

Lisboa: Una configuración de espacios y personajes

Francisco López Porcal, Universitat de València

Resumen:

En su faceta de construcción cultural, la ciudad ha ofrecido desde sus orígenes enormes posibilidades de interrelación entre el espacio urbano y sus habitantes. Desde el punto de vista literario cabe destacar, de entre las numerosas valoraciones posibles, la imagen que los personajes ofrecen de la ciudad como resultado de la proyección de sus sentimientos, así como la postura contraria, es decir, la influencia del espacio urbano en la conducta de los personajes del relato. Ambas situaciones se producen de forma simultánea en circunstancias no siempre fáciles de desligar, lo cual daría lugar a observaciones mucho más amplias y complejas de las que nos proponemos. Por este motivo hemos orientado este estudio en la capacidad de influencia que ejerce el medio urbano en el desenlace de la historia, tomando como espacio literario la ciudad de Lisboa en una selección de nueve novelas.

Palabras claves: Espacio urbano y personajes literarios

Abstract:

In his cultural structure, the town has presented since his origin many possibilities of relationship amongst the urban space and his inhabitants. In the literary aspect is necessary to take into account, among others possible evaluations, the image of the town as an effect or result of literary characters emotions, and also the opposed attitudes, that is to say, the urban space influence in the behaviour of the characters. Both situations are simultaneously produced but it's may needs other survey some more widespread and complex. The aims of this study is particularly discussing the urban milieu influence in relation to the denouement of the story. To think over this research, we are selected nine novels which literary space is situated in Lisbon Town.

Key Words: Urban space and literary characters

El origen de la ciudad se encuentra vinculado prácticamente a los orígenes de la humanidad que buscaba de forma instintiva un orden que regulara la relación entre los pequeños núcleos de individuos, así como el respeto a los ritos de las curias y familias. Ciertamente en el Génesis podemos leer que tras el asesinato de Abel, su hermano Caín fundó la primera ciudad, quizá como observa Félix de Azúa en *La invención de Caín* (1999) “para construir con sus propias manos aquel paraíso del que sus padres tanto le habían hablado y restañar así con un gesto de soberbia la herida de una expulsión injusta.” (Azúa, 1999: 23). Las leyes que han venido gobernando las ciudades han ido construyendo y modelando al individuo-ciudadano. El mismo Azúa ve en el conjunto de las artes la forma de pensar y conocer el mundo, por ello afirma que “la arquitectura, arte del espacio puro, fue el sostén de la escultura y el primer gesto de reparto y razón del orbe” (Azúa, 1999: 22). Desde su faceta de construcción cultural, la ciudad constituye una propuesta de integración en su tejido urbano de los eventos y circunstancias que diariamente van conformando su historia social. Precisamente las

lecturas posibles que se pueden hacer de ese paisaje urbano tienen en el concepto de arquitectura su referencia más inmediata, pues no sólo se puede definir la arquitectura como el arte y la técnica de proyectar y construir edificios, sino también de buscar el aspecto más cercano a su habitabilidad y la modulación intimista del espacio cimentado. Un claro referente lo encontramos en el arquitecto finlandés Alvar Aalto que en su faceta de urbanista, introdujo a mediados del siglo XX una sensibilidad hacia los problemas psicológicos derivados de un urbanismo parco en la aplicación de una dimensión más humana a los espacios. Así lo entiende Kosme de Barañano refiriéndose a la obra del escultor de Mislata Miquel Navarro, para el que la ciudad es entendida como una gran obra de ingeniería en la que más que un recorrido literario o urbanístico, prima un recorrido de formas de melancolía, de vías de comunicación, de encuentro íntimo entre lo construido y lo abierto, entre lo concreto y lo abstracto. En este aspecto el arquitecto navarro Saenz de Oiza manifiesta que la ciudad no es lo que se realiza, y menos lo que se vende como propiedad inmueble pues la arquitectura es obviamente algo más, es esa necesidad que tiene el hombre de poner orden en el mundo, y de vivir de acuerdo con el medio físico y en relación con los demás. En ese aspecto la arquitectura no deja de ser emocionante. De ahí que la ciudad no sea únicamente un enclave geográfico ni tan siquiera un espacio urbano, dado que para que éste adquiera toda su verdadera dimensión necesita de las gentes que lo pueblan, estableciéndose así entre ambas partes un estrecho nexo de unión. A tal efecto recordamos las palabras de Sebastián Salazar Bondy en su obra *Lima, la horrible*: “El medio natural influye en los hombres y los hombres le replican en urbanismo y arquitectura.” (Cit. en Valero Juan, 2003: 59)

Esta relación que se establece entre el espacio urbano y los seres humanos que lo habitan, puede ofrecer enormes posibilidades de análisis, de ahí que las interpretaciones que se pueden otorgar a la ciudad en la literatura sean polivalentes. De entre las muchas valoraciones tenemos de un lado la imagen que los personajes ofrecen de ella como resultado de la proyección de sus sentimientos. Por otra parte nos encontramos con la postura contraria, es decir, cuando es el espacio urbano el que influye en la conducta de los personajes del relato. Ambas situaciones se producen de forma simultánea en circunstancias no siempre fáciles de desligar, lo que daría lugar a observaciones mucho más complejas y amplias de las que nos proponemos, motivo por el cual centraremos este estudio especialmente en el poder que ejerce el medio urbano en el desenlace de la historia, tomando como espacio literario la ciudad de Lisboa y examinaremos el modo en que la urbe motiva, enaltece y condiciona el comportamiento de los personajes.

