

Lisboa, representaciones literarias

Fátima FREITAS MORNA

RESUMEN

Intentando establecer los antecedentes más o menos inmediatos de la representación literaria de Lisboa en la obra de Fernando Pessoa, este artículo examina, a través de algunos ejemplos de la literatura portuguesa del siglo XIX, las razones que justifican la casi ausencia de la imagen literaria de la ciudad hasta las últimas décadas. Por otra parte, intenta también localizar el momento en el que la imagen de la *ciudad moderna* baudelairiana aparece y se cruza con la imagen de Lisboa, creando una tradición propia cuyas huellas nos acercan a Pessoa y nos llevan incluso más allá en la poesía portuguesa del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Lisboa en la literatura, Literatura portuguesa (siglos XIX y XX), Eça de Queiroz.

La construcción de la imagen de la ciudad —la *ciudad moderna*, creación decimonónica por excelencia— en la literatura portuguesa del siglo XIX es semejante a un rompecabezas cuyas piezas hay que juntar y colocar en orden para que tengan sentido. A su vez, la imagen que esa literatura presenta de Lisboa, la capital del entonces reino de Portugal, tampoco coincide de forma constante, a lo largo de la centuria, con el relieve que el hecho mismo de su condición de metrópoli haría suponer. Dibujar un camino, un mapa que aporte alguna documentación para futuras investigaciones, es lo que intentaré en estas líneas.

Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que, como fácilmente se comprende, las dos dimensiones del objeto de estudio (la imagen de Lisboa y la imagen de la ciudad moderna) no se mezclan hasta bien entrada ya

la segunda mitad del siglo XIX. Si nos guía ese punto alfa que es la construcción baudelairiana de la imagen de la ciudad —un espacio que hay que recorrer para *sentir sensaciones*, la ruta de su *pintor moderno* en el famoso texto¹ publicado en 1863 y canonizado por Walter Benjamin² —absurdo será buscar, mucho antes de esa fecha, en la literatura de un pequeño país como Portugal, premonitorios indicios de lo que más tarde se desarrollará en contextos menos periféricos. Sin embargo, la relativa ausencia de la imagen de Lisboa, ciudad moderna o no, observable en amplias zonas de la literatura portuguesa decimonónica, sorprenderá al lector, y quizás en especial al lector español, como veremos en seguida. Rastrear las huellas de la representación literaria de Lisboa en este periodo es, pues, en cierto sentido, intentar comprender la historia de su ausencia hasta tan tarde.

El imaginario de la literatura portuguesa de las primeras décadas del siglo XIX, o sea, del periodo de implantación y desarrollo de la literatura romántica, recibe, desde luego, una fuerte herencia, en lo que respecta a la imagen de Lisboa. Del pasado, más remoto o más cercano, resuenan los ecos literarios de una doble imagen, cuyas dos caras representan emblemáticamente, en su enfrentamiento, gran parte del problema de identidad y afirmación que tanto obsesiona la cultura portuguesa decimonónica. Esas dos caras son visibles si nos fijamos; por ejemplo, en ciertas figuraciones-clave dejadas por extranjeros, ya que la mirada del *otro* es, muchas veces, el camino más sencillo para obtener una imagen propia.

La primera de esas dos caras, la más lejana en el tiempo, corresponde al paradigma de la ciudad magnífica, la *metrópolis* verdadera, cabeza de imperio y eje de mundo. Ésta es la imagen de Lisboa, por ejemplo, en el muy conocido y larguísimo pasaje de la jornada primera de *El burlador de Sevilla*,³ en el que D. Gonzalo describe al Rey «la mayor ciudad de España»⁴. El

¹ Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» en *Écrits sur l'art. II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 133-193.

² Véanse, por ejemplo, los ensayos reunidos en *Poesía y capitalismo*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998.

³ Cito por la edición bilingüe de Pierre Guenoun, París, Flammarion, 1971, pp. 62-68.

⁴ A propósito de esta calificación cabe señalar, además de la efectiva situación histórica de Lisboa en la época de la *comedia* de Tirso (si no de su acción, por lo menos de su composición y presentación) debido a la unión de las dos coronas, en 1580, en la cabeza de Felipe II (Felipe I de Portugal), que la imagen de una Hispania global, sentida como unidad, no política sino cultural, emergerá en el romanticismo portugués, al contrario de lo que la orientación nacionalista del movimiento, considerada desde una perspectiva superficial, dejaría suponer. Almeida Garrett, por ejemplo, hablará, en este mismo sentido, de «nós espanhóis, tanto portugueses como castelhanos», subrayando el trasfondo común del patrimonio peninsular (cf. «Carta a Duarte Lessa» en *Adoinda*, Porto, Manuel Barreira, s. d., p. 2).

«retrato» de la «octava maravilla» del mundo hecho por el personaje de Tirso tiene la ventaja de fijar lo que sería una imagen plausible de la ciudad — aunque repleta, claro está, de efectos típicos de una ampulosa retórica barroca— situable en algún momento anterior al terremoto que, en 1755, la destruirá casi por completo. En este sentido, como me ha sugerido Giuseppe Di Stefano, este pasaje sería un posible equivalente verbal de la imagen visual que nos ofrece un famoso panel de azulejos, hoy en el «Museu do Azulejo» de Lisboa, situado en el mismo «convento de Xabregas», o de Madre Deus, mencionado en los versos de Tirso.

