

Memorial do Convento de José Saramago: en la encrucijada de la novela histórica

M.^a Victoria NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ¹ (coord.)
mvnavas@filol.ucm.es

Irene Aragón González, José-Emilio Losana Úbeda, Susana González López, Elías Serra Martínez,
Montserrat González Martínez, Consuelo Brito de Freitas, Fina Llorca, María Martínez Xoubanova y
M^a del Mar Velasco González²

RESUMEN

Este trabajo colectivo ofrece un detallado análisis de la novela de José Saramago *Memorial do Convento*, aproximándose a la obra desde distintas perspectivas: adscripción al género de la novela histórica, estructura del relato, voces narrativas, espacio, tiempo histórico y narrativo, personajes principales y secundarios, tratamiento de la herejía, y presencia de elementos populares y folclóricos.

Palabras clave: José Saramago, *Memorial do Convento*, literatura portuguesa, narrativa, novela.

Memorial do Convento de José Saramago: dans le carrefour du roman historique

RÉSUMÉ

Ce travail collectif présente une analyse détaillée du roman *Memorial do Convento* de José Saramago, en abordant l'œuvre selon différentes perspectives: appartenance au genre littéraire du roman historique, structure du récit, voix narratives, espace, temps historique et fictif, personnages principaux et secondaires, rapprochement à l'hérésie et présence d'éléments populaires et folkloriques dans la narration.

Mots-clé: José Saramago, *Memorial do Convento*, littérature portugaise, genre narratif, roman.

1. PRESENTACIÓN

En el curso de 1998-1999 la Titulación de Filología Románica de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid ofrecía un curso de doctorado con el tema genérico “Espacio y Tiempo en la Ficción Moderna”, dirigido por la Profesora Eugenia Popeanga Chelaru. Y en dicho curso se encuadraba la asignatura “Modalidades narrativas en la novela portuguesa contemporánea: la novela histórica en José Saramago”, que tuve la oportunidad de impartir a un grupo de alumnos, algunos de los cuales ya son hoy doctores y profesores universitarios.

¹ Agradezco a mis compañeros Juan Ribera Llopis y Carmen Mejía Ruiz su contribución en la ordenación de este trabajo, así como sus aportaciones bibliográficas.

² Relación de autores según el orden de aparición de sus trabajos.

El objetivo de la citada asignatura se centró en dar a conocer los aspectos teóricos de la novela histórica, y su aplicación práctica en la novela de José Saramago *Memorial do Convento* (1982). Fruto de aquel esfuerzo conjunto sale a la luz este trabajo en la *Revista de Filología Románica*, que por su dinámica editorial no ha podido realizarlo hasta ahora.

Mi tarea, a la hora de coordinar la presente publicación, ha sido la de editar este puñado de estudios, agrupándolos teniendo en cuenta los contenidos —filiación del género al que pertenece el *Memorial*, aspectos de tipo estructural, verificación y unificación de las referencias bibliográficas—, y evitando, en la medida de lo posible, las repeticiones, por lo que algunas aportaciones pueden parecer al lector excesivamente breves; si ello es así, ha sido porque se ha preferido crear un texto coherente y unitario en la medida de lo posible.

Hubo por mi parte, a lo largo del período de formación de estos alumnos, una labor previa de orientación bibliográfica y de ayuda en el análisis y en la redacción, además de las oportunas aportaciones en la investigación de cada uno de los alumnos, que siguieron sus propios caminos de aproximación al *Memorial do Convento*.

El resultado final, que ahora publicamos en la *Revista de Filología Románica*, cuenta, como no podía ser menos, con la revisión y aprobación de sus autores, y representa el estado al que llegaron sus investigaciones en la fecha indicada. Y cedo aquí la palabra a Fina Llorca, quien a propósito de este trabajo dice: “Si, como escribía Calvino en sus *Lecciones americanas*, las constricciones y las pautas acaban dando como resultado el máximo de la libertad, quizá el lector, si es indulgente, que es casi lo mismo que decir un buen lector, apreciará la búsqueda del género por caminos que quizá él mismo abandonó hace tiempo, con una certeza u opinión bajo el brazo, olvidando lo que le pudo costar adquirirla. El recorrido por una terminología que ya no le parecerá abstrusa, porque no recuerda sus tanteos de estudiante. La osadía de formular un esquema interpretativo de planos paralelos para la novela, el recorrido literario por las calles y los olores de la vieja Lisboa que se propone como corolario del texto. El esfuerzo para hacer creíble y unificado un texto a muchas voces. Para corregir defectos y pulir asperezas, a los autores les quedan muchos recorridos literarios por hacer. Ya sin guías y sin cursos”.

2. MEMORIAL DO CONVENTO, NOVELA HISTÓRICA

Una de las primeras preocupaciones de todo aquel que acomete el estudio de una obra literaria es la de clasificarla, encuadrarla en una de esas incómodas celdillas geométricas, que los críticos han fabricado y llamado géneros literarios, y a las que tan mal se adaptan la mayoría de las obras.

En este aspecto, el *Memorial do Convento* no es una excepción. No será la primera vez que se discute la cuestión de si el *Memorial* encaja o no en el género de la novela histórica. Argumentos en favor de ambas posturas existen. Nosotros, sin pretender sentar cátedra sobre un asunto tan polémico, nos limitaremos a exponer aquí una opinión razonada y apoyada en el propio texto.

Veamos primero los rasgos que nos inducen a inclinarnos en favor de su clasificación como novela histórica. En primer lugar, el propio título, que hace alusión a un género emparentado con la historia: el memorial. En segundo lugar, las palabras iniciales de la obra, que ya nos sitúan en un espacio geográfico y un momento histórico determinados:

Don João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa (Memorial, p. 11).

La impresión inicial de que se trata de una novela histórica viene corroborada por diversos elementos que surgen a medida que avanzamos en la lectura: la acción se sitúa en una época histórica claramente reconocible, aparecen personajes que tuvieron existencia real y vivieron efectivamente en aquel tiempo y aquel lugar (D. João V, Scarlatti, Ludovice), sin olvidar la recreación de ambientes y eventos como los autos de fe o las *touradas*, que requieren una innegable documentación histórica.

Si además revisamos las características que una novela debe presentar para que se la clasifique como histórica (Fernández Prieto, 1998, pp. 177-178) encontramos que el *Memorial* reúne muchas de ellas: existe la necesaria distancia temporal entre el tiempo de la acción y el del lector, los personajes y hechos ficticios coexisten con personajes y hechos históricos, y además la acción se desarrolla en un pasado histórico concreto, reconocible a través del ambiente cultural y del estilo de vida de la época.

Ciertamente existen elementos en el *Memorial* que chocan con la idea que el lector medio tiene de lo que debe ser una novela histórica: *passarolas* que vuelan impulsadas por voluntades humanas y misteriosas Blimundas que ven el interior de las personas no son cosas que el lector espere encontrar en una novela histórica.

¿Qué es entonces lo que en el *Memorial* no concuerda con nuestra imagen mental de novela histórica? Tal vez el hecho de que tratamos de encuadrarlo en un paradigma que no le corresponde: el de la novela histórica clásica (cfr. punto 4).

En la novela histórica clásica, la lógica del mundo de ficción debe ser compatible con la del mundo real para que las figuras históricas y las ficticias puedan interactuar. Es decir, que los hechos ficticios que se mezclan con los reales han de ser tales que, aunque no ocurrieron, podrían haber ocurrido. No así en el *Memorial*: nunca sabremos si realmente el infante D. Francisco ambicionaba sustituir a su hermano en la alcoba y en el trono, pero es algo que bien pudo haber sucedido. En cambio, que la *passarola* del padre Bartolomeu se elevara a fuerza de voluntades es algo que cae fuera del campo de lo posible.

Sin embargo aquello que sería imposible en la novela histórica clásica es frecuente en la novela histórica revisionista o antiilusionista (cfr. punto 6), género mucho menos respetuoso con la Historia y cuyos rasgos se corresponden mucho más con los del *Memorial do Convento*. Veamos algunos de estos rasgos.

Una de las nuevas posibilidades de la novela histórica revisionista es la de escribir una Historia apócrifa, que contradiga la versión oficial de los hechos. El *Memorial* participa de esta perspectiva desde el momento en que desdeña dar una visión

triumfalista del magnánimo monarca, que hace edificar el convento para mayor gloria de Dios y de Portugal, para exaltar en cambio la versión de quienes realmente han construido el convento, los obreros anónimos a los que Saramago personaliza dándoles nombres y apellidos.

Tampoco se proscribe en este tipo de novela la inclusión de hechos fantásticos, de los que el *Memorial* ofrece un buen ejemplo con sus *passarolas* y sus voluntades. Por último, otra posible vía en la renovación de la novela histórica es el anacronismo, también presente en el *Memorial* en sus dos modalidades, el anacronismo intertextual y el anacronismo diegético.

Los anacronismos intertextuales consisten en referencias del narrador a textos literarios, personajes o sucesos históricos posteriores a la época en que sucede la acción, y representan un guiño de complicidad del autor al lector. La mezcla intencional de tiempos y contextos tiene como consecuencia una ausencia de fronteras entre los tiempos, espacios y voces que resta relevancia a la temporalidad de los hechos narrados. La presencia de este tipo de anacronismo es constante en el *Memorial*:

Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos, que não é de espantar terem-nos os apaixonados e constructores de aeronaves, se tal palavra já se diz nestas épocas (Memorial, p. 91).

Los anacronismos diegéticos aparecen cuando se da una disonancia entre los personajes y el universo al que pertenecen. En este tipo de anacronismo, el pasado es un mero escenario en el que se mueven personajes elaborados según esquemas ideológicos, psicológicos y culturales propios de la época del autor. No puede decirse que los personajes del *Memorial* estén totalmente alejados de la mentalidad setecentista, ya que en ciertos aspectos se comportan como hijos de su tiempo, especialmente en todo lo que atañe a la noción de pecado y al dogma cristiano:

Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta (Memorial, p. 68).

Pero por lo general, los personajes principales tienen una mentalidad y un comportamiento más propios del siglo XX que del XVIII, lo cual no deja de ser observado por los personajes secundarios, que sí actúan de forma acorde con la época en la que viven:

Blimunda, se não fosses tu, quem teria eu à minha direita para cingir com este braço, és tu, aperto com a mão salva o teu ombro ou a tua cintura, posto que repare o povo por falta de costume de estarem assim homem e mulher (idem, p. 151).

Ela já se chama Sete-Luas, Quem lhe pôs o nome, O padre que nos casou, Padre que tal lembrança tem, não costuma ser fruta que se dê nas sacristias (idem, p. 105).

El mismo Saramago reconoce en la entrevista concedida a Molina (1990) no haber alimentado voluntad alguna de verosimilitud histórica en la construcción de los personajes:

los principales personajes, [...] tal como están caracterizados en la novela, no pueden haber existido en aquella época [...]. Lo que les rodea puede, efectivamente (y yo intento que lo sea), ser representativo de esa época; pero los personajes principales no son tanto representantes de esa época como encargados de decir y de hacer algo que yo pretendo que se diga en relación con aquella época (pp. 263-264).

Visto todo lo anterior, volvamos a plantear la pregunta inicial: ¿es el *Memorial do Convento* una novela histórica? Muchos de sus rasgos permiten calificarla como tal y, más concretamente, incluirla en el subgénero de la novela histórica revisionista que se ha venido cultivando en las últimas décadas. El análisis que acabamos de hacer nos ha demostrado que el *Memorial* guarda las formas de la novela histórica, pero ¿lo es en realidad?

Las palabras “novela histórica” designan un tipo de novela en la que lo fundamental es la Historia. En efecto, lo más característico de la novela histórica es que refleja un proceso social, político o económico ocurrido en un momento histórico concreto y ofrece una determinada visión, realista o no, de dicho proceso. En este ambiente histórico es donde se insertan los personajes, ficticios o reales, con el fin de mostrar cómo estos hechos han influido en sus vidas o, por el contrario, cómo los propios personajes han contribuido a impulsar el desarrollo del proceso histórico.

Es decir, que la Historia tiene, en mayor o menor medida, un papel destacado en la novela histórica. En el *Memorial do Convento* no ocurre así. Realmente, Saramago no hace Historia: la utiliza. La aprovecha para crear un telón de fondo sobre el cual inserta unos personajes prácticamente atemporales. Cabría entonces preguntarse por qué escoge el XVIII portugués para ambientar su novela. Y cabría también aventurar una respuesta: quizás porque esta época le ofrece circunstancias más favorables para desarrollar su visión del mundo.

Su sacralización del amor humano, su antiteísmo, su burla de las ideas establecidas, destacan mucho más claramente en el marco de la rigurosa ortodoxia setecentista que en el relativismo actual. Porque, más que Historia, o más que una historia en particular, lo que el *Memorial* nos ofrece es una visión del mundo. Su verdadero protagonista no es la Historia, mero decorado escénico, ni la aventura de Baltasar, Bartolomeu y Blimunda, trinidad humana, símbolo de la equiparación del hombre con Dios. El verdadero, el único y omnipresente protagonista es Saramago y su visión del mundo. Es su voz la que no dejamos de oír ni por un instante, hablando por boca de sus personajes:

A luz cinzenta do quarto amanheceu azul para aqueles lados, assim pensaria Baltasar se tivesse aprendido a pensar coisas destas (idem, p. 78).

Él es quien ridiculiza y quien dignifica, el que nos guía de la mano por el mundo, diciéndonos qué es digno de risa y qué de respeto; es decir, que tanto el marco histórico como los personajes están al servicio de una determinada forma de ver y de sentir, la del autor. Dejemos que nos lo diga el propio Saramago:

lo importante en una novela no es la historia que se está contando [...]. Es justo la irrepitibilidad de cada uno de nosotros lo que me lleva a decir que no tiene mucha importancia la historia que se cuenta, lo que sí tiene importancia es (...) el autor, la persona que el autor es [...]. Hay una lectura de divertimento en que el autor no tiene ninguna importancia y, además, no quiere tenerla. Pero, en el caso mío,(...) yo quiero tener toda la importancia en el libro que estoy escribiendo (apud, Del Río, 1995, p. 34).