Resulta complicado y en ocasiones puede constituir una arbitrariedad hablar de clasificaciones y criterios en una tipología de novela, pues los términos que se proponen suelen solaparse porque no son excluyentes. A pesar de estas dificultades, Albert Thibaudet llamó *novelas urbanas* a aquellas “en que la ciudad no es sólo el cuadro en que transcurre la intriga, sino que constituye, con sus elementos pintorescos, sus contrastes, sus secretos, etc., el verdadero asunto de la novela.” (Cit. en De Aguiar e Silva, 1986 : 213). Lo cierto es que dentro de la terminología de *novela*

urbana la ciudad adquiere un protagonismo tal que incluso puede considerarse un personaje más, siendo en ocasiones co-protagonista de la trama argumental. Así queda de manifiesto en el corpus de novelas seleccionadas para este estudio, en las cuales Lisboa, aunque de manera desigual, juega un papel importante en el desarrollo de la historia. Así, en *Querido Corto Maltés* (1994) de Susana Fortes el lugar de la acción, la capital portuguesa de los años ochenta del siglo XX, es compartido con La Habana. Algo similar ocurre en *El invierno en Lisboa* (1987) de Muñoz Molina en cuanto a localización espacial, donde a pesar del título el escenario lisboeta sólo aparece en unos pocos capítulos, estando el resto ambientada en Madrid y San Sebastián. El mismo caso se repite en *Sólo una muerte en Lisboa* (1999) de Robert Wilson estructurada en forma de diario y desarrollando simultáneamente dos historias que al final van entrelazándose hasta que terminan por fundirse en una sola. Ambas tramas se localizan en Berlín a principios de los años cuarenta, en la Lisboa de los noventa del siglo XX y en otras zonas de Portugal como la región de Alentejo. En *Exhortación a los cocodrilos* (2000) de Lobo Antunes, la ciudad aparece fragmentada en las vivencias de violencia, soledad y terror sufridos por cuatro mujeres a manos de un puñado de personajes añorantes de la dictadura salazarista que sucumbió en 1974, cuyos recuerdos están reconstruidos en una técnica semejante a la corriente de consciencia. *El Visir de Abisinia* (2001) de José Ángel Cilleruelo aunque localizada en Lisboa se encuentra mucho más centrada en la aventura creativa de la primera vanguardia portuguesa denominada *Generación de Orpheu* verdadero referente de esta novela. En *Sostiene Pereira* (1994) de Antonio Tabucchi, la capital portuguesa, sin abandonar su condición de personaje, se mantiene en un segundo plano tras el protagonismo del periodista Pereira muy sensible a los acontecimientos políticos de 1938 en plena dictadura de Salazar. También de Tabucchi, *Requiem* (1991) constituye un homenaje a Portugal, donde pasado y presente, vigilia y sueño se mezclan en una Lisboa desierta y tórrida de un mediodía de julio. La ciudad es un laberinto en la novela francesa *Fausse donne à Lisbonne* (1999) de Bertrand Delcour, cuyos personajes recorren la Lisboa de los noventa intentando reconstruir un jeroglífico que se convierte en la clave de toda la intriga. Pero donde se nos muestra de manera exhaustiva la capital lusitana es en *El Año de la muerte de Ricardo Reis* (1985) de José Saramago ambientada a finales de 1935, en la que además de la ciudad misma como personaje, el Dr. Reis comparte protagonismo con prácticamente todo el tejido social lisboeta que asiste expectante al previsible estallido de la guerra civil española y al contexto pre-bélico europeo que conduciría a la segunda guerra mundial.

Con el fin de estudiar esa vinculación del espacio urbano sobre los personajes que citábamos, distinguiremos dentro del paisaje urbano los espacios exteriores de los interiores. Cuando nos acercamos a examinar el ambiente de estos últimos hemos de tener presente la articulación existente entre el recinto y el personaje, pues no todas las estancias son viviendas, sino que pueden ser restaurantes, hoteles, pensiones u hospitales y gozar asimismo de los valores de hospitalidad y resguardo que llevan implícitos los muros de una casa. Tal como observa Gaston Bachelard, todo

espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. (Bachelard, 1998: 35). Así, desde la soledad de su sillón el periodista Pereira se distrae mirando a través de las ventanas. Durante toda la tarde contempla el cuartel de enfrente y las ramas de las palmeras agitadas por el viento sin parar de fijar el pensamiento en su infancia feliz. Y es que la casa rodeada de viento, según Bachelard, potencia el aspecto de concha y protección.(Bachelard, 1998: 73). En esas circunstancias, los recuerdos que le vienen a la memoria a Pereira adquieren un sentido concreto y se hacen susceptibles de una aplicación inmediata (Bachelard, 1998: 73).

La habitabilidad de un aposento aunque no sea la propia vivienda, lleva consigo como citaba Bachelard la condición de casa. Así lo cree el Dr. Reis cuando de vuelta de uno de sus innumerables paseos entra en la habitación del hotel Bragança y advierte con satisfacción el orden y la limpieza que han llevado a cabo los servicios del establecimiento, lo que le produce una agradable sensación de encontrarse como en su propia casa. De esta manera el hotel donde se encuentra hospedado el Dr. Reis ejerce sobre el personaje una sensación de seguridad, quizás porque conecta también con sus gustos austeros y su carácter metódico ya que el hotel Bragança es, según describe Saramago, un lugar sin lujos, confortable pero sencillo. Por ello, como observan Wellek y Warren, la casa puede considerarse como expresión metonímica o metafórica del personaje, pues en definitiva es una extensión de su idiosincrasia (Wellek y Warren, 1985: 265).

