra, cuya grafía original reproduzco aquí), pp. 53-54.

¹⁶ Góis, Damião de, "Descrição da cidade de Lisboa", Tradução do texto latino, introdução e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1988; p. 28.

¹⁷ Ibidem, p. 34.

Henriques, forma parte del amplio preámbulo titulado “Antes de chegar a Belém”; el verdadero recorrido urbano, por lo tanto, empieza en el extremo occidental de la ciudad, el auténtico símbolo de las actividades marítimas y comerciales de sus habitantes. Desde el *baluarte de Belém*¹⁸ se adentra en el interior, y pasa por las zonas de Santos-O-Velho, São Roque, Graça, S. Vicente y Escolas Gerais, hasta llegar al extremo oriental del perímetro urbano. Como ya hemos observado a propósito de Gaspar Barreiros, la Lisboa del siglo XVI ofrecía un espectáculo muy poco habitual para aquella época, el de las casas: casas que se pueden admirar en el interior de la ciudad, que son muchas y están construidas además con materiales nobles, cosa que demuestra el bienestar económico de sus habitantes:

Quanto ao interior da urbe, a sua grandeza e magnificência são tamanhas que bem pode pedir meças a quaisquer das restantes cidades da Europa, tanto pelo número de habitantes como pela beleza e variedade dos edifícios. Efectivamente diz-se que conta mais de vinte mil casas. Grande percentagem destas, quer de pessoas da família real e da nobreza, quer de simples particulares, estão construídas com elegância e sumptuosidade verdadeiramente inacreditáveis; a ponto de até as paredes interiores, e as arcadas, serem recobertas inteiramente com madeiras da Sarmácia e ornamentadas com obras de talha, de ouro, e de pinturas de várias cores.¹⁹

Otro tópico recurrente en la literatura de viajes sobre Lisboa es la gran abundancia de productos agrícolas que deja casi atónitos a la mayoría de los viajeros (sobre todo los que proceden del norte de Europa), y Damião de Góis no podía dejar de hacer unas referencias a los frutales, a los viñedos y los olivares que llenaban el campo en los alrededores de la ciudad:

... vêem-se também campos e terrenos de pastagem, além de extraordinária abundância de todo o género de fruta, que ao simples olhar revela grande beleza e provoca o apetite.²⁰

Para “mostrar aos estrangeiros a opulência da cidade”²¹ el autor se entretiene en las descripciones de las actividades casi febriles que se realizan a diario en diferentes lugares y de la gran cantidad de materiales preciosos y exóticos que se almacenan en sus emblemáticos edificios; en las calles de la Baixa (con una estructura topográfica

¹⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁹ Ibidem, pp. 48-49.

completamente distinta de la actual) están los *gravadores, joalheiros, lapidários, ourives de prata, ourives de ouro, douradores, cambiadores, etc*²²; en el mercado del pescado se puede admirar el trabajo de los *peixeiros, hortelãos, confeiteiros, cortadores, padeiros, doceiros, etc*²³; en la Casa da Índia se pueden tocar con las manos todos los *aromas, pérolas, rubis, esmeraldas e outras pedras preciosas que nos são trazidas da Índia ano após ano*²⁴, sin contar el *ouro* y la *prata* de los que Góis hace alarde en varios puntos de su obra. En todos los edificios que describe (que simbólicamente son siete, como las supuestas colinas sobre las que reposa la ciudad), el autor tiene la clara intención de celebrar la grandeza de su soberano y la riqueza generalizada de la población, que se demuestra no sólo por las construcciones como el Arsenal da Guerra, la Casa da Índia o el Paço dos Estaus (que aún no era la sede del Tribunal de la Inquisición), sino sobre todo en las instituciones caritativas (muy eficientes) como la Misericórdia o el Hospital de Todos-os-Santos; el hecho de poder ejercer muy generosamente una actitud tan magnánima para con los más desfavorecidos de la ciudad, es sinónimo de un evidente bienestar económico por parte del rey, de su corte y de las clases altas y medio-altas del reino.

A pesar de no diferir demasiado de otras crónicas o relatos de la época por su insistencia en los detalles que más evidencian la opulencia de la sociedad lisboeta del siglo XVI, la lectura de Damião de Góis sorprende por la visión de conjunto que tiene de la ciudad, desde la otra orilla del Tajo; al mirar la silueta de los edificios y la orografía del suelo, ¡se tiene la sensación de estar delante de una vejiga de un pez!

.. se alguém observar de frente a situação e o aspecto da cidade, numa panorâmica global, a partir do Castelo de Almada [...], verificará, decerto, que ela apresenta a configuração de uma bexiga de peixe. Se o solo fosse inteiramente plano, apresentaria do lado da terra a forma de um arco.²⁵

²⁰ Ibidem, p. 46.

²¹ Ibidem, p. 56.

²² Ibidem, p. 54.

²³ Ibidem, p. 56.

²⁴ Ibidem, p. 57.

²⁵ Ibidem, p. 48.

Curiosa comparación, especialmente para un núcleo urbano como el lisboeta, tantas veces alabado y celebrado en el resto de esta obra...

En 1754 (un año antes del terrible terremoto que asoló la capital portuguesa) el británico Henry Fielding, aquejado de una enfermedad que lo va debilitando y lo llevará, finalmente, a la muerte, zarpa de Londres con rumbo a Lisboa, donde espera que un clima más suave lo ayude a recuperarse. La crónica de este viaje está recogida en un volumen publicado póstumo, el “Journal of a voyage to Lisbon”, recientemente editado en su traducción portuguesa.²⁶ A lo largo de sus páginas, Fielding va redactando un diario con el relato de los acontecimientos que se suceden en el barco, y uno de los aciertos de su prosa son las descripciones que hace de los personajes extraños, curiosos o estafalarios, que conoce durante la travesía por el Atlántico. Al contrario de lo que se podría pensar, la atención dedicada a Lisboa es mínima, si la comparamos con el volumen total del trabajo. Tan sólo se nos empieza a hablar de ella los dos últimos días del diario, un martes y un miércoles.

La mañana del martes el autor llega a la desembocadura del Tajo a bordo del barco en el que había viajado desde su Gran Bretaña natal, y explica que el río nace cerca de Madrid y llega al mar a cuatro leguas de Lisboa. Fielding avista unas cimas cerca del río, y aprovecha la ocasión para enriquecer la narración relatando la historia de un extraño ermitaño que, después de haber cambiado de religión (¿un *cristão-novo*?), se había retirado a vivir en aquella colina, con el beneplácito de la entonces reina de Portugal. La observación de la consistencia del suelo portugués, en comparación con

²⁶ Fielding, Henry, “Diário de uma viagem a Lisboa”, Mem Martins, Publ. Europa-América, 2000.

las verdes llanuras británicas, provoca en él cierto orgullo patriótico, debido a la belleza de un paisaje más frondoso que el luso.

A partir de aquí, Fielding comienza una serie de retratos de figuras, “prototipos” del portugués medio, y no escatima apreciaciones irónicas sobre su temperamento y su “predisposición” a la corrupción por dinero. Es el caso de un piloto (“o primeiro português com quem falámos”²⁷) subido a bordo del barco, quien, bajo pago de una determinada cantidad, les permitió acercarse a tierra firme y echar el ancla en un lugar en el que no hubiese sido permitido por los médicos de la aduana, por ser demasiado próximo a la ciudad y con el consiguiente peligro de contagio por parte de los recién llegados. Fielding sentencia que, de esta forma, el piloto

testemunhou suficientemente o amor pelo seu país de origem.²⁸

La entrada en la ciudad se cumple, según los rituales de la época, pasando delante de la Torre de Belém²⁹, que se encontraba mucho más metida en las aguas del río de lo que se aprecia hoy día, y desde ese punto puede el viajero divisar “uma perspectiva total de Lisboa”³⁰, una vista que, curiosamente, no le produce ninguna sensación especial, ni de maravilla, ni de asombro, como sucede al contrario con la mayoría de los demás viajeros. Una vez amarrado el barco cerca de la ciudad, todos los pasajeros reciben la visita de unos magistrados “de saúde”, encargados de la inspección sanitaria del pasaje y de la tripulación, y se produce una nueva situación de crítica irónica de la degradación moral de los funcionarios aduaneros, y la excesiva burocratización de los trámites del desembarco:

... nunca vi nem ouvi falar de um sítio onde um viajante tenha de passar por tanto para atracar aqui. A única utilidade sendo – pois todas essas leis começam e terminam e ficam-se apenas pela forma – a de colocar esse poder nas mãos de sujeitos menores e perversos, rudemente oficiosos ou totalmente corruptos, que aguardam a ocasião para preferirem a gratificação do seu orgulho ou da sua avareza. A este tipo pertence também esse poder que outros oficiais detêm aqui, de retirar cada grão de rapé e cada folha de tabaco, trazida de outros países, embora apenas para uso pessoal e temporário, durante a estada

²⁷ Ibidem, p. 125.

²⁸ Ibidem, p. 126.

²⁹ Fielding la llama *castelo de Bellisle*.

³⁰ Ibidem, p. 126.

neste local. Isto é executado com grande insolência, e por pessoas da pior rale, de uma forma bastante escandalosa: pois, sob a pretensão de procurarem rapé e tabaco, certificam-se de roubar tudo o que encontram, de tal forma que quando entraram a bordo, os nossos marinheiros nos avisaram na linguagem de Covent Garden: «Rezem, meus senhores e minhas senhoras, e tomem conta das vossas espadas e dos vossos relógios.» De facto, nunca antes vira nada igual ao desprezo e ao ódio que os nossos honestos marinheiros expressavam em todas as ocasiões pelos oficiais portugueses.³¹

Al final del día, por fin el barco puede entrar en Lisboa, y lo hace “numa calma noite de luar”³²; al día siguiente, miércoles, el espectáculo que describe Fielding en su diario no es de los más bonitos o pintorescos, puesto que su mirada tiene un filtro (el sarcasmo y la sensación de superioridad) que le impide ceder a cualquier tipo de detalle poético:

Diz-se que Lisboa, diante da qual lançamos agora âncora, foi construída sobre o mesmo número de colinas da Roma antiga; mas isto não é evidente para quem a vê do mar; pelo contrário, daqui vê-se uma vasta e alta colina rochosa, com edifícios surgindo uns atrás dos outros, de uma forma tão íngreme e tão perpendicular que parecem todos assentar nas mesmas fundações. Como as casas, conventos, igrejas, etc. são grandes, e todas construídas com pedra de um tom quase branco, parecem muito belas à distância, mas, à medida que nos aproximamos e descobrimos que são muito pouco ornamentadas, *toda a ideia de beleza se desvanece num instante*.³³

Así la “cidade mais desagradável do mundo”³⁴ no merece ninguna atención de su parte, y la narración se acaba en este punto, dando a entender que Lisboa, a los ojos de Fielding, no es nada más que un cúmulo de tópicos alrededor de sus habitantes, tachados de avaros, mezquinos y vagos.

Unos años más tarde otro británico, Richard Twiss, realiza un viaje por España y Portugal, y retrata las costumbres de sus habitantes en el volumen “Travels through

³¹ Ibidem, pp. 127-128. Menos de cien años más tarde, el español José de Espronceda daba cuenta, de una forma irónica, de las prácticas de cuarentena y del dinero que había de pagar, de forma más o menos lícita, a las autoridades portuguesas para poder desembarcar en Lisboa: “En fin, llegamos a Lisboa, que yo creí que no llegábamos nunca. Hicimos cuarentena, que fue también divertida; visitónos la sanidad y nos pidieron no sé qué dinero. Yo saqué un duro, único que tenía, y me devolvieron dos pesetas, que arrojé al río Tajo, porque no quería entrar en tan gran capital con tan poco dinero.” En “De Gibraltar a Lisboa. Viaje histórico.”, artículo publicado por primera vez en “El Pensamiento”, núm. 8, págs. 174-177, septiembre de 1841; en Espronceda, José de, “Obras completas”, Colección Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ed. Atlas, 1954, p. 608.

³² Fielding, Henry, op. cit., p. 128.

³³ Ibidem. La cursiva es mía.

³⁴ Ibidem, p. 130.

Portugal and Spain, in 1772 and 1773”³⁵. En la presentación de su obra, Twiss pretende establecer unos criterios de objetividad para las descripciones de gentes y lugares visitados, y por lo menos en la “declaración de intenciones”, su trabajo parece menos sutilmente irónico que el de su compatriota Fielding. Todo lo que escribe, afirma, es la pura verdad sobre lo que vio, y si en algún momento lleva a cabo una crítica sobre determinadas costumbres o creencias locales, en ningún caso es su intención criticar a los hombres que las profesan. En su caso, como en el diario de Fielding, la llegada a Lisboa se efectúa en barco (aunque faltan muchos detalles al respecto); Twiss, como era habitual entonces, decide alojarse en un *English Inn* donde ya residían otros ingleses por razones de salubridad del aire, en las colinas de *Buenos Ayres* (actualmente es la zona periférica de Belém). Estamos en plena reconstrucción pombalina (posterior al desastre de 1755) y el aspecto que presenta el casco urbano no es nada reconfortante; estas palabras de Twiss tienen un particular valor histórico porque son un testimonio de la precariedad y la inseguridad contra las que tanto luchó el marqués de Pombal:

Lisbon is pretty nearly in the same ruinous state it was the day after the earthquake in 1755. Indeed there are many new buildings carrying on, but the streets are yet in various places stopped up by the ruins occasioned by that devastation; [...]. This city is built on seven steep hills, and the streets are very badly paved with small sharp stones, which renders walking almost impracticable; and at night, it would not be prudent for a stranger to walk about alone. A few days after my arrival, an Italian was murdered and robbed among some of the ruins.³⁶

Nótese aquí que ésta es la primera descripción de la ciudad: ¡desde luego no representaba un aliciente para que los lectores de Twiss quisieran visitar Lisboa!

Sin embargo, y a pesar de la penosa situación urbanística y arquitectónica del lugar que está visitando, el autor se complace en comprobar que la reconstrucción se está llevando a cabo según un proyecto muy novedoso para la época: un espacio

³⁵ Twiss, Richard, “Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773”, Londres, editorial no especificada, 1775. Se trata de un volumen disponible sólo en microfilm en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

³⁶ *Ibidem*, pp. 1-2.

ordenado geométricamente y cuyos elementos (calles y edificios) sean funcionales para las actividades que allí se han de desarrollar:

On and about the spot where the royal palace stood, before it was demolished by the earthquake, there are many new streets building, intersecting each other at right angles, parallel and straight, especially that called the Rua Augusta. On each side of these new streets is a foot-path, elevated somewhat above the pavement, and defended from carriages by stone posts. The houses are four and five stories in height. The exchange is finished, and in near the river, with porticos, under which the merchants assemble. This building forms one side of an intended square, in the midst of which is to be placed an equestrian statue of the present king.³⁷

En el fragmento dedicado a la población, el viajero inglés deja a un lado el interés histórico y vuelve al tópico de la ciudad vista como crisol de razas, mezcla de blancos, negros, y algún otro color no muy bien definido:

About one fifth of the inhabitants of Lisbon consists of blacks, mulattoes, or of some intermediate tint of black and white.³⁸

Lo mismo – la adhesión a unos tópicos muy comunes – acontece en su visita al mercado del pescado, que resulta impactante por la gran cantidad de peces raros y desconocidos, y por otros animales exóticos que pueblan el lugar:

Near the arsenal is the fish-market, which is a very commodious one, even superior to those in Holland. It is very plentifully supplied with fish, most of them unknown in England. [...] Near this market, are also sold vegetables, fruits, tortoises, monkies, parrots, and Brasil birds.³⁹

Lisboa, aunque haya sufrido en sus carnes un terremoto devastador y una cifra de muertos imposible de calcular, sigue siendo, en el siglo XVIII, la puerta (hacia el resto de Europa) de todo lo exótico y lo extraño, procedente de las tierras lejanas de Oriente o de las nuevas latitudes americanas que estaban bajo influencia portuguesa.

El viajero, en general, llega a esta ciudad imaginando de antemano lo que va a encontrarse, y estamos todavía muy lejos de cualquier intento o deseo de integración en una realidad *otra*, en una cultura que es algo más que una suma de elementos exóticos y curiosos.

³⁷ Ibidem, p. 4. (Se refiere a D. José I, durante cuyo reinado se reorganizó la estructura de la Baixa.)

³⁸ Ibidem, p. 2.

Giuseppe Marc'Antonio Baretti nace en Turín en 1719; viéndose obligado a dejar Italia en 1751, se marcha a Londres para dedicarse a la enseñanza. En 1760 toma la resolución de visitar a su familia en compañía del joven Edward Southwell, pasando antes por Lisboa, Madrid, Barcelona y Génova, en un viaje que dura tres meses.

El volumen que recopila sus impresiones a lo largo del recorrido se publica en 1762 con el título "Lettere familiari a suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amadeo", pero las críticas que se hallan en él en contra del gobierno portugués no gustan demasiado a las autoridades lusas, y así se tiene que paralizar su publicación. Sin embargo, en 1770 ve la luz la versión ampliada y traducida al inglés de sus cartas: "Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France", una edición que goza del amplio favor del público⁴⁰.

Después de un viaje por mar algo cansado, Baretti y su acompañante llegan a Lisboa el 30 de agosto de 1760, y curiosamente deciden hospedarse en la misma zona (la colina de *Buenos Aires*) donde residirá doce años más tarde el británico Twiss. El primer contacto con la población local tiene lugar cuando, al ser necesario legalmente un piloto portugués a bordo del barco, para entrar en la desembocadura del río, sube a la embarcación un chico mulato, y la reacción de Baretti al verlo es, cuando menos, sorprendente:

The fellow we got is a mulatto so very like a monkey, that his dirty hat and tatter'd cloaths could hardly make me think him a human being.⁴¹

³⁹ Ibidem, p. 5.

⁴⁰ "Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France" by Joseph Baretti, with an Introduction by Ian Robertson, Fontwell Sussex, Cetaur Press Limited, 1970 (edición facsímil del original de 1770). Éste es el primer ejemplo de narrativa de viaje en Gran Bretaña en el siglo XVIII.

⁴¹ Ibidem, p. 79.

De hecho, en una de las cartas posteriores (del 15 de septiembre), el italiano afirma que una de las cosas que más sorprenden a los viajeros en Lisboa es el gran número de *Negroes* que se encuentran en cada esquina de la ciudad:

Many of these unhappy wretches are natives of Africa, and many born of African parents either in Portugal or in its ultramarine dominions. No ship comes from those regions without bringing some of either sex; and, when they are here, they are allowed to marry not only among themselves, but also with those of a different colour. These cross-marriages have filled the country with different breeds of *human monsters*.⁴²

La mezcla racial que se observa en Lisboa es tan grande, que el autor llega a dudar que se trate de territorio europeo:

These strange combinations have filled this town with such a variety of odd faces, as to make the traveller doubt whether *Lisbon* is in Europe; and it may be foreseen, that in a few centuries not a drop of pure Portuguese blood will be left here, but all will be corrupted between Jews and Negroes, notwithstanding their most holy tribunal of the sacred inquisition.⁴³

Para el lector contemporáneo no deja de ser chocante una opinión tan tajante sobre la *pureza* de la sangre, pero estamos en el siglo XVIII...

La aproximación al casco urbano se realiza pasando por la torre de Belém, que *looks handsome at some distance*⁴⁴ y por la residencia real que se encuentra a no mucha distancia de allí, *the royal village of Bellem, where I am told that the king has resided ever since the earthquake*⁴⁵.

A primera vista, las casas de la periferia de la ciudad no se han visto afectadas por el desastroso terremoto de cinco años antes, y se muestran blancas (*all white on the outside*), con sus jardines y terrazas que provocan una sensación muy agradable al visitante, comparable sólo con la imagen de Génova, vista desde el mar. Esta imagen entrañable de la ciudad vista desde el río se repite una y otra vez en las narraciones de Baretto y de muchos otros viajeros, durante varios siglos.

Uno de los primeros choques culturales que experimenta el italiano es la visita a la plaza de toros de Campo Pequeno, construida *for the only purpose of exhibiting these*

⁴² Ibidem, p. 188. La cursiva es mía.

⁴³ Ibidem, p. 189.

*barbarous entertainments*⁴⁶, es decir, los combates de toros (muy minuciosamente descritos en sus cartas), un espectáculo tan lamentable que no se entiende cómo el gobierno lo permita.

En la "Letter XX" Baretto relata su experiencia como testigo ocular del estado en que ha quedado el casco histórico después de 1755; el espectáculo de las ruinas es desolador, con los escombros de las casas, las iglesias y otros edificios de los que ya sólo quedaban restos de piedras o mármol, y en estas páginas se encuentra el desgarrador testimonio de aquellos que sobrevivieron al desastre. Lo que las autoridades portuguesas no debieron de admitir de este diario de viaje son los polémicos fragmentos en los que Baretto se pregunta por qué lo primero que se está reconstruyendo son el Arsenal y los pórticos (de la Praça do Comércio) monumentales, y no las casas de la población que se ha quedado sumida en la pobreza y en la indefensión...

Puede que el Arsenal resulte una construcción realmente grandiosa, pero Baretto prefiere admirar otro monumento, muy superior en cuanto a "magnificencia", es decir el *Aqueduto* de Alcântara, inolvidable obra de ingeniería que abastece de agua a casi todas las áreas urbanas.

Siguiendo con su dura crítica al poder político, el italiano informa a sus lectores de la censura que existe para cualquier tipo de conversación o tertulia en las que se mencionen cuestiones políticas:

This government has forbidden every body to make these, and other current matters, the topics of their conversation: the prohibition subjects the transgressors to such severe penalties [...], that the poor souls are quite frighted at the mere mention of some names...⁴⁷

⁴⁴ Ibidem, p. 80.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, p. 86.

⁴⁷ Ibidem, p. 180.

como, por ejemplo, el del *secretary Carvalho*, más conocido como Marqués de Pombal.

El 17 de septiembre Baretti deja definitivamente Lisboa; la impresión general que lleva consigo y que llegará a la posteridad a través de sus cartas-relatos no es positiva, ni desde el punto de vista social, ni político, ni literario, ni religioso (numerosas son las páginas escritas en clave irónica sobre las innumerables monjas y frailes de los conventos urbanos); el único momento que merece la pena ser vivido, por la calidad estética de la experiencia, es el acercamiento a la ciudad desde el Tajo, cuando la lejanía de las casas y las personas permite apreciar esa belleza que, de cerca, se desvanece. La última carta desde Lisboa termina así:

Perhaps the day approaches, that the Portuguese will emerge from ignorance and superstition, and come up to a level with some other Catholic nations.⁴⁸

En 1770 el literato italiano Vittorio Alfieri visita la ciudad, después de pasar una temporada en Madrid. Las experiencias vividas durante la estancia se encuentran en su autobiografía, y se refieren al periodo de la juventud⁴⁹; en las páginas dedicadas a sus viajes por la Península Ibérica, Alfieri relata las impresiones que se lleva de las ciudades y los pueblos con los que viene en contacto, pero en general no son grandes aventuras o importantes acontecimientos. En Madrid, por ejemplo, al vivir “come orso”⁵⁰, no se entretiene con ninguna de las atracciones *turísticas* típicas del lugar, como las visitas obligadas a Aranjuez, a El Escorial, etc., y lo mismo sucede con su estancia en Lisboa. A la par que su compatriota Baretti, para empezar tiene una visión

⁴⁸ Ibidem, p. 201.

⁴⁹ Alfieri, Vittorio, “Vita di Vittorio Alfieri, scritta da esso...”, Milano, Sonzogno, 1906.

⁵⁰ Ibidem, p. 128.

realmente sorprendente de la ciudad, puesto que desde el río parece de una belleza arquitectónica impresionante; sin embargo, la desilusión es evidente en sus palabras, cuando se acerca más a la orilla, y puede apreciar desde cerca el estado ruinoso en el que ha quedado el centro después del terremoto:

Lo spettacolo di quella città la quale da chi vi approda, come io, da oltre il Tago, si presenta in aspetto teatrale e magnifico quasi quanto quello di Genova, con maggiore estensione e varietà, mi rapì veramente, massime in una certa distanza. La meraviglia poi e il diletto andavano scemando all'approssimar della riva, e intieramente poi mi si trasmutavano in oggetto di tristezza e squallore allo sbarcare fra certe strade, intiere isole di muriccie, avanzi del terremoto, accatastate e spartite allineate a guisa d'isole di abitati edifizii [...] benché fossero già oramai trascorsi 15 anni dopo quella funesta catastrofe.⁵¹

Sobre la ciudad escribe poco más; de hecho, en dos páginas considera que puede despachar tranquilamente su experiencia lusitana, y no tiene reparos en admitir que de la capital no le ha gustado nada en absoluto, a parte alguna que otra mujer, de la que se deduce por sus palabras que no era muy *honest*a. El recuerdo más agradable que se lleva de vuelta a casa, con respecto a las cinco semanas pasadas en Lisboa, es haber transcurrido la mayor parte de ese tiempo con un abad italiano destinado en Portugal, un conversador amabilísimo e interesante que le hizo más llevadero el tener que quedarse tanto tiempo en un lugar tan desagradable.

En 1866 Hans Christian Andersen se desplaza a Portugal para pasar allí una temporada; había sido invitado por dos portugueses conocidos en Copenhagen, José y Jorge O'Neill, a un país que una decena de años antes había sido escenario de unas guerras civiles. Después de un viaje infame y durísimo en diligencia por España, Andersen llega a la periferia de Lisboa, la zona del actual barrio de Benfica, y se hospeda en la "Quinta do Pinheiro", la residencia de la familia O'Neill, desde donde, durante varias semanas, baja a la ciudad para visitarla. Las primeras impresiones que

se lleva de los alrededores de la ciudad son muy positivas, por la grandiosidad de algunas vistas, como la del Aqueduto, que se disfrutaban desde la “quinta”:

A vista estende-se por todo o redor, sobre verdes montes e vales. A estrada para Sintra passa por entre povoações, formando num longo troço uma rua continuada para os lados em que são visíveis os subúrbios de Lisboa. [...] As janelas do meu quarto dão precisamente [...] para uma parte do vale de Alcântara, sobre o qual, de construção arrojada e grandiosa, com arcos de altura vertiginosa, se estende o grande aqueduto: “Os Arcos das Águas Livres”.⁵²

La parte de los arrabales que entrevé desde su ventana son los numerosos conventos y cuarteles militares que no se esconden detrás de los muros de la ciudad. Considerando que estamos en pleno periodo romántico, no es de extrañar que el autor intercale en la narración detalles totalmente ajenos a ella, pero cargados de una fuerte componente trágico-pintoresca. Así, la descripción del acueducto se presta a la aparición de una historia paralela que cuenta de un terrible bandido que, hasta unos veinte años antes del viaje de Andersen, andaba por los campos de la zona asaltando a los transeúntes y tirándolos desde la parte alta de este monumento; el detalle más truculento es el de una de sus víctimas, un niño de corta edad que, sin darse cuenta del peligro que corría, al ser arrojado desde lo alto, se puso a sonreír al criminal porque creía que se trataba de un juego...

El Aqueduto es tan majestuoso e imponente que domina todo el paisaje a su alrededor, y las visitas a otros palacios de propiedad de algunos vecinos de los O’Neill le quitan al danés las ansias por desplazarse hasta el centro de la capital. Cuando por fin resuelve ir a ver la ciudad, el lector de su diario se encuentra con una serie de referencias a dos cementerios lisboetas, el del Alto de São João, y el de los Prazeres: éste último provoca la curiosidad de Andersen acerca del origen de su nombre, que, sin duda, debe haber sido una invención de alguien dotado de mucho sentido del humor...

⁵¹ Ibidem.

⁵² Andersen, Hans Christian, “Uma visita em Portugal em 1866”, Tradução e notas de Silva Duarte, Lisboa, Ministério da Educação, 1984 (1ª ed. 1971), p. 30.

Estamos en 1866, casi cien años después del terremoto, y es inevitable que las lecturas del autor hayan sido los relatos de los viajeros que asistieron al terrible espectáculo de una ciudad semi-derruida y en un momento especialmente duro de su historia. Escritores del norte de Europa, como Twiss o Baretto, ya habían publicado sus trabajos en los que relataban sus experiencias entre las ruinas de una capital reducida a escombros, por lo que Andersen espera encontrarse también ante un panorama lúgubre. Sin embargo, la sorpresa está en poder admirar una Lisboa que en nada recuerda las páginas de esos viajeros:

Por todas as descrições de Lisboa com que deparei, formara para mim próprio uma imagem desta cidade mas a realidade foi bem outra, mais luminosa e bela. Fui obrigado a exclamar: - Onde estão as ruas sujas que vira descritas, as carcaças abandonadas, os cães ferozes e as figuras de miseráveis das possessões africanas que, de barbas brancas e pele tsnada, com nauseantes doenças, por aqui se deviam arrastar?⁵³

Una vez terminada la emergencia de la catástrofe, la atención se centra de nuevo en los detalles característicos que, hasta entonces, formaban parte de los tópicos referentes a la ciudad, como por ejemplo las observaciones sobre la composición racial o las peculiaridades sociales de su población. A este propósito, es curioso leer que los campesinos de los alrededores, los *salaios*, tan típicos del paisaje urbano, son calificados de “antediluvianos” por su aspecto y sus vestimentas.

Más que un relato de detalles y pormenores de lo que ve, este diario de viaje es “uma exaltação [...] em expressão poética da paisagem que profundamente o impressionou...”⁵⁴. Desde la otra orilla del Tajo, la silueta del casco antiguo se puede apreciar en toda su grandeza:

O sol brilhava no céu claro e sobre as águas tranquilas. Em frente erguia-se Lisboa nas suas soberbas colinas, como uma monumental ampliação fotográfica. À medida que nos afastávamos, evidenciavam-se os recortes como vagas enormes de casas e palácios.⁵⁵

⁵³ Ibidem, p. 39.

⁵⁴ Ibidem, p. 12.

⁵⁵ Ibidem, p. 50.

Por primera vez aparece la comparación con una imagen fotográfica, elemento que contribuye a enriquecer el abanico de posibilidades estilísticas de las que dispone el escritor para fijar en palabras una sensación vivida en primera persona.

La Lisboa romántica de Andersen está plagada de cafés literarios (muy en boga entonces, y frecuentados por ilustres representantes de la élite intelectual urbana), de *passeios* en los que hombres y mujeres entablaban conversaciones amables e “interesadas” (como el Passeio Público citado en este diario), y de oficinas comerciales en la zona del puerto, desde donde se mantenían los contactos con el resto del mundo a través de los periódicos extranjeros que se podían leer allí.

Andersen no se aleja demasiado de los recursos descriptivos de sus predecesores en la tarea de contar sus experiencias en Lisboa, pero hay un aspecto que lo diferencia de los demás, y es la dinámica de su llegada a la ciudad y de su partida. Hemos visto que su “ingreso” se cumple por tierra, es decir, que alcanza la periferia viniendo desde Badajoz y quedándose en la zona de Benfica; después de pasar unos días agobiantes en el centro, a causa de un calor insoportable, el escritor decide que ha llegado la hora de emprender camino hacia su casa en Dinamarca, y por eso se embarca en un navío francés que le llevará hasta Burdeos, para luego seguir con su viaje por mar. Desde la cubierta, entonces, en vez de haber vivido la experiencia de una llegada emocionante, vive la de la despedida, durante la cual echa una última mirada al caserío que se va alejando en el horizonte. La belleza del paisaje que tiene ante sí bien merece las alabanzas y los elogios que en las páginas anteriores les ha dedicado el literato danés.

El español Gonzalo Calvo Asensio en 1870 realiza un viaje a Lisboa para comprobar *in situ* la situación social, política y cultural que se está viviendo en la capital

del estado *vecino*. Ese mismo año recoge sus apuntes y los ordena para su publicación en forma de diario de viaje bajo el título “Lisboa en 1870”⁵⁶; el autor, a lo largo de todo el volumen, plantea una lectura crítica de la historia de Portugal y lleva a cabo una descripción minuciosa de algunos detalles de la vida cotidiana de la ciudad que está visitando. La dedicatoria del libro es para Ángel Fernández de los Ríos, al que define como “ilustre periodista, el liberal constante, el notabilísimo escritor, y el distinguido ministro de la revolución española en la capital del reino lusitano”⁵⁷, por lo que en seguida el lector se puede situar en el momento histórico en el que se produce y se edita esta relación sobre Lisboa. La reflexión política es predominante con respecto a otros temas más típicos del género de la literatura de viajes, y en una especie de prefacio el autor introduce la cuestión, tan debatida en esos años, del iberismo de los intelectuales de ambos países de la península; Calvo Asensio se queja de las malas relaciones que siempre han existido entre España y Portugal, y atribuye esta nefasta realidad a las manías de grandeza y conquista de los reyes españoles, prolongadas durante siglos. Para los portugueses, insiste, los españoles representan los enemigos naturales de los que hay que protegerse constantemente, aunque en esta segunda mitad del siglo XIX para ambos pueblos estén soplando vientos de liberalismo y contrarios al excesivo poder absoluto de sus respectivos soberanos, lo que demuestra la necesidad de aunar fuerzas e ideas para estabilizar la vida política e intelectual de los dos países.

Sin embargo, el viajero demuestra una actitud muy crítica hacia la capital portuguesa, y junto con unos juicios, en cierto sentido, positivos sobre su belleza, no escatima en descalificaciones y en consideraciones peyorativas en relación con el estado en que se encuentran sus calles, edificios, habitantes, etc. Las dos caras de

⁵⁶ Calvo Asensio, Gonzalo, “Lisboa en 1870”, Madrid, Imprenta de los Señores Rojas, 1870. El ejemplar utilizado para este estudio se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa (sign. HG 14823 P.).

Lisboa están presentes en cada esquina y a cada paso que dé el turista extranjero, y Calvo Asensio siente la necesidad de advertir a sus lectores de estos contrastes tan evidentes:

Algo, lector amigo, á mi entender, debo decirte de Lisboa; algo que te la de á conocer siquiera de imperfectísimo modo, á manera de desempañada fotografía, no es una ciudad, Lisboa, que brille por la belleza, corrección de líneas, pureza de contornos, proporción en las partes y armonía en su conjunto; no tiene numerosas calles [...]; no cuenta frondosos y bien y simétricamente distribuidos paseos poblados de árboles [...]; no posee plazas, ni con profusión monumentos notables, magníficos palacios y edificios públicos que la comun admiracion esciten; no hay en ella pintorescos alrededores [...]; no se levantan dentro de la ciudad, grandes, suntuosos teatros [...]; nada de eso, no vayas á creer, lector amigo, que es del todo cierto el axioma portugués, de que “quien non veu Lisboa, non veu cosa boa”.⁵⁸

Un poco más adelante, y para no crear un clima de total rechazo hacia la ciudad, amplía su descripción inicial e incluye unas líneas en las que parece rectificar lo anteriormente dicho, celebrando la belleza de la silueta urbana que se divisa desde el río (un tópico ya muy utilizado, y hasta desgastado por muchos viajeros de épocas precedentes):

... pero la situacion de Lisboa es tal, hay tal grandeza y poesía en el puerto, está tan admirablemente colocada la ciudad en forma de altísimo anfiteatro, asentado sobre el Tajo, caudalósísimo y comparable solo por su anchura y la afluencia de sus aguas al mar, con el que se confunde, que bien merece que un escritor francés en un particular folleto [...] la eleve á categoría de capital del mundo.⁵⁹

La “hoy desatendida y pobre capital del reino lusitano”⁶⁰ se caracteriza por una gran riqueza poética en el conjunto de su estructura, pero por una gran pobreza en los diversos detalles; se insta, desde estas páginas, a la municipalidad a acometer toda una serie de obras que mejoren el aspecto general de la urbe, sin descuidar, además, la limpieza de sus calles, que en ese periodo debía dejar bastante que desear...

Puesto que en muchas ocasiones no ha escondido su fuerte liberalismo y anticlericalismo, desde un punto de vista estrictamente arquitectónico aprecia más la zona que el Marqués de Pombal (un gobernante ilustrado que en opinión del autor era un ejemplo para las generaciones sucesivas de liberales lisboetas) reconstruyó tras el terremoto, y niega cualquier encanto a los barrios antiguos alrededor del Castelo:

⁵⁷ Ibidem, p. 5.

⁵⁸ Ibidem, pp. 25-26. (Reproduzco aquí la grafía original del texto de 1870).

⁵⁹ Ibidem, p. 26.

Hay dos Lisboa; la antigua, que empieza en Gracia con su castillo, sus calles tortuosas y estrechas, sus casas moriscas, una especie de recordación de la imperial Toledo, y la nueva, que es la reedificada por el marqués de Pombal, con plazas anchas, calles tiradas á cordel, con casas altas y bellas, paseos y demás elementos materiales de ornato, que hoy la moderna cultura exige de toda ciudad medianamente importante.⁶¹

La parte de la Baixa es, entonces, el reflejo del genio ilustrado del marqués, y en ella se desarrollan las actividades de los representantes de las clases más importantes, de la población, es decir, comerciantes, intelectuales, etc.

En contraste con la Baixa liberal y moderna, se encuentra la zona del Chiado, que por el tipo de gente que frecuenta sus cafés, provoca la ira e indignación del autor:

Especie de mentidero, punto de reunion de dandys y políticos, paseo escogido para hacer sus no envidiables conquistas ciertas ninfas de equívoco sexo, por lo reñida que con el pudor está su conducta, situado cerca de los teatros de San Carlos, Trinidad y Gimnasio, conteniendo en su espacio breve, pastelerías que conforten los estómagos de los maldicientes, cafés que hagan pasar menos aburridas las perezosas horas del ocio, tiendas que distraen los ojos, cuando no atacan el bolsillo ó del padre, ó del marido, ó, lo que no es tan probable, del amante, el *Chiado* es centro de murmuración, pasatiempo de los desocupados, martirio cruel de todo linaje de reputaciones...⁶²

El Chiado empieza a formar parte de los relatos de los viajeros; el ambiente que se respira es el de un barrio que, por la amplia (y tentadora) oferta de tiendas, librerías, sastrerías, etc., y por la cantidad de cafés llenos de (supuestos) intelectuales y de políticos que pierden el tiempo, se ha convertido en punto de encuentro de todos aquellos que no saben o no quieren trabajar en algo útil para la colectividad. Aunque, si se la compara con Madrid,

... para fortuna suya, la capital lusitana no cuenta tan abundante cosecha de vagos, como la villa del oso y del madroño, que en este punto deja muy atrás á todas las poblaciones conocidas.⁶³

En cuanto a las costumbres locales, Calvo Asensio tiene la posibilidad de asistir a unas procesiones religiosas, y aprovecha la ocasión para manifestar su completo desprecio hacia toda la parafernalia que las acompaña, y hacia el fanatismo religioso que, aunque menor que en España, todavía es patente en este tipo de actos públicos. El carácter de los lisboetas es de “tan completa indiferencia y apatía tan

⁶⁰ Ibidem, p. 28.

⁶¹ Ibidem, p. 28.

⁶² Ibidem, p. 52.

⁶³ Ibidem, p. 53.

desconsoladora”⁶⁴, que el interés que demuestran por la vida política, y por los ideales que la impulsan, es peligrosamente escaso. Incluso en los momentos de ocio, o en las fiestas populares, los portugueses son incapaces de mostrar abiertamente sus pasiones, y esta peculiaridad los hace parecer, ante los ojos de un espectador español, un pueblo sombrío y con poco carácter:

... hombre y mujeres pasean tranquilamente sin alborotar, sin embriagarse, sin turbar el orden, sin llevar á todas partes el escándalo, entregándose á la diversion del teatro, ó pasando el tiempo alegremente en los cafés ó en las tiendas. De aquí resulta cierto aspecto sombrío, cierta austera severidad que imprimen carácter y dan á las fiestas del pueblo lisbonense cierto tinte monótono que estraña mucho en un pueblo meridional, que por naturaleza debia ser expansivo y alborotador.⁶⁵

Lisboa se perfila, entonces, como una capital en la que todas las manifestaciones culturales, como representaciones teatrales (en sus admirables teatros, como el de la plaza del Rossio), corridas de toros (en el Campo de S. Ana) o fiestas populares, no tienen un carácter tan alegre como acontece, al contrario, en otros puntos de la geografía peninsular. Las críticas a la vida de los lisboetas provocan un sentimiento general de desinterés, por parte del autor, hacia los aspectos más relevantes de su cultura y tradiciones, o hacia los monumentos que se podrían visitar para conocer mejor la historia de la ciudad; así, la única obra que merece la pena ser vista es el Monasterio de los Jerónimos, puesto que el valor artístico de todas las demás es muy discutible.

En realidad, la razón profunda del viaje que relata este intelectual es precisamente la de intentar establecer puntos de encuentro en el terreno político entre portugueses y españoles, buscando una común identidad o un común sustrato cultural y caracterial, que permitan compartir sus ideales liberales y su lucha contra el absolutismo y el clericalismo imperantes en la península ibérica en esos años; pero la impresión que se lleva el autor, de vuelta a casa, no es muy positiva, y en todo caso no parece haber encontrado en Lisboa y sus habitantes lo que estaba buscando...

⁶⁴ Ibidem, p. 82.

La británica Catherine Charlotte Jackson visita Portugal entre 1873 y 1874, y recoge sus impresiones en unos fragmentos de diario que publica posteriormente con el título de "Fair Lusitania"⁶⁶.

Consciente del complejo de superioridad que sus compatriotas suelen mostrar con los portugueses, la autora coloca al comienzo del libro una introducción en la que relata una curiosa anécdota ocurrida en un bar de Lisboa; se trata de un episodio en el que un soberbio y altivo *gentleman* inglés, sin saber que a su lado se encuentra un lisboeta que entiende y habla su idioma, se dedica durante un buen rato a despreciar y calumniar a todo lo que tenga que ver con Portugal y sus habitantes; al final, el portugués le responde con unas frases irónicas, y el gentleman tiene que morderse la lengua y soportar la vergüenza de haber sido puesto en evidencia delante de todos los clientes del bar.

Este amplio volumen de recuerdos e impresiones es un caso aislado en el panorama de la literatura de viajeros ingleses en Portugal, puesto que su intención es la de dar a conocer las maravillas, tanto urbanas como rurales, de un país que está empezando a integrarse (aunque falte mucho todavía) en los círculos culturales y políticos del resto de Europa. Es un canto a la belleza de su paisaje, a la intensidad de su luz, y a la gran hospitalidad de sus habitantes. De hecho, una de las finalidades de su publicación es la de animar a todos sus lectores a realizar un viaje a esta tierra sin par, cuya capital no es inferior a ninguna de las capitales más ricas del resto de países europeos.

⁶⁵ Ibidem, p. 61.

⁶⁶ Jackson, Catherine Charlotte, "Fair Lusitania", London, Richard Bentley and Son Publishers, 1874.

Jackson, tras cinco días de navegación desde Londres, llega a Lisboa a través de la desembocadura del Tajo, pasada ya la medianoche; como de costumbre, el espectáculo es casi indescriptible, y a la luz de la luna, la silueta de sus casas blancas, de sus catedrales y palacios, provoca en ella una sensación de profundo estupor:

Although it was past midnight before we had crossed the bar, yet I could not go to my berth without looking at the "Sultana of cities", as the Portuguese sometimes call Lisbon, as she lay before us in the dreamy light of the moon. Her forts and her towers; her groups of white houses piled one above another; her hills, crowned with stately mansions, with palaces and churches, stood there clearly defined in bright outline.⁶⁷

A partir de aquí, más de las dos terceras partes del libro (unas 240 páginas) están destinadas a la minuciosa descripción de todos los elementos que caracterizan la vida de la ciudad, desde sus monumentos, sus jardines (entre los cuales todavía se encontraba el *Passeio Público*), su clima, etc., hasta los personajes más típicamente pintorescos, como los vendedores de agua o las *varinas*, y las fiestas populares. Todo merece la atención de la autora, hasta los detalles más insignificantes de una Lisboa que, en cada rincón, emana un encanto especial. En ocasión de una excursión a la parte alta de la ciudad, cerca del cementerio *dos Prazeres*, la visión de la puesta del sol es el motivo de una página digna de la sensibilidad de un pintor:

Having reached the small gate leading to the broad level road now constructing by the side of the Cemiterio dos Prazeres, we stopped the carriage, before re-entering Lisbon, to look back on the full extent of the grand panorama which had gradually unfolded itself before us as we ascended the hill. Oh! that I could adequately describe that lovely landscape; that vast garden-ground, with its fertile valleys and its sloping vineyards, where the trellised vines heave high their luscious fruit to meet the sun's kiss. [...] The Tagus, the Bar, and the ocean beyond it glittered with a rosy-coloured light; and as the sun sank the sky became gorgeous with streaks of burnished gold and azure, delicately tinted with pale green and orange near the horizon; while above, large masses of bright purple and flame-coloured clouds, their edges tinged with gold, floated in majestic beauty, or seemed to repose on broad lines of crimson, mellowing into rose colour. It was a truly sublime spectacle.⁶⁸

En muchos aspectos, la narración de sus visitas sigue los cánones clásicos del género al que pertenece el libro, con largas descripciones de mansiones, palacios e iglesias, y algunas peculiaridades de la vida cotidiana, como el ajetreo de los mercados (del pescado o de las flores) y el ambiente algo caótico de la zona portuaria. Sin

⁶⁷ Ibidem, p. 16.

⁶⁸ Ibidem, pp. 106-107.

embargo, lo que aleja el texto de otros tantos es precisamente la *actitud* con la que Jackson afronta su relato, es decir una clara apuesta (aunque sea en un clima marcadamente romántico) por integrarse de una forma provechosa en *otro* estilo de vida, que puede reservar, al visitante extranjero, unas cuantas sorpresas agradables.

El cronista francés Jules Leclercq, en 1881, publica sus experiencias en la ciudad en un relato que forma parte de un más amplio proyecto que incluye a viajeros franceses por todo el mundo.⁶⁹ Su texto, “Une semaine a Lisbonne”, es una amena relación de las visitas y las impresiones que Leclercq se lleva de unos días de estancia en la capital lusa. El autor llega a Lisboa en tren, después de pasar por España, y entra en la estación de S. Apolónia cuando el sol ya se ha puesto, por lo que su primer contacto con la urbe es una visión del panorama con todas sus luces encendidas; normalmente, según él, las ciudades vistas de esta forma adquieren un encanto que, al llegar el día siguiente, desvanece de repente:

Vers neuf heures du soir, je vis se refléter dans les eaux du Tage beaucoup de lumières: j'étais à Lisbonne.

Lisbonne! J'avais si souvent rêvé de cette ville perdue au bout de l'Europe, que mon coeur battait de joie et d'émotion lorsque le train pénétra dans la gare de Santa-Apollonia.⁷⁰

No hay nada que estimule tanto la curiosidad del viajero, afirma Leclercq, como entrar por la noche en una ciudad que no se ha visto jamás, porque la imaginación, ansiosa por descubrir cosas nuevas y maravillosas, crea un clima de expectación que se transformará en decepción en cuanto salga el sol y se presente ante los ojos la realidad de una urbe mucho menos sofisticada o poética de lo que uno se había

⁶⁹ Leclercq, Jules, “Une semaine a Lisbonne”, 1881 (separata de un volumen de relatos de viajeros franceses por el mundo, titulado “Le tour du monde”, del que constituye las páginas 177-192; en el ejemplar de la separata que pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de Lisboa no figura la editorial del volumen).

⁷⁰ Ibidem, p. 178.

imaginado. Sin embargo, no es lo que pasa con Lisboa, cuyo espectáculo de calles, plazas y casas resiste a la llegada de la fuerte luz del sol portugués:

Lisbonne est une de ces villes privilégiées qui ne perdent rien à être vues à la lumière du flamboyant soleil du Portugal. Elle a des rues larges et bien aérées, bordées de charmants trottoirs en mosaïque et admirablement alignées malgré les inégalités du terrain, des maisons hautes et bien bâties, de magnifiques places publiques que peuvent envier les plus belles capitales de l'Europe...⁷¹

En todo el relato, Lisboa en sí tiene un carácter altamente positivo, bien por sus bellezas naturales, bien por las vistas que se disfrutaban desde sus miradores, o por el clima tan favorable que permite que crezcan naranjos y limoneros en los campos a orillas del Tago. Esta ciudad reúne una serie de elementos que la hacen especialmente agradable a los ojos de muchos franceses que la visitan en esta época histórica, como por ejemplo el color de su cielo, la presencia de un río maravilloso, etc.:

C'est aujourd'hui l'une des plus jolies villes de l'Europe: située sur le bord d'un fleuve magnifique, sous un ciel admirable, elle est vraiment la reine de la péninsule ibérique, comme Naples est la reine de l'Italie.⁷²

Al leer estas descripciones, hay que tener en cuenta que ya ha pasado más de un siglo desde el ruinoso terremoto, y que la reconstrucción de la ciudad, aunque a un ritmo muy lento, se estaba llevando a cabo según los planes de Pombal.

El español Calvo Asensio, en sus páginas, había buscado la realización de sus ideales políticos de liberalismo en una ciudad que no podía ser precisamente un modelo en este sentido, y la consecuencia natural de su decepción es una visión en términos peyorativos de la realidad de la vida lisboeta. El espíritu del viajero francés, en cambio, está impregnado de los ideales románticos y decadentes de su generación, por lo que prefiere proyectar sobre el paisaje su propia visión del mundo; los aspectos que cautivan su alma de visitante extranjero son aquellos en los que se refleja la dulzura de unas líneas y unos contornos armoniosos, donde su mirada pueda encontrar un motivo de inspiración poética.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem, p. 177.

Apenas cuarenta años antes, la poetisa francesa Pauline de Flaugergues, en su libro de poesías dedicadas a la ciudad blanca⁷³, escribía:

O Tage poétique! en voguant sur tes eaux,
Je me sentais mourir...
[...]
Terre des orangers! beau fleuve! et toi, Lisbonne,
Qu'il presse avec amour de ses flots azurés;
De ses bords enchantés gracieuse couronne?
Collines! sombres tours! temples! palais dorés!
Frais jardins! oliviers au vert mélancolique!
Port superbe et couvert de vaisseaux orgueilleux!
Ah! qui n'admèrerait votre aspect fantastique
Qu'éclaire de la nuit l'astre mystérieux?⁷⁴

En Francia, por aquel entonces, debía de haber cierta tendencia a considerar Lisboa como un lugar ideal para alcanzar el ensimismamiento necesario a todo poeta e intelectual; la dulce silueta del casco antiguo inspiraba sentimientos de abandono y entrega a la belleza de su paisaje, y en muchos versos de M.lle de Flaugergues se nota la utilización de unos tópicos ya muy explotados en toda la literatura romántica de este tipo. El mismo Leclercq retoma en muchas descripciones los mismos elementos, aunque se trate, en su caso, de un lenguaje no propiamente literario, y abundan las referencias al azul del río, a la mirada que se pierde en la línea del horizonte, a la magnificencia de las construcciones de Belém, a la dulzura del clima, etc.

Uno de los pocos momentos en los que expresa un juicio bastante negativo es al definir a los habitantes de la ciudad, cuyo principal rasgo es una pereza crónica que les impide dedicarse a los trabajos manuales duros:

Pourquoi faut-il qu'un doux climat engendre toujours la torpeur! Le Lisbonnais, comme le Napolitain, trouve sa suprême jouissance dans le *far niente*; comme son cousin l'Espagnol, il est sobre et vit de peu: s'il y a quelque gros travail à faire, il priera un Galicien de le faire pour lui.⁷⁵

Parece que existía incluso un dicho popular, según el que Dios creó primero a los portugueses, y enseguida a los gallegos, para que estos últimos sirviesen a aquellos. Sea como fuese, entre los lisboetas, según un tópico muy utilizado, los personajes más

⁷³ Flaugergues, Pauline de, "Au bord du Tage", Paris, Olivier-Fulgence Éditeur-Libraire, 1841.

⁷⁴ Ibidem, pp. 31-34.

⁷⁵ Leclercq, op. cit., p. 182.

característicos y pintorescos son las *varinas* (las vendedoras de pescado) y los “descendants de Cham”⁷⁶, es decir, la población de color, que deja perplejo y sorprendido a Leclercq por su gran abundancia.

La vista más espectacular, así como para la mayoría de los viajeros de todas las épocas, es la que se disfruta desde lejos, desde la otra orilla del Tajo:

Cacilhas est un petit village situé en face de Lisbonne, sur la rive gauche du Tage. [...] Là je passais de délicieux instants à contempler la blanche cité se déployant en amphithéâtre, étagée sur sept collines, comme Rome; [...] Lisbonne, comme toutes les villes bâties en amphithéâtre, gagne beaucoup à être vue de loin.⁷⁷

Desde tan lejos se puede llegar a soñar con una ciudad tan bella y agradable, e incluso se olvidan los momentos de aburrimientos vividos por la falta de una gran cantidad de monumentos o museos para visitar. Al fin y al cabo, siempre está ahí Sintra, tan cercana, para aliviar el tedio de un viajero francés con unas ansias culturales imposibles de satisfacer en la poética, pero pobre Lisboa...

En 1928 el alemán Reinhold Schneider visita por primera vez Portugal, un país al que vuelve en repetidas ocasiones desde entonces; el periodista y escritor, que durante la dictadura nazi tuvo problemas con la censura por el tipo de publicaciones que difundía, en contra de la ideología hitleriana, encuentra en este país un reflejo de su atormentado estado de ánimo. A lo largo de su vida se dedica a escribir obras de carácter histórico, las más apreciadas por el público, y se encarga de dar a conocer la vida y obra del poeta luso Camões con un trabajo de 1930 titulado “Das Leiden des Camões oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht”.

⁷⁶ Ibidem, p. 186.

⁷⁷ Ibidem.

En el volumen “Portugal. Ein Reisetagebuch”⁷⁸ se incluyen el diario de viaje de su primera visita al país y un texto posterior, de 1957, centrado exclusivamente sobre Lisboa. Mientras reflexiona sobre el aspecto de la capital lusa y sobre su íntima esencia, Schneider confiesa la razón de sus viajes, el motivo por el que vale la pena emprenderlos cada vez con un mayor entusiasmo, a medida que van pasando los años:

È proprio per amore di ciò che non si conosce che il viaggio vale la pena; captare qualcosa che non si è mai provato prima per poi appropriarsene rappresenta il più grande arricchimento per la vita dell'uomo che, estendendo a mano a mano la propria conoscenza, si avvicina sempre più alla comprensione del mondo delle apparenze e alla sua origine misteriosa.⁷⁹

Los diarios de los viajeros del siglo XX contienen a menudo observaciones de este tipo, y en general en sus páginas se pueden encontrar muchos aforismos sobre la naturaleza de los viajes y el cariz existencial que van adquiriendo poco a poco. Schneider no es una excepción, y la clase de juicios que expresa sobre Lisboa tienen que ver, en su mayoría, con esa parte de su interioridad que proyecta sobre el paisaje urbano, sobre su dulzura y a la vez dramaticidad. El encanto especial que tiene la ciudad reside en su aspecto decadente: su “malinconia senza ragion d'essere”⁸⁰ basta para explicar una permanente sensación de indefensión ante el ocaso que el destino ha reservado a la que, en tiempos pasados, fue uno de los centros mercantiles más importantes de Europa. El viajero puede ver su imagen reflejada en la ciudad porque

Qui la realtà è ancora tutta interiore: compassione, desiderio, fantasticherie nascono spontaneamente alternandosi in una vicenda perpetua.⁸¹

Si se sigue el rastro de los acontecimientos históricos que la han tenido como protagonista, Lisboa cautiva por la fuerza y la tenacidad con la que en todo momento se ha vuelto a levantar, después de todas las catástrofes humanas y económicas que

⁷⁸ Schneider, Reinhold, “Portugal. Ein Reisetagebuch”, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984. (Trad. italiana de Sarina Reina: “Portogallo. Diario di viaggio”, Torino, E.D.T., 1995.)

⁷⁹ Ibidem, p. 3.

⁸⁰ Ibidem, p. 2.

⁸¹ Ibidem.

han asolado su territorio y su población. En ella Schneider admira sobre todo las profundas contradicciones que presenta su modo de ser (porque ahora la ciudad tiene alma, como si fuese un ser humano), entre la quietud de su conjunto, que aparece casi soñoliento ante los estímulos vitales, y el bullicio de sus barrios y callejones, donde la vida hierve en un sinfín de ruidos y colores:

È questa la singolare contraddizione di Lisbona: nel suo insieme appare perfettamente tranquilla e silenziosa, come avvinta dal sonno, addirittura chimerica; ciascuno dei suoi vicoli, invece, ribolle di fatti, di eventi, di immagini, che perfino nei quartieri moderni traboccano di colori vivaci; alla fine, però, prevale l'impressione di quiete e sonnolenza, anche là dove il ritmo della vita è più incalzante.⁸²

Las ruinas están presentes por doquier en Lisboa, y se pueden considerar tales tanto las del pasado, como el Convento do Carmo (que proyecta sobre la metrópolis “l'ombra bizzarra del medioevo infranto”⁸³), como las del presente, es decir, las casas que nunca se terminaron de construir, los parques que nunca llegaron a ser edificados o adornados, las estatuas cuya realización ha quedado parada por un tiempo indeterminado, etc.⁸⁴ Uno de los ataques más duros que lleva a cabo al hablar de las “novedosas” geometrías lisboetas post-terremoto (en la Baixa) es la recriminación al Marqués de Pombal por haber ido en contra de la tradición arquitectónica de la ciudad, intentando imponer su modelo de barrio moderno y racional frente al carácter más soñador y sentimental de su pueblo:

Certo il suo grandioso progetto rappresenta uno di quei crimini contro la tradizione che non possono restare impuniti [...]. Non era possibile trasformare i portoghesi in un popolo sobrio, sostituire la ragione al sentimento, la matematica alla fede, il dovere all'entusiasmo...⁸⁵

Lisboa tiene un carácter completamente diferente al que le quiso dar el odiado marqués; la indolencia, la fantasía, la melancolía de sus gentes hacen de ella una de las ciudades más atractivas de Europa, y el elemento que desde su fundación ha condicionado fuertemente su vida es el mar. El océano que se perfila ya en el horizonte

⁸² Ibidem, p. 47.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Schneider arremete en sus páginas contra las obras, entonces aún no acabadas, del Parque Eduardo VII y la estatua del Marqués de Pombal, que hoy en día los turistas pueden admirar en toda su belleza.

⁸⁵ Ibidem, p. 50.

desde el río, ese océano responsable de las innumerables aventuras marítimas de los navegantes y comerciantes portugueses, imprime un carácter fuerte y a la vez triste a los lisboetas. En sus aguas se perdieron las vidas de tantos hombres, cuya única esperanza era la de construir para sí mismos un futuro mejor más allá del Atlántico o del Índico; gracias a sus corrientes favorables, personajes de la envergadura de Vasco da Gama alcanzaron la gloria al volver con vida después de doblar el Cabo de Buena Esperanza; y a pesar de las tormentas y naufragios sufridos en sus viajes a las colonias asiáticas, un poeta como Camões pudo escribir la gran epopeya del pueblo portugués, llamado a ser dominador de los mares por designio divino. El mar acompaña cada momento y cada paso de los habitantes de Lisboa: influyó en la creación de los barrios marinos y evocan su presencia las típicas *varinas* cuando caminan por la calle vendiendo el pescado. Sin embargo, este mismo mar es una presencia que fluctúa como una amenaza sobre la ciudad; fue él el que destruyó el casco antiguo en 1755 con sus olas terribles y devastadoras, y Schneider cree que un acontecimiento tan trágico podría volver a repetirse en cualquier momento:

Da lontano giunge il riflesso del mare, lampeggiando nell'aria come una tempesta che incombe perenne sulla città. Può distruggerla quando vuole e se vuole lo farà: nulla nel corso dei secoli è mai stato così certo, a Lisbona, come la catastrofe.⁸⁶

Será por esta precariedad constante con la que tienen que convivir desde hace siglos, pero el caso es que los portugueses han sabido como nadie traducir sus angustias y sus sueños más íntimos en una poesía que trasciende lo puramente literario para convertirse en vida. En el aire de Lisboa se respira poesía; gracias a un sentimiento poético de la existencia, los lusos se lanzaron a la conquista de los mares, pero por su excesiva dimensión etérea perdieron todo lo que habían alcanzado:

Lisbona, che nel rumore dorme un sonno profondissimo, che muore nel delirio dell'abbandono fra palme e colori splendenti, città della poesia nel senso più alto, che come tutto il Portogallo attraversò i

⁸⁶ Ibidem, p. 55.

secoli poetando e che poetando perse il mondo. Nessun altro luogo, nessun altro popolo ebbe bisogno di un poeta quanto questa città non finita, che deve compiersi nella poesia.⁸⁷

El elemento que acompaña el ser poético de los lisboetas (y de todos los portugueses en general) es el sueño. Estos hombres y mujeres siempre se han dejado guiar por su instinto y, sobretudo, por sus sueños; así se explica, por ejemplo, la construcción del Convento de Belém, resultado de un sueño de grandeza del rey Manuel⁸⁸, o los vanos sueños de riqueza de las muchas personas que, hoy día, continuamente confían en un boleto de la lotería, para salir de su miseria crónica... El lisboeta, abandonado a sus fantasías oníricas, no ha sabido en prácticamente ningún momento hacer frente a la realidad de su trayectoria histórica, y el resultado es visible: cada vez que ha alcanzado un estado de grandeza, riqueza o bienestar, rápidamente lo ha perdido, en beneficio de otros pueblos y otras civilizaciones que se definen por tener un carácter mucho más práctico:

... abituati a sognare e confidando nel sogno, questi uomini non sanno conservare né stabilizzare alcunché, e alla fine quel che resta, come in questo chiostrò, è un sogno molto più grande della realtà.⁸⁹

y, más adelante:

Questo popolo non ebbe mai un saldo legame con la realtà, né fu capace di riconoscere i limiti delle proprie forze.⁹⁰

Para expresar el deseo de vivir en una realidad *otra*, fuera de la contingencia histórica de cada momento, y la conciencia de no poder hacerlo, existe en portugués una palabra que define a la perfección esta contradicción: *saudade*. La *saudade* es, según Schneider, el sentimiento de profundo desgarro que el lisboeta siente en su interior cuando se ve ante las dificultades de la vida; y sin embargo, esta tristeza es algo que él mismo sabe que nunca nadie le arrebatará, por lo que se convierte en algo

⁸⁷ Ibidem, p. 56.

⁸⁸ El rey Manuel mandó construir este Convento como signo de agradecimiento a la Virgen por el retorno glorioso de la expedición de Vasco da Gama, después de llegar éste último a Asia doblando el Cabo de Buena Esperanza.

⁸⁹ Ibidem, p. 69; el claustro al que hace referencia es el del Monastério dos Jerónimos de Belém.

⁹⁰ Ibidem, p. 124.

profundamente suyo, algo necesario, algo en el que su alma encuentra un refugio y donde reside la auténtica esencia de cualquier acto poético. El viajero alemán, en estas páginas, está realizando un procedimiento que le lleva a proyectar el sentimiento de un pueblo sobre el espacio que habita, haciendo de forma que lo que es aplicable para los hombres se convierta en el sentimiento de un lugar: la ciudad.

Lisboa tiene un alma, por eso entre todas las grandes capitales “è una delle più difficili da capire”⁹¹; el reto que el visitante tiene ante sí es el de conseguir penetrar en el secreto encanto de sus calles y barrios, y descubrir en ellos la huella de las sucesivas dominaciones que la ciudad tuvo que soportar en su historia. Se trata de descubrir en el bullicio moderno los caracteres de los árabes, y la distribución que ellos hicieron de la parte oriental de la colina, las actuales Alfama, Mouraria, etc., o de sorprenderse ante la influencia que el personaje de Santo Antonio tuvo en sus conciudadanos, siendo el símbolo de un amor sereno y “capace di trasfigurare il mondo”⁹², en contraste con la frenética actividad de los moros.

Lisboa es el espacio de las grandes contradicciones, tanto en el ámbito arquitectónico, como en el poético, como en el social: el aspecto de su población es bastante curioso, si tenemos en cuenta que desde la época colonial ha habido una gran mezcla racial entre los conquistadores y los colonizados; como ya hicieron otros viajeros en los siglos XVI, XVII y XVIII, Schneider también se queda asombrado de la variedad de colores de piel que se encuentran en la capital, pero los sigue considerando como extranjeros, respecto a los autóctonos. De hecho, afirma que

... questi stranieri sono poveri e irrequieti, uomini senza fortuna in un continente che non è il loro e alla cui vita non riescono ad abituarsi. Per quanto siano in molti a venir qui, nessuno desidera restarvi...⁹³

dando a entender que el destino de un inmigrante de las colonias no augura la realización personal ni la posibilidad de alcanzar la felicidad, por el hecho de seguir

⁹¹ Ibidem, p. 132.

⁹² Ibidem, p. 140.

siendo para siempre un “straniero”. La tristeza de los nostálgicos inmigrantes se funde, paradójicamente, con la “saudade” tan típicamente lisboeta....

La imagen más frecuente de la capital portuguesa es la de un armónico conjunto de formas y monumentos, sobretodo si se observa desde la otra orilla del río:

L'immagine più caratteristica si mostra a chi, salito a bordo del battello per Cacilhas, si allontana da Praça do Comércio [...]: vedrà allora la città estendersi dolcemente, ergersi sempre più alta, allungandosi poi verso l'oceano fino all'incantevole torre di Belém... [...] La città prosegue quindi nei suoi splendidi colori tenui – il rosa delicato, l'azzurro e il giallo pallido, il bianco luminoso...⁹⁴

La ciudad parece haber sido creada por una mano especialmente sensible⁹⁵ y con un toque peculiar; es como si un pintor hubiese utilizado su paleta para fundir unos colores tenues y delicados, y se hubiese dedicado luego a trazar unas líneas dulces y armoniosas con las que perfilar la silueta de Lisboa.

La búsqueda de la armonía en medio de los contrastes ha sido una constante en la vida de Schneider, y en un escrito tan significativo como este diario de viaje es patente la especularidad de su percepción del espacio urbano lisboeta ante las profundidades de su alma errante.

El hispanista por formación, y lusitanista por vocación, Marco Grassano, ha publicado recientemente un diario de sus experiencias en Lisboa, a lo largo de cuatro años (de 1993 a 1997)⁹⁶, cuyo título recuerda un verso de Pessoa dedicado a la ciudad: “Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo -, Transeúnte inútil de ti e de mim”. Las referencias literarias se hacen patentes en muchas páginas de este libro, y no es de extrañar si consideramos que su autor tiene una sólida formación en el ámbito de

⁹³ Ibidem, p. 88.

⁹⁴ Ibidem, p. 131.

⁹⁵ Vd. ibidem, p. 135.

⁹⁶ Grassano, Marco, “Lisbona e Tago e tutto”, Padova, Franco Muzzio Editore, 1997.

las literaturas peninsulares e hispánicas; así, a veces sucede que al descubrir un rincón especial de algún barrio, el viajero cita o recuerda algunas de las más bellas obras de autores como Borges (que es una invitación a la reflexión y a la introspección metafísica), Tabucchi (su “Requiem” y “Sostiene Pereira” representan para el autor un atractivo itinerario por las áreas metropolitanas) o Saramago, de cuyo personaje Ricardo Reis sigue los pasos en varios fragmentos de su diario...

El primer capítulo, como casi siempre acontece, se abre con una rápida, pero intensa, panorámica sobre el río y la zona ribereña del Terreiro do Paço y el Cais do Sodré; el elemento determinante en toda esta descripción es el sol, que con su luz planea sobre el agua del Tajo:

Il sole è una carezza abbagliante: limpido, liquido luore sulle lastre calcaree, sul lento scorrere del fiume.⁹⁷

La luz del sol acompaña a este viajero tan peculiar a lo largo de todo el texto, en sus excursiones por la ciudad y en las de los alrededores, como Sintra, Cascais, Mafra y Queluz. El italiano recorre toda la parte que constituye el casco antiguo de la capital, coge los característicos tranvías (como el histórico n. 28) para desplazarse y se atreve incluso a cruzar el río y aventurarse en los pueblos y pequeñas ciudades de la otra orilla. En algunos momentos de la narración, se tiene la sensación que para él se trata en realidad de un viaje existencial, un itinerario geográfico por los lugares de su alma; si escribe sobre los callejones de Alfama, está cumpliendo un viaje por los callejones de su interioridad; si las criaturas que pueblan sus páginas son básicamente mendigos, tristes fadistas y gente humilde y sin esperanzas, es porque en su interior percibe el espacio lisboeta como un espacio decadente y anclado al pasado, donde las notas dominantes son la pobreza y la *saudade*, auténtico símbolo del pueblo portugués. Lisboa, “questa città di marmo e luce”⁹⁸, se abre delante de sus ojos, y se le revela

⁹⁷ Ibidem, p. 9.

⁹⁸ Ibidem, p. 226.

como un lugar cargado de imágenes y símbolos; cualquier visita, por muy práctica y concreta que sea, lleva al autor a una introspección existencial y a establecer unos lazos de empatía con los seres que habitan o habitaron esos espacios, sean ellos personas comunes o grandes figuras de la literatura o del arte. No faltan en este diario de viaje las descripciones de grandes monumentos o edificios históricos, pero lo que realmente llama la atención son los detalles más humildes y conmovedores en los que se fija la atención del autor:

Vedo, sulla destra, un vecchio negozietto con le ante marroni, le porte piccole e basse, lo spazio – assai ridotto – stipato di detersivi, verdura, alimentari: una di quelle commoventi bottegucce che sopravvivono coraggiosamente, a dispetto del “Progresso” e della sontuosità di marmi e vetri dei centri commerciali, come estremi baluardi di una vita a dimensione umana, come minuscole cellette individuali dove hanno ancora rilievo le inezie quotidiane. Lo stesso tenore ha, a pochi passi di distanza, il bugigattolo di un giornalista, dove si vendono pure libri ingialliti e polverosi: una fragile barca che rema tenace contro la corrente del tempo.⁹⁹

En estas páginas se encuentran unas pinceladas de lirismo notables, como en los innumerables fragmentos sobre la música del *fado* y sus intérpretes, cada uno con una historia desgarradora para contar en su vida; o como en las visiones de conjunto de la ciudad, vista en la perspectiva de su “paradisiaca luminosità”¹⁰⁰.

Grassano percibe su experiencia vital como un intento de asimilar y absorber el alma secreta de Lisboa; la ciudad tiene una esencia muy peculiar, y gracias a las anteriores vivencias de escritores o de personajes de ficción como Ricardo Reis o Pereira, él puede llegar a sentirse de verdad parte de ella.

El recuerdo de Pessoa le hace recorrer un itinerario por los lugares más emblemáticos de la vida del poeta, como si de una ruta existencial-literaria se tratara; es evidente que nada volverá a ser como antes de su paso por la ciudad:

... mi siedo a un tavolino della Brasileira, accanto alla statua in bronzo, leggermente elefantica, di Pessoa: decisamente, oggi sembra essere il suo giorno, oppure è semplicemente la città a essere sua.¹⁰¹

⁹⁹ Ibidem, p. 139-140.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 54.

¹⁰¹ Ibidem, p. 64.

La sombra de aquél que tantos versos y páginas le dedicó durante toda su vida planea incesantemente sobre Lisboa, casi como si quisiese resarcirse de haber sido, en sus años de juventud y madurez, una criatura insignificante que pasó desapercibida para la ciudad.

La Lisboa de la segunda mitad del siglo XX vive entre permanentes contrastes, y son tales contradicciones las que cautivan los sentidos y el alma del viajero:

Così vivono l'uno accanto all'altro, senza soluzione di continuità, i chiaroscuri fortemente contrastati di questa metropoli paesana, di questa Lisbona povera e ricca, allegra e triste, fatiscente e sfarzosa. Come dice la canzone di Carlos do Carmo, "*Lisboa menina e moça, amada cidade-mulher da minha vida...*"¹⁰²

Una ciudad hay que amarla, y por consiguiente hay que aceptarla en todas sus contradicciones, exactamente como si fuese una persona. Entre ella y el viajero se establece una comunicación en dos sentidos; por una parte, Lisboa atrapa la conciencia del hombre y le hace sumergirse en sus misterios; y por otra, el viajero proyecta sobre una realidad espacial concreta las profundidades de su alma.

El viajero de finales de siglo plasma el espacio que describe según su concepción de la vida y del alma humana, y ya no se limita a anotar unas impresiones más o menos pintorescas, para uso y disfrute de sus futuros lectores, como sucedía en los siglos anteriores. En la era de la televisión, de los documentales, y de los viajes de las grandes masas, el valor de las crónicas de los viajeros ha dejado de residir en los relatos meramente descriptivos de los lugares y los pueblos, con sus costumbres y monumentos, y se ha centrado en una visión más intimista de una realidad *otra* que se considera enriquecedora y, sobre todo, portadora de nuevas vivencias y sensaciones.

¹⁰² Ibidem, pp. 143-144.

Un ejemplo muy peculiar de literatura de viajes del siglo XX es el libro “Viagem a Portugal” de José Saramago, publicado en 1981¹⁰³.

El escritor recorre el país en toda su extensión, de norte a sur, intentando explicar a los lectores el paisaje, la cultura y el carácter de sus habitantes, sin que el gran amor hacia su tierra le impida enriquecer la narración con unos frecuentes tintes polémicos; Saramago no escatima en juicios fuertemente críticos hacia algunos personajes de la historia de Portugal, como reyes pusilánimes o gobernantes soberbios y autoritarios (las referencias al marqués de Pombal, en clave negativa, son constantes en algunas partes del libro, sobre todo cuando se encuentra en Lisboa), pero tampoco reserva un trato de favor a muchos contemporáneos suyos, artistas, arquitectos y políticos, culpables de no saber comprender el verdadero espíritu del país, y por lo tanto, de no saber actuar de una forma concienciada para preservar el patrimonio nacional del desgaste y la ruina:

... vivendo a sociedade portuguesa tão acentuada crise de gosto (particularmente na arquitectura e na escultura, no objecto de uso corrente, no envolvimento urbano), não faria mal nenhum aos árbitros e responsáveis dessa geral corrupção estética, e algum bem faria àqueles poucos ainda capazes de lutarem contra a corrente que nos vai asfixiando, irem passar umas tardes ao Museu de Arte Popular, olhando e reflectindo, procurando entender aquele mundo quase morto e descobris qual a parte da herança dele que deve ser transmitida ao futuro para garantia da nossa sobrevivência cultural.¹⁰⁴

A veces, estas críticas llegan a ser incluso auténticas caricaturas de un determinado personaje, y el efecto que producen es, en ocasiones, hilarante; sin embargo, se encuentran muchos fragmentos más serios (y a veces dramáticos), que intentan devolver el papel primordial que tuvieron las capas más humildes de la población en los acontecimientos históricos y sociales del pasado, y que siguen teniendo todavía hoy. La verdadera esencia de Portugal fue, es y será el alma de su pueblo, único artífice de su grandeza pasada, y víctima de los desastrosos planteamientos de sus políticos a lo largo de los últimos siglos.

¹⁰³ Saramago, José, “Viagem a Portugal”, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 178.

“O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar”¹⁰⁵; el lector de este volumen no encuentra grandes descripciones de monumentos o de paisajes, porque el autor se centra en algún detalle de lo que ve, y se detiene a explicar la reacción intelectual o emotiva del viajero ante él. Lo que le interesa es la interiorización de lo que ve, tanto si es un paisaje bonito, como si se trata de un monumento, una calle, una iglesia, etc. Se percibe siempre una clara intención polémica contra los hombres y mujeres que no son capaces de apreciar e interiorizar estas bellezas, y se fijan sólo en el aspecto exterior de lo que tienen ante sus ojos (los llamados “turistas”).

A pesar de sus peculiaridades, este texto se puede considerar un libro de viajes porque en él hay un elemento descriptivo básico, es decir, no se basa en una componente de ficcionalidad para desarrollar una historia con un determinado hilo narrativo; pero este elemento descriptivo sirve como punto de partida para analizar más en profundidad las causas y las consecuencias que han llevado a la construcción, por ejemplo, de un determinado sitio o edificio, etc. La mera descripción es, en realidad, un pretexto para dar pie a una serie de cavilaciones sobre la esencia del objeto o del monumento observado en cada momento. Por ser un “feito, que no fundo da alma o está intimidando”¹⁰⁶, el viajero sin nombre de Saramago se prepara para entrar en Lisboa yendo a visitar un museo en el que se encuentra una miniatura de la ciudad, contenida en la “Crónica de D. Afonso Henriques”:

... ao viajante interessava particularmente a antiga imagem duma cidade desaparecida, urbe submersa pelo tempo, arrasada por terramotos e que, enquanto cresce, a si mesma se vai devorando.¹⁰⁷

El primer lugar al que se dirige el viajero, significativamente, es el museo de Arqueología y Etnología, y allí busca una pieza en especial: el collar de un esclavo negro, símbolo de su sometimiento a un patrón portugués que lo consideraba una

¹⁰⁵ Ibidem, p. 175.