Las estrategias que organizan la descripción de la ciudad, tan comentadas ya, nos dan una dinámica visión panorámica, desarrollándose desde poniente hasta naciente, soportada por los recurrentes elementos marítimos, característicos de una ciudad-puerto como Lisboa. Ahí se reúnen «de todo el orbe/ barcas, naves, carabelas», o sea, el mundo entero, y son esos elementos los que configuran su mitificación:

*Hay galeras y saetías
tantas, que desde la tierra
parece una gran ciudad
adonde Neptuno reina.*

Además de la reiterada magnitud de la «máquina insigne», es importante retener algunas imágenes parciales, que serán subvertidas en otras descripciones posteriores. Por ejemplo, las colinas cubiertas por construcciones y su omnipresente color blanco:

*porque, miradas de lejos,
parecen piñas de perlas
que están pendientes del cielo,
en cuya grandeza inmensa
se ven diez Romas cifradas
en conventos y en iglesias,
en edificios y calles,
en solares y encomiendas,*

El gran número de *quintas* y casas, las plazas y calles son, a su vez, la imagen misma de la abundancia, de las «grandezas y riquezas» que hacen ricos y poderosos a todos sus habitantes: el rey, señor de «infinitos navíos», el mercader que «mide el dinero a fanegas» y los «ciento y treinta mil vecinos», que viven una especie de permanente parábola evangélica de la multiplicación del pan y de los peces:

comiendo, desde las mesas
 ven los copos de pescado
 que junto a sus puertas pescan,
 que, bullendo entre las redes,
 vienen a entrarse por ellas,
 y sobre todo, a el llegar
 cada tarde a su ribera
 más de mil barcos cargados
 de mercancías diversas
 y de sustento ordinario:
 pan, aceite, vino y leña,
 frutas de infinita suerte,
 nieve de sierra de Estrella

La ciudad física, material, y la vida de sus habitantes coinciden, pues, en la superlativa pintura de Tirso: el esplendor y la abundancia le dan el aspecto apolíneo de tierra prometida.

La otra cara de la doble imagen heredada por la literatura del siglo XIX es harto distinta, y hay que buscarla en textos más cercanos en el tiempo. Un ejemplo curioso y significativo lo encontramos en las últimas páginas, escritas poco antes del terremoto, por el novelista inglés Henry Fielding, en su *Journal of a Voyage to Lisbon*⁵. El autor de *Tom Jones* llega a Lisboa en agosto de 1754 buscando mejoras a su salud, en donde morirá en octubre de ese año, siendo sepultado en el cementerio inglés de la ciudad. El diario de viaje termina justamente con la llegada a Lisboa, lo que hace que la descripción presente la ciudad vista desde el río, y opuesta a la imagen que el autor había recogido en relatos anteriores.

Los poco más de ciento veinte años que separan la poética visión ofrecida por los versos de Tirso de las notas del viajero inglés ya se habían encargado de sembrar marcas de decadencia que no escapan a sus ojos. Antes de avistar la ciudad, ya la cantidad de ruinas de viejos castillos y otros edificios, visibles desde la costa, llamaba su atención, aunque destaque la belleza del monasterio de los Jerónimos, en Belém. Sin embargo, lo más interesante como visión de síntesis lo encontramos en la reflexión anotada el 7 de agosto. Poniendo en tela de juicio la comparación generalmente hecha entre Lisboa y la antigua Roma por sus siete colinas, Fielding comenta la impresión que le produce el paisaje amontonado ante sus ojos: las

⁵ El texto ha sido publicado, póstumamente, en febrero de 1755 (Londres, A. Millar) y ha tenido una segunda edición, en diciembre de ese mismo año. Utilizo la traducción portuguesa, *Diário de uma Viagem a Lisboa*, trad., introd. y notas de J. M. Sousa Nunes, Lisboa, Ática, 1992.

casas, conventos e iglesias, enormes y blancos, que parecen desde lejos tan bellos, vistos de cerca son pobres y sin ornamento. Esa observación le lleva a considerar que Lisboa sería, para un habitante de la antigua Palmira de pronto resucitado, la más perfecta imagen de algo que describe como un proceso de *desertificación y destrucción de las artes y ciencias* a lo largo de los siglos. De sus habitantes poco o nada nos dice el escritor inglés, a parte de la impresión global de una ciudad superpoblada y desagradable.

Las palabras de Fielding adquieren un carácter casi de presagio si recordamos la famosa alusión a la ciudad hecha por Voltaire en el capítulo V de *Candide ou l'Optimiste* (1759). Lisboa figurará enmarcada bajo el signo del caos, debido a la catástrofe natural de 1755:

[...] la mer s'élève en bouillonnant dans le port, et brise les vaisseaux qui sont à l'ancre. Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent; trente mil habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des ruines⁶.