A diferencia del Dr. Reis, también ocurre, por otras circunstancias, que el personaje no encuentre en la casa el grado de bienestar necesario, convirtiéndose el ambiente en algo irrespirable. Este es el caso de Fátima una de las voces de la novela *Exhortación a los cocodrilos* y sobrina/querida de su tío el obispo. Las condiciones de vida que tiene que soportar, planchando sotanas entre aromas de incienso y una atmósfera cerrada a los ecos del exterior por las absorbentes cortinas de tela de Damasco que cuelgan de las paredes, se une el remordimiento de conciencia por su condición de concubina del clérigo. Así la sensación de bienestar que debía producir la protección de la casa como nido no se cumple en este caso, pues el ser que recibe la sensación de refugio en la casa, dice Bachelard, se estrecha contra sí mismo, se retira, se esconde (Bachelard, 1998: 125). Por este motivo Fátima desea luchar contra el agobio y salir corriendo hacia la frescura del cercano Campo de Santana. Allí con amplitud suficiente, la paz y los árboles que se extienden también al recoleto jardín de Torel en la avenida da Liberdade, no le importa compartir el asiento del banco con los mendigos e infelices del contiguo hospital de locos que sufren su desarraigo social entre las terrazas de Lisboa contemplando las camisas tendidas, infladas como velas al viento.

En la misma situación de desarraigo se encuentran los enfermos del *Sanatorio Mental Miguel Lombarda* lugar al que se dirigen Mario y Fernando para visitar al poeta Ángel del Perú en *El Visir de Abisinia*, en cuyas instalaciones los internos soportan unas condiciones de vida nada confortables. Una vez los dos amigos cruzan el desolado jardín lleno de maleza descarriada, pórtico de lo que allí les espera, la mirada de ambos recorre con pavor el vestíbulo: paredes ennegrecidas a causa del hollín y la

humedad, muebles desvencijados, vidrios astillados y cornisas mordidas por famélicas alimañas, parecen huellas y vestigios del dolor corrosivo de aquel infierno. Sin lugar a dudas encontramos en los datos facilitados por esta narración una clara metonimia del lugar y los pacientes que allí se encuentran.

Siguiendo con el comentario de los distintos recintos donde se localizan los espacios interiores, advertimos a lo largo de la lectura de las nueve novelas citadas, que las pensiones se convierten en metonimias de los personajes que se dan cita en esos ambientes sórdidos y de baja condición. Además de su carácter de estancia efímera, estos locales provocan un efecto de desarraigo en las personas que lo ocupan. Como apunta Marc Augé: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1998: 83). Este tipo de establecimientos hosteleros aparecen casi siempre ejerciendo la función de prostíbulos a los cuales se une la suciedad y precariedad de sus instalaciones que envuelven en su corrompida atmósfera a todos los habituales moradores, desde los dueños y empleados a la clientela que las frecuenta. No en vano Wellek y Warren afirman: “describese la casa y se habrá descrito al hombre” (Wellek y Warren, 1985: 265). Algunas de ellas como la pensión *Nuno*, citada en *Sólo una muerte en Lisboa*, tiene un papel decisivo en el desarrollo de la historia, pues en este lugar convergen las acciones previas al asesinato de Catarina Oliveira, la cual murió cinco horas después de haber abandonado este burdel. Situada en la callejuela Rua da Glória entre Praça da Alegria y el funicular que va de Restauradores al Barrio Alto, la pensión *Nuno* ocupa una zona dedicada a la prostitución donde la droga, el sexo y el desarraigo de los personajes que la frecuentan guardan una estrecha relación con sus escaleras tenebrosas, sus telarañas y la mugre de los techos, elementos todos ellos reveladores de malos augurios: “... el armario con la puerta que colgaba siempre abierta en una mueca de perpetua estupidez.”, (Wilson 2003: 541)

La pensión *Isadora* aparece también en *Sólo una muerte en Lisboa*. Sus instalaciones son el marco de los devaneos de Manuel Abrantes con prostitutas, las cuales le arrastran a oler perfumes baratos y gozar en habitaciones cochambrosas, ambientes que no se corresponden con su elevada posición social. La descripción de este establecimiento aparece igualmente en *Réquiem*, donde un hombre acude para dormir un par de horas debido a la somnolencia que le produce una medicina. Este razonamiento no convence al portero, un tipo gordo de cara macilenta y modales rudos, que acostumbrado a otro tipo de personas de conducta más ligera no cedía ante la súplica del cliente, hasta que interviene la propietaria, una vieja prostituta reformada con cierto aire de respetabilidad. A estos dos personajes se añade Viriata, la moza ayudante de la pensión, de cara regordeta y aire de campesina poco arreglada que intentaba sin éxito encandilar con sus halagos a este cliente.