¹⁰⁶ Ibidem.

propiedad suya, y que provoca la amarga constatación de un pasado profundamente injusto y cruel. A continuación, la meta es la zona de Belém, en la que destaca el monasterio de los Jerónimos con su claustro, que se convierte en una ocasión más para reflexionar sobre la historia de Portugal; a propósito de los túmulos de Vasco da Gama y de Luís de Camões, que se pueden visitar en la iglesia del monasterio, afirma:

Aqui mesmo à entrada está, à mão esquerda, Vasco da Gama, que descobriu o caminho para chegar à Índia, e, à direita, a jacente estátua de Luís de Camões, que descobriu o caminho para chegar a Portugal.¹⁰⁸

Cuando el viajero se detiene a observar las paredes del interior del monasterio, descubre que la sencillez de la piedra que las forma es de una belleza extrema:

O viajante está maravilhado. [...] E reconhece o golpe de génio que foi deixar em cada pilar uma secção de pedra despida de ornamento: o arquitecto, isto pensa o viajante, quis prestar homenagem à simplicidade primeira do material, e ao mesmo tempo introduziu um elemento que vem perturbar a preguiça do olhar e estimulá-lo.¹⁰⁹

Lo que le llena de satisfacción, y le hace saborear plenamente el sentido de su viaje, es el hecho de poder disfrutar de la ciudad con todos los sentidos que tiene, la vista, el gusto, el olfato, etc.:

O viajante gosta dos seus vinte sentidos, e a todos acha poucos, embora seja capaz, por exemplo, e por isso se contenta com os cinco que trouxe ao nascer, de ouvir o que vê, de ver o que ouve, de cheirar o que sente nas pontas dos dedos, e saborear na língua o sal que neste momento exacto está ouvindo e vendo na onda que vem do largo. [...]... o viajante bate palmas à vida.¹¹⁰

El gran entusiasmo del viajero por lo que está viviendo en su interior va disminuyendo paulatinamente, conforme se acerca a la Baixa pombalina y comprueba los efectos de una reconstrucción post-terremoto que han desvinculado la esencia de la ciudad del carácter de sus habitantes (y todo por el sueño de Pombal de renovar y modernizar completamente la topografía del casco urbano, según modelos ilustrados y perfectamente racionales):

... o viajante, em seu pensar vago, considera que a reconstrução pombalina foi um violento corte cultural de que a cidade não se restabeleceu e que tem continuidade na confusa arquitectura que em

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 177.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, p. 179.

marés desajustadas se derramou pelo espaço urbano. [...] Não caíram apenas casas e igrejas. Quebrou-se uma ligação cultural entre a cidade e o povo dela.¹¹¹

Del desasosiego que le provoca la vista del resultado de la reconstrucción, el viajero pasa a un estado de apatía ante el monasterio de S. Vicente de Fora, levantado por el español Felipe II y caracterizado por una gran masa imponente de piedra y “por una certa frieza de desenho”¹¹²:

O viajante não recusa méritos a S. Vicente de Fora, porém não sente comover-se uma só fibra do corpo e do espírito. Será culpa sua, talvez, ou está comprometido com outras e mais rudes vibrações.¹¹³

Cada viajero imprime su carácter a los lugares que visita, y el de Saramago cumple un recorrido completamente subjetivo y personal; la ciudad llega a cobrar vida propia, al margen de los hombres que en ella deambulan, y cada barrio se convierte en una entidad dotada de alma, como es el caso de Alfama, que se ríe de los incautos visitantes que creen conocerla y haber penetrado en sus secretos, sin saber que esto es imposible:

Animal mitológico por conta alheia, Alfama vive à sua própria e difícil conta.¹¹⁴

En su peregrinación “existencial”, el viajero visita la Baixa, el Terreiro do Paço (“este deserto que nem sequer tem dunas de areia para oferecer”¹¹⁵), el Castelo, Alfama, el convento de Madre de Deus, el Bairro Alto, las ruinas del convento del Carmo, el Aqueduto das Águas Livres, etc., pero a la hora de salir definitivamente de la ciudad para dirigirse, cruzando el Tajo, hacia el sur, se da cuenta de la relatividad de las conclusiones a las que ha llegado:

Está o viajante a chegar a termo da sua volta por Lisboa. Viu muito, viu quase nada. Quis ver bem, terá visto mal. Este é o risco permanente de qualquer viagem.¹¹⁶

Si viajar consiste en descubrir *algo*, más allá de las meras visitas turísticas, entonces el viaje es básicamente interior, y todo lo que se ve es simplemente una

¹¹¹ Ibidem, p. 180.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, p. 181.

¹¹⁵ Ibidem, p. 182.

¹¹⁶ Ibidem, p. 183.

proyección de nuestra esencia sobre un espacio determinado, de forma que este espacio adquiere unas características y unas cualidades diferentes de una viajero a otro. Por esta razón es importante que el viaje no acabe nunca, porque se llega a equiparlo con la vida misma:

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse: “Não há mais que ver”, sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. [...] É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já.¹¹⁷

El intento por conocerse mejor a sí mismos es lo que, a finales del siglo XX, empuja a los escritores a seguir componiendo diarios de viaje que, en realidad, son un espejo de su personalidad, un reflejo de sus pasiones, sus decepciones y sus sueños más profundos. Aunque les falte esa componente de ficcionalidad antes mencionada, nos acercamos ya a una modalidad expresiva muy cercana a los textos literarios propiamente dichos, donde el espacio de la ciudad se funde con la personalidad de sus protagonistas, y en el que las diversas facetas de la interioridad del autor se multiplican a medida que va avanzando la narración.

¹¹⁷ Ibidem, p. 233.

CAPÍTULO TERCERO

EL ESPACIO URBANO:

GÉNESIS DE UNA POÉTICA

1. ESPACIO Y FILOSOFÍA.

Las especulaciones filosóficas sobre el concepto de *espacio* se remontan a las épocas de la antigüedad clásica, con las conocidas teorías platónicas y aristotélicas sobre sus características; se trataba, entonces, de establecer un principio general que permitiese decidir si el espacio era lleno o vacío, si el espacio era sinónimo de “lugar” (como afirmaba el Estagirita), y si es eterno o, al contrario, se encuentra en un perenne movimiento. A partir de entonces, las reflexiones sobre este tema han conocido diversa fortuna, hasta que en la Edad Media los textos de los escolásticos llegan a plantear, quizás por primera vez, una distinción entre un espacio que consideran real, y otro imaginario, por lo que “el espacio real es finito, teniendo los mismos límites que el universo de las cosas. El espacio imaginario – el que se *extiende* más allá de las cosas actuales o, mejor dicho, el que se piensa como *conteniendo* otras cosas posibles – es potencialmente infinito.”¹

Locke, en sus tratados sobre el argumento, inserta un elemento nuevo en la discusión, es decir la importancia de la percepción subjetiva del espacio, que no deja

de ser, por ello, una entidad real, porque “el espacio es una idea, lo mismo que las cualidades secundarias como el color, el sabor, etc. Ello no significa que el espacio sea una ilusión: el espacio es una realidad – o, mejor, una *idea real* -. Pero decir *el espacio existe* no es decir que hay algo que trascienda el ser percibido o la posibilidad de ser percibido.”² Así se coloca en una posición predominante el papel del sujeto que *percibe* la dimensión espacial de la realidad, aunque estemos aún lejos de los planteamientos modernos en esta materia.

En su “Crítica a la razón pura”, Kant defiende su teoría según la cual el espacio es “una forma de la intuición sensible, es decir, una forma *a priori* de la sensibilidad.”³ De esta manera, se convierte el espacio en una representación a priori que sirve “de fundamento a todas las intuiciones externas”⁴; el individuo adquiere cada vez mayor relieve en las formulaciones teóricas que pretenden explicar la existencia del espacio.

En los últimos tiempos, la atención de los filósofos se ha centrado básicamente en dos frentes; por un lado, existe una concepción “subjetiva” del espacio, que se ocupa de estudiar la influencia psicológica de la percepción del mismo por parte de un sujeto humano, y por otra hay una corriente “objetiva” (de los expertos en ciencias físicas), que enfocan el problema según planteamientos clásicos de la ciencia, como la disputa sobre si el espacio está vacío, si es un continente absoluto, o si se trata de una “substancia de la cual están hechas las realidades físicas”⁵. Los dos caminos especulativos son igualmente válidos, y hasta compatibles, puesto que un análisis físico no excluye una interpretación que ponga en el centro de sus reflexiones la individualidad del ser humano; es decir que “el espacio físico tiene que poseer características tales que haya entidades, y específicamente organismos, que se

¹ “Espacio”, en Ferrater Mora, José, “Diccionario de filosofía”, Madrid, Alianza Diccionarios, 1982, vol. 2, p. 998.

² Ibidem, p. 1000.

³ Ibidem, p. 1002.

asocien espacialmente de distintos modos. A la vez, el espacio *psicológico* es un modo determinado de estar en el espacio físico; en particular es el modo como un organismo se encuentra en, vive, y experimenta, el espacio físico.”⁶

Al margen de estas consideraciones, que demuestran la posibilidad de alcanzar cierto equilibrio entre una noción física y una noción psicológica de la dimensión espacial, hay que hacer hincapié en una significativa aportación al tema del estudioso Roberto Saumells. El concepto básico de su tratado sobre la dialéctica del espacio se fundamenta en la noción de espacio *puro*, que el autor demuestra geoméricamente a lo largo de todo el texto: el espacio puro es el resultado de la síntesis entre el espacio de la intuición subjetiva y la negación de este mismo espacio de la intuición. Dicho de otra manera, y siguiendo un razonamiento basado en el silogismo socrático de tesis/antítesis/síntesis, la tesis sería el concepto de espacio como representación dada en la intuición, la antítesis sería la negación del espacio cuyo contenido sea una representación dada en la intuición, y la síntesis de estas dos corrientes sería el espacio puro.⁷ Esta teoría abre el camino a cualquier tipo de estudio literario sobre la noción de espacio, puesto que presupone la coexistencia, en el mismo instante, de dos realidades igualmente plausibles, la de un espacio físico con unos objetos y unos contornos delineados (el espacio descrito), y un espacio fruto de la intuición del organismo pensante (el espacio imaginado); la síntesis de estos dos conceptos es el espacio *puro*, que en este caso es la esencia total del espacio de la ciudad, una Lisboa considerada como el espacio puro de la realización existencial del hombre-poeta.

Ricardo Gullón, en su estudio sobre el espacio literario, y sobre sus relaciones con el concepto filosófico de espacio, busca unos posibles puntos de encuentro entre los

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, p. 1004.

⁶ Ibidem.

⁷ Saumells, Roberto, “La dialéctica del espacio”, Madrid, CSIC, 1952, pp. 81 y 85.

dos; el espacio *puro* (que él define *absoluto*) “puede ser abandonado en favor de un espacio cambiante que en la novela desempeña funciones precisas. [...] ... calificarlo, humanizarlo, es el empeño del novelista, que, por cierto, no se entretendrá en teorizar, sino en dar consistencia a lo inconsistente.”⁸

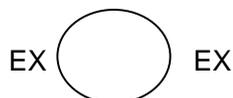
2. EL ESPACIO LITERARIO.

En la teoría literaria, la base de cualquier tipo de análisis es el estudio del *cronotopo* de un texto, según la definición de Bajtín, es decir, de las relaciones entre el elemento temporal y el espacial de una obra. La sucesión de acontecimientos, en una narración, está condicionada por el aspecto temporal, mientras que las descripciones intercaladas cumplen la función de suspender el curso del tiempo y contribuyen a ensanchar la narración en el espacio. En la novela tradicional, anterior al siglo XX, el aspecto temporal suele tener más importancia que el espacial, puesto que lo que interesa al autor es la narración de los hechos y de las peripecias de sus personajes; sin embargo, en la novela del siglo XX, y sobre todo en la época definida de la *postmodernidad*, el papel de las descripciones espaciales, que representan una pausa en la narración, ha ido adquiriendo cada vez mayor relieve. Angelo Marchese⁹ ha analizado varias funciones de la descripción literaria en la economía de un texto: puede servir para crear un ritmo, puede centrarse en la representación del mismo personaje, o puede asumir una importancia fundamental, sometiendo a sus espacios las otras instancias diegéticas. Éste último es el caso que nos interesa. La representación del espacio que el lector tiene ante sí, en una novela o en un poema, presenta, antes de

⁸ Gullón, Ricardo, “Espacio y novela”, Barcelona, Antoni Bosch Ed., 1980, pp. 2 y 4.

nada, el problema de *cómo se percibe* este espacio por parte de un narrador o de un personaje; luego hay que plantearse la interpretación del *simbolismo* del espacio narrado. Para llevar a cabo una correcta diegesis del texto, el crítico debe saber interpretar los signos no-espaciales que están contenidos en los signos espaciales; esto significa, por ejemplo, que todas las categorías clásicas de espacios, y las parejas semánticas binarias con las que se pueden clasificar la mayoría de espacios (alto-bajo, derecha-izquierda, cercano-lejano, abierto-cerrado, limitado-ilimitado, continuo-discontinuo, etc.) tienen, en realidad, un contenido no-espacial, como representaciones de algo que no es espacio (bueno-malo, interior-exterior, etc.). De esta forma, el análisis espacial puede llevar a una comprensión más exacta del mensaje que el autor ha expresado en su texto, captando en él los significados ocultos bajo algunas representaciones de espacios.

Si en una obra se encuentran unas descripciones espaciales con una relevancia específica, entonces el mundo de el/los personaje/es puede resumirse, normalmente, en un esquema de este tipo:



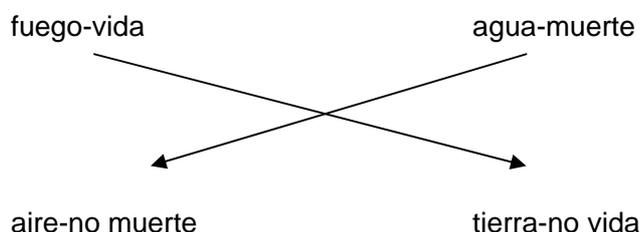
en el que EX equivale al espacio exterior (del mundo que rodea al personaje), e IN es el espacio interior (de su interioridad). Todos los movimientos de un personaje son de EX a IN, o viceversa, es decir que hay un continuo flujo de conciencia entre el mundo “real” o exterior y el alma del individuo: “Si può trovare, a seconda dei testi, una valorizzazione della prospettiva esterna o interna.”¹⁰ A lo largo de la novela o del poema, el personaje (o el narrador) cumple un periplo continuo entre la exterioridad y la interioridad, y este movimiento determina y constituye la trama del texto, sobre todo en

⁹ Marchese, Angelo, “L’officina del racconto. Semiotica della narratività”, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (Col. Oscar Saggi), 1983.

la literatura contemporánea; si se consigue anular la diferencia tan tajante entre los dos espacios, entonces el personaje deja su movimiento y se convierte en inmóvil, con lo que la narración ya no tiene por qué seguir. Es éste el caso, por ejemplo, de la novela breve “Il filo dell’orizzonte” di Antonio Tabucchi, donde el protagonista, en el momento en que elimina las barreras físicas entre espacio exterior e interior, a través de la identificación de sí mismo con el espacio que le rodea, llega a un punto de autoconciencia tan avanzado, que el autor no puede continuar escribiendo y la trama se interrumpe de repente sin que se hayan atado algunos cabos sueltos de la historia (policíaca).

En cuanto a la simbología del espacio literario, la moderna semiótica ha planteado una posible interpretación, basándose en la teoría de los arquetipos cosmológicos comunes a todas las culturas y civilizaciones. Determinados elementos cósmicos conllevan siempre el mismo significado en todos los seres humanos; fuego, agua, tierra y aire se corresponden con momentos de la vida o la muerte de los individuos. Si la descripción de un determinado espacio supone una presencia importante de alguno de estos elementos, entonces se puede llegar con cierta seguridad a una correcta interpretación del texto.

Según el esquema siguiente¹¹:



¹⁰ Ibidem, p. 114.

¹¹ Ibidem, p. 122.

los elementos primordiales pertenecen a la esfera del subconsciente del individuo, por lo que un espacio que los contenga en mayor o menor medida ofrece muchas pistas para la crítica (por ejemplo, la presencia fuerte del agua, como en las ciudades que tienen orilla o puerto, implica la elección, por parte del autor, de un símbolo de muerte claramente identificable). Sin embargo, el modelo arquetípico puede variar en función de la narración, y será siempre el autor, de forma consciente, quien construya *su propio* código de signos dentro de un determinado texto.

“Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios.”¹²Gaston Bachelard, uno de los pioneros en el campo de la crítica fenomenológica aplicada al ámbito literario, dedica varios de sus estudios al problema del espacio en la obra poética. Dejando a un lado las posibles componentes psicológicas o psicoanalíticas (que dedican sus esfuerzos a intentar explicar un texto según la biografía de su autor), Bachelard quiere “restituir la subjetividad de las imágenes”¹³, estudiando la *imagen* poética en el momento en que ésta surge en una conciencia individual. El método fenomenológico permite así, según el estudioso, analizar los espacios del lenguaje, tanto si son espacios-felices, espacios-amados, como si se trata de espacios del desasosiego. En la mente creadora de un autor, en el momento de realizar su obra, cabe destacar un procedimiento muy frecuente de escritura, el de la *ensoñación*. Los sueños son una actividad pasiva del hombre, y son un rasgo común a cualquier ser viviente, mientras que la peculiaridad de los ensueños es que se trata de una creación activa, consciente y voluntaria del sujeto (poético)¹⁴; el poeta es aquél que, a través de sus ensueños, crea un mundo fuera de toda realidad, en el que construye unos espacios *irreales*,

¹² Bachelard, Gaston, “La poética del espacio”, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983 (1ª ed. 1957), pp. 39-40.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

unas imágenes poéticas que tienen su origen y su fin en la actividad lingüística. El mundo real sufre una profunda transformación y el poeta lo absorbe en el mundo imaginario. A medio camino entre el recuerdo y la leyenda, los espacios que son creados a través de la palabra tienen “un fondo onírico insondable, y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares.”¹⁵ A través de la ensoñación poética, el ser humano puede superar sus límites físicos y mentales, y ampliar los horizontes de su alma. De hecho, hay que procurar las correspondencias que existen entre la inmensidad del espacio del mundo exterior y la profundidad del espacio íntimo de un poeta. Bachelard insiste mucho en el análisis de los espacios que representan, más que otros, la interioridad del hombre, como la casa, los cajones, los armarios, el nido, la concha, etc., estableciendo una dialéctica entre los elementos de “dentro” y los de “fuera”, con la carga simbólica que esto supone.

El espacio narrativo es un espacio verbal, que rompe todos los lazos con el espacio real, y como tal tiene unas características propias; Ricardo Gullón¹⁶ distingue entre el espacio perceptivo, que es habitable por el hombre pensante, y contiene elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible (óptica, táctil, acústica y kinestésica), y los espacios del silencio, que cumplen la función de suscitar impresiones y sensaciones indefinidas (el silencio *habla*). También resalta el papel del espacio simbólico, del que ya se ha hablado, del espacio mental (que es un espacio interior psicológico), del espacio de la lectura, que hay que tener en cuenta por sus implicaciones en el ámbito de la comunicación del mensaje literario, y de las simbiosis espacio-personaje (donde los espacios de la naturaleza o de la fantasía pueden ser un refugio o al contrario, un espacio inquietante). Un mismo espacio puede tener diversas

¹⁴ Bachelard, Gaston, “La poética de la ensoñación”, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997 (1ª ed. 1960).

¹⁵ “La poética del espacio”, op. cit., p. 64.

¹⁶ “Espacio y novela”, op. cit..

caracterizaciones o diversas facetas, y es tarea del lector descifrar los significados de cada una de ellas, recomponiendo el relato según los elementos de los que dispone.

“La novela crea un espacio o lo inventa, para instalar en él una metáfora genuinamente reveladora.”¹⁷ La estructura de una obra, por tanto, puede considerarse como la manifestación exterior de una metáfora que construye el autor, revelando así los esquemas que rigen su visión del mundo. El peligro de una lectura de este tipo es lo que el receptor del mensaje pueda añadir al contenido del mismo, y que la transformaría en una lectura *creativa*; para evitarla, y para descubrir el significado de las palabras, hace falta atender el espacio donde resuenan, porque el contexto es parte del texto.

Georges Perec, en 1974¹⁸, afirma que el significado de la escritura, para él, está en tratar de retener “algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva”¹⁹, puesto que siente cómo el espacio se le deshace entre los dedos como arena. La escritura es el acto gracias al cual *nosotros* somos autores de la geografía que visitamos; el poeta (o el novelista) es el demiurgo que *crea* o *retiene*, *transformándolos*, los espacios de su obra, dando vida a una ficción literaria sin límites preestablecidos, y haciendo posibles varias lecturas de la misma.

3. LA CIUDAD COMO ESPACIO LITERARIO.

Dentro de las posibilidades que ofrece el análisis del espacio literario, uno de los sistemas que presentan una estructura más compleja e interesante es el del espacio de la ciudad. A lo largo de los siglos, muchísimos escritores han ido creando sus obras utilizando, de forma consciente o no, el recurso de la ciudad como elemento

¹⁷ Ibidem, p. 9.

¹⁸ Perec, Georges, “Especies de espacios”, Barcelona, Montesinos, 1999 (1ª ed. 1974).

narrativo de primera categoría, dándole un papel autónomo dentro del texto, como si fuese un personaje más, o como trasfondo de la acción que desarrollan otros personajes. Lo que varía, de un siglo a otro, es el grado de transformación de una misma ciudad en un espacio literario y, como tal, completamente diferente del espacio real o del espacio descrito en las crónicas de viaje que se han estudiado con anterioridad.

Los primeros ejemplos de la utilización de la ciudad de Lisboa en el marco de un texto de ficción son, curiosamente, dos libros escritos por autores españoles en el siglo XVII, es decir Tirso de Molina y Miguel de Cervantes.

Éste último, en 1616, el año de su muerte, escribe “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, una novela de aventuras que sigue el modelo de la novela griega del género. Los protagonistas de la historia son dos jóvenes, Persiles y Segismunda, quienes bajo un nombre falso (Periandro y Auristela) y acompañados por otros personajes secundarios, se dirigen hacia el sur de Europa, procedentes del norte del continente; después de muchas peripecias en varios islotes del océano, llegan por mar a la capital portuguesa, para empezar desde ahí un camino de peregrinación que les llevará hasta Roma. Si se piensa en la configuración del continente europeo, se notará que, desde luego, desembarcar en Lisboa no es la manera más directa para llegar a Roma. Sin embargo, la elección de esta ciudad como comienzo de una trayectoria iniciática de los personajes, en busca de la tierra prometida de la Cristiandad, respondería a una estrategia bien definida por parte de Cervantes: hacer de Lisboa un lugar idóneo para reflexionar sobre la naturaleza de la literatura religiosa y mística, así

¹⁹ Ibidem, p. 140.

como, más adelante, España será un lugar para reflexionar sobre el género de la comedia.²⁰

Al llegar los peregrinos desde el mar²¹ en una embarcación de la época, la vista debía de ser inmejorable, porque el grumete, cuando vislumbra a lo lejos el perfil de la ciudad, grita a los otros miembros de la tripulación:

¡Tierra, tierra! Aunque mejor diría: ¡cielo, cielo!, porque, sin duda, estamos en el paraje de la famosa Lisboa.²²

Este anuncio llena de alegría a todos los ocupantes del barco, sobre todo porque suponía el final de un duro periplo por mar que estaba ya poniendo a prueba la resistencia física de algunos de ellos.

A continuación, y para animar aún más a sus compañeros de viaje antes de desembarcar, el personaje de Antonio se encarga de describir, a grandes rasgos, la ciudad, que les deslumbrará por su riqueza y opulencia; sin olvidar que esta obra fue escrita en plena dominación de la casa de los Austrias²³, el primer detalle que figura en las palabras de Antonio es la presencia de unas iglesias que se caracterizan por su riqueza y por la piedad que se predica en ellas:

... ahora verás los ricos templos en que es adorado (Dios); verás justamente las católicas ceremonias con que se vive, y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto.²⁴

El segundo detalle urbano que destaca Antonio son los hospitales²⁵, que define como verdugos de la enfermedad y lugares donde, a través del sufrimiento y la muerte, se ganan los cristianos la vida del cielo:

²⁰ Vd. Abreu, María Fernanda de, “¡Tierra! ¡Tierra! Aunque mejor diría ¡Cielo!. Lisbonne par Miguel de Cervantes.”, en “La Littérature et la Ville”, op. cit., pp. 21-26.

²¹ Nótese que, en este aspecto, Cervantes sigue fielmente las crónicas de los viajeros, que llegaban casi todos por mar, a bordo de unas embarcaciones típicas de la época.

²² Cervantes Saavedra, Miguel de, “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, en “Obras Completas”, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1980; Tomo 2, p. 980.

²³ La dominación española en Portugal duró desde 1560 hasta 1640.

²⁴ “Los trabajos...”, op. cit., p. 981.

Aquí en esta ciudad verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen, y el que en ellos pierde la vida envuelto en la eficacia de infinitas indulgencias, gana la del Cielo...²⁶

Según unos recursos retóricos muy utilizados en la época, afirma que

La ciudad es la mayor de Europa, y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas de Oriente, y desde ella se reparten por el Universo...²⁷

La gran abundancia de mercancías procedentes de las tierras de Ultramar confiere a Lisboa el aspecto de ciudad *rica*, por encima de cualquier otra consideración. Y el símbolo de este comercio tan rentable y exótico es el puerto, que tampoco falta en esta descripción de Cervantes:

... su puerto es capaz no sólo de naves que se puedan reducir a un número, sino de selvas movibles de árboles que los de las naves forman...²⁸

Después de estas breves noticias sobre la fisonomía de la ciudad, Antonio se detiene a hablar de sus habitantes, a los que define de forma especial por sus rasgos morales y sus actitudes sentimentales:

... aquí el amor y la honestidad se dan las manos y se pasean juntos; la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia, y la braveza no consiente que se le acerque la cobardía. Todos sus moradores son agradables, son corteses, son liberales y son enamorados, porque son discretos. [...] ... la hermosura de las mujeres admira y enamora; la bizarría de los hombres pasma, como ellos dicen; finalmente, ésta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo tributo.²⁹

En este punto, Periandro, ruega a Antonio que deje de alabar tanto esta ciudad, porque quieren que quede algo nuevo e inesperado para poder verlo con sus propios ojos.

La embarcación procede a entrar en la desembocadura del Tajo; los protagonistas desembarcan en la ribera de Belém (desde donde solían zarpar los barcos de los exploradores y los navegantes portugueses en esos años) y la joven

²⁵ No es de extrañar tanta insistencia en los hospitales lisboetas, sobre todo si consideramos que en Madrid, en aquella época, sólo había uno, en el actual barrio de la Latina.

²⁶ “Los trabajos...”, op. cit.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

Auristela expresa el deseo de visitar el “santo monasterio” de los Jerónimos, cuyo núcleo central ya estaba construido entonces, para “adorar al verdadero Dios”. Toda la insistencia de los peregrinos en visitar y dar cuenta de las maravillas de las iglesias lisboetas se explica por las características de su viaje, que más allá de ser una simple crónica, es una auténtica iniciación en los misterios de la fe cristiana, en clave de epopeya aventurosa.

“Llegaron por tierra a Lisboa, rodeados de plebeya y de cortesana gente”³⁰; como se puede ver en esta afirmación, la zona de Belém no estaba considerada como parte de la ciudad, como lo es ahora.

Si es cierto que la ciudad, por las razones que he señalado antes, deslumbra a los peregrinos de esta novela, también hay que decir que ellos mismos deslumbran a todo el pueblo lisboeta, que acude masivamente a observar a los viajeros, con sus facciones y sus trajes tan inusuales entre ellos. Éste es más que nada un recurso literario de Cervantes, para animar y enriquecer la narración, porque no es muy probable que unos habitantes acostumbrados a ver llegar todos los días a su puerto mercancías exóticas, esclavos y mercaderes desde las zonas más lejanas del planeta, se quedaran asombrados al ver a unos peregrinos extranjeros recorriendo sus calles.

La estancia en Lisboa dura diez días, durante los cuales

... gustaron en visitar los templos y en encaminar sus almas por la derecha senda de su salvación...³¹

Una curiosidad de este fragmento que estamos leyendo de la obra cervantina es que, al visitar nuestros protagonistas la tumba de un caballero portugués al que habían conocido años atrás, leen en su epitafio:

... no murió a las manos de ningún castellano, sino a las de Amor...³²

³⁰ Ibidem, p. 982.

³¹ Ibidem, p. 983.

³² Ibidem, p. 982.

Declaración significativa del periodo histórico en que vive Cervantes, y testimonio claro de los sentimientos de odio y de orgullo herido que los portugueses fueron madurando durante los largos años de dominación española, que hacían suponer que alguien que muriese en batalla, lo hiciese luchando contra los castellanos.³³

En la obra “El burlador de Sevilla”, atribuida a Tirso de Molina, el personaje de Don Gonzalo de Ulloa relata al rey de Castilla Alfonso XI su experiencia en la capital lusa después de haber viajado allí por orden expresa del soberano.

Se supone que la trama de Tirso se desarrolla en el siglo XIV, pero en realidad la ciudad que retrata don Gonzalo es la contemporánea del autor, es decir que se corresponde a como era Lisboa en 1615, año de composición de la obra. Esto es evidente en dos afirmaciones: en el verso 717, al definir Lisboa como “la mayor ciudad de España”, por ser todavía territorio español (bajo el reinado de Felipe III), y en los versos 827-830, al afirmar que

Tiene en su gran Tarazona / diversas naves, y entre ellas / las naves de la Conquista / tan grandes
...³⁴

Este deliberado anacronismo cumple la función de proyectarnos hacia una Lisboa muy parecida a la descrita por Cervantes.

Eran esos unos años de actividades febriles para la ciudad, sobre todo desde el punto de vista del movimiento de mercancías:

³³ Si bien es cierto que el término *castellano* puede hacer referencia tanto a la nacionalidad de un caballero como al hecho de residir en un castillo, en este caso he preferido interpretar este pasaje como una alusión directa al hastío de los portugueses en contra de los vecinos españoles, puesto que Cervantes, apenas dos líneas antes de este fragmento, utiliza el término para indicar la lengua castellana: “... vieron la capilla y la losa, sobre la cual estaba escrito en lengua portuguesa este epitafio, que leyó casi en *castellano* Antonio el padre, que decía así.....” (ibidem; la cursiva es mía).

³⁴ Tirso de Molina (atribuida), “El burlador de Sevilla”, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 172-173.

... el llegar / cada tarde a su ribera / más de mil barcos cargados / de mercancías diversas / [...] pan, aceite, vino y leña, / frutas de infinita suerte, / etc.

... Mas, ¿qué me canso?, / porque es contar las estrellas / querer contar una parte / de la ciudad opulenta. (vv. 841-854)³⁵

Pero, si volvemos al principio de la descripción, Lisboa, según Tirso, es “una octava maravilla” (v. 722), y entre los primeros elementos que atraen la atención de cuantos llegan a su orilla, o a las “sagradas riberas / de esta ciudad” (vv. 728-9) está la enorme cantidad de embarcaciones amarradas en su puerto:

Hay galeras y saetías, / tantas, que desde la tierra / parece una gran ciudad / adonde Neptuno reina. (vv. 735-8)³⁶

Lo que, ya en tierra firme, parece una de las mayores atracciones, es el Convento de San Jerónimo de Belém (otra vez), aquí también considerado como si estuviera fuera de la ciudad:

Está de esta gran ciudad, / poco más de media legua, / Belén, Convento del Santo, / conocido por la piedra / y por el León de guarda, / donde los Reyes y Reinas / Católicos y Cristianos / tienen sus casas perpetuas. (vv. 743-750)³⁷

Desde Alcántara, en el lado occidental, hasta el convento de Jabregas, en el extremo oriental, se despliega una ciudad que bien podría compararse con Roma por el elevado número de conventos e iglesias.

De ahí Tirso pasa a describir la zona central de la actual Baixa, que poco tenía que ver con la que vemos ahora, debido a la profunda y radical transformación que sufrió después de ser arrasada en el terremoto de 1755:

En medio de la ciudad / hay una plaza soberbia / que se llama *Ruzío* / grande, hermosa, y bien dispuesta, / que habrá cien años, y aún más, / que el mar bañaba su arena / (...) Tiene una calle que llaman / *Rúa Nova* o calle nueva, / donde se cifra el Oriente en grandezas y riquezas / (vv. 791-804)³⁸

³⁵ Ibidem, p. 173.

³⁶ Ibidem, p. 170.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, pp. 171-172.

Como última anotación al Burlador, hay que señalar que para que el retrato tenga, a los ojos del público, aún más grandiosidad, Tirso no duda en referirse al mito fundacional de Lisboa; según la leyenda, como ya he tenido ocasión de explicar con anterioridad, la fundación en la antigüedad se debería al héroe griego Ulises, quien durante uno de sus viajes habría llegado a estos parajes y habría dado su nombre a la ciudad, siguiendo la dudosa etimología Lisboa < Ulisibona (latín).

Por todo lo que se ha expuesto, la lectura de las páginas de Cervantes y Tirso nos desvela una ciudad rica y opulenta, donde lo que más importa es subrayar su condición de ciudad cristiana y devota (¡ estamos bajo los auspicios de los *Filipes* !), sin que ninguno de los dos autores se detenga en los aspectos artísticos o sociales de la realidad lisboeta; lo que interesa, en esa España del siglo XVII en la que viven y escriben, es que los personajes (los peregrinos de Cervantes y el don Gonzalo de Tirso) se muevan en un espacio que pueda despertar la imaginación del público, a través de unos recursos retóricos muy frecuentes en la época, que sugieren grandiosidad, magnificencia y exotismo, sin olvidar el aspecto más claramente religioso y piadoso en la narración.

Dentro del concepto de espacio literario, la ciudad adquiere una relevancia especial, sobre todo en los siglos XIX y XX, por el papel que representa en el desarrollo de los seres humanos. En esta época, el hombre nace, vive, realiza sus experiencias existenciales y muere en la ciudad; el trasfondo espacial de buena parte de la literatura moderna y contemporánea, o incluso postmoderna, es la ciudad, que puede ser vista y analizada como ciudad tentacular, ciudad – refugio, ciudad – madrastra, o simplemente como un lugar donde sus habitantes viven y aman, pero que casi nunca deja indiferente a sus lectores.

En el siglo XIX, la ciudad literaria constituye esencialmente una ciudad-marco, que los autores utilizan como telón de fondo para desarrollar el texto narrado, es decir, como un contexto; en cambio, en época moderna, la ciudad se configura como verdadero texto, como un elemento esencial de la narración, que en ocasiones adquiere relevancia igual o superior a los otros elementos distintivos de una obra.

El etnólogo francés Marc Augé afirma que la ciudad moderna es esencialmente novelesca, porque al visitar algunas de ellas, como Venecia o París, vienen a la mente las grandes obras de autores como Thomas Mann o Marcel Proust; en un ensayo titulado “La ciudad entre lo imaginario y la ficción”³⁹, Augé estudia los movimientos que se instauran entre la ciudad y el escritor que la ha inmortalizado, por lo que “uno ve al autor a través de las ciudades que éste ha evocado y ve a las ciudades a través de aquellos que las han amado y descrito: fantasmas que gracias a nuestros recuerdos de lecturas continúan recorriendo sus calles y sus plazas.”⁴⁰ Para quien se encuentre en ella, la ciudad es el lugar de la memoria en el que el hombre recuerda “la secreta alquimia que transmuta, de vez en cuando, para el ojo del transeúnte, los lugares en estados de alma y el alma en paisaje.”⁴¹ Evidentemente, el vínculo entre el espacio urbano y la sociedad que lo habita es muy estrecho y en un proceso de continuo cambio. Pero, ¿existe la ciudad al margen de la imagen que el hombre tiene de ella?

Según las teorías semióticas, la ciudad es esencialmente un *signo*, y por lo tanto la metodología que hay que seguir a la hora de intentar una interpretación en clave literaria, es una *lectura* de este signo. Si la ciudad surge de un acto de escritura, entonces es ella misma *escritura*, y como tal tiene un lenguaje propio, una gramática, un léxico, etc.: “Este lenguaje tiene sus signos específicos, que son los seres y sus

³⁹ En: Augé, Marc, “El viaje imposible. El turismo y sus imágenes”, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998 (1ª ed. francesa, 1997), pp. 109-131.

⁴⁰ Ibidem, p. 109.

⁴¹ Ibidem, p. 110.

edificios, y su gramática, que es el plan urbano. En la oración de los centros poblados, quizá la casa sea el sustantivo; el edificio simbólico el adjetivo; [...] las fábricas, talleres y centros de trabajo los verbos; [...] las calles y vías las conjunciones copulativas; los muros, barreras y fosos las adversativas...”⁴² Las ciudades escritas (y no descritas) pertenecen al imaginario colectivo de los lectores, son “páginas en blanco que escribimos todos, pero que sólo puede firmar un escritor predestinado.”⁴³ Pero también existen ciudades escritas con un lenguaje críptico, que participan de un mundo onírico o misterioso, inaccesible para un público no preparado.

El mismo Roland Barthes, en una conferencia pronunciada en 1967, defiende la necesidad de una “semántica” de la ciudad; puesto que la ciudad es escritura, y su significante está abiertamente en contraste con la realidad de una geografía objetiva y descriptiva, hay que intentar establecer una metodología de la interpretación de este significante, teniendo siempre presente, sin embargo, que “la semiología nunca postula actualmente la existencia de un significado definitivo.”⁴⁴ El mejor modelo, según Barthes, para estudiar la ciudad escrita, es el de la oración gramatical del discurso, es decir, el hecho de considerar cada elemento urbano como si fuese un fragmento de un enunciado, y así recae sobre el lector la tarea de aislar estos fragmentos y “actualizarlos secretamente”⁴⁵ según los códigos que posee. Hay que aprender a *leer* la ciudad. Si el escritor, en la ciudad, tiene el insustituible papel de “depositario e artífice do verbo”⁴⁶, organiza su discurso según unos códigos y una simbología que forman parte de un universo colectivo, por lo que su texto no es impenetrable desde un punto de vista semántico. Por lo tanto, la ciudad-escritura, la ciudad-lenguaje o la

⁴² Britto García, Luis, “La ciudad como escritura”, en “Quimera”, n. 176, enero de 1999, p. 51.

⁴³ Ibidem, p. 52.

⁴⁴ Barthes, Roland, “Semiología y urbanismo” en “La aventura semiológica”, op. cit., p. 264.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Chorão, João Bigotte, “O escritor na Cidade”, en “Polis. Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado”, Lisboa, Ed. Verbo, 1985, vol. 3, p. 1155.

ciudad-poema están estructuradas de tal forma que sea posible su *lectura* e interpretación en clave semiológica.

Una fuerte presencia de la ciudad como espacio literario empieza a hacerse notar después de la Revolución Industrial; antes de ese periodo, la ciudad en la literatura se limita sobre todo a un papel simbólico: es un espacio que, a través del mito que configura, se convierte él mismo en mito, como es el caso de dos ciudades fundamentales para la religiosidad del hombre, Jerusalén y Constantinopla.

La primera, ciudad atemporal, se articula alrededor de tres mitos, el judío, el cristiano, y el musulmán, cuyas manifestaciones arquitectónicas, el Templo, el Santo Sepulcro, y la Gran Mezquita, están concentradas en un espacio reducido, para permitir aunar en pocos metros cuadrados toda la energía de las tres confesiones. Jerusalén, cuya representación fantástica o utópica es la Jerusalén Celeste, se convierte en la ciudad de la literatura sagrada, de los grandes Libros de las religiones monoteístas, siendo de esta forma imposible que entre a formar parte de la literatura profana. La experiencia vital que tienen las personas que se acercan a ella y que anhelan visitarla y *poseerla*, hace que no se llegue a contar nada específico sobre ella, si exceptuamos los relatos de los peregrinos de la Edad Media.

En cambio, Constantinopla es la representación de lo profano, una ciudad construida sobre las tópicas siete colinas, que siempre ha encarnado los deseos de riqueza y opulencia de sus visitantes. No es una meta de peregrinación, sino un símbolo de fastuosidad y de conquista de la riqueza, como demuestran las crónicas de la conquista de la ciudad por parte de los Cruzados.

Desde la Revolución Francesa y la aparición de la República, en cambio, la ciudad moderna, lugar donde vive la nueva clase social emergente, la burguesía, empieza a desarrollarse alrededor de un espacio profano, relegando a un papel

marginal la sacralidad del espacio de la Catedral (en contraste con lo que había sido el espacio urbano medieval, cuyo centro neurálgico casi siempre se concentraba precisamente en la zona de la Catedral o de la iglesia parroquial). Ciudades como París, Londres o Lisboa se abren a las grandes avenidas, los grandes almacenes, los mercados, etc., todos ellos símbolos burgueses que rompen el equilibrio de las iglesias, de las desordenadas callejuelas medievales, y de los cementerios. La función defensiva de las murallas, que en épocas anteriores se habían levantado o reestructurado con mucho esmero por parte de reinantes preocupados con el destino de sus capitales (como es el caso de Lisboa), deja de tener importancia estratégica; empiezan a poblarse zonas impensables hace unos siglos, los arrabales, que se distinguen enseguida de las zonas intra-muros. De esta forma, una nueva clase social entra prepotentemente a formar parte del paisaje urbano, los proletarios aglutinados por la reciente Revolución Industrial, gracias a los cuales la vida de la ciudad se *democratiza*; los criterios clasistas, en cierta medida, se suavizan, y se incorporan unos criterios económicos en el reparto del espacio. Llega la iluminación a las calles, se plantan árboles en los bulevares y se crean parques para uso y disfrute de los habitantes de la ciudad (como el Passeio Público de Lisboa), lo cual modifica la fisionomía urbana de una forma importante.

El papel que juegan los escritores en todas estas modificaciones es determinante en la creación de una nueva poética; si en las primeras épocas de la Revolución Industrial los realistas se limitan a retratar la nueva ciudad desde un punto de vista exterior, es decir, sin comprometerse abiertamente con las problemáticas que se viven en ella, a finales del siglo XIX “ o poeta sente-se isolado num mundo cada vez mais estranho, tornando-se mais difícil a apreensão do sentido do tempo e do

espaço. O mundo exterior vai ser interiorizado, deixando a cidade de ser apreendida enquanto espaço estático. A noção do real é assim subjectivada.”⁴⁷

Todas las innovaciones en el ámbito arquitectónico y urbanístico tienen su contrapartida en una nueva manera de concebir el espacio de la ciudad en la literatura, y una nueva poética se abre paso entre los viejos cánones, aunque al principio fuera tildada de inmoral y demoniaca: el nuevo París de Charles Baudelaire.

El espacio mítico de capital francesa sufre un proceso de desmitificación en los versos de este poeta; la ciudad de Baudelaire es la ciudad de una serie de personajes marginales que hubiera sido impensable encontrar en los versos de cualquier otro autor anterior. París se transforma en un crisol de razas, en un mestizaje de culturas, y en un lugar sórdido donde tienen cabida los seres marginados y repugnantes, los desechos de la moderna sociedad burguesa. Así el artista incorpora a su galería de figuras poéticas las prostitutas, los borrachos, los viejos, la gente de color, los obreros, etc., todos ellos elementos de una renovada geografía urbana, en la que se rompen las barreras estéticas del realismo y del romanticismo. En los “Cuadros parisienses” la realidad se transforma en símbolo, a través de la metáfora, y no a través de la descripción (como acontecía en el romanticismo). Baudelaire crea la estética de lo feo; pero se trata de una fealdad sin alma, sin nada de la honradez o altura moral que tenía en el romanticismo. Es tarea del poeta conocer y retratar los lugares más viles y lúgubres de la ciudad, lo que representa una auténtica ruptura con las estéticas anteriores:

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.⁴⁸

⁴⁷ Coelho, Paula Mendes, “Cidades visíveis/Cidades invisíveis... Do simbolismo da Cidade à Cidade na literatura”, en Tavares, Maria José Ferro (ed.) “A Cidade. Jornadas inter e pluridisciplinares”, Lisboa, Publ. Universidade Aberta, 1993 (2 voll.), vol. I, p. 432.

⁴⁸ Baudelaire, Charles, “Les fleurs du mal et autres poèmes”, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 105.

Desde lo alto de su buhardilla parisiense, el poeta observa la vida que pasa en la ciudad bajo su mirada, pero estamos ante un juego de realidad-visión, es decir, la realidad se convierte en visión, en algo fuera del control de los sentidos habituales:

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.⁴⁹

Las chimeneas, los mástiles, las barracas, el empedrado de las calles, el ruido de la modernidad, todos estos elementos se convierten, a partir de ahora, en poesía.

Los trabajadores irrumpen también en la escena de la vida parisiense, pero hay una separación neta entre el trabajo diurno, que integra a sus protagonistas, y el trabajo nocturno, de las prostitutas y los criminales, que margina y rechaza.

El tiempo que mejor acompaña la creación literaria es el crepúsculo, un tiempo que tradicionalmente se ha asociado con una cultura no oficial en la que tienen cabida los momentos de locura y las borracheras de los escritores bohemios de este periodo:

Le jour tombe. [...] ... arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie... [...] Le crépuscule excite les fous. [...] O nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté!⁵⁰

El espacio de París de los “Cuadros” baudelairianos es un espacio poblado no de naturaleza o de monumentos; el individuo es el creador de un espacio *imaginario*, un lugar que tiene una perfecta correspondencia con el espacio *interior* de su alma:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.⁵¹

Por primera vez, un poeta sugiere la posibilidad de un paralelismo entre la dimensión exterior de un espacio, y la interioridad de su alma; su ser atormentado se

⁴⁹ Ibidem, p. 104.

⁵⁰ Baudelaire, Charles, “Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)”, Paris, Ed. Garnier Frères, 1958, pp. 105-107.

⁵¹ “Les fleurs du mal”, op. cit., p. 108.

refleja en la luz tenue del crepúsculo, en las frías brumas matinales, en los ojos de los seres desesperados y marginales que pueblan las noches de París, etc.

Uno de los “poemas en prosa” se coloca en una posición incluso más moderna, situando un elemento espacial, la ciudad de Lisboa, fuera del mundo, fuera de la realidad sensible, allí donde el alma puede por fin descansar y reponerse del esfuerzo de vivir:

«Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d’habiter Lisbonne? Il doit y faire chaud, et tu t’y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l’eau; on dit qu’elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a telle haine du végétal, qu’il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!»⁵²

El paisaje pierde todos los referentes que lo vinculan con la realidad, es el lugar metafórico por excelencia. La imaginación del artista aísla la ciudad, la aleja de la dimensión espacio-temporal, para re-crearla según una estructura capaz de reflejar los pliegues de su alma.

En los últimos versos de los “Cuadros”, Baudelaire llega al extremo de retratar París como si fuera una persona:

L’aurore grelottante en robe rose et verte
S’avançait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.⁵³

Es un elemento novedoso, puesto que desmitifica la imagen de un París de los intelectuales, los artistas o el lujo; *personifica* el espacio, pero lejos de una retórica clasicista.

La interiorización del espacio exterior y la personificación del mismo serán los principales rasgos de modernidad de algunos poetas posteriores a Baudelaire, influenciados poderosamente por el autor de los “Cuadros”.

⁵² “Petits poèmes...” op. cit., pp. 211-212.

⁵³ “Les fleurs du mal”, op. cit., p. 124.

En 1887 se publica, en Portugal, el “Livro de Cesário Verde”, un caso de *baudelairianismo a la portuguesa*⁵⁴, según la opinión de los críticos.

En algunos de los treinta y cinco poemas que componen toda la producción de Cesário se pueden encontrar las huellas claras de su simpatía por el poeta parisiense, tanto en la temática como en las formas artísticas. El retrato urbano que resulta de sus versos es el de una Lisboa que quiere parecerse a París; los cuadros urbanos son muy parecidos a los de Baudelaire, y lo mismo acontece con los personajes, escogidos entre la población y, sobre todo, retratados en su papel de transeúntes anónimos por las calles. La ciudad que se moderniza, que se *macadaniza*, es el escenario de una poesía que combina el elemento pesimista (la imposibilidad de eludir el progreso) con una visión irónica de la realidad; hay en él, a veces, un sentimiento casi de confianza hacia las posibilidades del hombre moderno de hacer frente a las innovaciones tecnológicas. La aparente lucha entre el campo y la urbe (que Cesário experimentó en primera persona, puesto que tenía que ir a curarse, cada cierto tiempo, a la finca rural de su padre a causa de su tuberculosis) es el reflejo de su vida, transcurrida entre los negocios de ferretería de la familia en la ciudad, y la tranquilidad de la explotación agrícola donde el joven poeta asistía a los trabajos de los peones de la finca. Esta experiencia personal explica la dualidad de su poesía, que parece asimilar el progreso tecnológico que sufre Lisboa a finales del siglo XIX, con sus ruidos, sus fábricas, sus gentes marginadas y sus prostitutas, con la tranquilidad y el alivio que Cesário siente en sí cuando nota que de algún lugar emana un olor a pan, “um cheiro salutar e honesto a pão no forno...”⁵⁵ De hecho, uno de los detalles que diferencia su obra de la de Baudelaire es que Cesário, a pesar del desasosiego provocado por los avances

⁵⁴ Losada Soler, Elena, “José Joaquim Cesário Verde” en José Luis Gavilanes y António Apolinário (ed.), “Historia de la Literatura Portuguesa”, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 486-495.

⁵⁵ Verde, Cesário, “O Livro de Cesário Verde e poesias dispersas”, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1988, p. 108.

tecnológicos que invaden Lisboa, asume la modernización como algo inevitable, e incluso tiende a vislumbrar (puesto que pertenece, al fin y al cabo, a la burguesía urbana de tendencia progresista) las implicaciones positivas de una metrópoli que crecía tan rápidamente como la capital portuguesa.

La obra de Cesário se inserta en la corriente realista de la literatura portuguesa, influenciada por el parnasianismo francés, pero las conclusiones a las que llega el poeta son bien distintas; la descripción poética de una ciudad no puede ser del todo realista, porque sería una contradicción con el *discurso poético* en sí, y por lo tanto la Lisboa de sus versos se basa en *su* impresión y *su* percepción del espacio en el que vive. Estamos ante la utilización consciente de unos recursos poéticos, cuya finalidad es crear, una vez más, un espacio subjetivo y personal donde los elementos retratados funcionen como espejo del sufrimiento o del desasosiego del propio autor. El propio Cesário reconoce que la visión de la ciudad y del río que tiene delante le provocan un deseo absurdo de sufrir:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.⁵⁶

En los poemas “O sentimento dum ocidental” y “Num bairro moderno”, Lisboa es un espacio que “perturba”, donde la espesa niebla y la oscuridad de la noche recuerdan un lugar bien distinto, Londres:

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés e a turba,
Toldam-se duma cor monótona e londrina.⁵⁷

El protagonismo absoluto de sus versos “urbanos” compete a los elementos típicos del centro lisboeta, las tascas, los cafés, las diferentes tiendas, los estancos, las *brasseries*, los *magasins*, las floristerías, y las iglesias, éstas últimas culpables de

⁵⁶ Ibidem, p. 103.

⁵⁷ Ibidem.

manchar el panorama ciudadano con las sombras siniestras del clero que en ellas ejerce su labor:

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero...⁵⁸

Cesário, intelectual liberal y progresista, en varias ocasiones ironiza sobre las tendencias reaccionarias del clero portugués, y critica la actitud de las jovencitas burguesas que pasean por la ciudad:

As burguesinhas do catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.⁵⁹

La población que, siguiendo la estela de Baudelaire, aparece con más fuerza retratada en estos poemas, es la más desfavorecida en medio de tantas innovaciones tecnológicas: las prostitutas (que Cesário define sólo “imorais”), los borrachos que salen de las tabernas malolientes, los criminales que atracan a los paseantes por la noche, los viejos mendigos que piden por la calle para sobrevivir (entre ellos, su viejo profesor de latín), etc. Sin embargo, todo esta miseria humana contrasta con la esperanza que encarna la clase burguesa, capaz de llevar a cabo un lento pero inevitable proceso de modernización en la vida de la ciudad.

En la poesía de Cesário no hay que descuidar el aspecto metafísico del espacio urbano; los cuadros sucesivos, y aparentemente desligados los unos de los otros, que representan escenas de la vida lisboeta, forman parte de una unidad temática que refleja los paseos del poeta por las calles de su ciudad. La diversidad de los retratos tiende hacia un punto de encuentro que es la misma esencia de Lisboa. El deseo de Cesário es poder llegar a incorporar todos los aspectos de la vida exterior de la urbe en su interioridad, para llegar a la unidad de su propio ser: “O ser-se possuído por tudo, tudo possuir, a entrega à ânsia de tudo sentir, quer seja a fúria dos mecanismos, quer

⁵⁸ Ibidem, p. 106.

seja o movimento humano das ruas, constitui uma ponte de acesso ao mistério e à unidade do próprio ser. Existe o enigma do quotidiano, dos objectos da cidade, ligado ao problema crucial, ao mistério de existir, à razão de haver tudo.”⁶⁰ Como veremos más adelante, este intento de reunir toda la pluralidad de un espacio exterior en una sola alma será uno de los elementos más característicos de la producción pessoana, en la que se declarará abiertamente la influencia de la poesía de Cesário:

Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.
Que pena tenho dele!
Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade....⁶¹

Paralelamente a las diferentes transposiciones poéticas de un concepto de espacio urbano concreto (el París de Baudelaire, la Lisboa de Cesário Verde, etc.), al plantear la necesidad de *leer* una ciudad es imprescindible tener en cuenta las palabras de Italo Calvino. En su texto “Le città invisibili”⁶² encontramos unas formulaciones básicas y útiles para afrontar el análisis, en clave semiótica, de los espacios que componen las urbes modernas. Este escritor lleva hasta sus últimas consecuencias el proceso de alejamiento de la realidad de una poética del espacio, puesto que se pierde toda referencia a un espacio concreto, y se privilegia una interpretación en clave psicoanalítica de una serie de ciudades inexistentes, producto sólo de su fantasía. Entre los diversos términos que Calvino pone en relación con el concepto de ciudad los que más llaman la atención son los *signos*, la *memoria*, el *deseo*, y los *muertos*:

⁵⁹ Ibidem, p. 108.

⁶⁰ Sequeira, Rosa Maria, “A origem da cidade na poesia: a projecção de Cesário Verde em Fernando Pessoa”, en Tavares, Maria José Ferro, “A cidade...”, op. cit., vol. I, pp. 419-420.

⁶¹ Pessoa, Fernando, “Poemas de Alberto Caeiro”, ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1995 (4ª edición), p. 99.

⁶² Calvino, Italo, “Le città invisibili”, op. cit.

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.⁶³

Con estas premisas, el lector atento puede comenzar a entender cuáles son los elementos que contribuyen a la formación de una poética del espacio urbano; en las diferentes ciudades imaginarias relacionadas con la memoria, por ejemplo, Calvino profundiza en el papel de los recuerdos y las vivencias personales a la hora de reconstruir interiormente un espacio externo, y este es un aspecto que afecta, en mayor o menor medida, a la mayoría de los poetas y narradores modernos y postmodernos. En un estilo aparentemente críptico, las ciudades invisibles e imaginarias nacidas de la fantasía de Calvino nos llevan a una dimensión espacial en la que el referente real y concreto ha desaparecido por completo, y los viajes de Marco Polo son una recreación, en clave metafórica, del viaje interior que todo hombre tiene que afrontar a lo largo de su vida. Durante su viaje existencial por las ciudades del imperio de Kublai Kan, Marco Polo encuentra el sentido de sus viajes pasados, de todo lo que vivió antes de llegar a emprender el camino hacia el Oriente:

Marco Polo immaginava di rispondere [...] che più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più capiva le altre città che aveva attraversato per giungere fin là, e ripercorreva le tappe dei suoi viaggi, e imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa...⁶⁴

El hecho de encontrarse en un espacio ajeno a los recuerdos del pasado permite al viajero regresar a esas zonas de su mente o su corazón en la que habían quedado reclusos acontecimientos significativos de su vida:

Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'averne: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti.⁶⁵

⁶³ Palabras pronunciadas en el transcurso de una conferencia en inglés para los estudiantes de la Graduate Writing Division de la Columbia University de Nueva York el día 29 de marzo de 1983. En la "Nota preliminar" a la traducción española de "Le città invisibili": "Las ciudades invisibles", trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Unidad Editorial (para El Mundo), 1999.

⁶⁴ "Le città invisibili", op. cit., p. 34.

⁶⁵ Ibidem.

El proceso de progresiva interiorización del espacio sigue unas etapas que se pueden resumir en un esquema de este tipo:

- la ciudad real *no* se corresponde con la ciudad descrita en el texto artístico, aunque existan unos puntos de contacto entre ellas⁶⁶.
- la ciudad que se ha convertido en lenguaje, es decir, en creación artística, posee un sistema de signos y símbolos que suponen una interpretación en clave semiótica del significante; cada signo esconde un determinado significado, según el código personal de un autor específico y sus referentes culturales y lingüísticos⁶⁷.
- uno de los puntos de contacto entre la realidad y la creación artística es *el viajero*, capaz de abstraer del espacio concreto unos conceptos universales que pertenecen a todo ser humano, como la necesidad de encontrarse a sí mismo o la tendencia a buscar una respuesta a una pregunta existencial⁶⁸.
- *el viajero* (o el poeta) rellena, según sus esquemas mentales y la vida que ha llevado a cabo, el vacío que representa el espacio real, una vez despojado de sus connotaciones geográficas concretas⁶⁹.
- la palabra poética constituye, por sí misma, un nuevo espacio, donde tienen cabida todos aquellos elementos que forman la tesitura del discurso⁷⁰.

⁶⁶ “... non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l’una e l’altro c’è un rapporto.” Ibidem, p. 67.

⁶⁷ “... il viaggio conduce alla città di Tamara. [...] L’occhio non vede cose, ma figure di cose che significano altre cose. [...] Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l’uomo esce da Tamara senza averlo saputo.” Ibidem, pp. 21-22.

⁶⁸ “D’una città non godì le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda.” Ibidem, p. 50.

⁶⁹ “... ogni uomo porta nella mente una città fatta soltanto di differenze, una città senza figure e senza forma, e le città particolari la riempiono.” Ibidem, p. 40.

⁷⁰ “Col passare del tempo, nei racconti di Marco le parole andarono sostituendosi agli oggetti e ai gesti: dapprima esclamazioni, nomi isolati, secchi verbi, poi giri di frase, discorsi ramificati e frondosi, metafore e traslati.” Ibidem, p. 45.

- la ciudad creada por la palabra poética, en cuanto reflejo de la interioridad de su autor y creador, asume las características de un ser vivo, capaz de pensar (y de pensarse a sí misma) y de recordar su pasado en cada esquina y en cada calle⁷¹.

El hombre que habita este espacio nuevo, lo transforma en sueño o ensoñación, en una dimensión onírica que define las páginas de autores como Pessoa, Muñoz Molina o Tabucchi. Las ciudades, como los sueños, se fundamentan sobre algunos de los sentimientos humanos más universales, el deseo y el miedo, y los mecanismos que las rigen no están al alcance de cualquiera; son un conjunto de “perspectivas engañosas”, de “normas absurdas”, y la clave para penetrar en sus secretos es la interpretación de los signos que las componen.

Los deseos de penetrar en su esencia despiertan la necesidad de habitar el espacio:

La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento.⁷²

Así el hombre lleva a cabo una auténtica transfiguración de unas coordenadas espaciales en *algo* que procede de una idea, un deseo, una ensoñación, o una pesadilla.

4. LISBOA: SUEÑOS Y ENSUEÑOS DE LA POSTMODERNIDAD.

Un momento importante para la definición de la poética de la ciudad de Lisboa en ámbito español es 1987, año de publicación de “El invierno en Lisboa” de Antonio Muñoz Molina, Premio Nacional de Narrativa en ese mismo año. Esta novela, que

⁷¹ “ Di quest’onda che rifluisce dai ricordi la città s’imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d’una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini...” Ibidem, pp. 18-19.

⁷² Ibidem, p. 20.

desarrolla el género de la novela negra, nos presenta una historia de amor atormentada, llena de golpes de efecto, de huidas, de reencuentros azarosos, que tiene como protagonistas a un pianista de jazz y a una joven mujer misteriosa e inalcanzable.

Madrid, años 80: el narrador, un asiduo frequentador de locales nocturnos, vuelve a encontrarse después de unos años de ausencia con su amigo Santiago Biralbo, pianista de música jazz. El encuentro le reserva una sorpresa: Biralbo ha optado por un nombre falso, Giacomo Dolphin, y ahora se le conoce así. A partir de este momento, toda la novela discurre por una serie de saltos temporales hacia el pasado, porque Biralbo va relatando los acontecimientos que le han llevado hasta tocar en un local nocturno del centro de la capital española.

Unos años antes, en un San Sebastián perennemente húmedo y nublado, había conocido a la joven Lucrecia, una mujer misteriosa y atormentada, casada con un traficante de arte de poca monta, Malcolm, de la que se había enamorado perdidamente. Las cosas habían llegado a complicarse con la aparición del francés Toussaints Morton, un gángster sin escrúpulos que, ante la mirada atónita de Lucrecia, había llegado a estrangular a un traficante portugués involucrado en el robo de un cuadro de Cézanne. Al ser testigo del asesinato, Lucrecia tuvo que huir lejos de su marido y de sus peligrosos *amigos* y, después de reunirse en San Sebastián con Biralbo, se había refugiado en Lisboa; tiempo después Santiago también fue a la capital lusa para visitar a un viejo trompetista que se encontraba allí internado en un hospital y, como consecuencia de una agresión sufrida por parte de Malcolm y Toussaints Morton en un degradado local de la zona occidental de la ciudad, se puso en busca de Lucrecia hasta encontrarla, sola y asustada, en una mansión aislada en el camino hacia Cascais. El reencuentro fue breve pero intenso; durante el viaje en tren hacia la residencia de la mujer, Biralbo había provocado la muerte de Malcolm, por lo

que, para eludir el control policial en la frontera con España, tuvo que falsificar sus documentos e inventarse una nueva identidad, la de Giacomo Dolphin. Asimismo, Lucrecia y él tuvieron que dejarse para hacer perder sus huellas a los socios de Malcolm, aún preocupados por las posibles consecuencias de una hipotética visita de la mujer a la policía que investigaba el asesinato del portugués.

Todo el relato se desarrolla en un ambiente sórdido de locales nocturnos - donde se toca música jazz -, de angustiosas persecuciones por las calles de la Lisboa desierta y oscura de la zona del puerto, de citas a escondidas para ocultarse de las miradas de un marido celoso o de un matón a sueldo, etc.

Las más sugerentes descripciones de Lisboa se encuentran a partir del capítulo XII, cuando Biralbo, por fin, decide ir a la ciudad cuyo nombre tantos recuerdos y sensaciones le evocaba. Se trata de un espacio que, en las palabras de Muñoz Molina, poco tiene que ver con el lugar que todos conocemos.

La novedad de este texto es el papel predominante e independiente que desempeña, sobre todo en esta segunda parte, la ciudad, que Muñoz Molina retrata como una entidad que existe por encima de la trama que involucra a los personajes; con sólo pronunciar el nombre “Lisboa”, quiere evocar en el lector toda una serie de sensaciones que ha ido describiendo en las páginas anteriores:

Noto que en esta historia casi lo único que sucede son los nombres: el nombre de Lisboa y el de Lucrecia ...⁷³

... la ciudad existía antes de que él la visitara igual que existe ahora para mí, que no la he visto, rosada y ocre al mediodía, levemente nublada contra el resplandor del mar...⁷⁴

[Biralbo] Dijo *Lisboa* cuando vio acercarse las luces de la ciudad como se dice el nombre de una mujer a la que uno está besando y que no le conmueve.⁷⁵

⁷³ Muñoz Molina, Antonio, “El invierno en Lisboa”, Barcelona, RBA Editores, 1993 (1ª ed. de 1987), p. 77.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 118.

El estilo típico de la novela negra que el autor hace suyo supone una transfiguración del ambiente lisboeta clásico: los personajes se mueven por uno de los barrios más pobres, la zona situada detrás del puerto, donde la degradación es la tónica de la vida cotidiana, y donde la prostitución está presente a cada esquina; los locales que aparecen son unos clubes de dudosa moralidad que favorecen la sensación de angustia y desasosiego que acompaña a los protagonistas:

Una tarde, Biralbo se encontró fatigado y perdido en un arrabal del que no podría volver caminando antes de que se hiciera de noche. Abandonados hangares de ladrillo rojizo se alineaban junto al río. En las orillas sucias como muladares había tiradas entre la maleza viejas maquinarias que parecían osamentas de animales extinguidos. [...] Un tranvía se acercaba despacio, alto y amarillo, oscilando sobre los raíles, entre los muros ennegrecidos y los desmontes de escoria.⁷⁶

Y también:

[Biralbo] Entró en un callejón como un túnel que olía a sótano y a sacos de café y caminó más aprisa al oír a su espalda los pasos de otro hombre. [...] Vio sucias tabernas de marineros y portales de pensiones o indudables prostíbulos. Como si descendiera por un pozo, notaba que el aire se iba haciendo más espeso: veía más bares y más rostros, máscaras oscuras, ojos rasgados, de pupilas frías, facciones pálidas e inmóviles en zaguanes de bombillas rojas, párpados azules, sonrisas como de labios cortados que sostenían cigarrillos, que se curvaban para llamarlo desde las esquinas, desde los umbrales de clubes con puertas acolchadas y cortinas de terciopelo púrpura...⁷⁷

Todos los ambientes que visita Biralbo son sórdidos e inhóspitos, como los hospitales, los cines “indecentes”, “las esquinas próximas a las estaciones”, el Animatógrafo (del Rossio), etc. Y las *comparsas* de la novela son personajes absolutamente marginales, al límite de la supervivencia, como mendigos, prostitutas, inmigrantes de las colonias portuguesas de Ultramar, borrachos, etc.

Lisboa, ciudad que empuja a su visitante a perderse en el laberinto de sus recuerdos, es también un lugar caracterizado en su conjunto por la presencia del color: el blanco, el amarillo, el cobrizo y el azul que proyecta sobre ella el río:

Vio sobre las colinas las encabalgadas casas amarillas, la frialdad de la luz de diciembre, la escalinata y la delgada torre de metal y el ascensor [...], vio los portales oscuros de los almacenes y las ventanas ya iluminadas de las oficinas, la multitud rumorosa e inmóvil y congregada al anochecer bajo los luminosos azules como esperando o presenciando algo...⁷⁸

⁷⁶ Ibidem, p. 124.

⁷⁷ Ibidem, p. 125.

⁷⁸ Ibidem, p. 178.

La amplia paleta de colores que suele cautivar a los extranjeros en Lisboa es una constante en la mayoría de las obras sobre la capital portuguesa, y suele mantenerse invariable a lo largo de todo el año, sin que sean muy relevantes la estación o las condiciones atmosféricas.

La ciudad laberíntica provoca desasosiego, y el protagonista proyecta sobre sus callejones estrechos y tortuosos sus angustias personales, en una escena lograda al más puro estilo de la novela negra:

[Biralbo] sabía [...] sólo que noche y día era inmune al sosiego, que en cada uno de los callejones que trepaban por las colinas de Lisboa o se hundían tan abruptamente como desfiladeros había una llamada inflexible y secreta que él no podía desobedecer, que tal vez debió y pudo marcharse cuando Billy Swann se lo ordenó, pero ya era demasiado tarde, como si hubiera perdido el último tren para salir de una ciudad sitiada.⁷⁹

En Muñoz Molina, el espacio exterior es, en realidad, el reflejo de la interioridad de aquellos que se mueven en él. La ciudad es todo lo que *ellos* proyectan sobre ella. La esencia de un lugar (de hecho, las descripciones de Madrid y San Sebastián se acercan bastante a la de Lisboa en cuanto a oscuridad, locales, etc.) se va tejiendo conforme se va desarrollando la trama, porque sus connotaciones son las que aclaran la misma esencia de los personajes.

La ciudad provoca en el protagonista, como ya hemos visto, un permanente estado de desasosiego; él y la mujer amada habían llegado a Lisboa como se llega al final de un camino existencial; la viven como un destino que tienen que cumplir, porque

... llegar a Lisboa sería como llegar al fin del mundo.⁸⁰

Ambos están buscando un refugio que les proteja de los fantasmas y las sombras del pasado, pero el poder casi mágico que tiene la ciudad es justamente lo contrario, porque:

De pronto todos los rostros de su memoria regresaban, como si los hubieran convocado la ginebra o Lisboa [...]. De qué sirve huir de las ciudades si lo persiguen a uno hasta el fin del mundo.⁸¹

⁷⁹ Ibidem, p. 120.

⁸⁰ Ibidem, p. 113.

Los intentos por vivir el presente, renegando de un pasado oscuro que les atormenta, son vanos. Asistimos aquí a un proceso llamado de “especialización del tiempo narrativo”: la dimensión temporal, la sucesión de la acción dramática se va perdiendo paulatinamente para dejar el protagonismo a la dimensión espacial.

El espacio de la ciudad hace que se desvanezcan los límites del tiempo y que los que en ella habitan se pierdan en el laberinto de sus calles como en un metafórico laberinto de su angustiada memoria. A Santiago

... se le iba disgregando la conciencia del espacio y del tiempo ...⁸²

La visión de la ciudad nocturna (porque las descripciones de sus calles y rincones son casi en su totalidad descripciones del anochecer o de los ambientes nocturnos de las zonas más sórdidas) favorece un estado de ensoñación del protagonista, quien ya no sabe exactamente dónde se encuentra el límite entre realidad y sueño, entre los hechos concretos que está viviendo y la percepción de unas imágenes que sólo pertenecen a sus recuerdos.

La niebla que sube del río aísla la ciudad del resto del mundo,

... convirtiéndola no en un lugar, sino en un paisaje del tiempo ...⁸³

La dimensión de su ser extranjero, en este ambiente y en esta ciudad desdibujada en una permanente metáfora del recuerdo, llega al extremo de hacerle sentirse como si estuviera en su propia patria:

... Lisboa era la patria de su alma, la única patria posible de quienes nacen extranjeros. También de quienes eligen vivir y morir como renegados ...⁸⁴

⁸¹ Ibidem, p. 133.

⁸² Ibidem, p. 143.

⁸³ Ibidem, p. 123.

Renegar de la realidad de su condición de extranjero en la ciudad, supone la entrega definitiva de su conciencia y de su alma a un estado de alucinación que se aleja ya del todo de cualquier referencia a la realidad.

Muñoz Molina opta, en su estructura narrativa, por un elemento espacial que predomina sobre el elemento temporal. En su novela se cumple una transfiguración del espacio urbano, que de unas características físicas específicas pasa a ser la personificación de la angustia interior del personaje de Santiago Biralbo.

Me parece significativo, a este propósito, señalar un artículo del mismo Muñoz Molina⁸⁵ en el que se confiesa gran enamorado de Lisboa, precisamente por esta dimensión suya tan peculiar:

En un poema alude Baudelaire a un país que se parece a alguien, "un pays qui te ressemble". Quizá algunos países, algunas ciudades, nos gustan tanto porque intuimos desde la primera visita una afinidad que nos los vuelve inmediatamente familiares...
... y si es verdad que hay ciudades o países que se parecen a personas, a mí me gustaría parecerme en algo a Lisboa.

En este mismo artículo se encuentra también un fragmento que, tal vez, pueda explicar las razones que llevan a tantos españoles, escritores y ciudadanos corrientes, a percibir la ciudad de Lisboa como un espacio privilegiado para sus almas, que les acoge (a pesar de que una verdadera integración nunca se ha dado) y que confiere más intensidad a sus emociones interiores:

Pero la luz de Lisboa nunca es tan fuerte como la luz española: los azules son más suaves, igual que los rojos de los tejados [...] aquí predominan los cremas claros, los rosas tenues, los ocreos muy diluidos. En la luz de Lisboa, como en los modales portugueses, encuentra uno los signos de esa delicadeza que tantas veces echa de menos en España, una forma menos cruda o menos fácilmente agresora de estar en el mundo... [...] ... y mi amor por Lisboa se tiñe de una cierta melancolía española.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Muñoz Molina, Antonio, "Primavera de Lisboa" en "El País Semanal", 25 de abril de 1999.

Cees Nooteboom, escritor neerlandés nacido en La Haya en 1933, en 1991 publica una novela corta titulada “La historia siguiente”⁸⁶.

El protagonista, Herman Mussert, profesor de latín y griego clásico en un instituto de Amsterdam, un día se acuesta como siempre en su cama, pero al día siguiente se despierta en una habitación de un hotel de Lisboa. Al experimentar una extraña sensación de incertidumbre y duda sobre su situación, el profesor, casi sin darse cuenta, empieza a compartir con un supuesto lector los recuerdos de su vida; los intensos momentos pasados al lado de uno de sus grandes amores, la profesora de biología de su mismo centro, una mujer capaz de reducir el sentido de la vida a una pura cuestión de relaciones biológicas causa-efecto. Mussert nos hace partícipes también de las intimidades platónicas que vivió con una de sus alumnas, trágicamente fallecida poco después en un accidente de tráfico.

Desde la habitación lisboeta, y después paseando por las calles, Mussert evoca una breve escapada que hizo a la ciudad muchos años antes, con su amante bióloga: era agosto, el calor era casi insoportable⁸⁷, y la presencia, a su alrededor, de la ciudad con el río le hacen perder la noción del tiempo:

... 1954, Lisboa [era] todavía la capital de un imperio mundial en descomposición. Nosotros habíamos perdido Indonesia y los ingleses la India; pero aquí, junto a este río, parecía como si no importaran las leyes del mundo real. Todavía tenían Timor; y Goa, Macao, Angola, Mozambique; su sol todavía no se había puesto; en su imperio era siempre de noche y de día en alguna parte al mismo tiempo, de manera que parecía como si la gente que veía con la clara luz del día residiera en el dominio del sueño.⁸⁸

Nooteboom mezcla sabiamente, y desde el principio de su historia, los dos elementos clave que definen una poética del espacio: la dimensión temporal (la sucesión de los hechos) pierde sus contornos definidos y está subordinada a la dimensión puramente espacial, y con la desaparición del tiempo objetivo lleva al lector hasta el terreno de lo confuso, de lo irreal, de los recuerdos, es decir hasta un tiempo

⁸⁶ Nooteboom, Cees, “La historia siguiente”, Madrid, Siruela, 2000 (1ª ed. en neerlandés, 1991).

⁸⁷ Nótese el parecido, en el aspecto climático, con el calor agobiante del “Requiem” de Antonio Tabucchi.

⁸⁸ “La historia siguiente”, op. cit., p. 36.

puramente subjetivo y personal. Lisboa es un lugar para abandonarse a un estado de ensoñación; la carga emotiva que suponen los recuerdos del protagonista es más llevadera precisamente gracias al flujo de su consciencia hacia un lugar intermedio entre la realidad y la pura imaginación. Así el tiempo real está al servicio de los deseos del profesor, y éste último consigue transformarlo en una entidad que ya no puede asustar:

... ver la ciudad a mis pies, hacer balance de mi vida, dar la vuelta al orden del reloj y lograr que el tiempo pasado venga a mí como un perro dócil.⁸⁹

A través de un juego temporal muy sutil, el autor desplaza continuamente la narración del presente al pasado, utilizando estos recursos para dejar al lector en vilo en cuanto a la historia que pretende contar. De hecho, no es hasta las últimas páginas que se aclara la verdadera situación del protagonista: en un tiempo narrativo que corresponde al presente, Mussert ha llegado a Lisboa para embarcarse hacia el reino del más allá, y antes de su partida relata los acontecimientos que marcaron más profundamente su vida a un imaginario lector-interlocutor al que alude en segunda persona. La ciudad es el marco que Nooteboom elige para situar un lugar ficticio desde donde las almas de los difuntos aguardan su último y definitivo viaje; su situación de límite occidental del continente la hace especialmente adecuada para ser el lugar de las despedidas de cualquier tipo, tanto de las sentimentales como de las existenciales, y el estar envuelta en la niebla que sube del océano crea un escenario que es el fiel reflejo del estado de ánimo atormentado de su protagonista:

La palabra despedida flota a mi alrededor y no puedo atraparla. Toda esta ciudad es despedida. Borde de Europa, última orilla del primer mundo, allí donde el enfermizo continente se hunde despacio en el mar y se derrama hacia la gran niebla a la que se parece hoy el océano. Esta ciudad no pertenece al presente, aquí es más temprano porque es más tarde. El ahora banal no ha empezado todavía, Lisboa vacila. Ésta tiene que ser la palabra; esta ciudad demora la despedida, aquí se despide Europa de sí misma.⁹⁰

⁸⁹ Ibidem, p. 41.

⁹⁰ Ibidem, p. 49.

Ya se ha aludido a la importante simbología del elemento *agua* en las descripciones de los espacios literarios; en este caso, el protagonista adquiere la conciencia de estar atravesando un estado de ensoñación, a medio camino entre la vida activa y la muerte, en el momento en que el agua del río (que se transforma en niebla oceánica) invade metafóricamente su ser y le hace perder la noción del tiempo. Es significativo que una novela cuyo tema central es el planteamiento de una serie de dudas sobre las metamorfosis humanas y la muerte del individuo, tanto física como espiritual, se sitúa en una ciudad dominada por la presencia de un río; en este sentido, Lisboa, ciudad de agua, anula los límites entre la vida y la muerte, entre los hombres y los elementos de la naturaleza, y coloca al individuo en una posición privilegiada para emprender un viaje (o *el* viaje) hacia el mundo imaginario de los muertos.

José Cardoso Pires, escritor fallecido en 1998 tras cuatro meses de coma profundo, deja como último trabajo una especie de diario o de relato sobre sus paseos por la ciudad que le vio nacer, "Lisboa. Livro de bordo. Vozes, olhares, memorações."⁹¹

Por sus novelas anteriores, la crítica oficial le ha definido varias veces como un escritor realista, al que no interesan las disquisiciones filosóficas ni los planteamientos místicos sobre los problemas de la vida. Sin embargo este libro, bajo su aparente intención de crítica lúcida de todos los aspectos que caracterizan la ciudad, en realidad es un retrato de una criatura que tiene vida propia, y que tiene el semblante de un ser humano, en cuyo cuerpo se delinean las existencias de sus habitantes. Lisboa es retratada en su peculiar geografía cultural y literaria; Cardoso Pires emprende una navegación personalísima por sus calles y barrios, consciente del hecho de estar buscando, más allá de sus descripciones, un retrato de sí mismo:

... como será este rosto de mim mesmo?⁹²

Lisboa funciona como un espejo en el que el autor se ve reflejado. De su vida, se sabe que era un aficionado a la literatura y a la bebida, como cuenta un gran amigo que compartió con él muchos años de amistad y tertulias, Antonio Tabucchi: “... gostava da vida e achava que se devia morrer depressa, *com dignidade* dizia, [...] insisto, gostava da vida, com muita conversa e bebida pelo meio, ao sol de Lisboa ou entre nuvens de fumo, à beira do Tejo ou num bar esconso...”⁹³ Por lo tanto, no es de extrañar la insistencia en las descripciones de los bares lisboetas, desde los más populares hasta los más literarios, como es el caso de los bares y cafeterías del Chiado, o del British Bar y el Americano del Cais do Sodré, de clara reminiscencia pessoana:

Cada bebedor tem o seu mapa, cada mapa os seus portos, e velas ao largo, vamos seguindo, que ainda a noite é uma criança.⁹⁴

El recorrido a través de los personajes que dejaron su huella en la Lisboa literaria es inevitable para un hombre como Cardoso Pires, cuya gran pasión siempre fue la escritura, a lo largo de toda su vida. En cada esquina, en cada monumento, las alusiones a grandes figuras de las letras lusas son continuas; el lector de sus páginas le acompaña cuando se detiene frente a la estatua de Eça, o donde permanece, a pesar de los destrozos de las palomas, el poeta Chiado, o aun cuando rememora versos de Bocage y O'Neill o historias de Lobo Antunes e Irene Lisboa. Todos ellos tienen el mérito de haber sabido registrar el tono de voz más típico de Lisboa; en contraposición con el pessoano Bernardo Soares, quien representa el testimonio por antonomasia del *alma* lisboeta, Cardoso Pires aspira a captar la voz de este lugar, y

⁹¹ Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

⁹² Ibidem, p. 75. En este fragmento el autor se refiere a la zona del Largo do Carmo, donde se encuentra el emblemático cuartel de donde partió la Revolución de los Claveles del 25 de abril de 1974.