Así pues, ¿novela histórica? Ante una novela en la que la Historia es lo de menos, contestar a esta pregunta carece de importancia. Reza el dicho que Portugal es Lisboa y el resto es paisaje. No sería arriesgarse demasiado afirmar transponiendo esta frase que el *Memorial* es Saramago y el resto es paisaje.

3. UNA INTERPRETACIÓN DE LA ESTRUCTURA DEL RELATO

3.1. *Los sueños de los hombres como motores de la dinámica narrativa del Memorial do Convento*

Desde el punto de vista de una interpretación simbólica de la estructura del *Memorial do Convento*, podemos considerar, por un lado, el sueño como la imagen que impulsa la dinámica narrativa y otorga un sentido a la novela y, por otro, las formas de la memoria que tienen los hombres de la Historia, como modos en los que se va articulando la narración y conformando su estructura:

são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplandor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu (Memorial³, p. 117).

Porque o mundo é ele uma nora e são os homens que, andando em cima dele, o puxam e fazem andar (idem, p. 66).

En el *Memorial do Convento*, los dos hechos por los que discurre la acción de la novela —la construcción del convento y de la *passarola*— tienen su punto de partida en los “sueños” de algunos de los personajes. Los sueños son entendidos en esta novela como las fuerzas que impulsan la acción de los hombres en el mundo, son *o resplandor que há na cabeça dos homens*. Así, el rey, al final del primer capítulo, una vez hecha la promesa de construir el convento, tiene esa noche un sueño religioso, transformado en fantasía erótico-megalómana, sobre la realización del proyecto (*Memorial*, p. 18). Al final de la novela, la infanta Maria Bárbara, por cuyo nacimiento se inició la edificación del convento, se da cuenta de que nunca ha visitado Mafra y tiene la impresión de que *o convento é para si como um sonho sonhado*. Así también para el padre Bartolomeu el proyecto de construcción

³ Se cita por la 27^a ed., 1984.

de la *passarola* es también un sueño cuando muestra entusiasmado los planos de la máquina a Baltasar. Sueño que constituye para el padre Bartolomeu la razón de ser de su acción en el mundo:

agora está o padre naquela conhecida situação do criador que não pode separar-se da criatura, do sonhador que vai perder o sonho, Voando a máquina que vou eu fazer depois (Memorial, p. 193)⁴.

Pero también para Baltasar y Blimunda. Dice esta última:

Às vezes penso que devíamos abrir as esferas, e deixá-las ir. Se as deixamos ir, será o mesmo que se não tivesse acontecido nada, será como se não tivéssemos nascido, nem tu, nem eu, nem o Padre Bartolomeu Lourenço (idem, p. 273).

Sin embargo una vez que Bartolomeu Lourenço ha realizado su sueño, pierde su lazo con el mundo, le adviene la locura y desea *deitar fogo a um sonho* (Memorial, p. 208). Desde esta perspectiva, los sueños constituyen las fuerzas narrativas de la novela. La novela se va moviendo a partir de ellos, estructurando la narración en dos partes: los proyectos de construcción del convento y de la *passarola*; y el desarrollo y culminación de ambos proyectos.

Relacionadas con los sueños, encontramos las “voluntades”. Si los sueños *seguram o mundo na sua órbita*, el éter que se compone de las *vontades onde se suspendem as estrelas* (...) *se compõe* (...) *das vontades dos vivos* (Memorial, pp. 125-126). Existe por tanto una correspondencia entre sueños y voluntades en la cosmología de Saramago. Podemos decir que si los sueños impulsan la acción de los hombres en el mundo, las voluntades la posibilitan. De esta manera, la máquina puede volar gracias al éter contenido en las esferas. Y el padre Bartolomeu, si sigue teniendo su “vontade”, será capaz de volar un día. Por eso pide a Blimunda que mire dentro de él para ver si la tiene”:

Não vejo nada. O padre sorriu, Talvez que eu já não tenha vontade, procura melhor, Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. O padre persignou-se, Graças, meu Deus, agora voarei (Memorial, p. 126).

3.2. Las formas de la memoria, jalones de la dinámica narrativa

En comunicación constante con los dos planos de la novela (construcción del convento y construcción de la *passarola*), las formas de la memoria siguen los pasos de las acciones de los hombres en el mundo del *Memorial do Convento*. No hay impulso humano que no sea registrado en la memoria colectiva. Ahora bien, a partir de la concepción que Saramago tiene de la Historia, la memoria colectiva

⁴ Subrayado nuestro.

toma muy diversas formas. Tenemos por supuesto la Historia oficial, pero resulta insuficiente:

destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V (Memorial, p. 259).

Tenemos otras formas de la memoria como la narración de milagros, rumores y casos. De todas ellas, como acervo de la memoria popular, nos da cuenta Saramago de manera constante a lo largo de la novela. Así, en el primer capítulo tenemos un ejemplo de lo que sería una doble versión de la historia -la oficial y la popular, un milagro- de un mismo hecho real: la génesis del convento de Mafra.

Por otra parte, el narrador deja constancia de los principales acontecimientos sociales de la época y, asumiendo el papel de cronista, hace revivir los autos de fe, las procesiones, las *touradas*.

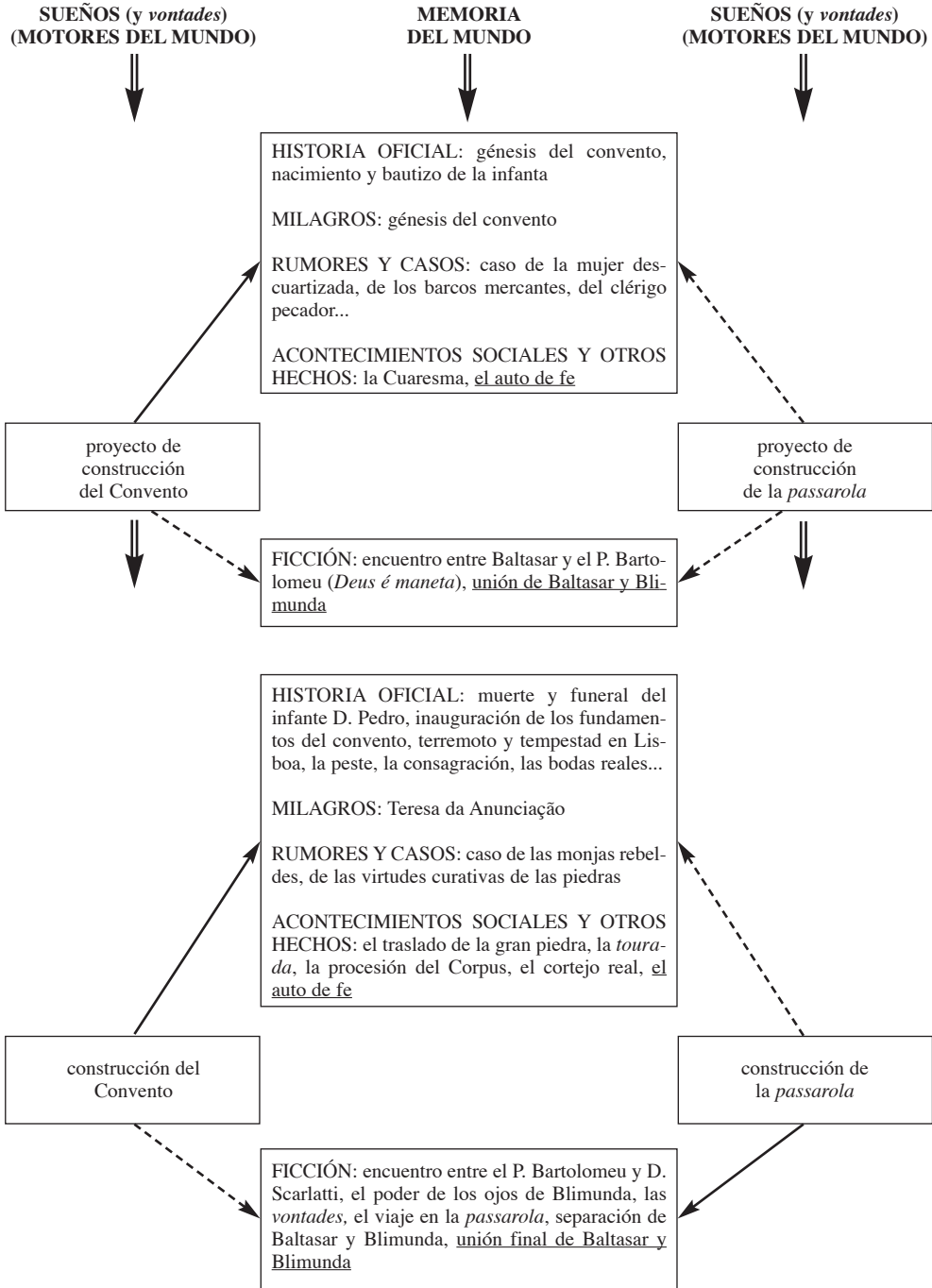
Y, en una concepción arriesgada de la Historia, en el *Memorial*, la ficción de la historia de Baltasar y Blimunda cobra un papel equiparable a la Historia oficial:

passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam (Memorial, p. 139).

Las formas de la memoria (oficial y popular) se repiten en las dos partes ya señaladas de la novela, la construcción del templo y de la *passarola*. Son perspectivas constantes que acompañan y dan siempre forma a la narrativa de la novela, a medida que desarrolla su dinámica. Desde este punto de vista, podemos considerar cíclica la estructura del *Memorial do Convento*. Cada ciclo tiene su punto culminante en el encuentro de Blimunda y Baltasar en un auto de fe. El cumplimiento del último ciclo dará un sentido a la novela, con la unión final de Baltasar y Blimunda, como si los sueños —la *vontade* de Baltasar— siguiesen perteneciendo al mundo y en él pudiesen seguir impulsando la acción de los hombres: *Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda (Memorial, p. 359).*

En el esquema que sigue, reproducimos esta interpretación simbólica del *Memorial do Convento*: en las columnas de derecha e izquierda se encuentran los dos hechos por los que discurre la narración -el proyecto de construcción del convento y de la *passarola*- impulsados por los sueños (y *vontades*). Los dos hechos se relacionan, a medida que discurren, con las formas de la memoria (en la columna del centro), pero de manera distinta: el proyecto de construcción de la *passarola* se relaciona directamente (con una flecha continua) con la ficción, pero indirectamente (con una flecha discontinua), con el resto de las formas de la memoria.

Esquema interpretativo



4. LAS VOCES NARRATIVAS

A la hora de abordar el tema de las voces narrativas en la novela actual, encontramos que hay un consenso generalizado entre los varios estudiosos a la hora de hablar de los diferentes elementos formales que configuran el aspecto o la focalización del hecho narrativo. Por ello hemos considerado oportuno no reseñar ni comentar aquí y ahora este aspecto teórico para no alargar innecesariamente estas páginas⁵.

Si aplicamos la teoría de Gérard Genette al *Memorial do Convento* veremos cómo se alternan un narrador principal o predominante, el narrador heterodiegético-extradiegético, con el narrador homodiegético-intradiegético, tal y como explicaremos a continuación, pues a lo largo de la novela se aprecia, sin alternancia de voces, que se pueden fundir en una sola voz, la de los personajes y la del narrador, que hemos denominado narrador principal.

Relacionando la figura del narrador con el polémico género del *Memorial*, novela histórica tradicional, podríamos decir que la presencia del narrador heterodiegético, en un principio, nos haría pensar que dicha presencia es conveniente. Sin embargo, una vez leída la novela, cabe decir que el autor se ha valido de un narrador principal heterodiegético que camufla su discurso omnisciente en los hechos históricos; por lo que concluiríamos que el *Memorial*, desde el punto de vista del narrador, es más que una novela histórica; es una novela en la que el discurso interno, la aventura del vuelo de la Trinidad (Baltasar, Blimunda y el Padre Bartolomeu), tiene como pretexto una época y un hecho históricos (la Corte de los Braganza y la edificación del convento de Mafra, respectivamente) (cfr. punto 2).

El narrador se muestra cercano al prototipo del narrador de la novela histórica al utilizar un lenguaje solemne y una documentación clara en las cosas de las que habla; este hecho contrasta con el discurso irónico y burlesco que predomina a lo largo de la obra. El aparente discurso histórico con que da comienzo la novela no resiste más de ocho palabras:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Austria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou (Memorial, p. 11).

El hecho de relatar la marcha del rey al cuarto de la reina no es ni mucho menos el acto heroico de un soberano que sepa regir su nación, como tampoco es heroico y admirable que Portugal tuviera una reina que no fuera tal, sino únicamente madre del futuro rey. La intención con que este narrador (y el autor, por translación) habla, es la de hacer que se creen unas bases de la historia de Portugal, cuyos pilares (tomando como pilares los de Mafra) sean persona(je)s no históricos, ignorados por la Historia oficial. Saramago pretende con *su* narrador omnisciente (que vuela sobre las conciencias de todos a modo de *passarola* hecha sin más voluntades que la suya

⁵ Seguimos en estas páginas la teoría de Genette comentada por Bourneuf y Ouellet (1983).

propia), crear una historia paralela a la oficial, a través de la ridiculización/esperpentización de toda la parafernalia real: la noche en que el rey cumple con su deber conyugal y con la corona, el entierro del infante, la boda de Maria Bárbara, futura esposa de *o tal Fernando, que será o sexto da tabela espanhola e de rei pouco mais terá que o nome* (*Memorial*, p. 299).

Este narrador, que podríamos llamar contra-histórico, salta de la ironía y del sarcasmo/burla de la historia a un discurso totalmente diferente cuando habla de sus personajes, a los que describe tal como los ve, seres vulnerables y olvidados y, que, sin embargo, son la verdadera base de la historia; de ahí que su acritud se transforme en dulzura y los pasajes grotescos se conviertan en fragmentos casi poéticos. Su discurso es, sin embargo, despectivo contra aquellos que no quieren ver las cosas tal y como son:

diz-se quinhentos tijolos, diz-se quinhentos homens, e a diferença que há entre tijolo e homem é a diferença que se julga não haver entre quinhentos e quinhentos, quem isto não entender à primeira vez não merece que lho expliquem segunda (*Memorial*, p. 298).