Situada en el mismo ambiente, la pensión *Sevilha* recibe la visita de Edmond Benakem, protagonista de *Fausse donne à Lisbonne* quien solicita una habitación para dormir una noche, pero el

empleado ante la ausencia de equipaje del joven Edmond sospecha que más bien pasará la velada con una prostituta del barrio. En realidad no fue así exactamente. La única habitación disponible no tenía ventana y era de dimensiones tan reducidas que más bien se asemejaba a un sepulcro, cuyos muros oprimían de forma tan angustiosa la estancia de nuestro personaje que le impedían conciliar el sueño, hasta que medio dormido recibió la visita de su compañera de aventuras Ophelia, la cual aprovechando la estrechez de aquel recinto y ahondando en su intimidad le hizo más agradable su estancia.

De todas las pensiones descritas en las novelas de este estudio, sólo hay una que no parece vinculada al mundo de la prostitución. Se trata de la pensión *Ultramar* en *Querido Corto Maltés*. Un edificio antiguo pero cuidado situado en la Rua dos Cavaleiros, una calle empedrada del barrio de Alfama con vistas al Castillo de San Jorge. Desde allí la protagonista Ana, una becaria del Archivo Naval de Lisboa, se siente invadida por la atmósfera triste de las tardes de invierno que contempla ensimismada en los tejados lisboetas. Una tristeza que despierta en ella sentimientos de soledad y añoranza por la ausencia de F, un maduro profesor de instituto que Ana identifica con el héroe legendario Corto Maltés presente en sus fantasías. Desde la colina donde se encuentra la pensión, la protagonista percibe los efluvios de las cocinas próximas, un suave murmullo de voces del barrio o melodías de radio que se transformaban por arte de ensoñación en danzas africanas y en aromas de plantaciones, las mismas donde habitaban los esclavos víctimas del comercio existente en los albores del siglo XIX. Las imágenes de estas insufribles travesías en goletas y bergantines se reconstruían en la mente de Ana gracias a los documentos amarillentos del Archivo donde lleva a cabo su trabajo de investigación. Nuevamente aparece en el personaje de Ana el carácter de provisionalidad que envuelve su estancia en aquella pensión de la ciudad lisboeta, constituyendo su pesadumbre un reflejo de su desarraigo:

“La calle oscura y empedrada me pareció desconocida, algunas luces tenues brillaban tras las ventanas, amortiguando el gris de los muros mojados. Sentí una perspectiva ajena, como si fuera la primera vez que mirara la calle, sin reconocer en ella las huellas del vecindario que la habitaba. (Fortes, 1994: 86)

Son situaciones las que hemos descrito en las que dentro de la trama narrativa, el espacio como apunta Weisgerber mantiene relaciones privilegiadas con la acción y con el personaje. (Weisgerber, 1978: 9). Un ejemplo de ello lo tenemos en el Salón del Café Imperio de *El Visir de Abisinia*, donde el espacio adquiere un punto de ironía pues con su aspecto vetusto, este local se convierte en una paradoja al albergar en su interior el germen de la modernidad que persigue el grupo de jóvenes de la denominada *Generación de Orpheu* en sus reuniones vespertinas. La vejez del establecimiento se convierte en el punto de partida hacia la búsqueda de las vanguardias: “El mármol, las sillas de madera antigua, la loza descascarillada, los chistes del camarero, y casi siempre el mismo grupo de jóvenes.” (Cilleruelo, 2001: 23). La marcha hacia esa modernidad se encarna en un tren, pues el mismo Salón del Café tiene forma de vagón en el que cada uno toma su asiento. Pero el rechazo que sufre este movimiento a causa de la incompreensión de personalidades artísticas reacias a este colectivo

entusiasta, se vislumbra en las palabras del personaje Fernando cuando refiriéndose a este salón puntualiza que unas veces se asemeja al vagón restaurante del *Orient Express* y otras a un vagón de tercera regional. Este tipo de localización espacial nos recuerda a la novela realista de Balzac, Galdós o Clarín en las que la acción solía centrarse a veces en un salón, lugar de convergencia del tiempo y el espacio de sus héroes, proclamándose así la indisolubilidad de ambos elementos narrativos en lo que Bajtín denominada *cronotopo*: un tiempo histórico que se plasma en un espacio también concreto. En *El Visir de Abisinia* por tanto el cronotopo se resuelve en el Salón del Café, lugar donde hierven las ilusiones y desventuras del grupo de jóvenes de la vanguardia portuguesa.

En el apartado de este estudio sobre los espacios exteriores hemos de resaltar la incidencia que tienen una serie de factores tales como un día soleado o lluvioso o incluso una determinada luz repercuten en la percepción y en la conducta de los personajes. Así, el sol en *Querido Corto Maltés* produce una inesperada luz tibia de color almendra que animaba el espíritu y concedía una tregua al sentimiento gris y desangelado de Ana, la protagonista, en una mañana helada y luminosa en la zona de Belém. Sin embargo al viejo periodista Pereira metido en pensamientos funestos, la mañana fulgurante y soleada de un día de verano no parece infundirle nuevos bríos. El paisaje radiante se opone a la angustia que siente el personaje mientras atraviesa la avenida da Liberdade reflexionando sobre la muerte. Por tanto advertimos en este pasaje una disfunción que acusa más si cabe la soledad de Pereira y la pérdida de las buenas sensaciones que le transmite el ambiente que le rodea. Mejor sensación de bienestar que la del periodista es la percibida por el protagonista de *Requiem* en un imaginario paseo junto a Pessoa en el muelle de Cais do Sodré en una cálida noche de verano. El ambiente solitario y tranquilo era propicio para crear una atmósfera mágica en una ciudad que parecía detenida. Quizá la misma tranquilidad que disfrutaban los dos personajes de *Requiem*, aunque en una coyuntura bien distinta, es la que percibía el inspector Coelho en *Sólo una muerte en Lisboa*, cuando éste es obligado a abandonar el caso por presiones procedentes “desde las alturas administrativas”. Así, Coelho encuentra el momento para echarle en cara al doctor Oliveira toda la realidad sobre el asesinato de su hija ilegítima Catarina. Con la satisfacción de haber descubierto la verdad, Coelho salió a la calle respirando el aire más fresco que jamás olería Lisboa, dotando a la noche de una claridad hiriente. Aquí la relación entre la frialdad del aire de la calle y la clarividencia de los hechos denunciados resulta bastante evidente.