⁹³ Tabucchi, Antonio, “O meu amigo Zé”, en “Jornal de Letras Artes e Ideias”, n. 733, 4-17 de novembro de 1998, p. 13.

estamos aquí ante una clara declaración de poética. En este sentido sí que se puede hablar de intención realista en su libro, porque registrar la voz de un espacio supone, en su formulación, la predisposición a escuchar y, luego, a relatar fielmente lo que se ha oído. La *literariedad* de Lisboa se desprende de muchos fragmentos, no sólo de los que hablan abiertamente de poetas y escritores; el metro, por ejemplo, con sus azulejos y sus túneles, es un lugar poblado por “letras subterráneas”⁹⁵, una muestra del desdoblamiento que sufre la ciudad en sus entrañas, y sus múltiples canales y recovecos son “capítulos que o metropolitano vai cumprindo, linha a linha, hora a hora, para alargar o seu mundo.”⁹⁶

Sin embargo, esta imagen no es nada más que una de las múltiples metáforas que Cardoso Pires utiliza a la hora de construir *su* Lisboa; nos percatamos de una evidente identificación entre escritor y ciudad en este fragmento:

De passagem em passagem, os murais e as esculturas que vou percorrendo aproximam-me cada vez mais da Lisboa que me está por cima e da minha identificação com ela.⁹⁷

Al identificarse con ella, el autor está otorgando a la ciudad el estatus de ser vivo, un ser que tiene un cuerpo (“... o corpo da cidade...”⁹⁸), y este cuerpo se asemeja en muchos aspectos a las curvas y ondulaciones de la fisionomía urbana lisboeta:

... é uma cidade em geometria esquiva, colinas, requebros, ondulações, reflexos dum rio a tons incertos, conforme os dias e conforme as marés, um corpo para soletrar sem pressas.⁹⁹

Hay una continua alternancia entre el elemento exterior y real, descrito, y el elemento interior, figurativo, que permite trasponer el dato concreto en una imagen puramente literaria. El mismo Tabucchi afirma que “a Realidade, quando [Cardoso Pires] a escrevia para a compreender, ganhava na página um estatuto quase metafísico,

⁹⁴ “Lisboa. Livro de bordo...”, op. cit., p. 85.

⁹⁵ Ibidem, p. 99.

⁹⁶ Ibidem, p. 102.

⁹⁷ Ibidem, p. 107.

⁹⁸ Ibidem, p. 94.

⁹⁹ Ibidem, p. 38.

porque assumia as formas de uma geometria impossível de se medir.”¹⁰⁰ La lección realista, entonces, deja paso a una interpretación de las geometrías en clave intimista; ya no es posible, a estas alturas del siglo XX, pretender escribir una página que ignore que la literatura se ha convertido en un valioso instrumento para la comprensión de los misterios de la existencia humana. La imposibilidad del realismo, que ya se ha visto a propósito de los versos de Cesário, se presenta de nuevo aquí en toda su trascendencia; una vez más, en un discurso literario no se puede leer un espacio tal y como es en la realidad, sino que se lee como la sensibilidad y la pluma de un escritor la han plasmado a través de unos recursos estilísticos y retóricos.

La principal imagen de Lisboa es, en todo este “libro de a bordo”, la de “cidade-nave”, metáfora y símbolo del mismo pueblo portugués, espacio emblemático del alma lusa, cuyas coordenadas espaciales reproducen, especularmente, las coordenadas espirituales y el deseo de superación de sus habitantes. Toda la ciudad es un barco enorme, con dentro calles y jardines, que navega por el Tajo acompañado por los delfines y los tritones legendarios, en una página de un lirismo que muy pocas veces se ha alcanzado en la literatura universal:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar. Não me admiro: sempre que me sinto em alturas de abranger o mundo, no pico dum miradouro ou sentado numa nuvem, vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, e até a brisa que corre me sabe a sal. Há ondas de mar aberto desenhadas nas tuas calçadas; há âncoras, há sereias. O convés, em praça larga com uma rosa-dos-ventos bordada no empedrado, tem a comandá-lo duas colunas saídas das águas que fazem guarda de honra à partida para os oceanos. Ladeiam a proa ou figuram como tal, é a ideia que dão; um pouco atrás, está um rei menino montado num cavalo verde a olhar, por entre elas, para o outro lado da Terra e a seus pés vêem-se nomes de navegadores e datas de descobrimentos anotados a basalto no terreiro batido pelo sol. Em frente é o rio que corre para os meridianos do paraíso. O tal Tejo de que falam os cronistas enlouquecidos, povoando-o de tritões a cavalo de golfinhos.¹⁰¹

Lisboa es el lugar de donde se emprende un viaje hacia lo desconocido, lo legendario o lo fantástico. Es el “Finis Terrae”¹⁰², el punto donde acaba el continente europeo con sus prisas, sus problemas ya viejos y sus manías, y también es el sitio al

¹⁰⁰ Tabucchi, Antonio, “O meu amigo...”, op. cit.

¹⁰¹ “Lisboa. Livro de bordo...”, op. cit., p. 7.

¹⁰² Ibidem, p. 113.

que el escritor se siente anclado espiritualmente. La auténtica felicidad se alcanza de espaldas a la ciudad, mirando hacia el río, asistiendo al vuelo de las gaviotas, e imaginando que estamos comenzando un viaje interior, navegando hacia las profundidades de nuestra alma. A continuación, “fechamos a página onde líamos a cidade”¹⁰³, y la ciudad real, o lo que suponemos que es *real*, puede volver a su vida y su trasiego cotidiano.

¹⁰³ Ibidem, p. 117.

CAPÍTULO CUARTO

LA CIUDAD-METÁFORA:

FERNANDO PESSOA

En el capítulo anterior, hemos podido observar el nacimiento de una poética del espacio urbano en los versos de autores como Baudelaire o Cesário Verde, y de la mano de éste último hemos recorrido (porque, al fin y al cabo, de un paseo literario se trataba) algunas calles del centro de Lisboa, con sus juegos de luces y colores y sus personajes característicos o variopintos.

El lector de todos estos poemas tiene ante sí unos “cuadros” (muy parecidos al planteamiento de los “Cuadros parisienses”) en los que se refleja la vida cotidiana de una ciudad en perpetuo movimiento y transformación, gracias a la irrupción de las nuevas tecnologías y del desarrollo de la actividad industrial.

Lisboa, a principios del siglo XX, es un núcleo urbano que sufre la llegada de masas cada vez más significativas de población, en busca de trabajo en las fábricas que están surgiendo, y a raíz de esto la fisionomía de la ciudad se va transformando, iniciándose una ampliación desordenada y desproporcionada que la llevará a convertirse en un núcleo urbano macrocéfalo, en contraste con casi todo el resto del país, marcadamente rural.

Lo que ya estaba presente en los versos de Cesário, es decir la toma de conciencia por parte del poeta del hecho de tener en frente una realidad mutable y en plena metamorfosis, se agudiza en los poemas de Álvaro de Campos, heterónimo pessoano con veleidades futuristas, o en los “cuadros”, representaciones de fragmentos de vida urbana, del ayudante-contable Bernardo Soares, quien observa el devenir de una ciudad desde la ventana de su buhardilla de la rua dos Douradores (lo cual evoca inmediatamente la buhardilla baudelairiana y la paralela rua dos

Fanqueiros de Cesário...). Fernando Pessoa lee y admira profundamente a estos dos poetas, y en su obra se hace patente cierta filiación baudelairiana y cesariana, sobre todo en lo que a la visión del espacio urbano se refiere.

Baudelaire es el primero en plasmar un concepto de ciudad en la que tengan cabida los aspectos más modernos e incluso sombríos de un París nocturno y sórdido. Lo mismo hace Cesário, llevando a cabo un proceso de integración de elementos hasta entonces extraliterarios, como por ejemplo el bullicio que provoca la salida del trabajo de los lisboetas o el ruido de los coches al pasar por la calle rápidamente, en un conjunto dotado de una carga emotiva notable. Sin embargo, con Pessoa se cumple un definitivo paso hacia delante en la paulatina transformación de un espacio concreto en un espacio imaginario e imaginado, porque él llega a superar por completo los vínculos con la realidad que caracterizan a sus predecesores.

Baudelaire y Cesário enfocan su discurso poético hacia algunos aspectos de la “urbanidad” que presentan cierto paralelismo con su estado de ánimo, o incluso proyectan sobre el espacio sus propias sensaciones o recuerdos; en cambio, como veremos más adelante, en Pessoa el espacio casi pierde sus connotaciones más inmediatas y se nos presenta como una verdadera metáfora de la vida humana. Algunos críticos han hablado de la Lisboa pessoana como metáfora de un *Cais Absoluto* (ese Muelle desde donde Álvaro de Campos se ponía a observar las llegadas y partidas de los barcos, con toda la carga emotiva y existencial que esto suponía), una ciudad percibida como punto de partida hacia el Infinito y las profundidades de su alma inquieta; Bernardo Soares observa una Lisboa en perpetuo movimiento (con sus *transeúntes*) debajo de su ventana, pero también se trata de un punto de partida, un “pretexto” para sus vuelos metafísicos y sus reflexiones sobre la vida y el sentido de su existencia.

Soares, desde la ventana de su oficina, en un cuarto piso de la rua dos Douradores, observa detenidamente las escenas de la vida lisboeta que se desarrollan ante sus ojos; debido a la monotonía de su vida, se fija en los aspectos más pequeños

y casi insignificantes de lo que ocurre abajo, en la calle; cuando *olha* a su alrededor, sin embargo, no percibe la realidad de las cosas, sino que las transforma y plasma según *su* propio estado de ánimo.

El aspecto más relevante de la Lisboa del “Livro do desassossego” es su presencia continua e incesante a lo largo de todas sus páginas, pero no como una ciudad amada¹ o vivida intensamente, sino como una transposición metafórica del propio Soares-Pessoa. Al hablar insistentemente de metáfora, conviene precisar que la metáfora es un “entramado semántico de imagen, traslado, semejanza, identidad y alternativa a la realidad”² que genera un cambio profundo en la interpretación de una obra literaria; Ortega y Gasset afirma que “la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyos medios conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco.”³ No es de extrañar, por tanto, que Soares utilice, de una forma completamente consciente, un elemento fácilmente reconocible por todos como es Lisboa para proyectarnos en su universo interior, para hacernos partícipes de su angustia existencial. Él mismo sostiene que

... um estado da alma é uma paisagem; [...] [esta frase contiene] a verdade de uma metáfora.⁴

En su particular concepto de espacio, Soares identifica lo que es la geografía externa al ser humano (lo que se considera comúnmente el espacio exterior, en cualquiera de sus expresiones visibles) con una posible geografía interna e intrínseca al alma de los individuos, fiel reflejo de la externa. Aquí reside una posible clave de interpretación de esa Lisboa que el semi-heterónimo pessoano crea cuando mira a su alrededor; se rompen las barreras entre lo real y lo irreal, entre lo que se puede ver y

¹ “Gosto [...] de estar na cidade...”, “Livro do desassossego por Bernardo Soares”, ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1986, 1ª parte, p. 246.

² Martínez-Dueñas, José Luis, “La metáfora”, Barcelona, Ed. Octaedro, 1993, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ “Livro do desassossego...”, *op. cit.*, p. 180.

lo que se puede sencillamente soñar, entre lo material y objetivo, y lo espiritual y subjetivo:

Penso às vezes com um agrado [...] na possibilidade futura de uma geografia da nossa consciência de nós próprios. [...] Depende tudo isso do aguçamento extremo das nossas sensações interiores, que, levados até onde podem ser, sem dúvida revelarão, ou criarão, em nós um espaço real como o espaço que há onde as cousas da matéria estão, e que, aliás, é irreal como cousa. Não sei mesmo se este espaço interior não será apenas uma nova dimensão do outro. Talvez a investigação científica do futuro venha a descobrir que tudo são dimensões do mesmo espaço, nem material nem espiritual por isso. Numa dimensão viveremos corpo; na outra viveremos alma.⁵

Las referencias a la realidad tangible de la ciudad dejan de ser especialmente relevantes, porque “... el sentido de la verdad en la metáfora está supeditado precisamente a esa opción semántica [...], a una realidad *alternativa* en la que el valor de la verdad está ausente [...]; las metáforas carecen del valor de verdad, pues una vez que, en la interpretación de un enunciado, se detecta una metáfora, la aplicación de las nociones de verdadero y falso no es necesaria, el valor de verdad deja de ser pertinente.”⁶ La metáfora implica una transferencia semántica, del ámbito de la racionalidad al del mundo interior de quien la escribe; por esta razón, hay metáforas que nunca se llegan a comprender o descifrar completamente. Es lo que se llama “el poder oculto de la metáfora”⁷, por lo que el significado literal no siempre propicia una interpretación segura. En el caso de Bernardo Soares, una clara explicación de la permanente metáfora que es su diario la proporciona él mismo:

Agora, à luz ampla e alta, a paisagem da cidade é como um campo de casas – é natural, é extensa, é combinada. [...] A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim.⁸

El resultado de una transposición metafórica del significado de un término, o, como en este caso, de un espacio concreto, es, sin duda alguna, una mayor concentración de emociones y una mayor interiorización del texto por parte de los lectores, porque “... hablamos de metáfora cuando una palabra se utiliza con un significado distinto del usual, o adquiere el sentido de otra palabra (...) a fin de

⁵ Ibidem, p. 201.

⁶ Martínez-Dueñas, op. cit., p. 54.

⁷ Ibidem, p. 71.

provocar al receptor y sugerirle por medio de estos desvíos significados nuevos más insólitos o cargados de una mayor emoción.”⁹ Por todo lo anteriormente expuesto, la clave fundamental de lectura de las páginas del “Livro do desassossego”, así como de otros textos pessoanos, es una ecuación *Lisboa=universo interior de Soares*.

Estamos ante un verdadero cambio de rumbo con respecto a los autores ya analizados, que tiene lugar con la aparición, y posterior estudio de los escritos de Pessoa, a medida que los expertos han ido rescatando del olvido las sugerentes páginas que contenía el ya famoso arcón¹⁰.

El hecho de afrontar el estudio de la compleja y diversa producción pessoana, si bien es una tarea siempre grata, presenta no pocas dificultades, debido a la multiplicidad de opiniones manifestadas por los expertos en cuanto a su interpretación. La vastísima bibliografía disponible cubre un amplio abanico de temas y enfoques utilísimos para el estudio de su obra; sin embargo, hasta el momento, pocos críticos se han interesado por el aspecto puntual que aquí nos concierne, es decir el análisis del papel que cumple la ciudad de Lisboa en los textos ortónimos y heterónimos de Pessoa¹¹.

⁸ “Livro do desassossego...”, op. cit., p. 163.

⁹ “Metáfora”, en Ayuso de Vicente, María Victoria, “Diccionario de términos literarios”, Madrid, Akal, 1990, pp. 237-238.

¹⁰ Hoy día todo el expolio se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹¹ Entre ellos, cabe destacar los siguientes: Loureiro, La Salette, “A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro”, Lisboa, Editorial Estampa, 1996; Lancastre, Maria José de, “Peregrinatio ad loca fernandina: la Lisbona di Pessoa”, en Quaderni Portoghesi, n. 1, Giardini Ed. Pisa, Primavera 1977, pp. 117-135; Guyer, Leland Robert, “Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa”, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982 (pp. 177-228); VV. AA., “As Lisboas de Pessoa”, catálogo de la exposición realizada en Barcelona en el Centro de Cultura Contemporánea, publicado por el Consórcio do Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, que incluye los siguientes artículos: Lopes, Teresa Rita, “Pessoa, Cicerone de Lisboa”, Sala-Sanahuja, Joaquim, “As cidades imaginárias de Fernando Pessoa”, el ya citado “Peregrinatio ad loca fernandina...”, França, José Augusto, “Pessoa, Lisboa e a geração modernista”, Gómez Bedate, Pilar “A Lisboa de Bernardo Soares: um clima mental”, Lima de Freitas, “Fernando Pessoa, o túmulo de Christian Rosenkreutz e o caminho da serpente”.

Asimismo, en los últimos años se han publicado diversos libros sobre la Lisboa de Pessoa que, sin realizar un estudio textual de sus obras, se limitan a ofrecer una serie de imágenes fotográficas de la época en la que vivió el autor, para ilustrar los diferentes rincones a los que hace referencia en sus fragmentos el mismo Pessoa: se trata de Lancastre, Maria José de, “Fernando Pessoa. Uma fotobiografia”, Lisboa, Quetzal Editores, 1998 (espléndida recopilación de toda clase de materiales gráficos, no sólo inherentes a la vida de Pessoa, sino también sobre la época, las costumbres, los amigos del poeta, los personajes a él

Intentaré, en las páginas siguientes, recorrer los lugares emblemáticos de esta geografía urbana, analizando, obra por obra, la representación que de ellos hace el propio Pessoa; allí donde la vida del escritor, que discurrió aparentemente tan monótona, se funde con la ficción y la creación poética, es donde más patente se hace la presencia de una Lisboa que cumple el papel de un personaje más dentro del amplio reparto de actores y personajes que constituye la Obra que tenemos entre las manos.

Como es sabido, Fernando António Nogueira Pessoa nace el 13 de junio de 1888 en Lisboa, en el Largo de São Carlos n. 4, 4º Izda.:

A aldeia em que nasci foi o Largo de São Carlos, hoje do Directório, e a casa onde nasci foi aquela onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de instalar-se o Directório Republicano.
(Nota: a casa estava condenada a ser notável, mas oxalá o quarto andar dê mais resultado que o segundo).¹²

La presencia del célebre Teatro de São Carlos en la misma plaza será recordada en varios fragmentos de sus obras, ya que su padre, fallecido muy joven por tuberculosis, era crítico musical para un periódico lisboeta y solía presenciar las actuaciones de los más prestigiosos artistas del momento que acudían a ese teatro; gracias a una cuidadosa descripción de Norberto de Araújo, podemos hacernos una idea de lo que es y lo que significa el teatro para la vida de la ciudad durante la época en la viven Pessoa y su padre:

Ora aquí temos, Dilecto, um edifício ligado, de certo modo a tôda a história política e social de Lisboa do século passado e princípios do actual: o Teatro de São Carlos.[...] Encerrado há uma dezena de anos – tem perdurado em Lisboa como um museu de recordações com alguma boa arte a ilustrá-lo. [...] De D. Maria I a D. Manuel II o Teatro de S. Carlos foi o teatro da Côrte. [...] Ficaram célebres os “partidos” das cantoras e bailarinas – cujas narrativas enchem crónicas saborosas de Lisboa oitocentista, através de dinastias de boémios e de fidalgos, de amadores entendidos e de apaixonados das “primas-donas”. Cento e quarenta anos de Lisboa foram cento e quarenta anos de S.

contemporáneos, etc.); Dias, Marina Tavares, “A Lisboa de Fernando Pessoa”, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1998; Pessoa, Fernando “Lisboa: textos, imágenes. Pessoa” (imágenes y traducciones de poemas y fragmentos de Pessoa), Santander, ed. Elziberis, 2000; VV. AA., “Fernando Pessoa. El eterno viajero” (recopilación de fotografías y materiales manuscritos de Pessoa), Fundación Juan March, Lisboa, 1981.

¹² Pessoa, F., Carta a João Gaspar Simões del 11 de diciembre de 1931, citado en Lancaster, Maria José de, “Fernando Pessoa. Uma fotobiografia”, op. cit., p. 34.

Carlos – hoje sonâmbulo. [...] ... as cantoras e bailarinas de S. Carlos endoideceram meia cidade.¹³

Todavía muy joven, se desplaza a Durban, en Suráfrica, debido a que su madre, una vez viuda, se había vuelto a casar con el cónsul portugués en esa tierra; en 1905 vuelve a la capital portuguesa sin los demás miembros de su familia, y durante el resto de su vida no sale de ella, contrariamente a lo que hacen algunos amigos suyos, como el poeta Mário de Sá-Carneiro, que soñaban con una estancia en el extranjero (París, Londres, etc.) para empaparse de la cultura vanguardista que imperaba en los años veinte en toda Europa.

A partir de entonces, empieza su periplo por la ciudad de casa en casa, porque durante toda su vida va mudándose de un sitio a otro, a veces con su madre y hermanos (en sus esporádicos regresos a Lisboa), a veces a casa de alguna tía y a menudo a cuartos alquilados, en los que malvive con su modesto salario de empleado de firmas de importación-exportación, y donde compone algunas de sus mejores páginas. En la siguiente lista¹⁴ se puede observar el gran número de casas donde habita, sin duda insólito puesto que todas ellas se encuentran en la misma ciudad:

- 1905 Lisboa - Pedrouços (casa de su tía abuela Maria Cunha)
- Lisboa - Rua de S. Bento n. 19 (casa de su tía Anica)
- 1906 Lisboa – Calçada da Estrela n. 100
- 1907 Lisboa – Rua da Bela Vista à Lapa n. 17 (casa de su abuela Dionísia)
- 1908 Lisboa – Rua da Glória n. 4
- Lisboa – Largo do Carmo n. 18
- 1912 Lisboa – Rua Passos Manuel n. 24 (casa de su tía Anica)
- 1914 Lisboa – Rua Pascoal de Melo n. 119
- 1915-16 Lisboa – Rua D. Estefânia n. 127
- 1916 Lisboa – Rua Antero de Quental (número desconocido)

¹³ Araújo, Norberto de, “Peregrinações em Lisboa”, Lisboa, Parceria António Maria Pereira Editora, 1938-39., vol. 13, pp. 14-15.

¹⁴ Lancastre, Maria José de, “F. Pessoa. Uma fotobiografia”, op. cit., pp. 27-28.

Lisboa – Rua Almirante Barroso n. 12

- 1916-17 Lisboa – Rua Cidade da Horta n. 48 o n. 54
- 1917-18 Lisboa – Rua Bernardim Ribeiro n. 11
- 1918 Lisboa – Rua S. António dos Capuchos (número desconocido)
- 1919-20 Lisboa – Barrio de Benfica – Av. Gomes Pereira (número desconocido)
- 1920-35 Lisboa – Rua Coelho da Rocha n. 16

(Hoy en día este edificio ha sido completamente reformado, manteniendo sólo la fachada originaria, y es la sede de la Casa Fernando Pessoa, donde se conservan algunos objetos personales del poeta – sus gafas, su documento de identidad, etc. – los cuadros más famosos que lo retratan, y una biblioteca que contiene numerosos volúmenes de y sobre Pessoa, algunos de los cuales le pertenecieron durante su vida).

En su peregrinaje de casa en casa y de habitación en habitación, Pessoa apenas deja huellas de su pasaje; de hecho, no va a ser ése el itinerario de nuestro recorrido por la Lisboa pessoana, sino que vamos a analizar sólo unos fragmentos de sus obras, limitándonos a aquellos aspectos que de una forma u otra el propio autor quiso destacar y plasmar en sus palabras, sin necesidad de recurrir continuamente a los detalles biográficos, que aportan algo nuevo sólo en muy contadas ocasiones.

Leland Robert Guyer, en su cuidadoso estudio¹⁵ sobre la imagen del *espaço fechado* en la poesía de Pessoa, analiza el significado de este tipo de espacio en general, y sin detenerse en la ciudad de Lisboa en particular; la ciudad, como espacio cerrado, según este autor sería símbolo de un gran arquetipo femenino, el de la Gran Madre (todo este estudio se basa en la crítica arquetípica), y tendría connotaciones positivas o negativas según los textos pessoanos analizados. Partiendo de la base de este arquetipo, Guyer define la ciudad en términos oníricos, es decir que la identifica

¹⁵ Guyer, Leland Robert, “Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa”, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

con un sueño que tiene su origen en el subconsciente del espíritu: “A cidade como forma simbólica é assim definida em termos de sonho, essa via geralmente conhecida por conduzir a e ter origem em processos inconscientes do espírito. Com efeito, em recuados tempos, a fundação e a evolução duma cidade estava intimamente ligada a uma consciência mítica...”¹⁶ El espacio literario es una creación del subconsciente del hombre, quien siente la necesidad de alejar de la realidad el lugar en el que habita; percibe que el origen de ella no pertenece a la realidad tangible de las cosas, y por lo tanto se establecen los mitos y leyendas sobre su fundación. Como ya he tenido ocasión de subrayar, las ciudades se conciben como espacios sagrados en el ámbito de una mitología determinada; dentro de estos espacios, entonces, el hombre tiene la ocasión de entrar en contacto directo con la consciencia mítica que lo ha engendrado. Gracias a los mitos fundacionales, el hombre es parte de un universo que nace en su interior y en su subconsciente, y la esencia de un espacio concreto y definido se inserta en un sustrato arquetípico común para toda la humanidad.

Este estudio propone unas interpretaciones muy sugestivas de la literatura pessoana, pero no dejan de ser en cierto sentido excesivamente subjetivas; en el caso del presente trabajo, el texto mismo será el criterio fundamental para empezar un análisis de su poética del espacio urbano.

Para eso, y consciente de las notables diferencias que existen entre los varios heterónimos, procederé a analizar la singular visión de la ciudad de cada uno de ellos, según las temáticas fundamentales que se organizan alrededor de sus escritos.

Oposición Campo-Ciudad

Tradicionalmente, uno de los aspectos que siempre había figurado en las obras que estaban, de alguna forma, dedicadas a alguna ciudad, es el de la oposición entre la vida en el campo y la vida en la ciudad: “Cidade e Natureza, rivais até no significado

¹⁶ Ibidem, p. 178.

metafórico de mães, ternas e nutridoras, elas vão sendo, alternadamente, motivo de euforia ou disforia, mais ou menos colectiva, ou apenas de uma *élite* intelectual.”¹⁷

Antes de Pessoa, este tema había sido tratado por Cesário en sus dos composiciones dedicadas abiertamente a Lisboa, es decir el poema “Num bairro moderno” y el poemario “Sentimento dum ocidental”. Cesário, a pesar de estar atravesando una época especialmente difícil desde el punto de vista de su salud física y espiritual, no niega la posibilidad de una redención en la ciudad; si bien es cierto que la confusión de la nueva ciudad industrial le agobia y le inspira, en ocasiones, unas reflexiones pesimistas sobre el estado de la población, cada vez más pobre ante sus ojos, también hay que reconocer que los pocos elementos de la naturaleza que todavía permanecen en las calles (los árboles, las frutas y verdura que se venden en una tienda, etc.) dejan abierta una ventana a la esperanza de un futuro no tan negro como se preveía. Sin embargo, la lección de Cesário ha llegado sólo parcialmente hasta Pessoa, puesto que su interpretación del conflicto ciudad-campo en los versos cesarianos es unívoca y no deja lugar a ninguna posibilidad optimista.

Las enseñanzas de Cesário resultan ser muy importantes para Alberto Caeiro da Silva, quien, según palabras de otro heterónimo de Pessoa, Ricardo Reis, nació en Lisboa en abril de 1889 y murió, en la misma ciudad, en 1915, a causa de la tuberculosis. “A sua vida, porém, decorreu quase toda numa quinta do Ribatejo; só os últimos meses dele foram de novo passados na sua cidade natal.”

En una carta muy conocida a Adolfo Casais Monteiro del 13 de enero de 1935, el mismo Pessoa proporciona datos sobre el nacimiento del heterónimo Caeiro:

Num dia em que finalmente desistira – foi em 3 de março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título, “O guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.

¹⁷ Loureiro, La Salette, op. cit., p. 31.

Caeiro es autor de 49 poemas ordenados numéricamente y de otros 38 sueltos¹⁸. En ellos se perfila la personalidad de un poeta que, lejos de la ciudad, vive en comunión con una Naturaleza a la que no intenta interpretar metafísicamente. Lo que él pretende es *sentir* las criaturas que viven a su alrededor, y no confeccionar una filosofía de la Naturaleza y de los elementos que la componen:

Eu não tenho filosofia: tenho sentido.¹⁹

y también:

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...²⁰

Como vemos, el ideal de vida de Caeiro se concentra en una sola palabra, *sentir*: sentir el Sol cuando sale o cuando se pone, sentir las flores que se ven desde el camino que uno recorre, sentir el agua del río que fluye, la luz de la luna, etc. Su rechazo a cualquier tipo de abstracción de tipo filosófico llega a hacerle escribir:

Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.²¹

Afirmaciones de este tipo se encuentran a lo largo de todos los poemas de Caeiro. Todas las connotaciones positivas de verbos como *sentir* y *olhar*, enuentran su correspondiente negativa en los verbos *pensar* y *perceber*. Por esto, la Naturaleza es sólo lo que se ve, lo exterior, porque no tiene alma interior.²² En toda esta concepción materialista del Universo, un lugar especial lo ocupan las ciudades, vistas desde su tranquila finca en el Ribatejo como jaulas que hacen infelices a los hombres:

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.²³

¹⁸ Pessoa, Fernando, "Poemas de Alberto Caeiro", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1995 (4ª edición).

¹⁹ *Ibidem*, p. 99.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, pp. 126-127.

²² *Ibidem*, p. 117.

²³ *Ibidem*, p. 103.

Desde lo alto de su colina, el poeta admira las maravillas de la creación, pero sabe que desde la ciudad no se puede ver prácticamente nada, porque las altas casas impiden contemplar la línea del horizonte:

Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.²⁴

Caeiro es un profundo admirador de Cesário, a quien lee “até me arderem os olhos”; sin embargo, siente una gran pena por él, por su situación de hombre atrapado en las garras de la ciudad:

Que pena tenho dele! Ele era camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como olhava para as casas,
E o modo como reparava nas ruas,
E a maneira como dava pelas coisas,
É o de quem olha para árvores,
E de quem desce os olhos pela estrada onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos.²⁵

La ciudad, y aunque sepamos que se trata de Lisboa aquí no se especifica nada más sobre ella, es la culpable de algunos momentos de profunda tristeza de Cesário. La ciudad, según Caeiro, no permite, a quien la habita, ensanchar su corazón y hacer experimentar a través de los ojos todas las sensaciones que provocan los elementos de la Naturaleza libre. Por eso, los portadores de sentimientos negativos, de odio y de sufrimiento, son los hombres de las ciudades:

Ontem à tarde um homem das cidades
Falava à porta da estalagem.
Falava comigo também.
Falava da justiça e da luta para haver justiça
E dos operários que sofrem,
[...]
E sorriu com agrado, julgando que eu sentia
O ódio que ele sentia, e a compaixão
Que ele dizia que sentia.²⁶

Esta actitud de los hombres de compartir las luchas y los dolores de los demás le molesta hasta tal punto, que su ideal de vida es la más absoluta soledad en el

²⁴ Ibidem, p. 104.

²⁵ Ibidem, p. 99.

²⁶ Ibidem, p. 119.

campo, en su finca, que tanta serenidad le permite alcanzar, frente al desasosiego de la vida en la ciudad. Su casa blanca, en medio de un paisaje vacío, es un espacio íntimo, protector, que le inspira tranquilidad. Poco a poco, conforme vamos leyendo los poemas, pasamos de un binomio *campo vs. ciudad*, al más personal *espacio interior vs. espacio exterior*. El elemento de comunicación entre estos dos últimos son las ventanas de la casa; gracias a ellas Caeiro puede imaginar lo que es el mundo exterior, tan difícil de alcanzar y tan inquietante a veces.

Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse.
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.²⁷

Desde su ventana contempla lo que hay ahí fuera, la humanidad que sufre, las injusticias que aguantan los pobres, los odios y recelos hacia los que tienen más, la inutilidad de los filósofos y de los pensadores que nunca entenderán el misterio de las cosas y sin embargo se esfuerzan por estudiarlas y clasificarlas. El único contacto posible y aceptable con el mundo real son sus versos:

Da mais alta janela da minha casa
Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a humanidade.²⁸

De nuevo, es la luz de una ventana lo que le recuerda que tiene vecinos; no les conoce, pero el brillo de su luz que llega hasta él es suficiente para hacerle sentir la sensación de la inmediatez de esa luz. Caeiro no quiere contacto alguno con ellos; él, detrás de su ventana, intuye la existencia de esa otra familia más allá de la ventana de la casa lejana y esto es lo único que le interesa:

... Numa casa a uma grande distância
Brilha a luz duma janela.
Vejo-a, e sinto-me humano dos pés à cabeça.
É curioso que toda a vida do indivíduo que ali mora, e que não sei quem é,
Atrai-me só por essa luz vista de longe.²⁹

²⁷ Ibidem, p. 131.

²⁸ Ibidem, p. 127.

²⁹ Ibidem, p. 139.

Hay cierta contradicción en el hecho de percibir el mundo exterior desde el aislamiento de su casa, y las declaraciones sobre la incertidumbre de nuestra existencia interior. El poeta afirma que somos “exterior esencialmente”³⁰ y que lo único real es el espacio exterior ajeno a él:

Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca.³¹

Sin embargo, lo de fuera es positivo sólo si pertenece al mundo bucólico en el que ha elegido vivir y, para establecer contactos con los demás hombres recurre al espacio cerrado de su casa, con una puerta³² y un muro que le protegen de todo:

Noite de S. João para além do muro do meu quintal.
Do lado de cá, eu sem noite de S. João.³³

El mismo deseo de soledad y libertad se encuentra en el poema XX: haciendo referencia al Tajo (es la primera vez que se nombra un lugar concreto), Caeiro lo describe como un río bonito, pero no tanto como el río de su aldea, y la razón de ello es la siguiente:

... porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.³⁴

Los espacios grandes y poblados de gentes con sus historias son lo que aborrece el joven poeta; para él lo sublime es la inmensidad de un paisaje solitario de la campiña ribatejana, donde puede huir de los pensamientos profundos sobre la esencia de este mundo y del otro.

El campo juega un papel predominante en los versos de otro gran heterónimo pessoano, Ricardo Reis, aunque en este caso en realidad no se pueda hablar de un contraste neto entre campo y ciudad, al faltar las alusiones concretas a un espacio urbano de referencia.

³⁰ Ibidem, p. 142.

³¹ Ibidem, p. 141.

³² Ibidem, p. 132.

³³ Ibidem, p. 133.

El 19 de septiembre de 1887 nace en Oporto Ricardo Reis, médico de profesión y autor de unas Odas al estilo clasicista de Horacio. Reis, de fuertes convicciones monárquicas, muere en Brasil en 1935, después de haber huido al extranjero en un voluntario exilio; su obra poética se centra en una temática epicureista (“Resume-se num epicureismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis.”³⁵) según la que el hombre debe buscar antes que cualquier otra cosa la tranquilidad y la calma, y debe abstenerse de las actividades que requieran esfuerzo y que tiendan a un fin útil:

Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.³⁶

Todas las Odas se desarrollan en un paisaje bucólico; el espacio descrito consta mayoritariamente de bosques y campos, que propician ese retiro inactivo que Reis auspiciaba, y se encuentran algunas referencias a un río, pero de ninguna manera se puede identificar con el Tajo a su paso por Lisboa. Su paganismo le lleva a decir que los dioses viven en los campos y los ríos, elementos de una Naturaleza que acompaña la vida del hombre libre, que nada desea más que esa paz que le aleja de la cotidianidad.

La única ocasión en la que podemos encontrar unas líneas dedicadas a Lisboa es cuando el poeta se refiere a ella en términos grandilocuentes:

... e tu, que Ulisses erigira,
Tu, em teus sete montes,
Orgulha-te materna,
Iguar, desde ele, às sete que contendem
Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
Ou heptápila Tebas,
Ogígia mãe de Píndaro.³⁷

³⁴ Ibidem, p. 113.

³⁵ Pessoa, Fernando, “Páginas íntimas e de auto-interpretação”, textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto de Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966, p. 386. Texto firmado por el semi-heterónimo Frederico Reis, primo de Ricardo.

³⁶ Pessoa, Fernando, “Odes de Ricardo Reis”, ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1994 (4ª edición), p. 104.

³⁷ Ibidem, p. 124.

El detalle de la fundación mítica de la ciudad por parte de Ulises, en la primera línea, nos lleva a un espacio concebido según una tradición clasicista, en el que los elementos de la retórica del mundo antiguo transforman lo que es un lugar moderno en una cita libresca sin referencia alguna con la realidad. Lisboa es *materna*, pero sólo en cuanto espacio mítico que se inserta en una poética epicúrea de rechazo a la vida activa y al contacto con la realidad del hombre.

Tanto en Caeiro como en Reis, Lisboa no es un espacio acogedor para el que lo habita, sino un lugar lejano y distante que no influye en absoluto en las vidas de los dos heterónimos, y que no merece recibir un tratamiento especial en sus dos poéticas.

La ciudad futurista de Álvaro de Campos

Nacido en Tavira, en el Algarve, el 15 de octubre de 1890, Campos se licencia en Ingeniería Naval en Glasgow, aunque vive casi siempre en Lisboa, sin ejercer su profesión. Casi todos los críticos concuerdan en considerar a Campos como el más complejo de los heterónimos, casi un alter-ego de Pessoa, con el que mantiene a veces unas vivaces discusiones sobre temas diversos. Incluso físicamente, se parece en algo a Pessoa “*ele próprio*”:

Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. [...] Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo porém liso e normalmente apartado a um lado, monóculo.³⁸

Es sin duda el más vanguardista de los heterónimos; es de 1914 la publicación de la *Ode Triunfal*, que analizaré más adelante, casi un manifiesto del entusiasmo futurista por las máquinas, los ruidos de las ciudades modernas y los primeros avances de la técnica. La oposición que antes he mencionado entre ciudad y campo (en Caeiro y Reis) se vuelve a proponer en los versos de Campos, pero con otra perspectiva. Lo que antes era una ciudad agobiante que aplastaba al individuo, ahora

³⁸ Extracto de una carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro. Publicada en la revista *Presença* en junio de 1937; citada en Pessoa, Fernando, “Poesias de Álvaro de Campos”, ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1990 (3ª edición), p. 96.

es un espacio emocionantemente lleno de elementos urbanísticos modernos, que reflejan el ansia de progreso del vanguardista burgués Campos:

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!
Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos.
Orçamentos falsificados!
(Um orçamento é tão natural como uma árvore
E um parlamento tão belo como uma borboleta.)³⁹

El ideal de ciudad que se desprende de la *Ode triunfal* es un París o un Londres envueltos en su actividad febril, como compete a dos grandes centros de la civilización tecnológica de ese calibre:

Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
E Piccadillies e Avenues de l'Opéra que entram
pela minha alma dentro!⁴⁰

La dimensión de Lisboa que plasma Campos en la *Ode* es de puro ruido, el ruido de los cafés (que él frecuentaba con cierta asiduidad), de las máquinas impresoras de los periódicos, de los coches por la calle, de los tranvías, de las fábricas, de los grandes almacenes llenos de bullicio, en el que afirma querer perderse como si de un gran mar se tratase; aquí está la descripción de esta “Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus”:

Grandes cidades paradas nos cafés,
Nos cafés – oásis de inutilidades ruidosas
Onde se cristalizam e se precipitam
Os rumores e os gestos do Útil
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
[...]
O cheiro fresco a tinta de tipografia!
Os cartazes postos há pouco, molhados!
[...]
Olá grandes armazéns com várias secções!
Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
[...]
Ó fabricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó *Luna-Parks*,
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes –
[...]
Ó *tramways*, funiculares, metropolitanos,
Roçai-vos por mim até ao espasmo!
[...]
Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
[...]
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!⁴¹

³⁹ Pessoa, Fernando, “Poesias de Álvaro de Campos”, op. cit., p. 152.

⁴⁰ Ibidem, p. 150.

Además del ruido, lo que asombra a los vanguardistas de esa época es el movimiento (baste pensar en el italiano Marinetti); la ciudad es el lugar donde la velocidad de los desplazamientos adquiere mayor relevancia, causando incluso una pérdida de la exacta noción de espacio y tiempo:

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,
Aros caixotes *trolley* loja rua *vitrines* saia olhos
Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua
Passeio lojistas “perdão” rua
Rua a passear por mim pela rua por mim
Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá
A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras
O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto rua
O meu passado rua estremece camião rua não me recordo rua...⁴²

Esta ciudad, con el paso de tiempo, se va transformando en la poesía de Álvaro de Campos. En los años de las grandes utopías vanguardistas de principios de siglo, en las que el progreso tecnológico se consideraba como la cumbre de las civilizaciones occidentales, las urbes son el estandarte de los avances y las mejoras de las condiciones de vida de la nueva sociedad. Sin embargo, pronto llegarían las decepciones, con la paulatina disolución de los grupos poéticos y la entrada de Europa en esa guerra que tanto conmocionó la opinión pública y el mundo intelectual.

Campos también sufre esos cambios en su interior y en su poética; en los escritos posteriores a la época de la *Ode* deja a un lado los aspectos más triunfalistas de la nueva ciudad, y experimenta una progresiva interiorización de lo que es el espacio urbano. Poco a poco la Lisboa de los coches y los tranvías ruidosos deja paso a una Lisboa de personas, de lugares cargados de referencias existenciales; un claro ejemplo de este proceso evolutivo es un lugar tan significativo y simbólico como el muelle, de donde el poeta observa cómo entran y salen los barcos que se dirigen hacia lugares desconocidos y sin embargo percibidos en toda su esencia absoluta:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho prò lado da barra, olho pró Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.

⁴¹ Ibidem, pp. 150-154.

⁴² Ibidem, p. 202.

[...]
O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
[...]
Todo o atracar, todo o largar de navio,
É – sinto-o em mim como o meu sangue –
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui...⁴³

Lo que antes era puro movimiento y velocidad de vértigo, ahora es reflexión interior. Los momentos transcurridos en el Cais adquieren connotaciones que superan lo meramente visible: “A Cidade de Campos não é concebível sem o Cais. Cais da chegada, cais da partida, cais do porto, cais da *gare*, cais de pedra ou Cais arquetipal, ele prolifera na poesia de Álvaro de Campos, articulando-se naturalmente com o tema da Viagem. [...] A viagem e a ida ao cais instituem-se, assim, como uma busca do conhecimento, uma tentativa de decifrar o enigma do Universo que o rodeia e do seu próprio ser...”⁴⁴.

En el muelle, Campos se siente turbado por unas intuiciones metafísicas, que van más allá del puro hecho material. Los lugares que él observa y retrata en sus versos adquieren una significación abstracta, casi diría metafórica, porque se convierten en una representación de algo inmaterial y etéreo. Si precedentemente había ido al puerto para ver llegar los barcos y pensar así en lugares lejanos y exóticos, ahora el regreso de una embarcación desde África le produce una sensación de opresión, porque siente dentro de sí cómo las esperanzas de toda la gente allí presente se agolpan en su interior, agobiándolo:

Vai pelo cais fora um bulício de chegada próxima,
Começam chegando os primitivos da espera,
Já ao longe o paquete de África se avoluma e esclarece.
Vim aqui para não esperar ninguém,
Para ver os outros esperar,
Para ser os outros todos a esperar,
Para ser a esperança de todos os outros.
[...]
Regresso à cidade como à liberdade.⁴⁵

⁴³ Ibidem, p. 159.

⁴⁴ Loureiro, La Salette, op. cit., pp. 88-89.

⁴⁵ “Poesias de Álvaro de Campos”, p. 141.

En otro momento, el poeta expresa toda su soledad al ver alejarse un barco inglés del muelle; hablando con el mismo barco, lo define como un amigo casual que se va a llevar la tristeza de sus sueños, allá donde vaya, dejándole a él sumido en una profunda melancolía, mientras que en la ciudad empieza a amanecer (no hay que olvidar que los momentos más intensamente vividos por Campos, en sus versos, se desarrollan al crepúsculo, al anochecer o a la luz de una luna cómplice de sus sentimientos, y la luz del día no favorece sus pensamientos y digresiones):

Que aprumo tão natural, tão inevitavelmente matutino
Na tua saída do porto de Lisboa, hoje!
[...]
Larga do cais, cresce o sol, ergue-se ouro,
Luzem os telhados dos edifícios do cais,
Todo o lado de cá da cidade brilha...
Parte, deixa-me [...]
Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
E a grande cidade agora cheia de sol
E a hora real e nua como um cais já sem navios...⁴⁶

La luz del sol le impide concentrarse en sus reflexiones metafísicas sobre la soledad, y el poeta vuelve a la ciudad que ahora es más real que nunca, inundada de la luz matutina que acompaña la despedida del barco inglés.

Su predilección por el crepúsculo, momento ideal para abandonarse a los recuerdos y a las misteriosas sensaciones de trascendencia que le caracterizan, es evidente en un fragmento de dos *Odes* dedicadas a la Noche, percibida como Madre de las criaturas atormentadas:

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender as luzes nas grandes cidades
E a mão de mistério que abafa o bulício
[...]
Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios
E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite...⁴⁷

En el silencio de la noche, Campos se encuentra consigo mismo, y la profundidad de sus pensamientos le proyecta en un abismo de soledad y tristeza; los ruidos que se oyen en la calle, desde lo alto de su piso, le recuerdan que él no es partícipe de la vida que se vive abajo, en el mundo real:

⁴⁶ Ibidem, p. 182.

⁴⁷ Ibidem, 158.

Fico sozinho com o universo inteiro.
Não quero ir à janela:
Se eu olhar, que de estrelas!
Que grandes silêncios maiores há no alto!
[...]
Escuto ansiosamente os ruídos da rua...
Um automóvel! – demasiado rápido! –
Os duplos passos em conversa falam-me
O som de um portão que se fecha brusco doi-me...

tudo dormir...

Só eu velo...⁴⁸

Las personas que pueblan las calles de Lisboa son criaturas en general bastante marginales, sobre todo si nos referimos al primer periodo de Campos, cuando en la *Ode triunfal* proyectaba en las máquinas las ansias de progreso de la humanidad, y parecía conceder menos importancia a los seres humanos:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o!

A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
[...]
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!⁴⁹

Después de sus entusiasmos futuristas, Campos vuelve a una visión más intimista de los lisboetas; la misma evolución que estamos analizando a propósito de la ciudad se puede comprobar en sus habitantes. En poemas sucesivos, su deseo de interiorización del espacio llega a incluir algunos de los personajes típicos del panorama urbano, como son las vendedoras, los músicos, etc. Todos ellos se funden en su alma pensante, que los convierte en una metáfora viva de su mundo interior:

A mulher que chora baixinho
Entre o ruído da multidão em vivas...
O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,
Cheio de individualidade para quem repara...
O arcanjo isolado, escultura numa catedral,
Siringe fugindo aos braços estendidos de Pã,
Tudo isto tende para o mesmo centro,

⁴⁸ Ibidem, p. 117.

⁴⁹ Ibidem, p. 153.

Busca encontrar-se e fundir-se
Na minha alma.⁵⁰

y también:

(Ai, cegos que cantam na rua,
Que formidável realejo
Que é a guitarra de um, e a viola do outro, e a voz dela!)⁵¹

Algunos lugares específicos o algunos personajes son, en un determinado momento, el desencadenante de unas reflexiones que rozan la desesperación ontológica⁵²; en el poema *Tabacaria*, al ver al dueño del estanco y a unos clientes desde su ventana, Campos empieza a darse cuenta de lo efímero de la realidad de las cosas; no se siente integrado en la vida cotidiana de la ciudad, y llega a considerarse como una nulidad en el Universo metafísico en el que habita. El hecho de estar en este mundo real es como vivir en un perpetuo exilio:

Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.⁵³

La realidad de las cosas que ve desde la ventana de su habitación es tan dura para su alma acostumbrada a prescindir de ella, que se siente dividido entre esta realidad y una dimensión irreal del sueño:

Janelas do meu quarto
[...]
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.⁵⁴

⁵⁰ Ibidem, p. 131.

⁵¹ Ibidem, p. 136.

⁵² Vd. Tabucchi, Antonio, "Materiali. Schede per un primo censimento", que es la Introducción al volumen: Pessoa, Fernando, "Una sola moltitudine", vol I, ed. de Antonio Tabucchi, Milano, Ed. Adelphi, 1979, p. 39.

⁵³ "Poesias de Álvaro de Campos", op. cit., p. 211.

⁵⁴ Ibidem, p. 209.

Sólo el saludo de un hombre que sale del establecimiento (“Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.”⁵⁵) le permite concluir que ese mismo universo ya no tiene para él ni ideales ni esperanza.

Lisboa, “com suas casas de várias cores”⁵⁶, a veces ofrece la posibilidad de un momento de felicidad, aunque pasajera; o por lo menos es lo que desea el poeta, cuando presagia un domingo en las “hortas” (una zona periférica de la ciudad donde se solía ir a pasar los días festivos), aunque al final vuelva al tono desesperado del resto de poemas que hemos visto:

Domingo irei para as hortas na pessoa dos outros,
Contente da minha anonimidade.
Domingo serei feliz...⁵⁷

Una dimensión espacial tan importante para el alma del poeta, que llega a proyectar en ella sus angustias interiores, supone que la dimensión temporal pierda protagonismo en este marco de revelación de un desasosiego existencial; Campos no soporta la idea del paso del tiempo, no quiere aprovechar el tiempo para llegar a ninguna conclusión sobre su vida, porque el tiempo para él es algo que supondría tener control sobre sus propias acciones, y no quiere sobreponerse a su Destino.⁵⁸

Además, el tiempo es un enemigo por otra razón especial; todos los fragmentos que evocan épocas pasadas de su vida, son profundamente tristes, porque la infancia del poeta (y aquí hay un claro paralelismo con la vida de Pessoa ortónimo) transcurrió feliz y alegre, mientras que su presente es angustioso y sin esperanzas. De niño, vivió en una casa en la tercera planta con sus tías (“O terceiro andar das tias, o sossego de outrora”⁵⁹), y fueron unos años en los que todavía nada hacía presagiar un futuro tan

⁵⁵ Ibidem, p. 213.

⁵⁶ Ibidem, p. 113.

⁵⁷ Ibidem, p. 116. Curiosamente, las visitas a las *hortas* de Benfica son un motivo de alegría también para otro heterónimo pessoano, Bernardo Soares, quien, en su “Livro do desassossego” (Vd. más adelante), afirma: “Se eu fora outro, penso, este seria para mim um dia feliz, pois o sentiria sem pensar nele. Concluiria com uma alegria de antecipação o meu trabalho normal – aquele que me é monotamente anormal todos os días. Tomaria o carro para Benfica, com amigos combinados. Jantaríamos em pleno fim de sol, entre hortas. A alegria em que estaríamos seria parte da paisagem, e por todos, quantos nos vissem, reconhecida como de ali.” (p. 153 del “Livro do desassossego”).

⁵⁸ Ibidem, pp. 213-214.

⁵⁹ Ibidem, p. 140.

desalentador; en otro texto describe una casa de una tía en la que pasó una temporada feliz, porque ella le cuidaba y mimaba como si fuese su hijo, muerto tiempo atrás, y desde las ventanas de su cuarto, frente al río, podía admirar el paisaje de las casas de la otra orilla (Almada) mientras en el agua se reflejaba la luz de una luna que inspiraba sólo paz y tranquilidad:

Não poder viajar para o passado, para aquela casa e aquela afeição,
E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!
Mas tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha.⁶⁰

Asimismo, cuando era niño, la casa donde vivía con su familia, de cuyos objetos nos proporciona una fiel descripción en sus versos, era una casa feliz; era un lugar en el que nadie había experimentado todavía el sufrimiento y la muerte, y donde se celebraba su cumpleaños con una fiesta tranquila y feliz.

Gaston Bachelard, en su libro “La poética del espacio”⁶¹, estudia la imagen de la casa como “diagrama de psicología que guía a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad”⁶²; la casa es una imagen del subconsciente, es lo que más interiormente asimilamos de nosotros mismos. La localización de nuestra intimidad se realiza a través de un espacio (la casa), y no a través de unos determinantes temporales que se han perdido con el transcurso de los años. En el espacio podemos reconstruir lo que el tiempo ha borrado, y plasmarlo, aun sin ser conscientes de eso, según nuestras vivencias posteriores y nuestra situación actual. Por eso, Álvaro de Campos-Pessoa escribe:

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa como uma religião qualquer.
[...]
O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da casa,
Pondo gelado nas paredes...
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas),
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
É terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...⁶³

⁶⁰ Ibidem, p. 177.

⁶¹ Op. cit.

⁶² Ibidem, p. 70.

⁶³ “Poesias de Álvaro de Campos”, op. cit., pp. 223-224.

Lo que ha pasado con su casa y con sus habitantes es lo que ha sufrido en sus propias carnes, es decir que Campos-Pessoa, ya encaminado hacia un círculo sin salida de desasosiego y desesperación, ha cumplido con el mismo destino que su antigua casa, el de asistir a la muerte de todos sus sueños y esperanzas y el de haber acabado con un corazón lleno de “humedades”, como el pasillo de la casa.

Si sustituimos ahora la casa de su infancia con la misma ciudad de Lisboa, veremos como estas mismas conclusiones se pueden sacar de los dos poemas “Lisbon revisited – 1923” y “Lisbon revisited – 1926”; la Lisboa de antaño, de su infancia, se ha perdido para siempre en sus recuerdos y la sensación que tiene es de ser un extranjero en su misma patria, puesto que no se reconoce en lo que el presente le depara:

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflecte!

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!⁶⁴

y también:

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
[...]
Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo - ,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte...⁶⁵

Maria José de Lancastre, en un artículo sobre la Lisboa pessoana, ha observado que “da cardine scenografico di un mitico paesaggio di infanzia, il Tago, con i suoi moli protesi verso l’avventura, con le sue navi che partono e arrivano, diverrà segno di tutta la grande poesia ortonima ed eteronima di un Fernando Pessoa poeta insieme messianico di una gente marinara e poeta in proprio di metaforici viaggi

⁶⁴ Ibidem, pp. 206-207.

⁶⁵ Ibidem, p. 208.

irrealizzati. Da questo fiume del ricordo, come da un sogno lontano, Pessoa non si staccherà più...”⁶⁶

Con la muerte del padre y del pequeño hermano, la infancia feliz de Pessoa-Campos termina irremediabilmente, dejando como telón de fondo una ciudad que él ya no reconoce como propia y donde su vida transcurre a medio camino entre la reflexión metafísica y unas esporádicas vueltas a la realidad. Lisboa es así símbolo y metáfora del estado de ensoñación perpetua en el que se encuentra Pessoa:

Símbolos? Estou farto de símbolos...
Mas dizem-me que tudo é símbolo.
Todos me dizem nada.
Quais símbolos? Sonhos. - ⁶⁷

La esencia del espacio urbano pierde ahora sus referentes en el mundo real, y se convierte en pura metáfora en el “Livro do desassossego” de Bernardo Soares.

La ciudad como ensoñación

“Ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”⁶⁸, Bernardo Soares pasó toda su vida en esta ciudad, viviendo y trabajando en el barrio de la Baixa; su diario íntimo, el que recoge sus estados de ánimo a lo largo de varios años, es un auténtico homenaje a la ciudad que él considera su hogar, “nesta Rua dos Douradores que me é a vida inteira”⁶⁹.

En el *prefácio do apresentador do livro, Fernando Pessoa*, éste último cuenta cómo conoció a Bernardo Soares:

Há em Lisboa um pequeno número de restaurantes ou casas de pasto⁷⁰ [em] que, sobre uma loja com feitiço de taberna decente, se ergue uma sobreloja com uma feição pesada e caseira de restaurante de vila sem comboios. Nessas sobrelojas, salvo ao domingo pouco frequentadas, é frequente encontrarem-se tipos curiosos, caras sem interesse, uma série de apartes na vida.
O desejo de sossego e a conveniência de preços levaram-me, em um período da minha vida, a ser frequente em uma sobreloja dessas. Sucedia que quando calhava jantar

⁶⁶ Lancastre, Maria José de, “Peregrinatio ad loca fernandina...”, op. cit., p. 122.

⁶⁷ “Poesias de Álvaro de Campos...”, p. 119.

⁶⁸ Pessoa, Fernando, “Livro do desassossego ...”, op. cit., 1ª parte, p. 43.

⁶⁹ Ibidem, p. 293.

⁷⁰ Por las biografías de Pessoa, sabemos que él solía comer muy a menudo en este tipo de restaurantes; incluso llegó a bromear en alguna ocasión con el nombre de uno de ellos, la “Casa Pessoa”, definiéndolo *su* restaurante.

pelas sete horas quase sempre encontrava um indivíduo cujo aspecto, não me interessando a princípio, pouco a pouco passou a interessar-me.⁷¹

Fue en una de esas ocasiones que este semi-heterónimo le dio a conocer su escrito, “metafísico diario della mediocrità quotidiana”⁷², en los que el papel que reviste la capital portuguesa resulta de fundamental importancia para la comprensión del texto.

El ayudante-contable de la rua dos Douradores observa con frecuencia el panorama de la ciudad desde lo alto del edificio donde se ubica su oficina; vive en una Lisboa casi aérea, en la que el elemento *aire* es predominante en sus descripciones:

... regressou aos montes da cidade a alegria do sol certo e apareceu muita roupa branca pendurada a saltar nas cordas esticadas por paus médios nas janelas altas dos prédios de todas as cores.⁷³

y también:

... os telhados do prédio fronteiro que vejo da cama, são líquidos de brancura enegrecida.⁷⁴

La bruma insistente que cubre la ciudad es también una clara muestra de ello:

Tenho sensações estranhas, todas elas frias. Ora me parece que a paisagem essencial é bruma, e que as casas (é que) são a bruma que vela.⁷⁵

El tedio que experimenta en todos los momentos de su vida empuja a Soares a buscar una posible escapatoria: la dimensión aérea de sus descripciones le ofrece una oportunidad para ascender verticalmente, para dejar atrás la vida real y objetiva y abstenerse del tener que *agir*. La acción es lo que más aborrece de la realidad cotidiana, y su aspiración verdadera es abandonarse a una dimensión de ensueño que le libere de la angustia que le provoca su tedio permanente de las cosas.

El elemento aire, según la crítica arquetípica cercana a las teorías de Jung, representa la no-muerte (en oposición al agua-muerte), es decir, ese elemento que permite abstraerse por completo de la cotidianidad de la existencia, sin por ello llegar

⁷¹ “Livro do desassossego...”, op. cit., p. 45.

⁷² Tabucchi, Antonio, “Schede per un primo censimento...”, op. cit., p. 41.

⁷³ “Livro do desassossego...”, p. 240.

⁷⁴ Ibidem, p. 190.

a la negación de la existencia misma⁷⁶. El éter es el deseo de verticalidad hacia lo alto, la liberación del mundo exterior, un abandono del ser al universo imaginario que él mismo ha construido en su poética del espacio. Y ese abandono consciente implica, como primera y más inmediata consecuencia, la abdicación de cualquier relación profunda con lo real y la decisión de vivir en un mundo onírico al que Soares se abandona por completo: "... é no ar que o universo imaginário do poeta integra os sonhos com que constrói o tempo, os versos e a vida."⁷⁷

El aire, "símbolo de uma plenitude sonhada"⁷⁸, es el medio físico en el que se desarrollan los sueños de Soares:

Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão por acordo de ritmo com a distância exposta para as viagens aos países incógnitos, ou supostos ou somente impossíveis.⁷⁹

El sueño es la auténtica dimensión de la vida:

Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. [...] Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me falou de viver nunca prestei atenção.⁸⁰

La representación visible de los sueños es el espacio onírico de su ciudad; la Lisboa etérea que nos presenta es mucho más duradera e imperecedera que la Lisboa real que visitan los turistas, porque

Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção...⁸¹

Todo lo que de su ciudad llega a describir en su diario, es una puerta por la que sale a refugiarse de la incapacidad de seguir pensando y creando su obra:

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora.⁸²

⁷⁵ Ibidem, p. 187.

⁷⁶ Vd. Marchese, Angelo, "L'officina del racconto. Semiotica della narratività", op. cit., p.123.

⁷⁷ Padrão, Maria da Glória, "A metáfora em Fernando Pessoa", Porto, Ed. Inova, 1973, p. 97.

⁷⁸ Ibidem, p. 22.

⁷⁹ "Livro do desassossego...", op. cit., p. 199.

⁸⁰ Ibidem, p. 218.

⁸¹ Ibidem, p. 53.

⁸² Ibidem, p. 308.

La luz del amanecer sobre la ciudad es un espectáculo de colores que, desde su ventana, se contempla en toda su inquietante intensidad:

Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra – ou, antes, de luz e de menos luz – a manhã desata-se sobre a cidade. Parece que não vem do sol mas da cidade, e que é dos muros e dos telhados que a luz do alto se desprende – não deles fisicamente, mas deles por estarem ali.⁸³

y también:

Cheguei à janela com os olhos quentes de não estarem fechados. Por sobre os telhados densos a luz fazia diferenças de amarelo pálido. Fiquei a contemplar tudo com grande estupidez da falta de sono. Nos vultos erguidos das casas altas o amarelo era aéreo e nulo. Ao fundo do ocidente, para onde eu estava virado, o horizonte era já de um branco verde.⁸⁴

En el “Livro do desassossego” el autor suele sentir una angustia existencial cada vez que reflexiona sobre su vida, y casi es un inadaptado en esa sociedad del movimiento y de la acción en la que vive y trabaja. Sin embargo, hay momentos en que el desasosiego deja lugar a una cierta paz interior, a una sensación de relajación que le consiente percibir que él también necesita certezas, como cualquier ser humano, y que las suyas están en la oficina donde trabaja y en la rua dos Douradores:

Desci a rua descansadamente, cheio de certeza, porque, enfim, o escritório conhecido, a gente conhecida nele, eram certezas. Não admira que me sentisse livre, sem saber de quê. Nos cestos poisados à beira dos passeios da Rua da Prata as bananas de vender, sob o sol, eram de um amarelo grande.

Contento-me, afinal, com muito pouco: o ter cessado a chuva, o haver um sol bom neste Sul feliz, bananas mais amarelas por terem nódoas negras, a gente que as vende porque fala, os passeios da Rua da Prata, o Tejo ao fundo, azul esverdeado a ouro, *todo este recanto doméstico do sistema do universo.*⁸⁵

Su punto de partida para explorar el universo de la ciudad es el *escritório* de la firma por la que trabaja; a veces, aunque sea casi un refugio para él, lo percibe como un lugar cerrado, sin salida:

Penso às vezes que nunca sairei da Rua dos Douradores. E isto escrito, então, parece-me a eternidade.⁸⁶

y también, aunque con más serenidad:

⁸³ Ibidem, p. 163.

⁸⁴ Ibidem, p. 296.

⁸⁵ Ibidem, p. 240. La cursiva es mía.

⁸⁶ Ibidem, p. 188.

Encaro serenamente [...] o fechar-se-me sempre a vida nesta Rua dos Douradores, neste escritório, nesta atmosfera desta gente.⁸⁷

La aceptación resignada de su condición no impide a Soares el saber que la dimensión onírica en la que ha decidido vivir es la puerta hacia el infinito poético de su alma y de su imaginación; incluso en la calle donde trabaja se pueden encontrar destellos de la luz que ilumina su espíritu y su vida:

Mas, enfim, também há universo na Rua dos Douradores. [...]... por isso, se são pobres, como a paisagem de carroças e caixotes, os sonhos que consigo extrair de entre as tábuas, ainda assim são para mim o que tenho, e o que posso ter. [...]... até deste quarto andar sobre a cidade se pode pensar no infinito. Um infinito com armazéns em baixo, é certo, mas com estrelas ao fim...⁸⁸

La oficina desde la que mira el pasar de los días y el cuarto donde vive, ambos en la misma calle de la Baixa, *son* su universo, son el refugio que le permite encontrar un sentido para su vida y un sosiego existencial, aunque no una conclusión:

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a arte. [...] Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.⁸⁹

La Lisboa de Soares-Pessoa no es una ciudad fantasmal; si bien es cierto que no abundan los fragmentos del diario en los que aparecen personas ajenas a su vida, hay algunas excepciones significativas.

A veces son personajes típicos del panorama lisboeta, presentes ya en muchos otros autores portugueses de diferentes épocas, como las vendedoras de pescado (las *varinas*), los panaderos o los repartidores de leche:

Aparece, a quebrar a sua ausência e a menor pressa dos outros, o correr andado das varinas, a oscilação dos padeiros, monstruosos de cesto, e [a] igualdade divergente das vendeiras de tudo mais desmonitoriza-se só no conteúdo das cestas, onde as cores divergem mais que as coisas. Os leiteiros chocalham, como chaves ocas e absurdas, as latas desiguais do seu ofício andante. Os polícias estagnam nos cruzamentos, desmentido parado da civilização ao movimento invisível da subida do dia.⁹⁰

⁸⁷ Ibidem, p. 205.

⁸⁸ Ibidem, p. 318.

⁸⁹ Ibidem, p. 228.

⁹⁰ Ibidem, p. 262.

Otras veces, en vez de reproducir estas escenas del panorama lisboeta, la atención se centra en las criaturas marginales que no tienen un sitio entre las burguesas calles de la ciudad, como en el episodio de un hombre que canta una melodía dulce de un país lejano, en medio de la acera; Soares se queda absorto al escuchar su música, pero luego interviene un policía y todo termina así⁹¹. La compasión se apodera del ayudante-contable, incluso cuando almorzando en una de las *casas de pasto* que solía frecuentar el propio Pessoa, se detiene en las figuras del cocinero y del camarero, y se pregunta el sentido de unas vidas como esas:

Estou almoçando neste restaurante vulgar, e olho, para além do balcão, para a figura do cozinheiro, e, aqui ao pé de mim, para o criado já velho que me serve, como há trinta anos, creio, serve nesta casa. Que vidas são as destes homens? [...]... [el cocinero] está em Lisboa há quarenta anos e nunca foi sequer à Rotunda, nem a um teatro, e há um só dia de Coliseu-palhaços nos vestígios interiores da sua vida. [...] Revejo, com um pasmo assustado, o panorama destas vidas...⁹²

No obstante, en la mayoría de los casos las figuras con las que Soares se cruza por la calle son una fuente de inspiración para reflexionar, una vez más, sobre el choque entre un planteamiento racional de la existencia y uno imaginativo e irracional:

Ontem [...] saí do escritório às quatro horas, e às cinco tinha terminado a minha tarefa afastada. Não costumo estar nas ruas àquela hora, e por isso estava numa cidade diferente. [...] ... e os transeuntes de sempre passavam por mim na cidade ao lado...⁹³

y también:

Os pormenores da rua parada onde muitos andam destacam-se-me com um afastamento mental: os caixotes apinhados na carroça, os sacos à porta do armazém do outro e, na montra mais afastada da mercearia da esquina, o vislumbre das garrafas daquele vinho do Porto que sonho que ninguém pode comprar. Isola-se-me o espírito de metade da matéria. Investigo com a imaginação. A gente que passa na rua é sempre a mesma que passou há pouco, é sempre o aspecto flutuante de alguém, nódoas de movimento, vozes de incerteza, coisas que passam e não chegam a acontecer.⁹⁴

Los viandantes que encuentra en su camino llegan a ser meros símbolos de la inutilidad de la vida y de los quehaceres cotidianos en los que tanto se involucran, aspecto que aborrece Soares:

Mas, de repente, da surpresa de uma esquina que já lá estava, rodou para a minha vista um homem velho e mesquinho, pobre e não humilde, que seguia impaciente sob a

⁹¹ Ibidem, p. 214.

⁹² Ibidem, pp. 241-242.

⁹³ Ibidem, p. 277.

⁹⁴ Ibidem, p. 261.

chuva que havia abrandado. Esse, que por certo não tinha fito, tinha ao menos impaciência. [...] Era o símbolo de ninguém; por isso tinha pressa. Era o símbolo de quem nada fora; por isso sofria. Era parte [...] da mesma chuva...⁹⁵

La existencia de los hombres que se centran en la acción, en el movimiento y en las concretas tareas cotidianas, carece de sentido y pierde su razón de ser, como si se mezclara con la lluvia que cae sencillamente porque no tiene un sentido de la individualidad que lo diferencie de los demás. La misma mirada compasiva es la que Soares reserva a unas personas anónimas que parecen vivir su vida en la más absoluta vulgaridad, entendida como falta de pensamientos y abstracciones que eleven su alma hacia una meta superior:

Descendo hoje a Rua Nova do Almada, reparei de repente nas costas do homem que a descia adiante de mim. Eram as costas vulgares de um homem qualquer, o casaco de um fato modesto num dorso de transeunte ocasional. Levava uma pasta velha debaixo do braço esquerdo, e punha no chão, no ritmo de andado, um guarda-chuva enrolado, que trazia pela curva na mão direita. [...]

Senti nele a ternura que se sente pela comum vulgaridade humana, pelo banal quotidiano do chefe de família que vai para o trabalho... [...]

Desvio os olhos das costas do meu adiantado, e passando-os a todos mais, quantos vão andando nesta rua, a todos abarco nitidamente na mesma ternura absurda e fria que me veio dos ombros do inconsciente a quem sigo. Tudo isto é o mesmo que ele; todas estas raparigas que falam para o *atelier*, estes empregados jovens que riem para o escritório, estas criadas de seios que regressam das compras pesadas, estes moços dos primeiros fretes – tudo isto é uma mesma inconsciência diversificada por caras e corpos que se distinguem...⁹⁶

Soares es una criatura nocturna; el momento de la jornada que más le inspira para sus disquisiciones es la noche, sobre todo si es una noche de luna, porque siente caer sobre su alma una paz imposible de descifrar⁹⁷; la noche sin bullicio es su condición ideal, mientras que el día, con la luz tan intensa que hiere los ojos y toda la ciudad en un frenético movimiento, lo hunde en una profunda angustia. La quietud que se disfruta por las calles de noche es igual que la paz que él siente en su corazón (una vez más hay un paralelismo entre un lugar concreto y su interioridad) cuando se pone el sol y cesa la actividad febril de la gente.

⁹⁵ Ibidem, p. 152.

⁹⁶ Ibidem, pp. 185-186.

⁹⁷ Vd. ibidem, p. 69.

En ocasiones, incluso una tranquila tarde de verano⁹⁸, aunque calurosa, es un motivo de alegría para Soares, porque la ciudad se queda vacía de gente y la soledad de la que goza el escritor es el aspecto más grato de la urbe:

*Amo, pelas tardes demoradas de Verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto.*⁹⁹

La Lisboa solitaria es una ciudad que él ama profundamente (“*Amo esses largos solitários...*”¹⁰⁰), un lugar que, por su luminosidad y sosiego en los meses veraniegos, le recuerda la tranquilidad del campo¹⁰¹.

Si en un fragmento había llegado a afirmar que “*Minha pátria é a língua portuguesa*”¹⁰², la idea que tiene de Lisboa es de un hogar, *su* hogar, el espacio seguro y que ofrece cobijo a sus inseguridades y desilusiones; lo llega a exclamar como si fuera un largo suspiro:

Oh, Lisboa, meu lar!¹⁰³

Lisboa, con sus ruidos de fondo que suben desde la calle, con su ropa tendida en las azoteas, con sus parques y jardines solitarios en verano, con su población marginal que no tiene un sitio en la vida burguesa de la Baixa, con su luz brillante y sus noches de luna que iluminan el oscuro cuarto del escritor, y con su atmósfera cargada de tedio y de incertidumbre...

Marina Tavares Dias, en el prefacio a una recopilación de fotografías de la Lisboa de la época de pessoa, afirma que “o fascínio de uma geografia pessoana não

⁹⁸ En los escritos de Pessoa todos y cada uno de los elementos que componen sus obras son significativos; por ejemplo, en cuanto a los elementos temporales, a menudo pueden ser una referencia a un tiempo superior, más allá del simple tiempo concreto y real. En los textos de Mircea Eliade utilizados en otros puntos de este trabajo, se explica el valor del tiempo entendido como tiempo cíclico, enmarcado en el mito del eterno retorno, por lo que la alterancia de las estaciones es algo cíclico y ritual en muchos autores, como es el caso de Pessoa, y por lo tanto se convierte en algo tranquilizador y en un elemento de sosiego para el alma humana.

⁹⁹ “*Livro do desassossego...*”, p. 55. La cursiva es mía.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 151. La cursiva es mía.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 170.

¹⁰² *Ibidem*, p. 141.

reside apenas na representação temporal de Lisboa em cenários descritos ou episódios narrados. Nenhum autor, como Fernando Pessoa, recua e redimensiona a cidade até ao limite de um reflexo interior. A célebre redução-reconstrução do universo à medida da Rua dos Douradores, em Bernardo Soares, é apenas o topo emerso de um enraizamento na cidade primordial, quotidiana, apaziguadora, em que Fernando Pessoa se escuda da verdade de outras geografias. Para Bernardo Soares, é referência da recusa de todas as grandes viagens reais. Para Álvaro de Campos, é ponto de partida dessas viagens.”¹⁰⁴

En el mundo evanescente y etéreo de los sueños de Soares no puede haber ninguna conclusión posible, ni deseable; de hecho, volviendo de un breve viaje a Cascais, en el momento de llegar con el tren al Cais do Sodré, termina así sus pensamientos:

Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão.¹⁰⁵

Lisboa es el término último de su viaje metafórico a través de la existencia, pero no le puede proporcionar lo que él mismo no tiene en su interior: la conclusión de sus *devaneios* metafísicos. A este propósito escribió Cardoso Pires que lo que hizo Bernardo Soares fue habitar la ciudad, friamente, a su manera, encerrado en su agobiante realidad personal:

... “Lisboa é o meu lar!”, escreveu ele [Pessoa], assinado por Bernardo Soares. E era. Habitou-a à sua maneira, friamente, fechado em si, quer-me parecer, e daí a intimidade desencantada com que a redigiu. Conheceu-a de muitas moradas: escritórios, Baixa pombalina, casas de pasto herdadas de galegos, cafés-bagaços, quartos de aluguer desde Arroios a Campo de Ourique (moradas de solidão, moradas) mas com tudo isso andou-a (leu-a, melhor dizendo) por linhas de desassossego, mais atento à alma dela do que à voz. Lisboa era-lhe um estado de espírito...¹⁰⁶

El desencanto y la imposibilidad de comunicación entre los diferentes mundos que componen su realidad personal son elementos que dificultan una interpretación sosegada del espacio, que en muy contadas ocasiones se revela acogedor o positivamente caracterizado.

¹⁰³ Ibidem, p. 99.

¹⁰⁴ Dias, Marina Tavares, “A Lisboa de Fernando Pessoa”, op. cit., p. 8.

¹⁰⁵ “Livro do desassossego...”, p. 205.

¹⁰⁶ Cardoso Pires, José, “Lisboa. Livro de bordo...”, op. cit., pp. 35-36.

La Lisboa de Fernando Pessoa, *ele-próprio*: ¿una ciudad real?

En 1992 vio la luz, por primera vez, un texto bastante insólito del Pessoa ortónimo, una guía turística sobre la ciudad de Lisboa que fue escrita en 1925 y que debería haber publicado en vida, según sus propios planes. “Lisboa: what the tourist should see”¹⁰⁷ se compone en su formato original de 42 páginas y es una serie de consejos dirigidos al visitante extranjero – sobre todo británico – que quiera emprender un viaje a la ciudad. Redactado en inglés (la primera edición se ha publicado en versión bilingüe, inglés-portugués), podría haber sido una de las partes que componían, en las intenciones de Pessoa, un proyecto titulado “All about Portugal”, cuya función debía ser la de dar a conocer, a gran escala, todo lo relacionado con Portugal, su historia, sus tradiciones, su arte, sus ciudades, etc.

En medio de una situación generalizada de desconocimiento y desinterés por los temas portugueses, fuera de las fronteras nacionales, era deseo de Pessoa que un posible y deseable secretariado de *Propaganda* (que se creó más tarde a nivel nacional, y que publicó una parte de la obra de Norberto de Araújo) se encargase de la difusión de libros y materiales útiles para reivindicar el papel de Portugal en la escena europea de los primeros años del siglo XX.

A primera vista, el lector de esta guía podría sentirse defraudado en sus expectativas, porque el texto está escrito en un estilo muy sencillo y sin ornamentos, y parece más bien una normalísima guía para turistas, antes que una obra como las que Pessoa nos había acostumbrado a leer; pero una más atenta lectura demuestra que en su mente el poeta planeaba algo más. “Não é o [olhar] de Bernardo Soares, balbuciando o seu melancólico amor por Lisboa, esse “lar” regaço que mais lhe fugia

¹⁰⁷ Pessoa, Fernando, “Lisboa: what the tourist should see/o que o turista deve ver”, Lisboa, Livros Horizonte, 1997 (1ª edición 1992).

do que o acolhia. Também não é esta a Lisboa de Álvaro de Campos, “com suas casas de várias cores”, sempre à beira-água e à beira-mágoa. É uma cidade que quer mostrar que é muito mais que a sua paisagem, habilitada a ser a digna capital imperial dessa pátria língua portuguesa, afinal o ansiado Quinto Império, que era o da cultura.”¹⁰⁸

No hay que olvidar que Pessoa es en ocasiones hermético en sus obras, y que hizo del verbo *fingir* el lema de toda su poética, tanto de los heterónimos como de la suya propia.

La ciudad, en el principio del libro, ofrece la posibilidad de disfrutar de unas vistas maravillosas desde lo alto de sus siete colinas (aspecto sobre el que vuelve frecuentemente en todo el resto de la guía):

Over seven hills, which are as many points of observation whence the most magnificent panoramas may be enjoyed, the vast irregular and many-coloured mass of houses that constitute Lisbon is scattered.¹⁰⁹

El hipotético viajero, para realizar la mejor entrada posible a la ciudad, debería llegar por mar, subiendo el río por el último tramo de su desembocadura. Entonces, la visión que Lisboa le reserva es algo único e incomparable:

For the traveller who comes in from the sea, Lisbon, even from afar, rises like a fair vision in a dream, clear-cut against a bright blue sky which the sun gladdens with its gold. And the domes, the monuments, the old castle jut up above the mass of houses, like far-off heralds of this delightful seat, of this blessed region.¹¹⁰

Después de admirar la Torre de Belém, el desembarco no debería presentar ninguna dificultad, puesto que los funcionarios de la aduana son de lo más eficiente. Aquí Pessoa inserta algunos detalles prácticos sobre las fases de la llegada a la

¹⁰⁸ Lopes, Teresa Rita, “Prefácio” en “Lisboa: what the tourist...”, op. cit., pp. 19-21.

¹⁰⁹ “Sobre sete colinas, que são outros tantos pontos de observação de onde se podem desfrutar magníficos panoramas, espalha-se a vasta, irregular e multicolorida massa de casas que constitui Lisboa.” Trad. de Maria Amélia Santos Gomes, en “Lisboa: what the tourist...”, op. cit., pp. 30-31. Los adjetivos *vasta, irregular e multicolorida* con los que define la masa de casas son una evidente influencia de la “Lisboa com suas casas de várias cores” de Álvaro de Campos; vd. “Prefácio”, p. 21.

¹¹⁰ “Para o viajante que chega por mar, Lisboa, vista assim de longe, ergue-se como uma bela visão de sonho, sobressaindo contra o azul vivo do céu, que o sol anima. É as cúpulas, os monumentos, o velho castelo elevam-se acima da massa das casas, como arautos distantes deste delicioso lugar, desta abençoada região.” Ibidem, pp. 30-31.

ciudad, y es una de las contadas ocasiones en las que se detiene a alabar la actitud en general muy acogedora de los lisboetas con respecto a los turistas extranjeros.