Él, como narrador, no forma parte de la acción, pero en algunos casos relata como si formara parte de la historia, convirtiéndose así en el narrador homodiegético-intradiegético del que hablábamos al principio. En ocasiones, incluso, no sólo se implica, sino que hace que el lector virtual y el lector real⁶ se conviertan en lectores implícitos, tal y como podemos encontrar en algunos fragmentos de la obra, en los que aparece el pronombre de primera persona del plural o las formas verbales correspondientes a dicha persona:

Diz-se que uma desgraça nunca vem só, e costuma ser verdade, diga-o qualquer de nós (*Memorial*, p. 261).

aquela mulher ali é que é a viúva, não sabemos que nome tem, nem adiantaria nada à história ir lá perguntar-lhe (*idem*, p. 262).

Es un narrador absolutamente omnisciente, casi un dios. Conoce lo que piensan y sienten hombres y animales. Reproduce el “discurso” del Dios (*fiat*) al que el rey prometió la construcción de Mafra. Él es el que da la palabra y la quita, y quien crea el Verbo. Alude a pasajes bíblicos, criticándolos y desmitificándolos para posteriormente aplicarlos a sus persona(je)s. Asimismo deifica o santifica con la Palabra de un observador del futuro (hace comentarios respecto a la posibilidad de introducir la palabra aeronave después del siglo XVIII o menciona, por ejemplo, la llegada del hombre a la luna); es, en suma, un narrador intemporal que aglutina todos los tiempos: pasado, presente y futuro.

Este narrador crea discursos/cartas que ni siquiera están en la mente de los personajes o genera conversaciones que nunca se han producido ni se producirán, con

⁶ Distinto del lector implícito no representado o narratorio, situado fuera de la obra.

la idea de perfilar al héroe que renuncia (y deviene en su degeneración misma) a su tarea de héroe; se permite, incluso, crear un ambiente de familiaridad que la historia nunca habría permitido:

Sete-Sóis ainda não respondeu ao rei (...) é que o meu querido rei nem imagina (...) lembranças à rainha, adeus, meu querido rei, adeus (Memorial, pp. 289-290).

Así mismo dicho narrador presta su palabra a los pensamientos de los personajes; reproduce en estilo indirecto lo que sienten y, cuando lo decide les permite hablar a través del estilo directo, usando el diálogo introducido en la narración sin *verba dicendi*: tipográficamente basta una coma seguida del diálogo, gracias al cual se inicia con una mayúscula tras dicha coma. Al conceder la palabra a los personajes hace que se establezca un diálogo con el cual el lector completa la escasa información que el narrador omnisciente le ha proporcionado sobre los personajes.

El narrador (autor) consciente y omnisciente de su labor creadora es quien facilita que su voz se multiplique, quien presta su palabra a los pensamientos de los personajes y quien les da, en suma, la palabra para que se presenten a sí mismos; así, el narrador pasa a ser varios narradores homodiegéticos-autodiegéticos, tantos como los constructores del convento:

O meu nome é Francisco Marques (...), O meu nome é José Pequeno (...), Chamo-me Joaquim da Rocha (...), O meu nome é Manuel Milho (Memorial, pp. 235-236).

Saramago mezcla, pues, en las páginas del *Memorial* varias voces narrativas: la del narrador y la de los personajes; todas ellas son voces que se superponen, convirtiéndose en una única voz: la de su propia historia particular (cfr. punto 2):

Maldito sejas até à quinta geração, de lepra se te cubra o corpo todo, puta vejas a tua mãe, puta a tua mulher, puta a tua filha, empalado sejas do cu até à boca, maldito, maldito, maldito (...) Ó glória de mandar, ó vão cobiça (idem, p. 295)⁷.

5. ANÁLISIS DEL ESPACIO NARRATIVO

Entendemos por espacio, en sentido estricto, la “extensión tridimensional ocupada por objetos” (Gullón, 1974), y personas, podríamos añadir nosotros. En una narración, entendemos por espacio la posición geográfica en la que se sitúan los actores, y asimismo los *lugares* que se relacionan con ciertos puntos de la percepción. La relación, como concepto útil para la narración, entre los lugares y la percepción debida recibe el nombre de espacio (Bal, 1987).

El espacio en una historia de ficción trasciende su papel de marco o “lugar de la acción” y se convierte en objeto mismo de representación, en “lugar de actua-

⁷ Alude esta última frase al Canto IV, estrofa 95, de *Os Lusíadas* de Camões en la que el *Velho do Restelo* apostrofa a los navegantes que parten para las Indias. Dicho fragmento se interpreta como una crítica a la política de João III; en este caso Saramago la aplica a otro contexto.

ción”; es decir, que se *tematiza* y se convierte en sujeto mismo de la historia debido, sin duda, a la gran capacidad simbólica del espacio narrativo.

En el caso de la novela que nos ocupa, Portugal es el espacio “poético” de nuestro escritor y el de la historia del *Memorial* (lo es también de prácticamente toda la novelística del portugués). Portugal, tomado del espacio del mundo real y como tal continuo e ilimitado, se concreta en esta novela en un espacio de la trama limitado y discontinuo: la ciudad de Lisboa (*pero no de toda* la ciudad) y la villa de Mafra, fundamentalmente, aunque con referencias a diversos lugares y trayectos que se realizan por el país, exigidos por la historia o por otros motivos.

Desde le punto de vista *pragmático*, el Portugal que se ofrece en la novela es reconocible gracias a la información realista y detallada que sobre ese espacio se nos da, información que produce una identificación inmediata y sin esfuerzo por parte del receptor. No hay exotismos, no hay invenciones y fabulaciones espaciales; hasta la toponimia es comprobable cartográficamente. El espacio en el que se desenvuelve el *Memorial* está, desde este punto de vista, en los parámetros de la novela tradicional.

5.1. Las funciones del espacio novelesco

Las funciones del espacio novelesco pueden ser varias:

a) el espacio como *marco-decorado*. Es sin duda importante esta función en el *Memorial* en los referentes de Lisboa, en los caminos, en Mafra o en el convento. El autor proporciona mucha información sobre todo ello y aporta documentación concienzuda de la época (estado de los caminos, las casas, las calles, los mercados, los palacios, las iglesias...), propio de la “novela histórica”. No obstante creemos que ésta no es la función principal.

b) el espacio como función *simbólico-semiótica*. Los espacios se justifican en el *Memorial* primordialmente, no como telones de fondo, sino como algo más. Por ejemplo, el Rossio, Pero Pinheiro o Monte Junto son, además de lugares de la acción, símbolos evidentes de algo: la plaza pública, el espacio de encuentro ciudadano o el lugar de las catarsis colectivas —los autos de fe—.

c) el espacio como *dimensión social*. En la población de Pero Pinheiro está la cantera que proporciona el material para la construcción del convento, pero también esta cantera es el símbolo de la explotación y del trabajo inhumano, prácticamente esclavista, calvario de los pobres (*dimensión social*, por otra parte, tanto del *Memorial* como de la mayoría de la obra del autor).

Monte Junto, la montaña en la que cae la *passarola*, donde se pierde el rastro de Baltasar y a donde Blimunda va a buscarlo, es además signo de la naturaleza en soledad, del camino iniciático y símbolo del alejamiento de todos los males representados por la ciudad, el pueblo o el fraile avasallador. Aquí podríamos presumir quizá una función que, más allá de lo social, se acerca a lo psicológico, con ribetes simbólicos.

Además el espacio puede cumplir una función articuladora del relato. Así, en el caso del *Memorial*, por ejemplo, en los “paisajes” que se ven, en los viajes que

tienen lugar dentro de la novela y que suponen cambios de escenarios de los personajes, distinguimos dos tipos de viajes:

a) los que sí tienen función narrativa, hacen que avance la trama, que cambie el decurso de la historia, y que progrese la narración, por ejemplo, los viajes del Padre Bartolomeu Lourenço primero a Coimbra y luego a Holanda —meras referencias espaciales— y el primer viaje a Mafra de Sete-Sóis —que se justifica narrativamente porque él “es de allí” —.

b) los que no parecen tener función narrativa, por ejemplo, el viaje de las bodas (o antebodas) reales, desde Lisboa a la frontera española, donde parece que el episodio y la recreación espacial no inciden en la historia.

5.2. *El discurso en el espacio novelesco*

El discurso sobre el espacio es, como todo en la ficción, una realidad textual. Como es sabido, la forma básica del espacio es la *descripción*, forma de *amplificación* que se vale de diversos procedimientos textuales: comparaciones, metonimias, metáforas, formas nominales y adjetivas, como modos de detención del proceso narrativo.

En este plano, son también muy variadas las posibilidades de acercamiento. Señalemos algunas:

a) la focalización y el punto de vista, por ejemplo, la voz narrativa como factor capital para la comprensión cabal de toda novela. Valga como ejemplo del punto de vista impuesto por un narrador “entrometido” en todo-, así el de los tres personajes protagonistas convertidos en “aviadores” a bordo de la *passarola*; desde allá arriba:

Lisboa distingue-se melhor, o rectângulo torto do Terreiro do Paço, o labirinto das ruas e travessas, o friso das varandas onde o padre morava, e onde agora estão entrando os familiares do Santo Ofício (Memorial, p. 199).

b) la disposición de los elementos, a base, en muchos casos, de enumeraciones en cascada y con elementos de repetición constante, lo que produce una forma compleja, envolvente y barroca.

c) los modos de inserción, como por ejemplo, mediante constantes comentarios del narrador. Así la descripción del convento, y de “a laje”, es abordada de una manera objetiva y fidedigna:

era uma laje rectangular, enorme, uma brutidão de mármore rugoso que assentava sobre troncos de pinheiros (...) que (...) têm de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos, e, para ser completa a notícia, depois de lavrada e polida (...) ficará (idem, pp. 246-247).

Pero el autor salpica de elementos valorativos esa descripción: *É a mãe da pedra, não disse que era o pai da pedra, sim a mãe, talvez porque viesse das profundas (Memorial, p. 247)*. Y acaba el narrador “disfrazado” de guía turístico en un

rasgo más de humor: *trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora pasemos à sala seguinte* (*Memorial*, p. 247).

d) el registro lingüístico, que se muestra siempre variado, partiendo mayoritariamente de un nivel culto medio alto. Mediante este registro específico el autor provoca efectos de ironía, de caricatura, de deformación barroca, incluso llega a la mimesis de modelos, como por ejemplo, el del guía ya mencionado, el de leguleyo, el del historiador erudito, el popular...

Con el fin de concretar nuestro análisis, adoptaremos ahora el método de las *oposiciones axiológicas* de las que en el *Memorial* hay claras y significativas muestras. Así, la oposición Portugal/Europa; Lisboa/resto de Portugal; y en la ciudad: los espacios de la Corte/los espacios del pueblo; y una genérica oposición dentro/fuera.

Las breves referencias a Holanda y España tienen, sobre todo en relación con el primer país, un valor claro: el de progreso y, en cierta medida, el de libertad, frente al atraso de Portugal: *fui averiguar se já na Europa sabem voar com asas, se nos estudos desta ciência vão mais adiantados do que eu estou no meu país de marinheiros* (*Memorial*, p. 118).

En lo referente a la oposición entre Lisboa y el resto de Portugal, nivel textual de mayor desarrollo a lo largo de la novela, pasamos a concretar los siguientes puntos, ya que encontramos alguna diferencia entre la presencia y la función en el relato de la ciudad y del resto del país. En cuanto a la ciudad de Lisboa, en esta línea, podemos caracterizar, por una parte, “el espacio de la corte” y por otro el “espacio del pueblo”.

1. La ciudad:

a) El espacio de la corte, dentro del cual se notifica una “corte dentro” y otra “fora do palácio” (*Memorial*, p. 11). En la primera “visitamos” desde el comienzo, entre otros posibles espacios, *o quarto do rei, a capela, a câmara onde a rainha espera* (*Memorial*, p. 13), alguno de los cuales tiene un valor simbólico evidente, como el último citado, la cámara de la reina, lugar de clausura, de encierro, de falta de libertad de la mujer, pero también posee una función narrativa indiscutible pues es el espacio de la inseminación, de la procreación del heredero, motor y “culpable”, a fin de cuentas, de la construcción del convento.

El mundo de la corte que no es el palacio real lo encontramos en los conventos (residencias de “as freiras”, tan ligadas a la vida de los monarcas por diferentes razones); lo encontramos en los edificios religiosos; y también lo encontramos en las casas de la nobleza; sin embargo apenas si se alude a ellas, pues no interesan ni las viviendas ni sus moradores, los cuales, si aparecen, lo hacen sin personalidad, como meros comparsas de los monarcas.

Como espacio fronterizo de los mundos, el espacio de la corte interior y el espacio de la corte exterior, está la ventana (“a janela”), que es al mismo tiempo símbolo de la falta de libertad y cárcel, pero también mirador y escapatoria. Es el espacio sobre todo de mujeres, que conlleva todo un código de conducta, desde el que se asoman a procesiones y actos ciudadanos: *Nas janelas que dão para a praça estão as mulheres* (*Memorial*, p. 50).

b) El espacio del pueblo se nos presenta más vivo, amplio y libre. Una primera visión nos muestra la ciudad como *uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro* (Memorial, p. 27), referencia clara a las intolerables desigualdades sociales, *entre o nariz rubicundo e outro héctico (...)* entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas (Memorial, p. 27). Una ciudad que huele mal: *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* (Memorial, p. 28), y aquí una puya, una más, al papel de la religión y de la Iglesia en la vida social.

c) Otros espacios representativos, como son las plazas o espacios abiertos, son entendidos como lugares de reunión. Así el Rossio, es espacio de encuentros “solemnes” -*touradas* y autos de fe-; de crueldad, de sangre en definitiva: *O Rossio cheio do povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé* (Memorial, p. 50). Es el Rossio punto de encuentro de los diversos estamentos, representación de la vida y de la muerte y (casi) principio y fin de la novela, con un valor simbólico evidente.