En el cruce entre los siglos XVIII y XIX, otras miradas de extranjeros tampoco nos ayudarán a configurar una imagen positiva de la ciudad. Una de ellas, en particular, será de cierto modo responsable por una arrastrada mala conciencia de los románticos portugueses, cuyas repercusiones se harán sentir a lo largo del siglo. Me refiero a Lord Byron, que llega a Lisboa en julio de 1809, justamente el año de la segunda invasión napoleónica. La resonancia de los conocidos versos del canto I de *Childe Harold's Pilgrimage* deriva, obviamente, de que no se trata ahora de un simple relato de viajero sino de una imagen interiorizada líricamente por uno de los poetas paradigmáticos del movimiento romántico, y asimismo absorbido por los futuros románticos portugueses. Muy cerca ya de finales del siglo XIX, un miembro de la llamada '*geração de 70*' intentará clarificar la relación de amor-odio que Byron todavía suscitaba, publicando un ensayo en cuya cubierta un epígrafe sacado del *Macbeth* de Shakespeare resume con gran acierto esta cuestión: «Such welcome and unwelcome things at once,/ 'Tis hard to reconcile.»⁷

De hecho, la visión de la llegada a Lisboa que Byron transmite al protagonista de su poema parece ofrecer, en un primer momento, un digno pa-

⁶ París, Bordas, 1971, pp. 56, 58. La imagen de la ciudad destruida es más flagrante en este corto pasaje que en el largo «Poème sur le désastre de Lisbonne», donde sirve más bien a Voltaire como pretexto de reflexión sobre la arbitrariedad del destino humano.

⁷ Alberto Teles, *Lord Byron em Portugal*, Lisboa, Typ. Diário de Portugal, 1879.

ralelo con los versos de Tirso, respecto a la valoración positiva, aunque basada ahora en distintos elementos. Pero poco tardará hasta que el deslumbramiento inicial se transforme en una mirada crítica:

*Oh, Christ! it is a goodly sight to see
 What Heaven hath done for this delicious land:
 What fruits of fragrance blush on every tree!
 What goodly prospects o' er the hills expand!
 [...]
 What beauties doth Lisboa first unfold!
 Her image floating on that noble tide,
 Which poets vainly pave with sands of gold,
 But now whereon a thousand keels did ride
 Of mighty strength, since Albion was allied,
 And to the Lusians did her aid afford:
 A nation swoln with ignorance and pride,
 Who lick yet loathe the hand that waves the sword
 To save them from the wrath of Gaul's unsparing lord.
 But whoso entereth whithin this town,
 That, sheening far, celestial seems to be,
 Disconsolate will wander up and down,
 'Mid many things unsightly to strange ee:
 For hut and palace show like filthily:
 The dingy denizens and rear'd in dirt;
 No personage of high or mean degree
 Doth care for cleanness of surtout or shirt:
 Though shent with Egypt's plague, unkempt, unwash'd, unhurt.
 Poor, paltry slaves! yet born 'midst noblest scenes -
 Why, Nature, waste thy wonders on such men?
 (I, XV-XVIII)*

La leyenda negra que estos versos proyectaron sobre su autor, ni siquiera aquellos otros del mismo poema que transforman Sintra en puro paraíso romántico podrán borrarla. Sin embargo, Almeida Garrett (1799-1854), considerado el introductor del romanticismo en Portugal, aludiendo a la imagen de Lisboa en dicho pasaje de Byron, comentará en una nota a su poema *Camões* (1825): «no es muy grande la injusticia del noble lord.»⁸ Curiosamente, dicha nota se refiere a los versos del poema en los que el

⁸ Garrett, en el texto considerado la primera manifestación declaradamente romántica de la literatura portuguesa, aconseja a su lector la lectura en el «riquísimo poema de Byron» de la descripción de la entrada en Lisboa, diciendo: «O leitor português encontrará aí cousa que não é muito para lisonjear o amor próprio nacional: mas tenha paciência, que ainda assim não é muito grande a injustiça do nobre lord.» («Nota K» en *Camões*, edición de Teresa Almeida, Lisboa, Comunicação, 1986, p. 202).

mismo Garrett coloca a su protagonista, Camões, en situación idéntica a la dibujada por Byron, o sea, llegando a Lisboa por mar. Pero Garrett omite casi totalmente la descripción, señalando solamente la Torre de Belém, a fin de que el narrador del poema haga un paréntesis significativo, comentando la degradación presente (hacia 1824) del monumento⁹. Considerando que la acción narrativa de *Camões* se sitúa en el siglo XVI, la opción de Garrett hace suponer algo importante. La imagen favorable de Lisboa es la imagen de un pasado glorioso y perdido, como perdida está su condición de metrópoli imperial. Del enfrentamiento entre esa imagen lejana y su decadencia presente resulta un doloroso sentimiento que se arrastrará hasta finales del siglo XIX. Quizás por ello, será casi borrada del imaginario romántico que, a su vez, no tiene, como sabemos, particular empatía con la idea misma de ciudad. Los versos de Byron son claros en ese sentido: lo que hay de bello en la imagen captada desde lejos son las maravillas de la naturaleza, no la ciudad de los hombres, que es, en sí misma, degradación e inmundicia, metáfora elocuente de la corrupción social rousseauiana.