Escrita en primera persona del plural, la guía propone un recorrido, a lo largo de un día (muy apretado, por cierto), desplazándose de un sitio a otro en un coche¹¹¹, del que continuamente el turista estará subiendo y bajando para apreciar y admirar todos los puntos de interés de la ciudad:

We shall now ask the tourist to come with us. We will act as his cicerone and go over the capital with him, pointing out to him the monuments, the gardens, the more remarkable buildings, the museums – all that is in any way worth seeing in this marvellous Lisbon. After his luggage has been handed to a trustworthy porter, who will deliver it at the hotel if the tourist is staying awhile, let him take his place with us in a motor-car and go on towards the centre of the city. On the way we will be showing him everything that is worth seeing.¹¹²

Aquellos turistas que deseen alargar su estancia en la capital, antes de desplazarse a otras ciudades portuguesas, pueden elegir entre los diferentes hoteles que propone el autor, todos con un esmerado servicio y una ubicación excelente (prevalentemente en las inmediaciones del Rossio).

En esta larguísima e intensa excursión, Pessoa aprovecha la visita a algunos sitios especialmente cargados de significado para ofrecer un compendio de la historia portuguesa. Al llegar a la iglesia de S. Vicente de Fora, por ejemplo, “majestic temple”¹¹³, la visita al Panteón Real de la Casa de Bragança es una ocasión para enumerar las gestas de los más importantes reyes y héroes de Portugal; y en muchas otras páginas la atención se centra en las innumerables hazañas de aquellos que en el pasado lucharon y pagaron con su vida el hecho de haber combatido en las guerras de liberación del dominio extranjero, bien en 1640, contra la hegemonía española, o bien a principios del siglo XIX, contra los invasores a las órdenes de Napoleón.

¹¹¹ El detalle del *automóvel* podría también delatar una cierta influencia del vanguardista y enamorado de los motores Álvaro de Campos.

¹¹² “Convidaremos agora o turista a vir connosco. Servir-lhe-emos de cicerone e percorreremos com ele a capital, mostrando-lhe os monumentos, os jardins, os edifícios mais notáveis, os museus – tudo o que for de algum modo digno de ser visto nesta maravilhosa Lisboa. Depois de a sua bagagem ter sido confiada a um bagageiro de confiança, que a entregará no hotel se o turista ficar por algum tempo, deixemo-lo tomar o seu lugar connosco num automóvel e seguir para o centro da cidade. Pelo caminho mostrar-lhe-emos tudo o que merece ser visto.”Lisboa: what the tourist...”, op. cit., pp. 32-33.

¹¹³ “majestoso templo”, Ibidem, pp. 50-51.

Entre los grandes personajes del pasado, el que sale más favorecido de las descripciones de nuestro guía es el Marquês de Pombal, y de él el turista puede admirar retratos y estatuas en varias zonas de la ciudad; pero el monumento por excelencia que le fue dedicado es el de la Praça que lleva su nombre:

The Avenida ends in what is called the Rotunda, or, officially, *Praça Marquez de Pombal*. This is the site chosen for the erection of the monument to this great Portuguese statesman. [...] The monument, according to the project, will represent the great statesman, on his pedestal of glory, contemplating his formidable work – the reconstruction of Lisbon after the great earthquake, the substitution of slavery by Work and Study...¹¹⁴

Los túmulos de otros grandes de Portugal se pueden visitar en el Monasterio de los Jerónimos: Luís de Camões, Vasco da Gama, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Guerra Junqueiro, Sidónio Pais y, sobre todo, el rey D. Sebastião.

Si Pessoa había teorizado la llegada de un *Quinto Império*, constituido por sabios, artistas e intelectuales, que llevaría las riendas de una nueva sociedad fundada en el saber, no podía descuidar en su guía los centros neurálgicos del universo cultural de la que debería ser la capital del nuevo *Império*; el texto está plagado de referencias a los museos, a las bibliotecas (hay una amplia descripción de la Biblioteca Nacional, por aquel entonces situada en el antiguo convento de São Francisco da Cidade, en el Chiado, junto con la Escola de Belas Artes y el Museu Nacional de Arte Contemporânea), a los teatros (al Teatro de S. Carlos dedica una página entera, subrayando la importancia que tuvo en el pasado como centro operístico, describiendo su estructura arquitectónica y lamentando que, en esos años, fuese utilizado como centro de representaciones teatrales y no de ópera) y a todos los monumentos, estatuas y túmulos de los grandes escritores de la literatura nacional esparcidos por la topografía lisboeta.

En cuanto al aspecto más típicamente turístico, Pessoa no deja de acompañar al visitante con su coche por todos los barrios de la capital, hasta llegar al extremo

¹¹⁴ “A Avenida termina na *Praça Marquês de Pombal*, também chamada Rotunda. Foi este o local escolhido para erigir o monumento ao grande estadista português. [...] O monumento, de acordo com o projecto, representará o grande estadista, no seu pedestal de glória, contemplando a sua formidável obra –

norte (Campo Grande) y al extremo oeste (Belém), sin perder detalle de todo lo que se encuentre en su camino. Al pasar por las calles de la Baixa, el cicerón se lanza a una comparación de la zona comercial con las tiendas de París:

Let us choose Rua do Ouro, which owing to its commercial importance, is the main street of the city. There are several banks, restaurants, and shops of all kinds in this street; many of the shops, especially towards the upper end of the artery, will be found to be as luxurious as their Parisian equivalents.¹¹⁵

La Lisboa de este texto no tiene nada que envidiar a las otras grandes capitales europeas, ni en el terreno comercial, ni en el arquitectónico, ni por supuesto, en el cultural. Aunque de una forma mucho menos evidente que en la poesía y en la prosa de los heterónimos, Pessoa consigue proyectar una imagen que corresponde a un planteamiento preciso: no tenemos entre las manos una guía imparcial que se pueda resumir en una lista de calles y monumentos, sino una clara indicación de su aspiración a convertir *su* ciudad en el centro de la Europa cultural de los años 20-30, y a dejar patente el papel predominante de Lisboa en una futura y deseable corriente cultural renovada que la consideraría su capital espiritual.

Otro de los textos ortónimos en los que la dimensión urbana se hace más presente es la serie de cartas¹¹⁶ que, a lo largo de 1920 y luego en 1929, se intercambiaron Pessoa y la joven Ophélia Queiroz, conocida por el poeta en la oficina donde él trabajaba como traductor de correspondencia comercial. El *namoro* entre los dos tiene como telón de fondo una Lisboa retratada en su entramado de calles y avenidas. En la estricta sociedad burguesa de esos años, los dos enamorados debían tener cuidado que no se les viera demasiado juntos para evitar que la gente “hablara”,

a reconstrução de Lisboa depois do grande terramoto, a substituição da escravidão pelo Trabalho e pelo Estudo...” Ibidem, p. 44-45.

¹¹⁵ “Escolhamos a Rua do Ouro, que, devido à sua importância comercial, é a principal rua da cidade. Há nesta rua vários bancos, restaurantes, e lojas de todas as espécies; muitas das lojas, especialmente para o cimo da artéria, costumam ser consideradas tão luxuosas como as suas congéneres parisienses.” Ibidem, pp. 36-37.

¹¹⁶ Pessoa, Fernando, “Cartas de amor de Fernando Pessoa”, Organ., posfácio e notas de David Mourão-Ferreira; Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz, Lisboa, Ed. Ática, 1978. (Las cartas que a continuación se reproducen, de la autoría del mismo Pessoa, están redactadas con una grafía portuguesa no normalizada).

y que llegaran “rumores” a los padres de Ophélia; por esta razón, las cartas son una sucesión de estrategias para verse y pasear juntos sin que se les notase, a la salida del trabajo o durante el trayecto para ir a la oficina. Así describe esta extraña relación Tabucchi, en el epílogo de la traducción italiana del texto¹¹⁷, definiéndolo como un binomio “Amore/Deambulazione, dettato dal criterio schizoide di trovarsi in un luogo e di pensare a quando si troverà in un altro luogo. Che lo costringe ossessivamente a tracciare percorsi, a immaginare itinerari, a segnare una fittissima rete topografica fatta di strade, di piazze, di vicoli, di banchine del porto, di fermate del tram e che si iscrive nella Lisbona deputata (la Baixa) del Campos avanguardista e del Bernardo Soares scrivano decadente.”¹¹⁸ El que en más ocasiones se encuentra en la Baixa, y de manera especial en el Café Martinho da Arcada, situado, como ya hemos visto, bajo las columnas de la Praça do Comércio, es el mismo Pessoa, en ocasiones acompañado por Álvaro de Campos, personaje presente de forma constante en el *namoro* de Fernando y Ophélia:

Hoje sentir-me-hia muito melhor se pudesse contar com ir logo ver a Nininha, e vir para baixo de Belem com ella, e sem o Álvaro de Campos; que ella, naturalmente, não gostaria que esse distincto engenheiro apparecesse.¹¹⁹

Desde el Martinho da Arcada, Pessoa escribe constantemente las notas para Ophélia, las mismas que luego intentará hacer llegar a su destinataria a través de amigos comunes o del correo.

La Baixa pombalina, lugar predilecto por el poeta, se nombra en varias ocasiones, y siempre por cuestiones que atañen directamente a Pessoa, como son sus continuos desplazamientos por su trazado cuadrangular, para hacer recados para la oficina, etc. Sin embargo, no son sólo las elegantes *ruas* de la Baixa las que aparecen en la correspondencia pessoana. Incluso diría que el escenario que frecuentan más asiduamente los enamorados es el espacio que va desde el Cais do Sodré hasta

¹¹⁷ Tabucchi, Antonio, “Un Faust in gabardine”, en: Pessoa, Fernando, “Lettere alla fidanzata”, a cura di Antonio Tabucchi, Milano, Adelphi, 1988.

¹¹⁸ Ibidem, pp. 118-119.

¹¹⁹ “Cartas de amor...”, op. cit., p. 109 (11-6-1920).

Belém, en la orilla del Tajo, y desde el Largo Camões hasta la Calçada da Estrela en el interior de la ciudad.

La casa de los padres de Ophélia, según cuenta la misma chica en “Fernando ed io”¹²⁰, se encuentra en la Rua dos Poiais de São Bento, esquina con Rua Caetano Palha, entre el Bairro Alto y el barrio de Estrela; los domingos, después de asistir a Misa en la iglesia de la Conceição Velha, ella se encuentra con él y pasean por la misma Calçada da Estrela. Incluso llegan a elegir un trayecto antes que otro para que terceras personas no les interrumpen o molesten.

El poeta, en 1920, realiza una mudanza desde el barrio periférico de Benfica hasta el de Estrela, y por esta razón, un día determinado no puede acudir a la cita con la chica, porque tiene que organizar el traslado de sus enseres:

Olha: mudo de Benfica para a Estrela no dia 29 d'este mez de manhã; estive agora mesmo a combinar a mudança. Isto quer dizer que no domingo que vem nos não veremos, pois passarei o dia lá em Benfica a arrumar tudo...¹²¹

En una ocasión se nombran los almacenes “Conde Barão”, cerca de la casa de los padres de ella, porque Fernando la espera allí, en la esquina con la Panadería Inglesa:

Estarei *no Conde Barão* á tua espera das 8 ás 8 ½. [...] Olha: estarei no Conde Barão, mas no *recanto da Padaria Inglesa* entre as duas horas citadas, que, creio, te serão convenientes...¹²²

Pessoa suele también deambular por el Largo Camões, en pleno barrio del Chiado, desde donde a menudo espera ver a Ophélia a la ventana de su casa, sin ser visto por la familia de ella:

Então o meu Bêbé tem estado *triste*? O Nininho também tem *tado*. E o Nininho não gostou hontem de, quando passou, ter dado espectáculo, por estarem varias pessoas (não me puz a reparar em quem eram) á outra janella, á janella da esquina. Apenas reparei que essas pessoas estavam a seguir os meus movimentos; por essa razão, embora tencione passar hoje ao meio-dia, como de costume, é possível que o faça só pelo passeio do lado da casa de tua irmã.¹²³

¹²⁰ “Lettere alla fidanzata”, op. cit., pp. 9-23; “Fernando ed io” es un testimonio de la propia Ophélia sobre su relación con el Poeta, recogido por la sobrina de ésta, Maria da Graça Queiroz.

¹²¹ “Cartas de amor...”, op. cit., p. 67 (24-3-1920).

¹²² Ibidem, p. 123 (2-8-1920).

¹²³ Ibidem, p. 85 (29-4-1920).

A veces, se pasa todo el día yendo y viniendo desde el Martinho da Arcada al Martinho del Largo Camões, y viceversa, por razones que tienen que ver con un intento de establecer una imprenta en unos locales de esa zona¹²⁴; en realidad todas las cartas están impregnadas de un movimiento incesante, de un barrio a otro, de una oficina a otra, de una casa a otra, que suele comportar ciertas complicaciones para los dos enamorados.

Ophélia, después de trabajar en la misma oficina de Fernando, se traslada al barrio periférico de Belém, y para alcanzar su destino está obligada a coger el *eléctrico*; empieza así una serie de viajes que Pessoa emprende con el único fin de verla, y que le producen gran satisfacción, siempre y cuando no tenga algún impedimento de tipo físico (problemas de salud, etc.); él mismo realiza estudios metódicos sobre las diferentes posibilidades de encuentro que tienen, saliendo en tren cuando hay huelga de tranvía, desde el Cais do Sodré, pasando por la siguiente estación de Santos, donde se sube ella, hasta el destino final, Belém.

Siempre en cuanto a los posibles recorridos desde la oficina de Ophélia hasta su casa, Pessoa llega al extremo de estudiar y *confeccionar* científicamente los trayectos más largos, para ganar tiempo y así permanecer más con su novia. El dibujo que hace referencia concretamente a estas estrategias representa dos triángulos opuestos que se tocan en su vértice superior y en cuyos ángulos aparecen letras del alfabeto, como si de un dibujo geométrico se tratase. En el triángulo inferior se pueden apreciar unos segmentos interiores que, presumiblemente, representan variantes alternativas, y en cuyos extremos también aparecen letras del alfabeto, y concretamente la “x” y la “y”. De las pocas anotaciones que figuran al margen de este dibujito, dos son muy claras: en el vértice del triángulo inferior escribió “Poço Novo”, en la base del mismo “S. Bento”, y en el vértice inferior derecho “c Barão”. La presencia de estos triángulos en los apuntes pessoanos se enlaza con una concepción geométrica y matemática del espacio y de lo que en él se encuentra.

¹²⁴ Vd. *Ibidem*, p. 69 (25-3-1920).

En varios fragmentos sueltos sin fecha, algunos manuscritos y otros dactilografiados, encontrados en el famoso arcón del expolio, aparecen algunas reflexiones de carácter metafísico sobre la relación entre el espacio, la geometría y el simbolismo de estos elementos; en uno de ellos afirma:

We are bound to think tridimensionally.
A body has 3 dimensions: space, time and force.
Space in itself has 3 dimensions: height, length and depth (or height)...¹²⁵

En otro similar, defiende la tesis del simbolismo de la esfera como figura sólida¹²⁶. Y también:

A geometria [é aquela parte da math [emática] que] trata das dimensões das cousas consideradas como existindo no espaço.¹²⁷

La consecuencia de estas afirmaciones es que:

Imp[ortante]! – Consoante se admitta que o espaço [...] ou o movimento, ou [...] é a base das cousas, se admittirá que a base dellas é a ideia, ou a vontade, ou a emoção.¹²⁸

Por consiguiente, él mismo nos proporciona, en cierto sentido, la clave para entender (o por lo menso intentarlo) el proceso interior que lo empuja a no vivir una existencia estática, cosa que se podría esperar del sencillo funcionario de firmas de import-export que fue en vida.

Como se puede comprobar, a pesar de ser, las “Cartas de amor”, un texto en cierto sentido anómalo en el cuadro general de la producción pessoana, en cuanto al argumento y al contenido de las epístolas, en él se refleja una vez más un enfoque totalmente abstracto y metafísico del espacio en el que se mueve; las calles y los barrios son aquí más concretamente representados que en otras obras, pero puede que sea tan sólo una *ficción*, una de entre las muchas a las que nos ha acostumbrado el escritor. De hecho, al plantear unos movimientos dentro de la ciudad según unos bocetos geométricos, nos hace dudar de lo que Pessoa *realmente* vivía en su interior,

¹²⁵ Pessoa, Fernando, “Pessoa Inédito”, Coordenação de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 415.

¹²⁶ Ibidem, p. 414.

¹²⁷ Ibidem, p. 411.

¹²⁸ Ibidem, p. 412.

y de lo que *proyectaba* sobre unas coordenadas topográficas aparentemente concretas. Las bases del espacio y del movimiento son la idea, la voluntad y la emoción: es su mente la que *crea* el espacio y los desplazamientos que en él realiza, según unos códigos geométricos inalcanzables e incomprensibles para la mayoría de los demás seres humanos.

Los datos reales de su biografía se funden aquí con sus reiteradas tendencias a la búsqueda de una armonía y una perfección metafísicas, que difícilmente hubiera podido alcanzar en el mundo en que vivió. El tiempo y el espacio pierden sus referentes reales: “Si no hay tiempo ni espacio objetivos, sino variables que dependen de otros datos; si no hay realidad objetiva, sino impresiones de la realidad; si no existe un yo unitario que permita aproximarse a realidades absolutas, ¿qué nos queda? Quizá sólo el misterio, del surge el arte...”¹²⁹

Muchos de los críticos que han estudiado la obra de Pessoa concuerdan en que su producción equivale a toda una literatura, por la variedad y la complejidad de sus escritos; en cuanto a la poética del espacio urbano, cada uno de los heterónimos, y el propio Pessoa ortónimo, delatan una postura diferente a este respecto.

Alberto Caeiro, el referente y Maestro de todos ellos, bajo la influencia de los versos de Cesário Verde, se opone con todas sus fuerzas a la vida en la ciudad, porque ésta es como una jaula que condiciona negativamente la existencia del hombre.

Ricardo Reis prefiere los campos y los bosques a la ciudad, debido a su paganismo clasicista que le hace buscar la tranquilidad y la serenidad en los escenarios bucólicos de los autores clásicos, lejos del bullicio de una vida activa. En

¹²⁹ Losada, Basilio, “Pessoa”, en Llovet, Jordi (ed.), “Lecciones de literatura universal”, Madrid, Cátedra, 1995, p. 994.

ambos la dimensión temporal parece detenerse, y dejar sitio a una ampliación redundante del espacio de la naturaleza, en todas sus acepciones.

En Álvaro de Campos la visión de Lisboa va evolucionando, desde una ciudad futurista, símbolo triunfal de un progreso tecnológico largamente deseado, a una ciudad dramáticamente vivida, que en realidad es una transposición de su infancia feliz, cuando su vida todavía no se había visto afectada por todas las desgracias acontecidas en el seno de su familia. Y tanto él, como Bernardo Soares, confieren especial importancia, dentro de lo que es la ciudad propiamente dicha, a una casa (Campos), y a una oficina (Soares), espacios cerrados y cargados de significados no especialmente positivos, que suscitan un sentimiento de angustia y casi de claustrofobia. Soares y Campos no viven en una dimensión temporal concreta, sino que eligen aislarse de la vida exterior y entregarse a un tiempo que es completamente interior, y que se corresponde con los espacios de la casa (del recuerdo) y de la oficina y de la buhardilla donde vive (de la introspección). En ambos casos, se trata de un punto de partida, para Campos hacia una vida adulta llena de dolor e incomprensión, y para Soares hacia un universo onírico, en el que su propia imaginación le ofrece una salida del tedio y del desasosiego que siente en su alma.

El Pessoa ortónimo, en sus “Cartas de amor” y en su guía para turistas extranjeros, parece tener una vinculación más estrecha con una Lisboa fácilmente reconocible por el visitante que conozca sus calles, sus monumentos y sus barrios; pero podría tratarse de un espejismo, o de una ficción literaria. El peligro que esconden unos textos como los del Pessoa *ele-próprio* es la tentación de identificar los espacios descritos con los espacios reales de la topografía lisboeta y, de esta forma, perder de vista la dimensión metafísica de las geografías pessoanas, que siempre quieren significar, más allá del significado literal, *algo* fuera de la comprensión inmediata del lector. Lancaster, al final de su estudio crítico, concluye que “la Lisbona di Pessoa, certamente, trascende la topografia traducibile iconograficamente nella *veduta* o nel bozzetto a carboncino ed è reperibile soprattutto nella topografia interiore

del suo interprete; e allora meglio la scopriremo, spogliata dalla scenografia, come simbolo e metafora. In primo luogo metafora di quel rovello fenomenologico che circola inquietantemente in tutta la poesia di Campos, immensa e bianca Tabaccheria del mistero insolubile eppure plausibile del reale. E inoltre, porto simbolo del Porto: di quel molo a cui, in un momento del tempo, coagulando la sua potenzialità esistenziale, il nulla approda a vita; e dal quale, in un altro momento del tempo, l'essere, inspiegabilmente come si era dato, salpa di nuovo verso il nulla...¹³⁰.

La voluntad del ser humano *crea* espacios; el sueño, al que se abandonan los heterónimos, permite perder la consciencia de la realidad del espacio, pero resulta ser muy creativo. De esta forma prevalecen la emoción y las ideas, y el resultado de esta victoria sobre la racionalidad es un espacio renovado y recreado según las inquietudes del artista; nace un universo subjetivo que no tiene apenas referencias en la vida real: la obra literaria.

Deus quere, o homem sonha, a obra nasce...¹³¹

¹³⁰ “Peregrinatio ad loca fernandina...”, op. cit., p. 134.

¹³¹ Pessoa, Fernando, “Mensagem...”, op. cit., p. 109.

CAPÍTULO QUINTO

JOSÉ SARAMAGO:

¿UNA CIUDAD HISTÓRICA?

José Saramago, nacido en 1922 y Premio Nobel de Literatura en 1998, en algunas de sus novelas ha forjado una imagen de la ciudad de Lisboa muy peculiar y que no tiene antecedentes inmediatos en la literatura portuguesa. Mientras que Tabucchi, como veremos más adelante, se centra básicamente en un espacio que es el reflejo de sus personajes, y que reproduce los vaivenes del alma humana, Saramago en cambio prefiere dibujar, con unas pinceladas llenas de detalles, un espacio determinado y concreto, que pertenezca claramente a una época histórica emblemática para su desarrollo.

Lisboa, desde un punto de vista histórico, conoce tres etapas de especial esplendor cultural, arquitectónico o literario: la Edad Media, la época barroca de D. João V y la configuración de la capital como cuna del Modernismo portugués en la primera mitad del siglo XX. A cada una de ellas corresponde una novela de Saramago: “História do cerco de Lisboa”, “Memorial do convento” y “O ano da morte de Ricardo Reis”. Estas tres novelas componen una especie de trilogía, aunque el orden de publicación no sea el mismo orden de sucesión cronológica que he establecido aquí. En 1982 aparece “Memorial do convento”, en 1984 “O ano da morte de Ricardo Reis” y en 1989 “História do cerco de Lisboa”.

Raimundo Silva, el protagonista de “História do cerco...”, es un corrector de textos manuscritos que están destinados a la publicación; al comienzo de la novela, y tras plantearse unos problemas relativos al oficio de corregir textos históricos y literarios con su jefe de edición, Silva acaba de revisar una obra, supuestamente basada en la verdad

histórica, que recrea el cerco de Lisboa, que entonces era musulmana, por parte de las tropas de Afonso Henriques y de los cruzados que habían acudido en su ayuda. En realidad la trama se centra en una corrección voluntaria que Silva hace en el texto, y que altera radicalmente el curso de la historia, porque al añadir un “no” ante un verbo en una determinada frase, hace que esos mismos cruzados se nieguen a prestar su apoyo al monarca portugués, dejándole solo en la lucha por la reconquista. En la editorial donde trabaja Silva se percatan del voluntario error, y el corrector debe someterse a un estricto control, a partir de entonces, por parte de una jefa de redacción que se convertirá en su amante y confidente, Maria Sara. Ella, una vez entendidas las razones del fatídico error en el libro original, empuja a Silva a escribir él mismo una nueva historia de la reconquista de la capital, esta vez intentando no faltar a la verdad histórica, pero admitiendo la posibilidad del rechazo de los cruzados en la fase final de la campaña militar. Desde este momento, discurren paralelamente las narraciones de la historia de amor entre Silva y Maria Sara por un lado, y del durísimo ataque librado por los portugueses en 1147 para conseguir la rendición definitiva de los musulmanes sitiados. Desde la ventana de su casa, situada en el barrio del Castelo, Silva imagina estar asistiendo a la batalla entre moros y cristianos, y puesto que se encuentra en una posición privilegiada por su altura, va describiendo la sucesión de episodios que tiene lugar ante sus ojos y que protagonizan diferentes personajes, como por ejemplo el anciano *almuadem*, encargado de despertar a la población desde la mezquita, o la pareja formada por Mogueime y Ouroana, que es un desdoblamiento de la pareja moderna de Silva y Maria Sara. Conforme los dos amantes van exteriorizando sus sentimientos, la “nueva” historia que Silva redacta sobre el cerco de la ciudad va llegando a su fin, y en un metafórico juego de paralelismos la novela se acaba con la rendición de Lisboa a los cristianos y la rendición de Maria Sara y Silva ante la fuerza de su amor.

En “Memorial do convento” se repite el mismo esquema que en “História do cerco...”, por lo menos en cuanto a una historia de amor (esta vez atormentado y sin final feliz) que tiene como telón de fondo una ciudad recreada históricamente en los más mínimos detalles arquitectónicos, costumbristas y sociales. El comienzo de la obra nos sitúa en 1711, año en que el monarca portugués D. João V realiza la promesa de construir un convento franciscano de dimensiones nunca vistas, a cambio de que su esposa consiga darle un heredero al trono. Puesto que su deseo se convierte en realidad, unos años más tarde se empieza a levantar un palacio-convento en la localidad de Mafra, empleando a un número impresionante de obreros, algunos de los cuales llegan a fallecer trágicamente durante las obras. El mismo año de la promesa del rey a los franciscanos, el protagonista masculino, Baltasar Sete-Sóis, un joven de 26 años, desembarca en el Cais da Ribeira en medio de una gran confusión, y se cruza con una muchacha, hija de una condenada por la Inquisición por brujería, Blimunda. Al cabo de un tiempo, los dos vuelven a encontrarse y entre ellos nace una conmovedora historia de amor, en la que Baltasar aprende a convivir con la extraña enfermedad de su joven compañera. Los acompaña constantemente el padre Bartolomeu Lourenço, un sacerdote obsesionado con construir una máquina capaz de volar, una *passarola*, en la que se emplea a fondo y por la que acaba muriendo loco, en Toledo. Esta misma máquina provoca, varios años después, la acusación de brujería para Baltasar, en Lisboa, y su ejecución pública en una hoguera de la Inquisición, en el Rossio, ante la mirada incrédula de su joven compañera. Las diversas fases de la construcción del convento de Mafra ocupan fragmentos larguísimos de esta novela, porque Saramago recrea con muchos detalles el sufrimiento de los obreros y de sus familias para llegar a levantar tamaña obra de arquitectura e ingeniería, y proporciona además una gran cantidad de datos sobre su ejecución y sobre los caprichosos deseos del rey en cuanto a su carácter monumental.

“O ano da morte de Ricardo Reis” es el relato de los últimos meses que este heterónimo pessoano pasa en Lisboa, tras haber vuelto de Brasil en diciembre de 1935. Hospedado en un hotel de la capital, el Bragança, conoce a una muchacha de Coimbra, aquejada de parálisis a un brazo, Marcenda, de la que se enamora, pero con la que no consigue instaurar una relación sentimental, por las reticencias de la joven. Paralelamente a esta historia, Reis mantiene un peculiar idilio con la camarera del hotel, Lúcia, que despierta su interés por la sencillez de su carácter y por el nombre que ostenta, el mismo de una de las musas invocadas regularmente por el poeta en sus odas. Lisboa, en 1936, es un hervidero de ideas reaccionarias, favorables a la dictadura del Estado Novo de Salazar, por lo que Ricardo Reis asiste a numerosas muestras de auténtico fervor popular en contra de la amenaza de los *rojos* en Portugal; al mismo tiempo, aparece ante él el fantasma de su amigo Fernando Pessoa, muerto unos meses antes, y con quien mantiene unas agradables conversaciones sobre temas trascendentes como la poesía, la muerte, el sueño, etc. A los tres meses de estar en la ciudad, el protagonista alquila un piso en el Alto de Santa Catarina, un jardín situado en la parte alta de Lisboa, donde unos años antes habían colocado una estatua del gigante Adamastor, personaje creado por la pluma de Camões en los “Lusíadas”; desde este jardín, Reis asiste al fluir de la vida debajo de sus ojos, y admira las bellezas artísticas, pero sobre todo naturales, de esta ciudad. La situación política en Lisboa se va haciendo más pesada, y en esta sensación repercute la pérdida de interés por la vida que experimenta Ricardo Reis, a medida que toma conciencia de la vacuidad de su existencia; el fantasma de Pessoa tiene a su disposición unos meses para aparecer y desaparecer del mundo de los vivos, desde su túmulo en el cementerio de los *Prazeres*, y cuando ya se le ha acabado el tiempo, el lector de esta novela comprende que la existencia de Ricardo Reis también se ha acabado, en cuanto criatura fruto de una invención literaria. Sus esfuerzos por vivir, por llevar una existencia

autónoma respecto a su creador, han sido vanos, y tiene que acompañar a Pessoa en el mundo de los muertos, porque éste es su destino.

Todas están consideradas como novelas históricas, pero antes de proceder a analizarlas desde el punto de vista de la imagen de Lisboa que se encuentra reflejada en ellas, es necesario aclarar el significado que el término *histórico* adquiere en la narrativa saramaguiana. Horacio Costa, en su artículo sobre “José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo”, atribuye a estas novelas una cierta continuidad con respecto a la tradición literaria portuguesa, afirmando que algunos elementos típicos de los textos de Almeida Garrett, Alexandre Herculano o incluso de Eça de Queirós, han ejercido una fuerte influencia en la actitud de Saramago frente al tratamiento del hecho histórico:

Da Garrett proviene il tono digressivo con cui lo scrittore tratta il problema della rappresentazione dell'immagine storica nella prosa; Herculano gli offre alcuni valori ideologici di cui Saramago si avvale per confrontarsi con questa problematica. In Eça de Queirós troviamo l'antecedente di uno schema formale e di un atteggiamento di revisione critica del romanzo storico come sottogenere letterario.¹

Independientemente de esta continuidad en la elaboración de novelas históricas, la diversidad de las obras que se están analizando en este capítulo reside en una concepción de la historia que se remite directamente a los principios de la denominada *postmodernidad*, una corriente que rehuye cualquier término unívoco y defiende la pluralidad de interpretaciones y de planteamientos frente al hecho literario.

Muchos son los críticos que se han dedicado a encontrar una definición convincente de la relación entre la literatura y la historia en la poética del autor portugués; pero la primera pista la ofrece el mismo Saramago en un fragmento de la “Historia do cerco...”:

... a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais...

¹ Costa, Horacio, “José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo”, en Lanciani, Giulia (ed.), “José Saramago. Il bagaglio dello scrittore”, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 21.

y también:

Tudo quanto não for vida, é literatura.²

En el momento en que un hecho histórico se transforma en un texto escrito, automáticamente pierde su carácter de objetividad para pasar a ser un texto literario, es decir, susceptible de reflejar las tendencias ideológicas o políticas de quien lo escribe. Asimismo el papel que la ficción literaria cumple en este contexto es primordial: a ella se debe la reescritura de ciertas partes de la historia oficial (en este caso de Portugal), que se ocupa sólo de reyes, batallas y fechas estériles, para devolver a los personajes secundarios la importancia que seguramente tuvieron en el desarrollo de la Historia del país. La historia, en las novelas de Saramago, es

História que escapa ao domínio do meramente factual, dos registos oficiais, para ir buscar os silêncios, as falas minoritárias, a história dos vencidos: esquecidos da História, acordados pela ficção. [...] Trata-se, portanto, de uma história reinventada, revisitada e revista.³

Sobre esta base, entonces, se puede afirmar que el autor no pretende en ningún momento escribir una auténtica novela histórica, porque, partiendo de unos hechos muy conocidos de la historia nacional, se reserva la libertad de crear una ficción que nada debe a la verdad histórica; escritor del siglo XX, Saramago no desea llegar a una conclusión definitiva y absoluta, sino que deja abiertas sus novelas a la razonable duda sobre su adherencia a la realidad de los hechos. Saramago crea *ficción*, y no una crónica medieval o un documento sobre la Lisboa barroca del siglo XVIII. Adrián Huici, de la Universidad de Sevilla, en relación a la pretendida historicidad de la “História do cerco...”, escribe:

... el *Prólogo* le sirve a Saramago para hacer una declaración programática: no debemos fiarnos de los textos históricos puesto que su esencia es puramente lingüística, incapaz por tanto de representar con plenitud la realidad. La historia escrita es una sucesión de palabras, por lo que debemos buscar su parentesco más en la literatura que en la ciencia.⁴

² Saramago, José, “História do cerco de Lisboa”, Lisboa, Ed. Caminho, 1998 (1ª ed. 1989), p. 16.

³ Silva, Teresa Cristina Cerdeira da, “José Saramago: A ficção reinventa a história”, en “Colóquio/Letras”, n. 120, abril-junho de 1991, p. 174-175.

⁴ Huici, Adrián, “Historia y ficción en *Historia del cerco de Lisboa*”, en “José Saramago. Il bagaglio dello scrittore...”, op. cit., pp. 140-141.

Pocos textos o crónicas pueden presumir de una verdadera imparcialidad en el tratamiento de los acontecimientos históricos, porque todos ellos son, pragmáticamente hablando, textos literarios, recreaciones de un autor sujetas inevitablemente a su criterio personal.

Uno de los aspectos que Saramago desarrolla más frecuentemente en sus páginas es la relación entre el pasado y el presente, por la dependencia que éste pueda tener de aquél:

Muito se tem dito já sobre o romance histórico de Saramago, que não é histórico, mas uma forma ficcional que trabalha o passado nas suas implicações determinadas com o presente, em jeito pragmático que não perde o sentido de uma homenagem crítica mas desvanecida ao património.⁵

La actitud que él mismo defiende es la de

... narrar o passado com os olhos fitos no presente.⁶

Presente y pasado se miran especularmente, complementándose y explicándose el uno al otro, en unas páginas reveladoras de una gran belleza.

La historia saramaguiana es, entonces, un recurso narrativo en el que se inserta una compleja trama de personajes, acontecimientos y lugares, del pasado o del presente, que constituye una unidad argumental homogénea, a pesar de los frecuentes saltos temporales a los que el lector está sometido. Y en esta historia se sitúa la ciudad de Lisboa, retratada con un aparente realismo en los momentos más importantes de su historia, como telón de fondo o como auténtica protagonista de las peripecias de los personajes que cobran vida en sus páginas.

⁵ Seixo, Maria Alzira, “*História do cerco de Lisboa* ou a respiração da sombra” en “Lugares da ficção em José Saramago. *O Essencial e outros ensaios*”, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 73.

⁶ Silva, Teresa Cristina Cerdeira da, “José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses”, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1989, p. 8.

La Lisboa medieval.

La relación entre historia y ficción en las novelas de Saramago es de mutua dependencia, como ya se ha visto, y todo texto histórico es, en realidad, un texto literario más. A la hora de afrontar el estudio de la Lisboa medieval descrita en “História do cerco...”, es conveniente tener una idea previa sobre la estructura arquitectónica urbana y su funcionamiento como centro neurálgico de las actividades árabes en la parte meridional de la península.

El historiador Pedro Gomes Barbosa ofrece una descripción muy detallada de lo que era Lisboa en 1147, el año en que los cruzados se acercaron a sus murallas para luchar contra los infieles, bajo petición del monarca Afonso Henriques y con la promesa de repartir el botín conseguido en la batalla. Merece la pena incluir una amplia cita de su artículo, porque en ella el lector que haya terminado la novela saramaguiana puede encontrar multitud de datos y referencias a lugares que ya conoce a través de la “História do cerco...”:

Lisboa tinha aumentado desde que o Crescente dela se apoderara. A cidade alargou-se, espraiou-se para além das suas apertadas muralhas que, contudo, já envolviam um perímetro maior do que as da urbe romana. Novos bairros surgiram, fora dos muros. Construíram-se arrabaldes não só para os grupos não muçulmanos, como para novos islamitas que, no entretanto, tinham vindo habitar Lisboa. Data possivelmente dessa altura o primeiro grupo de casas na colina fronteira ao Castelo, onde hoje se situa o largo do Carmo e o Chiado. Uma grande judiaria situava-se no sopé do monte do Castelo, ocupando parte do que hoje é S. Nicolau. Quanto ao bairro dos cristãos, ele poderia muito bem situar-se perto do Martim Moniz, onde depois foi a Mouraria. É uma zona menos convidativa, longe da grande via que era o Tejo, menos aquecida pelo sol e mais insalubre.

Apertada entre o alcácer e a cintura de muralhas que a protegia por três lados, a Lisboa muçulmana descia a encosta para sul. O Tejo fonte principal, mas não única, da sua economia, vinha quebrar-se de encontro às muralhas, chegando mesmo a entrar pela Porta do Mar, quando a maré estava alta.⁷

En el mismo trabajo, Gomes Barbosa reproduce también el relato de dos testigos de excepción de esa época, un geógrafo árabe del siglo XIII que presentaba las informaciones recabadas de otros geógrafos más antiguos, y la narración de un cruzado situado en las puertas de la ciudad, en 1147:

⁷ Barbosa, Pedro Gomes, “Lisboa – O Tejo, a Terra, o Mar” en “Lisboa – O Tejo, a Terra, o Mar e outros estudos”, Lisboa, Ed. Colibri, 1995, p. 15.

«É uma cidade antiga edificada à beira-mar cujas vagas se vêm quebrar contra as suas muralhas. [...] A porta ocidental, a maior da cidade, é encimada por arcos sobrepostos que assentam em colunas de mármore, por sua vez apoiadas em envasamentos de mármore. Lisboa possui uma outra porta que se abre a Ocidente: chamam-lhe Porta de Alfafa. Domina um vasto plaino atravessado por duas ribeiras que vão lançar-se no mar. Ao sul encontra-se a outra porta, a Porta do Mar, na qual penetram as ondas pela maré cheia, e vêm, numa altura, bater contra a muralha contígua.»⁸

«A norte do rio [Tejo] está a cidade de Lisboa, no alto dum monte arredondado e cujas muralhas, descendo a lanços, chegam até à margem do Tejo, dela separado apenas pelo muro. Ao tempo a que a ela chegámos, era o mais opulento centro comercial de toda a África e duma grande parte da Europa. [...] Os seus terrenos, bem como os campos adjacentes, podem comparar-se aos melhores, e a nenhuns são inferiores, pela abundância do solo fértil, quer se atenda à produtividade das árvores, quer da vinha. O alto do monte é cingido por uma muralha circular, e os muros da cidade descem a encosta, à direita e à esquerda, até à margem do Tejo. Ao sopé dos seus muros existem arrabaldes alcandorados nos rochedos cortados a pique... A sua população era mais numerosa do que se pode imaginar. [Entre os seus habitantes contavam-se] muitos mercadores de toda a parte da Espanha e de África.»⁹

Saramago, en su novela, aprovecha prácticamente todos los elementos mencionados, como las puertas que se abren en la Cerca Moura (la Porta de Alfafa), o los núcleos de población y de casas que se encontraban fuera de la muralla, y por lo tanto, desprotegidos, o la relación estrecha entre la ciudad y el cercano río, con las huertas en la orilla, o también el reparto del espacio dentro de la muralla, o la presencia de población en la zona de la actual Baixa, donde entonces pasaba un arroyo en medio del valle entre el Castelo y el actual Chiado, etc.

En varios fragmentos se aprecia una descripción cuidadosa del ambiente y la topografía de la Lisboa musulmana, una ciudad que para Saramago cautivaba por su belleza y por la intensa luz que la acariciaba:

Aos pés do almuadem há uma cidade, mais abaixo um rio, tudo dorme ainda, mas inquietamente. A manhã começa a mover-se sobre as casas, a pele da água torna-se espelho do céu...¹⁰

A cidade murmura as orações, o sol apontou e ilumina as açoteias, não tarda que nos pátios apareçam os moradores. A almádena está em plena luz.¹¹

⁸ al-Munim al-Himiari, “Kitab ar-Rawd al-Mitar”, en Coelho, A. Borges, “Portugal na Espanha Árabe”, 2ª ed., vol. 1, Lisboa, 1989, pp. 59-60. Citado en Barbosa, Pedro Gomes, “Lisboa ...”, op. cit., pp. 15-16.

⁹ Carta del cruzado Randalfo de Granville, editada por José Augusto de Oliveira en “Conquista de Lisboa aos Mouros (1147)”, 2ª ed., Lisboa, 1936, pp. 58-61. Citada en Barbosa, Pedro Gomes, “Lisboa ...”, op. cit., pp. 11-12.

¹⁰ Saramago, José, “História do cerco ...”, op. cit., p. 19.

¹¹ Ibidem.

El clima era tan favorable para cualquier persona (detalle que se aprecia en todos los libros de viajes desde el siglo XV), que Saramago incluye, en el relato del asedio, un irónico guiño a las dos religiones adversarias, puesto que tanto musulmanes como cristianos podían gozar de un espectáculo único y de un sol propicio:

... é por de mais sabido que os estrangeiros, sem excepção, adoram este rico sol, estas brisas suaves, este céu de incomparável azul, basta reparar que estamos em fins de junho, ontem foi o dia de S. Pedro, e eram cidade e rio uma glória só, duvidando-se em todo o caso se sob o olhar do Deus dos cristãos ou do Alá dos mouros, se é que não estariam juntos a gozar do espectáculo...¹²

La laboriosidad de los fieles musulmanes permite, con algún toque sarcástico del autor, que la zona ribereña sea como:

.. um vergel de regalar-se qualquer alma de bem, vejam-se todas essas hortas que se estendem pelas margens do rebrilhante esteiro que avança terra dentro, nesta Baixa regaçada entre a colina onde se alça a cidade e a outra, fronteira, do lado do poente, manifestação perfeita de que para as hortaliças em geral não há melhores mãos do que as dos mouros.¹³

En un intento por recrear con el máximo dramatismo los últimos meses del cerco de la ciudad, Saramago añade al mero dato histórico una serie de escenificaciones del dolor y el miedo que debió de pasar la población en el interior de las murallas, en medio de proclamas de guerra y serias amenazas a su supervivencia:

A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego. [...] Ai, coitadinhos, diz uma mulher gorda, limpando uma lágrima, que mesmo agora venho da Porta de Ferro, é um estendal de misérias e desgraças...¹⁴

Lá no alto o castelo, onde se distinguiam minúsculas figuras nas ameias e, descendo, a muralha da cidade, com as suas duas portas deste lado, a de Alfofa e a de Ferro, fechadas e trancadas, por tras delas pressentia-se a inquietação da gente moura murmurando...¹⁵

A medida que avanza el relato, la preocupación del pueblo va aumentando y se percibe:

... o rumor de uma cidade inteira vivendo em estado de alerta, com gente armada subida às torres e adarves, enquanto o miúdo povo não se cala, em ajuntamentos nas ruas e mercados, perguntando se já vêm os francos e os galegos.¹⁶

¹² Ibidem, p. 127.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, pp. 61-62.

¹⁵ Ibidem, pp. 138-139.

¹⁶ Ibidem, p. 175.

Saramago reivindica a menudo el papel de los individuos, frente a las grandes gestas de reyes y comandantes, en el transcurso de la historia, de *su* historia.

Los acontecimientos reelaborados por el protagonista, Raimundo Silva, en su nueva versión de los hechos, se componen de una amplia descripción de las diversas fases de la ofensiva final lanzada por las tropas fieles al rey, esta vez ya sin la ayuda de los cruzados: los portugueses en una semana deshacen los arrabales fuera de los muros, luego atacan la ciudad con unas torres de asalto de madera, no sin algunos fallos técnicos, a continuación imponen una situación de hambruna en el interior de la ciudad sitiada, y para terminar atacan de nuevo con las torres reparadas y ganan la contienda, derribando parte de la muralla.

La orografía del barrio del Castelo obligaba, en la Edad Media, a desplazarse de una zona a otra a través de unos escalones muy estrechos y empinados, cosa que confirma Barbosa (“Lisboa tinha ruas íngremes que alternavam com escadarias”¹⁷) y que desanima al personaje de Raimundo Silva, cada vez que tiene que pasar por una determinada calle, como las *Escadinhas de S. Crispim*, donde vagabundea un perro solitario al que lleva comida:

O cão, tranquilizemo-nos, não está raivoso, se fosse no tempo dos mouros, talvez, mas agora, numa cidade como esta, moderna, higiênica, organizada, até mesmo esta amostra de cão vadio é de estranhar...¹⁸

Raimundo, con unas hojas del volumen “História do cerco de Lisboa”, que está corrigiendo, intenta seguir el itinerario de las murallas de la antigua Cerca Moura. Gracias a un recorrido muy pormenorizado de Saramago por callejuelas y cuestas, el corrector baja de la zona del Castelo (donde vive en un viejo edificio) hasta Alfama para, de paso, comer. Entonces descubre que su casa está exactamente donde en la Cerca Moura se abría la Porta de Alfofa, y a partir de ahí comienza a reflexionar sobre dos ciudades distintas, pero no tanto: la Lisboa medieval de los cruzados y los sitiados musulmanes, y

¹⁷ Barbosa, Pedro Gomes, “Lisboa ...”, op. cit., p. 16.

la Lisboa moderna en la que trabaja y donde se fragua su historia de amor con Maria Sara. Los espacios en los que se mueve Raimundo Silva en su presente pertenecen a los barrios que se remontan a la época musulmana: vive en el Castelo, frecuenta una *leitaria* del mismo barrio, y acude a una *casa de pasto* de Alfama para almorzar. Los paralelismos son evidentes entre el pasado y el presente de la narración; la Lisboa de 1147 y la de 800 años después se mezclan y se solapan, y a veces es incluso difícil entender a cuál de ellas está haciendo referencia el autor.

El corrector está puesto constantemente en relación con la ciudad, que acompaña sus movimientos y sus pausas de reflexión; sin embargo no hay que olvidar la estrecha combinación entre el elemento urbano y el climatológico, que por sí solo contribuye a definir el espacio exterior como algo que condiciona fuertemente el estado de ánimo del ser humano:

Raimundo Silva [...] quando, de manhã, abriu a janela, bateu-lhe este nevoeiro na cara, mais fechado do que o vemos a esta hora, meio-dia [...] Então as torres da Sé não eram mais do que um borrão apagado, de Lisboa pouco mais havia que um rumor de vozes e de sons indefinidos, a moldura da janela, o primeiro telhado, um automóvel ao comprido da rua.¹⁹

La lluvia, el viento y el frío son las notas dominantes en buena parte de la novela, pero también hay que resaltar la gran importancia que tiene la luz, emanada de un cálido sol que a veces aparece incluso en los días más rígidos del invierno, o a punto de desaparecer dejando tras de sí el crepúsculo:

Sobre a cidade, graças ao céu limpo, o sol ainda brilhava, posto já sobre o lado do mar, a cair, lançando uma luz suave, um afago luminoso a que daqui a pouco responderão as vidraças da encosta, primeiro com archotes vibrantes, depois empalidecendo, reduzindo-se a um pedacinho de espelho trémulo, até se apagar tudo e começar o crepúsculo a peneirar a sua cinza lenta entre os prédios, ocultando as empenas, apagando os telhados, ao mesmo tempo que o ruído da cidade baixa esmorece e recua sob o silêncio que se derrama destas ruas altas onde vive Raimundo Silva.²⁰

La vista de los tejados, de la Sé y del río desde arriba es un espectáculo digno de admiración, por la paz que infunde en el ánimo de Raimundo Silva:

¹⁸ “História do cerco...”, op. cit., p. 69.

¹⁹ Ibidem, pp. 32-33.

²⁰ Ibidem, p. 92.

Daqui alcança-se a ver o rio, por cima dos merlões da Sé que parecem um jogo de paulitos sobre as torres sineiras que o desnível do terreno torna invisíveis, e, apesar da grande distância, percebe-se a serenidade que há nele, adivinha-se mesmo o voo pulsante das gaivotas sobre o rebrilhante caminhar das águas.²¹

Raimundo Silva vive en el barrio medieval del Castelo, y se mueve básicamente por Alfama, pero la editorial para la que trabaja se encuentra cerca de la moderna Avenida Duque de Loulé: son éstas las únicas ocasiones en las que el corrector sale de su “zona de influencia” para aventurarse en un espacio poco conocido y, en cierta manera, poco amigable. Él siente dentro de sí una tensión que le lleva a cavilar sobre el lado de la cercana Avenida da Liberdade donde es más conveniente pasear, o sobre el grado de satisfacción que puede alcanzar pasando por una acera más que por otra:

A editora está perto da Avenida do Duque de Loulé, longe de mais, a esta hora já declinante, para subir a Avenida da Liberdade, em geral pelo passeio do lado direito, pois nunca lhe agradou o outro, não sabe porquê...

Um dia [...] deu-se ao trabalho de marcar num mapa da cidade as extensões de passeio da avenida que lhe agradavam e as que lhe desagradavam, e descobriu, com surpresa, que era mais extensa a parte agradável do lado esquerdo, mas que, tendo em conta o grau de intensidade da satisfação, o lado direito acabava por prevalecer...²²

La ciudad aunque sea, paradójicamente, a través de su ausencia del campo visivo del protagonista, hace sentir su presencia en todo momento:

... o revisor ficou assim durante longos minutos, ouve-se o rumor vago da chuva lá fora, nada mais, a cidade é como se não existisse.²³

Sobre la ciudad moderna tenemos muchos fragmentos descriptivos; en general, se trata de panorámicas desde un punto alto de la colina del Castelo, como por ejemplo desde la ventana de la casa de Raimundo. Este filtro recurrente de la ventana, a través de la cual llega a lo lejos el ruido y el frío de la ciudad, recuerda inmediatamente la ventana del Bernardo Soares del “Livro do desassossego”, una clara referencia metaliteraria, aunque no la única. Silva se compara en varios momentos con Fernando Pessoa:

... às vezes pergunto-me que erros teria cometido Fernando Pessoa, de revisão e outros, com aquela confusão de heterónimos, uma briga dos diabos, suponho.²⁴

²¹ Ibidem, p. 67.

²² Ibidem, p. 159

²³ Ibidem, p. 122.

²⁴ Ibidem, p. 88.

En ocasiones, el corrector se abandona a unas especulaciones metafísicas que presentan los mismos síntomas de incertidumbre o de irracionalidad que las páginas persoanas escritas desde la ventana de un edificio en la rua dos Douradores:

... [Raimundo Silva] foi abrir a janela. O nevoeiro desaparecera, não se acredita que tantas cintilações tivessem estado ocultas nele, as luzes pela encosta abaixo, as outras do outro lado, amarelas e brancas, projectadas sobre a água como trémulos lumes. Está mais frio. Raimundo Silva pensou, pessoanamente, Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, a olhar o rio, pensando como tudo é vago e vário, assim, não fumando, apenas pensarei que tudo é vago, realmente, mas sem cigarro...²⁵

La ventana pessoana de Silva permite al protagonista participar en la vida que discurre abajo, en la calle, justamente la misma actitud de Bernardo Soares:

As primeiras luzes apareciam nas janelas ainda tocadas por um resto de claridade diurna, os candeeiros da rua acabavam de acender-se, alguém ali perto, no Largo dos Lóios, falou em voz alta, alguém respondeu...²⁶

El crepúsculo es el momento de la jornada en que el ritmo de la ciudad moderna se apacigua y se puede oír a la gente charlando por la calle, incluso desde un piso alto. La Lisboa que se abre ante los ojos de Raimundo puede ser una válvula de escape, una posible salida a una situación difícil o embarazosa, como le ocurre a Maria Sara durante una de sus primeras visitas a la casa del corrector:

É tarde, disse Maria Sara, e olhou para o lado da janela, Pode abrir, perguntou [...], quero respirar, ver daqui a cidade, nada mais.²⁷

Silva se entretiene con

... a própria janela aberta para as três vastidões, a da cidade, a do rio, a do céu...²⁸

mientras calcula en su mente los efectos de su error en la corrección del manuscrito. En realidad, lo que está intentando llevar a cabo en su interioridad es un análisis de sus sentimientos, de sus deseos más profundos, porque no alcanza a darle un sentido a su existencia de modesto trabajador en una editorial lisboeta. Al mirar desde lo alto de su casa la ciudad que se despliega en toda su belleza y grandeza a sus pies, pero permaneciendo detrás de la ventana de su cuarto, Silva se siente seguro; puede ver y

²⁵ Ibidem, p. 52.

²⁶ Ibidem, p. 265.

²⁷ Ibidem.

admirar sin ser visto por nadie. Cuando empieza a mirar en su corazón, todavía no sabe adónde le llevará este proceso de autodescubrimiento, desconoce que pronto aparecerá un objeto del deseo, una mujer que dará sentido a su búsqueda, y por lo tanto, todavía necesita el filtro de la ventana para mirar al exterior, hacia un espacio que aún no le pertenece. En cierto punto de la narración, Raimundo Silva y Maria Sara se abren el uno al otro empezando así una intensa relación sentimental; en un plano paralelo Lisboa se convierte, repentinamente y por primera vez, en símbolo de algo trascendente, en un metafórico objeto del deseo, a la par que la protagonista; Raimundo afirma:

Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa.²⁹

refiriéndose a la posible resistencia que pudiese encontrar en la actitud de Maria Sara. Lo mismo le acontece al rey portugués Afonso Henriques frente a los muros de la ciudad, en un momento de desánimo por la dureza de la campaña militar de reconquista:

... temos aqui um rei com a apetejada cidade de Lisboa diante dos olhos e sem lhe poder chegar...³⁰

Saramago equipara la urbe sitiada a una mujer que hay que conquistar; en términos bélicos, el primer momento íntimo de los dos amantes se encuentra descrito de esta forma tan peculiar:

... agora sim, o muro invisível desmoronava-se, para além dele ficava a cidade do corpo, ruas e praças, sombras, claridades, um cantar que vem não se sabe donde, as infinitas janelas, a peregrinação interminável.³¹

Lisboa, ciudad de características femeninas según el autor, tiene el semblante de la mujer amada también para otro personaje de la “História do cerco...”, el árabe Mogueime (que repite en el asedio a Lisboa lo que Silva vive en la época contemporánea):

... talvez Mogueime [...] tendo diante dos olhos os muros de Lisboa resplandecentes de lumes nos eirados, se pusesse, ele, a pensar numa mulher algumas vezes avistada nestes dias...³²

²⁸ Ibidem, p. 96.

²⁹ Ibidem, p. 246.

³⁰ Ibidem, p. 338.

³¹ Ibidem, pp. 293-294.

El paralelismo ser humano – ciudad no se limita a la figura femenina, sino que alcanza el mismo protagonista, quien, en una fase difícil de su vida profesional y personal, se siente identificado con una Lisboa asediada que no tiene posibilidad de salvación:

... mas alívio e tranquilidade duravam pouco, era só entrar em casa e logo se sentia mais cercado do que Lisboa esteve alguma vez.³³

Del plano personal, es decir de la identificación del hombre (o mujer) con un espacio exterior, se llega en esta novela a un plano más amplio, el de la confrontación entre dos espacios exteriores: si en un primer momento, como ya se ha visto, el lector asiste a unas descripciones separadas de los dos ambientes, la Lisboa medieval y la contemporánea, desde un punto determinado Saramago pasa a fundir los dos en una amalgama de sensaciones, tiempos narrativos, personajes que pasan del uno al otro simplemente cambiando de nombre (Raimundo y Mogueime, por ejemplo), etc. Silva se siente parte de un fenómeno generalizado: no es sólo él que se imagina en el papel de un soldado moro:

... o que Raimundo Silva procura, se a expressão tem sentido, é uma impressão de tangibilidade visual, algo que não saberia definir, que, por exemplo, podia ter feito dele agora mesmo um soldado mouro...³⁴

sino que el mismo autor, con continuos cambios de perspectiva, sitúa al lector en el camino de la ambigüedad entre tiempos narrativos distintos:

Três são os caminhos principais que ligam a casa de Raimundo à cidade dos cristãos...³⁵

... de certo modo Raimundo Silva anda a viver em dois tempos e em duas estações, o julho ardentíssimo que refulge e inflama as armas que cercam Lisboa, este abril húmido, gris, com um sol às vezes dardejante que torna a luz dura, como um diamante liso e fechado.³⁶

En otros fragmentos desconcierta todavía más la soltura con la que Saramago inserta detalles modernos en el campamento de los guerreros portugueses, a las afueras de la ciudad:

³² Ibidem, p. 254.

³³ Ibidem, p. 78.

³⁴ Ibidem, pp. 134-135.

³⁵ Ibidem, p. 159.

Mogueime, para encurtar caminho, atravessa o esteiro a vau por altura da Praça dos Restauradores, aproveitando estar a maré baixa.³⁷

y también, con un tono irónico:

[Silva] Abriu a janela e olhou a cidade. Os mouros festejavam a destruição da torre. As Amoreiras, sorriu Raimundo Silva.³⁸

En la niebla de primera hora de la mañana se confunden las siluetas de las dos Lisboas; por la noche, en cambio, se pueden distinguir los fantasmas de la ciudad, las imágenes de lo que fue en tiempos pasados, de lo que estuvo a punto de ser y de lo que podría haber sido, y se miran a los ojos, callando.³⁹

La única alternativa creíble para dar coherencia a todos los juegos, los paralelismos y los desdoblamientos entre personajes y espacios, es situar a los dos protagonistas de la novela en una atmósfera onírica. Raimundo y Maria Sara se definen a sí mismos como “sonhadores”⁴⁰; la posibilidad de que, al final, toda la historia del cerco a la ciudad haya sido un sueño hecho por Silva siembra la duda en el lector, quien asiste incrédulo al espectáculo de

... uma mesa onde há umas folhas escritas com a história de um cerco que nunca aconteceu, ao lado duma janela que dá para uma cidade que não existe tal qual a vejo...⁴¹

La reconstrucción de la Lisboa medieval no ha sido nada más que un sueño del protagonista (y del autor que lo ha creado), y el cerco a la ciudad tiene un valor esencialmente metafórico, como aparece en este diálogo entre los dos amantes:

Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco.⁴²

³⁶ Ibidem, p. 242.

³⁷ Ibidem, p. 290. La Praça dos Restauradores está dedicada a quienes apoyaron la causa de restauración de una dinastía nacional en territorio portugués, frente a los partidarios de la Casa de Austria española, en 1640 (fecha en la que se restableció la independencia del pueblo luso).

³⁸ Ibidem, p. 319. Las Torres das Amoreiras son unos edificios contemporáneos cuya construcción suscitó una gran polémica por su estilo demasiado moderno, en contraste con el resto del barrio donde se encuentran. En la actualidad albergan un centro comercial, cines, bancos y oficinas.

³⁹ Vd. ibidem, p. 74.

⁴⁰ Ibidem, p. 266.

⁴¹ Ibidem, p. 245.

⁴² Ibidem, p. 300.

Raimundo se ha servido de la historia del asedio para salir de su angosto cuarto y redescubrir un espacio tan familiar como el barrio donde vive y trabaja; ahora este lugar, cargado de significados y simbologías nuevas, ha sido sitiado y derribado como la mujer de la que se ha enamorado, poniendo de manifiesto que todo espacio exterior es el resultado de lo que el hombre proyecta sobre él, porque

... não há saída, vivemos num quarto fechado e pintamos o mundo e o universo nas paredes dele...⁴³

La Lisboa barroca.

En 1711 D. João V, joven monarca de Portugal, promete a los franciscanos construir una iglesia de enormes dimensiones, si su mujer se queda embarazada y consigue darle al trono un heredero. Desde este punto arranca la narración de “Memorial do convento” de Saramago, una novela que recrea el periodo anterior al terremoto de 1755, con una Lisboa densamente poblada y cuya casa real se dedica a derrochar las riquezas que llegan desde Brasil en actos y construcciones frívolas y sin sentido.

El protagonista, Baltasar Sete-Sóis, alcanza la ciudad desde la otra orilla del río, en un barco, según los tópicos de los viajeros de la época, y el espectáculo que se abre ante sus ojos es éste:

Na outra margem, assente sobre a água, ainda longe, Lisboa derramava-se para fora das muralhas. Via-se o castelo lá no alto, as torres das igrejas dominando a confusão das casas baixas, a massa indistinta das empenas. [...] Lisboa ali estava, oferecida na palma da terra, agora alta de muros e de casas.⁴⁴

Vista desde lejos, la ciudad impacta por el efecto óptico creado por la unión del río con la zona ribereña; la silueta de la capital está caracterizada por las numerosísimas torres de iglesias y por algunas casas que sobresalen de las demás. La sensación que despierta en aquellos que se acercan a la orilla es la de una ciudad especialmente querida por Dios, por la belleza del río que la baña:

⁴³ Ibidem.

... quando Deus andou a criar o mundo [...] aqui descansou, e, não havendo ninguém da humana espécie a espreitá-lo, tomou seu banho [...], as gaivotas [...] continuam à espera de que Deus volte a banhar-se nas águas do Tejo...⁴⁵

Sin embargo, a pesar de estos detalles sumamente poéticos, la realidad de la vida en la ciudad debía de ser bastante diferente a la visión de algunos viajeros de la época; ya fuera de todo tópico literario, Saramago cumple un esfuerzo en sentido realista para describir la ciudad tal y como era en esos años. Por ejemplo, no faltan fragmentos que se detienen a relatar los grandes problemas de suciedad y pobreza que azotan la capital, o las pomposas ceremonias en honor al Corpus Christi, o las hogueras colectivas celebradas por el Santo Oficio.

El autor compara la Lisboa de 1711 con una pocilga maloliente, infestada, en la época de la Cuaresma, por los excrementos y por las basuras que se amontonan en sus calles:

... a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa.
[...] Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada.⁴⁶

Entre las diferentes clases sociales existen diferencias tan profundas, que se distingue el pobre del rico enseguida por el aspecto físico, sin que pueda haber un término medio entre unos y otros:

Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo, portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas.⁴⁷

Los lisboetas más favorecidos en general se ocupan de ofrecer alguna limosna al pueblo llano, de forma que, al final, la supervivencia está asegurada para quien esté acostumbrado a comer poco:

⁴⁴ “Memorial do convento”, Lisboa, Ed. Caminho, 1999 (1ª ed. 1982), pp. 39-40.

⁴⁵ Ibidem, p. 165.

⁴⁶ Ibidem, p. 28.

⁴⁷ Ibidem, p. 27.

... é difícil morrer de fome em Lisboa, e este povo habituou-se a viver com pouco.⁴⁸

La población humilde ejerce los oficios más variados para buscarse la vida, mientras que, en una escena memorable, el infante D. Francisco, hermano del rey, desde la ventana de su Palacio “à beirinha do Tejo”⁴⁹, dispara a los marineros que están en la cubierta de los barcos, para divertirse y ver si tiene buena puntería.

En la zona ribereña se asiste a una actividad febril, entre encargados del matadero, vendedores de cualquier cosa, y las típicas pescaderas, las que posteriormente se llamarían *varinas*, un detalle costumbrista de lo más típico:

Sete-Sóis atravessou o mercado do peixe. As vendedeiras gritavam desbocadamente aos compradores, provocavam-nos, sacudiam os braços carregados de braceletes de ouro, batiam juras no peito onde se reuniam fios, cruces, berloques, cordões, tudo de bom ouro brasileiro, assim como os longos e pesados brincos ou argolas, arrecadas ricas que valiam a mulher. Mas, no meio da multidão suja, eram miraculosamente asseadas, como se as não tocasse sequer o cheiro do peixe que removiam às mãos cheias.⁵⁰

Saramago vuelve reiteradamente al concepto de suciedad que asola Lisboa; a pesar de los múltiples decretos de sus administradores, la inmundicia es algo inevitable de apreciar en las calles:

... estando as ruas sujas, como sempre estão, por mais avisos e decretos que as mandem limpar...⁵¹

La razón de la suciedad personal de la población podría ser la crónica falta de agua que siempre había padecido la ciudad, cuyos habitantes solían recibir como un auténtico don del cielo la construcción de alguna nueva fuente en los barrios más castigados por este fenómeno. De hecho, no faltan, en varias novelas de Saramago, episodios que tratan de la inauguración de algún *chafariz*, en medio de una alegría generalizada de los lisboetas. Esta total falta de higiene provoca que la ciudad sea un

⁴⁸ Ibidem, p. 88.

⁴⁹ Ibidem, p. 83.

⁵⁰ Ibidem, pp. 41-42.

⁵¹ Ibidem, p. 113.

terreno fértil para una grave epidemia que llega desde Brasil, que cosecha cuatro mil muertos en muy poco tiempo:

Por toda a parte se queimava alecrim para afastar a epidemia, nas ruas, nas entradas das casas, principalmente nos quartos dos doentes, ficava o ar azulado de fumo, e cheiroso, nem parecia a fétida cidade dos dias saudáveis. [...] ... alguma irreparável falta, aos olhos de Deus, terá Lisboa cometido para virem a morrer nesta epidemia quatro mil pessoas em três meses...⁵²

El olor a romero quemado hace olvidar, por un momento, el insoportable tufo que se respira en Lisboa cuando no hay ninguna epidemia que aceche a su población.

De día, uno de los elementos que resalta Saramago en la descripción de la ciudad es el imparable ruido que se oye en las calles, debido principalmente a las muchas actividades de las que ya se ha hablado, y que cargan el ambiente de un sonido molesto o, a veces, festivo, según las ocasiones:

Por isso é que Lisboa parecia tão quieta, apesar dos pregões da rua, das zaragatas de vizinhas, dos diferentes toques dos sinos, das orações gritadas diante dos nichos, duma trompeta além, dum rufo de tambor, dum tiro de partida ou chegada das naus do Tejo, da ladainha e da sineta dos frades mendicantes.⁵³

Pero no todo son sonidos molestos en Lisboa; el músico italiano Domenico Scarlatti, que aparece en la novela como amigo del padre Bartolomeu Gusmão, llamado a la corte para enseñar el arte musical a la hija del rey, lleva su instrumento hasta la finca abandonada en la que el sacerdote está construyendo la *passarola* y allí se pone a tocar, produciendo una melodía que hace callar a toda la ciudad:

Fechou-se a noite por completo, a cidade dorme, e se não dorme calou-se, apenas se ouve a espaços gritarem alerta as sentinelas [...], e Domenico Scarlatti, tendo fechado portas e janelas, senta-se ao cravo, que subtil música é esta que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés, ouvem-na os soldados da guarda portuguesa e da guarda alemã [...], ouvem-na os vadios que se acoitam na Ribeira [...], ouvem-na os frades e as freiras de mil conventos...⁵⁴

Los frailes y las monjas se quedan callados ante la belleza de la música de Scarlatti, que resuena por doquier. En cuanto a los gremios más numerosos en la Lisboa de la primera mitad del siglo XVIII, sin duda Saramago señala el de los clérigos y de las

⁵² Ibidem, p. 182.

⁵³ Ibidem, p. 188.

⁵⁴ Ibidem, p. 166.

personas consagradas, con o sin vocación, a la vida religiosa. Lisboa, como ya había comprobado Cervantes en 1616, es una ciudad de conventos; los hay de todo tipo, dedicados a toda clase de actividades (no siempre lícitas), y contruidos de muy diversa forma, según las riquezas de la orden que los habita. Desde el principio, el lector cumple un viaje por los conventos más famosos en la época, como el de S. Francisco de Xabregas (conocido entre el pueblo por un episodio ligado al robo de unas lámparas, reaparecidas *milagrosamente* en otro convento), el de Nossa Senhora da Oliveira, las iglesias de santa Estefânia, de S. Miguel y de S. Roque, el Monasterio da Cotovia, etc. Los fragmentos que relatan las aventuras de clérigos y gente de iglesia, en general, no resultan ser muy clementes con estos personajes, como por ejemplo cuando Saramago relata la historia de uno de ellos que, cogido “in fraganti” realizando actos impuros, huye desnudo por la calle, siendo perseguido. La iglesia predica el arrepentimiento de la población durante la Cuaresma, pero no tiene el poder de calmar los ánimos de las jovencitas que tienen edad para disfrutar del amor:

Pelas ruas de Lisboa, [...] por estas ruas, com uma igreja a cada esquina, um convento por quarteirão, corre um vento de primavera que dá a volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele...⁵⁵

El ejemplo más espectacular del poderío de la iglesia en Lisboa es la procesión del Corpus, celebrada en junio, entre el Rossio y el Terreiro do Paço; en las 10 páginas que el autor le dedica, se hace un retrato lúcido y sarcástico de la hipocresía de los prelados y del rey, que pasean con el Santísimo Sacramento por las calles de la ciudad, en un alarde de autoridad y control sobre la población. A esta procesión asiste un gran número de hermandades y de gente común, todos ellos desplegando sus mejores galas ante el paso del Sacramento:

... vão passeando pelas ruas de entre o Rossio e Terreiro do Paço, no meio de muita outra gente que hoje não se deitará e que, como eles, vai pisando a areia encarnada e as ervas que alcatifam o pavimento, trazidas pelos saloios, em modo tal que nunca se viu cidade mais limpa, esta que, no general dos dias, não tem igual em sujidade.⁵⁶

⁵⁵ Ibidem, pp. 30-31.

⁵⁶ Ibidem, p. 149.

En la fiesta del Corpus se mezclan sagrado y profano, porque la gente, después de asistir al cortejo religioso, se marcha a disfrutar del día festivo, y no vuelve a casa hasta el día siguiente. Para tener una idea concreta de lo que significaba esta jornada para el pueblo, Saramago insiste en la opulencia de la celebración, y añade el detalle de las ciento cuarenta y nueve columnas de los arcos de la Rua Nova cubiertos de finas sedas y damascos:

Desce o povo ao Terreiro do Paço, a ver os preparos da festa, e não está mal, não senhor [...] estão cobertas de sedas e damascos as cento e quarenta e nove colunas dos arcos da Rua Nova [...]. Passa o povo, chega ao fim da rua e volta...⁵⁷

El poder de convocatoria de la iglesia frente a la población de la ciudad no se limita a los festejos habituales, ligados a las celebraciones religiosas. Antes del terrible terremoto de 1755, en el Rossio existía un edificio llamado “Palácio dos Estaus”, hoy desaparecido, en el que tenía su sede el tribunal del Santo Oficio⁵⁸; en la época en la que se sitúan los acontecimientos narrados, era muy frecuente asistir a las procesiones de los condenados por brujería, judaísmo, o por ser cristianos-nuevos, quienes tenían que ser ejecutados en público, generalmente en el mismo Rossio. Los detalles de la narración son escalofrantes por su crudeza, sobre todo porque adhieren por completo a la realidad histórica, tal y como ha llegado hasta nosotros, y porque se repiten a lo largo de todo el libro:

... olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justiça a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros [...] ... está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé...⁵⁹

En palabras de Saramago, se trata de un verdadero acontecimiento social y de un espectáculo gratuito que el pueblo solía apreciar especialmente. No hay que olvidar que tanto la madre de la protagonista, Blimunda, como el mismo Baltasar Sete-Sóis, reciben el mismo castigo en la hoguera, y ambos acusados de brujería por la Inquisición.

⁵⁷ Ibidem, pp. 148-149.

⁵⁸ Vd. ibidem, p. 199.

Bajando desde el Rossio, escenario de cruentas ejecuciones, hasta el río, se llega al Terreiro do Paço, que ya se ha nombrado en más de una ocasión. Entonces, su configuración era muy diferente de la que hoy en día conocemos, porque no había sido destruido por el terremoto (y el posterior maremoto), y en él se encontraba, por ejemplo, por el lado sur, el Palacio Real (de ahí su nombre, conservado aún hoy en la memoria popular). En esta plaza el pueblo acudía a comprar géneros de diversa índole, a asistir a *touradas*, a participar en crueles festejos, o a ver llegar a los marineros en sus embarcaciones, que amarraban en las inmediaciones del lugar. En los días normales, no festivos, la plaza era un hervidero de gente que iba y venía, atareada en sus decenas de actividades diferentes; y, según los cronistas de la época, desde el Palacio Real se disfrutaba de una vista magnífica sobre el río:

Fica o paço de El-Rei de Portugal no centro da Cidade, à margem do rio, num largo chamado o Terreiro do Paço. Corre-lhe a fachada principal em toda a extensão do dito largo, e remata num pavilhão, ou torreão magnífico, defronte do qual vêm dar fundo os navios, e de cujas varandas tem El-Rei o gosto de os estar vendo entrar e sair, e estende olhos até ao próprio Oceano, tanto quanto a vista pode dar.⁶⁰

El primer impacto de Baltasar Sete-Sóis con la ciudad es el desembarco de toda la tripulación de su barco en medio del Terreiro do Paço, que le aparece repleto de mercantes, frailes y hombres atareados corriendo de un lado a otro:

... Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, agora desarmado e parado no meio do Terreiro do Paço, a ver passar o mundo, as liteiras e os frades, os quadilheiros e os mercadores, a ver pesar fardos e caixões...⁶¹

En la misma plaza, el protagonista encuentra una primera ocupación en la carnicería del lugar, un sitio lleno de la sangre de los animales, pero, al fin y al cabo, bastante limpio, para lo que debía ser la tónica general de la ciudad:

... caminhava em direcção ao Terreiro do Paço. Entrou no açougue que dava para a praça [...]. Tirando a sangueira, o lugar é limpo, com as paredes forradas de azulejos brancos, e se

⁵⁹ Ibidem, p. 50.

⁶⁰ Fragmento de “Description de la Ville de Lisbonne”, de 1730. Citado en Azinheira, Teresa y Coelho, Conceição “Uma leitura de *Memorial do convento* de José Saramago”, Venda Nova, Bertrand Editora/Nomen, 1995, p. 33.

⁶¹ “Memorial do convento”, op. cit., p. 43.

o homem da balança não enganar no peso, com outros enganos ninguém dali sai, porque em qualidades de macieza e saúde é muito verdadeira a carne.⁶²

De lugar ideal para el comercio y las celebraciones religiosas, el Terreiro do Paço pasa a tener otras connotaciones, mucho más sangrientas que las anteriores; Saramago dedica unas páginas al relato de unas *touradas* en las que los toreros, todos ellos castellanos, despliegan una violencia inaudita contra los animales que se van a sacrificar, no sin antes regocijarse con su terrible sufrimiento. A la población, acostumbrada a las hogueras colectivas de los herejes del Rossio, estos festejos gustan mucho, y el autor pone en boca de algún lisboeta estas palabras:

... pois vamos às touradas, que é bem bom divertimento [...] e, não chegando o dinheiro para os quatro dias da função, que este ano foi arrematado caro o chão do Terreiro do Paço, iremos ao último...⁶³

La corrida que se describe en las páginas siguientes es muy dura; para rematar la escena, Saramago apunta a que, después de matar a los toros, y para deleite del pueblo, se ponen unos muñecos de barro en el centro de la plaza y, cuando los últimos toros proceden a romperlos, salen de ellos conejos y palomas, para que la gente los cace libre y cruelmente y así se divierta, para luego comérselos⁶⁴. Sólo cuando no hay nadie en él, el Terreiro presenta su cara más amable, como al amanecer o por la noche, momentos en los que se puede apreciar toda su belleza y alcanzar con la vista la otra orilla del Tajo:

... só o Terreiro do Paço, aberto para o rio e para o céu, é azul nas sombras, e depois subitamente rubro do lado do paço e da igreja patriarcal, quando o sol rompe sobre as terras de além e desfaz a bruma com um sopro luminoso.⁶⁵

Desceram Scarlatti e Bartolomeu de Gusmão ao Terreiro do Paço [...], o padre recolheu a casa, à sua varanda donde se via o Tejo, na outra margem as terras baixas do Barreiro, as colinas de Almada e do Pragal, por aí fora, até, já invisível, à Cabeça Seca do Bugio...⁶⁶

Con estas palabras, el autor suaviza los tonos cruentos de las descripciones de las corridas, dejando una impresión en el lector más favorable sobre lo que es el conjunto de la actual Praça do Comércio.

⁶² Ibidem, p. 42.

⁶³ Ibidem, p. 98.

⁶⁴ Vd. ibidem, pp. 99-102.

⁶⁵ Ibidem, p. 151.

Este lugar, como ya se ha dicho, fue arrasado en 1755, cambiando radicalmente su fisionomía, pero antes de esa fatídica fecha Lisboa fue sacudida por otro terremoto, aunque mucho más leve:

... em Lisboa se sentiu um terramoto, sem outros estragos que caírem beirais e chaminés, e abrirem-se algumas rachas em paredes velhas...⁶⁷

Desde a Fundação até Belém, quase légua e meia, não se viram mais que destroços nas praias, madeiras quebradas, e das cargas dos navios o que por seu peso não ia ao fundo, às praias vinha dar, com lastimosa perda de seus donos e muito prejuízo de el-rei. [...] Sendo tanto os mortos, enterram-nos onde calha...⁶⁸

El escritor portugués salpica la narración de hechos históricos como este terremoto, o como un episodio ocurrido durante la ausencia de Lisboa de Baltasar Sete-Sóis, en el que un falso rumor sobre un inminente ataque de la armada francesa a la capital puso en movimiento a toda la marina, que fondeaba a lo largo de la orilla urbana del Tajo:

... conta João Elvas a Baltasar Sete-Sóis o formoso passo bélico de se ter armado a marinha de Lisboa, de Belém a Xabregas, por espaço de dois dias e duas noites, ao mesmo tempo que em terra tomavam posições de combate os terços e a cavalaria, porque corra a nova de que vinha uma armada francesa a conquistar-nos [...] e afinal a armada invasora transformou-se em uma frota de bacalhau...⁶⁹

Los cronistas del siglo XVIII atestiguan la presencia de la flota portuguesa en la misma orilla del río, al lado del Palacio real, o de los almacenes de productos procedentes de las Indias, o del cuartel general de la Marina. Hay más referencias a zonas de Lisboa que se pueden reconocer fácilmente hoy día, como el fragmento sobre la cárcel del Limoeiro⁷⁰ (cerca de Alfama), o la localización de la casa de Blimunda, apoyada en los muros de la antigua Cerca Moura y compuesta por:

... um telhado e três paredes inseguras, solidíssima a quarta por ser a muralha do castelo, há tantos séculos implantada...⁷¹

⁶⁶ Ibidem, p. 165.

⁶⁷ Ibidem, p. 222.

⁶⁸ Ibidem, p. 223.

⁶⁹ Ibidem, p. 60.

⁷⁰ Vd. ibidem, p. 45.

⁷¹ Ibidem, p. 89.