El Terreiro do Paço es el espacio del trabajo, de la lucha por la vida y donde Baltasar Sete-Sóis ve *passsar o mundo* (Memorial, p. 43). Es un espacio fronterero con el Palacio y con el elemento de unión entre ellos, Bartolomeu Lourenço. Bartolomeu es un personaje de alto valor simbólico en su condición de “intelectual”, de sabio, de viajero, de instructor palaciego y de hombre que está en contacto con la realidad de la calle y que no comulga con los convencionalismos del sistema, pero que acabará fugitivo, extrañado y fuera de Portugal.

Un aspecto narrativo que se puede tener en consideración a propósito de los espacios es, por ejemplo, el detallismo descriptivo, ya aludido, sobre calles, plazas, casas. Lisboa aparece como una ciudad “de poucas fontes” (Memorial, p. 19), pequeña, donde todos se conocen; en la capital hay una geografía urbana conocida, con alusiones a lugares - tristemente- populares como “o Limoeiro”. Particularmente destacable es la descripción del recorrido a través de la ciudad hasta São Sebastião de Pedreira (Memorial, pp. 65-66).

Si importante es el espacio en sí, no lo son menos los objetos de uso cotidiano en los hábitos urbanos y que forman parte en cierto modo de la configuración espacial de la ciudad. Pongamos un ejemplo muy ilustrativo como es el del lecho, que distingue entre el lecho real y el de los pobres. En el primer, los protagonistas verdaderos son, sorprendentemente, “os percevejos” que *gostam do seu quinhão de sangue* (Memorial, p. 16). Para los segundos, para Baltasar y Blimunda, el comedero de los animales hace de verdadero tálamo de amor. De nuevo vemos al autor tomando partido, a favor de las clases sociales y, así, configurándolas narrativamente.

Estos espacios de la ciudad de Lisboa, tanto los hasta aquí mencionados como otros más que permitirían un vaciado más exhaustivo del texto, representan valores sociológicamente claros: la miseria, la peste, la paz sin caridad y la muerte.

2. El país:

a) Los movimientos, los viajes iniciáticos, los traslados de los personajes de unos lugares a otros nos permiten conocer las tierras y las gentes portuguesas. Los

desplazamientos más importantes son los de Sete-Sóis, por ejemplo, a través del Alentejo hasta Lisboa, desde Lisboa a Mafra y vuelta a la capital, de Mafra a Monte Junto. Estos viajes y los espacios por donde pasan los actores adquieren las siguientes funciones narrativas: marco descriptivo, alcance estructural y relevancia simbólica.

Respecto a esto último, el paisaje y sus componentes ayudan, en ocasiones, a conformar el horizonte simbólico del viaje. Este es el caso de la luna, la vegetación, el silencio, la paz, la soledad; incluso su intrínseca verdad, la “gracia” —*a graça, seja ela o que for, uma simples paisagem* (*Memorial*, p. 180)—, que se ofrecen como un rasgo connotativo del Alto da Vela, “invadido” por el convento y transformado así en lugar de dolor, de “pecado”.

Pero, naturalmente, el campo también puede ser dolor, miseria, violencia, explotación. Este es el caso de las tierras vendidas y expropiadas, del hambre y la suciedad que pueden hallar lugar en él. Así mismo, con todo, puede alentar el sueño liberador: *são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita* (*Memorial*, p. 117) (cfr. punto 3). Quizás a esa función positiva se añaden otros factores como la altura, el cielo, “o vazio do espaço” (*Memorial*, pp. 342-343), “o cume”, las simbólicas alturas, como las de Monte Junto y, en particular, *a passarola* y su vuelo catártico.

Otros modos de viaje, como el del compromiso real, tienen a nuestro juicio un valor de alcance social y además permiten el registro descriptivo del texto. En cualquier caso, concluyamos incidiendo en que todos los indicios textuales a favor de la distribución espacial de la narración, ayudan a configurar un todo textual que se nos ofrece rico y útil a la hora de detectar formulaciones del espacio narrativo en la novela contemporánea.

6. ANÁLISIS DEL TIEMPO HISTÓRICO NARRATIVO

El relato se compone, según la teoría de Gérard Genette (2001), de tres aspectos fundamentales: modo, voz y tiempo. Este último establece las relaciones de cronología entre el relato y la historia, y se caracteriza por la dualidad que presenta en el relato: por un lado tenemos el tiempo de la historia (significado y realidad narrada) y por otro el tiempo del relato (significante y discurso narrativo).

En la novela histórica actual/revisionista, denominada por Spang (1995) “novela antiilusionista” (cfr. punto 2), el narrador se nos hace más presente y ficcionaliza e interpreta subjetivamente la Historia. Es habitual el desorden cronológico frente a la novela clásica o novela histórica ilusionista, cuya estructura era lineal. Ésta se caracterizaba por estar ordenada cronológicamente, y si se producía algún salto, hacia el pasado o hacia el futuro, el narrador debía hacer las aclaraciones pertinentes en un preámbulo; tenemos un ejemplo claro en los folletines. Estos vaivenes temporales aunque aportaban tensión a la narración y mantenían el interés del público, nunca llegaban a crear desasosiego en el lector, ya que el tiempo narrativo tendía siempre al desenlace de la trama.

En la novela histórica contemporánea se mezclan confusas estructuras que se entrecruzan en distintos planos temporales, acompañando la narración con la constante presencia del autor, que se manifiesta abiertamente introduciendo un punto tem-

poral nuevo. Así, nos encontramos con el tiempo de la Historia —tiempo histórico—, el tiempo de la narración —discurso narrativo—, y el tiempo del narrador —tiempo del autor que se manifiesta abiertamente como tal a través de las digresiones—. De ahí que Baquero Goyanes (1995) defina estas novelas históricas como narraciones digresivas donde lo más significativo es el desorden estructural (espacio-tiempo) y lo básico las digresiones.

Los continuos saltos entre estos tres planos producen un efecto emocional y estético en el lector, así al remarcar el autor la discontinuidad temporal, espacial y de los acontecimientos nos traslada la alienación que sufren los personajes, vehículos expresivos del autor. Entonces la historia deja de ser lineal y unitaria, para convertirse en la yuxtaposición de planos y fragmentos de la Historia que nos dan una sensación de simultaneidad que conducen al lector a una subjetiva visión panorámica de una época lejana. Sin embargo, no hay que olvidar que el germen de la novela histórica es la representación narrativa de una etapa del pasado, de este modo la recreación debe estar documentada y resulta imprescindible que el autor sitúe sin ninguna duda el tiempo de la narración (discurso narrativo) dentro del tiempo de la historia.

En el *Memorial do Convento* Saramago respeta este principio y sitúa la acción durante el reinado de João V; así a lo largo de toda la novela va dándonos datos históricos sujetos a una necesaria dosis de verosimilitud. El autor tiene un profundo conocimiento de lo que cuenta acerca de las costumbres (vida de la Corte portuguesa, procesiones del Corpus); de las ideas (aparición de elementos heréticos, poder absoluto del rey, explotación del pueblo); de las polémicas intelectuales del momento (avances científicos —*a passarola*—, discusiones filosóficas); de los actos públicos (fiestas de carnaval, autos de fe); de los personajes históricos (João V, la reina Maria Ana, los infantes, Bartolomeu Lourenço, Scarlatti, los jesuitas João Seco y Luis Gonzaga, el emperador José I de Austria). En definitiva, como bien indica Ferreras (1973), la novela histórica desarrolla la acción novelesca en el pasado y sus personajes son imaginarios, mientras que los históricos y los hechos reales son secundarios. Por tanto el tiempo de la Historia, realidad narrada, no tiene obligatoriamente que coincidir con el tiempo del relato o discurso narrativo.

El autor de novela histórica contemporánea manipula el tiempo en el discurso narrativo con toda una serie de procedimientos técnicos que se basan en las relaciones entre el tiempo y la historia. Y que son, básicamente, tres: uso estilístico del orden, de la duración y de la frecuencia.

El orden se define por la relación entre el plano temporal, el que estos hechos reales ocuparon en la cadena de la historia, y su disposición en el relato. Esta línea recta se rompe mediante las anacronías que pueden ser de dos tipos: analepsis (retrospectiva) y prolepsis (prospectiva). En el *Memorial do Convento* tiene lugar un procedimiento que debe contar con la complicidad de un lector que acepte el reto de interpretar la narración y de completar estos huecos temporales. Tenemos un ejemplo de analepsis cuando Saramago nos habla de una batalla de la milicia portuguesa frente a los españoles, que sucedió un año antes del tiempo de la narración (*Memorial*, p. 35). En cuanto a la prolepsis tenemos una muestra cerca del final de la novela en el párrafo que adelanta el futuro de Bárbara, infanta recién nacida, que

no será nunca reina de Portugal sino que se casará con Fernando, un rey español (*Memorial*, p. 299). Con esta artimaña narrativa Saramago consigue que el futuro histórico se incluya en el presente narrativo, pero no hay que olvidar que este “futuro” es pasado para el narrador; así pues, entrecruza los tres planos temporales de la narración, dando unidad y coherencia a la historia.

El segundo factor determinante entre Tiempo e Historia es la duración, o relación entre la duración de la historia y la extensión que se le dedica en el relato. También ella está sujeta a la manipulación del narrador. Y vemos dos formas de cambio o asincronías relacionadas con la duración: la aceleración y la desaceleración. Que, a su vez, se subdividen en cuatro recursos estilísticos: elipsis (fragmentos de la historia que se han suprimido, a menudo no son explícitos y el tiempo transcurrido se deduce por otros detalles); pausa descriptiva (se produce cuando el narrador va acumulando toda una montaña de detalles, dando la sensación al lector de mayor duración de lo narrado y de un ritmo más lento en la trama); sumario o resumen (en una serie de frases se condensan días, meses o incluso años de la historia que no se llegan a relatar); y, por último, la escena (el narrador hace el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de ese suceso tal y como se produjo).

El *Memorial do Convento* refleja varios ejemplos de aceleración mediante la técnica del sumario: alusión que se hace a la sequía que dura ocho meses y se cuenta en una línea, y también en el capítulo octavo al contar el principio de la relación de Baltasar y Blimunda, en el que reduce en un párrafo casi un año. Otro método usado es la elipsis. Como ejemplo de este procedimiento tenemos los fragmentos donde se nos habla de las desapariciones del cura volador: primero se marcha por tres años a estudiar teología y después huye de la Inquisición y se pierde su pista hasta que se nos dice que ha muerto el 19 de diciembre, día del temporal en Lisboa.

La desaceleración es el fenómeno inverso cuando un período corto de la historia se extiende en la narración. Saramago lleva este procedimiento a la práctica de varias maneras: con abundantes pausas descriptivas, muy del gusto de la novela histórica clásica, o con alargamientos de un hecho puntual en varios puntos del relato. Pero, sobre todo, usa la digresión que le sirve para retardar la acción temporal y para incluir su opinión crítica acerca de lo que cuenta.

El último factor que vamos a estudiar de la relación entre Tiempo e Historia es la frecuencia con la que aparecen los hechos en la historia, y la asiduidad con la que son mencionados en el discurso narrativo. Estas características responden a varios tipos: singulativa, cuando cuenta una única vez lo que pasó una sola vez, así cuando nuestro autor introduce la macabra historia de la mujer asesinada y despedazada; singulativa anafórica, cuando narra en un número indeterminado de ocasiones lo que sucedió en un número indeterminado de ocasiones, procedimiento que sigue Saramago, por ejemplo, al describir las procesiones con multitud de santos; repetitiva, cuando refiere muchas veces lo que pasó una sola ocasión, por ejemplo, la constante alusión que a lo largo de la novela se hace a los autos de fe y al poder de la Inquisición; iterativa o silepsis, cuando escribe una vez lo que pasó varias veces, por ejemplo, cuando se limita a contar en un solo momento la necesidad que siente Blimunda de tomar pan (inequívoca alusión a la comunión cristiana) al amanecer, aunque este rito lo cumpla cada día al salir el sol.

Como conclusión, podemos establecer que el uso del tiempo en esta novela es, a mi juicio, un elemento más que utiliza Saramago para expresar su visión personal de un universo caótico. No obstante, nuestro narrador no se rinde ante este obstáculo y quiere ordenar la historia del mundo, presente y pasado, en el que vive. Pretende organizar un tiempo desordenado yuxtaponiendo planos diferentes hasta llegar a una trama compleja y tupida que soporta la acción, y que implica una búsqueda que lleva a los personajes y al lector a un descubrimiento: toda la Historia es historia contemporánea. El receptor siente que ha sido transportado a una historia distinta de la oficial, en una mezcla subjetiva entre ficción, realidad histórica y visión interesada del autor, que en su búsqueda nos necesita como acompañantes de su tránsito por el pasado.

7. LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS DE LA HISTORIA NOVELADA DEL MEMORIAL DO CONVENTO

Para comprender mejor el significado de la palabra *personaje*, elemento estructural indispensable en la narrativa, empezaremos por su definición. En el *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, dirigido por Ducrot y Todorov, citado por Brait (1987, p. 11), al explicar las acepciones del citado término, se nos hace reflexionar acerca de la relación *personaje-persona*:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde, personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever 'biografias' de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é 'um ser de papel'. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias de ficção.

La entidad del personaje es de naturaleza lingüística ya que éste no existe fuera de las palabras. El personaje representa seres de ficción, por lo tanto, no es real, es una creación hecha a través del lenguaje. El personaje es, en otras palabras, una imitación de la vida, y si no existiese el lenguaje, el personaje nada sería.

Al iniciar una reflexión sobre el personaje, es inevitable volver a la Grecia antigua y al pensador que inició su estudio, Aristóteles. Al disertar, en su *Poética*, sobre las manifestaciones de la poesía lírica, épica y dramática, este pensador griego puso de manifiesto algunos aspectos importantes, que marcaron y marcan hasta hoy el concepto de personaje y su función en la literatura.

Uno de los aspectos más importantes de los estudios sobre el tema se refiere a la semejanza existente entre *personaje* y *persona*, distinción que se centra en la *mimesis aristotélica*, término traducido durante mucho tiempo como *imitación de la realidad*, como referencia directa a la elaboración del mismo hecho a semejanza o imagen de la naturaleza. Esa concepción, hasta cierto punto empobrecedora de las afirmaciones contenidas en el discurso aristotélico, orientó durante largo tiempo las

tentativas de definir, caracterizar y valorar el personaje. El personaje es un agente de la acción y es en este ámbito donde se ponen de manifiesto sus cualidades constitutivas, esto es, su carácter.