En la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis* la lluvia se convierte para el Dr. Reis en una metáfora de su propia existencia. Desde el Alto de Santa Catarina en la casa que alquila después de abandonar el Hotel Bragança, el protagonista vive en completa soledad acrecentada por la pesadumbre que le produce la persistente lluvia de las borrascas atlánticas: “El oscuro ruido de la lluvia es una constante en mi pensamiento, mi ser es la invisible curva trazada por el son del viento que sopla desahogado ...” (Saramago, 1994: 166). Sobre el Dr. Reis, heterónimo e hijo espiritual de Fernando Pessoa, se cierne el peso de su propia angustia existencial manifestada en la oscuridad latente de su

vida, como el monótono aguacero que va inundando el Muelle de Sodré y que de alguna manera también va alcanzándole a él. En la claridad plomiza que penetra por la ventana de su habitación y con una manta tendida sobre las rodillas, el Dr. Reis tiene sus ojos envueltos en penumbra: “como un gusano de seda, sólo y en silencio.” (Saramago, 1994: 168). Esa luz cenicienta que envuelve su figura es la misma que envuelve a la ciudad entera. Ricardo Reis se ha convertido en una metonimia de la capital portuguesa o quizá haya sido al revés. En este sentido, según declara Eva M^a Valero, el vacío interior y la soledad como sentidos inherentes a ese desierto de multitudes en que se transforma el espacio urbano, puede concebirse a la vez como metáfora de la inmensidad íntima, convirtiéndose así en parte substancial y configurativa de la urbe. (Valero, 2003: 83).¹

Semejante situación metonímica tiene lugar en *Exhortación a los cocodrilos*, donde la silueta de la iglesia de las Mercedes descarga sobre Fátima y su familia una luz de tinieblas, una sombra que estrangula sus conciencias. Tal vez el edificio represente para ellos el remordimiento de la relación de Fátima con su tío el obispo y el temor hacia su padre que ignora por completo esta situación.

La soledad y el silencio que como ya se ha observado con anterioridad rodean al Dr. Reis en su casa del Alto de Santa Catarina, producen en el personaje un estado en el que se manifiesta la inmensidad como categoría filosófica del ensueño. Según Bachelard, ese preciso ensueño tiene una inclinación innata hacia la grandeza que pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo bajo el signo de un infinito. (Bachelard, 1998: 220) Esa inmensidad que se encuentra en nosotros mismos se manifiesta en la soledad en un estado inmóvil, como en el que se encuentra el Dr. Reis inmerso en un mundo interminable, algo así como la inmensidad del bosque que nos recuerda Bachelard, en cuya extensión se experimenta una impresión de angustia al encontrarnos en un mundo sin límites. (Bachelard, 1998: 222).

Esa sensación de ensueño de la que hablamos es experimentada por el pianista Santiago Biralbo en *El invierno en Lisboa*, cuando decide ir en busca de su amigo y cantante de jazz Billy Swann al sanatorio de Sintra en las afueras de la capital. Desde el momento en que Biralbo toma el tren en “una estación vasta y antigua” (Muñoz Molina, 2002: 130) que deducimos es la del Rossío, el personaje va penetrando lentamente en un mundo tan inmenso como desconocido. Los corredores y pasadizos elementos clave en la descripción del llamado *espacio opresor* se manifiestan en esta novela cuando el tren penetra en el túnel, presagio de angustia y soledad al encontrarse el personaje con estaciones casi desiertas donde hombres de piel oscura miraban el paso de los vagones. Una vez más advertimos en el túnel y el sanatorio la idea de provisionalidad y desarraigo comentada anteriormente al referirnos a los *no lugares* que citaba Marc Augé. Al bajar del tren Biralbo se encuentra con una noche húmeda y sin luna, lanzándose a la aventura de llegar a su destino en medio de la frondosidad

¹ Consecuencia de esa interacción sincrónica es la idea de “la ciudad como estado de ánimo”, que ya escribía Georges Rodenbach en su obra *Bruges-la-Morte* en 1892, en la que Hughes Viane viudo inconsolable desarrolla una historia de amor que armoniza a la perfección con el ambiente nostálgico de la ciudad. De esta manera se establecía una ecuación misteriosa: a la esposa muerta le correspondía una ciudad muerta.

del paisaje: “Al salir de la estación, Biralbo notó el poderoso olor de la tierra mojada y de las cortezas de los pinos” (Muñoz Molina, 2002: 131). La inquietud a encontrar muerto a Billy Swann se unía al temor de la inmensidad del bosque nocturno. A este respecto Marcault y Thérèse Borsse escriben sobre la profundidad psicológica que ejerce el bosque: “El bosque sobre todo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico.” (Cit.en Bachelard, 1998: 222). Biralbo tenía la sensación de haberse perdido en un mundo de sombras hasta que al fin pudo apreciar el final de la pesadilla: “Era igual que perderse en el paisaje de un sueño avanzando hacia esa única luz que tiembla en la oscuridad: a la izquierda de la carretera encontró el camino y el indicador del sanatorio. (...) Allí recordó las palabras de Lucrecia: que llegar a Lisboa sería como llegar al fin del mundo.” (Muñoz Molina, 2002: 131-132). El paisaje de Sintra que rodea el citado hospital alberga otra metonimia del personaje Billy Swann: una niebla templada ocasionaba un ambiente gris y lluvioso como su estado actual.