La Rua Nova dos Mercadores, hoy desaparecida por los efectos del terremoto de 1755, cuyo trazado se encontraba en la zona de la actual Baixa, cerca del Terreiro do Paço, era conocida como un lugar frecuentado por los usureros, como apunta Saramago:

... evitaram a Rua Nova dos Mercadores por ser [...] de prática usurária o sítio até hoje...⁷²

Como se puede observar, la fiabilidad de los datos históricos que se hallan en las páginas de “Memorial do convento” está fuera de cuestión, por la gran preparación en esta materia que tiene su autor. Lo que se trata de averiguar es el valor de todos estos fragmentos, más allá de una mera recreación realista de la Lisboa del periodo que va desde 1711 hasta 1730 (fecha de la inauguración oficial del monasterio de Mafra). De hecho, no se puede hablar de realismo *tout court* en esta novela, porque el motor que impulsa a los varios personajes a seguir su destino es un elemento que está presente en las tres historias de Saramago que analizo aquí, es decir, el sueño. La Lisboa aparentemente realista de 1711-1730, es el escenario donde el autor coloca a sus seres visionarios (Blimunda, Bartolomeu Gusmão, Baltasar Sete-Sóis, etc.) para que sea patente el contraste entre la sociedad de esa época – o los testimonios que sobre ella poseemos – y unas criaturas que están en permanente búsqueda del significado de la vida, unas criaturas que son capaces de ver más allá de los límites del hombre corriente.

El mismo Saramago, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Évora con motivo de su nombramiento como *doctor honoris causa*, al afrontar el espinoso tema de las relaciones entre su literatura y la historia, define la necesidad de ir más allá de una simple revisión de hechos y datos, porque el novelista tiene la capacidad de sacar una enseñanza de lo que es el pasado; gracias a la labor del escritor, el pasado se transforma en ficción, dando lugar a una mejor comprensión del presente e, incluso, de un utópico futuro:

É histórico um romance porque nele se trata do século XVIII ? [...] Com a liberdade de ficcionista, atrever-me-ia mesmo a dizer que o presente é, de algum modo, uma contínua

⁷² Ibidem, p. 24.

invenção nossa, uma espécie de oscilante passarola que nos vai sustentando entre o céu e a terra, entre as perplexidades do futuro e as irremediabilidades do passado. [...] ... uma contínua e a meu ver necessária invenção do presente (invenção no sentido de descobrimento) dependeria, acima de tudo, de uma reinvenção contínua do passado, isto é, de um reexame, de uma reordenação, de uma reavaliação dos factos pregressos, questionando em consequência cada momento do próprio presente e portanto do futuro. Um presente reinventado assim, sobre dados novos ou renovados do passado, talvez nos orientasse para futuros diferentes, e acaso melhores, do que parece prometer-nos o preciso momento em que vivemos. [...] ... é a visão [...] de uma humanidade vista como *transportadora de tempo*, a ideia, também, de que toda a compreensão do mundo e da vida só poderá ser ficcionante, histórica para o passado, caótica para o presente, utópica para o futuro.⁷³

Crear una ficción y situarla en un tiempo pasado, dotándola de una gran credibilidad histórica y, a la vez, cargándola de unos significados y unas simbologías nuevas (la *passarola* de Bartolomeu Gusmão, por ejemplo), implica la intención, por parte de un escritor, de favorecer la comprensión del mundo en que vivimos en el presente. Así, la ficción cumple una función mucho más interesante que la historia pura, entendida como mera transcripción de hechos y datos, porque permite la reinvencción del pasado en clave subjetiva y completamente crítica. Saramago siempre ha rechazado la calificación de “novela histórica” para sus obras, máxime cuando este término mezcla dos conceptos muy distintos, el de “ficción” y el de “historia”; como él mismo nos indica, el camino a seguir en el análisis de su producción literaria es el de un uso del detalle histórico como un elemento cuya finalidad es una reinvencción creativa del pasado, para cuestionarlo y, así, aprender a cuestionar también nuestro presente y, si acaso, nuestro futuro.

La Lisboa salazarista. La Lisboa pessoana.

El periodo histórico que interesa la novela “O ano da morte de Ricardo Reis”⁷⁴ es el año 1936, en el que en España los militares provocan el enfrentamiento civil entre republicanos y nacionales, y en Portugal se refuerza el poder absoluto de Salazar al frente del Estado Novo.

⁷³ Saramago, José “O tempo e a História”, en *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 27 de janeiro de 1999.

⁷⁴ Saramago, José, “O ano da morte de Ricardo Reis”, Lisboa, Ed. Caminho, 1998 (1ª ed. 1984).

En el discurso que pronunció en la entrega del premio Nobel, Saramago cuenta cómo nació la idea de escribir esta novela:

... [me atreví] a escrever um romance para mostrar ao poeta das *Odes* alguma coisa do que era o espectáculo do mundo nesse ano de 1936 em que o tinha posto a viver os seus últimos dias: a ocupação da Renânia pelo exército nazista, a guerra de Franco contra a República espanhola, a criação por Salazar das milícias fascistas portuguesas. Foi como se estivesse a dizer-lhe: «Eis o espectáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do cepticismo elegante. Disfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria...» *O ano da morte de Ricardo Reis* terminava com umas palavras melancólicas: «Aqui, onde o mar acaba e a terra espera.» Portanto, não haveria mais descobrimentos para Portugal, apenas como destino uma espera infinita de futuros nem aos menos inimagináveis: só o fado de costume, a saudade de sempre, e pouco mais...⁷⁵

Toda Europa vive en un ambiente pre-bélico, porque Hitler está intentando imponer su criterio político a los países limítrofes, Mussolini defiende la legitimidad de su ataque contra Etiopía, y Francia e Inglaterra se preparan para una posible ofensiva militar.

Lisboa resiente de este clima enrarecido, y Ricardo Reis es testigo de algunos hechos históricos que condicionan la imagen de la ciudad que crea en su mente. La capital es un sitio, en 1936, en el que conviven en un mismo espacio dos ideologías diferentes, aunque unos sean, en realidad, los cercados, y otros sean los asaltantes:

... Aqui, não é sequer a Lisboa toda, muito menos o país, sabemos nós lá o que se passa no país, Aqui é só estas trinta ruas entre o Cais do Sodré e S. Pedro de Alcântara, entre o Rossio e o Calhariz, como uma cidade interior cercada de muros invisíveis que a protegem de um invisível sítio, vivendo conjuntos os sitiados e os sitiados...⁷⁶

Uno de los instrumentos de control de la población, en época salazarista, era la policía política, famosa por los registros y las incursiones en los domicilios particulares, en busca de pruebas de actitudes revolucionarias. En esta novela de Saramago, el policía se llama Victor y desprende un terrible hedor a cebolla; el protagonista sufre personalmente un interrogatorio de este individuo y de su jefe, y sale ileso del mismo porque no se han podido encontrar pruebas comprometedoras en su contra. Es significativo el terror que se intuye en los demás huéspedes del Hotel Bragança, donde se aloja Reis, con sólo

⁷⁵ Saramago, José, “De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz”, conferencia pronunciada en ocasión de la entrega del premio Nobel, publicada en *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 16 de dezembro de 1998, pp. 12-13.

⁷⁶ “O ano da morte...”, op. cit., p. 149.

nombrar la *Polícia de Vigilância e Defesa do Estado*, la que posteriormente se llamaría PIDE. A este propósito Saramago intercala el episodio de un crimen irresuelto, el de un hombre asesinado, según una modalidad habitual para la policía política, en la carretera para Sintra, en cuyo monedero se encuentra, curiosa circunstancia, una imagen del paternal dictador:

... aparece um homem morto na estrada de Sintra, diz-se que estrangulado, diz-se que com éter o adormeceram antes, diz-se que durante o sequestro em que o mantiveram passou muita fome, diz-se que o crime foi crapuloso, palavra que desacredita irremediavelmente qualquer delito, e, vai-se ver, no porta-moedas tinha o assassinado a fotografia do sábio homem, esse ditador todo paternal...⁷⁷

El *Estado Novo* obligaba a respetar unas normas morales muy rígidas, y dentro de este concepto no se podía tolerar la presencia de una estatuilla en una avenida céntrica de la capital, que representaba a un chico joven en la posición de lanzar un disco, es decir, un discóbolo, porque los detalles de la escultura eran más que suficientes para improvisar una clase de anatomía masculina, un hecho intolerable para la administración de la ciudad:

... você sabe o que aconteceu ao Discóbolo, [...] o da Avenida [...], aquele rapazinho nu, a fingir de grego, [...] o tiraram, Porquê, Chamaram-lhe efebo impúbere e efeminado, e que seria uma medida de higiene espiritual poupar os olhos da cidade à exibição de nudez tão completa...⁷⁸

Ese mismo año, el régimen organiza un mitin (cuyo relato ocupa cuatro páginas en esta novela) en la plaza de toros de Campo Pequeno, al que asiste como espectador Ricardo Reis, y durante el cual se escuchan proclamas y vivas en favor de la dictadura y de los socios de Salazar en los otros países de Europa, como Italia, Alemania y el ejército español sublevado. De hecho, el peligro de que Portugal sea involucrado en una guerra inminente es muy elevado, sobre todo por la posibilidad de un ataque aéreo de las fuerzas rojas españolas; otra demostración del poderío militar es un simulacro de un bombardeo sobre la capital, en el que la población debe aprender cómo comportarse y qué hacer si algún día todo esto se convierte en realidad:

⁷⁷ Ibidem, p. 225.

... irá Lisboa assistir a um espectáculo inédito, a saber, um simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa, ou em termos de maior rigor técnico, à demonstração de um ataque aéreo-químico, tendo por objectivo a destruição da estação do Rossio e a interdição dos locais de acesso a essa estação por meio de infecção com gases.⁷⁹

A destruição atinge outros locais, transformaram-se em novas ruínas as ruínas velhas do convento do Carmo, do Teatro Nacional saem grandes colunas de fumo, multiplicam-se as vítimas, por todos os lados ardem as casas, as mães gritam por seus filhinhos, as crianças gritam por suas mãezinhas...⁸⁰

Pero, a pesar de la escena dantesca referida por el autor, al final se descubre que todo era de mentira, que las bombas, los gritos, los muertos y heridos estaban sólo formando parte de una “broma” general:

... o exercício acabou. A população abandona as caves e os abrigos a caminho de suas casas, não há mortos nem feridos, os prédios estão de pé, foi tudo uma brincadeira.⁸¹

En el cielo de Lisboa se pueden ver objetos muy diversos; a parte los aviones que llevan a cabo la operación del simulacro, en un determinado momento aparece un dirigible alemán que sobrevuela la ciudad y despierta la curiosidad y el estupor de toda la población:

... o gigantesco, adamastórico dirigível, Graf Zeppelin [...], ei-lo a sobrevoar a cidade de Lisboa, o rio, as casas, as pessoas param nos passeios, saem das lojas, debruçam-se das janelas dos eléctricos, vêm às varandas, chamam umas pelas outras para partilharem a maravilha...⁸²

Tal vez por ser capital de un país pequeño, en 1936 Lisboa todavía es una ciudad bastante provinciana, en la que sus habitantes comparten sus vidas, las alegrías y los dolores, y dependen los unos de los otros; la vida de barrio es tan monótona, que cualquier acontecimiento fuera de lo normal es comentado ampliamente por las vecinas y demás gente, como cuando Ricardo Reis se muda a la casa del Alto de Santa Catarina, y, gracias a las mujeres del edificio, el lechero, el panadero y el *ardina* (repartidor de periódicos) de la zona se enteran de su presencia y comienzan a dispensarle sus servicios. Casi todo el mundo se conoce; las escenas de un domingo por la tarde son las

⁷⁸ Ibidem, p. 351.

⁷⁹ Ibidem, p. 329.

⁸⁰ Ibidem, p. 330.

⁸¹ Ibidem, p. 331.

⁸² Ibidem, 278.

mismas que en cualquier otra ciudad de provincias en los años treinta, entre paseos para ver escaparates y paradas obligadas en las pastelerías con los niños:

[Ricardo Reis] Desce aos baixos da urbe, caminho já conhecido, sossego dominical e provinciano, só lá para tarde, depois do almoço, virão os moradores dos bairros a ver as montras das lojas, levam toda a semana à espera deste dia, famílias inteiras com crianças ao colo ou trazidas por seu pé [...], depois pedem um bolo-de-arroz, se está de boa maré o pai e quer fazer figura pública de próspero acabam todos numa leitaria, galões para toda a gente...⁸³

Estos detalles costumbristas no impiden que, hacia el final de la novela, suceda algo que adquiere unos tintes de tragedia en la historia personal de Ricardo Reis; el hermano de Lúcia, su amante y futura madre de su hijo, está cumpliendo servicio en una embarcación militar amarrada, junto con otras de la misma índole, en el Tajo, frente a la ciudad, y las tripulaciones al completo deciden desertar e intentar alcanzar mar abierto para organizar una revuelta contraria al régimen, pero el fatal desenlace de este motín es el hundimiento ante los ojos de toda la población de los buques, con la consecuente muerte de sus ocupantes. Reis asiste impotente al intercambio de bombas entre los navíos y los fuertes militares encargados de suprimir la rebelión, y como él, muchos hombres, mujeres y niños presencian el terrible espectáculo de muerte y destrucción que se depara a escasos metros de la orilla del río.

En la primera parte del libro, antes de los graves acontecimientos que hemos visto, la imagen de la ciudad es bastante distinta; el ambiente está distendido, porque en la vecina España todavía no ha ocurrido el levantamiento del ejército, y por lo tanto la amenaza bélica parece estar más lejos. A finales de 1935 Lisboa es una ciudad burguesa, donde sus habitantes acuden a los teatros de moda, como el *Avenida* o el *Nacional*, también llamado de *D. Maria*, o a los cafés más prestigiosos, como el celeberrimo *Chave de Ouro*⁸⁴, o al casi terminado *Eden Teatro*, y de esta urbe el narrador cuenta:

... Lisboa vive actualmente um surto de progresso que em pouco tempo a colocará a par das grandes capitais europeias, nem é de mais que assim seja, sendo cabeça de império.⁸⁵

⁸³ Ibidem, pp. 228-229.

⁸⁴ Vd. ibidem, p. 229.

⁸⁵ Ibidem, p. 103.

La primera definición de lo que representa la ciudad para Ricardo Reis, al llegar a su orilla a bordo del Highland Brigade, así recita:

Aqui o mar acaba e a terra principia.⁸⁶

Para el protagonista, Lisboa es el lugar donde espera empezar una nueva aventura, dejando atrás muchos años de vida rutinaria en Brasil, adonde se había exiliado por su propia voluntad. Pero la ciudad que lo acoge, desde un primer momento revela su estado político y climatológico adverso, porque la lluvia y el frío son continuos y persistentes en todo el invierno:

Chove sobre a cidade páida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara.⁸⁷

La casa que alquila Reis tiene, de hecho, el inconveniente de ser fría y húmeda, provocando escalofríos a los personajes que la visitan, como Lúcia.

El Alto de Santa Catarina, con sus jardines y su magnífica vista sobre la ciudad y sobre el Tajo, es un lugar tranquilo donde los viejos del barrio acuden a pasar el día y a leer el periódico; aquí, ante la imposibilidad de prolongar el tiempo para poder disfrutar eternamente del panorama, estos personajes secundarios se percatan de la brevedad de sus vidas:

Do Alto de Santa Catarina oito séculos te contemplam, ó mar, os dois velhos, o magro e o gordo, enxugam a lágrima furtiva, lastimosos de não poderem ficar por toda a eternidade neste miradouro a ver entrar e sair os barcos, isso é o que lhes custa, não a curteza das vidas.⁸⁸

Ricardo Reis mira en repetidas ocasiones el río desde su casa, y la unión de las aguas fluviales con el gran océano recuerda, metafóricamente, la búsqueda de agua por parte de unos labios sedientos:

... é nestas paragens que o oceano vem saciar a sua inextinguível sede, lábios sugadores que se aplicam às fontes aquáticas da terra...⁸⁹

⁸⁶ Ibidem, p. 11.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, 314.

⁸⁹ Ibidem, p. 375.

Desde este piso, y más exactamente desde una de sus ventanas (elemento que está presente en las tres novelas saramaguianas sobre Lisboa), Reis observa lo que acontece abajo, en la ciudad, y se trata de un punto de observación privilegiado, porque le permite ver sin ser visto, manteniendo en todo momento su intimidad y protegiendo su capacidad de reflexión y su aislamiento voluntario de la vida cotidiana de su barrio:

... [Ricardo Reis] olhou pela janela suja a rua deserta, o céu agora estava coberto, lá estava, lívido contra a cor plúmbea das nuvens, o Adamastor bramindo em silêncio...⁹⁰

La casa alquilada representa, para su inquilino, la recuperación de un punto de equilibrio, perdido anteriormente en el viaje desde Brasil, y que no había conseguido alcanzar en la confortable habitación del Hotel Bragança, puesto que un hotel es, según sus palabras, un “lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa”⁹¹; en el Alto de Santa Catarina Reis encuentra el micro-espacio tranquilizador que necesita para encontrarse a sí mismo, una versión reducida de lo que para él es el macro-espacio de la ciudad:

... agora está em casa, sabe onde são os seus pontos de apoio, a rosa-dos-ventos, norte, sul, leste, oeste...⁹²

La finalidad de su viaje de regreso a Portugal es volver a sus orígenes, encontrarse con el fantasma de su creador y, así, cumplir su ciclo vital a través de la reafirmación de su individualidad; lo que pretende, en definitiva, Reis es

... revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se [...], Sou eu e estou aqui.⁹³

Estas últimas palabras, una declaración de su existencia, se repiten dos años más tarde en una novela corta de Antonio Tabucchi, “Il filo dell’orizzonte”, en la que un hombre en busca de sí mismo llega al final de su periplo existencial y afirma, ante un imaginario interlocutor: «Sono io, sono venuto»⁹⁴. En el caso de Ricardo Reis, su interlocutor o alter-

⁹⁰ Ibidem, p. 213.

⁹¹ Ibidem, p. 21.

⁹² Ibidem, p. 216.

⁹³ Ibidem, p. 84.

⁹⁴ Tabucchi, Antonio, “Il filo dell’orizzonte”, Milano, Feltrinelli, 1997 (1ª ed. 1986), p. 105.

ego es el fantasma de Fernando Pessoa, en cuya compañía acaba marchándose silenciosamente del mundo de los vivos, para alcanzar una dimensión vital puramente literaria.

Desde un primer momento, Ricardo Reis, en sus deambulaciones por la ciudad, tiene la sensación de estar solo, de estar caminando por un lugar desierto, donde la vida parece desarrollarse en sordina:

... não viu ninguém até chegar aqui, como é possível, meu caro senhor, uma cidade que nem é das mais pequenas, onde foi que se meteram as pessoas.⁹⁵

Ricardo Reis atravessa o jardim, vai olhar a cidade, o castelo com as suas muralhas derrubadas, o casario a cair pelas encostas. O sol branqueado bate nas telhas molhadas, desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando.⁹⁶

Lisboa es un lugar apenas sin ruidos, en el que reina una especie de silencio generalizado; esto contribuye a proporcionar una sensación de espacio vacío, desierto, donde el flujo de conciencia del protagonista adquiere un papel aún más determinante, puesto que no hay un ambiente descrito detalladamente que pueda distraer la atención del lector de las especulaciones de Ricardo Reis. Los viajeros extranjeros que llegan a la ciudad desde el mar, en el Highland Brigade, están casi asustados por el aspecto fantasmal de una capital de esta importancia:

Juntam-se no alto da escada os viajantes, hesitando [...], é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé.⁹⁷

El gran silencio en el que está sumida Lisboa empieza a sembrar la duda sobre el lugar en el que se sitúa la narración, en la frágil frontera entre realidad e irrealidad:

Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais.⁹⁸

Ricardo Reis está sozinho. Nos ramos baixos dos ulmeiros já começaram as cigarras a cantar, são mudas e inventaram uma voz. Um grande barco negro vem entrando a barra, depois desaparece no espelho refulgente da água. Não parece real esta paisagem.⁹⁹

⁹⁵ “O ano da morte...”, op. cit., p. 65.

⁹⁶ Ibidem, p. 61.

⁹⁷ Ibidem, p. 13.

⁹⁸ Ibidem, p. 215.

⁹⁹ Ibidem, p. 376.

En los momentos finales del itinerario existencial del protagonista, la ciudad se para y acompaña su salida de escena con los “labios cerrados”, expectante:

... no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, ou passava em bicos de pés, com o dedo indicador sobre os lábios fechados...¹⁰⁰

Lisboa se calla, para dejar que Ricardo Reis descubra por sí solo el significado secreto de su estructura laberíntica. En medio de una niebla persistente, el médico percibe el espacio exterior como un espacio hostil por momentos, donde acecha el peligro de perder el sentido de sí mismo, y donde el transeúnte está expuesto a un juego fundamental para su itinerario iniciático: encontrar el punto en que el laberinto acaba, en el que todos los caminos deben converger, es decir, la dimensión del infinito ontológico:

... era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar...¹⁰¹

[Ricardo Reis] Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto, ou lugar, o infinito...¹⁰²

Detrás de las fachadas de las casas y las tabernas, el viajero atento puede buscar una brecha, una ranura por la que acceder al interior del laberinto de la ciudad; si se considera que en esta novela la ciudad aparece como una metáfora del hombre, porque presenta en su estructura las mismas contradicciones que el ser humano, entonces se puede deducir que detrás del aspecto exterior de médico epicúreo apasionado de poesía clásica, hay que buscar la “entrada” al laberinto escondido, que no es otra cosa que su propio universo interior, porque

... o homem [...] é o labirinto de si mesmo.¹⁰³

Para Ricardo Reis Lisboa es el lugar donde debe buscar el significado de su existencia, pero también es el espacio donde intenta recuperar su memoria histórica, su

¹⁰⁰ Ibidem, p. 406.

¹⁰¹ Ibidem, p. 68.

¹⁰² Ibidem, p. 88.

¹⁰³ Ibidem, p. 92.

pasado, un elemento fundamental para situarse frente a su vida anterior, analizarla, y entonces analizarse a sí mismo en su conjunto, en la unión de pasado y presente:

[Ricardo Reis] veio [...] para verificar, de caminho, se a antiga memória da praça, nítida como uma gravura a buril, ou reconstruída pela imaginação para assim o parecer hoje, tinha correspondência próxima na realidade material de um quadrilátero rodeado de edifícios por três lados, com uma estátua equestre e real ao meio, o arco do triunfo...¹⁰⁴

La memoria de su vida pasada, antes del exilio voluntario a Brasil, se confunde con la memoria de los lugares frecuentados por su creador Fernando Pessoa; Ricardo Reis elige, para pasear o para comer, los sitios donde paseaba y comía el poeta, muerto unos meses antes. Es el caso, por ejemplo, del restaurante “Martinho”, aunque, en la mayoría de fragmentos, se trate del local del Rossio; Reis alude en alguna ocasión al añorado “Martinho da Arcada”, y Pessoa no estima oportuno presentarse allí los dos, para no levantar sospechas:

... quando [Ricardo Reis] atravessava o Terreiro do Paço lembrou-se de que em todos estes meses nunca fora ao Martinho da Arcada, naquela vez parecera a Fernando Pessoa que seria imprudência desafiar a memória das paredes conhecidas...¹⁰⁵

El viaje a través de la memoria de Ricardo Reis empieza, simbólicamente, en la tumba del poeta muerto, que es el primer lugar visitado por el médico, nada más desembarcar del transatlántico; en la entrada del cementerio *dos Prazeres* pide la localización de los restos de Pessoa al guardián, en un episodio que en algunos aspectos recuerda la entrada del anónimo protagonista de la novela “Requiem” de Tabucchi (publicada unos años más tarde) en el mismo lugar, y en busca de la misma persona. El túmulo del poeta es una especie de monumento familiar a pequeña escala, donde tiene que compartir su “vida” con su terrible abuela, de la que no ha conseguido librarse ni siquiera en ese lugar:

... donde Fernando Pessoa vem, daquele rústico casinhoto dos Prazeres, onde nem sequer vive sozinho, também lá mora a feroz avó Dionísia que lhe exige contas miúdas das entradas e saídas...¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ibidem, p. 32.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 399.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 322.

Son muchas las páginas saramaguianas que traen reminiscencias pessoanas, no sólo en la localización de los itinerarios de sus personajes, sino también en los fragmentos atribuidos al narrador, en los que se encuentran descripciones que parecen sacadas directamente de textos del gran poeta lisboeta. En una de sus cartas de amor a la joven Marcenda, Ricardo Reis escribe:

... dou consulta numa policlínica, na Praça Luís de Camões, a dois passos da minha casa e do seu hotel, *Lisboa, com suas casa de várias cores*, é uma pequeníssima cidade.¹⁰⁷

El verso que aquí se recoge está tomado de Álvaro de Campos¹⁰⁸; asimismo, en otro punto del libro, Reis se dirige a la Rua dos Douradores, y observa con curiosidad las ventanas altas de sus edificios grisáceos, en una clara alusión al panorama que el semi-heterónimo Bernardo Soares veía desde su escritorio, y que describe en el Livro do Desassossego:

Ricardo Reis [...] entrou na Rua dos Douradores, quase não chovia já, por isso pôde fechar o guarda-chuva, olhar para cima, e ver as altas frontarias de cinza parda, as fileiras de janelas à mesma altura [...]. A rua está calçada de pedra grossa, irregular, é um basalto quase preto onde saltam os rodados metálicos das carroças...¹⁰⁹

Para llegar al cementerio y encontrarse con Pessoa, Reis cruza el barrio donde se encuentra la última casa en la que vivió el poeta antes de morir, y donde hoy los especialistas y críticos literarios tienen a su disposición la reconstrucción de su habitación y una completa biblioteca de temas relacionados con este autor, cerca del Campo de Ourique:

Ricardo Reis subiu, sentou-se, a esta hora vai o eléctrico quase vazio, dlim-dlim, tocou o condutor, a viagem é comprida por este itinerário, sobe-se a Avenida da Liberdade, depois a Rua de Alexandre Herculano, atravessa-se a Praça do Brasil, Rua das Amoreiras acima, lá no alto a Rua Saraiva de Carvalho, o bairro de Campo de Ourique, a Rua Ferreira Borges, ali na encruzilhada, mesmo no enfiamento da Rua Domingos Sequeira, desce Ricardo Reis do eléctrico...¹¹⁰

¹⁰⁷ Ibidem, p. 251. La cursiva es mía.

¹⁰⁸ “Poesias de Álvaro de Campos”, op. cit., pp. 113-114.

¹⁰⁹ “O ano da morte...”, op. cit., pp. 41-42.

¹¹⁰ Ibidem, p. 263.

Incluso los trámites burocráticos del desembarco de Ricardo Reis, al principio del libro, reproducen fielmente lo que Pessoa escribe en su guía para turistas extranjeros en Lisboa, titulada “Lisbon: what the tourist should see”¹¹¹.

La literariedad de esta novela se nota no sólo en los trozos extraídos de las obras pessoanas, o en las referencias a lugares muy conocidos por Pessoa, como la Brasileira del Chiado, sino también en el episodio del hombre que, al caer la noche, se desplaza por todas las calles del centro para encender los *candeeiros* de los que había hablado Cesário Verde en sus versos, un símbolo de la modernización de la ciudad a principios del siglo XX:

... hoje temos de esperar que venham acendê-los, um a um, com a ponta da vara ateadada abre o homem o postigo do candeeiro, com o gancho roda a torneira do gás, enfim este fogo-de-santelmo vai deixando pelas ruas da cidade sinais de ter passado...¹¹²

Ricardo Reis, tras unas semanas de inactividad en el Hotel Bragança, encuentra una ocupación como sustituto de un cardiólogo, en una clínica de la Praça Camões, y aquí, una vez más, aparece una ventana, la que da desde su consulta a la plaza, que le consiente observar el comportamiento de la estatua de bronce del poeta épico; el médico, sin quererlo, se pone a trabajar

... no Camões, e com tanta fortuna que se achou instalado em gabinete com janela para a praça, é certo que se vê o D'Artagnan [= Camões] de costas, mas as transmissões estão asseguradas, os recados garantidos...¹¹³

Camões, desde lo alto de su pedestal, mantiene conversaciones secretas con Reis, pero también con Pessoa; éste último, sentado en un banco de la plaza, se pregunta el por qué no ha incluido a este gran poeta portugués entre los personajes celebrados en los versos de “Mensagem”, pero no encuentra una respuesta plausible, y la estatua de Camões, mientras tanto, sonrío. La ventana de la consulta da a la plaza dedicada al poeta del siglo XVI, y la de la casa alquilada por Reis da a la estatua imponente de una figura literaria plasmada por el mismo Camões en los “Lusíadas”, el gigante Adamastor. Este

¹¹¹ Op. cit.

personaje, al que está consagrada la mayor parte del Canto V del poema épico, está cargado de un fuerte dramatismo, tanto en los versos camonianos, como en las descripciones que Saramago proporciona de su semblante, atrapado en un duro bloque de piedra:

... este grande bloque de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo de Boa Esperança.¹¹⁴

... aqui está o Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua...¹¹⁵

Adamastor fue convertido en monte, en el momento en que creía estar abrazando su amada Thetis; el castigo por su atrevimiento, en cuanto Titán, fue el de ver que su carne se transformaba en piedra y sus huesos en un peñasco, y el lugar donde este gigante encuentra los barcos portugueses, que se están dirigiendo hacia las Indias, es el Cabo das Tormentas, donde desata su furia contra los navegantes, como se lee en los "Lusíadas":

Converte-se a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram...¹¹⁶

El autor de la escultura del Alto de Santa Catarina ha expresado en el rostro del gigante un sentimiento de cólera; sin embargo, Saramago recupera para él otra interpretación, más conforme a la versión camoniana, esto es, una mueca de dolor por el engaño de su amada y por el castigo que tiene que soportar para la eternidad:

... preso à sua pedra o Adamastor vai lançar um grande grito, de cólera pela expressão que lhe deu o escultor, de dor pelas razões que sabemos desde o Camões.¹¹⁷

Adamastor sufre por un desengaño amoroso, lo mismo que le acontece a Ricardo Reis con respecto a la joven Marcenda. Los dos personajes, ambos criaturas puramente literarias, se reflejan el uno en el otro gracias a la genial intuición de Saramago; así como

¹¹² "O ano da morte...", op. cit., p. 215.

¹¹³ Ibidem, p. 249.

¹¹⁴ Ibidem, p. 177.

¹¹⁵ Ibidem, p. 290.

¹¹⁶ "Os Lusíadas", op. cit., p. 207 (Canto V, estrofa 59).

¹¹⁷ "O ano da morte...", p. 338.

anteriormente se habían encontrado frente a frente los dos creadores, Camões y Pessoa, ahora son sus invenciones, sus creaciones, las que se miran a los ojos y descubren los paralelismos de sus historias personales:

... uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor.¹¹⁸

Como en un espejo, Ricardo Reis se ve a sí mismo en la expresión de dolor de la estatua del gigante. Adamastor está en pleno proceso de definitiva petrificación, y el médico – heterónimo está en proceso de descomposición, hasta un final en que el rostro del primero se cristaliza en una mueca horrible de dolor, y el segundo acompaña al fantasma de Pessoa en el mundo de los no-vivos.

Reis se mueve, como ya se ha visto, entre la Praça Camões, los jardines del Alto de Santa Catarina, las cafeterías del Chiado y los restaurantes de la Baixa. En algunos de estos lugares recibe las visitas de su “amigo”, que no alcanza a definir con acierto (“sombra, espíritu, fantasma, mas que fala, ouve, compreende...”¹¹⁹). Saramago, en sus mismos personajes, siembra la duda sobre la verosimilitud de estos encuentros, que sitúa en la frontera que separa los vivos de los muertos, en la línea que distingue la realidad del sueño; en un diálogo entre los dos, se plantea la diferencia entre los dos lados de la vida del hombre, dividido entre lo real y lo onírico:

... digamos que estou como o insone que achou o lugar certo da almofada e vai poder, enfim, adormecer [...], se aceito o sono é para poder sonhar, Sonhar é ausência, é estar do lado de lá, Mas a vida tem dois lados, Pessoa, pelo menos dois, ao outro só pelo sonho conseguimos chegar...¹²⁰

La eternas dicotomías realidad / sueño, vida / muerte, espacio exterior / espacio interior, son el tema fundamental de las conversaciones entre Pessoa y Ricardo Reis; ante la búsqueda de respuestas por parte de su heterónimo, Pessoa se encarga de rechazar todo tipo de convencionalismos referentes a las verdades de la existencia humana:

¹¹⁸ Ibidem, p. 398.

... meu caro Reis, vida e morte é tudo um...¹²¹

Según él, la muerte es simplemente un estadio avanzado de la consciencia, que permite analizarse a sí mismos y juzgar las actuaciones de cada uno. Al fin y al cabo, el personaje de Ricardo Reis es en sí mismo un sueño, que tiene que asumir esta verdad, la única posible en un mundo hecho de palabras y creado por la imaginación:

... quanto aqui se diga é por enquanto obra da imaginação, senhora de grande poder e benevolência.¹²²

Todo es fruto de una ilusión literaria; la misma ciudad que acoge a Ricardo Reis está, desde las primeras páginas, puesta en tela de juicio por la dimensión irreal que adquiere a los ojos de quien llega a su orilla después de un largo viaje:

... os meninos espreitam a cidade cinzenta, urbe rasa sobre colinas [...], um vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isto é ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado.¹²³

El médico, un “sonámbulo”¹²⁴ que, conforme avanza el relato, desea dormir cada vez más, al final de sus días toma la resolución de romper los últimos versos que ha escrito en mil pedazos y lanzarlos sobre la ciudad, en un gesto que precede su definitiva salida de escena, de la mano de su creador; los trocitos de papel que contienen el poema dedicado a Marcenda

Não os deitou ao lixo, pareceu-lhe que deveria evitar essa degradação final, por isso saiu de casa altas horas da noite, toda a rua dormia, e foi lançar por cima das grades do jardim a sua chuva de papelinhos, carnaval triste, a brisa da madrugada levou-os por cima dos telhados, outro vento mais forte os arrastará para longe...¹²⁵

En la soledad de la noche, Ricardo Reis desecha los últimos lazos que lo vinculan con la vida “real”, para que se dispersen por el cielo lisboeta, en un fragmento que simboliza el definitivo abandono de la creación literaria y la toma de consciencia de su esencia ilusoria y ficticia.

¹¹⁹ Ibidem, p. 317.

¹²⁰ Ibidem, p. 90.

¹²¹ Ibidem, p. 271.

¹²² Ibidem, p. 226.

¹²³ Ibidem, p. 12.

¹²⁴ Ibidem, p. 377.

Lisboa, para Saramago, es el espacio de la recreación histórica, pero no está vinculada con lo que comúnmente se define la “verdad” histórica. Si bien demuestra unas dotes de auténtico erudito en temas de fechas, armas, lugares, personajes, acontecimientos, etc., el autor se propone dar una visión de conjunto sobre la realidad lisboeta de diferentes épocas. A cada zona y a cada periodo Saramago dedica una novela: la Lisboa medieval de Orouana y Mogueime, la Lisboa barroca de Blimunda y Baltasar Sete-Sóis, la Lisboa en pleno apogeo del salazarismo de Ricardo Reis y la Lisboa moderna de Raimundo Silva. De esta forma, lo que el lector percibe es una imagen – mosaico hecha de varias piezas, que se pueden apreciar por sí solas, o en su totalidad. Sin embargo, el elemento que realmente constituye el hilo conductor de las tres novelas no es sólo el de la recreación histórica, sino la insistencia reiterada en el elemento onírico; ninguno de los personajes saramaguianos consigue tener la seguridad de estar viviendo en un mundo real (cada uno por sus razones) pero, en cambio, todos sienten que el espacio que les rodea plantea muchas dudas en cuanto a la frágil frontera entre vigilia y sueño, entre vida y muerte, entre realidad y ficción artística.

Lisboa es, en Saramago, el espacio de la duda irresuelta, de la dualidad de la vida humana, de la búsqueda de la esencia de esta misma vida, una ciudad dividida entre tierra y agua, entre pasado y futuro, entre historia y literatura.

¹²⁵ Ibidem, p. 392.

CAPÍTULO SEXTO

ANTONIO TABUCCHI:

LA CIUDAD Y EL INDIVIDUO /

EL INDIVIDUO Y LA CIUDAD

Antonio Tabucchi, escritor y profesor universitario de lengua y literatura portuguesa en Italia, es uno de los autores que más han contribuido a la creación de una poética de la ciudad de Lisboa, articulándola en diversos libros y textos periodísticos a lo largo de varios años. Desde muy joven, Tabucchi ha vivido largas temporadas en esta ciudad, llegando a ser incluso el agregado cultural de la Embajada italiana, y ha gozado de la estima y la sincera amistad de escritores y poetas portugueses como José Cardoso Pires o Yvette K. Centeno; el primer congreso sobre su obra se celebró, de hecho, en la misma capital, con el título “Antonio Tabucchi: geografia de um escritor inquieto”, en abril de 1999. Durante varios años ha colaborado con “Il Corriere della Sera”, ocupándose de temas de actualidad o de acontecimientos culturales, y “El País Semanal” ha incluido una página suya durante cierto tiempo, en la sección de firmas prestigiosas.

En varias novelas y cuentos, Tabucchi toma la inspiración para la escritura de temáticas relacionadas con Portugal; ha publicado sendos trabajos de crítica de la obra de Pessoa, del que está considerado como uno de los máximos especialistas a nivel mundial, y ha traducido diferentes libros y misceláneas del gran poeta portugués. Tabucchi se considera un hijo adoptivo de Portugal, y algunas de sus obras han sido publicadas con éxito en este país, incluyendo los trabajos de crítica literaria.

Para comprender en toda su extensión la vasta producción de Tabucchi es imprescindible tener cierto conocimiento de la literatura portuguesa del siglo XX, y sobre todo de aquél que tanto ha inspirado sus obras, es decir Pessoa, porque las referencias, implícitas o explícitas, son continuas y constantes, desde los primeros trabajos hasta los

éxitos más recientes como “Sostiene Pereira” o “La testa perduta di Damasceno Monteiro”.

La imagen de Lisboa que se desprende de las páginas de este autor es la de una ciudad retratada en diferentes momentos históricos (el auge de la dictadura, la época actual, etc.) y en el ámbito de unas estructuras narrativas muy desiguales (cuento, novela corta compuesta por episodios sucesivos, novela tradicional). En todas ellas predomina la figura de un personaje principal a través de cuyos gestos o confesiones el lector reconstruye la cadena de acontecimientos que constituye el eje argumental.

Las obras que componen el *corpus* fundamental sobre Lisboa son tres: el cuento “Any where out of the world”, incluido en la recopilación “Piccoli equivoci senza importanza”, la novela corta “Requiem” y la novela “Sostiene Pereira”.

“Any where out of the world”¹, de claras reminiscencias baudelairianas, es una narración sobre un amor terminado, y la ciudad es el telón de fondo que acompaña al protagonista en su huida angustiosa del recuerdo. Es el único de los tres textos mencionados que discurre en un ambiente crepuscular y, en un segundo momento, nocturno, mientras que los otros dos se desarrollan básicamente durante el día, y bajo los efectos de un calor agobiante. El protagonista, que podría ser de nacionalidad italiana (“... l’Istituto linguistico paga bene, e poi c’è il vantaggio dell’orario...”²), está paseando por la zona ribereña de Lisboa, cuando de repente en el periódico que acaba de comprar lee, entre los anuncios, la frase “Any where out of the world”, es decir, “Cualquier sitio fuera del mundo”; recuerda entonces, y esto le produce un profundo desasosiego, un día de cuatro años antes, cuando en una habitación (tal vez de París) él y una mujer misteriosa, Isabelle, habían pronunciado unas promesas de amor, nunca mantenidas. Tenían que reencontrarse en Lisboa, una ciudad tan lejana de sus problemas que parecía fuera del

¹ Tabucchi, Antonio, “Any where out of the world”, en “Piccoli equivoci senza importanza”, Milano, Feltrinelli Editore, 1988 (1ª ed. 1985).

mundo, y la señal para hacer que esto fuese posible sería precisamente un anuncio en el periódico como el que el hombre tiene ahora delante, pero este encuentro nunca tuvo lugar. Las técnicas compositivas de este cuento, utilizadas con maestría por Tabucchi, provocan la disolución del elemento temporal, de la sucesión de los hechos, y se asiste a un proceso de ampliación del elemento espacial, del poder que tiene un lugar para determinar el destino y la existencia de los individuos. Lisboa es aquí la protagonista absoluta de la historia, porque provoca la separación de los dos amantes, impide el reencuentro, causa un dolor físico en el hombre, por la humedad que sube del río al anochecer, y determina el estado de ánimo del protagonista. Los demás personajes sólo son un elemento más, que refuerza la sensación de angustia y perdición que se respira en toda la narración.

En 1991 la editorial Quetzal de Lisboa publica "Requiem", una novela breve escrita originariamente en portugués por el mismo Tabucchi, y traducida al italiano por Sergio Vecchio.³ En ella, el lector se sumerge en una atmósfera que desde el principio fluctúa entre lo real y lo soñado.

En un domingo de julio, en una Lisboa "deserta e tórrida"⁴, a las doce de la mañana y bajo un sol de justicia, el narrador empieza a vivir "este *Requiem* [que] é também um sonho, durante o qual a minha personagem vai encontrar vivos e mortos no mesmo plano..."⁵. El protagonista de esta aventura onírica es un italiano que habla bien portugués y que se encuentra deambulando por las calles de Lisboa sin un rumbo fijo, consciente sólo de que se tiene que encontrar con el fantasma de un gran poeta (en quien el lector no tardará en reconocer al mismo Pessoa) en el muelle de Alcântara, el *Cais*

² Ibidem, p. 73.

³ Tabucchi, Antonio "Requiem. Uma alucinação", Lisboa, Quetzal Editores, 1991. (Trad. italiana de Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli Editore, 1992). En el presente trabajo se utilizarán las citas de la versión original portuguesa del mismo autor.

existencial de toda la obra pessoana. A partir de ahí, la trama discurre por unos senderos a medio camino entre la realidad (o, mejor, la verosimilitud) y la dimensión más estrictamente irreal o soñada de los hechos. Sabemos que el fatídico encuentro está marcado para las doce, pero antes de ese momento, el hombre cumple un itinerario, sin duda iniciático, por unos lugares muy definidos de la geografía lisboeta. Intentando buscar alivio del tremendo calor, llega a un jardín (en Santos), donde encuentra a un joven drogadicto y a un vendedor de décimos de la lotería, y con ambos mantiene una conversación sobre temas trascendentes; luego decide dirigirse al Cementerio *dos Prazeres* para intentar ponerse en contacto con otro misterioso personaje, y durante el recorrido conoce a un taxista de color, recién llegado de África, con el que mantiene otra conversación estrafalaria sobre el calor insoportable que está sufriendo en ese momento, y a una gitana que sabe leer el futuro en las líneas de la mano, y que le explica el sentido del encuentro que está a punto de tener en el cementerio. Toda la novela es una sucesión de encuentros, intencionales o fortuitos, con una serie de personajes que presentan las características de reales o soñados, evocados por el recuerdo para aclarar algunas dudas del protagonista o para resolver algún problema de conciencia o algún remordimiento.

El interés de la novela reside en los saltos constantes de la narración de un plano verosímil a uno completamente desconectado de la realidad, donde se pierde cualquier referencia al mundo consciente para saltar al plano del subconsciente, según palabras del mismo autor:

Estou a sonhar mas parece-me ser realidade e tenho de encontrar umas pessoas que só existem na minha lembrança.⁶

En la galería de personajes que encuentra en su periplo urbano, el protagonista reconoce a algunos que, en vida, fueron importantes para él, como el amigo Tadeus,

⁴ Ibidem, p. 7.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 19.

Isabel, y su padre de joven, y las conversaciones que mantiene con ellos tienen la finalidad de aplacar su espíritu inquieto o angustiado por alguna oscura razón. Sin embargo, precisamente por este matiz, la sensación que dejan en el lector es la de un intento de confrontación del protagonista consigo mismo, utilizando la solución literaria del personaje-fantasma, como concretización de la interioridad del hombre.

Al final de la historia, el protagonista consigue acudir a la cita con el Convidado misterioso (Pessoa), y juntos acuden a un singular restaurante de la zona de Alcântara en el que la carta está compuesta por platos cuyo nombre corresponde a obras de la literatura portuguesa. El carácter esperpéntico de este episodio queda patente con el personaje del camarero homosexual, curioso ejemplar de una humanidad que suple las carencias de su alma con una pátina de exagerado refinamiento exterior.

Tanto en “Requiem” como en “Any where out of the world”, Lisboa es una presencia muy fuerte, capaz de determinar y provocar los acontecimientos que se narran, bien a través de su paisaje, el calor asfixiante o el anochecer, la niebla que sube del río, las calles tortuosas y empinadas de su casco antiguo, etc., bien como presencia casi física, como si de un personaje se tratase.

En estos dos trabajos, además, empieza a perfilarse un elemento constante de la narrativa del autor, es decir, la constante búsqueda de un interlocutor. Las dos historias se caracterizan por ser historias de búsquedas de alguien que está ausente, y que se desea encontrar. En el primer texto la ausencia que marca la trama es la de una mujer, Isabelle, que el protagonista sabe que no volverá a ver, por unas razones que no explica en el libro, pero que tienen que ver con otro hombre, igualmente enamorado de ella. “Requiem” es la historia de un encuentro anunciado desde las primeras líneas del libro, un encuentro largamente deseado por el protagonista, quien deja la tranquilidad de una finca en el campo de Azeitão para reunirse con el Convidado misterioso en el muelle de Alcântara. En ambos casos, Lisboa es quien propicia el encuentro o el desencuentro que

da pie a la narración. En “Requiem”, además, durante todas las horas que transcurren entre la aparición del protagonista y el ansiado encuentro con Pessoa, el lector asiste a una serie de encuentros adicionales, que proporcionan cierta cantidad de informaciones sobre el pasado del protagonista. Así aparece un misterioso personaje femenino llamado (¿es una casualidad?) Isabel, con el que el italiano desea establecer un contacto para aclarar unas dudas de varios años antes y tranquilizar su ánimo respecto a la muerte repentina de la joven, en extrañas circunstancias. Lo mismo acontece con la búsqueda de Tadeus, su mejor amigo, también enamorado de Isabel y también fallecido unos años atrás en un episodio envuelto en un halo de misterio. Los paralelismos entre los dos libros tienen que ver tanto con los personajes (nótese que los dos protagonistas masculinos no tienen nombre) como con la presencia de la ciudad, propiciadora de búsquedas y encuentros a nivel sentimental y, en un plano más profundo, a nivel existencial.

La novela de Tabucchi que ha obtenido el mayor éxito de crítica y, sobre todo, de público es “Sostiene Pereira”, publicada en 1994 (en italiano).⁷

Pereira es un periodista portugués que se dedica a redactar la página cultural del diario “Lisboa”; la acción se sitúa en 1938, en vísperas de la guerra, cuando en Portugal la situación se estaba haciendo cada día más peligrosa para los opositores al régimen filogermánico del Estado Novo. Durante un magnífico día de verano, Pereira hojea una revista de literatura y filosofía, y una referencia a una tesis leída en la universidad llama su atención, puesto que se trata de un trabajo de reflexión sobre la muerte y la inmortalidad del alma, tema que preocupa desde hace algún tiempo al periodista, ya mayor. Después de un primer contacto telefónico con el autor de la tesis, Pereira decide encargarle la redacción de unos artículos “in memoriam” sobre algunos escritores contemporáneos, dada la posibilidad de que muriesen en poco tiempo; sin embargo, el joven, Monteiro

Rossi, prepara unas piezas realmente revolucionarias, atacando duramente la vida y obra de un autor como D'Annunzio, acusado de connivencia con el régimen fascista, o alabando a un personaje como García Lorca, asesinado en misteriosas circunstancias por sus ideas y su actitud en contra de las fuerzas nacionales durante la guerra civil española. La primera parte de la novela se centra en los debates entre el joven revolucionario (empujado a la lucha activa por su novia Marta) y Pereira, constantemente agobiado por el calor de la estación, por sus problemas de salud, y por sus dudas sobre la inmortalidad del alma. El periodista realiza varios desplazamientos por el país, sobre todo para cuidar su salud, porque necesita unos tratamientos que le ayuden a restablecer su peso ideal y a bajar la tensión arterial; en sus estancias en las termas, Pereira tiene la oportunidad de conocer y entablar una buena amistad con un médico muy sabio, quien le llega a comprender perfectamente. El doctor Cardoso le acompaña en un proceso de crecimiento personal y es el espectador privilegiado de la toma de conciencia que Pereira experimenta en su interior; de periodista cauto y poco preocupado por las amenazas culturales del régimen, se convierte en un hombre consciente del peligro que incumbe sobre Portugal y los demás países de influencia alemana, por lo que, tras asistir impotente al asesinato de Monteiro Rossi por parte de los implacables agentes de la PIDE (la policía política del régimen salazarista) decide poner en práctica sus nuevas convicciones. Una mañana, utilizando una excusa bastante ingeniosa para evitar la censura, entrega para su publicación en el periódico un artículo de denuncia del crimen cometido en su misma casa, dejando al descubierto los horrores del fanatismo fascista portugués. El desenlace de la trama presenta a Pereira, dotado de un nuevo vigor y un ánimo más fuerte, emprendiendo un viaje hacia el extranjero para escapar de las garras de la PIDE, evitando así las funestas y previsibles consecuencias de la aparición en la prensa del mencionado artículo.

⁷ Tabucchi, Antonio, "Sostiene Pereira", Milano, Feltrinelli Editore, 1996 (1ª ed. 1994).

Toda la novela es un acto de denuncia contra los totalitarismos de las ideologías de derechas, y su contenido ha sido fuertemente politizado por algunos sectores de la crítica literaria italiana. El mismo Tabucchi tuvo que responder, desde las páginas del “Corriere della Sera”, a los ataques de un periodista italiano que lo acusaba de haber creado un personaje débil y demasiado cobarde, que no tenía el valor de luchar abiertamente contra el salazarismo y por eso tuvo que involucrar a otro compañero en la publicación del polémico artículo de denuncia del asesinato de Monteiro Rossi.⁸

En esta trilogía lisboeta, escrita en menos de diez años (entre 1985 y 1994), Tabucchi plasma una imagen literaria de Lisboa que le debe mucho a las páginas pessoanas, sobre todo al permanente estado de desasosiego y de incertidumbre que experimenta Bernardo Soares en su “Livro do desassossego”, donde el lector percibe los límites efímeros entre realidad y ficción, entre espacio verosímil y espacio del sueño y de la ensoñación. El protagonista de *Requiem* vive un largo sueño durante un domingo de julio y en medio de un calor sofocante; en el episodio dedicado al encuentro con una vieja gitana, en la puerta del *Cementério dos Prazeres*, el lector recibe la confirmación de lo que ya estaba claro, es decir de la labilidad de las fronteras entre personajes que se mueven en un entorno real y otros que viven a caballo entre dos mundos.

Al leer la mano del protagonista, la vieja afirma:

... ouve, assim não pode ser, tu não podes viver em dois lados, o lado da realidade e o lado do sonho, isso provoca alucinações, tu és como um sonâmbulo que atravessa uma paisagem de braços estendidos e tudo aquilo em que tocas fica a fazer parte do teu sonho...⁹

Por lo tanto, la clave de lectura de este texto, y de la imagen de Lisboa que crea en sus líneas, es la de una continua oscilación entre “real” y “soñado”, donde el puente

⁸ Vd. Tabucchi, Antonio “E io vi racconto la vera storia di Pereira dopo la fine del romanzo”, en *Il Corriere della Sera*, 2 de febrero de 1997, y también “Pereira e il buon proto: com'è bello cambiare finale ai romanzi”, en *Il Corriere della Sera*, 11 de febrero de 1997.

⁹ “Requiem”, op. cit., p. 29.

está representado por el protagonista, sonámbulo que convierte todo lo que toca en sueño. La Lisboa real, fácilmente identificable por los nombres de calles, plazas, barrios y monumentos, llega hasta al lector como una ciudad transfigurada por el filtro de la creación literaria; la ficción hace posible esta transformación gracias al poder de la palabra poética, que en una novela corta como ésta alcanza unos resultados notables.

Tabucchi relativiza mucho el espacio que está recorriendo su protagonista, puesto que, como es sabido, todo pasa por el filtro de la persona que mira y vive en el espacio. Los lugares están tan cargados de recuerdos, que en el viaje catártico que cumple el narrador sin nombre de "Requiem", la búsqueda de una paz interior, tras vencer los remordimientos, está supeditada a las visitas a los diferentes lugares de su pasado. El hecho de encontrarse físicamente en un sitio (el cementerio, el faro de Cascais, etc.) desata un río de recuerdos que constituye el eje de la historia narrada, por lo que se puede afirmar que la dimensión espacial domina la novela, de principio a fin. La interioridad y las vivencias personales del sujeto que observa condicionan por completo la percepción del espacio exterior. El narrador de "Requiem", consciente de esta posibilidad, se plantea la duda antes de volver a ver el cuadro de Hierónimus Bosch "Las tentaciones de S. Antonio", conservado en el Museu de Arte Antiga de Lisboa:

E agora encontrava-me de novo ali e tudo era diferente, só o quadro tinha ficado o mesmo, e estava à minha espera. Mas teria ficado o mesmo ou também ele teria mudado? Quer dizer, não seria possível que o quadro agora estivesse diferente só porque os meus olhos o iam ver de outra maneira?¹⁰

Se podría establecer un paralelismo entre el episodio del análisis del cuadro de Bosch y el planteamiento general de este libro. El narrador, ante una tela que ha estado viendo durante años, se pregunta si aún es posible descubrir detalles nuevos y explicaciones plausibles a las diferentes escenas representadas; las "Tentaciones" son la escenificación, en un espacio determinado, de los símbolos, las manías, las fobias de un pintor que decidió atribuirles a S. Antonio en forma de delirio gráfico. Pero el Pintor

Copista del museo, que realiza por encargo copias ampliadas de detalles del cuadro, sospecha:

O Bosch tinha uma imaginação perversa, disse, ele atribui essa imaginação ao pobre do Santo Antão, mas a imaginação é do pintor, era ele quem pensava todas essas coisas feias, é evidente, acho que o pobre do Santo Antão nunca teria imaginado coisas dessas...¹¹

El cuadro, así como este libro, está compuesto por escenas (o episodios) sucesivas cuyo hilo conductor son el ansia y el remordimiento del narrador y de S. Antonio; ambos supuestamente reflejan en su discurso artístico los miedos y las obsesiones de los propios autores de las obras en cuestión, por lo que Tabucchi parece sugerir al lector una clave interpretativa de la historia que está contando. La obra de arte pone al descubierto ante el espectador (o lector) los aspectos intrínsecos u ocultos de la personalidad de su autor, y en el caso de Tabucchi el *leit-motiv* de la mayoría de sus obras es la búsqueda de unas respuestas a los problemas existenciales del ser humano, como el sentido de la vida y, sobre todo, de la muerte, la liberación de ansias y remordimientos, el significado profundo de los espacios que rodean a sus personajes, etc. El Pintor Copiador *reescribe* unos espacios y unos símbolos ya muy conocidos y explotados por la crítica; sus circunstancias personales confieren a sus copias unas peculiaridades que el original no tiene, o dejan al descubierto los aspectos más incomprendidos del cuadro de Bosch; existe, entonces, la capacidad de reinventar permanentemente espacios ya conocidos, y esta operación es precisamente la que cumple Tabucchi en "Requiem", transformando una vez más los espacios de una Lisboa anterior a sus obras (cesariana, pessoana, etc.) en una proyección de sus angustias metafísicas. Si bien es cierto que "sem a inspiração a pintura não é nada, e as outras artes também não"¹², la existencia de un modelo anterior de representación del espacio

¹⁰ Ibidem, p. 73.

¹¹ Ibidem, p. 78.

¹² Ibidem, p. 75.

urbano no condiciona necessariamente una creaci3n posterior en su totalidad, aunque los elementos prestados sean numerosos.

El resultado del an3lisis comparativo de las dos obras (los cuadros o los textos donde se configura un concepto de espacio) es una lectura m3s amplia y renovada de las dos:

... acho que j3 vi bastante este quadro, e ainda por cima hoje aprendi coisas dele que n3o suspeitava, agora para mim tem um significado que dantes n3o tinha.¹³

Lisboa se presenta en las obras de Tabucchi con m3ltiples facetas, algunas m3s f3cilmente reconocibles y otras de dif3cil interpretaci3n, pero de la suma de todas ellas se deduce una aut3ntica pasi3n del autor hacia una ciudad en la que vivi3 algunas de las temporadas m3s serenas de su vida.

La ciudad descrita.

El primer contacto con la Lisboa tabucchiana, en orden cronol3gico, es a trav3s de las p3ginas de "Any where out of the world"; la capital lusa, en un primer momento, parece un lugar perfectamente reconocible en la descripci3n de las primeras l3neas del cuento; el lector tiene ante s3 la ciudad con sus famosos jardines, los pintorescos tramv3as, los caf3s sucios, los ferries que transportan a la gente de una orilla a otra del r3o, etc., es decir, con todos aquellos elementos que suelen llamar la atenci3n de los visitantes extranjeros:

... in una grande citt3 come questa, con le sue piazze, e la metropolitana, e la gente che cammina frettolosa uscendo dagli impieghi, i tram, le automobili, i giardini, e poi il fiume placido sul quale scivolano al tramonto i battelli verso la foce, l3 dove la citt3 si allarga in un suburbio basso e bianco, sbilenco, con grandi pozze vuote fra le case come occhiaie scure e una vegetazione rada e i piccoli caff3 sporchi, ristorantiini dove si pu3 mangiare in piedi guardando le luci della costa oppure seduti ai tavolini di ferro rosso, un po' rugginosi, che fanno rumore sul marciapiede, e camerieri con la faccia stanca e la casacca bianca con alcune macchie.¹⁴

¹³ Ibidem, p. 80.

¹⁴ "Any where...", op. cit., p. 71.

El protagonista y narrador de esta inquietante historia de amor comienza enseguida, sin embargo, a modificar el tono de la descripción, pasando a una visión más subjetiva del lugar en el que se encuentra:

A volte mi aggiro da quelle parti, la sera, prendo un tram lentissimo che scende tutta l'Avenida e le stradette della città bassa e poi infila il lungofiume e sembra ingaggiare una vecchia corsa fra asmatici con i rimorchiatori che scivolano accanto, oltre il parapetto, così vicini che potresti toccarli con una mano. Ci sono vecchie cabine telefoniche ancora di legno, a volte dentro c'è qualcuno, una vecchia con l'aria di un perduto benessere, un ferroviere, un marinaio e io penso: con chi parlerà? Poi il tram circonda la piazza del Museo della Marina, è una piazzetta con tre palme centenarie e delle panchine di pietra, a volte bambini poveri fanno giochi da bambini poveri, come nella mia infanzia, saltando con una corda o su un disegno tracciato col gesso per terra.¹⁵

En este segundo fragmento, ya no se ve una Lisboa “aséptica”, según el estilo de las guías turísticas, sino que el narrador inserta unas comparaciones (la carrera entre asmáticos del tranvía con el barco), unas preguntas retóricas (¿Con quién hablará?), o unos recuerdos de su infancia, evocada por el espectáculo de los niños pobres que están jugando en la plaza del Museo de la Marina. La elección de unas zonas antes que otras, de unos determinados recorridos en tranvía, y la inmediata referencia a unos recuerdos de infancia sitúa al lector ante una Lisboa decadente, solitaria, un poco *rétro*, en consonancia con los sentimientos de repentina angustia que experimenta el protagonista:

E allora ti incammini per questa città costruita di marmo, passeggi lentamente lungo gli edifici settecenteschi, sono arcate che videro i commerci coloniali, velieri, trambusto e albe nebbiose di partenza, i tuoi passi risuonano solitari, c'è un vecchio clochard appoggiato a una colonna, oltre gli archi si apre la piazza che termina nel fiume, l'acqua limacciosa la lambisce, dal pontile si staccano i battelli illuminati che fanno servizio per l'altra sponda...¹⁶

El hecho de recordar en estos términos la antigua grandeza de Portugal, como testimonian los monumentos de mármol, los pórticos donde se ejercía el libre comercio, demuestra una voluntad por poner frente a frente dos caras de la misma realidad; por un lado, las estatuas impresionantes de monarcas del pasado, que se levantan en medio de una plaza desierta y oscura:

Entri nella piazza deserta, il monumento è impressionante e il cavaliere, alto, sprona il suo cavallo contro la notte.¹⁷

¹⁵ Ibidem, pp. 71-72.

¹⁶ Ibidem, p. 77.

¹⁷ Ibidem.

y por otro, la figura del mendigo apoyado en una columna, en claro contraste con la opulencia del mármol del monumento. Es la dicotomía de la capital portuguesa: frente a un pasado grandioso, está el presente decepcionante; frente a la ciudad de D. João V, construida con el oro procedente de Brasil, está la decadencia de una ciudad desierta al anochecer, poblada por seres marginales y por mendigos. Tabucchi utiliza sabiamente este contraste para recalcar la progresiva toma de conciencia del narrador, quien a medida que avanza la historia, va acusando unos sentimientos cada vez más fuertes de agobio con respecto a la ciudad, culpable de haber sido el escenario de un amor frustrado.

Esta Lisboa tabucchiana, en realidad, debe mucho a las “descripciones” de los heterónimos de Fernando Pessoa; el escritor italiano es uno de los máximos especialistas en crítica pessoana, y los textos relativos a la ciudad son de sobra conocidos por él, como demuestran estos fragmentos de una obra de 1994, en los que el personaje de Bernardo Soares, a los pies de la cama de Pessoa (quien está a punto de morir), afirma:

Sa, caro Pessoa, disse Bernardo Soares cambiando discorso, in quest'ultimo anno ho sofferto molto di insonnia e tutte le mattine, all'alba, stavo alla finestra per spiare le gradazioni di luce sulla città, ho descritto molte albe su Lisbona e ne sono fiero, è difficile scrivere sui toni di luce ma credo di esserci riuscito, ho fatto delle pitture con le parole.

... ho usato le parole come se fossero pennelli che dipingono una tela, e la mia tavolozza erano le albe e i tramonti di Lisbona.¹⁸

Tabucchi sabe que las descripciones de los ocasos y de los amaneceres sobre la ciudad que hizo Soares son difíciles de comparar con los de otros escritores, anteriores y posteriores al *Livro do desassossego*.

En “Requiem”, la dimensión onírica del texto favorece unas descripciones que se alejan bastante del tópico de muchos escritores; los lugares son reales, pertenecen a la topografía lisboeta más *castiza*, pero Tabucchi los transforma en lugares casi irreales, espacios transfigurados por los recuerdos y los sueños del protagonista. La celeberrima

Casa do Alentejo, por ejemplo, situada en la rua das Portas de S. Antão, cerca del Rossio, es presentada en toda su belleza arquitectónica e histórica, pero en seguida el autor matiza lo anteriormente dicho, y se encarga de puntualizar que el lugar es tan absurdo como para ser el punto de encuentro del protagonista con el fantasma de su amada Isabel:

TODOS PELO ALENTEJO / O ALENTEJO PELA PÁTRIA, dizia a inscrição por cima da porta. Subi a grande escadaria e desemboquei num pátio morisco, com um chafariz, uma vidraça e umas colunas de mármore iluminadas por ampolas encarnadas, como as que se usam nas sacristias. Era um lugar de um beleza absurda e só então percebi porque é que tinha marcado encontro com a Isabel ali: porque era um lugar absurdo.¹⁹

y también:

... este clube é só uma recordação...²⁰

... isto é um lugar de recordações.²¹

Si consideramos que el encuentro fundamental de este viaje soñado de 12 horas por una Lisboa tórrida y desierta es con el fantasma de Pessoa, resulta fácil comprender la parte inicial del itinerario del narrador; desde el Cais do Sodré se desplaza hasta el Cementerio dos Prazeres, pasando por la rua do Alecrim y el pessoano café de la Brasileira, en el que compra una botella de champagne “Laurent-Perrier” para refrescarse, que a su vez un camarero atento le envuelve en una bolsita con la escrita “Brasileira do Chiado, o mais antigo café de Lisboa”²². A continuación, tras visitar el Museu de Arte Antiga (llamado “das Janelas Verdes”), Tabucchi lleva al lector hasta Cascais en un tren prácticamente desierto, que recuerda en cierto sentido el mismo tren que el Santiago Biralbo de la novela de Muñoz Molina cogía para huir de Malcolm, y donde en realidad acaba por matar a éste último. Este tren recibe también la visita del Pereira tabucchiano,

¹⁸ Tabucchi, Antonio “Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa”, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 38-39.

¹⁹ “Requiem”, op. cit., p. 97.

²⁰ Ibidem, p. 98.

²¹ Ibidem, p. 99.

²² Ibidem, p. 26.

que lo utiliza para desplazarse hasta Parede (una estación intermedia entre Lisboa y Cascais), donde se encuentra la clínica talasoterápica del Doctor Cardoso.

La capital portuguesa, a los ojos de aquellos habitantes que proceden de zonas rurales del interior o del norte del país, se ha convertido en una ciudad fina y cosmopolita, debido a la influencia de los extranjeros; aquí, por ejemplo, ya no es posible comer las cosas sencillas de antaño, sino que en los restaurantes a la moda se pueden degustar sobre todo platos brasileños, con el evidente perjuicio que eso significa para la auténtica cocina portuguesa. La camarera de la pensión Isadora afirma con cierto aire de melancolía:

... agora Lisboa tornou-se uma cidade fina...²³

Lisboa ofrece, para Tabucchi, unas vistas tan hermosas y poéticas, como el río a la luz de la luna, que son el ambiente ideal para que los hombres empiecen a contar historias, como acontece en el episodio del Vendedor de Historias:

O barco que vinha de Cacilhas apitou ao atracar. A noite estava realmente magnífica, com uma lua pendurada de tal maneira sobre os arcos do Terreiro do Paço que bastava estender uma mão para a apanhar. Pus-me a olhar para a lua, acendi um cigarro e o Vendedor de Histórias começou a contar a sua história.²⁴

Lisboa es el lugar más propicio para que un escritor, o un *fabulador*, sientan la necesidad de contar historias, de crear *ficción*. La ciudad participa de esta ficción como una presencia constante, a veces infundiendo serenidad a los personajes que la contemplan en toda su belleza, y a veces asumiendo el papel de una entidad agobiante, que provoca desasosiego y angustia.

Tabucchi en algunos momentos cae en la tentación de describir una Lisboa típicamente turística, haciendo deambular sus personajes por las zonas más visitadas del casco antiguo, como el barrio de Alfama, el Chiado, el Rossio, el barrio del *Castelo* y las Avenidas; el personaje de Pereira se mueve afanosamente entre su casa, cerca de la

²³ Ibidem, p. 57.

²⁴ Ibidem, p. 114.

Catedral, la Praça da Alegria, la rua Rodrigo da Fonseca (donde está situada la redacción de la sección cultural del “Lisboa”) y el Terreiro do Paço, llegando incluso a coger el tranvía por antonomasia, el “28”, para acudir a una cita. La Lisboa de “Sostiene Pereira” es, quizás, la versión más fiel a la realidad de todas las que ha plasmado Tabucchi, aunque se trate siempre de un espacio literario, y por lo tanto radicalmente *otro* con respecto a la Lisboa que se puede visitar con una buena guía turística en la mano. Pereira, en medio de su transformación y de su toma de conciencia sobre su papel de intelectual en una época histórica muy convulsionada, en diversas ocasiones se para a contemplar el espectáculo de una ciudad que también, como él mismo, está sufriendo profundas transformaciones, aunque su aspecto sea tan poético y decadente como siempre:

[Pereira] indugiò a lungo al Terreiro do Paço, su una panchina, guardando i traghetti che partivano per l'altra sponda del Tago. Era bello quel fine di pomeriggio, e Pereira volle goderselo. Accese un sigaro e ne aspirò le boccate avidamente. Era seduto su una panchina che guardava il fiume e vicino a lui venne a sedersi un accattone con la fisarmonica che gli suonò vecchie canzoni di Coimbra.²⁵

y también:

[Pereira] Riuscì a trascinarsi fino alla più vicina fermata del tram che lo portò fino al Terreiro do Paço. E intanto, dal finestrino, guardava sfilare lentamente la sua Lisbona, guardava l'Avenida da Liberdade, con i suoi bei palazzi, e poi la Praça do Rossio, di stile inglese; e al Terreiro do Paço scese e prese il tram che saliva fino al Castello. Discese all'altezza della Cattedrale, perché lui abitava lì vicino, in rua da Saudade.²⁶

Los datos precisos sobre el domicilio de Pereira y sobre el recorrido que hace para ir de un sitio a otro, así como sobre la dirección de la redacción cultural de su periódico, en realidad constituyen simplemente un recurso estilístico: pretenden dar una ilusión de verosimilitud a una historia que, desde el principio, se antoja como “una testimonianza”. Lo que es pura ficción, creada por la pluma de un escritor que conoce muy bien la ciudad y su historia, es vivida por muchos lectores como un texto *documental* sobre la realidad de una Lisboa en la que se pueden presenciar escenas tan aparentemente reales como ésta:

²⁵ “Sostiene Pereira”, op. cit., p. 188.

²⁶ *Ibidem*, p. 15.

Pereira sostiene che la città sembrava in mano alla polizia, quella sera. Ne trovò dappertutto. Prese un taxi fino al Terreiro do Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con i moschetti. [...] ... prese il tram che percorreva Rua dos Fanqueiros e che finiva in Praça da Figueira. Qui scese, sostiene, e trovò altra polizia.²⁷

Tabucchi utilizza insistentemente el verbo “sostiene” para dar credibilidad a la historia que está contando; sin embargo hay que subrayar que no se trata de una novela histórica, como cabría pensar, sino de una novela de introspección psicológica, centrada en la figura de un protagonista (como se puede apreciar también a propósito de los otros dos textos “lisboetas” objeto de este estudio) que va recuperando sus recuerdos, las sensaciones de su vida pasada, su conciencia y, en definitiva, su individualidad.

De hoteles, restaurantes y museos...

El estudio del concepto de espacio literario supone el análisis de los más frecuentes espacios descritos por autores de diferentes épocas; Gaston Bachelard, de hecho, en su “Poética del espacio”²⁸, enumera las principales categorías de espacio, abierto o cerrado, que un lector puede encontrar, y entre todas ellas presta una atención especial al elemento casa, como lugar cerrado portador de una fuerte carga simbólica y psicológica.

En el caso de Tabucchi, más que de casas se podría hablar de habitaciones, que pueden ser habitaciones de una casa, o también habitaciones de un hotel. El amor atormentado que une el protagonista de “Any where...” a Isabelle, por ejemplo, se consume en una habitación, aunque no queda muy claro si se trata de un rincón parisino o lisboeta. El autor cuenta la pasión de dos personas que se vive dentro de un espacio de placer y, a la vez, de tormento, angustiados por el sonido del reloj que les devuelve a la realidad del mundo exterior:

E per un momento inseguì questa strana idea di una ripetizione, di un doppione della vita [...]... un altro uomo che ora sta dicendo a un'altra donna in un'altra camera: “Une chambre qui ressemble à une rêverie.” E così la tua fantasticheria crea la finestra illuminata di una

²⁷ Ibidem, p. 19.

²⁸ op. cit.

camera che sembra una fantasticheria, ti puoi avvicinare ai vetri appannati e spiare attraverso le vecchie tendine di pizzo, è una camera con mobili antichi e una carta di tulipani sbiaditi sulle pareti, ci sono un uomo e una donna sul letto, si sono amati [...]. In quel momento una pendola suona, è tardi, dice lei, devo andare.²⁹

La habitación asume la carga emotiva de la pasión amorosa e imposible de los dos amantes. Se convierte en un espacio íntimo y a la vez angustioso, porque el narrador sabe que ése será uno de los últimos momentos que podrá pasar con su amada; ambos se esperarán en otra ciudad, y la frase clave para encontrarse será precisamente la de “any where...”, una clarísima referencia a la hipotética Lisboa de Baudelaire, una ciudad de mármol y agua que ampare su derecho a la felicidad. Esta habitación casi no parece real, porque las escenas que en ella se viven carecen de unas coordenadas espacio-temporales concretas; los personajes son entidades escurridizas, el lector no acierta a definir una imagen sólida de los dos, porque la misma historia narrada es una historia con unos contornos muy poco delineados. Así, el espacio que acoge (¿o rechaza?) a los protagonistas es un reflejo de sus incertidumbres interiores, de sus angustias existenciales, tanto si se toma en consideración la habitación, como en el caso de la misma Lisboa en la que se encuentra el narrador al principio y al final del cuento.

Las habitaciones lisboetas en las que se mueve Pereira, en cambio, es decir las de su casa, la de la redacción cultural del periódico y las de los balnearios que frecuenta en sendos momentos de la narración, tienen características bien distintas de la de los amantes parisino-lisboetas. Por ejemplo, el afán de verosimilitud de Tabucchi en el “Sostiene...”, supone una alta definición de estos espacios en la topografía de la capital portuguesa. Pereira vive en la rua da Saudade, cerca de la Catedral, y de su casa tenemos varias descripciones, sobre todo en unas escenas llenas de diálogos, con su difunta mujer, con Monteiro Rossi, etc. El cuarto que le sirve de oficina está en un edificio que huele constantemente a frito, y está ubicado en la rua Rodrigo da Fonseca, cerca de

²⁹ “Any where...”, op. cit., pp. 77-78.

la rua Alexandre Herculano, como precisa el autor (para que el lector que haya estado de visita en Lisboa, aunque sólo sea por poco tiempo, sepa dónde se encuentra, más o menos); los cuartos de los balnearios suelen ser bastante frescos, y proporcionan la tranquilidad suficiente para que Pereira se concentre en sus trabajos de traducción. En esta misma novela el periodista se desplaza hasta una pensión del barrio de Graça para reservar una habitación a un primo de Monteiro Rossi, combatiente de las brigadas internacionales en la guerra civil española; una vez más tenemos la localización bastante precisa de un sitio, aunque en este caso se trate de un hotelito que se dedica a alquilar las habitaciones a hombres en busca de compañía.

Entre los dos extremos, es decir el cuarto evanescente de “Any where...” por un lado, y los locales perfectamente verosímiles de “Sostiene...” por otro, se sitúan los cuartos y los hoteles de “Requiem”. Son lugares aparentemente reconocibles, insertados en un marco topográfico definido, y sin embargo, son lugares poblados de fantasmas, donde el narrador encuentra unas condiciones apropiadas para cruzar el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El diálogo con el fantasma de Tadeus empieza en un cuarto, el padre aparece en sueños al hijo en la habitación de la pensión Isadora, etc. Para prepararse a la cita con el fantasma de Isabel, el protagonista alquila un cuarto en la “pensão Isadora”,

uma pensão barata, uma daquelas pensões onde se pode alugar um quarto por uma hora ou duas [...]; ... a pensão Isadora, fica mesmo por tras da Praça da Ribeira...³⁰

El viejo edificio, rosa y con las persianas casi deshechas, resume la decadencia y el abandono de la Lisboa céntrica de hace unos años; los cuadros que están colgados en sus paredes simbolizan la sociedad portuguesa de mediados del siglo XX, aún bajo la dictadura salazarista: por un lado la devoción religiosa (una vista de la basílica de Fátima), y por otro el gran respeto, o también devoción, por el “Sua Exa. o Sr. Presidente do

³⁰ “Requiem”, op. cit., p. 48.

Conselho”³¹. Estos pequeños detalles pretenden plasmar la imagen de unos personajes pertenecientes a otra época (la propietaria de la pensión y su portero), y por consiguiente el espacio en el que se mueven también debía pertenecer a otro periodo histórico.

Lisboa está llena de rincones característicos y vagamente *rétro*; el cuarto de la pensión Isadora que alivia durante poco más de una hora la angustia y el calor del narrador es especialmente acogedor porque tiene el aspecto de una casa de provincias (no es casual la irrupción en escena, en esta secuencia, de la camarera Viriata, procedente del campo alentejano):

Era um quarto amplo, com uma grande cama de casal. Estava mobilado com mobília como a que se encontra na província: uma cómoda com grandes gavetas, um armário com espelho, umas cadeiras escuras. Num canto, perto da janela, havia um lavatório de ferro forjado com um jarro de água.³²

Puente entre la aventura lisboeta del narrador y la figura hetérea del padre, fallecido unos años antes, esta habitación también es un puente entre dos culturas, o dos modos de entender la vida: la nueva generación de portugueses, abiertos en cierta medida a un cambio social, y la parte de los “nostálgicos”, para los que “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Es un espacio entre dos tiempos, y en el que el tiempo se para, dejando la imaginación libre de plantear un diálogo entre un hombre que sueña y sus fantasmas.

En su trilogía lisboeta, Tabucchi utiliza abundantemente el recurso narrativo de las referencias a la rica gastronomía lusa: en ellas envuelve a su lector en un mar (y la elección de esta palabra no es casual, tratándose de Portugal) de olores y sabores que, lejos de ser un simple elemento descriptivo, llegan incluso a condicionar la misma aceptación del texto por parte de un público mayoritario.

³¹ Ibidem, p. 54. Nótese la sutil ironía de la descripción que Tabucchi hace de estos dos cuadros.

Se trata de un acercamiento a Portugal a través de la comida y la bebida, hecho que constituye, sin duda, un enfoque peculiar sobre la realidad lusa; de ella se puede llevar a cabo una lectura antropológica, según los espacios vitales y vivos que están organizados a través de las comidas. Los códigos gastronómicos forman parte de una serie más amplia de códigos que, en general, remiten al hombre, visto en su totalidad como un microcosmos, en relación a otro macrocosmos, que en este caso sería la ciudad. Por lo tanto, en este código peculiar e insólito se hallan pistas útiles para descodificar los códigos superiores de la ciudad. La comida, en los términos utilizados por el autor, se propone como uno de los caminos de iniciación del hombre, que de esta manera aún en sí mismo los aspectos material y espiritual de su ser.

Tabucchi se recrea en los detalles gastronómicos, y él mismo nos explica la razón en un diálogo entre Pereira y el joven Monteiro Rossi que pone en boca de su personaje central:

... se vuole diventare un buon critico deve raffinare i suoi gusti, deve coltivarli, deve imparare a conoscere i vini, i cibi, il mondo. E poi aggiunse: e la letteratura.³³

Las estrechas relaciones entre gastronomía y literatura, y entre la culinaria y el lugar mismo donde se desarrollan los hechos se manifiestan en varios momentos fundamentales de estas tres obras.