De forma bien clara Brait (1987, p. 29) parte de una observación de Costa Lima según la cual algunos críticos contemporáneos han intentado demostrar que una lectura más profunda del concepto de arte y, por lo tanto, del concepto de *mimesis* contenido en la *Poética*, revela hasta qué punto el interés de Aristóteles estaba dirigido, no sólo a lo *imitado* o *reflejado* en un poema, sino también a la propia naturaleza del poema y a los medios utilizados por el poeta para la elaboración de su obra.

Por tanto, es importante releer la *Poética* de Aristóteles y rescatar el concepto no bien comprendido de *verosimilitud interna de una obra*, mucho más importante que el de *imitación de la realidad*, que imprimió una larga tradición crítica hasta hoy en los estudios sobre el personaje.

En una obra literaria, el protagonista representa, en la estructura de los agentes que participan en la acción narrativa, el núcleo o punto cardinal por donde pasan los vectores que configuran funcionalmente los otros personajes, pues es con relación a él, a los valores que él encarna, a los eventos que él provoca o que soporta, cómo se definen el deuteragonista, el personaje secundario más relevante, y el antagonista, el personaje opuesto al personaje principal – que, en muchos textos, es el deuteragonista.

Después de este breve comentario sobre el *personaje*, nos detendremos a analizar los personajes protagonistas de la obra *Memorial do Convento* de José Saramago.

Según la teoría de Aguiar e Silva (1991, pp. 703-704):

No romance do século XVIII e de quase todo o século XIX (...), a personagem é em geral apresentada através de um retrato, elemento relevante, por isso mesmo, na estrutura de tal romance.

Este retrato, mais ou menos minucioso, mais ou menos sobrecarregado de dados semânticos, pode dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao carácter, ao modo de vida, etc. (...) são as personagens principais, os protagonistas, que em geral merecem um retrato mais extenso e mais rico.

El primer personaje protagonista es Blimunda. En toda esta obra narrativa se percibe la preferencia del narrador por este personaje, pues el tratamiento que el autor hace de él es diferente de los restantes, empezando por el ilogismo del propio nombre. El nombre funciona, a veces, como un indicio, como si la relación entre el significante (nombre) y el significado (contenido psicológico/ideológico) del personaje fuese motivado intrínsecamente.

Los poderes sobrenaturales atribuidos a Blimunda no causan ningún mal. Es una persona fuerte, con sus posiciones y acciones muy determinadas. Este pasaje lo confirma:

Blimunda Sete-Luas, elo de ligação com o fantástico, para além de Ter o poder sobrenatural de, em jejum, ver ‘por dentro’ das pessoas e objectos, é dotada de uma percepção profunda dos mistérios do homem, pois ela aprendeu as coisas sobre a vida e a morte, sobre o pecado e o amor, ‘na barriga da mãe’, onde esteve ‘de olhos abertos’ (Brait, 1987, p. 320).

El único vínculo que Blimunda tiene con su madre desaparece con la deportación de ésta a Angola. Así la protagonista queda libre de las ataduras precedentes, que podrían obstaculizar su dedicación absoluta a la causa que compartirá con sus dos compañeros —uno carnal, el otro espiritual—, la construcción del sueño participado, la *passarola*. Ni siquiera una maternidad, no evitada ni deseada, aparta a Blimunda del sueño y misión conjunta con sus compañeros de viaje terrestre.

El segundo personaje protagonista es Baltasar Mateus —más conocido como Baltasar Sete-Sóis—:

Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros (Memorial, p. 35).

Pero la ligazón entre la pareja es muy fuerte. Son dos en uno. La relación de los dos es intensa, sólida y sincera. Blimunda podría hacer usos inapropiados de su poder (véase su promesa de no escrutar nunca *por dentro* a su compañero (*Memorial*, p. 57), poder que está controlado completamente por su voluntad, y lo pone al servicio del amor por Baltasar y del ideal común, volar.

Y el tercer personaje, el Padre Bartolomeu Lourenço, está construido sobre la figura de un inventor de origen brasileño que soñó también volar. En él, el narrador concentra las cualidades y la formación de un intelectual y las dudas interiores, especialmente de tipo religioso, de un hombre del barroco. Su fortuna es encontrar en Blimunda y Baltasar, los colaboradores inocentes que realizan, de hecho, el sueño del inventor, del intelectual que parece sucumbir bajo el peso de su propia obra.

Cuando el momento se acerca, el Padre Bartolomeu tiene miedo de volar, y será preso de temores extraños mezclados con una euforia súbita, que sus compañeros de viaje no experimentan. Desaparecerá oscuramente en Toledo al cabo de poco tiempo pero su personalidad, se presenta escindida en tres o cuatro partes:

o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, (...) o académico tão estimado (...), o inventor da máquina de voar (...) esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira (Brait, 1987, p. 170).

Los protagonistas del *Memorial*, son personajes redondos, que de acuerdo con la clasificación de Forster, citado por Aguiar e Silva (1991, p. 710):

oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos.

Son personajes principales que se destacan de los otros a lo largo de toda la narrativa, y su comportamiento obliga al autor a estar siempre atento. Blimunda y Baltasar son presentados como incapaces de modificar el rumbo de la Historia con mayúsculas, pero sí, de alguna manera, capaces de transformar su propia historia.

En primer lugar escogen un camino compartido sin el sacramento ortodoxo pertinente, que es substituido por un rito personal y seguramente sacrílego; en segundo lugar, vuelven a poner en marcha la máquina voladora. Blimunda y Baltasar no tienen, pues, en sus manos el poder inmenso de un rey que moviliza a seiscientos hombres para construir su convento, pero administran de manera benéfica su limitado poder de seres humanos.

Un hilo de investigación muy atractivo que nos tienta sería aquel que establece en la novela, relaciones entre estos personajes principales ficticios y los personajes históricos, que a efectos de la realidad son secundarios. A mitad de camino entre los personajes ficticios y los reales, se encuentra el Padre Bartolomeu Lourenço, que participa de las características de unos y de otros, que se mueve entre los dos mundos, pero que configura su propio mundo (cfr. punto 5). Aquí en la novela, Scarlatti, otro personaje histórico, sirve a la ficción con el añadido de su existencia real, pero como un personaje plano.

Incluso después de la muerte del Padre Bartolomeu Lourenço, Blimunda y Baltasar mantienen la Trinidad terrestre. Primero, cuando una vez muerto Bartolomeu Lourenço, los dos personajes ficticios continúan cuidando la *passarola*; luego, desaparecido Baltasar, Blimunda, ya sola, seguirá manteniendo esta Trinidad. Al fin y al cabo los tres nombres de los protagonistas empiezan su nombre propio con B, Blimunda, Baltasar y Bartolomeu, y, permanecieron siempre juntos, incluso después de la muerte:

E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda (Memorial, p. 359).

8. LOS (SEISCIENTOS) PERSONAJES SECUNDARIOS DEL MEMORIAL

8.1. *Personajes secundarios / personajes principales*

Los lectores de una novela creemos con Forster (1992, p. 41) que “els actors d’una història són, o pretenen ser, éssers humans”. Con la diferencia respecto a los seres de carne y hueso que podemos llegar a conocerlos más que a estos últimos, aunque se trate de nuestros contemporáneos, incluso de nuestros amigos (Forster, 1992, p. 44).

Consideramos como protagonista principal de la novela a la pareja constituida por Blimunda y Baltasar, paralela a la que forman el rey y la reina –como paralela es también la construcción del convento de Mafra y la de la *passarola*-, pero con una decidida preferencia del narrador por la primera (cfr. punto 7). Un tercer personaje capital es el padre Bartolomeu Lourenço. Fuera de esta “Trinidad terrestre”, los demás personajes podrían ser considerados como secundarios. Esta apreciación se vería confirmada en Carlos Mata (1998, pp. 41-42), quien afirma que en la novela histórica los personajes reales no suelen ser los verdaderos protagonistas, con lo cual el novelista se sitúa más libremente ante la ficción. El mismo Saramago, entre-

vistado por César Antonio Molina, explica que lo que le interesa de sus personajes es el papel que les asigna en la novela: hacer o decir algo “en relación con aquella época” (Molina 1990, p. 264).

8.2. *La pareja real en paralelo con Baltasar y Blimunda*

La articulación entre la pareja que forman Baltasar y Blimunda y la del rey y la reina, está en correspondencia con la magna obra del convento (para la que es necesaria poder, dinero y seiscientos hombres) y la construcción del pájaro volador (para el que bastan las manos de sus constructores, y la cifra de dos mil voluntades, recogidas una a una por Blimunda).

Si confrontamos los personajes de las dos parejas que encarnan –y se encarnan– en la ficción del *Memorial*, no nos será difícil observar a cuál de las dos le ha sido concedida la centralidad narrativa: se trata de Blimunda y de su compañero manco. No en vano, si la novela se abre con el nombre propio del rey, D. João, se cierra con la muerte de Baltasar, ya desaparecido el padre Bartolomeu Lourenço, y con la palabra Blimunda.

Contra la idea de que son los reyes quienes marcan el camino de la Historia y, paralelamente, quienes son más capaces que el resto de los humanos de trazar los senderos de sus propias actuaciones, de su propia vida, en la novela se nos hacen patentes los límites impuestos por el rango a los personajes reales, especialmente, a la reina y a la infanta doña Bárbara. En boca de la reina pone el narrador la reflexión *farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa* (*Memorial*, p.116). Hay unos límites de los cuales no pueden escapar los personajes de la realeza. Maria Bárbara dice, perpleja, a su madre:

em Maфра sei que se constrói um convento por causa de voto em que fui parte, e nunca ninguém de cá me levou a vê-lo, há nisto muita coisa que não sei entender (*Memorial*, p. 315).

Minha filha e futura rainha, (...) a real vontade de teu pai e senhor nosso quis que se levantasse o convento, a mesma real vontade quer que vás para Espanha e o convento não vejas, só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada (*ibid*).

No mucho más libre se nos presenta la figura del rey, a quien forzosamente se ha de atribuir la responsabilidad histórica de los hechos derivados de su gobierno, detentor de un poder valorado a lo largo de la novela como negativo, en cuanto que genera sufrimientos humanos, imponderables desde el momento que afectan a grandes masas de seres difíciles de contar y, en todo caso, no valorables cuantitativamente

De hecho, la jerarquía eclesiástica y sus representantes (el obispo Don Nuno da Cunha, el Santo Oficio) y el mismo rey en cuanto encarnación de la voluntad divina en la tierra (véase en *Memorial*, p. 158 el largo monólogo en el cual D. João se siente y se autoproclama “Senhor” divino y humano), son los personajes más dura-

mente dibujados de la novela. Una vez más, se confirma que no es la pareja real la verdadera protagonista de la obra de Saramago, aunque así lo considerare la Historia oficial de la construcción del convento de Mafra, sino que, como leemos en el artículo ya mencionado de Maior (1998), los personajes “privilegiados” del *Memorial*... no son los que tradicionalmente hacen la Historia, los poderosos, sino los que esta Historia oficial margina. Paralelamente, los poderosos son presentados de manera desmitificada, crítica. Éste es un mecanismo frecuente en la novela histórica (Spang, 1995, p. 79). De este modo se nos dice que la versión imperante de la Historia es susceptible de sufrir modificaciones, de ser corregida a la luz de perspectivas distintas.

8.3. *Domenico Scarlatti*

Otro de los personajes de relevancia en la novela es el músico Scarlatti (Nápoles, 1685-Madrid, 1757). Es una verdad histórica que estuvo al servicio del rey João V en Lisboa y acompañó a la Infanta cuando ésta se trasladó a España para casarse. Allí murió. Fue compositor de más de 550 sonatas para clavicémbalo y piano. Que Saramago lo sitúe en medio del paisaje en el que trabajan, escondidos, los artífices del pájaro volador, para devolver la salud a Blimunda, puede ser interpretado como una especie de desagravio histórico hacia el pueblo. Frente al lujo de los artesanos, que disponen de un compositor privado sin entender ni saber apreciar la música, e incluso sin grandes dotes ni gusto para ella, como es el caso de doña Bárbara, Blimunda y Baltasar tienen para ellos solos al mismísimo músico de la Corte.

Scarlatti, pues, se nos presenta, a sus *trinta e cinco anos* (*Memorial*, p. 163), acabado de llegar, no de su Nápoles natal, sino de Londres, hablando con el padre Bartolomeu sobre sus respectivas artes musicales y predicadoras en un portugués elevado. Cuando Bartolomeu afirma que hasta un indio de su tierra —recordemos su origen brasileño— se sentiría conmovido por aquellas melodías “celestes”, Scarlatti recuerda la necesidad de aprender a entender la música, de la misma manera que hay que educar la vista para aprender a leer (*Memorial*, p. 163).

Educado o no educado el oído de Blimunda, lo cierto es que en ella actúa de manera curativa, como no lo han hecho los principios vegetales y minerales al uso en la época, cuando yace agotada después de recolectar dos mil voluntades. El personaje de Scarlatti desaparece, como desapareció antes Bartolomeu, en cuanto la ficción narrativa deja de necesitarlo, con el séquito de doña Bárbara. Ha servido de contrapunto intelectual al padre Bartolomeu y ha ayudado a la curación de Blimunda. Su papel en la obra acabó aquí. No sabemos de su vida anterior ni de su futuro; cuando ha acabado de “hacer” su papel se ha desvinculado del núcleo de la narración.