A lo largo de toda la novela *El invierno en Lisboa* observamos la soledad y el silencio que rodean al personaje de Biralbo, aspectos que denotan un estado de constante intranquilidad e impaciencia que nos conduce a la idea de los *espacios laberínticos*. Así, Bourneuf y Ouellet opinan que el tema del laberinto “refleja de manera evidente la angustia de los hombres ante un mundo en el que no encuentran su lugar.” (Bourneuf y Ouellet, 1972: 144). De este modo, la ansiedad de Biralbo por encontrar a su amada Lucrecia, una bella mujer fatal le convierte en un paseante solitario que cree ver aquel rostro femenino en todos los rincones. En estas circunstancias, Biralbo percibe en el laberinto urbano lisboeta el desorden de su propio estado interior: “No recordaba cuánto tiempo, cuántas horas o días anduvo por las calles y escalinatas de Lisboa, por los callejones sucios y los altos miradores y las plazas con columnas y estatuas de reyes a caballo, entre los grandes almacenes sombríos y los vertederos del puerto” (Muñoz Molina, 2002: 139) Una ansiedad similar a la de Biralbo sufre Ana, la protagonista de *Querido Corto Maltés*. A la evocación constante de su padre ya fallecido al cual convierte en guardián de sus recuerdos de infancia, se une la búsqueda constante del amor de F., misterioso profesor de instituto a quien desde el primer instante lo identifica con el legendario héroe de cómic *Corto Maltés* que puebla sus fantasías más íntimas. Esa constante melancolía va arrastrándola por los paisajes urbanos de Lisboa, cuyo escenario se convierte en una metonimia de este personaje: “En los callejones empinados de la Alfama, una mujer de luto se cruzó en mi camino y me miró con un cansancio infinito desde el fondo de siglos de pobreza.” (Susana Fortes, 1994: 51). Como en *El Aleph* de Borges, Ana cree contemplar en la mirada de esa mujer, un instante gigantesco y simultáneo, en el cual se entrelazan de una parte su propio desaliento y por otra el atraso de la nación portuguesa. Un atraso que analiza un contrariado Dr. Reis en un imaginario diálogo con Pessoa:

“... Usted, doctor, ha tenido ya ocasión de comprobar qué tipo de gente puebla este país, y eso que

estamos en la capital del imperio, cuando el otro día pasó ante la puerta de O Século, aquella multitud a la espera de donativo, y si quiere ver más y mejor, vaya por esos barrios, por esas parroquias y feligresías, vea con sus ojos los repartos de sopa boba, la campaña de auxilio a los pobres en invierno (...) se sientan en los bordillos de las aceras a comer su mendrugo de pan y a rebañar el cazo, ni luz eléctrica merecen, a ellos les basta conocer el camino que va del plato a la boca, y ése hasta a oscuras se encuentra.” (Saramago, 1994: 81)

Mientras estos pensamientos bullen en la mente de Ricardo Reis durante sus largos paseos por Lisboa, éste muestra su constante desánimo: “Un hombre no va menos perdido por caminar en línea recta” (Saramago, 1994: 77). Esta sensación de desamparo no es la que siente precisamente Edmond Benakem en *Fausse donne à Lisbonne*, pues paradójicamente el laberinto urbano de Alfama le produce una sensación de protección:

“Edmond avait l’impression d’arpenter un quartier immense et sans issues possibles. Il se sentait bien, enfermé dans ce rêve où tout l’enchantait, hors du temps, au centre d’un bienveillant labyrinthe, semblable à une armure protectrice.” (Bertrand Delcour, 1999: 110)

La estructura urbana de la ciudad con sus infinitas posibilidades para albergar cualquier ficción narrativa, actúa en ciertos pasajes de *El Invierno en Lisboa* como un laberinto que va atrapando a los personajes en una interminable tela de araña. En esta red, la Baixa y el Barrio Alto se convierten en un campo de persecución en el que Bruce Malcolm, un traficante ilegal de obras de arte y marido de Lucrecia, pretende dar alcance a Biralbo. Las calles de pronto se transforman en geométricas, cada vez más oscuras e interminables, perspectivas desiertas habitadas únicamente por el perseguidor y el perseguido, los cuales protagonizan secuencias de inspiración cinematográfica que recuerdan al cine negro en su afán de escapar de aquel incesante acoso. De esta manera, los lectores nos convertimos en espectadores no sólo del jadeo de la respiración de ambos personajes que corren exasperadamente oyendo al unísono sus pasos, sino también del momento en que el tranvía se escapa ante los ojos atónitos de Biralbo en lo que constituía una valiosa oportunidad en su desesperada huida. Sin embargo la escena que mejor recoge la tensión de este hostigamiento se produce cuando este personaje descubre en una bocacalle oscura una torre delgada con ventanas góticas y nervaduras de hierro que resulta ser el elevador de Santa Justa, el cual se convertirá en su salvación al advertir de repente tras las rejas de aquel mecanismo el rostro encolerizado de Malcolm que con las manos asidas sacudía de forma incesante como inútil la verja circundante. A medida que iba ascendiendo en aquel artefacto, Biralbo tenía la sensación de recobrar la libertad, alejándose lentamente de la actitud esclavizadora de Malcolm. Una vez más encontramos en el ascensor otra referencia a los *no lugares* de Marc Augé como espacio reservado a la individualidad solitaria y a lo efímero del pasaje incapaz de provocar ninguna relación de identidad entre el personaje y el espacio que ocupa. Cuando Michel de Certeau habla de *no lugar* es “para hacer alusión a una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar en sí mismo.” (Cit. en Augé, 1998: 90)