El protagonista de "Any where..." se refugia en un pequeño restaurante hindú de la capital portuguesa, al que suele ir con bastante frecuencia, en un momento clave para la narración, es decir cuando ha leído el mensaje confuso y equívoco (que da el título al cuento) en un periódico de Lisboa. En este lugar el italiano cree poder encontrar una cierta tranquilidad o, cuando menos, poder ordenar las ideas, después de la sorpresa del mensaje, y la primera descripción es bastante "aséptica", porque se trata de:

³² Ibidem, p. 56.

³³ "Sostiene...", op, cit., p. 44.

... un ristorante indiano dove vai spesso a mangiare *balchão* di pollo, il proprietario è un goese che chiacchiera all'infinito, forse beve un po' troppo, fa una salsa buonissima da spargere sul riso e a volte ha vino speziato.³⁴

Sin embargo, el lector rápidamente comprende que éste es un lugar, como los anteriores del mismo texto, que funciona como vehículo de la inseguridad del joven italiano, puesto que en él el narrador recibe una copia del periódico donde aparece el misterioso mensaje. Ese restaurante es un espacio que, desde un punto de partida concreto y realista, se convierte en lugar inseguro y misterioso, que entra en el juego narrativo de los espejismos entre lo que existe y lo que no, entre los elementos que parecen reales y los elementos que se ven involucrados en las angustias del protagonista.

En “Requiem”, en las últimas páginas del texto, Tabucchi realiza una fusión de los dos mundos (el gastronómico y el literario) a través de una carta de un café que ofrece sólo platos que evocan reminiscencias literarias, además de ser el lugar escogido para encontrarse con el fantasma de Fernando Pessoa.

En “Sostiene Pereira”, el protagonista tiene cierto afán por llevar al joven Monteiro Rossi a un restaurante en el Rossio que debería ser frecuentado por escritores, mientras que su desilusión es grande cuando descubre que los otros clientes sólo son unas viejecitas y unos personajes que podrían ser cualquier cosa menos artistas; y, finalmente, en la misma novela, Pereira encuentra al novelista Aquilino Ribeiro y al diseñador vanguardista Bernardo Marques en el British Bar del Cais de Sodré, y afirma que le hubiera gustado sentarse a su mesa, comer con ellos y, al mismo tiempo, pedir su opinión sobre el escritor italiano D'Annunzio:

[Pereira] pens  di prendere qualcosa al British Bar del Cais de Sodré. Sapeva che quello era un luogo frequentato da letterati e sperava di incontrare qualcuno. Entr  e si mise a un tavolo d'angolo. Al tavolo vicino, infatti, c'era il romanziere Aquilino Ribeiro che pranzava con Bernardo Marques, il disegnatore d'avanguardia, colui che aveva fatto le illustrazioni delle migliori riviste del modernismo portoghese. [...] Capi che Bernardo Marques non voleva p  disegnare e che il romanziere voleva partire per l'estero.³⁵

³⁴ “Any where...”, op. cit., pp. 78-79.

³⁵ “Sostiene...”, pp. 103-104.

Il pessoano (y por lo tanto “tópico”) British Bar refleja la gravedad del momento histórico que los intelectuales están atravesando en la Lisboa de 1938; el local, en vez de ser un punto de encuentro de artistas y literatos, que es el ambiente que Pereira espera encontrar, acoge el desahogo de los dos ilustres personajes (reales), que expresan toda su rabia e indignación frente al conformismo generalizado ante el poder constituido.

Es sabido que una de las mejores, y más placenteras, maneras de acercarse a otro país es conociendo de cerca su cocina y sus costumbres alimenticias, pero Tabucchi va más allá: en su obra realiza, de manera original, una fusión entre lo que es la gastronomía portuguesa, representada por una multiplicidad de platos y bebidas, los locales típicos (y a veces tópicos) de su Lisboa, y cada uno de los momentos cruciales de la trama que va narrando.

Muchos de sus personajes tienen como elemento distintivo un plato, una bebida, o un local, como un restaurante o café, que tienen un significado más profundo que el de un simple elemento descriptivo.

A continuación, intentaré proporcionar una lista exhaustiva de los platos y las recetas que figuran en los textos.

En la desembocadura del Tajo se encuentra un sitio donde se pueden degustar gambas en agri dulce y arroz a la cantonesa, según el narrador de “Any where...”, y puede que esta tradición típicamente oriental proceda directamente de la colonia portuguesa de Macao, cuyo protectorado ha durado hasta 1999:

Prima uno spuntino alla foce, al Porto de Santa Maria, solo gamberi in agrodolce e riso cantonese...³⁶

³⁶ “Any where...”, op. cit., p. 73.

“Requiem” está plagada de encuentros y desencuentros que tienen lugar en restaurantes, cafés de moda y locales en una Lisboa atormentada por el calor de un domingo de julio.

El carrusel culinario empieza con una escena en la que el protagonista encuentra al guardián del cementerio donde acaba de llegar, quien está comiendo en un cuenco de aluminio una *feijoada*. La *feijoada* no es un plato propiamente veraniego, al estar compuesta por judías, carnes, salchichas y verduras variadas, pero el pobre guardián subraya el hecho de que su mujer no sabe hacer nada más:

Feijoada, commentò il Guardiano del Cimitero come se non mi avesse sentito, *feijoada* tutti i giorni, mia moglie sa fare solo *feijoada*.³⁷

El restaurante del Senhor Casimiro es un lugar solitario, debido a la hora del día y al calor intenso, donde el propietario y su mujer dispensan todo tipo de atenciones al narrador y a Tadeus, únicos clientes de un domingo fuera de lo normal³⁸. Tabucchi describe el local con unas pinceladas breves, pero muy pintorescas:

Era bonito, o restaurante do Senhor Casimiro. Tinha um chão de losangos pretos e brancos de mármore, e paredes com azulejos do princípio do século. No outro canto da sala, perto da cozinha, estava um loiro empoleirado no seu poleiro que de vez em quando gritava: antes assim!³⁹

El hecho de que no estuviera nadie en el restaurante acentúa una percepción vaga e imprecisa de la realidad por parte del lector, quien, de esta forma, asimila la dimensión onírica de la narración.

La referencia culinaria más amplia de toda la novela es un plato que es el verdadero protagonista del tercer capítulo: el *sarrabulho à moda do Douro*. Antes de probarlo el protagonista tiene miedo a que sea un plato venenoso, hecho con carne de

³⁷ “Requiem”, p. 31.

³⁸ La comida con el fantasma del amigo Tadeus se inserta, además, en la larga tradición literaria de la invitación a comer a los muertos, y tiene sus orígenes en los mitos relacionados con las tradiciones funerarias, muy frecuentes en toda Europa.

³⁹ “Requiem”, p. 41.

cerdo, y que podría “dejarle en el sitio”⁴⁰. En cuanto, junto con el fantasma de Tadeus, llegan al restaurante del Señor Casimiro y el narrador ve con sus ojos este famoso *sarrabulho*, tan alabado por su amigo, la primera sensación es de repulsa:

A prima vista aveva un aspetto repellente. Nel mezzo c'erano le patate, nel loro unto giallastro, e intorno lo spezzatino di maiale e la trippa. Il tutto era immerso in una salsa bruno scuro che doveva essere vino o sangue cotto, non ne avevo l'idea.⁴¹

Sin embargo, a pesar de su temor por acabar intoxicado, lo prueba y...:

era una delizia, un sapore di una raffinatezza estrema.⁴²

Sólo dos páginas más adelante tenemos, contada con gran precisión, la receta de este “piatto magnifico”: debería prepararse con harina de maíz, pero, a falta de ella, se puede sustituir con patatas, luego se añaden lomo de cerdo con su grasa, tocino, hígado de cerdo, callos, una buena taza de sangre cocida, una cabeza de ajo, un vaso de vino blanco, una cebolla, aceite, sal, pimienta y comino.

No hay que olvidar que la cocina lusa se caracteriza por un uso generoso de las especias, que los portugueses asimilaron durante los siglos pasados gracias a los comercios de su país con Oriente y, más tarde, con el Nuevo Mundo.

La esposa del Señor Casimiro, cocinera, alma de ese restaurante y conocida de Tadeus, les explica con todo lujo de detalles cómo realizar la “alquimia” entre los varios ingredientes (y nótese que la receta ocupa más de una página y media); después de una cocción lenta, “pian pianino”⁴³ de la carne aromatizada, añadiéndole todos los olores y los ingredientes antes mencionados, tenemos finalmente una “raffinata lezione di cultura materiale”⁴⁴.

⁴⁰ Ibidem, p. 38.

⁴¹ Ibidem, p. 42.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, p. 44.

⁴⁴ Ibidem, p. 45.

Todo el capítulo es una guía gastronómica y, como tal, no podía faltar un postre portugués muy típico, los *papos de anjo*, en forma de barquitos y a base de yemas, azúcar y gelatina de frutas (y a veces con una gota de esencia de almendra), como explica el mismo Señor Casimiro⁴⁵.

La conclusión de este festín es, y no podía ser de otra forma, que “l’anima si cura curando la pancia”⁴⁶, demostrando, una vez más, que el autor establece unas conexiones sutiles entre lo material y lo inmaterial, entre cuerpo y alma, dos partes de una dualidad que no tienen por qué ser irreconciliables.

En el capítulo siguiente, volvemos a encontrarnos con unas referencias a la gastronomía, pero esta vez se trata de unos platos típicamente alentejanos, las *migas*, la *açorda* (sopa a base de pan) y la *sargalheta* (sopa de invierno a base de tocino, salchichas, huevos, patatas y cebollas), todas cosas que en la cosmopolita Lisboa ya no se encuentran porque han sido sustituidas por platos más exóticos llegados de Brasil.

En general, casi todos los personajes hacen, antes o después, alguna referencia a alguna especialidad lusa. Así sabemos de la existencia del *arroz de tamboril*⁴⁷, a base de pescado, tomate, ajo y hojas de cilantro, de la *açorda de mariscos* y la *sopa alentejana*⁴⁸, a base de pan con ajo, huevos y hojas de cilantro, del *ensopado de borreguinho à moda de Borba*, un guiso de pan, carne y vísceras de cordero, y de la *poejada*⁴⁹, otra sopa que tiene las dos variantes con queso fresco o con huevos, según la zona en la que se prepare, además de unas hojas de hierbabuena, y es curioso que la mayoría sean recetas de la región del Alentejo. El mismo narrador confiesa adorar la cocina alentejana,

⁴⁵ Ibidem, p. 47.

⁴⁶ Ibidem, p. 48.

⁴⁷ Ibidem, p. 88.

⁴⁸ Ibidem, p. 92.

⁴⁹ Ibidem, p. 99.

especialmente la caza y las aves, y recuerda una ocasión en que comió pavo relleno en la ciudad de Elvas, el mejor pavo de toda su vida⁵⁰.

En todas sus obras, Tabucchi aboga por una cocina más bien popular y tradicional, frente a las tendencias más refinadas de la Nouvelle Cuisine, que trata con cierta desconfianza y a la que asocia personajes, cuando menos, curiosos y extraños.

Es éste el caso del camarero del sofisticado café del barrio de Alcântara (que por la descripción podría ser el Alcântara Café), la Mariazinha, criatura estrambótica que con sus intervenciones irrita al convidado misterioso (pero no para el lector) del protagonista, el fantasma de Pessoa, que acaba por desear marcharse del local.

Aquí el camarero propone una carta complicadísima, en la que los platos, en vez de tener sus nombres originales, hacen referencia cada uno a una corriente o a una obra de la literatura portuguesa, como por ejemplo la *sopa Amor de perdição*, la *ensalada Fernão Mendes Pinto* o el *lenguado interseccionista* y las *enguias da Gafeira à moda do "Delfim"*. Lo que reconforta, en cierto sentido, al misterioso poeta es que, al final, los platos resultan ser los tradicionales de la cocina portuguesa y el narrador y él acaban comiendo dos normales sopas de cilantro⁵¹.

En "Sostiene Pereira", cronológicamente posterior a "Requiem", casi todos los encuentros importantes del protagonista son acompañados por unos platos o unas bebidas que comparte con sus interlocutores; sin embargo, Tabucchi se recrea mucho menos en los detalles exquisitamente gastronómicos, con respecto a la novela anterior.

Sabemos que la portera de su casa suele preparar diariamente a Pereira un filete o un bocadillo de tortilla de queso. En el capítulo seis nos encontramos con el primer menú serio de esta historia: Pereira y Monteiro Rossi, en un elegante restaurante del Rossio lisboeta, piden pescado a la plancha, gazpacho y arroz con marisco, terminando la

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, p. 125.

comida con sorbete de limón y café⁵², mientras que, en el capítulo nueve, comiendo con su antiguo compañero de carrera de Coimbra, se hace referencia a una trucha con almendras y un filete a la Strogonoff con encima un huevo escalfado. Otro diálogo fundamental en la economía de la novela, entre Pereira y la refugiada alemana Ingeborg Delgado, tiene lugar en el vagón restaurante de un tren, pero esta vez no se alude a las consumiciones de los dos.

Más adelante, a partir del capítulo catorce, Pereira empieza su viaje hacia la clínica talasoterápica del doctor Cardoso y desde ahora ya sólo casi consume pescado, como es el caso de los caracolillos de mar que come en el British Bar, o del pescado a la plancha, hervido o *alla mugnaia* con zanahorias que tiene que comer en el restaurante de la clínica, bajo la atenta mirada del doctor⁵³. A todo esto se añaden las ensaladas de pescado que tienen que sustituir, por estricta orden del médico, las omelettes que solía tomar en el Café Orquídea de Lisboa, otro de los lugares-refugio del personaje Pereira.

A la evolución del personaje sigue de cerca la evolución de sus hábitos alimenticios: mientras va tomando conciencia de la necesidad de una intervención más decidida en el trance que están viviendo Monteiro Rossi y su novia Marta, se ve en la necesidad de cocinar él mismo algo para comer, sin recurrir a los restaurantes como de costumbre. Entonces prepara una omelette a las finas hierbas con huevos, mostaza, orégano y mejorana⁵⁴, o un plato italiano a base de pasta, con una salsa de jamón, huevos, queso, orégano y mejorana⁵⁵. Se ocupa también de hacer personalmente la compra: cuatro latas de sardinas, una docena de huevos, tomates, un melón, pan, ocho croquetas de bacalao y jamón ahumado⁵⁶.

⁵² “Sostiene...”, op. cit., p. 44.

⁵³ Ibidem, pp. 107, 120 y 130.

⁵⁴ Ibidem, p. 175.

⁵⁵ Ibidem, p. 188.

⁵⁶ Ibidem, p. 183.

Pero el plato que acompaña al personaje principal durante todo el relato es la omelette *alle erbe aromatiche*, el único plato que preparan en el Café Orquídea: se trata de algo de lo que Pereira no puede prescindir, y al que recurre en todos los momentos de dificultad por los que atraviesa. Es el único vicio que se le atribuye, junto con las limonadas, también omnipresentes en toda la narración; a través de estos platos el periodista crea a su alrededor la sensación de una realidad que no ha variado en nada respecto a tiempos anteriores, y así Pereira se imagina poder escapar de todo el revuelo que hay a su alrededor, y refugiarse en un mundo cerrado y monótono, como él.

En cuanto a las bebidas y cócteles, “Requiem” se abre con el narrador totalmente vencido por el calor asfixiante que se respira en Lisboa en un domingo de julio y que, antes de realizar las visitas por las que ha dejado su retiro en una finca del Alentejo, busca un sitio donde poder comprar una botella de champagne fresco (que a lo largo de la narración se irá calentando conforme vayan pasando las horas). Lo encuentra por fin en “A Brasileira”, donde el encargado le aconseja la compra de un Laurent-Perrier, frente a un Veuve Clicquot, que parece “um bocadinho ácido”⁵⁷. Más adelante, aprendemos de boca del Señor Casimiro que el *sarrabulho* casa a la perfección con un vino del Bajo Alentejo llamado Reguengos con el que, medio en broma, Tadeus y el narrador intentan emborrachar a la Señora Casimira. La parte inicial del quinto capítulo está por completo dedicada a las disquisiciones del Barman del Museu de Arte Antiga, auténtico artista, según él, de los cócteles alcohólicos, que se queja con el protagonista por el inexistente interés de los portugueses por sus creaciones. Es curiosa la asociación de un museo tan importante en Lisboa como el de las Janelas Verdes, con unas páginas en las que el único argumento de conversación entre dos personajes son las costumbres lusas relativas a las bebidas. Al nombrar toda una serie de bebidas de complicada realización, el Barman

admite su debilidad por los extranjeros, como ingleses y franceses, porque en sus años de estancia en París como emigrante se ha dado cuenta de la rica cultura en materia de licores y cócteles que hay fuera de Portugal; llega incluso a intentar convencer al narrador para que, en vez de un insulso *Sumol* de piña, se incline por una bebida más interesante. Por primera vez, Tabucchi inserta en el capítulo una receta de cóctel, el “Janelas Verdes” (del nombre popular que recibe el museo), que consiste en:

três quartos de vodka, um quarto de sumo de limão e uma colher de xarope de hortelã pimenta, põe-se no shaker com três cubos de gelo...”⁵⁸;

la hierbabuena sirve para darle el color verde indispensable para que se pueda llamar de las *Janelas Verdes*.

La bebida típicamente portuguesa más famosa en el mundo es el vino de Porto. Se trata de vino tinto, producido en la ribera del Duero (*Douro*), al que se mezcla brandy y que tiene un elevado contenido de azúcar. En la Casa do Alentejo, el protagonista es invitado, como premio por una apuesta, a una copa de un Porto del 52, y Tabucchi dedica al ritual de la apertura de la botella, tan celosamente custodiada hasta entonces, una página entera:

Era um Porto magnífico, ligeiramente áspero e com um aroma intenso.⁵⁹

... y con un Porto tan magnífico merece la pena volver a llenar la copa varias veces.

El fantasma de Pessoa, antes de pedir la cena en el café de Alcântara, quiere ver la carta de los vinos, y al final se decanta por un Colares Chita, un vino blanco producido en la zona noroeste de Lisboa y de baja gradación. Nos hace saber también que en 1923

⁵⁷ “Requiem”, op. cit., p. 25.

⁵⁸ Ibidem, p. 71.

⁵⁹ Ibidem, p. 102

el mismo vino ganó una medalla de oro en Rio de Janeiro, cuando Pessoa vivía en el barrio lisboeta de Campo de Ourique.

En “Sostiene Pereira” la situación de calor agobiante en la ciudad hace necesarias continuas referencias a las bebidas consumidas por los varios personajes, en especial por Pereira. Él tiene una verdadera obsesión por las limonadas, a ser posible compuestas por medio vaso de azúcar y medio de limonada, y se habla de ello a lo largo de toda la narración, hasta el final. En muy raras ocasiones, el viejo periodista prefiere tomar algo diferente, como es el caso del restaurante del Rossio, donde bebe vino blanco, o de un encuentro con Marta, en el que decide inclinarse por un Porto seco. Las estrictas órdenes del doctor Cardoso, sin embargo, le obligan a desterrar casi por completo las limonadas, a favor de agua mineral con gas.

Monteiro Rossi, en las contadas ocasiones en que le vemos en un local público, siempre toma una cerveza, una bebida típicamente fresca y joven, mientras que su compañera Marta prefiere normalmente un buen vino o un Porto.

Sería conveniente, a estas alturas, hacer una pequeña referencia a una costumbre que Tabucchi reivindica con pasión desde sus páginas: el puro. Según las palabras de varias de sus criaturas literarias, es un complemento indispensable para completar el placer que constituye una buena comida. De hecho, el amuerzo a base de sarrabulho de “Requiem” termina con un buen puro⁶⁰, y uno de los poquísimos placeres que todavía se puede permitir Pereira, después del régimen impuesto por el doctor, es un buen puro⁶¹.

En la secuencia de la clínica talasoterápica (en “Sostiene...”) el doctor Cardoso afirma que es licenciado en medicina y doblemente especializado en nutrición y

⁶⁰ Ibidem, p. 46.

⁶¹ “Sostiene...”, p. 114.

psicología, porque hay muchas conexiones “fra il nostro corpo e la nostra psiche”⁶². De hecho, hay platos y bebidas que, a lo largo de la narración, son un claro reflejo de la evolución psicológica de algunos personajes, como por ejemplo en esta misma novela.

El protagonista es un periodista viejo y cansado que necesita una múltiple dosis diaria de limonadas (con muchísimo azúcar) y de omelettes a las finas hierbas y no tiene una especial afición a las comidas sanas. Es curioso ver cómo, en un personaje tan escasamente perfilado, algunos de los trazos fundamentales se refieren precisamente a sus preferencias en el campo de la comida y de las bebidas “refrigerantes”. También los cambios a nivel psicológico se reflejan a través de sus costumbres en la mesa; el doctor Cardoso no propicia sólo una toma de conciencia por parte de Pereira sobre su papel en la sociedad portuguesa, cada vez más intolerante en esos años, sino que favorece, paralelamente, sus cambios de actitud frente a las omelettes y las limonadas.

El mismo doctor Cardoso insta a Pereira a librarse de sus recuerdos, que le mantienen atado a un pasado y a unas personas (su esposa) que ya no existen, y a través de unas conversaciones reveladoras le sugiere que no se limite, como de costumbre, a acatar las órdenes del director de su periódico filo-salazarista, sino que sea el testimonio vivo de los horrores que están pasando a su alrededor.

Empieza así un proceso en el que el periodista, conforme va tomando conciencia de su nueva actitud frente a la vida y a las personas que tiene a su lado (llega a dejar de hablar con el retrato de su esposa), va dejando paulatinamente de comer omelettes y de beber limonadas, sustituyéndolas por unas más sanas y ligeras ensaladas de pescado con agua mineral.

Durante los primeros encuentros con la joven y revolucionaria Marta, Pereira no hace más que beber limonadas, y sobre todo hay que notar que son casi un “refugio” para los momentos más inquietantes en los que la chica expone sus ideales y sus intenciones

⁶² Ibidem, p. 120.

de lucha política en contra del régimen de Salazar; hacia el final del libro, sin embargo, cuando ya algunos de esos ideales han cuajado en el alma y en la conciencia cívica del periodista, en el último encuentro con Marta sabe resistir a la tentación de recurrir a su bebida favorita y se inclina por un Porto seco, vino que, desde luego, carece del poder taumatúrgico de las limonadas, el de endulzar los recuerdos y la visión del presente.

Por lo que se refiere a otros personajes, y siguiendo en la misma línea interpretativa, es posible constatar cómo a un personaje tan sumamente antipático como la portera del edificio donde Pereira tiene su despacho, se le asocia un nauseabundo olor a fritura, que invade todo el edificio y que repugna al periodista tanto como la actitud pseudo-policial de la mujer⁶³.

Lo que en “Sostiene Pereira” sirve de complemento para la caracterización de algunos personajes, en “Requiem” parece más un elemento para enriquecer los conocimientos del lector sobre Portugal y estimularlo casi a que emprenda una aventura gastronómica por tierras lusas (sobre todo por su capital).

Una buena manera de llevar a cabo esta aventura es seguir los pasos de los protagonistas de las dos novelas, considerando que los itinerarios culinarios son auténticos recorridos turísticos por la ciudad.

De la mano del narrador de “Requiem” descubrimos así, en el céntrico barrio del Chiado, el café “A Brasileira”, rico en reminiscencias pessoanas y donde todavía se puede ver una estatua del gran poeta, sentado en una de las mesas de la terraza. Llegamos luego al restaurante del Señor Casimiro, donde empieza un interesante itinerario por los sabores de la dura tierra del Alentejo, para seguir después hasta la Casa do Alentejo, y terminar en un café en el barrio periférico de Alcântara, presumiblemente el Alcântara Café, a juzgar por el ambiente sofisticado y postmoderno que ahí reina en la novela.

⁶³ Ibidem, pp. 135 y 148.

Leyendo "Sostiene Pereira", nos movemos básicamente por las zonas centrales de Lisboa. Acompañamos a Pereira en sus frecuentes incursiones hasta el Café Orquídea, en la zona del barrio del Rato, luego le vemos almorzar con el joven Monteiro Rossi en un restaurante supuestamente literario en pleno Rossio lisboeta, para luego hacer una breve, pero intensa, parada en el British Bar del Cais do Sodré, esta vez frecuentado de verdad por conocidos artistas del mundo de las letras. Siendo sin embargo, todos estos, lugares sólo aparentemente reales, porque en realidad funcionan como elementos especialmente fuertes y significativos, o incluso especulares en las narraciones tabucchianas, es aconsejable dejar este tipo de itinerarios a unos lectores no profesionales, que quieran superar el límite entre realidad y ficción, entre lugar real y lugar descrito o plasmado por las manos de un artista de la palabra.

No todas las citas gastronómicas son elementos positivos: existe un caso en que Tabucchi se sirve de un producto comestible para dibujar una escena de horror en "Sostiene Pereira".

Se sabe que Portugal, en el año 1938, estaba viviendo una situación realmente difícil, a causa de la llegada al poder de Salazar, quien instauró una dictadura filogermánica. Los momentos en que Pereira empieza a sentir inquietud por la creciente represión que sufren las capas más desfavorecidas de la sociedad coinciden con dos momentos clave de la historia. Sabe que, el día anterior, en el Alentejo (una vez más...) han matado a un vendedor de melones, y la imagen que el autor utiliza es la del hombre muerto, encima de su carro, manchando con su sangre derramada los melones que transportaba⁶⁴.

Asimismo, y también como símbolo del cada vez mayor acercamiento a la ideología nazi, otro episodio al que asiste impotente es el de las pintadas racistas en la

carnicería judía de Lisboa, aludiendo a ciudadanos inermes y conocidos del barrio de toda la vida.

Sin embargo, se trata tan sólo de dos episodios aislados en la economía de la novela, en donde las referencias a elementos comestibles no tiene mayor trascendencia que la de contribuir a surtir el efecto deseado en el lector, es decir inspirar horror y reprobación.

La ciudad en invierno y en verano: frío, calor y nieblas.

La Lisboa tabucchiana está fuertemente marcada por el clima. El calor y el frío son factores que determinan el comportamiento de los personajes, y llegan a condicionar poderosamente sus acciones y sus decisiones.

El ambiente de “Any where...” está cargado de humedad y frío, como si fuese una réplica, en otro punto de Europa, del mismo clima que siempre ha caracterizado el París de Baudelaire. Al anochecer, el narrador experimenta una sensación de pesadez y de frío que está causada por la niebla que sube del Atlántico:

Dev'essere l'atmosfera che si è caricata di umidità. A volte l'Atlantico fa così, porta una nebbiolina densa che ti penetra nei pori e te li ottura, facendoti sentire le gambe come due pezzi di legno.⁶⁵

El frío intenso penetra en los huesos, pero a la vez es una de las pocas certezas que el protagonista tiene de ser un hombre vivo, y no una simple criatura del recuerdo. Él, que vive en una ansiedad perenne provocada por la evocación del pasado, siente que pertenece al mundo “real” sólo cuando nota el dolor del frío en sus entrañas:

... il freddo ti è entrato nelle ossa e il gelo che senti dentro è una specie di certezza...⁶⁶

Tabucchi incorpora situaciones climáticas extremas en las tres obras “lisboetas”; si en “Any where...” la niebla parece difuminar los contornos de las casas y las plazas y el

⁶⁴ “Sostiene...”, pp. 13 y 20.

⁶⁵ “Any where...”, op. cit., p. 74.

frío sacude el alma del joven italiano obsesionado con su amor parisino, en “Requiem” y “Sostiene...” los protagonistas se enfrentan a un calor realmente agobiante, que imposibilita pensar y actuar coherentemente.

Un domingo de julio Lisboa está desierta, castigada por un sol que abrasa, y se transfigura en una ciudad adecuada para ser el lugar de encuentro entre entidades fantasmales que pertenecen al recuerdo del narrador:

Hoje é o último domingo de Julho [...], a cidade está deserta, devem estar quarenta graus à sombra, suponho que seja o dia mais indicado para encontrar pessoas que só existem na lembrança...⁶⁷

El calor va acompañado de diversos adjetivos como “horroroso”, “insuportável”, o se describe el día como “quentíssimo”, o también se cuenta que “o sol dardejava”; el narrador pasa las primeras horas de este día onírico inmerso en una gran frustración porque no consigue aliviar el sudor incesante que lo incomoda:

... senti o suor que me inundava a testa e algumas gotas caíram-me nos joelhos.⁶⁸

La sombra de su cuerpo, “esmagada pelo sol do meio-dia”⁶⁹, que se proyecta en el suelo asume una silueta absurda debido a los efectos del sol sobre el aire y el asfalto, sin contar la vista casi nublada por tanto calor. El mismo efecto que el sol del mediodía produce sobre la sombra del narrador, acortándola hasta que parece deforme, es lo que la ciudad produce sobre su consciencia; el hecho de ser catapultado, desde una tranquila y fresca finca en Azeitão, hasta una Lisboa tórrida, desierta y casi estafalaria, imprime a la narración un determinado rumbo. El frescor de Azeitão proporciona las condiciones más adecuadas para reflexionar o especular sobre ciertos temas, mientras que el calor asfixiante de esta Lisboa propicia un abandono del estado consciente para, de esta forma, cumplir un *transfert* hacia lo más profundo del alma humana, el subconsciente. El calor transforma radicalmente la ciudad, actuando como un personaje más de la trama, y la

⁶⁶ Ibidem, p. 78.

⁶⁷ “Requiem”, p. 19.

⁶⁸ Ibidem, p. 24.

condena a ser una ciudad-fantasma, lugar privilegiado para poner en práctica una serie de fantasías oníricas a través de las cuales el narrador pueda sosegar su ánimo atormentado por el pasado.

En un cuento del autor rumano Mircea Eliade, “El burdel de las gitanas”⁷⁰, se asiste a un proceso iniciático y catártico muy similar al del “Requiem” tabucchiano. El protagonista, en este caso, es un profesor de piano de mediana edad que, subiendo y bajando de un ruidoso tramvía en una ciudad semidesierta y presa de un calor asfixiante, procede con paso inseguro hacia su destino final: reencontrarse con el fantasma de la mujer que fue el gran amor de su vida. La Bucarest de Eliade es un espacio más bien alejado de la dimensión concreta de su topografía, y, como en la Lisboa de “Requiem”, lo que prima es la dimensión onírica en la que se mueve el protagonista. Como ya se ha visto con anterioridad, el proceso de *espacialización del tiempo* supone una dinámica narrativa común a todos estos textos: la acción, es decir, la sucesión temporal de los hechos, pierde relevancia en favor de una caracterización casi exclusivamente espacial de la narración; todo esto se traduce en la anulación del tiempo cronológico (los relojes han dejado de funcionar en “El burdel...”), y en el papel fundamental que pasa a tener el tiempo subjetivo, el fluir de los recuerdos del protagonista, quien ya no sabe si lo que está viviendo son momentos del presente o del pasado. La historia de Eliade está dotada de una fuerte carga simbólica, por lo que se convierte en un paradigma de narración centrada exclusivamente en un solo protagonista, el cual tiene que recorrer un camino iniciático, deambulando por los espacios emblemáticos de una ciudad (Bucarest, Lisboa, etc.), que en realidad son sólo el reflejo exterior de los espacios del alma humana. El personaje principal de “El burdel...”, después de unos momentos iniciales de inseguridad y confusión, va recobrando paulatinamente la memoria a medida que avanza el relato,

⁶⁹ Ibidem, p. 13.

⁷⁰ Eliade, Mircea, “El burdel de las gitanas”, Madrid, Ed. Siruela, 1994 (1ª ed. en francés 1984).

aunque eso signifique para él volver de nuevo a perderse en su pasado; una de las chicas que se ocupa de él en el burdel afirma:

- Algo le ha pasado – dijo la griega -. Se ha acordado de algo y se ha perdido, se ha extraviado en el pasado.⁷¹

Las tres chicas del burdel proponen a Gavrilesco, el pobre profesor de piano, un acertijo que le hace encaminarse hacia la búsqueda de un pasado ya olvidado; si la meta del protagonista de “Requiem” es el fatídico encuentro con el fantasma de Pessoa, aquí la historia termina en el momento en que Gavrilesco se encuentra por fin con el fantasma de su amor juvenil. Ambos personajes culminan su trayectoria personal despidiéndose de su componente racional para asumir la presencia de una criatura perteneciente al más allá, irreal, en el marco de un espacio igualmente irreal y onírico. Equivocarse y perderse por la ciudad tórrida es una metáfora del perderse por los recovecos de su alma; en este estado de semi-inconsciencia, el Gavrilesco de Eliade experimenta sensaciones a medio camino entre la realidad y el sueño, atrapado en un juego de luces, formas y objetos cambiantes. Las vicisitudes de este hombre tienen lugar un día de verano, como en “Requiem”, en el que el simple hecho de pasear por la calle o esperar el tramvía supone un ejercicio de paciencia y de resistencia al calor, aunque todo es, al final, un simple recurso literario para meter de lleno al lector en un ambiente, como ya se ha dicho, irreal.

Volviendo a los personajes tabucchianos, Pereira “sostiene” que, aquel 25 de julio de 1938 en que conoció a Monteiro Rossi, Lisboa brillaba en medio de una luz intensa y de una agradable brisa atlántica:

Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava, letteralmente scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte.⁷²

Aún estamos al principio de la trayectoria de Pereira, en un momento en que no ha empezado su proceso de concienciación con respecto a la gravedad del momento

⁷¹ Ibidem, p. 130.

⁷² “Sostiene...”, op. cit., p. 7.

histórico, y el clima parece todavía aceptable. Unas páginas más adelante, en cambio, la brisa atlántica deja paso a un bochorno muy molesto, que de repente introduce a Pereira en un ambiente de calor y pesadez que acompaña su transformación interior, hasta la vuelta de la clínica talasoterápica del Dr. Cardoso. Así el tiempo, una tarde, cambió:

All'improvviso la brezza atlantica cessò, dall'oceano arrivò una spessa cortina di nebbia e la città si trovò avvolta in un sudario di calura. [...] il termometro [...] segnava trentotto gradi.⁷³

Hacía “un caldo spaventoso”⁷⁴, el sol “era implacabile”⁷⁵, y Pereira llega a afirmar que “a Lisbona si soffoca”⁷⁶. En realidad, lo que le impide respirar no es sólo el calor del día, sino también la escalada de violencia que se vive en Lisboa en esos días y la sensación oprimente de no estar preparado para hacer algo al respecto.

El final de las dos historias reserva un cambio climático que corre paralelamente al cambio de actitud de los dos protagonistas. El narrador de “Requiem” ahuyenta sus fantasmas y por la noche acude a la cita marcada con el Poeta en medio de una atmósfera mucho menos agobiante que durante sus encuentros del día:

A noite estava quente, húmida, com um sopro de ar morno que cheirava a maresia.⁷⁷

y también:

Estava realmente uma noite magnífica, de lua cheia, quente e mole, com alguma coisa de sensual e de mágico...⁷⁸

Lo mismo acontece con Pereira quien, de vuelta de Parede, se encuentra con la agradable sorpresa de un ambiente que ha refrescado de repente, donde una vez más sopla una brisa atlántica que augura un futuro más esperanzador:

Per fortuna il tempo era cambiato e non faceva un gran caldo. La sera si alzava un'impetuosa brezza atlantica che obbligava a mettere la giacca.⁷⁹

El pasaje del calor al frescor de la brisa acompaña la evolución de los protagonistas, dejando patente la estrecha relación que Tabucchi instaura entre el

⁷³ Ibidem, p. 13.

⁷⁴ Ibidem, p. 78.

⁷⁵ Ibidem, p. 88.

⁷⁶ Ibidem, p. 103.

⁷⁷ “Requiem”, op. cit., p. 98.

⁷⁸ Ibidem, p. 109.

individuo, su interioridad, y el espacio que le rodea; ambos se condicionan de una forma muy evidente en la escritura del autor italiano, llegando a ser un fiel reflejo el uno del otro, indistintamente. El papel predominante del elemento espacial se aprecia incluso en esta insistencia reiterada en un tiempo atmosférico que anula casi totalmente el tiempo cronológico, puesto que la temporalidad de la acción está determinada mucho más por el clima que hace en Lisboa que por el paso de las horas o de los días.

Los habitantes de la ciudad incorpórea.

En su trilogía lisboeta, Tabucchi sigue unas pautas comunes a los tres textos que se están analizando, en cuanto a los personajes. La figura predominante es un hombre que sigue un determinado camino, que evoluciona a lo largo de la trama hasta una resolución final que, de alguna forma, le permite disipar sus angustias o sentir que ha contribuido con su grano de arena a luchar en contra del totalitarismo dominante.

Al lado de estos protagonistas, que no tienen un nombre porque hasta el final de las historias no cumplen su evolución interior (incluso Pereira sólo tiene el apellido, pero no un nombre de pila) hasta una plenitud ontológica, existen otros personajes, de mayor o menor relieve en las narraciones. Aunque la mayoría de las veces los personajes principales lleven todo el peso de la trama, los personajes secundarios, con o sin nombre, configuran el ambiente que sirve de telón de fondo para la acción; ellos determinan la impresión que se lleva el lector de lo que es o era la ciudad de entonces. Son la representación del tejido social que compone la población de Lisboa, como es el caso de los personajes secundarios de "Any where..." y de "Requiem".

En este cuento de atmósfera baudelairiana, el más importante secundario es el propietario del restaurante hindú, representante de una amplia capa de población llegada de las ex colonias portuguesas de Ultramar, que se gana la vida como puede; los hindúes

⁷⁹ "Sostiene...", p. 135.

suelen abrir locales donde se sirve comida de la ciudad de Goa (ex colonia lusa), mientras que los inmigrantes procedentes de África, como Angola, Mozambique, Cabo Verde, São Tomé y Príncipe, etc., suelen dedicarse a los oficios más variados, como el taxista de color de las primeras páginas de “Requiem”, que despierta la simpatía del narrador de inmediato por su cortesía y amabilidad:

Sorriu um sorriso cheio de dentes brancos e continuou: desculpe, sou de São Tomé, trabalho em Lisboa há um mês, não conheço as ruas, no meu país era engenheiro, mas não há nada para engenhar no meu país, de maneira que estou aqui a fazer de chaffeur de táxi e não conheço as ruas, conheço bem a cidade, isso sim, nunca me perco, só que não conheço o nome das ruas.⁸⁰

La galería de personajes de “Requiem” es muy amplia, pero hay que subrayar la ausencia de nombre propios para la mayoría de ellos; tan sólo dos fantasmas están perfilados con unos rasgos que incluyen su nombre de pila, Tadeus e Isabel. Todos los demás no tienen el peso específico de unos personajes reales, como estamos acostumbrados a verlos en otras novelas, sino que son auténticas comparsas. De ellos el autor no proporciona ningún tipo de descripción psicológica, ni tan siquiera, en la mayoría de las ocasiones, una historia personal de la que se pueda deducir su trayectoria íntima. Son, en realidad, actores que entran en escena para representar un “tópico” de portugués medio. Así el narrador encuentra a la bien conocida figura del *cauteleiro*, el vendedor de décimos de la lotería (que además es una creación intertextual, porque se inspira en el *cauteleiro* del “Livro do desassossego” pessoano); a la vieja gitana que vende ropa en la entrada del Cementerio y que se ofrece para leerle la mano; al joven drogadicto que, sin ser un delincuente, se muestra incluso cordial con él; a la mujer del Señor Casimiro, la típica señorona del norte que añora su tierra y que es depositaria de una cultura gastronómica de otros tiempos; a la joven Viriata, recientemente incorporada a la vida de la capital, quien todavía no se ha acostumbrado a su carácter cosmopolita; al interventor del tren para Cascais, quien se queja de la modernidad, de los jóvenes que sólo saben

⁸⁰ “Requiem”, p. 23.

beber coca cola y de los arquitectos que construyen edificios horriblemente modernos; a una “velhota com ar paciente”⁸¹, quien limpia de vez en cuando un viejo faro en Cascais, muy cordial y cariñosa con el narrador; a la ex prostituta Isadora, ahora jubilada de su antigua ocupación y dueña respetable de una curiosa pensión, etc.

Son una muestra de una humanidad muy variada que cualquiera que haya visitado Lisboa puede reconocer perfectamente. De hecho, en unos textos como estos, donde el tema fundamental es la búsqueda por parte de un individuo de su identidad, de su conciencia o de sus recuerdos, no caben en la narración otros personajes con una trayectoria personal coherente o bien perfilada. Participan de la esencia incorpórea de la misma ciudad que contribuyen a plasmar, y hacen de ella un espacio “fuera del mundo” y fuera de la realidad.

Pereira está rodeado de personajes sin espesor o inquietantes por sus relaciones con el poder establecido, como la molesta portera del edificio donde está situada la redacción cultural del periódico, que parece estar siempre al acecho, preparada para espiar cualquier movimiento sospechoso del periodista. La soledad es la tónica dominante de los paseos por Lisboa de Pereira; la angustia, que le ocasiona el espectáculo de las fuerzas militares velando por el orden de la vida ciudadana, es algo que siente no poder compartir con nadie:

Pereira [...] capì che erano soli, che non c'era nessuno in giro col quale potessero condividere la loro angustia, nel ristorante c'erano due signore con il cappellino e quattro uomini dall'aria sinistra in un canto.⁸²

En esta novela los personajes sí tienen nombre, pero ninguno de ellos consigue cierto espesor literario, a parte el mismo protagonista; el criterio para juzgarlos es la simple separación entre el bien y el mal, porque cada uno de ellos pertenece a una u otra esfera, sin presentar ningún atisbo de evolución psicológica; todos aparecen en función del protagonista, y frente a él cobran relevancia o no. La portera chivata, el director del

⁸¹ Ibidem, p. 87.

periódico, el padre António, Monteiro Rossi, los miembros de la temida PIDE, el doctor Cardoso, la refugiada alemana, el carnicero judío vilipendiado por unos fanáticos, todos componen el mosaico de lo que debía ser la Lisboa de 1938, con los respectivos simpatizantes y detractores del régimen en plena expansión. En medio de todos ellos se sitúa Pereira, quien deberá tomar la decisión más importante de su vida después de compartir con ellos un verano caluroso y unos acontecimientos históricos muy graves.

Las tres obras proponen unos personajes femeninos que, tal vez, son los únicos que están dotados de una singularidad de la que los demás carecen; en “Any where...” aparece una mujer llamada Isabelle, el amor inconfesable del narrador, y en “Requiem” encontramos al mismo personaje, Isabel, convertido en la pasión tormentosa y desgarradora del protagonista y de Tadeus, y sobre cuyo diálogo con él falta el capítulo; Pereira se queda fascinado por los encantos de la joven y revolucionaria Marta, culpable, según él de arrastrar a la ruina a Monteiro Rossi. Lisboa, evidentemente, en el imaginario de varios escritores es el lugar adecuado para ambientar en ella historias de amor apasionado pero imposible; anteriormente ya hemos visto que Muñoz Molina, por ejemplo, elige a un personaje tenebroso como Lucrecia para conducir a Santiago Biralbo hasta Lisboa, y Cees Nooteboom también sitúa la imposible aventura amorosa de su protagonista con una profesora de biología en un hotel lisboeta. Todas ellas son mujeres atormentadas, que esconden algún secreto o que viven sus pasiones con una fuerza fuera de lo normal.

Lisboa, ciudad de aguas y de fantasmas.

Una novedad de los textos de Tabucchi es la fuerte presencia de fantasmas; si Pessoa había plasmado una ciudad metafísica, en la que se fundían las dimensiones real e imaginaria del espacio en un perenne estado de ensoñación, el autor italiano cumple un

⁸² “Sostiene...”, p. 43.

paso adelante en la configuración de la poética de la ciudad. El italiano puebla su Lisboa de entidades fantasmales, personajes que, tras haber fallecido en oscuras circunstancias, son evocados por el narrador para ser sus interlocutores o para aclarar definitivamente las causas de su muerte, y aliviar así la conciencia del narrador mismo.

El protagonista de “Requiem” se está moviendo en un mundo entre lo imaginado (donde él mismo se encuentra), y lo soñado: aquí se enfrenta a unos fantasmas que cumplen la función catártica de liberarle de sus angustias. Se pueden considerar como desdoblamientos de su “Inconsciente” (en un fragmento el narrador afirma: “... apanhei o vírus do Inconsciente”⁸³), porque no tienen un espesor como personajes, como entidades individuales independientes; adquieren importancia en función del protagonista. Además, los hechos en los que están involucrados son muy poco claros y en los fragmentos que los retratan la trama pierde un poco sus nexos lógicos. Sin embargo, es un recurso estilístico muy frecuente de todas las épocas el hecho de relacionar el elemento *agua* con unas criaturas fantasmales y hetéreas, inconsistentes desde un punto de vista físico y, sin embargo, portadoras de una fuerte carga simbólica.

Ya hemos visto, en otro lugar, el significado arquetípico del elemento aire (del que están compuestos los fantasmas) en las representaciones literarias de un espacio determinado; conviene aquí recordar que se suele asociar a este elemento primordial un significado de “ausencia de vida” (que no es exactamente igual que “muerte”). Los fantasmas son seres que ya no pertenecen al mundo de los vivos, pero que tampoco han renunciado a sus vinculaciones con él; antes de hacerlo definitivamente, tienen que cumplir su función catártica con respecto a las personas que se sienten implicadas en su vida o muerte, de cualquier forma. Los personajes tabucchianos que tienen el semblante de fantasmas, se mueven en unos lugares muy peculiares de la topografía lisboeta; el amigo muerto del narrador, Tadeus, le cita en una zona del *Cemitério dos Prazeres* y, una

vez entrados en el territorio de lo soñado, le conduce hasta un restaurante típico donde se dedican a comer un plato sumamente indigesto de la cocina popular portuguesa; Isabel, el amor atormentado del narrador, le cita en la *Casa do Alentejo*, un lugar para personas que pertenecen a cierto rango social, donde se puede beber una copa o jugar al billar. Estos dos seres son los únicos que tienen un nombre propio en toda la novela, y comparten su condición de fantasmas con la figura del padre muerto del narrador y con el Convidado misterioso, es decir, con el fantasma del mismo Pessoa. Todos ellos encarnan las figuras más importantes y fundamentales para la vida privada y la formación intelectual del protagonista, quien necesita imperiosamente hablar con ellos para sentirse aliviado de sus sentimientos de culpabilidad. Hasta que no cumplan esta función, los fantasmas seguirán siendo tales, sin poder pasar al mundo de los muertos y sin poder encontrar la paz eterna. En las teorías semióticas, que se fundan en las investigaciones de Jung, como ya hemos visto con anterioridad, el elemento *aire* forma un binomio inseparable con el elemento *agua*, que simboliza la muerte; por lo tanto, las criaturas hetéreas y fantasmales de Tabucchi, para cumplir el ciclo al que están destinadas, se deben fundir con un espacio de agua, como es la ciudad de Lisboa, y así el protagonista, al evocarlas, les devuelve la armonía del mundo del más allá.

A través de los encuentros marcados con estos fantasmas, el protagonista está cumpliendo con su destino; Tadeus le dice:

... tens de passar o dia em Lisboa...⁸⁴

y también él mismo afirma, más adelante:

... é que tenho de passar todo o dia em Lisboa...⁸⁵

utilizando la perífrasis “ter de”, y no “vais passar...” o “vou passar...”, por lo que se deduce que no se trata de un acto voluntario del narrador, sino de una etapa obligada de

⁸³ “Requiem”, op. cit., p. 39.

⁸⁴ Ibidem, p. 48.

⁸⁵ Ibidem, p. 55.

su camino de liberación personal. Un detalle curioso es que antes de encontrarse con el fantasma de Tadeus, el narrador se refresca en el cuarto del guardia del cementerio, y antes de encontrar el fantasma de su padre, también se refresca:

... o quarto estava fresquinho...⁸⁶,

refiriéndose al cuarto de la pensión Isadora. Tanto el cementerio como el cuarto tranquilo y silencioso de la pensión propician sus encuentros con los fantasmas.

La relación entre la misión de estas entidades incorpóreas y un elemento que, desde siempre, condiciona fuertemente la vida de la ciudad es bastante evidente: Tabucchi desarrolla un paralelismo (como es frecuente en sus novelas) entre las ecuaciones *aire/no-vida* y *fantasmas/mundo de los no-vivos*.

En otra novela breve del mismo autor, "Il filo dell'orizzonte"⁸⁷, existe una relación parecida entre el desarrollo de la trama y los elementos que juegan un papel fundamental para su correcta interpretación. En una ciudad de Génova que nunca se llega a nombrar abiertamente, pero que es perfectamente reconocible por las descripciones que de ella hace el autor, un enfermero que trabaja en la morgue del hospital general se encuentra con un cadáver sin nombre, víctima de un tiroteo con la policía; desde el principio, este enfermero, llamado Spino, se preocupa por investigar la identidad del joven muerto, y empieza una búsqueda angustiada por los ambientes que el fallecido había frecuentado en vida, con la secreta esperanza de encontrar unas pistas fiables. Conforme se procede en la lectura de la novela, se asiste a un proceso de identificación de Spino con el muerto, según una técnica abundantemente utilizada por Tabucchi en muchas de sus obras, por lo que aquello que en un primer momento parecía una novela policiaca, en realidad es una simple metáfora de la búsqueda que todo hombre emprende de sí mismo, un viaje hacia la interioridad de su propio ser, y de hecho, la conclusión del libro no proporciona ninguna respuesta a los enigmas planteados por el misterioso cadáver, como sería de esperar en

cambio en una novela de intriga. Es como si el alma del joven asesinado no pudiese encontrar la paz en el mundo del más allá, y sus recuerdos se mezclan con los del mismo protagonista; Carlo Nobodi, como el lector descubre que se llama el fallecido, es un nombre que no significa nada, o mejor dicho, significa “nadie” en inglés, y necesita a Spino para adquirir una esencia y un significado propios. Se trata de una presencia cada vez más fuerte en el alma de Spino, y el hecho de evocar sus recuerdos supone que Carlo le visite constantemente. Hacia el final de la novela, en una atmósfera de incertidumbre, Spino se desplaza hasta uno de los muelles del puerto, y ahí cree estar citado con un espíritu, o el fantasma de Carlo, mientras que, en realidad, el encuentro lo tiene marcado consigo mismo:

Ha indugiato ancora per qualche minuto guardando il mare buio e un lume incerto all'orizzonte. [...] Ha dato tre colpi di tosse distanziati e perentori, come doveva fare ma dall'interno non gli è arrivata nessuna risposta. È rimasto immobile sulla striscia di luce, ha tossito nuovamente, nessuno ha risposto.

“Sono io”, ha detto a bassa voce, “sono venuto”.

Ha aspettato un momento, poi ha ripetuto a voce più alta: “Sono io, sono venuto”. Solo in quel momento ha avuto l'assoluta certezza che in quel luogo non c'era nessuno. Suo malgrado ha cominciato a ridere, prima piano, poi più forte. Si è girato e ha guardato l'acqua, a pochi metri di distanza. Poi è avanzato nel buio.⁸⁶

Se trata de un proceso de progresivo desdoblamiento del ser del protagonista en dos personajes; esto significa ponerse ante la propia imagen de uno mismo e intentar resolver sus problemas y las cuestiones que le han atormentado en el pasado. El protagonista se busca a sí mismo, a veces en un cementerio, y a veces frente al inquietante mar de Génova.

Las entidades incorpóreas siempre están asociadas al elemento *agua*, y la ventaja, literariamente hablando, de dos ciudades como Génova y Lisboa, es la facilidad con la que se puede tejer un hilo argumental de este tipo, es decir, historias en las que unas presencias metafísicas acompañan una búsqueda interior del protagonista, o un viaje hacia el centro de su alma. La presencia de un mar, al que Génova debe toda su

⁸⁶ Ibidem, p. 58.

⁸⁷ Tabucchi, Antonio, “Il filo dell'orizzonte”, op. cit.

grandeza a lo largo de los siglos, que condiciona no sólo la vida y la personalidad de los personajes de la novela, sino también las vivencias del mismo autor (Tabucchi escribió: “Questo libro è debitore di una città, di un inverno particolarmente freddo e di una finestra.”⁸⁹, reconociendo la influencia que tuvo sobre la escritura el ambiente a su alrededor), es algo que la ciudad italiana tiene en común con Lisboa, según se puede leer en una entrevista al escritor:

El amor que siento hacia este libro deriva sin duda del que siento por una ciudad, Génova, que, aunque nunca aparezca nombrada en el libro, es el lugar en el que la acción se sitúa. Génova es una ciudad muy importante en mi vida, puesto que he dado clases en su universidad durante muchos años, y con más precisión desde 1978 hasta 1990. En estos doce años es cuando más he escrito, el periodo mejor de mi expresión artística y literaria, los años de mi maduración. Ha sido, por tanto, una ciudad que ha incidido mucho en mi vida y respecto a la cual he experimentado con igual intensidad dos sensaciones radicalmente opuestas: un sentimiento de gran atracción y un sentimiento de distancia o dificultad de vivir. [...] ... es una ciudad fascinante, sin duda, una ciudad de mar con un gran puerto, que me recuerda muchísimo Lisboa, con una vida intensa y bulliciosa, con un pasado de viajes y de descubrimientos marítimos, con una gran tradición y una gran historia.⁹⁰

Hay un paralelismo claro entre Lisboa y Génova, no sólo por el hecho de ser ambas ciudades de agua, con un puerto importante, y de estar construidas sobre unas colinas adyacentes a la orilla, sino también por la presencia de dos cementerios emblemáticos para la vida de las dos urbes; en “Requiem”, una de las visitas obligadas del protagonista es al *Cemitério dos Prazeres*, donde le espera el fantasma del amigo Tadeus para conversar sobre sus vidas pasadas:

Atravessei o portão e entrei. No cemitério não havia ninguém, só um gato a passear por entre as primeiras campas. [...] Procurei a Rua Um Direita e comecei a percorrê-la com passo incerto. Agora sentia novamente uma grande ansiedade e tinha o coração aos pulos. Era uma campa modesta, apenas uma lápide assente no chão. Ele lá estava com o seu nome polaco, e por cima do nome estava uma fotografia que eu reconheci. [...] ... e depois disse: olá Tadeus, estou aqui, vim visitar-te. E em voz mais alta repeti: olá Tadeus, estou aqui, vim visitar-te.⁹¹

El encuentro entre los dos comienza con la afirmación: “Estou aqui. Vim visitar-te”, repetida dos veces, exactamente como en “Il filo dell’orizzonte” Spino se presentaba a su

⁸⁸ Ibidem, pp. 104-105.

⁸⁹ Ibidem, p. 107.

⁹⁰ Gumpert Melgosa, Carlos (con la colaboración de Xavier González Rovira), “Conversaciones con Antonio Tabucchi”, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 165-166.

⁹¹ “Requiem”, op. cit., pp. 30 y 33-34.

supuesto interlocutor susurrando: “Sono io, sono venuto” dos veces⁹². En “Requiem”, el lugar del encuentro es el cementerio, mientras que Spino cumple su viaje final hacia el muelle, cerca de un mar tenebroso y oscuro, iluminado tan sólo por algunas luces intermitentes. De nuevo he aquí el paralelismo *agua-muerte*, entre la orilla del mar en Génova y el cementerio de Lisboa; Tabucchi sentía, en el momento de la publicación de “Il filo...”, una auténtica fascinación por el tema de la muerte, el verdadero *leit-motiv* del libro (aunque más tarde será entendida sobre todo en su vertiente metafísica de “ausencia de vida”, de ahí la constante presencia de criaturas fantasmales en el “Requiem”), como reconoció él mismo:

... *La línea del horizonte* es una pequeña novela filosófica en torno a los conceptos de muerte y de identidad, y también por este motivo me siento tan ligado a ella, ya que nunca en todos los años de mi vida había sentido con tanta fuerza una cuestión tan fundamental como la de la muerte. [...] En este libro se habla de la muerte *sub especie* de cadáveres, se habla más de una muerte cadavérica que de la muerte como entidad abstracta, como ausencia de vida.⁹³

El cementerio, simbólicamente, es la representación en el mundo de los muertos de una geometría igual a la de los vivos; es la ciudad de los muertos que conserva todas las características de la ciudad de los vivos, como refleja este fragmento de “Il filo...”, donde Spino acude a una supuesta cita con el espíritu del desaparecido:

... [Spino] si è incamminato lungo il viale d'asfalto che attraversa in larghezza i quadrati centrali. Il cimitero era quasi deserto, forse per via dell'ora e della brutta giornata di vento. Alcune vecchiette vestite di nero, in mezzo ai quadrati, erano indaffarate a rassettare le tombe. È curioso come si possa passare la vita in una città senza conoscere uno dei suoi angoli più celebri. Lui non era mai entrato in questo cimitero monumentale descritto su tutte le guide turistiche. [...] Si è messo a bighellonare fra le tombe, leggendo distrattamente le lapidi dei morti recenti; poi la curiosità lo ha spinto verso la scalinata del brutto tempio neoclassico dove ci sono le urne di alcuni grandi uomini del Risorgimento [...]. Dal pronao del tempio si può decifrare la primitiva geometria del cimitero che gli interventi successivi hanno fortemente alterato. Ma il concetto che essa esprimeva è rimasto inalterato: a Sud e a Est i quartieri dell'aristocrazia; a Nord e a Ovest le tombe monumentali della borghesia commerciale; nei quadrati centrali, per terra, le abitazioni popolari. [...] È curioso come l'Italia ottocentesca abbia fedelmente riprodotto per la coreografia della morte la separazione in classi attuata nella vita.⁹⁴

⁹² En “O ano da morte de Ricardo Reis”, de Saramago, el protagonista afirma, en una fase del relato similar a las de Tabucchi, : “... Sou eu e estou aqui”; op. cit., p. 84.

⁹³ “Conversaciones con ...”, op. cit., pp. 166-167.

⁹⁴ “Il filo dell’orizzonte”, op. cit., pp. 89-91.

En esta ciudad de los muertos se aplican las mismas leyes y los mismos criterios discriminatorios de la ciudad de los vivos; pero si la ciudad de los vivos está poblada de criaturas incorpóreas, como en “Requiem”, entonces ya no existe una diferencia tan grande entre las dos geografías simbólicas. La palabra poética, la ficción creada en las páginas de Tabucchi, confiere credibilidad a este paralelismo, reduciendo las distancias entre dos ámbitos que, en el mundo real, no tienen nada que ver el uno con el otro, y que, en cambio, en estas novelas son como dos vasos comunicantes, donde el intercambio de personajes y de espacios es continuo y muy impactante.

Vida y muerte confluyen en la ciudad de Lisboa, no sólo en las visiones especulares de “ciudad de los vivos / ciudad de los muertos”, sino incluso en la misma configuración de un espacio que plantea “un’aprezzabile varietà di scelte per un nobile suicidio”.⁹⁵ Por múltiples razones, la capital es el lugar ideal para quien quiera suicidarse, puesto que ofrece una amplia variedad de sitios históricamente adecuados para este fin y cuenta con numerosísimas empresas dedicadas al negocio de la muerte (funerales, féretros, etc.). La modalidad de suicidio que más éxito tiene entre los lisboetas es sin duda la del salto:

Mossa, variata, scalata, con improvvisi terrazzi, costellata di buchi, di aperture, di spazi che si spalancano improvvisi, di luoghi storici per suicidi storici (o Aqueducto das Águas Livres, o Castelo, a Torre de Belém), di luoghi raffinati per suicidi art-déco (Elevador de Santa Justa), di luoghi meccanici per suicidi costruttivisti (Ponte 25 de Abril), questa bellissima città mette a disposizione del volenteroso una gamma di salti come nessun'altra città europea.⁹⁶

Lisboa, por su posición o por tradición secular, ofrece además una forma muy sutil y discreta para morir de una manera lenta, pero intensa: la muerte por *Saudade*, por ese sentimiento tan peculiar que experimentan los portugueses cuando se sitúan frente al río desde uno de los miradores de la ciudad, o cuando se encuentran en los muelles del puerto, intentando captar la esencia del *Cais Absoluto* pessoano. Por todo ello, Lisboa es,

⁹⁵ “Último invito”, en Tabucchi, Antonio “I volatili del Beato Angelico”, Palermo, Sellerio, 1997 (1ª ed. 1987), p. 76.

⁹⁶ Ibidem, p. 82.

en clave irónica, a veces, o en clave más seria, la ciudad donde la muerte no asusta, donde la vida puede llegar a tener el mismo carácter que la muerte.

La estrecha relación e interdependencia de la vida con la muerte es también uno de los temas principales del “Sostiene...”:

Il rapporto che caratterizza in modo più profondo e generale il senso del nostro essere è quello della vita con la morte, perché la limitazione della nostra esistenza mediante la morte è decisiva per la comprensione e la valutazione della vita.⁹⁷

El espacio de la ciudad acoge e inspira una serie de reflexiones sobre la muerte y el verdadero sentido de la vida del hombre. Al observar el agua del río, el protagonista de “Any where...” toma constancia de la anulación de un tiempo cronológicamente ordenado, y por lo tanto sabe que en ese momento puede empezar a cruzar el límite entre pasado y presente, entre vivos y muertos, entre realidad e imaginación:

Ti siedi sulla spalletta del lungofiume, l'acqua è limacciosa e inquieta, forse c'è l'alta marea e il fiume sfocia con difficoltà, sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio, intorno a te l'ora è vasta, solenne, grande come lo spazio: un'ora immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio.⁹⁸

El alma del hombre está compuesta por una compleja *confederazione delle anime*⁹⁹ en la que un “yo” hegemónico tiene que prevalecer sobre los demás; esta teoría, atribuida al Dr. Cardoso, explica la evolución de todos los protagonistas que han sido analizados hasta ahora. Cada uno de ellos sufre desdoblamientos de personalidad, en clave pessoana, que suponen una constante incertidumbre para el lector, sin saber exactamente si se encuentra en una dimensión onírica, o en una visión realista de la existencia; las dudas son asumidas por los personajes tabucchianos como parte de la realidad misma:

⁹⁷ “Sostiene...”, p. 8.

⁹⁸ “Any where...”, p. 81.

⁹⁹ “Sostiene...”, pp. 129-130.

... sono un volto anonimo in questa moltitudine di volti anonimi, sono qui come potrei essere altrove, è la stessa cosa, e questo mi dà un grande struggimento e un senso di libertà bella e superflua, come un amore rifiutato.¹⁰⁰

y también:

... "Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme".¹⁰¹

El individuo tabucchiano discute y lucha con su propia alma, para que prevalezca un "yo" antes que otro, según el momento. El ser anónimo va recuperando su individualidad en el transcurso de las horas ("Requiem") o de las semanas ("Sostiene...").

De forma paulatina estos hombres retoman el hilo de sus existencias, gracias a unos acontecimientos que han tenido una función catártica; en el alma de Pereira todo parece acabarse con la muerte de Monteiro Rossi, pero esta muerte en realidad libera definitivamente al periodista de las cadenas que le atan a una ciudad y a un país que van hacia la ruina. El narrador de "Requiem" también llega al final de su camino hacia la liberación de sus recuerdos y sus fantasmas:

E está satisfeito com o dia que teve?, perguntou ele [el fantasma de Pessoa], Não sei bem explicar, disse eu, sinto-me mais sossegado, mais leve. Era o que você precisava, disse ele. Fico-lhe muito agradecido, respondi.¹⁰²

Pereira es el que más claramente necesita vivir el presente y abandonar el pasado: en él se cumple el ciclo de la trilogía de los personajes que se quedan anclados en el pasado, o que no saben cómo superarlo, porque la decisión final de su trayectoria de periodista, es decir el hecho de publicar el artículo de denuncia del asesinato de su joven amigo, supone no poder volver atrás nunca más. Y con él se cierra la serie de cuentos y novelas sobre una Lisboa imaginaria, poblada de fantasmas y de criaturas en el límite entre realidad y ficción.

La literatura no tiene la función de tranquilizar o de sosegar las conciencias de los hombres, antes al revés, su tarea es exactamente lo contrario, es decir, desasosegar,

¹⁰⁰ "Any where...", p. 72.

¹⁰¹ Ibidem, p. 75.

¹⁰² "Requiem", p. 124.

como afirma el fantasma de Pessoa en un fragmento del "Requiem"¹⁰³. Tabucchi, en un artículo de 1985 afirma que "Se la letteratura è un tentativo di conoscenza del senso dell'uomo su questo paziente veicolo che ci trasporta da qualche migliaio di anni, non è disdicevole che essa provi a guardarlo con la consapevolezza del relativo, del non sistematico, del non totalizzante. [...] ... se la vita è obliqua e surrettizia e sostanzialmente equivoca, non mi pare incongruo che la sua finzione, la letteratura, sia, in quanto vera, altrettanto obliqua ed esposta alle molteplicità dell'essere."¹⁰⁴ La literatura, como la vida, no puede proporcionar certezas absolutas, y por eso sus personajes están en una continua búsqueda de su ser más profundo. El autor, según el crítico Pietro Citati

Entra dentro una voce immaginaria, la abita, ne condivide le sensazioni e i sentimenti [...] e attorno a questa voce, delimita una porzione di spazio, con una esattezza e uno scrupolo da falegname. [...] Sa che nelle cose e nei pensieri [...] c'è un vuoto, un'assenza. Scrivere un racconto significa esprimere questo vuoto senza colmarlo mai; e perciò in tutto quello che Tabucchi narra c'è un'omissione, o una rete di omissioni, che getta una luce enigmatica sull'apparente pienezza degli eventi.¹⁰⁵

El lector tiene la tarea de ordenar los espacios y las múltiples facetas de las criaturas literarias tabucchianas, para llegar a una conclusión personal, que sea tal vez nada más que un nuevo comienzo.

¹⁰³ "Requiem", p. 119.

¹⁰⁴ Tabucchi, Antonio, "Doppio senso", en *Rivista Alfabetà*, n. 69, febbraio 1985, suppl. letterario, pag. 111.

¹⁰⁵ Citati, Pietro, "Le metamorfosi di uno scrittore. Ritratto di Antonio Tabucchi", en *Corriere della Sera*, sabato 19 marzo 1988, p. 3.

CAPÍTULO SÉPTIMO

FOTOGRAMAS DE LA

CIUDAD BLANCA

Lisboa, la ciudad baudelairiana de mármol y agua, es un espacio privilegiado no sólo para la creación literaria, sino también para los realizadores cinematográficos. El séptimo arte ha dedicado sus atenciones en más de una ocasión a esta ciudad, produciendo obras de ficción originales, adaptaciones de textos literarios o documentales “de autor”, todos ellos resultado de un concepto determinado de espacio.

En el caso de las adaptaciones, más o menos fieles, de novelas, se hace patente la necesidad de comparar los dos lenguajes (el verbal y el cinematográfico) para establecer unos parámetros de cómo funciona la recepción por parte del público de uno y otro, aunque en ningún caso para establecer unos criterios de calidad que discriminen una adaptación frente al texto literario en el que se ha inspirado. En las comparaciones entre novela original y película basada en ella, se suele comprobar que el público, en general, reacciona negativamente ante ésta última, al considerar que el texto literario dispone de unos instrumentos de comunicación mejores con respecto a la imagen cinematográfica; esto puede resultar obvio si se toman en cuenta los episodios en los que cobran una importancia fundamental los flujos interiores de conciencia de los personajes, sus recuerdos, sensaciones, etc., pero es igualmente cierto que el lenguaje fílmico dispone de unos medios técnicos diferentes que permiten comunicar el mismo mensaje de una novela, aunque con soportes distintos.

La compleja relación que existe entre imagen literaria e imagen fílmica supone, para el lector-espectador, un planteamiento riguroso, desde el punto de vista teórico, de la terminología específica a emplear en un análisis de este tipo. José Luis Sánchez Noriega, en un estudio dedicado a la teoría de la adaptación cinematográfica de textos literarios¹ ofrece un amplio espectro de las posibilidades comparativas entre novela y película, a nivel de tiempos narrativos, personajes, autorías, narradores; dadas las características del presente trabajo, se ha hecho especial hincapié en los aspectos relacionados con el espacio narrativo, visto desde la perspectiva de las dos modalidades artísticas. Sánchez Noriega propone unos elementos básicos sobre los que es posible realizar un estudio comparativo de los dos espacios²:

ESPACIO

TEXTO LITERARIO	TEXTO FÍLMICO
<p>“El narrador literario da cuenta del espacio</p> <p>a) <u>de modo explícito</u>, con el uso de adjetivos calificativos, [...] símiles y comparaciones que permitan al lector imaginar la realidad física referida</p> <p>b) <u>de modo implícito</u>, con la asociación que se establece entre imágenes mentales</p> <p>c) <u>de modo directo</u>, con descripciones del</p>	<p>“... podemos distinguir:</p> <p>a) <u>Cuadro</u> o encuadre es el fragmento del espacio seleccionado por la cámara en cada toma. [...]</p> <p>b) <u>Fuera de campo</u> es el espacio fílmico que ha sido visualizado en un plano anterior o que existe imaginariamente en los márgenes del cuadro. [...]</p>

¹ Sánchez Noriega, José Luis, “De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación”, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.

² Ibidem, pp. 110-117.

<p>narrador</p> <p>d) <u>de modo indirecto</u>, con descripciones de un personaje “³</p>	<p>c) <u>Perspectiva</u> es el modo de representación bidimensional en una pantalla de una realidad que es tridimensional.[...]</p> <p>d) <u>Profundidad de campo</u> es la mayor o menor distancia que mantienen entre sí [...] los objetos que aparecen dentro del cuadro.”⁴</p>
---	---

Un mismo espacio real, por lo tanto, como la ciudad de Lisboa, puede ser recreado a través de estas dos modalidades siguiendo unos distintos procedimientos y obteniendo distintos resultados aunque se haga referencia a una misma base argumental en los dos casos.

1. Las adaptaciones

La recepción de un espacio determinado por parte del público puede ajustarse en mayor o menor medida a las intenciones del autor del texto literario. En cuanto perteneciente a un mensaje escrito, privo de un referente audiovisual, el espacio creado por la palabra se caracteriza por una menor adherencia a la realidad; el escritor tiene una total libertad a la hora de perfilar *su* espacio, que puede acercarse o no al espacio real en el que se inspira. Sin embargo, el cineasta dispone de un menor abanico de posibilidades para plasmar un espacio en imágenes, porque éstas involucran un mayor número de sentidos en su captación, como la vista y el oído; entonces el espacio fílmico tiene unas connotaciones más concretas y cercanas a la realidad de lo que tiene el espacio literario.

³ Ibidem, p. 112 (el subrayado es mío).

⁴ Ibidem, pp. 114-115 (el subrayado es mío).

Ésta es una de las razones por las que, posiblemente, la mayoría de los escritores que ven sus novelas adaptadas para el cine o la televisión no quedan conformes con el resultado final de estas versiones; Saramago llegaba incluso al extremo de no permitir siquiera que se realizaran versiones fílmicas de sus obras, hasta que, recientemente, ha cedido los derechos de la novela “A jangada de pedra” para que sea llevada a la gran pantalla.

El problema radica en que existe una confusión de criterios de valoración a la hora de juzgar una adaptación cinematográfica; Sánchez Noriega afirma que, de hecho, no se puede aplicar “un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada”⁵. Como ya se ha visto, el discurso literario varía sensiblemente del discurso fílmico, y por consiguiente el tratamiento del espacio urbano en las novelas “El invierno en Lisboa”, “Requiem” y “Sostiene Pereira” difiere sustancialmente del tratamiento del mismo espacio que se lleva a cabo en sus respectivas adaptaciones.

La más antigua de estas adaptaciones es “El invierno en Lisboa”⁶, de 1990. En ella la historia construida por Antonio Muñoz Molina queda trastocada, puesto que la trama difiere en múltiples ocasiones de la novela original, como por ejemplo en el nombre del protagonista, que de Santiago Biralbo pasa a llamarse sencillamente Jim. La película, además, contiene diálogos y escenas que no existen en la novela, así como inventa una supuesta trama de nostálgicos reaccionarios que estarían tramando en contra de la recién instaurada democracia en Portugal, definida como “esa chusma del 25 de abril”. Como adaptación es decepcionante porque se sirve de una estructura narrativa adecuada para la palabra escrita, pero sin hacer las pertinentes modificaciones para el medio fílmico. Por

⁵ Ibidem, p. 53.

⁶ “El invierno en Lisboa”, 1990. Director: José A. Zorrilla. Intérpretes: Christian Vadim, Helene de Saint-Pere, Fernando Guillén, Michel Duperial, Carlos Wallenstein, Victor Norte, Eusebio Poncela, Dizzy

ejemplo, el texto de Muñoz Molina se centra, sobre todo en la segunda mitad, en un espacio cargado de significados simbólicos o incluso existenciales, porque en él los dos amantes atormentados se sienten identificados, y llegan a realizar sus expectativas. En cambio, en la cinta de José A. Zorrilla falta un sucedáneo del narrador, es decir una voz *en off* que pueda guiar al espectador a través de la evolución de los personajes, algo que simplemente con imágenes no siempre es posible hacer. Las escenas se suceden sin solución de continuidad, precisamente porque no existe alguna relación plausible entre unas y otras, sin contar la ausencia de verosimilitud en las relaciones que mantienen los diferentes personajes entre sí. La fineza narrativa del escritor jienense a la hora de tejer una trama típica del género negro desaparece por completo en el largometraje; incluso la historia de amor entre Santiago y Lucrecia se ve reducida a una pura concatenación de escenas de contenido sexual.

La segunda mitad de la película está supuestamente dedicada a los acontecimientos que precipitan la huida de Lucrecia, de San Sebastián a Lisboa, y la posterior muerte de su malvado marido, Malcolm. Jim (Santiago), en un momento de profunda melancolía por la ausencia de la amante, compone la melodía “Lisboa”, que suena a lo largo de muchas escenas, una música que él mismo define “una melodía sobre una ciudad imaginada”. Aquí el uso de este adjetivo, “imaginada”, es gratuito y pedante, puesto que en la trama cinematográfica faltan las premisas, un elemento cualquiera que denote la presencia de la imaginación o de la fantasía en la connotación del espacio de Lisboa. Las paupérrimas localizaciones, la mayoría de ellas nocturnas o interiores, no conceden ningún protagonismo a una ciudad que, en el texto original, se convierte por sí sola en motor y causa principal de los acontecimientos. En un plano de Lisboa, que parece extraído de un cómic, está señalado el punto exacto de la ciudad donde se encuentra el local “Burma”,

Gillespie. Dir. fotografía: Jean Francis Gondre. Productor: Ángel Amigo. Una coproducción hispano-franco-portuguesa. Música: Dizzy Gillespie. Guión: José A. Zorrilla y Mason Funk. Duración: 90 min.

un sitio poco recomendable frecuentado por prostitutas y traficantes de armas y de cuadros robados; sin embargo, en los planos siguientes, no se aprecia nada a su alrededor, y el espectador no tiene pistas para entender que, en realidad, todo el barrio cercano al puerto, ciertamente peligroso, provoca angustia y desasosiego en el protagonista, porque es prácticamente lo único que llega a conocer de la capital portuguesa. Las panorámicas de Lisboa, desde la colina del Castelo o desde el río, a bordo de un *cacilheiro*, son muy simples y casi anodinas. La fotografía no contribuye a crear el ambiente de peligro o de misterio que envuelve la novela, porque está trabajada no con matices, sino con colores fuertes como el rojo o el azul oscuro; tampoco la banda sonora, que suena en todas las escenas sin parar, enriquece demasiado la atmósfera, aunque la haya compuesto el maestro del jazz Dizzy Gillespie, porque no deja espacio para la imaginación o para la reflexión, provocando una pérdida de intensidad en los diálogos. La Lisboa nocturna y desierta que acompaña las fugas de Jim, perseguido por varios delincuentes, podría ser perfectamente cualquier otra ciudad europea; con respecto a la novela, la película pierde su esencia, y también la razón de su título, porque en ella no es Lisboa la que define la psicología de los protagonistas, sino una ciudad anónima y sin carácter, a la que poco pueden añadir los rostros inexpresivos de los actores, Christian Vadim y Helene de Saint-Pere.

En 1995 el director italiano Roberto Faenza decide llevar a la gran pantalla la historia del periodista portugués que, tras una vida en permanente estado de duda existencial, se rebela al poder político y huye al extranjero ante la posibilidad de una represalia hacia su persona o su periódico. El cartel publicitario de “Sostiene Pereira”⁷ representa justamente

⁷ “Sostiene Pereira”, 1995. Director: Roberto Faenza. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Stefano Dionisi, Nicoletta Braschi, Joaquim de Almeida, Nicolau Breyner, Daniel Auteuil, Marthe Keller, Teresa Madruga. Guión: Roberto Faenza y Sergio Vecchio, con la colaboración de Antonio Tabucchi. Productora: Elda Ferri. Dir. fotografía: Blasco Giurato. Música: Ennio Morricone. Duración: 97 min.

el desenlace de la trama, el momento en que Pereira-Mastroianni se aleja de la ciudad de Lisboa con su chaqueta en el hombro, dejando atrás toda una vida llena de recuerdos y vivencias, para empezar, en clave ontológica, su viaje definitivo hacia la libertad y la paz interior. Significativamente, el marco visual de la figura de Pereira, en este cartel, es el punto en el que, desde el arco de la Praça do Comércio, empieza la Rua Augusta, en perspectiva geométrica, que parece simbolizar el lugar de partida desde donde Pereira es proyectado hacia el futuro. La ciudad se abre a espaldas del protagonista para dejarle marchar; Lisboa, en ese fatídico 1938, es el centro de los problemas políticos, pero a la vez es el trampolín que lanza al maduro periodista a la libertad, a una nueva vida en el extranjero.