8.4. *La familia de Baltasar: la madre, el padre, la hermana, el cuñado*

Estos personajes se reúnen en la casa materna de Baltasar: allí vive su madre, Marta Maria. En su nombre, acrisolada, hallamos la síntesis en una sola persona de

las virtudes que el Evangelio considera depositadas en dos mujeres distintas y distintamente valoradas. La percepción habitual y el Jesucristo de los Evangelios privilegian la acción en la mujer, mientras que justamente el Jesucristo del *Evangélio* de Saramago reclama que se deje espacio a la pasión contemplativa de Marta. La madre de Baltasar, que soporta silenciosamente la enfermedad que la llevará a la muerte, establecerá con Blimunda una relación que excluye la desconfianza y la competencia tradicionalmente atribuidas al parentesco suegra-nuera. Parte de su trato, que en la narración, ocupará pocas líneas, se despliega en la charla, en el hablar de mujeres (*a grande, interminável conversa das mulheres*, *Memorial*, p. 111) que en algún momento se dice que forma parte, junto con los sueños, de aquello que *seguram o mundo na sua órbita* (*Memorial*, p. 117). Comparemos esta versión con la tradicional, prolijamente presente en la lengua popular y localizable en los diccionarios, que valora de manera negativa la charla femenina, como algo inútil y aún dañino.

Blimunda ha tenido también una madre, Sebastiana Maria de Jesus, acusada y castigada en un auto de fe como hechicera. Su poder, si poderes tiene, es indudablemente positivo para la hija, puesto que es ella quien le inspira la pregunta que decidirá el resto de su vida junto a Baltasar: *Que nome é o seu* (*Memorial*, p. 53). Parece ser que la clarividencia que posee Blimunda ha sido heredada de su madre, pero se trata de un poder benéfico, que decide no usar de manera negativa y, sobre todo, nunca en contra de su compañero. Quizás todo el género femenino participe de estos poderes, visiones, revelaciones, como Blimunda razona ante Marta Maria *Só as que todas as mulheres têm, minha mãe* (*Memorial*, p. 105)

Al lado de la madre de Baltasar, encontramos a João Francisco, su padre,

filho de Manuel e Jacinta, aqui nascido em Mafra, sempre nela vivendo, nesta mesma casa, (...) e, para ficar a saber-se mais alguma coisa, homem tão alto como o filho, agora um tanto curvado pela idade e também pelo peso do molho de lenha que metia para dentro de casa (*Memorial*, p. 104).

presentado como veremos que lo serán también algunos de los múltiples constructores del convento, a quienes el narrador da, por turno, la palabra con indicación de nombres y apellido, origen y algún otro dato considerado esencial.

Inês Antónia es la única hermana de Baltasar. Junto con su marido, Álvaro Diogo, que morirá a causa de una caída en su trabajo, forman otra pareja —la primera es la pareja real— que al menos en una ocasión servirá también de contrapunto a la que forman los dos protagonistas, que se refugian en una “barraca” cuando temen

que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito, com escândalo dos discretos amplexos de Álvaro Diogo e Inês Antónia, e alvoroço insuportável do sobrinho Gabriel (...). Nunca lhes deu o capricho de experimentar a novidade, são espíritos quietos e carnes desambiciosas (*Memorial*, p. 334).

Un segundo contrapunto: Inês Antónia llorará amargamente a su hijo muerto mientras que el infante real es enterrado con mucha pompa, pero solo y sin lágrima

mas. Por último, Gabriel, el hijo superviviente, sirve de pretexto para hablar de las inquietudes sensuales de la adolescencia y de la primera juventud.

8.5. *Otros: el infante o la prepotencia de los poderosos*

Igualmente, el infante D. Francisco, padrino de doña Bárbara y aspirante al trono, es el pretexto narrativo para hablar de la insatisfacción de su majestad la Reina, que sueña con él hasta que éste le descubre su ambición de poder, pues está *farto de ser infante* (*Memorial*, p. 116). Doña Maria Ana, que tampoco puede escapar a su condición de reina, sabiendo sus fantasías eróticas no compartidas, deja para siempre sus sueños. Como su hermano, el rey, D. Francisco utiliza el poder de manera negativa, más aún, a su capricho; ejerce —disparando desde su ventana a los marineros para probar puntería— crueldad gratuita que la prepotencia de su rango legitima.

8.6. *Los verdaderos protagonistas de la hazaña del Convento: sus seiscientos constructores*

Veamos ahora algunos procedimientos narrativos de *individualización* de las masas. En una gradación descendente según la longitud en líneas del papel asignado a cada voz protagonista en la novela llegamos, por fin, a quienes considero el gran protagonista manifiesto de *Memorial do Convento*: los seiscientos hombres que lo levantaron. Hay una voluntad expresa de Saramago de dar voz a quienes no la tuvieron “y por ello no dejaron testimonio y en su lugar lo que hay es un gran silencio” (Molina 1990, p. 255). Con este silencio se ha podido construir una Historia que silencia parte de la verdad.

Hay en la novela una voluntad de dar protagonismo a “los olvidados”. Lukács (1977, p. 339) había criticado el modo cómo la novela burguesa trataba esta cuestión. Allí, en la novela burguesa:

la extrañeza respecto del pueblo se refleja (...) en que se apega temerosamente a los hechos reales documentados por la vida contemporánea (...), y en que esos escritores no perciben en la creación poética la máxima forma literaria del auténtico reflejo de la realidad objetiva, sino algo meramente subjetivo que los aleja arbitrariamente de la única verdad de lo objetivo (Lukács, 1977, p. 340).

No podemos negar que en la narración de las numerosas celebraciones religiosas y festivas aparezca esta masa “caóticamente homogénea” que se contempla y describe como un conglomerado anónimo e uniforme. En el *Memorial* es entre la masa de trabajadores de la cantera del convento donde se individualizan, en numerosas ocasiones, los seres humanos. La voluntad de *individualización* de los personajes incluidos en esta masa es recurrente en la novela. Advierte la voz narradora: *seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser* (*Memorial*, p. 259). Son seis-

cientos hombres que no tuvieron nada que ver con la concepción de la infanta, pero que levantan el convento que de tal concepción fue resultado. Puede que sean los mismos que participan en las procesiones, en las corridas de toros, en el espectáculo del séquito de la infanta que llevan a casar, en los autos de fe, pero en algún momento se personalizan y se reconoce su papel histórico: este momento, esta empresa, es justamente la construcción del convento. Quizás de la misma manera que la construcción del pájaro volador individualiza y da una trascendencia especial a la aventura humana de Blimunda y Baltasar.

La individualización de los personajes colectivos, en nuestra opinión, se realiza alternativamente en la narración a través de tres procedimientos:

a) Un recurso habitual es que el narrador les ceda la palabra. Se presentan a sí mismos y refieren en primera persona:

O meu nome é Francisco Marques, nasci em Cheleiros, que é aqui perto de Mafra, umas duas léguas, tenho mulher e três filhos pequenos, toda a minha vida foi trabalhar de jornal, e, como da miséria não via jeito de sair, resolvi trabalhar para o convento (Memorial, p. 235).

A esta presentación sigue la de otros: José Pequeno, João Anes, Julião Mau-Tempo... Ampliada con sus historias individuales que, a la vez, tienen la trascendencia colectiva de ser historias de gentes sin letras, de los desposeídos, de los ignorados por la Historia oficial, historia que, sin embargo, contribuyen a construir con sus propias vidas. Sus historias, contadas incesantemente entre ellos, son un *mur-múrio contínuo, como o do mar ao longe (Memorial, p. 240)*.

A veces se recuerdan nombres de los que se han presentado ya *o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele (Memorial, p. 244)*. O, por lo menos, se registran los nombres:

já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo,... (Memorial, p. 244).

Y así, siguiendo el abecedario, un nombre masculino por cada letra hasta llegar a la Z. El mismo Saramago dice al respecto:

En Memorial del Convento para que pudiera expresar la cantidad de gente, de obreros que allí había, elegí una serie de nombres, cada uno empezando por una letra, según el orden alfabético y así hay uno que empieza por A, otro por B, otro por C,... esos veintitrés o veinticuatro nombres representan la humanidad, no sólo la humanidad que está construyendo el convento, sino toda la humanidad (apud Del Río, 1995, p. 62).

Sin embargo, las historias individuales no continúan, nos es dado el inicio, nombre, edad, procedencia, situación familiar, mínima descripción física, pero se interrumpen aquí; ni tampoco sigue la narración de sus hechos, salvo en casos excep-

cionales (el hombre aplastado por el carro que arrastra una enorme piedra...). Sabemos que son personas de carne y hueso —y de tinta y papel— con sus nombres y apellidos y su historia individual auestas, pero el narrador no va a entretenerse en tejer sus innumerables historias, y prosigue con la de Baltasar, Blimunda, el rey... De todos modos, han entrado, por lo menos simbólicamente, en la Historia, representando a sus seiscientos compañeros.

b) En segundo lugar, y siempre tomando la palabra en primera persona, estos personajes que hemos dado en llamar “individualizados” cuentan otras historias. Manuel Milho, con la fábula de la reina y el ermitaño, se convierte así, de hombre “rústico e iletrado” que parece, albañil obligado del convento, en un narrador, literato y culto.

c) Y en tercer lugar, explicando el narrador —ahora en tercera persona—, su historia individual, integrante de la historia colectiva. Este es el caso de la muerte de Francisco Marques.

Interpretamos esta individualización como un recurso más al servicio de la voluntad narrativa de contar lo que estos hombres hacen y lo que sufren, el esfuerzo y la fatiga de su trabajo, esfuerzo y fatigas aumentados ocasionalmente por la irracionalidad del poder, ciego y sordo a las penalidades humanas, atento sólo a las conveniencias propias: pasar a la posteridad por una magna obra, congraciarse con una determinada Orden, inaugurar el convento en una determinada fecha, asegurándose al mismo tiempo la gloria terrenal y la eterna. Esta voluntad narrativa es una opción positiva hacia los que en la historia no han tenido ni voz ni poder, a manera de desagravio y de justicia histórica, concediéndoselos una y otro en la novela.

8.7. *Otros grupos humanos presentes, pero no individualizados en la ficción. Conclusiones*

Hay en la novela otros grupos humanos, las monjas entre ellos, que adquieren protagonismo anecdótico —narrado desde la omnisciencia— a raíz del intento del poder eclesiástico de cambiar el régimen de visitas en la comunidad y de imponer la clausura. Hay también comunidades de monjes: la que irá a instalarse en Mafra, de franciscanos; la que mora cerca de donde vaga Blimunda, en su viaje iniciático en busca de Baltasar; aquélla a la que pertenece el monje violador, que muere antes de consumar su propósito y sobre el cual deja caer el narrador la gota de compasión que niega a los integrantes de la Iglesia oficial: *o frade vem a saciar a carne, nem lho podemos levar a mal, aquí neste deserto, no tecto do mundo, que dolorosa é a vida das pessoas* (*Memorial*, p. 347).

Entre las unas y el otro, no hay nadie con nombre propio. Este hecho no puede ser casual, puesto que coexiste con la reiteración de los mecanismos individualizadores que hemos comentado para otro tipo de personajes. Monjas y frailes no parecen pertenecer a los “olvidados de la Historia”, aquéllos que interesan al novelista. De hecho, en diversos momentos aparecen las masas uniformes, pasivas e incapaces de gestos individuales; y, en cuanto tales, son los espectadores del auto de fe,

los que acompañan el séquito de Doña Bárbara, los que festejan un carnaval profano o los que siguen la procesión del Corpus. Son las mismas masas que se diferencian, se individualizan, en la construcción del convento, en el momento de contar y de ser contadas. Es la voz narradora —en ocasiones su propia voz en primera persona— quien les da existencia e Historia.

Con el final de estas líneas llegamos a la conclusión de que estos procesos de individualización de los personajes colectivos y la narración de sus hechos están al servicio de otorgar un protagonismo sólido a esa masa humana que la Historia no advierte, no considera, no cuenta (aunque nos preguntemos, con Saramago, si se pueden, indiferentemente, contar ladrillos y personas (*Memorial*, p. 298)). Los seiscientos constructores del convento son los verdaderos constructores de la historia (aún cuando en la novela compartan, por exigencias narrativas, protagonismo con Blimunda y Baltasar, personajes que han escogido, al mismo tiempo, construir y dar forma a su propio sueño) además de serlo de la propia construcción del *Convento* de Saramago.

9. PENSAMIENTO HERÉTICO Y COSTUMBRES INQUISITORIALES

9.1. *Elementos heréticos y su persecución en la obra*

En general, puede decirse que en la novela se representa con bastante fidelidad lo que sobre la persecución del hereje nos cuentan los manuales de historia. Encontramos reflejadas las costumbres inquisitoriales en los dos autos de fe que aparecen en la novela (1709 y 1737) y que se corresponden con los celebrados en Lisboa en esas mismas fechas. En la obra no se realiza una visión completa de los autos de fe, sino que la narración se centra en algunas de sus partes: la procesión de penitentes y condenados, en el primer auto, y la ejecución de culpables, en el segundo. La descripción que de ellos se hace adquiere en la novela una fidelidad histórica en la que se relata la colocación en fila de los acusados, la presencia de familiares del Santo Oficio, la distinción de hábitos penitenciales, la disposición de la cruz con respecto a condenados y salvados... etc.

El Santo Oficio reflejado en el *Memorial* es un organismo encargado de fortalecer el poder religioso frente a las clases inferiores, y de evitar elementos subversivos mediante la instauración del miedo y de la represión. En este sistema participa activamente el pueblo y los más bajos estratos sociales que colaboran en afianzar el control de los más poderosos. Teniendo en cuenta el amplio sentido que el concepto de hereje tenía en el Portugal de João V (que incluía tanto al teólogo heterodoxo como al alquimista o a ciertos científicos), podemos encontrar en el *Memorial* una amplia cantidad de elementos de análisis.

Los tres personajes centrales de la novela coinciden en la manifestación frecuente de pensamientos y comportamientos heréticos. Estos forman parte de un sentimiento de crítica en el que el autor desenmascara las costumbres de una sociedad católica basadas en la hipocresía y en las ambiciones de poder.

El padre Bartolomeu es el personaje más rico de la novela en este aspecto. Es al principio un miembro más del entramado católico. No obstante, como desde el comienzo advertirá Sete-Sóis, no se trata de un sacerdote común; algo extraño tiene su comportamiento; alguien que trata con una hechicera y se empeña en volar como si fuese un pájaro parece más destinado a vestir un sambenito que una sotana.