Situándonos en este último tramo de esta persecución en referencia a los conceptos *arriba-abajo*, recordamos a Lotman cuando describe el lenguaje de las relaciones espaciales como uno de los medios fundamentales de la interpretación de la realidad, entendiendo el espacio como conjunto de fenómenos, estados, funciones, figuras o significados variables. Así, conceptos como *alto-bajo*, *derecho-izquierdo* o *próximo-lejano*, se erigen en material para la construcción de modelos culturales de contenido no espacial. Según cita Lotman, en la lírica de Zabolotski el eje vertical *arriba-abajo* desde un punto de vista ético, el mal se sitúa *abajo* y la salvación es un impulso hacia *arriba*. Mientras *alto* se relaciona con la libertad, *bajo* se percibe como sumisión o tiranía. (Lotman, 1988: 273-274).

Idéntica situación se repite en *Sólo una muerte en Lisboa* durante la persecución llevada a cabo por el inspector Coelho intentando capturar a Antonio Borrego, el asesino de Catarina Oliveira. Este acosamiento tiene como escenario el puente 25 de Abril en el que encontramos otra referencia a los *no lugares* como punto de tránsito y ocupación provisional. Debido a la agilidad que se imprime al relato nos encontramos ante los planos más aparatosos de cualquier película al más puro estilo James Bond. Los elementos espaciales contribuyen expresamente al dramático final que se avecina: el viento gélido y fuerte que bramaba y dificultaba la captura, los faros de los automóviles que parpadeaban en la oscuridad reinante, la estructura metálica del puente con sus barandillas y plataformas a distinto nivel entorpeciendo el movimiento de los personajes en medio de un mar y un cielo plúmbeos, cuyas tinieblas envuelven la caída de Antonio a la profundidad del vacío, donde el concepto *bajo* se relaciona nuevamente con un matiz negativo como ya se ha citado anteriormente.

Los elementos espaciales a los que hemos tenido acceso en el análisis de las obras de este estudio así como su incidencia en los personajes de ficción, constituyen en última instancia como ya se ha dicho al principio, el origen de esa fusión de acontecimientos que día a día van forjando la historia de las ciudades. Reflexionábamos sobre la ciudad como *un estado de ánimo* y en la influencia del espacio urbano sobre los personajes de la ficción narrativa. En esta interacción, observamos que necesariamente se produce –utilizando un término científico– una ósmosis que permite el paso recíproco de mútuas influencias entre ambos términos. De esta manera la ciudad puede considerarse una proyección de los sentimientos de los habitantes y a la inversa, los ciudadanos buscan en la ciudad un lugar y una respuesta a su naturaleza afectiva y a sus representaciones mentales ya sean de amor u odio, repulsión o agrado u otras funciones primordiales del psiquismo humano. “Siempre he pensado que si una quiere estar triste, Lisboa es el sitio ideal” (Robert Wilson, 2003: 423). Así se expresaba en *Sólo una muerte en Lisboa* el personaje de Luisa Madrugada, profesora de Catarina Oliveira, en presencia del inspector Coelho. Éste le pregunta a Luisa:

“¿Sabe por qué Lisboa es un sitio triste?. Jamás se ha recobrado de su historia. Aquí pasó algo espantoso que marcó para siempre el lugar. Todos esos callejones estrechos y sombreados, los jardines oscuros, los

cipreses que rodean los cementerios, las calles empinadas de adoquines, *la calçada* blanca y negra de las plazas, las vistas al río lento y al océano por encima de los tejados rojos ... Aún no se han desprendido del hecho de que un terremoto acabó con casi toda la población de la ciudad hace ya 250 años. (...) La Iglesia do Carmo. ¿Se le ocurre algún otro sitio del mundo en que hayan dejado el esqueleto de una catedral en pleno centro de la ciudad como monumento a todos los que murieron?. (Robert Wilson, 2003: 423-424)