Esta visión negativa nos conduce directamente a los años 70, cuando Lisboa aparece con frecuencia no como escenario, sino como personaje colectivo, de la novela realista y naturalista, en especial en la obra de Eça de Queiroz (1845-1900). La similitud entre los elementos someramente apuntados en los versos de Byron y algunos de los ampliamente desarrollados por Eça en novelas paradigmáticas como, por ejemplo, *O Primo Bazílio* (1878) es muy curiosa: las casas negras y sucias como sus habitantes, el carácter equívoco de una realidad urbana que, de hecho, no lo es de verdad, pero que tampoco ha sabido mantener las virtualidades naturales que su espacio físico y la condición rural de la mayoría de su población presupondrían —y por eso se caracteriza por una ridícula doble artificialidad—, todo eso lo encontramos en la tremenda alegoría del capítulo IV de la novela, cuando tres personajes recorren, en una noche sofocante de verano, la «Baixa» de la ciudad y ven pasar en el «Passeio Público», arrastrándose, la masa humana a la que el narrador califica de muestra de una *raza perezosa*¹⁰.

⁹ «Eis passada a estreita boca / Por onde seus tributos d'água e d'ouro / Leva ao Oceano o rio d'Ulisseia. / Junto da torre antiga e veneranda, / - Hoje tão profanado monumento / Das glórias de Manuel - âncora desce;» (I, VIII). Más adelante (I, XVII) hay un pequeño apunte que refiere el panorama de la ciudad vista desde el río como un espectáculo magnífico («majestosa cena / D'ante os olhos dos nautas», «quadro tão magnífico»), pero en un plan abstracto y general.

¹⁰ Cfr. Eça de Queiroz, *O Primo Bazílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., p. 96: «Toda a burguesia domingueira vicia amontoar-se na rua do meio, no corredor formado pelas filas cerradas das cadeiras do asilo: e ali se movia entalada, com a lentidão espessa de uma massa mal derretida, arrastando os pés, raspando o macadame, num amarfanhamento plebeu, a garganta seca, os

Pero este salto abrupto hacia la generación de Eça de Queiroz, aunque nos ofrezca, desde luego, una gran presencia de la imagen de Lisboa desarrollada en matices incluso distintos de los apuntados (en novelas como *A Capital*, *A Relíquia* o, sobre todo, *Os Maias*), se arriesga a hacernos perder el hilo del breve sondeo aquí intentado.

Entre estos dos momentos, la relativa ausencia de representaciones literarias de la imagen de la ciudad —y, en particular, de Lisboa— merece, seguramente, algunas observaciones. La primera promoción romántica, la de Garrett, Alexandre Herculano (1810-1877) y Castilho (1800-1875), en conformidad con las características específicas de la imaginación romántica, no revela, claro está, un gran empeño en la representación de la ciudad, sea cual fuere la ciudad. Lo hace, por ejemplo, Herculano en la novela histórica (*O Monge de Cister*, 1848) y en alguna de sus *leyendas* compiladas en 1851 (*Arras por foro de Espanha*, 1841-42), pero la Lisboa de esos textos es, por supuesto, la reconstitución posible de la ciudad medieval, según el canon del género, basada en material cronístico. Cuando el mismo autor intenta la novela contemporánea, en la narrativa titulada *O Pároco de Aldeia* (1843-1851), elige, significativamente, el universo rural para situar la acción, y la ciudad le sirve entonces de contrapunto negativo al espacio *natural* y a la *autenticidad* de sus personajes. Es lo que ocurre, entre otros, en un conocido fragmento en el que el narrador compara el sonido *celestial* de las campanas de la iglesia del pueblo con el sonido *teatral* de las campanas de la ciudad¹¹.

braços moles, a palavra rara. Iam, vinham, incessantemente, para cima e para baixo, com um bamboleamento relaxado e um rumor grosso, sem alegria e sem bonomia, no arrebatamento passivo que agrada às raças mandrionas; no meio da abundância das luzes e das festividades da música, um tédio morno circulava, penetrava como uma névoa; a poeirada fina envolvia as figuras, dava-lhes um tom neutro; e nos rostos que passavam sob os candeeiros, nas zonas mais directas de luz, viam-se desconsoações de fadiga e aborrecimentos de dia santo.» Recuérdese que la primera traducción castellana de esta novela (*El primo Basilio*, Madrid, 1902), firmada por Ramón del Valle-Inclán, que siguió reimprimiéndose (Barcelona, Bruguera, 1983), es una de las «pintorescas traducciones» de dudosa fidelidad al original estudiadas por Elena Losada («Eça de Queiroz a través de Valle-Inclán», *Queiroziana*, 2, julio 1992, pp. 61-76). Para un panorama más general, véase también de dicha autora «La fortuna literaria de Eça de Queiroz en España», *Revista da Faculdade de Letras*, 5.ª série, 19-20, 1995-1996, pp. 89-96.