A medida que avanza el relato, observamos con más claridad el progresivo aumento de comportamientos atípicos en este hombre, como la rápida absolución de los pecados carnales de Blimunda y de Sete-Sóis, la aceptación de la relación de ambos, a pesar de no estar legitimada por la Iglesia, o las dudas sobre los sacramentos que él administra. El personaje viajará a Holanda para aprender las demoníacas artes de la alquimia y a su regreso mostrará una reforzada actitud herética; miente al decir que él casó a la joven pareja y, con ello, da las primeras muestras de su ruptura con la sociedad que le rodea.

Bartolomeu duda también de la validez de sus propias bendiciones y, por tanto, cuestiona la capacidad que el sacerdote tiene para representar a Dios y actuar en su nombre. En las charlas con Scarlatti desvelará alguna de sus más importantes rebeliones espirituales contra el Dogma: la negación de la existencia de una sola verdad y los primeros brotes de panteísmo y una actitud antitrinitaria. El conocimiento de ciertos misterios no es patrimonio exclusivo del Creador y no es ilícito, según considera el padre, indagar en las incógnitas de universo sino un derecho de aquél que quiere conocer a Dios:

mas o saber de Deus é como um rio de água que vai correndo para o mar, é Deus a fonte, os homens o oceano, não valia a pena ter criado tanto universo se não fosse para ser assim (Memorial, p. 124).

Esto supone un intento de conciliar progreso, ciencia y divinidad (porque el padre no renunciará a creer en ella). Bartolomeu es ese *padre que anda a tirar de si um Deus e a pôr outro, mal sabendo que proveito haverá na troca*. El Dios que arranca de sí no es otro que el católico, el que juzga de un modo simplista y maniqueo (al igual que perdona y bendice) a través de la ignorancia e imperfección de los hombres que forman su iglesia. Por esto, confesar en nombre de un Dios en el que no cree ya no tiene sentido y deja de hacerlo: *Deite-nos a sua benção, padre, Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria (Memorial, p. 189)*. Pero también la confesión deja de parecerle válida en sí misma, en nombre de cualquier dios en la que quiera hacerse. Él es un hombre incapaz de perdonar y de juzgar a los otros. El único que puede comprender, justificar o condenar a los hombres es el mismo Dios desde su sabiduría, nadie más: *respondeu que Deus vê nos corações e não precisa de que alguém absolva em seu nome (Memorial, p. 185)*. Tras el regreso de Coimbra es ya un verdadero hereje, temeroso del Santo Oficio, converso, decidido a vivir con esta nueva teología que ha estado forjando y que ya no puede eliminar: *dirão que me converti ao judaísmo, e é verdade, dirão que me entrego a feitiçarias, e também verdade é, se feitiçaria é esta passarola (Memorial, p. 194)*.

Blimunda, sin embargo, es un personaje con una herejía asumida desde el principio, sin crisis. Ya en los primeros capítulos, mostrará claramente sus desavenen-

cias con el Dogma y la Iglesia: rechazo a la autoridad sacramental y ausencia del sentimiento de pecado: *Blimunda diz do outro lado do pano, em voz alta bastante para que Sete-Sóis a ouça, Não tenho pecados a confessar* (Memorial, p. 90). Su ascendencia judía es ya un factor que se opone a los preceptos promovidos por la Inquisición y supone, al mismo tiempo, un factor de aislamiento con respecto a la sociedad en la que vive. Es desde el comienzo un personaje marginado, sin más relaciones sociales que aquéllas que tienen un carácter familiar o de estricta confianza.

Otro de los elementos rechazados por Blimunda es el matrimonio. La unión entre el hombre y la mujer está legitimada por el amor, elemento que toma en el personaje características sagradas y por tanto heréticas. El ritual de la sangre, “sacramento profano”, es uno de los episodios más claramente heréticos de toda la novela y, sin embargo, no produce en el personaje el más mínimo sentimiento de crisis porque se trata de un elemento plenamente integrado en su personalidad.

El amor en Blimunda constituye el único y verdadero motor de su existencia, sin el cual, ésta pierde sentido. De ahí el largo peregrinaje en busca de Baltasar al final de la obra. Como al principio, en los últimos capítulos, Blimunda no acepta de la religión todo aquello que someta sus valores éticos; sólo admite el arrepentimiento moral. Existe el error, no el pecado: *A esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora, não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse* (Memorial, p. 356). Blimunda, no obstante, manifiesta una cierta inquietud y desasosiego ante su creciente ateísmo. Se siente en varias ocasiones inclinada a no creer en la existencia de Dios, pero no se atreve a asumir estos sentimientos:

Blimunda levantou os olhos para o céu, agora menos limpo (...) e pela primeira vez sentiu o vazio do espaço, como se estivesse pensando, Não há nada além, mais isto mesmo era o que não queria acreditar (Memorial, pp. 342-343).

Pero si el ateísmo está insinuado de forma sutil en Blimunda, es ya manifiesto en la voz del narrador que en numerosas ocasiones presenta una actitud irreverente y en varios pasajes claramente antiteísta. En el caso de existir un dios tal y como lo presenta la Iglesia se trata de un ser maligno, vengador y monstruoso. La vida, en este caso, sólo es soportable por la existencia del amor humano.

El propio Saramago declara en el *Jornal de Letras Artes e Ideias* que en la novela *Deus de certo modo é de facto o mau da fita* (Bueno, 1998). No son pocas las ocasiones en las que el narrador se enfrenta a él, reprochándole su despreocupación ante la obra que ha creado, su forma absurda de organizar el mundo y su macabra y estúpida justicia:

Estas são as justiça visíveis. Das invisíveis, o menos que se poderia dizer é que são cegas e desastradas, como ficou definitivamente demonstrado naufragando o barco (...) foi ele que morreu afogado D. Miguel e se salvou D. Francisco, quando honrada justiça seria o contrário (Memorial, p. 192).

En ocasiones estamos ante una divinidad torpe que ha creado un monstruo y de la que, dada su imperfección, no cabe esperar nada:

as reais pessoas iam passando, passando, graves, severas (...) sem abrirem um sorriso, porque também Deus não sorri, ele lá saberá porquê, talvez tenha acabado por se envergonhar do mundo que criou (idem, p. 317).

Pero quizá el final de la novela muestre la máxima crueldad de ese Dios despiadado que les regala a Baltasar y Blimunda un “romántico” encuentro. Es tan duro el destino que éste le ha preparado a Blimunda que ofende al lector. Tras una larga y desesperada peregrinación, Blimunda vuelve a sufrir, en el mismo lugar que años atrás, la pérdida física de su ser más querido. Sin embargo será el amor, a pesar de todo, el que triunfe en la obra cuando Blimunda logra tomar la voluntad de Sete-Sóis.

La voz del narrador presenta continuamente además una narrativa blasfema, cargada de expresiones irreverentes con las que pretende ridiculizar a los más respetados componentes del sistema católico y, en este sentido, su herejía es manifiesta. Son varios los recursos que el narrador emplea, como la carnalización o cosificación de entidades sagradas

imaginemos, por exemplo, que corpo terá o S. Jorge que aí vem se lhe tirarmos a armadura de prata (...) um boneco de engonços, sem fio de pêlo nos lugares onde os homens os têm (...), nem sequer devia ser concebível uma santidade que não conhecesse a força dos homens (Memorial, p. 152).

o la sacralización de elementos profanos (Bueno, 1998, p. 455): *os canários (...) cantam loucos de amor, enquanto no púlpito o frade prega o seu sermão e fala de coisas que presume de mais sagradas (Memorial, p. 33).*

Sete-Sóis evoluciona también de una forma clara hacia la herejía influido por la amistad con el padre y su relación con Blimunda. La religión de Baltasar es al comienzo temerosa de las actividades heréticas y supersticiosa, como la de la mayoría de la clase popular. Por esta razón presenta al principio un cierto rechazo ante la actitud para él sospechosa de sus nuevos acompañantes: *Mas persignaste-te com o teu sangue e fizeste-me com ele uma cruz no peito, se isso não é feitiçaria (Memorial, p.79).*

Sin embargo, con el amor de Blimunda y la construcción de la passarola comienza a olvidarse de estas cuestiones y lo que antes le asustaba, deja de ser un conflicto:

Desde que comecei a construir a máquina de voar, deixei de pensar nessa coisas, talvez Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota (Memorial, p. 174).

9.2. Relación entre los valores éticos y estéticos del Memorial

El hereje en la obra de Saramago es el que encuentra otra verdad distinta a la impuesta y es persistente en ella para dirigir su vida. Estos personajes son símbolo

de la victoria interior frente a la imposición ideológica que persigue la Iglesia con la instauración de una sola verdad. Los tres personajes más importantes del relato defienden su nueva concepción ético-religiosa y son capaces de vivirla a pesar de la marginación social que ésta implica.

Una de las grandes críticas de la obra a la sociedad dieciochesca portuguesa está relacionada también con el tema de la herejía. Baltasar debe ocultar sus ansias de volar al Santo Oficio ya que éste podría considerarlas demoníacas y una manifestación del pecado de soberbia. Así la concepción inquisitorial del mundo se caracterizaba por la confusión del avance científico con cuestiones teológicas. La Iglesia con la imposición de unos preceptos rígidos y en muchas ocasiones absurdos, impedía el desarrollo del país. El hereje se sitúa en un ámbito de libertad porque se permite pensar diferente, abrazando el error o la ciencia (eso es lo de menos) pero cuestionando lo establecido. En ese sentido, Bartolomeu es el prototipo de ese hombre inconformista entregado al progreso:

Esse gancho que tens no braço não o inventaste tu, foi preciso que alguém tivesse a necessidade e a ideia (...) e, assim como o homem, bicho da terra, se faz marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador (Memorial, p. 64).

En conclusión: la defensa del hereje es la defensa del espíritu independiente representado fundamentalmente en la figura del padre Bartolomeu. Esa capacidad del hombre para pensar por sí mismo no se quema en una hoguera y es por esto por lo que la Inquisición o cualquier sistema represor tiene, a largo plazo, la batalla perdida:

não serve de escarmento a uns o suplício de tantos, porventura gostarão os homens de sofrer ou estimam mais a convicção do espírito do que a preservação do corpo, Deus não sabia no que se metia quando criou Adão e Eva (idem, p. 96).

La sacralización herética del amor, por último, representa la posibilidad de asumir una existencia plena de igual o mayor validez que las que ofrecen las motivaciones religiosas. Esta forma de concebir la vida y el mundo se apoya en nuevos valores y verdades descubiertas. Y precisamente es ésta la verdad hallada entre las páginas del *Memorial do Convento*: la fe en el amor humano es el motor del sistema ético de la obra.

10. COSTUMBRES, TRADICIONES Y ELEMENTOS POPULARES Y FOLKLÓRICOS

10.1. Antes de echar a volar...

La aparición de una ciudad, Lisboa, como lugar de encuentro y cruce de la memoria urbana y la memoria del campo, puede ser la mejor manera de sintetizar el espíritu del pueblo portugués del siglo XVIII, probablemente el auténtico protagonista del *Memorial do Convento* (cfr. punto 8).

Se ha hablado mucho del prejuicio sociológico de la oposición campo/ciudad, y de la superioridad de esta última sobre el primero. Quizá no sea este el caso del *Memorial*. Tal vez, como cuenta la escritora portuguesa, Lúcia Jorge (1988), refiriéndose a la situación actual:

No fundo, toda a cidade é feita de resíduos campestres cruzados (...). Nas cidades portuguesas, mesmo nas mais populosas, onde o carro do pau puxado por mula ainda faz a sua incursão festiva, e à porta de cada prédio existe uma pessoa acabada de chegar da aldeia com seu cesto de ovos e a sua galinha. E também isso lembra literatura (p. 63).

Y prosigue más adelante:

Os elementos rurais que abundam (...) em parte em Memorial do Convento (...) são tomados na globalidade como locais metáforas, forma de oferecer leituras míticas da significação da terra em si, e justificam-se à luz da busca da identidade dum espaço para a pátria e dum espírito para um povo (p. 65).

Palabras que invitan, una vez más, a una nueva reflexión en torno al polémico *Memorial do Convento*. O a su sobradamente polémico autor, José Saramago, aunque a estas alturas todavía no sabemos si es el autor el que hace polémica la obra o viceversa.

Es impensable que Saramago no haya acudido a textos sobre la cotidianeidad del siglo XVIII para poder llegar en algunos momentos a pintar con el certero pincel de su palabra auténticos cuadros costumbristas (cfr. punto 6). Aquellas escenas que tienen lugar en Lisboa, donde consigue iluminar hasta el más mínimo detalle, no provienen de la imaginación: el cuadro de la procesión, el auto de fe, el vaivén de las habitaciones reales, las *touradas*, son retazos de historia y de vida del pueblo portugués, además de un verdadero homenaje de Saramago a la estética de los sentidos.

Lukács se rebelaba contra los que calificaban los libros de novela histórica como “libros de *verdades coloristas*”. No entramos a juzgar si hay verdades o certezas en el *Memorial*, pero colorismo sí, mucho. Y sensualidad, también. Los sentidos son, en ocasiones, un personaje más. ¿Un ejemplo?: el lector huele Lisboa. Huele sus gentes, sus mercados, sus calles, huele ropas, hierbas, muebles, montes y aguas, huele el humo de los autos de fe y nos atreveríamos a decir que, sin ser Blimunda, casi podemos oler *vontades* (cfr. punto 5.2.).

Saramago, en este *Memorial do Convento*, conoce y evoca el Portugal setecentista a través de la observación de los tres grandes ambientes de la época: el cortesano, el eclesiástico y el popular. Éste será el recorrido de nuestra *passarola* particular, y así avanzaremos, como un vulgar Cojuelo fisgando la vida del noble, del cura y del campesino; sobrevolando todos los ambientes que nos permita Saramago para descubrir costumbres y tradiciones populares que nunca deberían ser olvidadas. Comencemos, pues, a levantar tejados.