Sean cuales fueran las causas, es indudable que el pasado resulta determinante en la memoria colectiva de los ciudadanos. Así, el conjunto de la urbe formado por sus casas, sus monumentos o sus paisajes aglutina y resume la historia de la ciudad, el ayer y el hoy. Por ello los vestigios antiguos fusionados con la modernidad son susceptibles de una redefinición en la que entra a formar parte lo pasado y lo presente. La ciudad moderna se acerca de esta forma según Sigfrid Weigel, al psicoanálisis desde una topografía de la memoria, es decir, en un modo de observación que se consigue mediante el desvío de las imágenes del recuerdo. (Weigel, 2002:189). Sin embargo en el caso de Lisboa el pasado actúa como un lastre en el momento de armonizarse con la modernidad. Y es que Lisboa parece como decía Ana en *Querido Corto Maltés*, “una ciudad desvanecida en el tiempo” (Susana Fortes, 1994: 43). “Lo único que dejan atrás los portugueses –le dice Miguel Abrantes a su hermano Pedro en *Sólo una muerte en Lisboa-* es el respaldo de la silla en la que van a comer. Vivimos como si nuestra historia todavía transcurriese a nuestro alrededor. En este país hay gente que todavía piensa que el esperado rey Sebastián va a volver después de 400 años para conducirlos a grandes empresas.” (Robert Wilson, 2003: 518). Olivier Rolin coincide plenamente con este planteamiento y nos advierte que el centro de gravedad histórica de Lisboa se sitúa en alguna parte, hacia atrás y desde luego sobre el mar, fuente y origen de todo su antiguo esplendor, y concretamente en el punto de fuga de los muelles de la *Oda marítima* de Fernando Pessoa. (Rolin, 2001: 18).

A lo largo de este estudio hemos podido comprobar la visión estereotipada que se tiene de la ciudad de Lisboa por medio de unas fórmulas que se repiten en todas las novelas mencionadas. Llegamos por tanto a la creación de un modelo propio de cultura, es decir, lo que Lotman denomina la necesidad de la autodescripción la cual surge, según Antònia Cabanilles, “cuando una cultura adquiere una madurez-momento que para Lotman coincide con el instante en que para uno de los mecanismos particulares alcanza un punto crítico (...) En definitiva, se trata de la elaboración de un metalenguaje de la cultura. En esta estructuración secundaria de la cultura se construye su propio autorretrato.” (Cit. en Cáceres, 1997: 177). Lo cierto es que siguen habiendo autores contemporáneos que continúan abordando en sus textos literarios las mismas imágenes y clichés, estudiados en lo que viene denominándose *imagología*, que han adquirido como dice Gnisci “cierta canonicidad en la tradición literaria de un determinado país” (Gnisci, 2002: 349-350). Estos textos pueden dar a lugar a interpretaciones idealizantes, así como visiones más o menos distorsionadas que han ido perviviendo en destacados escritores y periodistas. De esta manera, autores recientes como Olivier Rolin siguen incidiendo en imágenes populares que se repiten en relatos, reportajes y guías turísticas, desde el

“humo azul de las sardinas” que toma posesión del Barrio Alto y la Alfama, la ropa blanca tendida en los balcones y terrazas o las chiribitas que hace crepitar el tranvía de Prazeres. O el mismo Cardoso Pires que muestra en sus escritos referencias históricas de glorias pasadas, ecos de navegantes y fechas de descubrimientos: “Recorrer los empedrados de Lisboa es como leer un texto sobre nuestra herencia de hijos del océano. Naves errantes, legendarias, o galeones de rumbo fijo se cruzan sobre el empedrado *a la portuguesa*, y hay dibujos de oleajes y cuadrantes indicando el camino (Cardoso, 1998: 76)

A la vista de estos textos podemos deducir que en muchos casos existe cierta vinculación entre los textos *imago-típicos* (es decir, aquellos que contienen imágenes o estereotipos) más recientes y aquellos que como decíamos anteriormente han pervivido en la tradición literaria portuguesa, pero tampoco podemos afirmar hasta que punto la literatura portuguesa actual se ha ido librando totalmente de estas *imágenes y tópicos*, tarea que daría lugar a otro estudio mucho más amplio.

Bibliografía

Aguiar e Silva, V. M. de (1972). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos, 1986.

Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 1998.

Azúa, Félix de (1999). *La invención de Caín*. Madrid: Santillana.

Bachelard, G. [1965]. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barañano, Kosme de (1999). *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1975). *La novela.*, Barcelona: Ariel.

Cáceres, M., ed. (1997). *En la esfera semiótica Lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáolovich Lotman*. Valencia: Episteme.

Cardoso Pires, J. (1998). *Lisboa. Diario de a bordo. Voces, miradas, evocaciones*. Madrid: Alianza.

Lotman, Yuri M. (1988). *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Istmo.

Valero Juan, E.M^a. (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Weisgerber, J. (1978). *L'Espace romanesque*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme

Wellek R. & Warren A. [1985]. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.

Weigel, S. (2002). *Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter Benjamin. Una relectura*.

Buenos Aires: Paidós.

Relación de obras de las que se han tomado textos para ejemplificar:

Cilleruelo, J.A. (2001). *El Visir de Abisinia*. Valencia : Pre-Textos

Delcour, B. (1999). *Fausse donne à Lisbonne*. Hachette Livre (Hachette Tourisme).

Fortes, S. (1994). *Querido Corto Maltés*. Colección andanzas. Barcelona: Tusquets.

Lobo Antunes, A. (2000). *Exhortación a los Cocodrilos*. Madrid: Siruela.

Muñoz Molina, A. (2002). *El Invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.

Saramago, J. (1994). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Barcelona: Seix Barral.

Tabucchi, A. (1997). *Sostiene Pereira*, Barcelona: RBA.

Tabucchi, A. (1996). *Réquiem*. Barcelona: Anagrama.

Wilson, R. (2003). *Sólo una muerte en Lisboa*. Madrid: Suma de Letras.