¹¹ Cfr. Alexandre Herculano, *O Pároco de Aldeia*, Lisboa, Bertrand, 1978, pp. 42-44. Nótese, de paso, que en esta novela se encuentra una de las muchas huellas de la visión negativa de Byron. En el cap. IV, Herculano se refiere a los versos citados de *Childe Harold*, que traduce parcialmente, para criticar en ellos no lo que tienen de verdadero, que admite, sino lo que considera calumnioso, aprovechando para contraatacar, subrayando los aspectos negativos del protestantismo y de la revolución industrial, que enlaza de forma muy curiosa (pp. 89-92). Señálese también que Herculano es probablemente el único de los románticos portugueses que intenta aprovechar algo

Sin embargo, la excepcionalidad de esta novela en el panorama de la narrativa romántica portuguesa nos hace recordar un aspecto fundamental: la ausencia de una tradición costumbrista que abra camino a la reconversión realista y, a través de ella, al interés por lo contemporáneo y por la representación de la ciudad. El hecho de que Herculano, intentando crear para sus lectores una alternativa a las 'malas traducciones de malas novelas francesas' que inundaban en aquel entonces el mercado portugués, haya buscado en la tradición anglosajona del siglo XVIII (en particular en Goldsmith y su *The Vicar of Wakefield*) el paradigma de la novela de buenas costumbres, 'de la familia y del hogar', es testimonio de un vacío en una literatura como la portuguesa, desde siempre más volcada hacia la lírica, o formas de algún modo con ella emparentadas, que hacia la narrativa. Es por otra parte muy significativo que la novela considerada como la inauguradora de la narrativa en prosa moderna en Portugal —*Viagens na minha terra* (1844), de Garrett— escoja Lisboa como un simple punto de partida y regreso de su narrador, ocupado en recorrer una parte del país, un país campesino en el que la ciudad apenas figura¹².

La síntesis de la visión romántica de la ciudad (y, de alguna manera, la razón de la escueta representación literaria de Lisboa) en la primera mitad del siglo hay que buscarla, entonces, en la lírica, y nos bastará para ello cualquiera de los dos autores recién citados. Garrett, en poemas paradigmáticos como, por ejemplo, «Solidão» o «Cascais»¹³ hace suyo el lugar común romántico de la naturaleza como espacio de libertad y autenticidad del ser humano, opuesto a la hipocresía social, característica de la ciudad. En el

de la sugestión picaresca castellana, mezclada en un relato 'de tipos' más o menos costumbrista, en una proyectada serie narrativa de la que no dejó más que un relato incompleto intitulado «O galego. Vida, ditos e feitos de Lázaro Tomé» (1846), que puede leerse en la edición citada en esta nota de *O Pároco de Aldeia*, pp. 177-224.

¹² Cfr. Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Bertrand, s.d., p. 45: «Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré.» En el mismo capítulo I, la descripción de la ciudad mirada desde el río (hacia levante) merece igualmente un comentario: «A um lado a imensa majestade do Tejo em sua maior extensão e poder, que ali mais parece um pequeno mar mediterrâneo; do outro a fresca das hortas e a sombra das árvores, palácios, mosteiros, sítios, consagrados todos a recordações grandes ou queridas. Que outra saída tem Lisboa que se compare com esta? Tirado Belém, nenhuma. E ainda assim, Belém é mais árido.» (p. 49). Curiosamente, en el mismo capítulo inicial, aparece la inevitable referencia a Byron, pero es una alusión irónica, sin rastro de los versos problemáticos: «Não me lembra que Lord Byron celebrasse nunca o prazer de fumar a bordo. É notável esquecimento no poeta mais embarcado, mais marujo que ainda houve, e que até cantou o enjoo, a mais prosaica e nauseante das misérias da vida!» (p. 50).

¹³ En Almeida Garrett, *Lírica Completa*, Lisboa, Arcádia, 1971, pp. 282-285 y 378-380.

primero de estos poemas (escrito en 1822, aunque publicado en 1845), la imagen del jardín urbano (al igual que las fuentes o las estatuas) como naturaleza torturada y degradada por el hombre sería un buen ejemplo. Más explícita, no obstante, es la configuración negativa de la ciudad en versos de Herculano como los del poema «Arrábida»¹⁴, violenta imprecación contra la *soberbia prostituta*, el *sepulcro blanqueado*, lugar de degradación, y al mismo tiempo un misterio en su complejidad.

Quizás por esta razón, en un curioso artículo¹⁵ de los años 40, Lisboa aparece como la ciudad de los muertos, siendo el paisaje humano caracterizado por su relación con los cementerios, lugar de resolución de las antinomias sociales. Sin embargo, al final de esta década, una novela nos conduce directamente a la representación de la ciudad contemporánea, tocándole de algún modo inaugurar en portugués lo que era entonces conocido como 'la novela de actualidad'. Me refiero a *Memórias de um Doído* (1849), de A. P. Lopes de Mendonça (1826-1857), más conocido como crítico literario (que lo fue y, sin duda, el mejor y más moderno de su generación) que como novelista. Casi totalmente rehecha diez años después, esta novela presenta, además de largas descripciones de las calles, de las gentes y de las costumbres, un diagnóstico muy claro del estado de la literatura portuguesa de su época; intentando comprender la casi ausencia de una narrativa 'moderna', o sea, de un camino ya vislumbrado por el autor hacia el futuro realismo¹⁶. El hecho de que el narrador, después de esa re-