La película comienza con una vista de la capital portuguesa típica de una postal, con la cámara que hace una panorámica sobre Alfama y el Castelo; Pereira se encuentra, de hecho, en el mirador de S. Pedro de Alcântara, y en las primeras escenas se le ve bajando por el Elevador da Glória hacia la parte más baja de la ciudad, con una voz en *off* que cuenta que “Lisbona sfavillava...”. Uno de los elementos que juegan a favor de esta adaptación cinematográfica es la presencia, discreta pero constante y de gran ayuda, de un narrador (la voz en *off*) que explica las fases sucesivas de la transformación de Pereira, desde el hombre cauto y prudente que es al principio de la trama, hasta el valiente periodista en el que se convierte cuando toma la resolución de publicar el artículo de denuncia contra la represión de la policía política del régimen salazarista (la PIDE). Una de las razones del éxito de la película es que el espectador recibe información suficiente del narrador y de las imágenes para comprender toda la evolución del protagonista; se ha mantenido el papel fundamental que el narrador tenía en la novela original, y la riqueza de detalles descriptivos en la narración se ha transformado en una riqueza de decorados y de comparsas que recrea fielmente el ambiente lisboeta retratado por Tabucchi. Incluso la expresión de algunos personajes, o sus gestos, reproducen los

momentos de fina ironía del texto escrito, cosa que no sucede con otra adaptación de una obra de Tabucchi, el “Requiem”. De esta ironía habla un director portugués que rodó la adaptación de otra novela corta de Tabucchi, “Il filo dell’orizzonte”:

... toda a obra de Tabucchi, aparentemente realista, rigorosa nos detalhes, na definição das personagens, é trespassada por uma finíssima ironia, por um jogo do reverso, que nos diz que *la vrai vie est ailleurs*. Daí a extrema dificuldade de passar os seus livros ao cinema, sem o extrair aquilo que há de ontologicamente cinematográfico neles.⁸

En la película de “Sostiene Pereira” hay pequeñas variaciones con respecto al libro, pero se debe más a una cuestión de economía de tiempo que a una intención de manipular la historia por parte de los guionistas. Uno de ellos, Sergio Vecchio, reconoce la dificultad de llevar a la pantalla un texto tabucchiano, y afirma:

«Tentei não adulterar a obra de Tabucchi e, ao mesmo tempo, não tornar o filme hiperliterário». [...] Um trabalho que considera «terrivelmente difícil». Até porque, no formato cinematográfico, perdem-se facilmente pormenores, que são a grande riqueza dos livros.⁹

En este caso, la imagen fílmica, en vez de reducir las posibilidades de recrear un ambiente y un espacio transfigurados y alejados de un espacio concreto, en mi opinión añade contenido a la imagen literaria. Lo que en el libro se percibe como una ciudad-marco que acompaña las vivencias del periodista Pereira, en la película se aprecia en toda su belleza, una belleza fuera del tiempo y de las contingencias históricas. Asimismo los personajes adquieren una fisionomía concreta que, a la vez, les confiere unas connotaciones peculiares y significativas; por ejemplo Mastroianni, en esta memorable interpretación, está caracterizado como un hombre vestido según la moda de esos años, con un traje, un sombrero, unos bigotes finos y unas gafas redondas que desde un primer momento llaman la atención al espectador por su enorme parecido con las imágenes que se conocen de Fernando Pessoa, y el hecho de retratar a Pereira en una cafetería se nos antoja como una coincidencia con algunas de las fotos más célebres del poeta lisboeta.

⁸ Lopes, Fernando, “Um futuro cineasta?”, en “Jornal de Letras, Artes e Ideias”, 21 de abril de 1999, p. 10.

⁹ “Sergio Vecchio. Traduzir para o cinema”, entrevista incluida en “Jornal de Letras, Artes e Ideias”, 21 de abril de 1999, p. 9.

En un juego de espejos, el mismo que crea Tabucchi en todas sus obras, Pereira-Mastroianni podría ser la versión madura de Pessoa, que murió en 1935 a los 47 años, o puede ser, como insinúa él mismo, el reflejo del joven Monteiro Rossi, quien tiene un peinado igual al que llevaba el periodista de joven; de hecho Pereira afirma sobre el joven:

- ... mi ricorda quando ero giovane...

La banda sonora enriquece todavía más, si cabe, la atmósfera de la película. Ennio Morricone subraya los momentos cruciales de la trama con un sugerente tema titulado “A brisa do coração”, cantado por Dulce Pontes; en las fases más importantes de la evolución existencial del protagonista se escuchan las palabras de esta canción:

O segredo a descobrir está fechado em nós...

Es ésta la clave interpretativa de toda la historia: Pereira, viéndose reflejado en el joven revolucionario, que tiene que enfrentarse al binomio constante vida/muerte en sus propias carnes, comprende el secreto y el significado de sus inquietudes, y por consiguiente puede enfrentarse a ellas y vencerlas, para ser por fin un hombre libre. La letra de la canción “A brisa do coração” contrasta además con otra melodía que se oye en la película: se trata de una típica copla de los años treinta sobre Lisboa y sus encantos, con la que una cantante de cabaret ameniza la cena de los huéspedes de las termas donde se aloja el director del periódico de Pereira; la conexión es evidente, porque esta vieja y monótona copla suena en un espacio igual de viejo y monótono, donde los hombres no quieren preocuparse de nada más que de su comida o de tener una agradable conversación con sus acompañantes, mientras que en casa de Pereira se oye casi siempre la canción original de Morricone, que invita a la reflexión y al análisis interior.

En cuanto a las imágenes que configuran el entorno de la acción propiamente dicho, la cámara de Faenza enfoca repetidamente dos lugares: S. Vicente de Fora y, también en Alfama, el Largo das Portas do Sol, donde se encuentra el cine fiel al régimen en el que se proyectan películas “didácticas” sobre la ideología oficial. El resto de las localizaciones

respeta el original del libro, aunque los personajes estén en realidad casi siempre en lugares cerrados (la casa de Pereira, la redacción del “Lisboa”, las termas, la clínica talasoterápica, etc.). Todos ellos configuran la imagen realista, pero a la vez poética, de una ciudad que, sin manifestarlo abiertamente, se convierte en centro propulsor de una dinámica nueva para el hasta entonces anónimo Pereira: una dinámica que, partiendo simbólicamente de la Rua Augusta en dirección a Francia, le lleva al final de su búsqueda existencial, es decir hasta la libertad de su ser.

La novela “Requiem”, a pesar de ser anterior a “Sostiene Pereira” ha sido adaptada más tarde a la gran pantalla, en 1998¹⁰. El guión, realizado por Alain Tanner, que también es el director, y por Bernard Comment, difiere en muchos aspectos de la trama original de Tabucchi; los puntos en los que se hace más patente la originalidad y la creatividad de los guionistas frente a la obra literaria son los siguientes:

- El narrador-protagonista de Tabucchi no tiene nombre (ya se ha hecho referencia al profundo significado de búsqueda de identidad que este recurso narrativo supone) y es italiano, como su padre / El protagonista de la película se llama Paul (como el protagonista de otra película del mismo director dedicada a Lisboa, “Dans la ville blanche”), es francés, y el fantasma de su padre también es francés, por lo que se deduce del uniforme de la marina francesa que lleva en algunas escenas.

El hecho de tener nombre anula la carga iniciática de este viaje onírico. El anónimo narrador del libro, como los otros protagonistas de Tabucchi, va recobrando su individualidad conforme se desarrolla la historia; sin embargo, el protagonista de la

¹⁰ “Requiem”, 1998. Director: Alain Tanner. Guión: Alain Tanner y Bernard Comment. Producción: Gerard Ruey, Jean-Louis Porchet, Alain Tanner y Paulo Branco. Fotografía: Hugues Ryffel. Intérpretes: Francis Frappat, André Marcon, Alexandre Zloto, Cecile Tanner, Zita Duarte, Canto e Castro y Myriam Szabo. Duración: 100 min.

película tiene nombre (ni siquiera un vago apellido como Pereira) y un rostro, lo que le confiere desde el principio unos rasgos mucho más marcados que en el original literario.

- La narración arranca con el protagonista en Lisboa / Las primeras escenas de la película están rodadas en la otra orilla del Tajo, en Almada. Paul coge un *cacilheiro* (desde donde se aprecia una vista panorámica de la ciudad) y llega a Lisboa.
- El protagonista tabucchiano, a pesar de ser italiano, habla bien portugués / En una escena Paul afirma no hablar portugués.
- El amigo del narrador, Tadeus, es portugués de origen polaco / El amigo de Paul, Pierre, es de origen francés.
- De entre toda la amplia gama de personajes de la novela, casi todos aparecen también en la película, excepto el Barman del Museu de Arte Antiga y el Contador de Historias. En cambio, en la Pensión Isadora aparece el personaje de una estudiante francesa que se encuentra en Lisboa de vacaciones, y que a la vez desea recopilar material para su tesis sobre canciones populares y folclóricas del Alentejo; en la novela no existe tal personaje.
- Isabel, amante del narrador y de Tadeus, no aparece materialmente en la narración (de hecho, el capítulo relativo a su persona falta en la novela) / Isabel aparece y accede a bailar música típica portuguesa con Paul y con Pierre en un salón de la Casa do Alentejo.
- En la versión cinematográfica el actor que desempeña el papel del fantasma de Pessoa nunca aparece de frente, sino sólo de espaldas a la cámara.
- Tabucchi se entretiene en las descripciones de varios restaurantes lisboetas: el del Senhor Casimiro, el de la Casa do Alentejo, el de Alcântara, etc. / En la película el restaurante de Alcântara no tiene ningún signo distintivo respecto a todos los demás restaurantes de cierta categoría.

- La novela está escrita originariamente en portugués / En la versión original de la película hay diálogos en portugués y en francés (con subtítulos en portugués).
- El texto tabucchiano desprende una sutil ironía en muchos fragmentos (por ejemplo, en el episodio de la Mariazinha) / A la película de Tanner le falta por completo la ironía; todo se sucede muy lentamente, y da la sensación de ser un documental más que una obra de ficción, puesto que los planos son muy regulares y tienden a la descripción del paisaje, más que a una recreación del mismo.
- A pesar de la descripción de numerosas calles, plazas y edificios, en ningún momento la percepción del lector corresponde a la de un espacio real, porque Tabucchi le mantiene constantemente en la duda sobre si es una historia real o soñada / En la película se asiste a los paseos por todas las zonas de una Lisboa desierta, pero parece una ciudad demasiado real.
- En Tabucchi la figura del narrador es tan fuerte que constituye por sí misma el hilo conductor entre los capítulos de la novela / Las escenas cinematográficas se desarrollan aparentemente sin solución de continuidad.

Las imágenes de la cinta no consiguen plasmar un espacio onírico, porque no hay una buena fotografía que contribuya a ello. Esta película *define* demasiado, tanto en el caso del espacio, como en el de los personajes, y está rodada como un documental; el efecto visivo es el mismo de una cinta grabada por turistas. Sánchez Noriega explica por qué existen tantas dificultades a la hora de transferir la imagen literaria a una imagen cinematográfica:

... en el espacio fílmico y teatral existe representación en tanto que la imagen o la escena remiten ineludiblemente a una realidad, es decir, existe analogía entre el significante fílmico y escénico y la realidad significada; de ahí que la representación conlleve el llamado *efecto de realidad* inmanente a medios como la pintura, el cine o el teatro, lo que no sucede en el caso de los textos escritos.¹¹

¹¹ Sánchez Noriega, op. cit., p. 110.

No hay ningún filtro que transfigure la imagen real en imagen poética. Lisboa no aparece como una ciudad poética, sino sólo como el ambiente, es decir, un telón de fondo cuya importancia es secundaria a la hora de establecer quién o qué es el protagonista de la película. El mismo año de su estreno, Tanner afirmaba su deseo de plasmar en este largometraje la imagen de una ciudad que siempre le ha hecho soñar:

Siempre dudo en meter la nariz en una novela con la idea de hacer una película. Sobre todo si es buena literatura. De hecho, con *Réquiem*, dudé mucho tiempo y estuve a punto de renunciar. Pero una serie de circunstancias me hicieron cambiar de opinión. Por una parte, la red de amistades y complicidades que nos vinculaba indirectamente, Paulo Branco (el productor de *En la ciudad blanca*), tú [Bernard Comment] y Tabucchi, al que has traducido y que es amigo tuyo. Se produjo una especie de reacción química: todos nosotros queríamos hacer la película, yo no estaba solo. La prisa también influyó, ya que cuando en abril del 97 se tomó la decisión de hacer la película, la idea era rodar en el mes de agosto, por lo que no pudimos reflexionar demasiado acerca de ajustarse al libro ni sobre los aspectos de detalle que esto implicaba. Eso evitó que entráramos en un terreno carente de interés en cuestiones como la de la fidelidad al texto. Por otra parte, había una serie de razones vinculadas al libro en sí. No se trata estrictamente de una novela, sino de un texto construido a través de una serie de encuentros, con unos personajes que me resultaban ajenos pero que yo sentía que podrían serme familiares enseguida debido al lugar que ocupan en la sociedad lisboeta. Y además estaba la ciudad, por supuesto, un lugar que me ha hecho soñar y que me encanta.¹²

El director, a pesar de sus esfuerzos, no ha conseguido transformar un lugar objetivo en un espacio subjetivo, y el "Requiem" de Tanner parece más un documental que la representación de un imaginario recorrido iniciático por una Lisboa fascinante y angustiosa al mismo tiempo. El lenguaje cinematográfico, en ocasiones, no se aleja lo suficiente de la realidad como para trasladar al espectador a una atmósfera de ensoñación.

2. Los guiones originales

En 1983, quince años antes de concebir el largometraje "Requiem", el realizador Alain Tanner lleva a cabo una operación de desmembramiento de la imagen tradicional de Lisboa en la película "Dans la ville blanche"¹³. El reclamo publicitario de la cadena (la 2 de

¹² Entrevista a Alain Tanner en "Requiem", hoja informativa de los cines Renoir de Madrid, 1998, p. 2.

¹³ "Dans la ville blanche" ("En la ciudad blanca"), 1983. Una película de Alain Tanner. Con Bruno Ganz, Teresa Madruga, Julia Vonderlin. Productores ejecutivos: Alain Tanner y Paulo Branco. Producción: Metro

Televisión Española) que emitió esta obra afirma que en ella el espectador asiste a una bella historia en la que un marinero alemán queda atrapado por la ciudad y sus gentes; de hecho hay un protagonista que se llama Paul, quien decide abandonar el barco en el que trabaja para vivir en Lisboa una intensa historia de amor con una joven camarera, Teresa, mientras en Alemania le espera su esposa. Resumida de esta forma, la trama parece ser bastante sencilla; sin embargo, la película en su conjunto no lo es tanto, puesto que la escasa acción deja sitio a una larga serie de reflexiones sobre la vida, el amor, el tiempo y el espacio en el que viven los protagonistas.

El comienzo de la cinta, la llegada al puerto desde el mar en un barco de la marina mercante alemana, reproduce el tópico de los viajeros de todas las épocas, quienes alababan las bellezas de la ciudad vista desde lejos en sus diarios. Pero la Lisboa de Tanner no es una ciudad fácilmente reconocible por sus monumentos o lugares turísticos; los únicos detalles que permiten afirmar sin lugar a dudas que el espacio retratado corresponde a la ciudad de Lisboa son unas escenas en el mercado del pescado, un recorrido (con la imagen borrosa) en un tramvía por las angostas callejuelas del casco antiguo, y un primer plano del protagonista donde se vislumbra al fondo la base del Elevador de Santa Justa. En vez de acompañar al espectador por una ciudad interesante y llena de vida, el director crea, para su película, un espacio marginal de degradación y pobreza; los barrios ribereños, Alfama y la desolada zona del puerto son el escenario ideal para que sea más que evidente el proceso de búsqueda interior del protagonista, sumido en una atmósfera enrarecida que le provoca sensaciones de felicidad o desesperación alternativamente. Nada más apearse de su barco, Paul entra en un bar en el que el reloj funciona al revés, es decir, cuyas agujas se mueven hacia atrás: la escena es muy larga y el sentido que se desprende de ella es que el tiempo es una convención humana, un

Filme (Lisboa) y Filmograph (Ginebra). Director de la fotografía: Acácio de Almeida. Director: Alain Tanner. Duración: 103 min.

artificio, y el hecho de que vaya para atrás supone que en esta historia las convenciones, lo preestablecido, el orden racional, no tienen cabida nada más que para subvertirlos. Hay que recordar también que el detalle del reloj es muy pessoano, y que en general el tiempo es un elemento constantemente manipulado en todas las narraciones del siglo XX sobre Lisboa.

Paul se mueve por unos circuitos no muy recomendables, y sus jornadas pasan entre bares, locales nocturnos llenos de prostitutas, y salas de billar frecuentadas por unos tipejos dispuestos incluso a sacar la navaja cuando deciden robarle la cartera con todos sus ahorros. La humilde pensión donde está alojado le ofrece un oasis de tranquilidad, gracias también a la vista que se disfruta desde su ventana, orientada hacia el río.

En cuanto, procedente de una larga permanencia en la mar, Paul pisa tierra firme, es consciente de estar culminando un proceso de búsqueda interior, que supone el atravesar el límite entre lo que es real y lo que no lo es; ya no sabe si está viviendo en un espacio interior o exterior, y la ambientación lisboeta de esta historia permite entroncar con toda la producción literaria anterior a la película; de esta forma, los antecedentes sitúan rápidamente al espectador en la interpretación del espacio de la ciudad de Lisboa como lugar ideal para reproducir en palabras o imágenes los *devaneios* metafísicos de un personaje de ficción. El protagonista de "Dans la ville blanche" afirma:

... ya nada existe realmente...

dando a entender que ha cumplido el paso definitivo hacia la ruptura de los códigos tradicionales de comportamiento. Este proceso de descomposición del alma humana acaba por borrar las fronteras entre el pasado, el presente y el futuro del individuo, de manera que la memoria y el olvido llegan a ser interpretados como una condición unitaria para el hombre:

La memoria y el olvido tienen el mismo origen.

Se plantean entonces problemas de identidad para el protagonista de esta cinta. A la pregunta “¿Quién eres?”, formulada por Teresa durante una discusión entre los dos amantes, Paul responde con una cita literaria tomada de un cuento de Cortázar: él es como un *axolotl*, una larva de una salamandra que vive en los lagos de Méjico, una criatura que sorprende por su actitud frente a la vida:

Fue su quietud lo que me fascinó la primera vez que vi un axolotl. Oscuramente me pareció comprender su secreta voluntad, *abolir el espacio y el tiempo* con una inmovilidad indiferente. Espiaba algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en el que el mundo había sido de los axolotls.¹⁴

Paul, criatura inmóvil y ensimismada como los *axolotls* de Cortázar, está consiguiendo abolir el espacio y el tiempo (que pierden sus connotaciones más inmediatas), y puede por fin regresar a un tiempo mítico - que se repite cíclicamente - donde el carácter borroso de los confines entre realidad e imaginación permite al individuo sumergirse en un estado de quietud e inmovilidad. Si seguimos leyendo el cuento de Cortázar, encontramos, unas líneas más abajo del fragmento ya citado, la siguiente frase:

Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma.¹⁵

Las criaturas que pueblan Lisboa, o que llegan a ella tras un largo peregrinaje en busca de sí mismas, están siempre relacionadas con los fantasmas (“Requiem”, “Sostiene Pereira”, “La historia siguiente”, etc.); por lo tanto el protagonista de esta película se compara con un *axolotl* por su condición de ser mitológico, y sobre todo por ser una entidad casi fantasmal, que vive entre el pasado y el presente, y que aún en su interior las prerrogativas de ser real e imaginario a la vez. La condición de fantasma es la que ayuda a romper definitivamente las barreras entre pasado y presente, entre verdad e imaginación, entre racionalidad e irracionalidad, en beneficio de la vida interior del individuo.

¹⁴ Fragmento citado en la película y extraído del cuento “Axolotl” de Julio Cortázar, en “Las armas secretas y otros relatos”, Madrid, Unidad Editorial para El Mundo, 1999, pp. 91-95. (La cursiva es mía).

¹⁵ “Axolotl”, op. cit., p. 93.

Una vez que Paul se ha encontrado a sí mismo, en el marco de un espacio propicio para esto, como es la ciudad que lo ha acogido durante varios meses, puede volver a su casa en Alemania, es decir, puede volver a afrontar su vida y su pasado con una conciencia renovada.

El planteamiento de la película, que fue rodada en 1983, es bastante novedoso precisamente por la apuesta de su director por definir un espacio impreciso y abierto a una interpretación en clave existencialista. La fotografía, a pesar de centrarse en lugares míseros, sin apenas efectos especiales ni retoques a la luz y a los colores, deja que el espectador perciba un aire melancólico en las escenas; la reproducción de determinados rincones urbanos está pensada para conseguir el efecto de especularidad entre la ciudad y el protagonista, porque así como no se puede conocer de verdad una ciudad sin tener una idea de sus barrios más marginales y desolados, de igual manera un hombre necesita explorar todas las zonas de su alma, incluso las más recónditas, para llegar a conocerse en lo más profundo. Alain Tanner consigue, en este largometraje, que la imagen cinematográfica, considerada a nivel general como muy realista, sea la mera referencia visible de una realidad *otra*, que se escapa a una mirada superficial o racional.

En 1994 el cineasta alemán Wim Wenders realiza un largometraje titulado “Lisbon story”¹⁶. El ingeniero de sonido Philip Winter, interpretado por Rüdiger Vogler, recibe en su casa de Alemania una postal de su amigo Fritz, quien le pide que acuda urgentemente a Lisboa para ayudarlo con su nueva película. Siguiendo la estela de muchos escritores y autores cinematográficos, Wenders plasma, a partir de aquí, una auténtica aventura de iniciación en los misterios del arte representativo, a través de un personaje que, conforme

¹⁶ “Lisbon story”, 1994. Director: Wim Wenders. Intérpretes: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro y Madredeus, Manoel de Oliveira y Canto e Castro. Música: Madredeus. Guión: Wim Wenders. Dir. fotografía: Lisa Rinzler. Producción: Ulrich Felsberg y Paulo Branco. Art director: Zé Branco. Duración: 120 min.

va descubriendo las esquinas, las gentes y los barrios de Lisboa, descubre también la esencia de la representación de la realidad.

Mientras llega en coche a Portugal, Winter afirma: “Ésta es mi patria”, influyendo desde el principio de la película en el espectador, quien ya sabe cuál es el rumbo existencial de la historia. A través del Puente 25 de abril llega a Lisboa, donde en un primer momento se pierde en las calles desiertas y empinadas, cruzadas por los raíles de los tranvías. Una vez en casa de su amigo, que la ha abandonado temporalmente para dirigirse no se sabe dónde, observa una pintada en la pared que reproduce el verso pessoano

Ah, não ser eu toda a gente em toda a parte...

y un libro de versos en inglés del mismo Pessoa en la mesilla de noche. Rendido por el cansancio del largo viaje desde Alemania, Winter se tumba en la cama del amigo, esconde el despertador, y se abandona a un sueño reparador; toda esta secuencia es un claro indicio de las intenciones del director, porque a partir de ahora todos los acontecimientos estarán vinculados más con una atmósfera onírica e irracional, que con el mundo real. Se despierta filmado por un muchacho portugués, quien dice ser amigo de Fritz, y empieza a moverse por la casa lisboeta, que parece el mismo decorado, casi idéntico, diría, que el de la casa de Pereira, película rodada un año más tarde que “Lisbon story”, por la presencia de unos magníficos azulejos en las habitaciones, por el plano de las torres de la iglesia de S. Vicente que hace el realizador desde la ventana de la casa, y por la terraza que permite tener una amplia vista sobre el río y los tejados de las casas de Alfama (el barrio donde vive Pereira).

La gran novedad de esta cinta, que hace de ella una pieza original en el amplio abanico de obras que configuran una imagen de Lisboa, es que, siendo Winter un técnico de sonido, se plantea captar los *sonidos* y la música de la ciudad, más allá de una simple reconstrucción visual. Sin renunciar a los tópicos cinematográficos, como la luz intensa o

los colores blanco y azul oscuro, Wenders interrumpe el fluir del tiempo gracias a la canción de Madredeus “Ainda” (en portugués “todavía”): la elección de este adverbio implica la intención de frenar los acontecimientos, para pararse a reflexionar sobre la esencia de una Lisboa fascinante y secreta. Winter sale de la casa para grabar los sonidos de la ciudad con su jirafa profesional: una mujer que tiende la ropa, niños jugando en una plazoleta de Alfama, las palomas, un tranvía que pasa chirriando, un limpiabotas del Rossio, gente apeándose de un *cacilheiro*, o el mismo barco alejándose de la orilla, coches transitando por el Puente 25 de abril, un afilador de cuchillos, las mujeres lavando la ropa a mano (escena repetida en “Lisboa faca do coração”), el sol, un pajarito, las campanas de una iglesia, etc. Para cada imagen rodada anteriormente por su amigo, Winter graba el sonido correspondiente; y al final de cada día de trabajo por la ciudad, se acuesta en la cama leyendo versos en inglés:

“In broad daylight even the sounds shine”

A la luz del día incluso los sonidos brillan.
Quisiera, como los sonidos,
vivir a través de las cosas sin pertenecerles.

Desde la terraza de la casa, con la ayuda de unos prismáticos mira el río y la otra orilla, mientras Madredeus toca la canción “Tejo” y uno de sus miembros afirma sibilinaamente que “el *Tejo* es el único testigo de nuestras vidas, no la ciudad”. Curiosa declaración, frente a un río coloreado por la luz del atardecer...

En el libro de poesía “Always astonished”, Winter lee:

“I listen without looking...”

Escucho sin mirar y veo...

y entiende que su labor consiste en retratar una ciudad como Lisboa sólo a través de los sonidos y la música, de forma que las imágenes ya no sean necesarias para configurar este espacio. El buen trabajo de la directora de la fotografía consiente un acercamiento visual que aleja bastante de un planteamiento realista, porque la luz penetra en los fotogramas de una manera que coloca en una dimensión de ensueño; gracias a

este tratamiento de luz y colores, el espectador es consciente de estar asistiendo a una voluntaria manipulación de las imágenes, porque lo que acaba adquiriendo cada vez más importancia es el sonido que el espacio desprende. El amigo Fritz, mientras tanto, va dejándole, sin querer, pistas sobre su paradero, que no es otro que un coche abandonado en medio de un descampado; cuando Winter se cuestiona la oportunidad de una vida vivida a la intemperie como la de su compañero, recibe esta respuesta: Fritz no volverá a su casa porque “crea una protección que ya no quiere” frente a la ciudad. Fritz tiene la esperanza de conseguir un día descubrir la esencia del espacio puro, del espacio que se configura sin necesidad de una mirada, un espacio que ya no tendría que ser considerado una ficción, porque no ha pasado previamente por las manos de ningún autor; por eso lleva varias semanas rodando imágenes de la ciudad de espaldas a la cámara, para no contaminarlas con su mirada de “autor”. Fritz siente la angustia de ser él mismo una criatura de ficción, como se sentía el mismo Pessoa¹⁷, a quien tanto ama, y de quien lee un fragmento en inglés:

Cuando era niño, vivía, sin saberlo, para tener hoy este recuerdo del ayer. Hoy percibo aquél que fui. Transcurre mi vida, tejida con mis mentiras. Pero en esta prisión, libro único, leo la sonrisa de otra persona, del necio que antaño fui.

Su gran deseo es perderse en la ciudad; no necesita ni casa, ni amigos, porque la soledad es un requisito indispensable para alcanzar la meta. Sus ojos lo transforman todo, porque son los ojos de su alma, y así lo afirma:

Mi vista puede deslizarse sobre la ciudad, mis ojos tocarla como si fuesen manos. Lo que veo, lo que soy, son todo uno.

El problema reside en la capacidad destructiva, según Fritz, que tiene la ficción sobre el espacio; al transformarlo, el director de cine se aleja de la realidad con cada vuelta de manivela, llegando a ser derrotado por el espacio mismo:

¹⁷ La presencia de este autor es constante a lo largo de la película, y en un plano de la rua do Alecrim, que discurre muy rápidamente, Winter se cruza con un curioso personaje vestido según los retratos tradicionales

Amo de veras esta ciudad. ¡Lisboa! Y la mayoría del tiempo, la veía realmente frente a mis ojos. [...] Apuntaba, y era como si la vida escapase de las cosas. [...] ... con cada vuelta de manivela la ciudad se alejaba, iba desapareciendo... nada. Era insoportable. Fue una auténtica derrota.

Las imágenes grabadas por la espalda, entonces, son una buena solución, porque muestran la ciudad como realmente es, no como Fritz la ve: es la imagen “no vista” por nadie, y por lo tanto, pura e intacta. El personaje interpretado por Rüdiger Vogler interviene en la diatriba sobre cómo hay que realizar una película que refleje un espacio sin condicionar su interpretación por parte del espectador, y empuja a Fritz a fiarse de sus ojos, porque las imágenes creadas por él y según su corazón pueden tener mucho más valor que unos fotogramas que intenten transmitir la idea distorsionada de un espacio puro, que en realidad es sólo una ilusión. Hay una dicotomía irreconciliable entre la obra de arte (literaria o fílmica) y la realidad que pretende retratar; todos los artistas que quieran proporcionar una imagen de Lisboa, lo harán a través de su memoria, de lo que crean que han visto o ha pasado. El cine, en particular, trae los fantasmas de algo que nunca tendremos la seguridad de que ha ocurrido de verdad, como explica el cineasta Manoel de Oliveira en la parte final de “Lisbon story”:

... quem nos garante que isso que imaginamos que passou, se passou realmente? [...] Esta suposição é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas a memória é uma invenção. [...] É uma dúvida permanente.

Fritz, convencido por los argumentos de Winter y del gran director portugués, vuelve a rodar con su antigua cámara fotogramas de una ciudad que, con cada autor que la retrata, se transforma y adquiere nuevos significados y símbolos. El largometraje se concluye con la repetición de esta frase de Pessoa:

A la luz del día, incluso los sonidos brillan...

La luz de Lisboa, tan intensa y brillante, asiste a la plasmación de una imagen y un sonido cada vez renovados, en cada fotograma o en cada página escrita.

de Pessoa, de negro, estilo años treinta, con sombrero, pajarita, y sus inevitables gafitas redondas, que pasea

“Lisboa faca no coração”, que se clasifica generalmente como *documental*, es una producción de Canal + España de 1998.¹⁸

El escritor Manuel Rivas ha confeccionado un guión en el que se propone contar la ciudad de Lisboa a través de imágenes, palabras y música. La fusión de estos tres elementos hace que el resultado sea una pieza cinematográfica de gran valor, no sólo como documental, sino como una auténtica puesta en escena de la esencia literaria y artística de la ciudad.

Lisboa, punto de encuentro de personajes reales y ficticios, en palabras del propio guionista “no quería ser contada de forma convencional. Pidió una historia. Una historia de amor en el hilo de la navaja, al compás de la música *barata*, de la música del alma.”¹⁹ Por lo tanto Lisboa no se conforma con una mera descripción de imágenes, con una sucesión de postales acompañadas por unos comentarios racionales sobre su historia o sus atracciones turísticas más llamativas.

Lisboa es un espacio que necesita ser *contado*, conjugando la realidad de las calles, miradores y monumentos con la ficción, la historia de un ex marinero que se enamora de una criatura efímera y de perfil borroso, una vendedora de flores que ha llegado de Macao. La función descriptiva está relegada a un papel secundario, y se aprecia en la gran cantidad de escenas donde en primer plano aparecen los actores (especialmente el protagonista) que deambulan sin meta prefijada, y como telón de fondo la cámara va enfocando todos los puntos emblemáticos de la ciudad, es decir el Rossio, la Praça do Comércio, el Castelo, los barrios ribereños, Alfama, la Avenida da Liberdade, etc. Estos paseos, que en cierta medida se pueden interpretar como *devaneios* existenciales al más puro estilo pessoano, carecen de diálogos y reciben como único

por la calle con total normalidad.

¹⁸ “Lisboa faca no coração” (“Lisboa navaja en el corazón”), 1998. Dirección: Manuel Palacios. Guión: Manuel Rivas. Intérpretes: Gonzalo de Castro, Patricia Yuan. Escritores: Antonio Tabucchi, José Cardoso

soporte una constante base musical, compuesta por *fados* y solos de *viola*, la característica guitarra portuguesa. Lo que predomina en este documental-película no es, por lo tanto, la función descriptiva, sino la función poética.

De la misma forma que en las obras literarias, “Lisboa faca no coração” parte de una base real, la ciudad tal y como se puede ver todos los días con sus habitantes, sus bares y locales, y sus *cacilheiros*, para llegar a una transposición del mismo espacio en un marco metafísico que proyecta al espectador hacia una dimensión fantástica y, sobre todo, onírica. Por un lado, la Lisboa real está poblada de gente humilde, pero hospitalaria y cariñosa, y por otro la Lisboa onírica del personaje principal es un espacio privilegiado para contar las vivencias de criaturas metaliterarias; no es una casualidad que el protagonista se llame Esteves, que sea un lector asiduo de Álvaro de Campos y que su historia sea interrumpida continuamente por las grabaciones de unos diálogos sobre literatura y sobre Pessoa entre Antonio Tabucchi (quien “sabe mucho de Lisboa”) y su gran amigo José Cardoso Pires (“escritor lisboeta de toda la vida”). Una voz *en off* lee en repetidas ocasiones fragmentos de “Tabacaria” y “Lisbon revisited (1926)”, mientras los diferentes planos muestran a Esteves paseando por la ciudad o entrando en la celeberrima Tabacaria Mónaco para comprar tabaco; los versos que suenan en el aire son precisamente aquellos que, partiendo de una escena de vida cotidiana en un estanco lisboeta, llevan hasta la cima de la especulación existencialista pessoana, es decir, la toma de conciencia de lo efímero e insignificante que es el hombre real, una vez apartado de sus sueños:

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo - ,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte...²⁰

Pires. Música: Mísia, Carlos do Carmo. Producción. Canal + España. 79 minutos. (Emitido el 18 de mayo de 1998 en Canal +)

¹⁹ Rivas, Manuel, “Un amor en Lisboa”, en Revista de Canal +, mayo 1998, p. 49.

²⁰ Pessoa, Fernando, “Lisbon revisited (1926)”, en “Poesías de Álvaro de Campos”, op. cit., p. 208.

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.²¹

El esquema de “Lisboa faca no coração” sigue el modelo del “Requiem” de Tabucchi: un protagonista, con una personalidad perfilada a grandes rasgos, se encuentra sucesivamente con una serie de figuras, algunas de ellas sin nombre, y con ellas mantiene unas conversaciones sobre temas trascendentes como el amor, el humor, la muerte. Estas comparsas son un camarero, una prostituta, una mujer del barrio de Alfama y un obrero de color del puerto de Lisboa; ninguno de ellos tiene una historia propia que contar, y sólo son personajes tópicos y a la vez emblemáticos de la población lisboeta.

Como en “Requiem”, el personaje central, a través de estos encuentros, va adquiriendo una clara conciencia de sí mismo en relación al espacio que le rodea. Tras pasear por Lisboa leyendo fragmentos de Álvaro de Campos, Esteves percibe que se halla en la delgada línea que separa la realidad del sueño, la vida de la muerte; de hecho, los planos finales están rodados no ya en la Lisboa real, la ciudad de los vivos, sino en el Cemitério dos Prazeres, la ciudad de los muertos. La geografía irreal sustituye a la real, y por esta razón no se puede definir “Lisboa faca no coração” como un documental.

El valor testimonial de los diálogos intercalados entre Tabucchi y Cardoso Pires adquiere más importancia en cuanto son una referencia al carácter inestable de Lisboa, vista como ciudad al extremo de Europa y, por lo tanto, como punto de llegada y a la vez de partida para quien se acerque a ella. Los dos escritores hacen hincapié en los aspectos más peculiares de la ciudad: es un lugar suspendido entre la realidad y la imaginación, incluso para sus propios habitantes, y, además, su río, el Tajo, no está considerado como tal por casi nadie, sino como un auténtico *mar*, con lo cual Lisboa nunca ha sido una ciudad fluvial, sino marítima. Tal vez sea esta capacidad para

²¹ id., “Tabacaria”, *ibidem*.

influenciar fuertemente los elementos naturales que la rodean, lo que hace de esta ciudad un espacio propenso a una constante dualidad.

Lisboa es una de las ciudades literarias por excelencia; Tabucchi y Cardoso Pires pasan por delante de las estatuas de los mayores autores portugueses de todos los tiempos, como Camões, Eça (que les provoca un guiño irónico porque se encuentra acompañado por una mujer desnuda – la Verdad) y Pessoa (delante de cuya reproducción en bronce se nombra a Ophélia). Precisamente éste último es uno de los autores favoritos de los dos escritores, porque supo traspasar las fronteras físicas del espacio donde vivía para, tomando el puerto y la estación del Rossio como lugar de inspiración, viajar mentalmente, tan sólo mirando los barcos y los trenes que salían o llegaban a Lisboa.

En determinados momentos de la proyección aparece el célebre fadista Carlos do Carmo, quien intenta ofrecer algunas posibles explicaciones del carácter triste y decadente de la ciudad y sus habitantes; entre una estrofa y otra de fados famosos, y siguiendo las teorías del escritor Eduardo Lourenço, Carlos do Carmo alude al peso de un pasado grandioso y opulento que recae sobre los portugueses contemporáneos y los hace ser fatalistas y nostálgicos, provocando una vez más una dualidad entre pasado/presente, gloria/miseria, etc. No se puede llegar a captar (y capturar) del todo la esencia de Lisboa, por todas las contradicciones y dicotomías que ya se han descrito:

Amiga amante, amor distante
Lisboa é perto, e não bastante...²²

²² Carmo, Carlos do, “Fado do Campo Grande”, reproducido en “Lisboa fica no coração”, op. cit.

APÉNDICE

APUNTES DE

OLISIPOGRAFÍA

La *olisipografia* es una disciplina que reúne obras de tema histórico, arquitectónico, geográfico, sociológico y artístico sobre Lisboa, y proporciona al investigador una gran cantidad de información sobre la evolución de la ciudad.¹

En el caso de este trabajo, ha sido importante consultar algunos textos especialmente representativos, que ofrecen una visión objetiva y documentada del panorama lisboeta, para entender, o intentar hacerlo, cómo era y cómo es la configuración de un espacio concreto, al margen de toda creación poética y literaria.

La editorial Vega, de Lisboa, en estos últimos años se ha dedicado a sacar al mercado una serie de publicaciones de las primeras décadas del siglo pasado que tratan temas relacionados con la *olisipografía*, como es el caso de las “Peregrinações”, que analizaré más adelante, y del libro que se considera como su precedente inmediato, el “Lisboa antiga e Lisboa moderna”². Su autora, Angelina Vidal, perteneciente a la clase alta y con una educación refinada, dedica toda su vida a la enseñanza, prestando toda su atención a las clases más desfavorecidas de la Lisboa de finales del siglo XIX. Simpatizante de las ideas de izquierdas, cree en el progreso y en las posibilidades del pueblo, y el análisis que lleva a cabo sobre el ambiente que se vive en la Lisboa decadente y paupérrima de esos años se inscribe en una visión (de

¹ “*Olisipografia* = escrito ou conjunto dos escritos relacionados com Lisboa (desenvolvimento histórico e urbanístico da cidade, relatos de viajantes, etc.); Do pré-romano *olisipo*, top. + *graphía*.” En “Dicionário da Porto Editora da Língua Portuguesa”. Y también: “*Olisipografia*: conjunto dos escritos eruditos ou literários com estreita ligação com a história, as sugestões de Lisboa antiga (Olísipo) ou moderna.” en Morais Silva, António de, “Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa”, Lisboa, Ed. Confluência Lda., 1988 (1ª edición, 1961).

² Vidal, Angelina, “Lisboa antiga e Lisboa moderna. Elementos históricos da sua evolução”, Lisboa, Ed. Vega, 1994 (1ª edición, 1900).

tintes republicanos) casi dramática de la realidad social y humana de la época de la industrialización. El texto original está conservado en la sede de *A Voz do Operário*; en él se encuentra una concepción positivista de la Historia considerada como un fenómeno natural, según los postulados de Alexandre Herculano, quien afirmaba que lo que estaba sucediendo en Lisboa se debía interpretar como un reflejo de lo que pasaba en el resto del país. En toda la obra, que consta de más de cuatrocientas páginas, Vidal utiliza un estilo típico de la retórica del siglo XIX para describir muchos sitios, monumentos y lugares de interés; la invocación al progreso es una constante a lo largo de todo el texto, en nombre de una ciudad que está buscando su lugar entre las grandes capitales europeas, pero que todavía está viviendo la dramática adaptación a la civilización moderna e industrial:

Os grandes descobridores dos séculos XV e XVI não reconheceriam sequer a nova topografia de uma cidade, tida e havida na sua época como uma das mais lindas e melhores da Europa, mas que actualmente seria um atentado à civilização e ao progresso.³

Sin embargo, todas las remodelaciones que las autoridades están poniendo en marcha en estos años provocan en la autora cierto sentimiento de nostalgia hacia un pasado que, a pesar de todos los inconvenientes evidentes, fue testigo de la grandeza de Portugal:

O que a Lisboa do século XIX conservou do século XVIII há-de ser demolido pelo camartelo civilizador do século XX.
Mas... estranho facto! A gente sente-se entristecer perante este aniquilamento do que foi! Predicamos o credo do Progresso, reconhecemos as vantagens da faina demolidora que transforma as imundas vielas em amplos arruamentos, as praças acanhadas em formosos largos, os terrenos escabrosos em lindíssimos jardins; que faz canalizações, ilumina os caminhos, policia as cidades e as embeleza consecutivamente, mas não nos eximimos a um sentimento de indizível melancolia em face da ruína de outras civilizações mais atrasadas, mas talvez mais generosas e sinceras.⁴

Uno de los primeros ejemplos de texto cultural-historiográfico enteramente dedicado a la descripción de Lisboa, por lo tanto, introduce la temática de la ciudad vista en perspectiva diacrónica. Lisboa empieza a ser objeto de estudio, tanto por su historia, como por la evolución topográfica, arquitectónica y social que ha experimentado durante los siglos de su existencia.

³ Ibidem, p. 17.

El caso de Norberto de Araújo

Uno de los mayores olisipógrafos del siglo XX es, sin lugar a duda, Norberto de Araújo, punto de referencia indispensable para todas las bibliografías posteriores a los años de publicación de sus libros.

Nacido en Lisboa en 1889 (un año más tarde que Pessoa), huérfano desde muy joven, puede cursar el Curso Superior de Letras y entrar a trabajar en el mundo de la prensa, colaborando con periódicos como el “Diário de Notícias” y el “Diário de Lisboa”. Escribe diversas obras de narrativa y ensayo, y es corresponsal desde varios países europeos, como España e Italia. Sin embargo, su faceta más conocida es la de *grande contador de Lisboa*, por la calidad y el rigor documental de sus páginas dedicadas a relatar, de una forma amena y entretenida, la historia política, cultural y arquitectónica de la ciudad.

Entre 1938 y 1939 publica una serie de quince libritos, las “Peregrinações em Lisboa”, reunidos en tres volúmenes y reeditados en la actualidad por la Editorial Vega, con el patrocinio de la Fundação Cidade de Lisboa. Se trata de una de las más completas obras jamás escritas sobre la ciudad; está redactada en forma de paseos por sus calles y barrios, y cada libro corresponde a una jornada, desde la mañana hasta el atardecer. El plano general de las partes que lo componen permite al lector contemplar Lisboa desde todos sus ángulos y perspectivas, porque no deja a un lado ningún aspecto de su vida, monumentos, historia y folclore. Aquí está el índice de la recopilación, cuya dirección artística, portadas, planos y dibujos son de la autoría del profesor Martins Barata:

VOLUMEN I

Livro I *Peregrinação retrospectiva. A tomada de Lisboa. Defesas muralhadas dos séculos XII e XIV.*

⁴ Ibidem, p. 18.

- Livro II* *Madalena, Pedras Negras, Sé, Lóios, Menino Deus.*
- Livro III* *Costa do Castelo, Castelo, S. Crisatóvão, S. Lourenço, Mouraria, Borratém.*
- Livro IV* *Sant'Ana, Bemposta, Anjos, Estefânia, Santa Bárbara, Arroios.*
- Livro V* *À roda do Bairro Alto: Calhariz, Paulistas, Patriarcal, S. Pedro de Alcântara, S. Roque.*

VOLUMEN II

- Livro VI* *Bairro Alto, Trindade, Carmo.*
- Livro VII* *Santos, Madragôa, Esperança, Lapa, Pampulha, Janelas Verdes.*
- Livro VIII* *S. Vicente, Graça, Olarias, Monte, Penha, Santa Clara.*
- Livro IX* *Alcântara, Santo Amaro, Junqueira, Belém, Ajuda.*
- Livro X* *Ribeira Velha, Alfama.*

VOLUMEN III

- Livro XI* *Rato, S. Bento, Estrêla, Santa Izabel, Campo de Ourique, Campolide, Amoreiras.*
- Livro XII* *Baixa, Terreiro do Paço, Rossio, S. Domingos, Chiado.*
- Livro XIII* *Chagas, S. Francisco, Santa Catarina, S. Paulo, Cais do Sodré, Atêrro.*
- Livro XIV* *Restauradores, Avenidas, Santa Marta, Andaluz.*
- Livro XV* *Santa Apolónia, Xabregas, Beato, Chelas, Alto da Pina.*

Los libros, que como se puede apreciar incluyen menciones de todas las áreas de la ciudad, están precedidos cada uno de un *Pórtico*, una especie de introducción poética al contenido de la jornada, cuyo lenguaje poco tiene que ver con el estilo más riguroso de las descripciones históricas (copiosísimas) y arquitectónicas del interior de la obra.⁵ En los *Pórticos*, Araújo, enamorado de Lisboa, no escatima en imágenes líricas y metáforas para animar al lector a entregarse incondicionalmente a la belleza de sus rincones:

Cada uma das nossas jornadas tem sido um pano de retalhos desta enorme manta, tecida de muitos tecidos que é sempre uma Cidade, velha e adolescente [...]; é, assim, como un pano estimado, de macieza familiar, de seu natural vistoso e garrido, no qual os retalhos se encontram e acomodam, cada um com su dignidade de tear: ao burel medieval se irmana a sêda pombalina, ao brocado venerando e à saragôça humilde se ajeitam a plebeia romagem policroma e a face nobre dos damascos vivos, ao linho fresco e cru se liga a superfície morna das lãs lavadinhas. [...]
... a castidade dos brancos, a alacridade dos vermelhos, as meias tintas rosa e azul, o verde marinho, o amarelo torrado, a própria sombra húmida se combinan...⁶

Asimismo, la ciudad adquiere unos matices desconocidos hasta entonces; se personifica en una entidad que tiene su propia voluntad y deseos:

... a metáfora de que Lisboa em cada ângulo de praça ou de betesga joga connosco o brinco da surpresas.⁷

y también:

Lisboa [...] nunca sorri da mesma maneira.⁸

...Lisboa se aproveitou do Terramoto para se transfigurar...⁹

La intención del autor es acompañar al lector deseoso de conocer la vida lisboeta por unas zonas ricas en historia y cultura, y Araújo especifica que la única condición previa necesaria para el trayecto es la de querer la ciudad:

Este pensamento de peregrinar pela Lisboa do passado, dentro da Lisboa do presente, não passa de um deleite de espírito do autor, que dá o braço a quem quer que o acompanhe, prasenteiro destas jornadas, membro da mesma comunidade, freire da mesma ordem cuja regra tem apenas um único capítulo: querer bem; amar a Cidade. [...] Nunca houve noiva melhor no mundo, e mais castado que esta Lisboa...¹⁰

Junto con la ciudad, el otro elemento que acompaña buena parte del relato es el río, cuya presencia silenciosa lleva en sí una carga lírica y afectiva nada desdeñable:

... o Tejo eterno – avoengo de tôda a Lisboa, raíz de tôdas as memórias...
Razão de ser de tôda a urbe.¹¹

⁵ La diferencia de estilo se nos antoja muy clara en las intenciones del autor, debido a las diferencias de caracteres tipográficos utilizados en la imprenta: cursiva para los *Pórticos*, y redonda para el resto del libro.

⁶ Araújo, Norberto de, “Peregrinações em Lisboa”, op. cit., vol XIII, pp. 7-8 (“Pórtico do livro XIII”).

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, Livro XII, p. 102. Esta cita no pertenece a un “Pórtico”, sino al fragmento final de un libro, el XII, y sigue el mismo estilo de los “Pórticos”).

⁹ Ibidem, p.10 (“Pórtico do livro XII”).

¹⁰ Livro I, p. 7.

¹¹ Livro XII, “Pórtico”, p. 10.

De hecho, Lisboa está considerada como la “... princesa do Tejo...”¹²; esta imagen de la ciudad que la equipara a una mujer permite una aproximación más profunda a ella, porque el lector la siente más cercana a su condición humana. Estas peregrinaciones lisboetas son, en palabras de su propio autor, algo más y algo menos que una guía turística. Se trata de un trabajo de divulgación, sin descuidar el aspecto más ameno que entraña un paseo por las calles de Lisboa:

Destina-se, mais do que a turistas, aos amantes de Lisboa e a todos os lusíadas de bom entendimento desta dona-menina de manso falar.¹³

Los libros más interesantes, tal vez porque más relación tienen con las zonas emblemáticas de la biografía de Fernando Pessoa, son el XII y el XIII. Sumergiéndose en ellos, el lector da un salto atrás en el tiempo, y de la mano de Araújo puede deambular sin prisas por calles, iglesias, fuentes, estatuas, callejones y edificios en ruinas, como si fuese el mismo Dilecto, el interlocutor ficticio de los relatos del autor. Las descripciones son tan minuciosas, y los detalles tan importantes en la economía de la narración, que este texto tiene el valor de un documental, casi visual, sobre la realidad de la ciudad, en los mismos años en que Pessoa consumía su existencia de café en café, de despacho en despacho, de cuarto alquilado en cuarto alquilado.

De todos los rincones descritos, Araújo proporciona una amplísima información sobre su evolución histórica: así por ejemplo, al hablar de la (actual) Praça do Comércio, nos informa de las diversas situaciones por las que ha atravesado a lo largo de los siglos (a través de los siguientes apartados: “Evolução do Terreiro do Paço”, “Paço da Ribeira”, “Ruína do Paço da Ribeira”, “Praça do Comércio” y “Estátua Equestre”); al barrio de la Baixa dedica incluso capítulos distintos, para describir “A Baixa antiga” y la moderna, en unos recorridos por sus calles más representativas; lo mismo acontece con el Rossio, dividido en “O Rossio velho”, cuya alma “é o seu

¹² Livro I, p. 8.

¹³ Livro I, p. 9.

passado”¹⁴, y “O Rossio” moderno, dominado por los cafés de tradición política y literaria en su lado occidental y por las tiendas de moda y los comercios en el oriental.

El barrio del Chiado – “que não é Lisboa, mas é meia Lisboa”¹⁵ – también tiene su historia, sobre todo porque en siglo XIX los literatos románticos frecuentaron mucho sus cafés y sus librerías, como es el caso de la antiquísima Livraria Bertrand – “que data, no título-apelido, de antes do Terramoto”¹⁶ – o del café “Brasileira”, que hoy en día tiene en su terraza la estatua sentada de su más célebre cliente de principios de siglo, Pessoa:

A Brasileira – Café – sucede aos botequins afamados de S. Carlos, Chiado, Rossio, Arco do Bandeira e Cais do Sodré do século passado. [...]
A “Brasileira” – é hoje um símbolo: nem fidalgos (que quasi não há), nem políticos (que hoje têm pudor de aparecer nos Cafés), nem a nota dos literatos das Académias (que raro descem ao povoado), nem exclusivamente artistas, jornalistas, advogados, juriconsultos, incipientes da literatura, desiludidos, falhados, sonhadores, poetas. Nada disto, em escola, e de tudo um pouco. A “Brasileira” tornou-se uma instituição do Chiado, pobre mas desafrontada. [...]
... ostentam-se nos interiores da Brasileira pinturas de José de Almada Negreiros...¹⁷

Y nótese que aquí Araújo hace referencia a Almada Negreiros, que fue uno de los representantes más polémicos de las vanguardias de principios del siglo XX, y no a Pessoa, que con éste último compartió manifiestos e ideas; de todos es sabido que en vida Pessoa publicó tan sólo un volumen de poesía, “Mensagem”, y unas poesías sueltas en revistas, y que todo su legado extraordinariamente rico se dio a conocer sólo cuando se inició el expolio del *arca*, mucho después de su muerte.

Hay otro lugar en Lisboa donde Pessoa solía pasar muchas horas del día, y del que encontramos en Araújo una detallada descripción; se trata del café “Martinho da Arcada” (en el Terreiro do Paço), que hoy tiene sus paredes del interior del local llenas de fotografías del poeta, sacadas en el mismo establecimiento, y que todavía conserva un ambiente modesto y familiar:

O Café-Restaurante “Martinho da Arcada” é o mais antigo de Lisboa, pois data de 1782 [...]; pertenceu [...] a Martinho Bartolomeu Rodrigues (e daí o nome de Café-Martinho “da Arcada”, por oposição ao Martinho, no antigo Largo de Camões, ao Rossio, e que foi fundado, mais tarde, pelo mesmo Rodrigues). O estabelecimento, que até há pouco

¹⁴ Livro XII, p. 66.

¹⁵ Ibidem, p. 91.

¹⁶ Ibidem, p. 95.

¹⁷ Ibidem, p. 98.

tempo mantinha uma aparência discreta de oitocentos, foi remodelado no ano passado...¹⁸

En el libro XIII, el centro del paseo del autor es la zona del Cais do Sodré:

O Cais do Sodré – são as agências de navegação, os escritórios de tipo inglês, os cafés e tabacarias, o cais e a estação...¹⁹

Sabemos que Pessoa se ganaba la vida como traductor, del inglés y francés, de correspondencia comercial en varias firmas de la ciudad (“escritórios de tipo inglês”), que conocía y frecuentaba un local inglés (“os cafés”) en esta zona, y que para ir a recoger a su *namorada* Ophélia cogía el tren en esta estación hacia el barrio de Belém donde ella trabajaba (“a estação”). Así, el lugar tiene numerosas y sugerentes reminiscencias pessoanas, aunque Araújo, lógicamente, lo ignora y por lo tanto lo omite en su texto.

Dejando ahora a un lado las referencias literarias, me parece oportuno señalar una curiosidad relativa a la editorial que en 1939 publica las *Peregrinações*; en el libro XII el autor, en la descripción de la Rua Augusta, en la Baixa, hace de ella una presentación bastante halagadora, debido posiblemente al deseo de homenajear en cierto modo el apoyo recibido en la impresión y publicación de la obra:

A Livraria “António Maria Pereira” – de grande renome literário e editorial – foi fundada em 18 de agosto de 1848 por António Maria Pereira, o primeiro da sua dinastia, que tinha o ofício de “livreiro” (encadernador). [...] A propriedade desta importante livraria editora - acentuadamente lisboeta – tem continuado sempre na família, por gerência dos filhos varões, todos também António Maria Pereira.²⁰

Un año después, en 1940, Araújo publica otro libro de cierta importancia sobre la ciudad: “Lisboa”, ilustrado con unos curiosos y originales dibujos de Maria Keil do Amaral (toda la parte introductoria) y con fotos de monumentos y calles en aquellos años (la parte descriptiva).²¹ En este texto, el autor se concede más libertad “poética” a la hora de relatar hechos históricos o cuando describe paisajes o sensaciones que la ciudad le provoca. El lenguaje deja de ser el concreto y conciso de las *Peregrinações* y

¹⁸ Ibidem, pp. 29-30.

¹⁹ Livro XIII, p. 38.

²⁰ Livro XII, p. 51.

se convierte en el vehículo para transmitir todo lo que la ciudad evoca en la imaginación y la interioridad del autor. Así, por ejemplo, después de una brevísima síntesis histórica (pp. 1-3), en el “Panorama” (pp. 5-7) Lisboa es definida como “mais contemplativa do que monumental, num semblante espiritual de conjunto.”²² Ninguna otra capital europea posee el encanto de Lisboa; puede que sea menos rica en monumentos y en edificios grandiosos, pero “possue qualquer coisa de religioso e de ingénio”²³ que la hace única. Todas sus características geográficas – el clima, la proximidad del río y del océano, las vistas que se disfrutaban desde sus miradores – predisponen tanto al lisboeta como al turista a cierto romanticismo²⁴, y si a eso le añadimos la visión de la ciudad a la luz de la luna, el cuadro es perfecto para que el visitante se entregue rendido ante la belleza y la poesía de “certos rincões da Lisboa pitoresca.”²⁵ La singularidad de Lisboa requiere también una disposición adecuada en quien la mira: hay que ser turistas sensibles para captar el alma de las calles, porque ninguna guía explica cómo se percibe “o romantismo oculto”²⁶ de la capital.

En el apartado sobre “Tipos de Lisboa” (pp. 11-14) la atención del autor se detiene en los diversos tipos de habitantes que se pueden encontrar en los barrios lisboetas, y que se han convertido en elementos característicos, y hasta folclóricos, de sus calles: la *varina*, vendedora de pescado; los *saloios*, procedentes de las zonas rurales alrededor de la capital; el *ardina*, el joven vendedor ambulante de periódicos, etc. Todos ellos son representantes de una franja humilde de la población, ya que Araújo no solía dedicar demasiadas páginas a los nobles o a los burgueses (a no ser que la puntual descripción de un edificio o palacio lo requiriera, en las *Peregrinações*).

La serie de apartados que sirven de introducción al rápido recorrido por las principales calles y monumentos de la ciudad (pp 23-62) se cierra con un “Esquema”

²¹ Araújo, Norberto de, “Lisboa”, Lisboa, Ed. Secretariado da Propaganda Nacional, 1940.

²² *Ibidem*, p. 5.

²³ *Ibidem*, p. 7.

²⁴ “Lugares românticos de Lisboa”, *Ibidem*, pp. 8-10.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁶ *Ibidem*, p. 10.

de las cinco Digresiones; aquí explica cuáles van a ser los itinerarios de las páginas siguientes y presenta un breve resumen de los principales puntos de interés que se visitarán. No falta el detalle histórico (¡ y político!) de la visita a la recién celebrada *Exposição Histórica do Mundo Português*, en Belém, inaugurada bajo los auspicios del régimen del Estado Novo el mismo año de publicación de esta guía. Las referencias al río, “destino social e soberano de Lisboa”²⁷, son continuas a lo largo del texto y cumplen la función de hilo conductor, “poético” elemento de unión entre los diversos componentes del paisaje urbano, origen y razón última del glorioso pasado de Portugal.

Es de 1950 el “*Inventário de Lisboa*”²⁸, auténtico diccionario de toda construcción digna de mención en la ciudad, estructurado en nueve fascículos, además de un volumen especial dedicado al estudio histórico de las Casas del Ayuntamiento y de los Palacios del *Concelho*.

El primer fascículo recoge la descripción de los que son Monumentos Nacionales – *Castelo, Sé (Catedral), Jerónimos, Torre de Belém, S. Vicente, Basílica da Estrela*, y *Aqueduto das Águas Livres* - ; el segundo informa acerca de los sistemas defensivos de la ciudad – *Cerca Moura* (siglo XII), *Cerca de D. Fernando* (siglo XIV), *Defesa marítima e terrestre* (siglo XVII), y *Campo Entrincheirado* (siglo XIX); y a partir del tercero inicia una recopilación de datos sobre todos los Palacios de la ciudad, sean estos Nacionales, del patrimonio nacional, Municipales o particulares (a los que dedica más de tres fascículos).

Las páginas del “*Inventário*” están plagadas de los más mínimos detalles a propósito de la construcción y la estructura arquitectónica de los palacios descritos, y proporcionan al lector una visión privilegiada, casi como si de una fotografía o de un plano se tratara, de la situación de algunas zonas y barrios de la Lisboa de los primeros años 50. En el caso de esta obra, cabe subrayar la ausencia de momentos

²⁷ *Ibidem*, p. 15.

²⁸ Araújo, Norberto de, “*Inventário de Lisboa*”, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1950.

líricos o de descripciones especialmente apasionadas en la redacción de sus páginas, aspecto que no es de extrañar si se considera el carácter metódico y funcional de su planteamiento.

Las “*Legendas de Lisboa*”²⁹, de 1944, merecen un tratamiento distinto del que he reservado hasta ahora a las demás obras de Araújo. He aquí un ejemplo de cómo un mismo autor puede pasar de unos textos en los que predomina la descripción – más o menos objetiva – de la historia externa y de la fisonomía real y concreta de la ciudad, a unas páginas en las que se asiste a una parcial transformación de esa realidad a través del cuento casi siempre legendario, cuya esencia se sitúa entre dato objetivo y fantasía popular.

El libro está dividido en dos partes: “*Trono de Santo António*”, una recopilación de los más sugerentes cuentos y leyendas sobre personajes o lugares de la Lisboa antigua y medieval; y “*Alma cândida das ruas*”, un recorrido por las calles y callejuelas menos conocidas de la topografía lisiponense, pero no por eso menos ricas de anécdotas e historias curiosas que contar. Aquí, de todas las ermitas³⁰, palacios, arcos, escudos incrustados en los edificios, etc., el autor explica también su procedencia, auténtica o supuesta.

Cada uno de los cuentos ocupa el mismo espacio, dos páginas, y está organizado siguiendo prácticamente la misma estructura: la primera letra de la primera palabra se inserta en un marco ampliado que reproduce una vista de la ciudad, del río, de una calle o de un monumento; a una introducción de unas pocas líneas sigue el núcleo de la narración, y al final a menudo se encuentra una evocación lírica de Lisboa, del Tajo o del barrio en cuestión con sus habitantes. Es intención del autor transcribir tan sólo las historias que tengan algún encanto o misterio, ya que todo lo que sea feo o conlleve algún aspecto desagradable, se omitirá:

²⁹ Araújo, Norberto de, “*Legendas de Lisboa*”, Lisboa, Ed. Vega, 1994 (1ª ed. 1944).

³⁰ Nótese que todas las ermitas descritas tienen su origen en la aparición de la Virgen, en diferentes contextos.

Estas “Legendas” esparsas são traços sublinhados de tudo que possui encanto ou mistério. Despreza-se o que é feio pelo direito que assiste àqueles que amam. Recolhe-se o espírito e poetiza-se a matéria.³¹

Aquí tenemos una declaración muy clara en cuanto a los objetivos; las páginas de Araújo no sólo sirven de guía a cuantos se dejen llevar por ellas a descubrir los rincones que el autor describe, sino que sabrán transformar la realidad histórica en detalle lírico, revelando al lector la poesía intrínseca de cada lugar:

Se se tratasse de história pura – não existiria aqui poesia alguma.³²

Hay relatos, que hacen referencia a la dominación morisca, sobre Afonso Henriques, el cerco de Lisboa y su posterior saqueo a mano de los cruzados, el héroe Martim Moniz, las sombras fantasmales del *Castelo*, la mujer que entretuvo a los moros con manzanas y castañas durante el asedio para que los cruzados pudiesen entrar en la ciudad, etc. – medievales - ; sobre los desaparecidos Paço dos Estaus (en el Rossio) y las Ruas Nova dos Mercadores y dos Ferros, la Bica dos Olhos, que curaba los ojos enfermos de los lisboetas, etc. – y posteriores hasta el siglo XVIII - ; sobre el Mosteiro da Madre de Deus, el Chafariz de El-Rei (que “matou a sede a toda a Lisboa”, p. 95), o el Paço da Bemposta.

Paseando por esta Lisboa “... princesa do Tejo na sua romagem através das idades”³³, el lector encuentra una vasta galería de personajes que representaron algo importante en la vida de la ciudad. “A linda que dorme na Sé” nos traslada, por ejemplo, a la época del reinado de D. Afonso IV, cuando murió D. Maria de Vilalobos, esposa del hidalgo Lopo Fernandes Pacheco y madrastra de uno de los asesinos de D. Inês de Castro, y que fue enterrada en la Catedral bajo un túmulo muy artísticamente esculpido, con una riqueza de detalles muy poco frecuente en aquella época – incluso con un perrito a sus pies, velando.

³¹ “Legendas...”, op. cit., p. 9.

³² *Ibidem*, p. 19.

³³ *Ibidem*, p. 123.

“A Flor da Murta” recoge la historia de D. Luísa Clara de Portugal, esposa de D. Jorge de Meneses de la Casa de la Flor da Murta, de quien se enamoró el rey D. João V, llegando a dedicarle unos versos:

Flor da Murta,
raminho de freixo,
deixar de amar-te
é que eu não deixo.³⁴

Según la leyenda, de esa unión nació una niña que fue monja en el convento de Santos-o-Novo, a la que siguió otra que también era el fruto de una pasión de D. Luísa Clara con otro hidalgo, más joven que el rey; en el palacio de S. Bento todavía se conserva un cuadro de esta bella mujer, que durante un tiempo prestó su mote de “Flor da Murta” a la que era la rua de S. Bento.

Otra leyenda popular es la relativa a la presencia de dos cuervos en el escudo de Lisboa – que han llegado hasta nuestros días siendo los auténticos símbolos de la ciudad:

Dois corvos vieram do Cabo Sacro empoleirados na nau que trouxe o corpo de S. Vicente [incorrupto]. Na noite de 16 de Novembro de 1173 a nau foi abicar a Santa Justa Velha, onde os restos do Santo foram recolhidos por D. Múnio, prior. Os corvos permaneceram no telhado. Depois, por noite velha, fez-se a procissão para a Sé, cujo deão, D. Roberto, preparou tudo muito bem, em segredo, para não se alvortar o povo, talvez a conselho de Gonçalo Viegas, alcaide-mor do Castelo, o comandante da polícia daquele tempo. Os corvos seguiram no cortejo, ficaram na Sé por muitos anos, e permanecem para sempre na nau das armas do brasão de Lisboa.³⁵

Para seguir con los temas hagiográficos, que perduran en la memoria popular, en la segunda parte de las “Legendas” Araújo propone una “revisión” de la imagen de S. Antonio, auténtico patrono de los habitantes de los barrios más castizos; el Santo, nacido en 1195 cerca de la Catedral, está retratado por ciertos artistas, como el italiano Giotto, de una forma determinada, es decir, como un hombre obeso y caricaturato, mientras que el pueblo supo interpretar correctamente su figura:

O *Flos Santorum* alfacinha diz um Santo António iluminado, folgazão, casamenteiro, milagroso e poeta.³⁶

³⁴ Ibidem, p. 75.

³⁵ Ibidem, p. 81.

³⁶ Ibidem, p. 215.

Y con él se cierran las “Legendas”, en las que se ha hablado de lugares y personas muy lejanos en el tiempo; de entre sus páginas, la imagen que se puede sacar es la de un espacio casi soñado³⁷, en el que, gracias a la pérdida de nitidez que proporciona el desvanecimiento de las coordenadas temporales, se pueden evocar, como si fueran unas visiones, sitios y personajes cuya relación con la realidad se antoja, cuando menos, evanescente.

El estudio de la obra de Norberto de Araújo en conjunto, por lo que se ha podido comprobar, es importante para iniciarse en los terrenos de la olisipografía. Tal vez nadie antes que él supo reunir en unos libros toda la sabiduría popular, hasta entonces dispersa por los barrios de la capital, combinándola con una paciente labor de búsqueda e investigación en los archivos históricos y con sus propias experiencias y recuerdos personales.

El resultado es una riquísima e inagotable fuente de informaciones, las más diversas, que permiten afrontar con más responsabilidad el análisis de la poética de la ciudad de Lisboa en autores como Pessoa, Saramago, Tabucchi, etc.

Después de estas publicaciones, todas las referencias adquiridas durante la lectura de Araújo han permitido comprender mejor la ciudad, y el nivel de conocimientos sobre su historia y tradiciones se ha visto muy beneficiado por las obras que he mencionado.

La Olisipografía después de Norberto de Araújo

Las últimas décadas del siglo XX han sido especialmente fructíferas en cuanto a publicaciones olisipográficas se refiere. Siguiendo la estela del maestro espiritual de todos ellos, muchos historiadores, críticos de arte, escritores o, sencillamente, enamorados de Lisboa, se han embarcado en la aventura de *retratar* la ciudad en alguno de sus aspectos. Son, en la mayoría de los casos, obras de divulgación

³⁷ Vd. p. 27.

accesibles a un público no especialista en la materia, y se pueden encontrar en las estanterías de las más importantes librerías portuguesas, llegando incluso a tener cierto éxito entre los lectores. Dejando a un lado las reediciones de la editorial Vega, de las que ya se ha hablado, algunos de estos libros constituyen una inagotable fuente de información para quien se acerque al complejo mundo de la historia y el urbanismo lisboetas.

A continuación se encuentra una lista parcial de las obras que me han parecido especialmente claras e importantes a la hora de estudiar el fenómeno “Lisboa” como ciudad-símbolo, ciudad-signo, ciudad-emblema literario o ciudad-cuna del alma portuguesa; en todas ellas³⁸ el estudioso encontrará un instrumento insustituible para penetrar en los secretos de la Lisboa-*princesa do Tejo* a la que aludía Araújo en sus obras.

§ Obras de historia, urbanismo, arquitectura y recopilaciones bibliográficas

“O Livro de Lisboa”³⁹. Este volumen forma parte del amplio catálogo de libros publicados sobre la ciudad en ocasión de la celebración de “Lisboa 94, capital europeia da cultura”. Es una obra muy importante sobre historia, arquitectura, arte y sociedad en la ciudad. Contiene los siguientes capítulos: *O desenvolvimento do sítio de Lisboa / Das origens pré-históricas ao domínio romano / O domínio germânico e muçulmano / Depois da Reconquista / Lisboa no século XVI / Lisboa maneirista / Lisboa barroca. Da Restauração ao terramoto de 1755 / De Pombal ao Fontismo / Os últimos anos da monarquia / Reflexos da industrialização na fisionomia e vida a cidade / Lisboa no século XX*. Asimismo, contiene una bibliografía muy completa sobre temas olisipográficos.

³⁸ Las obras mencionadas a continuación se han consultado en los fondos de la Biblioteca Nacional de Lisboa o en las numerosas librerías de la ciudad, puesto que se trata de publicaciones recientes y fácilmente asequibles.

³⁹ Moita, Irisalva (coord.), “O Livro de Lisboa”, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1994.

“Lisboa das sete cidades”⁴⁰. Sus dos autores, cada uno ocupándose de un aspecto específico de la historia urbana, invitan al lector a recorrer la ciudad a través de siete itinerarios: A Primeira Lisboa / A Lisboa medieval / A Lisboa da Expansão / A Lisboa dos Filipes / A Lisboa Pombalina / A Lisboa Liberal / A Lisboa de Ressano Garcia e Duarte Pacheco. José Luís de Matos, historiador y profesor universitario, es «defensor de uma corrente de arqueologia denominada arqueologia espacial, que estuda a forma como o homem organiza o espaço que habita, completando o saber obtido pela arqueologia tradicional, a arqueologia das estruturas e materiais»⁴¹. De hecho, paralelamente a la presentación histórica que realiza Isabel Braga, explicando los diferentes periodos y acontecimientos, el profesor de Matos intenta presentar un planteamiento nuevo, es decir, observar la evolución de la ciudad a través de las variaciones de su espacio, o de *sus espacios*. Así, las sucesivas épocas y los fenómenos políticos, económicos, religiosos y sociales quedan patentes en la evolución de los lugares de culto, las transformaciones de los barrios, los movimientos de los diferentes estamentos sociales de un espacio a otro (pero siempre permaneciendo dentro del perímetro urbano), etc. El texto propone un recorrido por las siete ciudades de las que se compone Lisboa: «... a cidade delimitada pela Cerca Moura, correspondente ao núcleo urbano mais antigo, a cidade no interior da Cerca Fernandina, a muralha que engloba as comunas cristãs, judaicas e mouras dos arrabaldes, edificada por uma série de comunidades religiosas, a cidade da expansão, junto ao Tejo, a cidade dos filipes, a cidade pombalina, a cidade liberal, em que os grandes edifícios religiosos são transformados em instituições civis, e a cidade nova desenhada por Ressano Garcia e Duarte Pacheco.»⁴²

“Lisboa desaparecida”⁴³. Se trata de una recopilación, amena y entretenida, en varios volúmenes de los artículos que la autora ha ido publicando a lo largo de varios

⁴⁰ Matos, José Luís de y Braga, Isabel, “Lisboa das sete cidades”, fotografías de Patrícia Almeida, op. cit.

⁴¹ Ibidem, p. 12.

⁴² Ibidem, p. 14.

años en periódicos portugueses. En la presentación de la obra, Dias reconoce tener una actitud conservadora en sus páginas, porque pretende denunciar la progresiva y lenta destrucción de la ciudad por parte de quienes buscan hacer de ella un «grande negócio»⁴⁴. La documentación iconográfica es lo mejor de estos volúmenes, al constar de fotos antiguas, grabados, planos antiguos desplegados, etc. Al final del primer volumen la autora reúne una interesante y completa bibliografía sobre la Lisboa de los siglos XIX y XX (pp. 183-185), incluyendo obras de Eça, Raul Brandão, Fialho de Almeida, Camilo, etc., sobre la ciudad.

“Lisboa: urbanismo e arquitectura”⁴⁵. Este volumen presenta la evolución histórica y urbanística de la ciudad desde la Edad Media hasta nuestros días. Es uno de los muchos libros de José Augusto França sobre Lisboa; no hay que olvidar que fue él quien preparó el curso de “Estudos Olisiponenses” en la Universidad Autónoma de Lisboa, a partir de 1994, siendo uno de los mayores olisipógrafos a nivel nacional e internacional. Especial interés revisten la bibliografía y una Tabla Cronológica de la ciudad.

“A cidade dos sítios”⁴⁶. El traslado de la sede de la Caixa Geral de Depósitos, dejando las zonas de Calhariz, Chagas y Santa Catarina tras una permanencia de muchísimos años, ha sido el pretexto para encargar un libro al escritor António Valdemar sobre estos lugares tan especiales y cargados de recuerdos para la institución bancaria. Así nace esta obra, donde se mezclan historia, descripción arquitectónica y curiosidades de los sitios recordados. Merecen una mención a parte el repertorio iconográfico y la bibliografía histórica sobre las zonas tratadas.

“Olisipónia”⁴⁷. Se trata de un pequeño volumen en el que se introduce al lector en las instalaciones del Centro de Interpretação da Cidade de Lisboa, situadas en el

⁴³ Dias, Marina Tavares, “Lisboa desaparecida”, Lisboa, Quimera Editores, 1987 en adelante (varios volúmenes publicados en los años siguientes).

⁴⁴ Ibidem, vol. I, p. 7.

⁴⁵ França, José Augusto, “Lisboa: urbanismo e arquitectura”, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.

⁴⁶ Valdemar, António, “A cidade dos sítios”, Lisboa, Ed. Caixa Geral de Depósitos, 1993.

⁴⁷ CICAL (Centro de Interpretação da Cidade de Lisboa), “Olisipónia”, Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1998.

Castelo de São Jorge, donde se encuentra una espectacular exposición permanente, con tecnología multimedia, sobre la ciudad y su evolución histórica y social. El texto del libro reproduce los títulos de las diferentes salas de la exposición. El CICL es una institución, fundada recientemente, que quiere proporcionar una información general básica sobre la ciudad para todo tipo de público.

“Amigos de Lisboa”⁴⁸. Este pequeño fascículo explica la génesis y las finalidades del histórico grupo “Amigos de Lisboa”, fundado en 1936 por un grupo de intelectuales lisboetas, entre los que figuraban personajes de la talla de Norberto de Araújo, Gustavo de Matos Sequeira y Luís Pastor de Macedo. Los cien socios fundadores celebraron su primera asamblea general en abril de 1936, en la que se aprobó el logotipo ideado por Almada Negreiros. La finalidad del grupo era, y sigue siendo, el estudio y la defensa del patrimonio artístico y cultural de Lisboa. El boletín oficial de esta institución es “Olisipo”, que se publica desde 1938 (vd. más adelante), y la sede es el Palácio da Mitra, en Marvila, Lisboa.

“Lisboa na história e na literatura portuguesa”⁴⁹. Este valioso instrumento bibliográfico consta de los siguientes apartados: 1. *A história da cidade* 2. *A cidade na história* 3. *A cidade na literatura*. Para cada una de estas secciones se ofrece una simple y clara, pero bastante completa, bibliografía; no contiene texto escrito, sino sólo referencias a libros concernientes la temática urbana.

“Lisboa: Panorama da sua história e expansão urbana”⁵⁰. Es una separata del volumen “À descoberta de Portugal”, en la que el autor hace un rápido y conciso repaso a la historia y a la evolución urbanística de la ciudad. Es interesante la presentación de los personajes típicos lisboetas (*saloios / galegos / varinas / pretos / algarvios*), en la página 21.

⁴⁸ Pereira, Teresa Sancha, “Amigos de Lisboa”, Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1995.

⁴⁹ VV. AA., “Lisboa na história e na literatura portuguesa”, Lisboa, 1984.

⁵⁰ Bairrada, Eduardo Martins, “Lisboa: Panorama da sua história e expansão urbana”, *Seleções do Reader's Digest*, 1982.

“Lisboa: o Tejo, a Terra e o Mar”⁵¹. Indispensable instrumento para conocer y profundizar en la Lisboa medieval, a través de los varios estudios y ponencias que el autor recoge en este libro. Los resultados más interesantes de su investigación se encuentran en los capítulos titulados “Lisboa: o Tejo, a Terra e o Mar”, que da el nombre a todo el conjunto, y “A Toponímia e a Lisboa Medieval”.

§Obras de divulgación infantil y juvenil

En este panorama de obras dedicadas al estudio de la ciudad de Lisboa no pueden faltar las referencias a todo un conjunto de obras destinadas a un público infantil y juvenil, puesto que éstas dan la medida de la importancia otorgada a nivel institucional y editorial a todos los temas relacionados con la capital de Portugal.

En época salazarista circulaba una colección de cromos en color titulada “História de Lisboa”⁵², cuyo principal mérito es el de acercar a las capas más jóvenes de la sociedad la historia y los personajes más interesantes de la capital del *Estado Novo*. El texto que aparece en la base de los cromos presenta unas manipulaciones evidentes en el terreno de la investigación historiográfica, debido a la fuerte influencia de la retórica salazarista en todos los discursos de la época.

“Vamos jogar com a história de Lisboa”⁵³. El esfuerzo divulgativo del Ayuntamiento de Lisboa queda patente en este libro, que es en realidad un texto de apoyo para la enseñanza en las escuelas primarias de la ciudad. En él, cada monumento o lugar importante tiene su ficha histórica y su pequeña bibliografía, para estimular el aprendizaje y el deseo de profundización de los pequeños lectores. Asimismo, cada ficha viene acompañada de una foto en blanco y negro relativa al monumento descrito.

⁵¹ Barbosa, Pedro Gomes, “Lisboa: o Tejo, a Terra e o Mar”, op. cit.

⁵² Aguiar, Mário de, “História de Lisboa”, Lisboa, Ed. Agência Portuguesa de Revistas, 1960.

⁵³ VV. AA., “Vamos jogar com a história de Lisboa”, Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1994.

“História de Lisboa”⁵⁴. He aquí un ejemplo de publicación dirigida a los jóvenes perfectamente lograda; en forma de cómic, los autores introducen a sus lectores en el mágico mundo de una Lisboa prerromana, romana, árabe, etc., hasta llegar a la caída del *Estado Novo* y a la Revolución de los Claveles. El rigor científico que desprenden los dos volúmenes explica por qué las librerías colocan esta obra entre los demás títulos de olisipografía, en vez de incluirlos en las secciones de literatura juvenil o de entretenimiento. Las ilustraciones de gran calidad permiten una lectura amena y, dado el carácter didáctico de la obra, al final de cada volumen se encuentra un cuestionario sobre los diferentes periodos históricos que se han tratado. Oliveira Marques intenta sobre todo explicar la vida que llevaban los lisboetas en las diversas etapas de la historia ciudadana, alejando el espectro de las fechas y los acontecimientos enumerados de una forma estéril; y la figura que gana un notable peso específico en este cómic es la ciudad misma, que llega a ser la verdadera protagonista de la Historia contada.