10.2. Panorámica desde una passarola

Portugal. Un día cualquiera de 1725. El rey Pedro hace poco que ha muerto. Pudo vivir los diez primeros años de la prosperidad minera de Brasil. Pero dicen que es su hijo, el rey don João V, el que está viendo prosperar a Portugal en el arte y la cultura. Vemos palacios reales y grandiosas casas solariegas, al estilo de las edificaciones españolas (construidas también, por cierto, gracias a los ingresos mineros llegados de América). La arquitectura prospera. Una pequeña élite instruida está creando magníficas bibliotecas; los diplomáticos e incluso miembros de la familia real viajan por Europa y vuelven cosmopolitas. Se están llenando las iglesias de tallas doradas y de decoración ornamental. Pero todo este auge erudito no parece haber venido acompañado de un desarrollo general de la población; esas gentes viven en unas condiciones de dependencia casi feudales. Habrá que ver cómo anda la educación pública y la alfabetización... ¡Ah, ahí está Lisboa! Hay una plaza. Una gran plaza junto al mar, como la de San Marcos en Venecia, el *Terreiro do Paço*, la llaman. El palacio es ese de ahí, junto a la plaza. Todo bulle. Lisboa entera gira en torno a esta plaza y a este palacio, Lisboa vive en la calle. Se aturde en su propio barullo: ladran los perros, rebuznan los burros, el vendedor ambulante pregona su mercancía, pasan las cabras y las mulas haciendo sonar sus mil campanillas, chirrían las ruedas de los carros, se oyen los martillazos en las quillas de los barcos, suenan los ejes de las carretas, ahúyan las sirenas del río y tocan los carillones de las iglesias. En los días de fiesta, a todo este bullicio se unen los cánticos de las procesiones, el ruido de los cohetes que caen entre la multitud y chamuscan, transformados en tizones humeantes, todo lo que encuentran a su paso.

Corre por Lisboa a não fausta notícia de que este ano a procissão do Corpo de Deus não trará as antigas figuras dos gigantes, nem a serpente silvante, nem o dragão flamejante, e que não sairão as tourinhas e também não haverá danças da cidade, nem marimbas, (...) e não virá o rei David dançando adiante do pátio (Memorial, pp. 147-148).

a procissão, os pajens, os cantores, os cubiculários, os dois tenentes da guarda real (...) e a cruz patriarcal (...), os capelães de varas levantadas e molhos de cravos nas pontas delas, ai o destino das flores, um dia as meterão nos canos das espingardas (idem, p. 156).

Sólo mujeres en las ventanas, esa es la costumbre (cfr. 5.2.). Las mujeres de la alta sociedad están cuidadosamente apartadas de la mirada pública y celosamente protegidas. Si rara es la vez que sale el noble portugués — para ir a las corridas de toros o de caza o a celebrar el aniversario del rey o a llevar las borlas del palio del Santísimo en las procesiones — la mujer portuguesa, es mucho más *casera*. Así lo cuenta Saramago:

O uso do resto do ano, (...) é tê-las em casa presas, (...) tão presas aquelas que se diz saírem, se são de nobre extracção, para ir à igreja somente, e apenas três vezes

na vida, a ser baptizada, a ser casada, a ser sepultada, para o resto lá está a capela da casa (idem, p. 30).

La capilla forma parte de la casa. Un corredor lleva directamente del cuarto al lugar desde donde pueden seguir las ceremonias religiosas. Las mujeres nobles no tienen que preocuparse absolutamente de nada, ni siquiera de vestirse. Para eso tienen *escravas* que las visten y las desvisten. El pelo lo llevan suelto o trenzado, con cintas y apliques de piedras preciosas. Colgando del cuello, entre los senos semi-descubiertos, surge una cinta de terciopelo con una cruz de oro.

El oro, el célebre *ouro* de Brasil, es el eje central de la economía y la riqueza portuguesa. Es el oro que decora aposentos reales e imágenes religiosas, el que adorna a la mujer portuguesa, sea cual sea su rango:

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 (Memorial, pp. 41- 42).

En la mayor parte de las casas nobles se pone una mesa para “la sopa de los pobres”, y hay un criado especial para recibirlos o para echarlos, aunque son los conventos los que se encargan de atender a toda esta gente:

Na falta, aí estavam as irmandades para a esmola e as portarias dos conventos que proviam ao caldo e ao tassalho do pão (Memorial, p. 41).

Baltasar Sete-Sóis girou pelos bairros e praças durante toda a tarde. Foi beber um caldo à portaria do convento de S. Francisco da Cidade, informou-se das irmandades mais generosas na esmola (idem, p. 44).

Si hay algo de lo que ha quedado constancia, y no sólo en el *Memorial*, es que la Lisboa del siglo XVIII, *cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada (Memorial, p. 28)* (cfr. punto 5.2.). La historiadora francesa Chantal relata:

Se as grandes procissões que se ia fazer em S. Roque ou a N^a S^a da Saúde, na Mouraria, protegiam verdadeiramente da peste, era porque, antes da passagem do Santíssimo Sacramento, as ruas tinham de ser limpas (p. 243).

Corroborra Saramago en su descripción de la procesión del Corpus:

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 geral dos dias, não tem igual em sujidade (Memorial, p. 149).

Con el fin de mantener limpios los ropajes en las estrechas calles que sirven de desagües y letrinas, la gente de la alta sociedad es transportada en literas con cortinas, protegida de la vista del pueblo. Y también, como cuenta Chantal:

Nas viagens compridas, as pessoas preferiam a sege ou a liteira. Esta era uma caixa suspensa por correias a dois varais, aos quais se atrelavam duas mulas, uma à frente com o cocheiro e outra atrás. O seu passo desigual (...) e a pequenez da caixa provocava tais dores nas costas que era preciso fazer numerosas paragens (...). As cortinas de couro fechavam mal, deixavam entrar a chuva e o frio no Inverno e a poeira no Verão. Não era prudente levar muita bagagem porque os caminhos eram tão maus que se corria o risco de se ficar atascado na lama ou de tombar num trilho profundo (p. 227).

La comitiva *-o cortejo-* de la infanta Maria Bárbara, descrita por Saramago en el capítulo XXII, es un retrato de este tipo de calamidades a la hora de viajar. También los eclesiásticos tienen sus porteadores, carrozas y escoltas cuando salen a algún festejo, procesión o auto de fe:

O cardeal D. Nuno da Cunha que vai receber o chapéu das mãos de el-rei, acompanhado o enviado do papa numa liteira toda forrada de veludo carmesim, com passamanes de ouro, dourados também os painéis, e ricamente, com as armas cardinais de um lado, e do outro, traz um coche de respeito, que não leva ninguém dentro, só o respeito, mais uma estufa para o estribeiro e para o secretário doméstico (Memorial, p. 86).

10.3. Historia 'do amor e da morte'

Para el rey Don João V —en realidad para todos, como en todos los tiempos— el amor es su preocupación esencial. Dicen que es un seductor, que sus amantes se multiplican gracias al abuso que hace de cierta esencia de ámbar, —bien lo sabe Saramago que el ámbar atrae voluntades y hace volar *passarolas*—, importada de Francia a peso de oro: “*excelente fortificante*”, *-dizia-se*, “*do cérebro, do coração e do estômago*”, *e de outra coisa que não se dizia*”, ironiza Suzanne Chantal (p. 114).

Ha sido él quien, para imitar Versalles, ha mandado traer de París vestidos y pelucas, y de Roma los sobrepellices de sus prelados; y ha animado a su mujer a apretar el busto en un corpiño y a ponerse rulos y colorete y lacitos de raso; en resumen, a adoptar la moda y la galantería francesas.

“Por que motivo os homens dão tanta atenção a uma perna”?, perguntava uma noite a bela Condessa de Soure, irritada por uma admiração tão indiscreta.

E o velho Marquês de Resende, oferecendo-lhe o braço, respondeu: “Porque é um pecado, senhora minha prima” (apud Chantal, p. 118).

La iglesia se ha convertido en lugar de encuentros. Dice el obispo de Grão-Pará, que el rey João V se disfraza de mendigo para poder entrar en la iglesia y ver mozas

bonitas. Las mujeres y los hombres están separados, pero ya se ingenian ellos muchas mañas. Si el aya es inaccesible, se acude al monaguillo o a un niño del coro, que ya encontrará él la manera de arrodillarse lo más cerca posible de la dama en cuestión, e introducir bajo las sayas el mensajito, o recibir uno nuevo. A las portuguesas les vuelven locas los mensajes y cartas de amor. Y a falta de éstas, el secreto lenguaje de los amores, con su gramática y sus reglas. Promesas y suspiros que atraviesan los salones, las plazas y las iglesias:

Meteu-se Baltasar pela rua larga, em direcção ao Rossio, depois de ter entrado na igreja de Nossa Senhora de Oliveira, onde assistiu a uma missa e trocou sinais com uma mulher sozinha que dele se agradou, divertimento aliás geral, porque, mulheres de um lado, homens ao outro, recados, gestos de mão, movimentos de lenço, trejeitos de boca, piscadelas de olhos, não faziam mais, se não é pecado fazer tanto, que transmitir mensagens, combinar encontros, pactuar acordos (Memorial, p. 43).

Misas, seguramente, por el alma de algún recién fallecido. Un portugués exige ceremonia en un funeral. Funeral, como cuenta Saramago, bien diferente el del hijo del rey -gran pompa y boato pero de una soledad terrible- del de un humilde campesino, funeral más pobre pero mucho más humano, pues raro es el caso del que no puede contar con una oración, aunque sea dicha deprisa, por algún monje, por muy pobre o miserable que haya sido en vida (cfr. punto 8.4.).

10.4. *Otras costumbres y tradiciones*

El *Memorial* es una obra llena de tradiciones y elementos folklóricos curiosamente emparentados o similares a los de otras culturas. Así ocurre con el *dragão flamejante* al que hacía referencia Saramago en la Fiesta del Habeas, que no deja de evocar al festivo y popular dragón chino. Lo mismo sucede cuando, durante el Carnaval, *puseram-se rabos surriados em lombos fugidiços* (*Memorial*, p. 27), según la misma vieja tradición italiana de colgar rabos de burro, o colgar nuestros “monigotes” del día de los Santos Inocentes. O aquella frase de *Bebeu-se vinho, tocaram-se gaitas...* con la que nos remontamos a Roma y sus bacanales.

Emparenta también el *Memorial* con las leyendas y cuentos gallegos, entre otros, de tradición oral, en un proceso casi de simbiosis literaria —e histórica, geográfica, humana y espiritual—, entre el sur de Galicia y Portugal, sobre moras y tesoros escondidos. Cuenta Sete-Sóis: *Nas histórias que conheço, nunca se fala de monumentos sacros, só de mouras encantadas e tesouros escondidos* (*Memorial*, p. 289).

Y ese arrebató genial, retrato de la religiosidad popular, tan profunda y a la vez tan terrenal, que lleva *os barqueiros e marinheiros do Tejo, que quando o santo lhes não satisfaz as vontades nem lhes premeia os votos o castigam mergulhando-o de cabeça para baixo nas águas do rio* (*Memorial*, p. 25). Voluntad del pueblo. Y es que, al fin y al cabo, siempre han sido las *vontades* las que han hecho volar la Historia.

11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Soporte textual:

SARAMAGO, JOSÉ (1984)²⁷: *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

Soporte crítico:

ARISTÓTELES. *Poética*. García Bacca, J. D. (trad.) (1946). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BAL, M. (1987): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

BAQUERO GOYANES, M. (1995): *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.

BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1983): *La novela*. Barcelona: Ariel.

BRAIT, B. (1987)³: *A personagem*. São Paulo: Ática.

BUENO, F. (1998): “O herético e o sagrado em *Memorial do Convento*” en Earle, T. F. (org.) *Actas do Quinto Congresso. Universidade de Oxford. 1 a 8 de Setembro de 1996*, 3 vols., vol. I, pp. 451-457. Oxford-Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas.

CHANTAL, S. (s.d.): *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*. Lisboa: Livros do Brasil.

DEL RÍO, P. (coord.) (1995): *José Saramago*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

DUCROT, O. y TODOROV, T. (1980): *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo XXI.

Enciclopedia Zanichelli (1966). Milán: Zanichelli.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1998): *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

FERRERAS, J. I. (1973): *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Edicusa.

FORSTER, E. M. (1992): *Aspectes de la novel·la*. Barcelona: Columna.

GENETTE, G. (2001): “Las situaciones narrativas”, en Sullà, E. (ed.) (2001), pp. 261-269.

GULLÓN, G. (1974): “Espacios novelescos”, en Gullón, A. y Gullón, G. (1974), pp. 243-265.

GULLÓN, A. y GULLÓN, G. (1974): *Teoría de la novela. (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus.

JORGE, L. (1988): “O campo, de memória”, *República de las Letras. Portugal y España: Dos sociedades, dos transiciones, dos literaturas*, 21, Abril, pp. 63-66.

LARROSA, J. (ed.) (1994): “Del espíritu del niño al niño de espíritu. Peter Handke y la novela de formación”, en *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*. Barcelona: PPU, pp. 49-105.

LUKÁCS, G. (1977): *La novela histórica*. México: Era.

MAIOR, D. VILA (1998): “Ficção, História e *Memorial do Convento*” *Letras de Hoje*, 113, pp. 161-194.

MATA, C. (1995): “Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870), en Spang, K. et alii (eds.) (1995), pp. 113-151.

MOLINA, C. A. (1990): “José Saramago”, en *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, cap. VII, pp. 247-283. Madrid: Akal

PULGARÍN, A. (1995): *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.

- RIMMON, S. (2001): “Tiempo, modo y voz (en la teoría de G. Genette)”, en Sullà, E. (ed.) (2001), pp. 173-192.
- ROMERA CASTILLO, J. *et alii* (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros
- ROUANET, M. H. (1988): “Em pedaços de encaixar: leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago”, *Colóquio Letras*, 101, Jan.-Fev., pp. 55-63.
- SERRÃO, J. VERÍSSIMO (1980): *História de Portugal [1640-1750]*, vol. V. *A Restauração e a Monarquia Absoluta*. Lisboa: Verbo.
- SILVA, V. M. de AGUIAR e (1991)⁸: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- SPANG, K. (1995): “Apuntes para una definición de la novela histórica”, en Spang, K. *et alii* (eds.) (1995), pp. 65-114.
- SPANG, K., ARELLANO, I. y MATA, C. (eds.) (1995): *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: Universidad de Navarra.
- SULLÀ, E. (ed.) (2001): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.