¹⁴ Cfr. Alexandre Herculano, *Poesias, I*, Lisboa, Bertrand, 1977, pp. 51-74. Véanse, por ejemplo, los versos siguientes: «Oh cidade, cidade, que transbordas/ De vícios, de paixões e de amarguras!/ Tu lá estás, na tua pompa envolta./ Soberba prostituta, alardeando/ Os teatros, e os paços, e o ruído/ das carroças dos nobres recamadas/ De ouro e prata, e os prazeres de uma vida/ Tempestuosa, e o tropear contínuo/ Dos férvidos ginetes, que alevantam/ O pó e o lodo cortesão das praças;/ E as gerações corruptas de teus filhos/ Lá se revolvem, qual montão de vermes/ Sobre um cadáver pútrido! Cidade./ Branqueado sepulcro, que misturas/ A opulência, a miséria, a dor e o gozo./ Honra e infâmia, pudor e impudícia./ Céu e inferno, que és tu? Escárnio ou glória/ Da humanidade? O que souber que o diga!» (pp.66-67).

¹⁵ António Feliciano de Castilho, «Os cemitérios», *Revista Universal Lisbonense*, I, 5, 28.10.1841, pp. 54-57. En algún momento, claro está, este artículo nos hace recordar al famosísimo «El día de difuntos de 1836», de Larra.

¹⁶ António Pedro Lopes de Mendonça, *Memórias de um Doído*, edición de José-Augusto França, Lisboa, INCM, 1982. Se trata de la edición en paralelo de las dos versiones del texto (de 1849 y 1859), revelando el proceso de transformación de la estructura inicial, dominada todavía por la novela sentimental, en otra, más cercana al realismo romántico, con desarrollo de las motivaciones de carácter social. Sigue siendo, sin embargo, incluso en la segunda versión, predominantemente, una novela de interiores, de exploración psicológica, muy centrada en el protagonista, y por eso la representación de la ciudad (aunque la acción sea ubicada en Lisboa) es todavía secundarizada. En el inicio del capítulo I, que es casi un prólogo teórico, Lopes de Mendonça afirma: «O romance contemporâneo se não existe entre nós, como noutros países, é porque a socie-

flexión, empiece su relato de manera semejante a la que Galdós utilizará, en 1870, en *La Fontana de Oro*, o sea, pidiendo al lector que acuda a su memoria y a su experiencia personal recordando las calles de Lisboa en día de procesión, es un indicio significativo¹⁷.

El mismo Lopes de Mendonça llevó a cabo en otros trabajos la crítica sistemática de la poesía contemporánea, la de la segunda promoción romántica, señalando siempre la persistente dificultad de esos poetas, hoy día casi totalmente olvidados, en abandonar el nivel más limitado de la noción de sujeto, manteniendo en su poesía una escueta relación con el mundo en que vivían, dominada como estaba por la expresión sentimental. Y, como nota, señalemos que los poetas de la mitad del siglo, más conocidos por los nombres de los periódicos de versos que los difundieron, *O Trovador* (1844-48) y *O Novo Trovador* (1851-56)¹⁸, se hayan centrado en un referente urbano que no fue Lisboa, sino Coimbra. Pero Coimbra —que jamás ha tenido configuración literaria de verdadera ciudad— es, en esos textos, poco más que un lugar intertextual, en el que se cruzan Camões e Inés de Castro con el melancólico paisaje de los *campos del Mondego*. Tampoco la narrativa de los años 50 y 60 se interesa especialmente por Lisboa, aunque aparezca como escenario de alguna de las novelas del escritor más representativo de este periodo, Camilo Castelo Branco (1825-1890) —por ejemplo, en *Os Mistérios de Lisboa* (1853-55)— que prefiere ubicar en el norte rural del país la mayoría de sus obras, en las que desarrolla sobre todo el paradigma de la novela pasional. Incluso la promoción siguiente, caracterizada por su realismo romántico, la de Júlio Dinis (1839-1871) o Pedro Ivo (1849-1906), al optar por la novela urbana no elige a Lisboa sino a Oporto, ciudad burguesa, sede del capital y del comercio del vino, cuya relación con el mundo rural, sin embargo, alcanza niveles muy profundos. Un buen ejemplo de este tipo de novelas se puede encontrar en *Uma Família Inglesa* (1868), de Dinis, autor que dedicará, no obstante, sus páginas, mayoritariamente, a temas de ambiente campesino.

Para encontrar una elaboración poética de la imagen de la ciudad moderna hay que buscarla en la escasa obra de un poeta que jamás existió, Car-

dade realmente não favorece, pela sua situação, este género literário. [...] Se Deus nos concedesse um Balzac, ter-nos-ia feito um favor estéril; [...] Num país que fica quase imóvel no meio das suas revoluções a imaginação é uma faculdade que se dirige mais à análise dos sentimentos que ao estudo dos caracteres e da vida social; e daí o grande número dos nossos poetas líricos comparado com as ilustrações de outro género» (pp. 61-63).