§Revistas

Muchos de los autores que se ocupan de olisipografía disponen, para presentar sus trabajos, de una serie de publicaciones periódicas que tienen una distribución a gran escala en las librerías. Las siguientes revistas gozan de prestigio científico y de una buena aceptación a nivel general.

“Lisboa. Revista Municipal”⁵⁵. La Câmara Municipal edita trimestralmente esta revista desde 1939; en ella se incluyen artículos de todo tipo sobre las diversas facetas de la realidad lisboeta, desde la arquitectura, la historia o la literatura, hasta la sociología, la urbanística, la arqueología, etc. En La Biblioteca Nacional de Lisboa se pueden revisar los sumarios de todos sus ejemplares hasta 1988.

⁵⁴ Marques, A.H. de Oliveira (texto) y Abranches, Filipe (ilustraciones), “História de Lisboa”, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim y Câmara Municipal de Lisboa, 1998 (2 voll.).

⁵⁵ “Lisboa. Revista Municipal”, Ed. Câmara Municipal de Lisboa.

“Olisipo”⁵⁶. El grupo “Amigos de Lisboa” empieza a publicar este boletín en 1939; hoy en día su periodicidad es semestral, y los contenidos se ocupan de todo lo relacionado con la ciudad, desde todas las perspectivas del saber.

“Cadernos do Arquivo Municipal”⁵⁷. La publicación de esta revista comienza en 1997, y la edita la Câmara Municipal. Con un formato excelente en cuanto a la calidad del soporte cartáceo y de las referencias iconográficas, los “Cadernos” contienen artículos sobre la historia de Lisboa y los documentos que forman parte de los archivos históricos de la ciudad (Arquivo Histórico, Arquivo do Arco do Cego, Arquivo do Alto da Eira y Arquivo Fotográfico).

“Biblioteca”⁵⁸. Después de empezar su andadura en 1998, esta publicación sigue proponiendo artículos sobre los tesoros que se conservan en las bibliotecas lisboetas; tiene una sección enteramente dedicada a las reseñas de libros sobre la ciudad y su realidad.

Las obras que componen el panorama de la olisipografía moderna son tan numerosas, que en este apéndice se incluyen tan sólo las que parecen más interesantes o, por lo menos, las más claras y útiles a la hora de “iniciarse” en esta disciplina. No he pretendido ser exhaustiva en mi reseña, ni establecer agravios comparativos con respecto a otras obras de igual o mayor valor científico o documentalístico. Por esta razón, y para no alargarme demasiado, se remite a las bibliografías mencionadas en las páginas anteriores para completar un cuadro de obligada referencia destinado a aquellos lectores interesados en la temática lisboeta, en toda la amplitud de su espectro.

⁵⁶ “Olisipo”, Boletim do grupo “Amigos de Lisboa”.

⁵⁷ “Cadernos do Arquivo Municipal”, Ed. Câmara Municipal de Lisboa.

⁵⁸ “Biblioteca. Revista das Bibliotecas Municipais de Lisboa”.

Lisboa, princesa del *Tejo*, a lo largo de toda su historia ha atravesado momentos de gran importancia desde un punto de vista político y económico, pero también ha vivido la experiencia dolorosa de la pobreza y el olvido, después de la decadencia de su economía.

Históricamente, las etapas fundamentales de su evolución son las que determinan el ascenso y la caída del poderío marítimo y, consecuentemente, económico de Portugal. A partir del siglo XIV Lisboa, ya convertida en capital del reino, se transforma en un centro mercantil de primer orden en el panorama comercial europeo. El aspecto de la ciudad muda paulatinamente, y se pueden descubrir vestigios de una nueva estructura topográfica, en cuya base se encuentran los talleres y los lugares de trabajo de los menesterales y artesanos que ocupaban las calles del antiguo casco urbano, en los planos de época medieval conservados en el Museo de la Ciudad; estos revelan una distribución del espacio acorde a la importancia de los nuevos oficios relacionados con las actividades emergentes, es decir, otorgando un lugar estratégico a los arsenales marítimos, a las fábricas de embarcaciones, a los comerciantes, orfebres, mercaderes y demás gente involucrada, directa o indirectamente, en la expansión ultramarina. Paralelamente a la expansión comercial del país, la ciudad misma amplía su perímetro, haciéndose necesaria la construcción de una nueva cerca de murallas que puedan

proteger a los habitantes de ataques externos; con el levantamiento de la Cerca Fernandina se fijan los nuevos límites de la ciudad, incluyendo todos los barrios que, en la anterior muralla morisca, habían quedado al margen por diversas razones, tanto políticas como religiosas. El perfil urbano, de esta manera, va adquiriendo las formas que harán de ella un espacio característico y muy celebrado por los visitantes extranjeros, a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII. En la época de su mayor esplendor fueron numerosos los que acudieron a la orilla del Tajo para ver con sus propios ojos las riquezas procedentes de las tierras conquistadas, y para respirar el ambiente cosmopolita de sus calles y barrios ribereños, llenos de vizcaínos, catalanes, marseleses, genoveses, venecianos, etc. Viajeros como Jerónimo Münzer, Gaspar Barreiros o Damião de Góis resaltan, en sus relatos, el crecimiento económico y urbanístico de Lisboa, sin descuidar las actividades febriles que se realizan en la ciudad y la enorme cantidad de materias primas que los habitantes tienen a su disposición. En la época de los descubrimientos, Lisboa es la puerta de lo “exótico”, un lugar donde la abundancia de productos agrícolas o minerales extraños y poco habituales y el notable mestizaje de su población provocan una sensación de sorpresa en la mayoría de los viajeros, sobre todo en los que llegan procedentes de tierras del norte de Europa. Las riquezas que fluyen del Ultramar permiten la edificación de muchas casas, lo que le confiere el aspecto de una urbe muy desarrollada y más adelantada respecto a otras capitales europeas.

Bajo el reinado de D. Manuel se construyen algunos de los monumentos más emblemáticos de la ciudad, aún hoy día, como el Mosteiro dos Jerónimos, la Torre de Belém, el Convento de Madre de Deus y la Casa dos Bicos, dándole un aire manuelino peculiar y muy diferente de las otras ciudades. La Casa da Índia asume un papel relevante en la actividad económica de la capital, y en la orilla del río se lleva a cabo la construcción de la residencia real, un palacio que pervive sólo en los azulejos de época anterior al gran terremoto del siglo XVIII.

Entre 1580 y 1640, los años de la dominación de la casa de Austria, dos autores españoles como Cervantes y Tirso de Molina se encargan de fijar en sus obras literarias la imagen de una ciudad absolutamente magnífica, opulenta y con una situación envidiable; en el “Burlador de Sevilla” Lisboa es admirable por su fisonomía, por la gran cantidad de sus conventos, por el Rossio (*Ruzío*), y por el grandioso puerto que acoge un número notable de embarcaciones; en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, Cervantes elige la capital portuguesa nada menos que como punto de partida de una peregrinación hacia la ciudad más importante de la cristiandad, Roma, por lo que otorga a Lisboa la condición de urbe “pía”, donde las haya. Si se toma en consideración el periodo histórico en el que ambos poetas viven, la profunda religiosidad que los soberanos impusieron como nota dominante de sus reinados, es fácil percibir que la imagen poética de Lisboa que sobresale de estos textos es la de un espacio dominado positivamente por la riqueza comercial, por un lado, y la caridad cristiana de su población, por otro.

La efímera riqueza derivada del oro procedente de Brasil, durante el reinado de D. João V, llena las arcas de la ciudad, por lo que en este periodo se levanta una de las principales obras de ingeniería civil aún existentes en Lisboa, el Aqueduto das Águas Livres, y se procede a edificar el grandioso convento de Mafra, a pocos kilómetros de la ciudad. Sin embargo, a la muerte del rey, la situación ya no es tan favorable para el pueblo de la capital; todos los beneficios del oro se han esfumado o dilapidado, y cinco años más tarde, en 1755, un terrible sismo sacude la tierra, seguido de un maremoto de gran magnitud. Las consecuencias son desastrosas; el panorama resulta desolador, a causa de los escombros que llenan todos los rincones del casco antiguo, y de la tragedia humana y social que el terremoto ha supuesto para los lisboetas. Los viajeros que se atreven a visitar el lugar apenas unos años después de la catástrofe cuentan unas historias realmente duras: la ciudad está derruida, la reconstrucción está siendo más penosa de lo previsto, y la tiranía del marqués de Pombal pesa como una losa sobre los

pobres habitantes, obligados a respetar unas reglas muy rígidas para poder acceder a lo que antiguamente habían sido sus casas. Autores como Richard Twiss o Giuseppe Baretti son testigo de las condiciones de extrema pobreza y desesperación de sus habitantes, y de la inseguridad que reina en las calles por la presencia de bandidos y ladrones. Así la imagen de Lisboa sufre un cambio bastante brusco en relación con los autores precedentes al terremoto. Ya no se trata de un centro neurálgico del comercio con las tierras de Ultramar, ni de la puerta de entrada en Europa de las riquezas de Brasil, sino que el espectáculo de sus calles y sus edificios derribados es tan deprimente que provoca un rotundo rechazo por parte de los visitantes que desembarcan en su puerto.

La reconstrucción se lleva a cabo según los criterios del ilustrado Pombal, por lo que el antiguo entramado de calles estrechas y de perfil tortuoso es suplantado por un sistema de calles perpendiculares y rectas que forman una parrilla bien organizada, partiendo del río hasta llegar al Rossio: es la actual Baixa, nuevo corazón político y económico de la ciudad, según los planteamientos de su inspirador.

En el siglo XIX se levantan monumentos de la importancia del Teatro D. Maria, la Câmara Municipal, el Coliseu dos Recreios, la Plaza de Toros de Campo Pequeno, etc., y los intelectuales románticos ingleses y, sobre todo, franceses se instalan en residencias cercanas al río, creando un nuevo mito, el de ciudad luminosa y tranquila donde la tibieza del clima permite dedicarse por completo a las dulzuras de la poesía y la pintura. Pasada la época más dura de la reconstrucción pombalina, los extranjeros empiezan a sentirse otra vez atraídos por la dulce silueta de la ciudad, y la escritora Pauline de Flaugergues alaba la “tierra de los naranjos” en unos versos inspirados en la situación geográfica privilegiada de Lisboa, capaz de aliviar las penas de un corazón afligido (el de la autora).

Los excesos de los románticos se ven contrarrestados por la rigidez de algunos autores españoles, como es el caso de Gonzalo Calvo Asensio, quien en un intento por acercar las aspiraciones liberales de los dos países cae en la tentación de criticar todo, o

casi todo, lo que ve a su paso por la capital lusitana. Las escenas costumbristas de las fiestas religiosas, las procesiones y las tradiciones populares a las que asiste Calvo Asensio merecen el desprecio del autor, y su obra acaba sin que él haya encontrado los puntos en común que estaba buscando con la realidad española.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX irrumpen en la escena literaria dos personajes destinados a tener un peso específico muy relevante en la formación de una poética del espacio urbano. Charles Baudelaire, en sus “Cuadros parisienses”, plasma, por primera vez, la imagen de una ciudad totalmente alejada de los tópicos convencionales del romanticismo; el París que vive en sus versos es una ciudad que sufre las consecuencias de la llegada de las nuevas tecnologías y de las industrias, es decir, la marginalización de una capa importante de población. Las calles y los bulevares que de día son frecuentados por los burgueses, de noche se transforman en lugares de criminalidad y perdición, habitados por prostitutas, indigentes, ladrones y borrachos; la famosa luz de París se convierte en crepúsculo, en unos juegos de luces y sombras provocados por la nueva iluminación nocturna a gas; los parques y jardines dejan paso a hospitales y tabernas, lugares donde la humanidad pierde su condición racional o sensible y cede a los instintos primordiales. Así, todo lo que anteriormente no tenía rango de literariedad, se vuelve elemento susceptible de ser incluido en un poema (o en un poema en prosa), sin que éste pierda ni un ápice de su carga emotiva y lírica.

Lo mismo sucede con los versos de Cesário Verde, claro continuador de los experimentos literarios baudelairianos en tierras portuguesas. Cesário, intelectual liberal impregnado de las teorías progresistas de la época, intuye un profundo cambio en la estructura social y laboral de su ciudad, y la retrata con sus juegos de luces, colores y olores según el modelo del París de Baudelaire. Sin embargo, hay que resaltar las diferencias que existen entre ambos autores, puesto que el portugués es menos tremendista en sus imágenes, sin llegar a los excesos de su colega francés. En “Num

bairro moderno” y “Sentimento dum ocidental”, Cesário pasea por una Lisboa poblada de gente pobre y marginal, pero no omite las descripciones de todo el resto de habitantes, especialmente en el momento de la salida del trabajo, al crepúsculo, cuando se van encendiendo las farolas y se vuelve muy fuerte el ruido de los coches por las calles. La Lisboa cesariana es uno de los primeros ejemplos en las letras lusas de la configuración de un espacio (en este caso el urbano) como reflejo de la interioridad atormentada de su autor. Los conflictos que Cesário experimenta en su alma, entre, por una parte, la conciencia de la positividad de la industrialización y, por otra, el precio que ésta supone en cuanto al alejamiento de la Naturaleza y de su sencillez, son los mismos conflictos que vive la ciudad; Cesário empieza lo que, unos años después, lleva a sus últimas consecuencias Pessoa; se pone delante de la ciudad para intentar desentrañar los mecanismos secretos de su existencia, con la esperanza de poder comprender, de esta forma, los mecanismos que rigen *su* misma existencia.

Un auténtico y definitivo cambio de actitud es el de algunos autores del siglo XX, viajeros y literatos, todos ellos orientados hacia una búsqueda más interior que exterior, y dejando a un lado los intereses sociales o políticos de los siglos anteriores.

En cuanto a la literatura de viajes, tenemos el ejemplo más importante relativo a Lisboa, el de Saramago con su “Viagem a Portugal”; él interioriza el viaje, despojándolo de los elementos puramente descriptivos de sus antecesores. La Lisboa de los monumentos y las grandes obras se convierte en *pretexto* para ahondar en las sensaciones que estos mismos monumentos provocan en la interioridad de su autor. Ningún espacio tiene sentido fuera de la dimensión personal de quien lo mira. Esta tendencia es generalizada en la práctica totalidad de los libros de viaje del siglo XX, puesto que ya no se concibe el espacio de una ciudad aislado de quienes en él habitan o por él deambulan. El hecho de descubrir un lugar presenta un paralelismo evidente, en los autores que se han estudiado en este trabajo, con un viaje más íntimo y personal por los

espacios del alma humana; los diarios de viajeros como Reinhold Schneider o Marco Grassano son un preludio (aunque sean posteriores desde el punto de vista cronológico) de lo que en Pessoa es la completa transfiguración y metaforización del espacio urbano.

La distinción clara entre lenguaje literario y lenguaje mixto, presente en los libros de viaje, empieza a difuminarse a finales del siglo XX, cuando la postmodernidad impone unos criterios profundamente intimistas a cualquier tipo de texto no científico; sin embargo, la ausencia de *ficcionalidad* sigue siendo el principal elemento que determina la pertenencia de un texto a un género antes que a otro.

Al analizar los textos literarios relativos al espacio de la ciudad de Lisboa, se ha hecho necesario un repaso a las principales teorías filosóficas que sirven de base para cualquier aproximación al tema en cuestión. De hecho, en algunos filósofos se empieza a plantear el espacio como un elemento que presenta una componente subjetiva, el de la posibilidad de la *percepción* del espacio real. El binomio real – subjetivo (que más adelante, y en textos más específicamente literarios, será real – imaginario) se convierte en la clave interpretativa de la noción de espacio, por lo que se llega a hablar de la “dialéctica del espacio”, una permanente fluctuación entre estas dos dimensiones de la misma categoría filosófica.

En términos literarios, este binomio se traduce en la oposición entre un espacio exterior (real) y un espacio interior (subjetivo o imaginario), que representa una de las características fundamentales de la literatura del siglo XX; la creciente tendencia a la interiorización de los fenómenos externos por parte de los personajes de la novela postmoderna refleja esta polarización de una manera contundente. Algunos especialistas han afirmado la posibilidad de servirse de los instrumentos del psicoanálisis junguiano para establecer con exactitud las bases de una crítica centrada en la oposición espacio exterior – espacio interior del personaje, en aquellos textos que presenten unas descripciones espaciales de una cierta relevancia. Las fluctuaciones entre los dos

espacios son lo que determina la trama de una novela, o el fondo argumental de un poema.

Gaston Bachelard es uno de los primeros en teorizar una nueva crítica, basada en las oposiciones binarias de espacios (abierto – cerrado, alto – bajo, dentro – fuera, etc.), y después otros grandes estudiosos han seguido por el mismo camino, como Angelo Marchese, Ricardo Gullón, Georges Perec, etc, todos ellos defensores de la existencia de un continuo movimiento dialéctico entre las dimensiones exterior e interior del individuo, tanto a nivel de autor, como de personaje.

En las discusiones sobre la naturaleza del espacio literario, el elemento urbano tiene una especificidad dentro del ámbito de la crítica moderna. A través del tratamiento reservado a ciudades antiguas y modernas en textos de épocas muy diferentes, hemos observado la continua transformación del concepto de ciudad. Grandes centros de la antigüedad, como Jerusalén y Constantinopla, cumplen una función marcadamente simbólica en los textos clásicos o religiosos, por lo que en ellas la noción de espacio real pierde su referente más inmediato. En cambio, en la época inmediatamente posterior a la Revolución Industrial se puede observar un cambio de rumbo notable en la atención reservada a la realidad emergente de las ciudades, entonces en plena transformación, y las páginas de Cesário y de Baudelaire son un claro ejemplo de ello.

En el ámbito estrictamente literario, la figura de Fernando Pessoa acapara la atención de especialistas y simples aficionados, por la amplitud y profundidad de sus escritos. Los aspectos ligados a su biografía, y a sus múltiples mudanzas de cuartos alquilados a casas de tías, desperdigados por toda la topografía lisboeta de la época, aún siendo importantes para la comprensión del Pessoa-hombre, en realidad han aportado poco a un estudio como éste, que se proponía configurar la imagen poética de la ciudad, tal y como aparece en sus escritos, tanto ortónimos como heterónimos. El resultado de

esta búsqueda es la imagen de una urbe cambiante, que puede ser un baluarte del entusiasta futurismo de algunos versos de Álvaro de Campos, o una ciudad sentida como lugar del recuerdo, portadora de unas vivencias tiernas y conmovedoras ligadas al mundo de una infancia feliz. Bernardo Soares lleva hasta las últimas consecuencias el proceso de metaforización del espacio ya iniciado por Campos; Lisboa se convierte en metáfora pura de la existencia del propio Soares, es un punto final, y a la vez un punto de partida hacia nuevos horizontes metafísicos. El “Livro do desassossego” es el diario de una vida agobiante transcurrida entre las paredes de un *escritório* y las de una habitación alquilada, desde donde Soares se lanza en sus *devaneios* a la conquista de un espacio imaginario e imaginado, un punto de encuentro de su *yo* más profundo y atormentado con el espacio exterior y lejano de la existencia humana.

Incluso en obras que aparentemente tienen un corte más realista, como la guía de la ciudad y las cartas de amor a Ophélia, del Pessoa ortónimo, se encuentran restos de la tendencia pessoana a problematizar todos los aspectos de la realidad circunstante, transponiendo una descripción a primera vista simple y directa (por ejemplo las de monumentos o zonas determinadas) a un plano más complejo y difícil de interpretar de una manera unívoca. Pessoa, a lo largo de toda su vida, siempre ha leído numerosos textos filosóficos y metafísicos, además de los religiosos y cabalísticos, por lo que en sus escritos reproduce todo el saber y las artes que ha aprendido en ellos; sus interpretaciones del espacio filosófico y matemático pueden abrir el camino a unas interpretaciones más profundas de *su* espacio urbano, y la crítica no debería descuidar el fondo ocultista de algunas de sus páginas.

Más allá del significado literal, la topografía pessoana remite al lector a un espacio fuera de unas simples coordenadas geográficas; la voluntad del hombre es la responsable de la creación de un espacio poético en el que se conjugan el espacio exterior, las

profundidades del alma humana y el elemento metafísico (en ocasiones es incluso un elemento divino) de obligada referencia en buena parte de la producción pessoana.

Si la ciudad es metáfora, entonces el referente concreto de esta metáfora pierde cualquier noción de la oposición verdadero-falso: ya no es pertinente plantearse la verosimilitud del espacio poético en relación al espacio geográfico concreto; la verdad ya no tiene el mismo valor que antes de empezar a leer el texto.

La prosa y la poesía de Pessoa suponen un antes y un después en la concepción general del espacio urbano. A partir de la imagen de Lisboa que él plasma como auténtico hombre-demiurgo, todos los textos posteriores se hacen eco de esta renovada técnica literaria. Autores de la talla de Cardoso Pires, Nootboom, Tabucchi, Saramago o Muñoz Molina han leído a Pessoa y han asimilado de una manera evidente la lección que de sus libros se desprende.

Nootboom y Muñoz Molina, por ejemplo, forjan una imagen de la ciudad que se encuentra fuertemente influenciada por la Lisboa "ciudad-metáfora" pessoana. En estos dos autores, la ciudad condiciona totalmente las acciones y los estados de ánimo de los diferentes personajes, llegando a convertirse en un personaje más. Nootboom apuesta por una trama en la que el factor sorpresa del final, que desvela la pertenencia del protagonista al mundo de los muertos, permite plasmar una imagen a medio camino entre la ciudad verosímil, reconocible por los lugares que el autor describe, y la ciudad percibida como metáfora de un mundo imaginario, donde conviven el presente, el pasado y el futuro de la vida de los personajes. Los saltos temporales presentes en la novela se justifican por el carácter dominante del elemento espacial: la presencia de la imagen de una Lisboa romántica o angustiosa, según el momento, relega a un segundo plano la sucesión temporal lógica de los acontecimientos, puesto que la atención se centra en las relaciones del protagonista con el espacio (¿real u onírico?) que le rodea.

Muñoz Molina, al elegir para enmarcar su historia el género de la novela negra, cumple una declaración de poética bastante clara. En sus páginas, Lisboa aparece como el lugar del misterio, del desasosiego y de la pérdida de referentes temporales por antonomasia. Su protagonista pierde, desde el primer momento en que llega a la ciudad, la conciencia de sí mismo, y se mueve en ella como quien anda a oscuras, sufriendo una serie de ataques y de decepciones que provocarán su vuelta a España. Lisboa es una ciudad que golpea, aturde y deja inconscientes; es el ambiente ideal para crear una intriga que desemboca en la muerte de uno de sus protagonistas, en medio de barrios marginales, de locales de mala muerte cerca del puerto, y de trenes nocturnos que parecen que llevan hacia la nada.

José Cardoso Pires lleva la imagen metafórica de Lisboa hasta la cumbre del lirismo, al convertirla en *cidade-nave*, inmenso barco que fluctúa sobre las aguas del Tajo, símbolo del alma portuguesa, deseosa de explorar los nuevos mundos y las nuevas dimensiones del alma humana; el diario de a bordo que Cardoso Pires ha dejado como una especie de testamento, pocos meses antes de morir, es esencialmente un viaje por la interioridad del mismo escritor, en clave de recorrido por los lugares emblemáticos de la ciudad. El destino del hombre es deambular por la capital portuguesa como quien deambula por los meandros de su alma, y descubrir el alma de Lisboa supone, muchas veces, descubrir el verdadero rostro de sí mismos, reflejado en un detalle de un monumento, en un cuadro, en un callejón pintoresco, etc. La *cidade-nave* está permanentemente a punto de zarpar hacia nuevos horizontes.

José Saramago, en los años ochenta, ha plasmado en tres de sus mayores novelas una imagen de la ciudad que pasa desde la reconstrucción histórica de la época de la conquista a los árabes por parte del rey Afonso Henriques, por la ciudad barroca y llena de estridentes contrastes de D. João V, hasta llegar a la ciudad enfervorizada por la

propaganda salazarista o la ciudad literaria, cargada de reminiscencias pessoanas. Saramago propone entonces un itinerario histórico, a través de las diversas etapas de la cronología lisboeta, para crear en el lector la sensación de haber traspasado las barreras del tiempo, y poder así participar en los acontecimientos que tuvieron lugar muchos años, o siglos, antes. Sin embargo, la ciudad que el autor configura no tiene todos los elementos de una reproducción puramente histórica; en el capítulo a él dedicado, se ha visto como el premio Nobel de 1998 rechaza el calificativo de novela “histórica”, porque en sus libros es él el demiurgo que hace y deshace los acontecimientos de la trama que construye. “Tudo quanto não for vida é literatura”, dice en “História do cerco de Lisboa”: el apelativo de histórica no se puede atribuir a una novela, por el simple hecho de ser ésta un texto de ficción, y por ser entonces un texto en el que la realidad está plasmada según las intenciones de su autor. La Lisboa medieval de la “História do cerco...” es, antes que mera reconstrucción fidedigna según los relatos de los cronistas de la época, una metáfora de su protagonista, o incluso una metáfora de la mujer amada, cuya resistencia inicial hay que conseguir vencer, y que al final se rinde ante los repetidos ataques del enemigo. La Lisboa barroca de “Memorial do convento” es una ciudad que refleja de lleno los contrastes que existen entre sus habitantes; por un lado recibe las ingentes riquezas procedentes de Brasil, que permiten al rey y a la corte seguir manteniendo un nivel de vida altísimo, llegando a proyectarse y a construirse el convento de Mafra, y por otro, la suciedad y falta de higiene que se aprecia en las calles demuestran la extrema pobreza de la población más humilde. El auténtico árbitro del destino de los lisboetas es el tribunal del Santo Oficio, que decide sustraer al cariño de Blimunda su madre y su compañero, Baltasar Sete-Sóis, en unas escenas cruelmente realistas, como igual de realistas son los fragmentos que reproducen los festejos taurinos del Terreiro do Paço, que suscitaban la alegría general del pueblo. En este ambiente enrarecido, personajes como Blimunda o el loco padre Bartolomeu de Gusmão resaltan por la sencillez y la profundidad de sus

sentimientos, oponiéndose en solitario a una vida de conformismo y de renuncia. Ricardo Reis, personaje totalmente meta-literario por su vinculación con el poeta Pessoa, elige vivir los últimos meses de su vida (si se puede hablar de vida, en este caso) en un piso que da al Alto de Santa Catarina, donde se encuentra la terrible figura de Adamastor, una estatua de piedra que impone, por sus dimensiones y la expresión de su rostro, cierto temor en los transeúntes. Su clínica se encuentra en la Praça Camões, donde el creador del mito de Adamastor (por lo menos en el ámbito de la literatura portuguesa), en un momento de la novela, llega a sonreír al fantasma de Pessoa, quien se había parado a mirar la estatua de bronce de la plaza. Con estas premisas, el lector de “O ano da morte de Ricardo Reis” sabe que la historia que tiene ante sus ojos tiene las características de una ficción meta-literaria, en la que dos personajes que históricamente existieron, Pessoa y Camões, están relacionados directamente con sus respectivas creaciones literarias, Ricardo Reis y Adamastor. El proceso de desengaño sentimental de las dos criaturas ficticias sigue un mismo patrón; el final amargo también será compartido por los dos seres, en una ciudad donde, metafóricamente, el mar se ha acabado y la tierra espera. Ricardo Reis está obligado por las circunstancias a asistir a las numerosas manifestaciones populares en favor de la dictadura del Estado Novo, así como Blimunda o Baltasar tienen que ver el lamentable espectáculo de los animales torturados en la plaza pública por el simple deleite del pueblo, o el cortejo opulento de los miembros de la Iglesia y la Casa Real en ocasión de la procesión del Corpus por las calles de Lisboa. Las grandes masas saramaguianas contrastan con la dimensión intimista de las historias que construye a medida de sus personajes; Raimundo Silva y Ricardo Reis vislumbran el mundo exterior a través de una ventana de sus casas, ambas situadas en lugares altos de la ciudad, y gracias a ella se sienten protegidos frente a la cotidianidad de la vida que discurre abajo. En una ciudad bulliciosa y a veces frenética como Lisboa, el hecho de poder mirar desde una ventana el río, la calle, los jardines y la gente que pasa a pie o en

coche, representa la posibilidad de disfrutar del espacio exterior, sin renunciar a un completo ensimismamiento, que es la nota dominante en ambos personajes. En clave postmoderna, Saramago plantea de una forma muy clara la oposición espacio exterior/espacio interior, creando (o recreando) una ciudad que, según la novela en cuestión, es una reproducción de la geografía sentimental del protagonista, o es el lugar que ayuda a poner punto final a la existencia de un ser que se sueña a sí mismo (y que, inevitablemente, sueña también el espacio donde se mueve), o es el sitio agobiante y caótico donde un supuesto orden religioso intenta prevalecer sobre el desorden humano, y donde los protagonistas, visionarios, acaban sucumbiendo ante la imposibilidad de realizar sus sueños. Lisboa, recordada en su vertiente de ciudad literaria, e incluso de ciudad estrictamente pessoana, es, en las novelas de Saramago, el espacio del sueño; el elemento onírico está claramente presente en las tres, porque Raimundo Silva, Blimunda y el padre Bartolomeu y Ricardo Reis, a medida que avanza el relato pierden la noción precisa de la realidad en la que viven, para abandonarse a un estado de ensoñación que propicia la vista del río, de la luz de la luna, la quietud nocturna de las calles, etc. Lisboa provoca una pérdida del estado de conciencia para abrir la puerta a un estado de semi-inconsciencia, gracias al que los protagonistas aprenden a conocerse a sí mismos más en profundidad y comprenden su condición existencial.

Con los textos que Tabucchi ha escrito sobre Lisboa, se cumple un ulterior paso adelante en la definición de la ciudad literaria.

Lo que a primera vista podría parecer un espacio concreto, con unas coordenadas bien definidas según la topografía lisboeta, en realidad asume el valor de un espacio interior. Los protagonistas de "Any where out of the world", "Requiem" y "Sostiene Pereira" son individuos dotados de una fuerte personalidad y de una interioridad que define sus

existencias; sus movimientos por la ciudad están marcados por una búsqueda interior que, dependiendo del texto, llega a su meta o no.

El narrador de “Any where out of the world”, en un permanente estado de desasosiego, intenta huir de los fantasmas del pasado y de un amor atormentado a través de un recorrido por una Lisboa baudelairiana, concebida como el espacio de la ensoñación, en la que las referencias concretas a lugares, calles y plazas no son suficientes para devolver al lector la sensación de tener ante los ojos una Lisboa real, o verosímil. De hecho, el mismo título sugiere una lectura despojada de todo referente concreto, para introducir la concepción del *espacio-ensueño*, un lugar fuera del mundo. El anónimo protagonista tiene que luchar contra sus recuerdos sobre el telón de fondo de una ciudad presente y ausente a la vez: presente por las referencias a lugares, barrios, etc., de la conocida topografía lisboeta, y sin embargo ausente, puesto que de las palabras del autor se desprende una sensación de abstracción del espacio que rodea al protagonista. El elemento espacial llega a condicionar al narrador y al mismo lector hasta tal punto, que la dimensión onírica de esta primera Lisboa tabucchiana se puede considerar la auténtica protagonista del cuento. El desarrollo de los acontecimientos pasa a un segundo plano frente a la relación *individuo-ciudad*, en la que el anónimo narrador se enfrenta al espacio circundante, que le trae recuerdos dolorosos y le obliga a tomar conciencia de sus angustias y contradicciones interiores.

Unos años más tarde, en “Requiem”, la evolución del concepto de espacio urbano permite que la dimensión totalmente onírica de “Any where out of the world” sea sustituida por una ciudad marcada por el elemento de ensueño, pero a la vez más cercana a la ciudad real. Si la Lisboa de “Any where...” es baudelairiana, la de “Requiem”, en muchos aspectos es pessoana. En ambos casos se trata de espacios completamente literarios, en los que abundan los fragmentos de intertextualidad con los mencionados autores. En el primer cuento se llegan a citar (en francés) unas líneas del *poema en prosa* que lleva el

mismo título, y en “Requiem”, en la escena del restaurante de Alcântara, el protagonista y el Convidado (el fantasma de Pessoa) aluden a algunas de las poéticas vanguardistas que creó, o en las que participó, el mismo Pessoa. Asimismo, el punto de partida y el punto de llegada de la narración son dos lugares íntimamente relacionados con este poeta; el primer objetivo del protagonista es llegar al cementerio *dos Prazeres*, para reunirse con el fantasma de su mejor amigo muerto, y este lugar supone unas fuertes reminiscencias pessoanas; y la historia de este *paseo onírico* por la ciudad se acaba en el muelle de Alcântara, el “Cais Absoluto” de los versos de Álvaro de Campos, donde el narrador se despide definitivamente del fantasma del poeta y de su delirio de los recuerdos.

De las evocaciones baudelairianas y pessoanas, Tabucchi pasa a escribir un texto como “Sostiene Pereira”, el último en sentido cronológico de esta trilogía lisboeta, en el que la ciudad sigue siendo una presencia fundamental en el relato, pero despojada ya de las fuertes componentes literarias e intertextuales de los trabajos anteriores. El personaje de Pereira – el primero de los tres dotado de nombre propio – cuya personalidad va evolucionando conforme va transcurriendo el tiempo de la narración, acapara la atención del autor y del lector hasta tal punto, que ya no es necesaria, para que el elemento espacial tenga cierta fuerza, la referencia continua a otros textos sobre Lisboa. La ciudad de esta última novela tiene su peso específico simplemente como contrincante del personaje Pereira, y por el hecho de acompañar, e incluso provocar, los cambios de actitud del periodista.

Pereira se enfrenta a sí mismo porque se enfrenta a la ciudad, con su atmósfera agobiante y con el clima de represión que se podía vivir en 1938. Una vez más el sentido de la novela está en la dualidad de la historia narrada: por un lado la acción, el recuerdo, la tensión de revivir el pasado, se concentran en un protagonista masculino que tiene que cumplir un viaje metafórico hacia el centro de su alma para conocerse de verdad; y por el

otro, este viaje se lleva a cabo en una confrontación permanente con el espacio de una ciudad que, en sí misma, conjuga los elementos propios de un personaje-protagonista.

La imagen poética tiene unas características bien definidas y dispone de unas técnicas de elaboración que difieren sustancialmente de la imagen fílmica, por lo que, como se ha visto, no siempre es fácil establecer una comparación entre las dos. En el caso de la ciudad de Lisboa, la diferencia fundamental consiste en el tratamiento de la luz, los colores, las vistas panorámicas, las calles y los habitantes, el acompañamiento de una voz en *off* que cumple la función de un narrador literario, etc. De la presencia o ausencia de estos elementos depende la mayor o menor adherencia de la imagen a la realidad que pretende reflejar. Por sí sola, la imagen fílmica es más realista que la imagen poética, porque supone incluir muchos más elementos dentro de un mismo fotograma que en el caso de una novela, en la que un espacio puede ser descrito sólo con unas pinceladas aproximadas, y puede por lo tanto quedar abierto a la fantasía y a la sensibilidad del lector. Una vez establecidas estas pautas interpretativas, si se analizan las adaptaciones de novelas con un claro referente ligado a la ciudad de Lisboa, se verá que el resultado es dispar en algunas de ellas; por ejemplo, la película "Sostiene Pereira", al respetar la dinámica del texto original y su ironía, y al haber sabido acoplar una banda sonora muy sugerente y en consonancia con el espíritu de la historia, a pesar de estar en un soporte considerado muy realista, como es el audiovisual, permite al espectador entrar en el misterio de un itinerario existencial e iniciático gracias a un uso sapiente del medio cinematográfico. La adaptación de "Requiem", en cambio, a pesar de ser aparentemente muy fiel al texto original, respetando los diálogos en los más mínimos detalles, traiciona la idea de viaje catártico de la obra de Tabucchi, porque el tratamiento de la luz, los colores y las escenas en general es demasiado realista, es decir, no se consigue un efecto "transfigurador" de la imagen. Además, la carencia de detalles irónicos o el simple hecho

de dar un nombre al protagonista empobrecen el guión de su auténtica carga lírica y existencial, sin tener en cuenta la crónica lentitud en la sucesión de las escenas, lo que debería ser un síntoma de cierta pretendida intelectualidad, y que acaba por aburrir incluso al espectador más paciente.

Los guiones originales que he analizado en este trabajo alcanzan también resultados muy dispares, porque el áurea que rodea la capital portuguesa se presta a que muchos directores pretendan plasmar una imagen de ella que se aleja demasiado de la realidad, cargándola de atributos intelectuales que no siempre se corresponden con su verdadera alma. Los que mejor han sabido capturar su esencia son aquellos guionistas que son también escritores, como Manuel Rivas con “Lisboa faca no coração”, porque han apreciado la íntima conexión entre la ciudad como espacio real y su imagen literaria, es decir, entre una representación visual de sus calles y zonas más emblemáticas y la necesidad de una *ficción* que la acompañe; el hecho de insistir demasiado en el razonamiento, en la disquisición intelectual o en una historia que discurre por unos cauces lentos y pesados, resta importancia a unos trabajos como “Lisbon story” o “Dans la ville blanche”, a pesar de las críticas positivas que ambas películas tuvieron en sus respectivos estrenos.

Lisboa es esencialmente una ciudad literaria, una ciudad – refugio donde los personajes creados por la pluma de numerosos escritores se buscan a sí mismos, o donde pretenden iniciar un camino de iniciación en los misterios del alma humana. Sin ser un lugar propenso a la especulación intelectual, sí lo es a la especulación ontológica, y esto se debe a su peculiar posición geográfica, que simbólicamente representa un punto de llegada y de salida al mismo tiempo. Lisboa es una ciudad donde la vida acaba y vuelve a empezar, donde la dualidad entre vida/muerte, tierra/mar, interior/exterior,

representa la razón de su misma existencia. En su *literariedad* se funden armónicamente realidad e imaginación, llegando a plasmarse, de esta forma, una ciudad *otra* en la que el hombre se pone ante un espejo y se ve reflejado en ella, hasta las últimas consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

La siguiente bibliografía, debido a la diversa procedencia y clasificación de los materiales utilizados, está ordenada temáticamente en unos bloques homogéneos, para facilitar la búsqueda de una determinada obra o ensayo crítico; de esta forma, a cada núcleo argumental del presente trabajo corresponde una serie de referencias específicas, de fácil localización.

Obras de referencia general y diccionarios:

- Ayuso de Vicente, María Victoria “Diccionario de términos literarios”, Madrid, Akal, 1990.
- Buescu, Helena Carvalhão “A lua, a literatura e o mundo”, Lisboa, Edições Cosmos, 1995
- Estébanez Calderón, D. “Diccionario de términos literarios”, Madrid, Alianza, 1996.
- Ferrater Mora, José “Diccionario de filosofía”, Madrid, Alianza Diccionarios, 1982.
- Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud “Teorías de la literatura del siglo XX”, Madrid, Cátedra, 1988.
- Frye, Northrop “Anatomía de la crítica”, Caracas, Monte Ávila Ed., 1991 (1ª ed. 1977).
- Gavilanes, José Luis y Apolinário, António (ed.) “Historia de la literatura portuguesa”, Madrid, Cátedra, 2000.
- Guillén, Claudio “Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada”, Barcelona, Ed. Crítica – Grijalbo, 1985.

- "Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada", Barcelona, Tusquets, 1998.
- Jara, René, et alii "Diccionario de términos e *ismos* literarios", Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1977.
 - Lemos, Maximiano "Encyclopedia Portuguesa Ilustrada – Dicionário Universal", Porto, Ed. Lemos & C^a, Sucessor, s/d.
 - Llovet, Jordi (Ed.) "Lecciones de literatura universal", Madrid, Cátedra, 1995.
 - Machado, Álvaro Manuel y Pageaux, Daniel-Henri "Da literatura comparada à teoria da literatura", Lisboa, Edições 70, 1988.
 - Marchese, Angelo "Dizionario di retorica e di stilistica", Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991.
 - Martínez Dueñas, José Luis "La metáfora", Barcelona, Ed. Octaedro, 1993.
 - Pinto, António Costa (coord.) "Portugal contemporáneo", trad. de Javier Eraso Ceballos, Madrid, Ediciones Sequitur, 2000.
 - Schmeling, Manfred "Teoría y praxis de la literatura comparada", Barcelona, Ed. Alfa, 1984 (1^a ed alemana 1981).
 - Segre, Cesare "Avviamento all'analisi del testo letterario", Torino, Einaudi, 1985.
 - Sullà, Enric (ed.) "Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX", Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
 - VV. AA. "Enciclopedia filosofica", Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1967.
 - VV.AA. "Orientaciones en literatura comparada", Madrid, Arco Libros, 1998.
 - VV. AA. "Polis. Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado." Lisboa, Ed. Verbo, 1985.
 - VV.AA. "Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura", Lisboa, Ed. Verbo, 1971.

Obras generales y de referencia sobre la Oisipografía:

- Adragão, José Víctor, Pinto, Natália, y Rasquilho, Rui "Lisboa", Lisboa, Ed. Presença, 1985 (serie "Novos guias de Portugal).
- Aguiar, Mário de "História de Lisboa", Lisboa, Ed. Agência Portuguesa de Revistas, 1960.
- Araújo, Norberto de "Peregrinações em Lisboa", Lisboa, Parceria António Maria pereira Editora, 1938-39 (15 fascículos).
- "Lisboa", Lisboa, Ed. Secretariado da Propaganda Nacional, 1940.
- "Inventário de Lisboa", Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1950.
- "Legendas de Lisboa", Lisboa, Ed. Vega, 1994 (1ª ed. 1944).
- Bairo, Luigi "Lisbona elettrica", Viterbo, Ed. Millelire, 1998.
- Bairrada, Eduardo Martins "Lisboa: panorama da sua história e expansão urbana", Selecções do Reader's Digest, 1982.
- Barata, J. P. Martins "Pensar Lisboa", Lisboa, Livros Horizonte, 1989.
- Bello, António Maria de Oliveira (Olleboma) "Culinária portuguesa", Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1994.
- Dias, Marina Tavares "Lisboa desaparecida", Lisboa, Quimera Editores, 1987 en adelante (varios volúmenes).
- França, José Augusto "Lisboa: urbanismo e arquitectura", Lisboa, Livros Horizonte, 1997.
- Gurriarán, José Antonio "Lisboa. Uma cidade inesquecível", Badajoz, Ed. Límite Visual, 1997 (guía turística con un excelente repertorio iconográfico).
- Marques, A.H. de Oliveira (texto) y Abranches, Filipe (ilustraciones) "História de Lisboa", Lisboa, Ed. Assírio & Alvim y Câmara Municipal de Lisboa, 1998 (2 vol.)
- Moita, Irisalva (coord.) "O Livro de Lisboa", Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

- Pereira, Teresa Sancha "Amigos de Lisboa", Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1995.
- Valdemar, António "A cidade dos sítios", Lisboa, Ed. Caixa Geral de Depósitos, 1993.
- VV. AA. "Agenda cultural. Textos 90/94", Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, junho de 1994 (recopilación de textos sobre la ciudad de personajes del mundo de la cultura, la política y la administración local).
- VV. AA. "Lisboa", Madrid, Ed. Acento (col. "Letras de viaje"), 1999 (recopilación de textos literarios sobre la ciudad).
- VV. AA. "OLISIPÓNIA", Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa (Centro de Interpretação da Cidade de Lisboa), 1998.
- VV. AA. "Lisboa na história e na literatura portuguesa", Lisboa, 1984.
- VV. AA. "Lisboa na ficção portuguesa contemporânea. Séculos XIX e XX", Lisboa, Ed. Biblioteca Nacional, 1995 (guía bibliográfica de obras y autores).
- VV. AA. "Vamos jogar com a história de Lisboa", Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1994.
- Vidal, Angelina "Lisboa antiga e Lisboa moderna. Elementos históricos da sua evolução", Lisboa, Ed. Vega, 1994 (1ª ed. 1900).

Obras sobre la historia de Lisboa:

- Crespo, Ángel "Lisboa mítica e literária", Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- Ferreira, Vítor Matias "A cidade de Lisboa: de capital do Império a centro da Metrópole", Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1987.
- Margalef Faneca, Cinta "Lisboa puerta del Atlántico", Tarragona, Arola Editors, 2000.
- Matos, José Luis de, y Braga, Isabel "Lisboa das Sete Cidades", Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- Payne, Stanley G. "Breve historia de Portugal", Madrid, Ed. Playor, 1984.

- Santana, Francisco y Sucena, Eduardo "Dicionário da história de Lisboa", Mem Martins, Gráf. Europam, 1994.
- Saraiva, José Hermano "História concisa de Portugal", Mem Martins, Publ. Europa-América, 1992 (15ª edición).
- Saraiva, José Hermano "História de Lisboa", documental emitido por la RTP Internacional en el ámbito de la serie "Horizontes da memória", a cargo del mismo autor.
- VV.AA. "Portogallo. Storia.", en "Enciclopedia Europea Garzanti, vol IX, pp. 144-148.

Películas sobre Lisboa:

- ** *"Dans la ville blanche"*, (1983) Dir. Alain Tanner. Intérpretes: Bruno Ganz, Teresa Madruga, Julia Vonderlinn. Producción ejecutiva: Alain Tanner y Paulo Branco. Dir. fotografía: Acácio de Almeida. Producción: Metro Filme (Lisboa) y Filmograph (Ginebra). (103 min.)
- ** *"El invierno en Lisboa"* (1990) Dir. José A. Zorrilla. Intérpretes: Christian Vadim, Helene de Saint-Pere, Fernando Guillén, Michel Duperial, Carlos Wallenstein, Victor Norte, Eusebio Poncela, Dizzy Gillespie. Guión: José A. Zorrilla y Mason Funk. Productor: Ángel Amigo (coproducción hispano-franco-portuguesa). Dir. fotografía: Jean Francis Gondre. Música Dizzy Gillespie. (90 min.)
- ** *"Lisbon story"*, (1994) Dir. Wim Wenders. Intérpretes: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro, Canto e Castro, Manoel de Oliveira. Guión: Wim Wenders. Producción: Ulrich Felsberg y Paulo Branco. Dir. fotografía: Lisa Rinzler. Art director: Zé Branco. Música: Madreus. (120 min)
- ** *"Sostiene Pereira"*, (1995) Dir. Roberto Faenza. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Stefano Dionisi, Nicoletta Braschi, Joaquim de Almeida, Nicolau Breyner, Daniel Auteuil,

Marthe Keller, Teresa Madruga. Guión: Roberto Faenza y Sergio Vecchio, con la colaboración de Antonio Tabucchi. Productora: Elda Ferri. Dir. fotografía: Blasco Giurato. Música: Ennio Morricone. (97 min.)

** *“Requiem”*, (1998) Dir. Alain Tanner. Intérpretes: Francis Frappat, André Marcon, Alexandre Zloto, Cecile Tanner, Zita Duarte, Canto e Castro, Myriam Szabo. Guión: Alain Tanner y Bernard Comment. Producción: Gerard Ruey, Jean-Louis Porchet, Alain Tanner y Paulo Branco. Dir. fotografía: Hugues Ryffel. Música: Michel Wintsch. (100 min.)

** *“Lisboa fica no coração”*, (1998) Dir. Manuel Palacios. Intérpretes: Gonzalo de Castro, Patricia Yuan. Escritores: Antonio Tabucchi, José Cardoso Pires. Producción: Canal + España. Guión: Manuel Rivas. Música: Mísia, Carlos do Carmo. (79 min.)

Ensayos, textos y artículos sobre la Lisboa cinematográfica:

- Ferrario, Ottavio *“Sostiene Marcello... Sul set del film Sostiene Pereira”*, en *“Portogallo”* (número monográfico de la revista *“Bell’Europa”*), n. 9, aprile 1998, pp. 78-89.
- Gimferrer, Pere *“Cine y literatura”*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- Lopes, Fernando, *“Um futuro cineasta?”*, en *“Jornal de Letras, Artes e Ideias”*, 21 de abril de 1999, p. 10.
- Sánchez Noriega, José Luis, *“De la literatura al cine”*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.
- VV.AA. *“Conversación en torno a Antonio Tabucchi”*, en *“Requiem”*, hoja informativa distribuida por los cines Renoir y Princesa de Madrid. 1998.
- VV.AA. *“La esencia de Pessoa está en Lisboa”*, en *“La gran ilusión”*, n. 14, Madrid, agosto 1998.
- VV.AA. *“Sergio Vecchio. Traduzir para o cinema”*, en *“Jornal de Letras, Artes e Ideias”*, 21 de abril de 1999, p. 9.

Revistas publicadas en Lisboa:

- "Agenda cultural", Ed. Câmara Municipal de Lisboa.
- "Lisboa. Revista Municipal", Ed. Câmara Municipal de Lisboa.
- "Olisipo", boletín del grupo "Amigos de Lisboa".
- "Cadernos do Arquivo Municipal", Ed. Câmara Municipal de Lisboa.
- "Biblioteca. Revista das Bibliotecas Municipais de Lisboa".

Artículos y dossiers dedicados a Lisboa, publicados en prensa española e italiana:

- "Lisboa. El sueño del viajero", en "Península", n. 21, febrero de 2000, Barcelona, Grupo 62, Ed. Península S.A., pp. 48-93.
- "Guía Expo Lisboa" (con textos de A. Tabucchi y J. Cardoso Pires), en "El País Semanal", 10 de mayo de 1998, pp. 41-68.
- "Puente a los océanos" y "La Lisboa de Mísia", en "ABC Blanco y Negro", 10 de mayo de 1998.
- "Lisbona di notte", "Lisbona, sinfonia in blu", "Un tram chiamato elevador" y "Viaggio nel tempo", en "Portogallo" (número monográfico de la revista "Bell'Europa"), n. 9, aprile 1998.
- "Lisboa. La ciudad abierta", en "ByN Dominical" (número especial titulado "Portugal"), n. 25, año I, 22 de abril de 2001.

Obras de carácter general sobre teoría del mito:

- Brelich, Angelo "Gli eroi greci. Un problema storico-religioso", Roma, Edizioni Ateneo e Bizzarri, 1978.

- Eliade, Mircea "Aspectos del mito", Barcelona, Paidós, 2000 (1ª ed. 1963).
- ----- "El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición", Madrid, Alianza, 2000 (1ª ed. 1951).
- Lévi-Strauss, Claude "Mito y significado", Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed. 1978).

Libros de viaje:

- Alfieri, Vittorio "Vita di Vittorio Alfieri, scritta da esso...", Milano, Sonzogno, 1906.
- Andersen, Hans Christian "Uma visita em Portugal em 1866", Tradução e notas de Silva Duarte, Lisboa, Ministério da Educação, 1984 (1ª ed. 1971).
- Baretti, Joseph "Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France", Fontwell Sussex, Cetaur Press Limited, 1970 (1ª ed. 1770).
- Barreiros, Gaspar "Chorographia de alguns lugares...", Coimbra, Ióã Alvarez impressor da Universidade, 1561 (edición diplomática).
- Calvo Asensio, Gonzalo "Lisboa en 1870", Madrid, Imprenta de los Señores Rojas, 1870.
- Camões, Luís de "Os Lusíadas", ed. de E. P. Ramos, Porto, Porto Editora, 1980.
- Espronceda, José de "De Gibraltar a Lisboa. Viaje histórico" en "Obras completas", Colección Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ed. Atlas, 1954.
- Fielding, Henry "Diário de uma viagem a Lisboa", Mem Martins, Publ. Europa-América, 2000.
- Flaugergues, Pauline de "Au bord du Tage", Paris, Olivier-Fulgence Éditeur-Libraire, 1841.
- García Mercadal, J. "Viajes de extranjeros por España y Portugal", Junta Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999 (2 voll.).

- Góis, Damião de "Descrição da cidade de Lisboa", Tradução do texto latino, introdução e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1988.
- Grassano, Marco "Lisbona e Tago e tutto", Padova, Franco Muzzio Editore, 1997.
- Jackson, Catherine Charlotte "Fair Lusitania", London, Richard Bentley and Son Publishers, 1874.
- Leclercq, Jules "Une semaine a Lisbonne", 1881.
- Saramago, José "Viagem a Portugal", Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981.
- Schneider, Reinhold "Portugal. Ein Reisetagbuch", Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984. (trad. italiana de Sarina Reina "Portogallo. Diario di viaggio", Torino, E.D.T., 1995).
- Seixo, Maria Alzira "Poéticas da viagem na literatura", Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- Twiss, Richard "Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773", Londres, editorial no especificada, 1775 (microfilm de la Biblioteca Nacional de Lisboa).

Obras de autor relacionadas con la poética del espacio urbano:

- Baudelaire, Charles "Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)", Paris, Éditions Garnier Frères, 1958.
- "Les fleurs du mal et autres poèmes", Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- Calvino, Italo "Le città invisibili", Torino, Einaudi, 1972.
- Cervantes Saavedra, Miguel de "Obras Completas", ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1980 (2 vols.).
- Cortázar, Julio "Las armas secretas y otros relatos", Madrid, Unidad Editorial para El Mundo, 1999.

- Eliade, Mircea "El burdel de las gitanas", Madrid, Siruela, 1994 (1ª ed. francesa 1984)
- Nootboom, Cees "La historia siguiente", Madrid, Siruela, 2000 (1ª ed. en neerlandés, 1991).
- Pires, José Cardoso "Lisboa. Livro de bordo. Vozes, olhares, memorações", Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1997.
- Tirso de Molina (atrib.) "El burlador de Sevilla", ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1997.
- Verde, Cesário "O Livro de Cesário Verde e poesias dispersas", Mem Martins, Publ. Europa-América, 1988.

Recopilaciones de carácter general sobre teoría del espacio urbano:

- Buschmann, A. e Ingenschay, D. (eds.) "Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks", Würzburg, 2000.
- Centeno, Yvette K. y Freitas, Lima de (eds.) "A simbólica do espaço. Cidades, Ilhas, Jardins", Lisboa, Ed. Estampa, 1991.
- Popeanga, E. y Fraticelli, B. (eds.) "Historia y poética de la ciudad", Anejo III de la Revista de Filología Románica, Madrid, Publ. Universidad Complutense, 2001 (en prensa).
- Tavares, Maria José Ferro (ed.) "A Cidade. Jornadas inter e pluridisciplinares" 2 volúmenes, Lisboa, Publ. Universidade Aberta, 1993.
- VV. AA. "El futuro de la ciudad" en *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 2000, pp. 34-35.
- VV. AA. "O Imaginário da Cidade", actas de las ponencias presentadas en el coloquio titulado "O Imaginário da Cidade", Lisboa, ACARTE, Fund. Calouste Gulbenkian, 1989.

- VV. AA. "La Littérature et la Ville", actas del coloquio de la Asociación Internacional de Críticos Literarios (AICL), Lisboa, 1995.

Libros y artículos de crítica relacionados con la poética de la ciudad:

- Álvarez, Eloisa "Una vida de creación", en "El Mundo", 27 de octubre de 1998, p. 57.
- Arqués, Rosend "Italo Calvino" en "Lecciones de literatura universal", op. cit., pp 1113-1120.
- Augé, Marc "El viaje imposible. El turismo y sus imágenes", Barcelona, Ed. Gedisa, 1998 (1ª ed. francesa 1997).
- Bachelard, Gaston "La poética del espacio." (1ª ed. francesa 1957), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983.
----- "La poética de la ensoñación" (1ª ed. francesa 1960), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Barthes, Roland "Semiología y urbanismo." en "La aventura semiológica", Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994
- Blanchot, Maurice "El espacio literario." (1ª ed. francesa 1955) Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1992.
- Britto García, Luis "La ciudad como escritura" en "Quimera", n 176, enero de 1999, pp. 50-57.
- Butor, Michel "L'espace du roman" en "Essais sur le roman", Paris, Gallimard, 1964.
- Coelho, Eduardo Prado "As Formas do Invisível ou a Duplicidade das Cidades", en "A simbólica do espaço..." op. cit., pp. 239-248.
- De Giovanni, Neria "Quand la ville devient invisible. D'Italo Calvino et l'archétype idéal..." en "La littérature et la ville...", op. cit.

- Freitas, Lima de "Orientações: Notas para uma Hermenêutica das Direcções do Espaço" en "A simbólica do espaço...", op. cit., pp. 249-265.
- Gullón, Ricardo "Espacio y novela.", Barcelona, Antoni Bosch Ed., 1980.
- Jorge, Lúcia "Anjo Acorado", en "Jornal de Letras...", op. cit., p. 17.
- Lopes, Óscar "O nosso melhor artista narrativo", en "Jornal de Letras...", op. cit., pp. 16-17.
- Losada Soler, Elena "José Joaquim Cesário Verde" en "Historia de la literatura portuguesa", op. cit., pp. 486-495.
- Lotman, Yuri M. "El problema del espacio artístico." en "Estructuras del texto artístico.", (1ª ed. rusa 1970) Madrid, Ed. Istmo, 1988.
- Marchese, Angelo "L'officina del racconto." Semiotica della narrativa. Milano, Arnoldo Mondadori Editore (col. Oscar Saggi), 1983.
- Marques, Teresa Martins "O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis." Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.
- Mateo Díez, Luis "Fábulas morales", en "ABC", 27 de octubre de 1998, p. 57.
- Moreiro, José María "Fallece José Cardoso Pires, uno de los grandes renovadores de la narrativa portuguesa", en "ABC", 27 de octubre de 1998, p. 57.
- Morna, Fátima Freitas "Lisboa, representaciones literarias", en Popeanga, E. y Fraticelli, B. (eds.) "Historia y poética de la ciudad.", op. cit.
- Pedrosa, Inês "O que guardo de J.C.P.", en "Jornal de Letras...", op. cit., p. 19.
- Perec, Georges "Especies de espacios." (1ª ed. francesa 1974), Barcelona, Montesinos, 1999.

- Piedade, Ana Nascimento “Com Diogo Dória, Eça e Cesário: Intersecções com *Lisboa e Tejo e Tudo*”, en Tavares, Maria José Ferro, op. cit., pp. 421-436.
- Reis, Carlos “Le regard de l’autre ou la refiguration de la ville”, en “La Littérature et la Ville”, op. cit., pp. 213-220.
- Restucci, Amerigo “L’immagine della città” en “Letteratura italiana. Storia e geografia”, vol. 3 (pp. 169-220), Torino, Einaudi, 1989.
- Saumells, Roberto “La dialéctica del espacio”, Madrid, CSIC, 1952.
- Seixo, Maria Alzira “Poétiques de la ville: Robbe-Grillet, Calvino et Saramago”, en “La littérature et la ville...”, op. cit.
- Sequeira, Rosa Maria “A Origem da Cidade na Poesia: a Projecção de Cesário Verde em Fernando Pessoa”, en Tavares, Maria José, op. cit., pp. 411-423.
- Silva, Rodrigues da “Cidade cúmplice” en “Jornal de Letras...”, op. cit., p. 27 (repetición de una entrevista publicada el 19 de noviembre de 1997).
- Sottomayor, Áppio “Lisboa com Lisboa se paga”, en “Jornal de Letras...”, op. cit., p. 18.
- Tabucchi, Antonio “O meu amigo Zé”, en “Jornal de Letras...”, op. cit., p. 13.
- VV.AA. “Jornal de Letras, Artes e Ideias”, nº 733, 4-17 de noviembre de 1998; contiene una sección monográfica dedicada a José Cardoso Pires, en recuerdo del escritor tras su fallecimiento.
- Vasconcelos, José Carlos de “O cristal das palavras”, en “Jornal de Letras...”, op. cit., p. 12.
- ----- “Corvos e outros bichos”, en “Jornal de Letras...”, op. cit., pp. 26-27 (repetición de una entrevista publicada el 6 de diciembre de 1988).
- Vázquez Montalbán, Manuel “La literatura en la construcción de la ciudad democrática”, Barcelona, Crítica – Grijalbo Mondadori, 1998.

Obras de Fernando Pessoa:

- "Poesia I", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1995.
- "Poesia II", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1987.
- "Poesia III", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1994.
- "Mensagem", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1986.
- "Poemas de Alberto Caeiro", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1995.
- "Odes de Ricardo Reis", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1994.
- "Poesias de Álvaro de Campos", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1990.
- "Livro do desassossego por Bernardo Soares", ed. de António Quadros, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1986 (1ª parte).
- "Páginas íntimas e de auto-interpretação", textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966.
- "Cartas de amor de Fernando Pessoa", organ., posfácio e notas de David Mourão-Ferreira; preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz, Lisboa, Ática, 1978.
- "Lettere alla fidanzata", a cura di Antonio Tabucchi, Milano, Ed. Adelphi, 1988.
- "Lisboa: what the tourist should see/o que o turista deve ver", prefácio de Teresa Rita Lopes, trad. de Maria Amélia Santos Gomes, Lisboa, Livros Horizonte, 1997 (1ª ed. 1992).
- "Pessoa Inédito", coordenação de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.
- "Lisboa: textos, imágenes. Pessoa" (imágenes y traducciones de versos y fragmentos pessoanos de Jaime Ortega y Jesús Allende), Santander, Ed. Elziberis, 2000.

Obras críticas sobre Fernando Pessoa:

- Crespo, Ángel "El paisaje y el tiempo atmosférico en el *Libro del desasosiego*", en "Estudios sobre Pessoa", Barcelona, Ed. Bruguera, 1984.
- França, José Augusto "Pessoa, Lisboa e a geração modernista", en "As Lisboas de Pessoa", op. cit.
- Gómez Bedate, Pilar "A Lisboa de Bernardo Soares: um clima mental", en "As Lisboas de Pessoa", op. cit.
- Guyer, Leland Robert "Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa" Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- Insúa, Juan "As Lisboas de Pessoa", en "As Lisboas de Pessoa", op. cit.
- Lancastre, Maria José de "Fernando Pessoa. Uma fotobiografia", Lisboa, Quetzal Editores, 1998.
- "Peregrinatio ad loca fernandina: la Lisboa di Pessoa", en "Quaderni Portoghesi", Pisa, Ed. Giardini, primavera 1977, n. 1, pp. 117-135.
- Lima de Freitas "Fernando Pessoa, o túmulo de Rosenkreutz e o caminho da serpente", en "As Lisboas de Pessoa", op. cit.
- Lopes, Teresa Rita "Pessoa, Cicerone de Lisboa", en "As Lisboas de Pessoa", op. cit.
- "Fernando Pessoa. El eterno viajero", en colaboración con Maria Fernanda de Abreu (recopilación de fotografías y materiales manuscritos del poeta), Catálogo de la exposición evocativa de F. Pessoa inaugurada el 3 de junio de 1981 en la Fundación Juan March de Madrid. Lisboa, 1981.
- Losada, Basilio "Pessoa" en Llovet, Jordi, "Lecciones de literatura universal", op. cit., pp. 987-996.
- Loureiro, La Salette "A cidade em autores do primeiro modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro", Lisboa, Editorial Estampa, 1996.
- Padrão, Maria da Glória "A metáfora em Fernando Pessoa", Porto, Ed. Inova, 1973.

- Sala-Sanahuja, Joaquim "As cidades imaginárias de Fernando Pessoa", en "As Lisboas de Pessoa", op. cit.
- Tabucchi, Antonio "Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa", en "Studi mediolatini e volgari", vol. XXIII, 1975, pp. 139-187.
- "Pessoa o del novecento", en "Quaderni Portoghesi", n. 1, primavera 1977, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, pp. 17-36.
- "Fernando Pessoa. Baedeker bibliografico", en "Quaderni Portoghesi", n. 2, autunno 1977, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, pp. 195-204.
- "Materiali. Schede per un primo censimento", en Pessoa, Fernando, "Una sola moltitudine", vol I, ed. de Antonio Tabucchi, Milano, Ed. Adelphi, 1979.
- (a cura di) "Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa", Genova, Ed. Tilgher, 1983.
- "Pessoana minima", Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- "Un Faust in gabardine", prefacio del volumen de Pessoa, Fernando, "Lettere alla fidanzata", a cura di Antonio Tabucchi, Milano, Ed. Adelphi, 1988.
- "Un baule pieno di gente", Milano, Feltrinelli, 1990.
- "Fernando Pessoa", en "Agenda cultural. Textos 90/94", Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, junho de 1994, p. 25.
- "Fernando Pessoa: uno y muchos", prólogo a la edición española de Pessoa, Fernando, "Poesía", Madrid, Alianza, 1997.
- VV.AA. "As Lisboas de Pessoa", catálogo de la exposición realizada en Barcelona en el Centro de Cultura Contemporánea, publicado por el Consórcio do Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997.

- VV.AA. "Fernando Pessoa no seu tempo", Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Ed. Biblioteca Nacional, 1988.

Obras de José Saramago:

- "Memorial do convento", Lisboa, Ed. Caminho, 1999 (1ª ed. 1982).
- "O ano da morte de Ricardo Reis", Lisboa, Ed. Caminho, 1998 (1ª ed. 1984).
- "História do cerco de Lisboa", Lisboa, Ed. Caminho, 1998 (1ª ed. 1989).

Obras críticas de y sobre José Saramago:

- Alameda, Sol "José Saramago: «Escribir es un trabajo. El escritor no es un ser extraordinario que está esperando a las hadas»", en El País Semanal, 29 de noviembre de 1998.
- Almeida, Germano de "Inventar a escrita", en "A sagração de Saramago", op. cit.
- Alves, Clara Ferreira "A Lisboa de Saramago. O cerco de Lisboa" (guía turística), Lisboa, Câmara Municipal/Festival dos Oceanos-99, 1999.
- Arias, Juan "José Saramago: «Confío más en una mujer que en un hombre»", en El País, domingo 17 de mayo de 1998.
- Avella, Nello "Un'affollata solitudine: José Saramago e la pubblicistica italiana", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 211-232.
- Azinheira, Teresa y Coelho, Conceição "Uma leitura de *Memorial do convento* de José Saramago", Venda Nova, Bertrand Editora/Nomen, 1995.
- Carvalho, Mário de "Um homem tranquilo", en "A sagração de Saramago", op. cit.
- Coelho, Eduardo Prado "Um reino de palavras", en "A sagração de Saramago", op. cit.

- Costa, Horacio "José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 7-22.
- Finazzi-Agrò, Ettore "Il círculo terrible. I raggiri del senso nella *História do cerco de Lisboa*", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 121-136.
- Fontana, Antonio "José Saramago: «Vivimos en un tiempo de ideas muy pobres»", en ABC Cultural, 6 de enero de 2001, p. 12.
- Huici, Adrián "Historia y ficción en *Historia del cerco de Lisboa*", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 137-162.
- Lanciani, Giulia "Gli universali irriducibili di José Saramago", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 63-72.
- Mesquita, Maria Luísa Raimundo "Do estatuto polifónico do narrador em *História do cerco de Lisboa* de José Saramago" (tese de mestrado), Univerdidade Nova de Lisboa, 1993.
- Moniz, António "Para uma leitura de *Memorial do convento* de José Saramago. Uma proposta de leitura crítico-didáctica", Lisboa, Ed. Presença, 1995.
- Nunes, Maria Leonor "Uma vida com palavras", en "José Saramago: Nobel em português", op. cit.
- Pastor, Alexandre "Um prémio a contento de todos", en "José Saramago: Nobel em português", op. cit.
- Real, Miguel "Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em *Memorial do convento* de José Saramago", Lisboa, Ed. Caminho, 1995.
- Rebelo, Luís de Sousa "José Saramago: o realismo maravilhoso", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 49-62.
- Reis, Carlos "O momento decisivo", en "José Saramago: Nobel em português", op. cit.
- Reis, Carlos "Romance e história depois da revolução. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea", en "Il bagaglio dello scrittore", op. cit., pp. 23-36.

- Reis, Carlos “Saramago: o efeito Nobel”, en “Saramago, no reino do Nobel”, op. cit.
- Ribeiro, Eunice Maria da Silva “O ano da morte de Ricardo Reis” (reseña), en “Nova Renascença”, n. 16, outono de 1984, pp. 437-440.
- Saramago, José “De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz”, discurso leído en la entrega del premio Nobel 1998, en “Saramago, no reino do Nobel”, op. cit.
- Saramago, José “O tempo e a História”, discurso leído en ocasión de la concesión del título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Évora, en *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 27 de janeiro de 1999.
- Saramago, José “Um escritor confessa-se”, en “José Saramago: Nobel em português”, op. cit.
- Seixo, Maria Alzira “Lugares da ficção em José Saramago. O *Essencial* e outros ensaios”, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.
- Seixo, Maria Alzira “O essencial sobre José Saramago”, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- Seixo, Maria Alzira “Uma harmonia”, en “José Saramago: Nobel em português”, op. cit.
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da “José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses”, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1989.
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da “José Saramago: a ficção reinventa a história”, en “Colóquio/Letras”, n. 120, abril-junho de 1991, pp. 174-178.
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da “Saramago e Redol: referência e reverência”, en “Il bagaglio dello scrittore”, op. cit., pp. 37-48.
- Stegagno Picchio, Luciana “A história e a parábola”, en “A sagração de Saramago”, op. cit.
- Venâncio, Fernando “*Memorial do convento*: um ano de crítica”, en “Il bagaglio dello scrittore”, op. cit., pp. 109-120.

- Vieira de Carvalho, Mário “Blimunda e Divara”, en “A sagração de Saramago”, op. cit.
- Vieira, Alice “Crónica de um Nobel (não) anunciado”, en “José Saramago, Nobel em português”, o. cit.
- VV. AA. “José Saramago: Nobel em português”, número monográfico del Jornal de Letras Artes e Ideias, 14 de outubro de 1998.
- VV.AA. “A sagração de Saramago”, número monográfico del Jornal de Letras Artes e Ideias, 21 de outubro de 1998.
- VV.AA. “José Saramago. Il bagaglio dello scrittore”, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996.
- VV.AA. “Saramago no reino do Nobel”, número monográfico del Jornal de Letras Artes e Ideias, 16 de dezembro de 1998.
- VV.AA. “Viaggio intorno al Convento di Mafra: Dal *Memoriale del convento* di José Saramago alla *Blimunda* di Azio Corghi”, a cura di Piero Ceccucci (actas del congreso homónimo organizado por la Universidad de Milán), Milano, Edizioni Guerini, 1991.
- Zúñiga, Juan Eduardo “Sueño de anticipación. José Saramago: *Memorial del convento*”, en ABC Cultural, 15 de octubre de 1998.

Obras de Antonio Tabucchi:

- 1975 “Piazza d’Italia”, Milano, Feltrinelli.
- 1978 “Il piccolo naviglio”, Milano, Feltrinelli.
- 1981 “Il gioco del rovescio”, Milano, Feltrinelli.
- 1983 “Donna di Porto Pim”, Palermo, Sellerio.
- 1984 “Notturmo indiano”, Palermo, Sellerio.
- 1985 “Piccoli equivoci senza importanza”, Milano, Feltrinelli.

- 1985 "Equivoci senza importanza", en "Mondo operaio", n. 12, dicembre.
- 1986 "Il filo dell'orizzonte", Milano, Feltrinelli.
- 1987 "I volatili del Beato Angelico", Palermo, Sellerio.
- 1988 "Vivere o ritrarre", en Pericoli, Tullio "Woody, Freud e gli altri", Milano, Garzanti, (pp. 142-149).
- 1988 "I dialoghi mancati", Milano, Feltrinelli.
- 1991 "L'angelo nero", Milano, Feltrinelli.
- 1992 "Requiem. Uma alucinação", Lisboa, Quetzal Editores. (trad. italiana a cargo de Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli)
- 1992 "Sogni di sogni", Palermo, Sellerio.
- 1994 "Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa", Palermo, Sellerio.
- 1994 "Sostiene Pereira", Milano, Feltrinelli.
- 1997 "La testa perduta di Damasceno Monteiro", Milano, Feltrinelli.
- 1998 "Quando era la Estatua de la Libertad", en "El País Semanal", 30 de agosto.
- 2001 "Si sta facendo sempre più tardi", Milano, Feltrinelli.

Textos periodísticos de Antonio Tabucchi:

1997

- "L'Ortese ammira la dignità di Priebke. E quella delle vittime?", Corriere della Sera, 19 de enero.
- "Il mio Novecento nato da un atlante", Corriere della Sera, 24 de enero.
- "E io vi racconto la vera storia di Pereira dopo la fine del romanzo", Corriere della Sera, 2 de febrero.
- "Pereira e il buon proto: com'è bello cambiare finale ai romanzi", Corriere della Sera, 11 de febrero.
- "Intellettuali copritevi, ora piovono pietre", Corriere della Sera, 1 de abril.

- "L'albanese sono io", Corriere della Sera, 7 de abril.
- "Il canto della Santa Bevitrice", Corriere della Sera, 26 de junio.
- "Elogio di Baggio", Corriere della Sera, 15 de julio.
- "Signori poeti, attenti alle vedove", Corriere della Sera, 24 de julio.
- "Pessoa schiavo delle stelle", Corriere della Sera, 31 de julio.
- "Brasile, Eden dei nostri rimorsi", Corriere della Sera, 8 de agosto.
- "Il palco mobile in giro per il mondo", Corriere della Sera, 23 de agosto.
- "La testa perduta del Portogallo", Corriere della Sera, 25 de septiembre.
- "Via col vento sui mari di Stevenson", Corriere della Sera, 24 de diciembre.

1998

- "El señor Descartes se jubila", El País Semanal, 8 de febrero.
- "War games", El País Semanal, 8 de marzo.
- "De parte de vuestra futura difunta", El País Semanal, 5 de abril.
- "Un sesenta y ocho sin sesenta y ocho", El País Semanal, 3 de mayo.
- "¿Trágico o no?", El País Semanal, 31 de mayo.
- "Saludos romanos", El País Semanal, 28 de junio.
- "Querido libro, te escribo", El País Semanal, 26 de julio.
- "El huevo de Colón", El País Semanal, 23 de agosto.
- "Las pequeñas plazas", El País Semanal, 20 de septiembre.
- "Las pequeñas plazas" (versión completa del artículo anterior), El País Semanal, 4 de octubre.
- "A, A: Antibes, Audiberti", El País Semanal, 25 de octubre.
- "Amadas ciudades ideales", El País Semanal, 15 de noviembre (p. 8).
- "El sacro síndrome", El País Semanal, 29 de noviembre.
- "En busca de un tribunal", El País Semanal, 6 de diciembre.
- "La omelette y la nada", El País Semanal, 20 de diciembre.

1999

- "El desempleo no se toca", El País Semanal, 10 de enero.
- "El oficio de abatir", El País Semanal, 31 de enero.
- "La última frontera de los intelectuales", El País Semanal, 21 de febrero.
- "Jóvenes maestros", El País Semanal, 14 de marzo.
- "Maletas perdidas", El País Semanal, 25 de abril.
- "El antes y el después", El País Semanal, 16 de mayo.
- "En principio era el Verbo", El País Semanal, 27 de junio.
- "Nostalgia de Drummond", El País Semanal, 18 de julio.
- "Cambio de sección", El País Semanal, 8 de agosto.
- "Los oniromantes", El País Semanal, 22 de agosto.
- "El juego de la torre", El País Semanal, 19 de noviembre.

Textos no periodísticos de Antonio Tabucchi:

- "Doppio senso", en la revista Alfabeta, n. 69, febrero de 1985, supl. literario, pág. 111.
- "Il monolocale del racconto", en la revista Alfabeta, n. 87, mayo de 1986, supl. literario, pág. XII.
- "El siglo XX: balance y perspectivas" y "La novela, el problema" (conversaciones con Antonio Tabucchi), Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991.
- "Lisboa. Antonio Tabucchi navega por una ciudad en tránsito", en Península, n. 1, abril de 1998, Barcelona, Ediciones Península, pp. 112-118.
- "Cuando era la Estatua de la Libertad" (relato de verano), en El País Semanal, 30 de agosto de 1998.

Obras críticas sobre Antonio Tabucchi:

- Benati, Davide “Jangadas e medusas. Para Antonio Tabucchi”, conferencia pronunciada el día 15 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- Blanco, José “Crítico pessoano”, en “Jornal de Letras”, 21 de abril de 1999.
- Blanco, José “Fernando Pessoa, crítico pessoano”, conferencia pronunciada el día 16 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- Braudeau, Michel “Tabucchi, il lupo bianco degli zingari”, en “Corriere della Sera”, 28 de mayo de 1999.
- Brizio-Skov, Flavia “Tabucchi – Microhistorian and Metahistorian”, conferencia pronunciada el día 14 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- Ceserani, Remo “Il filo dell’orizzonte: is it Luino or Duino the place to go?”, conferencia pronunciada el día 16 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- Citati, Pietro “Le metamorfosi di uno scrittore. Ritratto di Antonio Tabucchi”, en Corriere della Sera, sábado 19 de marzo de 1988, p. 3.
- Coelho, Eduardo Prado “O reverso do jogo”, en “Jornal de Letras”, 21 de abril de 1999.
- Conde Muñoz, Aurora “Any where out of the world”, en Popeanga, E. y Fraticelli, B. (ed.) “Historia y poética de la ciudad”, op. cit. (en prensa).
- Conti, Eleonora “Alcuni elementi costitutivi dell’opera di Tabucchi”, en “Bollettino ‘900” (revista de italianística publicada en internet), n. 0, mayo de 1995, disponible en la página web : www2.comune.bologna.it/bologna/boll900/tabucchi.htm.
- Di Stefano, Paolo “Tabucchi: l’errore del professor Eco”, en “Corriere della Sera”, 8 de mayo de 1997.

- Ferraro, Bruno "Antonio Tabucchi revisited: the specularity of fiction", conferencia pronunciada el día 14 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- Gaglianone, Paola y Cassini, Marco "Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?", Milano, Ed. Omicron, 1995.
- Gumpert, Carlos "Il cielo della Castiglia: Tabucchi e la Spagna", conferencia pronunciada el día 15 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- "Conversaciones con Antonio Tabucchi", Barcelona, Anagrama, 1995 (en colaboración con Xavier González Rovira).
- Mauri, Paolo "Tabucchi e la ricerca dell'altro", conferencia pronunciada el día 14 de abril de 1999 en la Fund. Gulbenkian de Lisboa.
- Merino, José Luis "Antonio Tabucchi: No concibo la vida sin manchas", en "El País", 1 de junio de 1998.
- Moreno Carlos, Luis Fernando "El coraje del pensamiento", en "ABC Cultural", 11 de septiembre de 1999.
- Nogueira Gil "Escritor português de expressão italiana", en "Público", 14 de abril de 1999.
- Nunes, Maria Leonor "O escritor andarilho", en "Jornal de Letras", 21 de abril de 1999.
- Paoli, Roberto "La presencia de Borges en la literatura italiana contemporánea: Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi", Mendoza, Argentina, Publ. Univ. de Cuyo, 1994.
- Rando, Giuseppe "Immagini e metafore del postmoderno nella narrativa italiana di fine secolo", en "La Città del Sole", revista disponible en Internet en la página [www. sosed.it](http://www.sosed.it), número 6, junio de 1996.
- Silva, Filipe Rodrigues da "Tabucchi: viagem por uma alma inquieta", en "Diário de Notícias", 15 de abril de 1999.