¹⁷ Cfr. p. 63: «Vamos à procissão de *Corpus Christi*, e quem se não lembra dela, por pouco tempo que houvesse habitado em Lisboa?».

¹⁸ *O Trovador. O Novo Trovador*, edición de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, INCM, 1999.

los Fradique Mendes, publicada en periódicos, en 1869. La creación de este heterónimo colectivo, sacada de la Minerva de tres de los miembros de la 'geração de 70' —Eça de Queiroz, Antero de Quental (1842-1891) y Jaime Batalha Reis (1847-1935)— constituye la respuesta a una cuestión urgente que, durante aquellos años, se planteaba a la literatura portuguesa y que ni siquiera el aparato paródico, casi burlesco, que enmarcó su aparición hace menos significativa. La ausencia de un poeta moderno, baudelairiano, impedía el paso a la incorporación de los signos del presente en una poesía que perdía comunicabilidad y funcionalidad, insistiendo en el registro de la sentimentalidad más superficial. La creación de Fradique corresponde, pues, al cambio efectivo de sensibilidad que las décadas siguientes desarrollarán de forma extensa y diversificada, y es sintomática por su radicalismo: si no había un escritor que subvertiera la relación estancada entre la palabra y el mundo, había que inventarlo a él y a su obra. Y, de este modo, alcanzarán especial relieve los *Poemas do Macadam* de Fradique, curiosamente escritos por Antero, cuya imagen posterior de poeta metafísico parece rechazarlos: en ellos está ya la poesía de la calle, del asfalto, o sea, la ciudad con su confusa multitud y su violencia, germen de esa *horrible poesía* nueva que será, en parte, la herencia palpable de un poeta que jamás existió.

Sin embargo, hay que reconocer que la ciudad de Fradique no es, ni podría ser, Lisboa: sus calles son los *boulevards* parisinos donde las farolas a gas sustituyen las estrellas, espacio propiciatorio de una muy distinta naturaleza que hay que *sentir* y pintar¹⁹. En las notas periodísticas dedicadas a presentar al inexistente Fradique y su respectiva producción literaria (en un claro deseo de autenticación de dicho inventado heterónimo), al igual que en su posterior desarrollo queiroziano de finales del siglo, la caracterización de Fradique es, obviamente, la del eterno viajero, cosmopolita y moderno, un ciudadano del mundo demasiado grande para un pequeño país como Portugal.

El papel de este poeta imaginario se puede comprobar rastreando sus huellas en la literatura portuguesa, huellas que nos conducirán indirecta-

¹⁹ Cfr. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985. Además de un amplio y documentado estudio, este volumen contiene lo que se puede considerar la obra del heterónimo colectivo que más tarde, en los años 90, Eça haría personaje exclusivamente suyo, redactándole las memorias y el epistolario (*A Correspondencia de Fradique Mendes*, 1900, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, 1929). Véanse, por ejemplo, versos del poema «Noites de Primavera no Boulevard»: «Sai desta confusão uma horrível poesia./ Uma volúpia atroz, uma estranha magia./ Que irrita, acende e faz os sentidos arder./ [...] O mundo é artifício! - e, incerto, nem já sei/ Se estes bicos de gás são realmente estrelas./ Ou só bicos de gás essas esferas belas!» (pp. 272-273).

mente a Pessoa. Así pues, por un lado, la firma de Fradique seguirá viviendo sin la intervención de sus auténticos creadores, como por ejemplo en un texto que se imprimió en 1875, volcado, sin embargo, hacia el espacio y tipos de la capital portuguesa²⁰; por otro, entre los años 70 y 80, poetas como Guilherme de Azevedo (1839-1882) y, sobre todo, Cesário Verde (1855-1886) asumen la herencia de Fradique. A este último le debemos probablemente el paso decisivo hacia la construcción de la imagen de Lisboa y de la ciudad moderna, ahora literalmente sobrepuestas. En su emblemático poema «O sentimento dum ocidental» (1880)²¹, Lisboa es ya casi la *ciudad-sensación* de Pessoa: espacio en el que se camina para *sentir sensaciones* que, a su vez, son la materia misma de la que se compone el sujeto²². Y, si nos faltara un testimonio incontestable sobre la importancia de Cesário y de este poema en particular, habría que recurrir justamente a Pessoa, que lo consideraba, juntamente con Antero, raíz de su propia modernidad²³.

En los últimos años del siglo XIX, la imagen de Lisboa se prepara para las transfiguraciones que el futuro le reserva. Eça de Queiroz tendrá todavía un

²⁰ «Lisboa ao domingo no Chiado», en *Versos de Carlos Fradique Mendes*, edición de Pedro da Silveira, Lisboa, Edições 70, 1973, pp. 41-44. Su autor es otro poeta de la generación del 70, Guerra Junqueiro. G. Manuel G. Simões, «A função intertextual de Carlos Fradique Mendes», separata de *Rassegna Iberistica*, 44, 1992, pp. 9 y 12-13.

²¹ Este muy conocido poema constituye un itinerario a través de gran parte de la ciudad donde se cruza el apunte referencial, a la manera realista, con su metamorfosis lírica, en ciertos momentos casi pre-surrealista, lo que a su vez hace comprensible que la poesía portuguesa del siglo XX vuelva tan insistentemente a Cesário como su antecedente predilecto. Entre muchos nombres señalables, recuérdese Mário Cesariny de Vasconcelos (n. 1924), por ejemplo, que deja clara la huella de Cesário en poemas como «Homenagem a Cesário Verde» (en *Pena Capital*, 1957) o *Corpo Visível* (1948), cuyo sujeto, como el de «O sentimento dum ocidental», parte de la 'Baixa' de Lisboa, junto al río, en un viaje que ahora será, obviamente, distinto. Si por otra parte recordamos que Álvaro de Campos, el heterónimo de Pessoa más cercano al poeta de la ciudad, es otro predecesor reclamado por Cesariny (véase, por ejemplo, *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos*, 1953), entonces se distinguen claramente los hilos de la tradición responsable por la construcción de la imagen de la ciudad en la poesía portuguesa de los últimos ciento treinta años.

²² Véanse, por ejemplo, los primeros versos, que retoman algunos de los motivos presentes en los versos citados de Fradique: «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.// 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.» (en *O Livro de Cesário Verde*, Lisboa, Ática, 1945, p.101). Recuérdese, por otra parte, que Cesário dedica este poema a Guerra Junqueiro (cfr. *supra*, nota 20).

²³ Refiriéndose, por ejemplo, al «Sensacionismo» - una de las varias estéticas que él mismo crea alrededor de 1915 - Pessoa afirma que en ese movimiento hay tres poetas que «valem toda uma época literária» (sus heterónimos mayores, Caeiro, Reis y Campos) y «um precursor inconsciente. [...] Cesário Verde» (en *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Ática, s. d., pp. 168-169).

papel decisivo en este proceso con *Os Maias* (1888). No se nos presenta, ante nuestros ojos, un simple espacio urbano sino casi un personaje hecho de matices de luz, colores y olores cuya descripción ocupa largos trozos de la novela. Pero Eça abandona esta imagen en sus últimas obras y cuando necesita el retrato de la ciudad moderna, síntesis de la civilización, recupera, una vez más, París, como su Fradique, aunque obligue al protagonista de *A Cidade e as Serras* (1901) a dejarla y a buscar en la imagen diametralmente opuesta de la montaña del norte de Portugal el lugar de renacimiento posible ante el fracaso y la decadencia generalizados de dicha civilización. En este sentido, a Eça le tocó encerrar su siglo, casi emblemáticamente, en esa huída. Y también en una imagen borrada por completo de su obra, la imagen de la ciudad moderna, paradigma de otros tiempos y de otro mundo que no el suyo: la imagen de Nueva York, que pasa, ligera pero reveladora, en renglones de una carta de 1873. A esa ciudad, dice, hay que amarla y odiarla —y hay que llamarle, como ella se llama a sí misma, La Ciudad²⁴— pero le hará un hueco en su universo narrativo, quizás porque necesitaba otra estética, menos decimonónica que la suya, para representarla.

Si nos fijamos, para terminar, en el punto exacto en el que Pessoa empieza su carrera de poeta impreso —un par de poemas publicados en 1914, en una revista de Lisboa que ni siquiera sobrepasó el primer número, *A Renascença*—, un curioso detalle se nos presenta ante nuestros ojos: una misteriosa ‘campana de mi pueblo’²⁵ nos marca la ruta de su creación entre dos puntos muy lejanos. Y aunque Pessoa se haya burlado de la credulidad de su biógrafo, Gaspar Simões²⁶, diciéndole que jamás había existido un pueblo en su vida (siendo dicha campana la de una de las iglesias del Chiado, en el centro de Lisboa, barrio al que pertenecía la casa en que había nacido), obsérvese el simbolismo de su opción: la ruta que empieza en ese pequeño poema tiene una dirección. La imagen de la ciudad, la imagen de Lisboa, Pessoa la entregará a Álvaro de Campos y Bernardo Soares para que la reinventen. Y lo hicieron tan bien que, para nosotros, su Lisboa es casi más verdadera que la que se puede hoy visitar.

²⁴ Cfr. carta a Ramalho Ortigão de 20.7.1873 (en *Correspondência*, I, Lisboa, INCM, 1983, pp. 77-84).

²⁵ Fernando Pessoa, «Impressões do crepúsculo I» en *Ficções do Interlúdio 1914-1935*, edición de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998, p. 11. El poema es conocido por su *incipit*: «Ó sino da minha aldeia». Se trata de la primera parte de un díptico que me parece decisivo para la muy elaborada construcción del autor en Pessoa, y que estudio en «Caminhos da modernidade: Antero, Pessoa, Campos, Nemésio», *Semear* 4, Rio de Janeiro, PUC, 2000, pp.127-145.

²⁶ Cfr. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, 2.ª ed., Lisboa, INCM, 1982, p. 78.