

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **EI VIAJE DE REIS: DE PESSOA A SARAMAGO**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN  
LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA GENERAL

Alumno:

**Claudia Iturrieta Leal**

Profesor Guía: Horst Nitschack

**SANTIAGO DE CHILE, 2010**



Dedicatoria . .	5
AGRADECIMIENTOS . .	6
Epígrafe . .	7
1. INTRODUCCIÓN . .	8
2.- SOBRE LOS CONCEPTOS TEÓRICOS DE LA PARODIA . .	17
2.1.- El concepto de dialogismo bajtíniano: repercusión e implicaciones . .	22
2.2.- El pensamiento de Bajtín en Occidente: Kristeva y el concepto de intertextualidad . .	25
2.3. El plurilinguismo novelesco . .	28
3.- REVOLUÇÃO DOS CRAVOS: LA ENTRADA HACIA LA FICCIÓN PORTUGUESA . .	31
4.- MENSAJE Y LA ELECCIÓN DE REIS . .	37
5.- VIDA Y FICCIÓN SEGÚN SARAMAGO . .	43
5.1. Ricardo Reis: máscara de la máscara . .	46
6. -RICARDO REIS EN PESSOA . .	53
6.1. Su relación con la Patria . .	59
6.2. Extranjero para el mundo . .	60
6.3. À beira-rio, à beira-estrada: filosofía de vida . .	61
6.4. Horacio por Ricardo Reis . .	68
6.5. Las mujeres y el amor . .	72
6.6. Religión y Libertad . .	74
6.7. La muerte para Ricardo Reis: El barco oscuro en el soturno río . .	77
6.8. Como vidrio a la luz del sol . .	78
7.- PARODIA Y CARNAVALIZACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES . .	82
7.1. La humanización del epicúreo . .	84
7.2. Filosofía de vida . .	92
7.3. Carpe diem . .	94
7.4. Extranjero para el mundo . .	96
7.5. La muerte para Ricardo Reis . .	97
7.6. Lída y Marcenda: dos amores imperfectos . .	99
7.6.1. Lída . .	101
7.6.2. Marcenda . .	105
7.7. La muerte para Ricardo Reis . .	108
7.8. Pessoa Revisitado . .	108
7.9. Personaje y creador: Espejo y reflejo . .	110
7.10. Personajes voces: concepciones ideológicas de la vida . .	116
7.11. Tiempo, espacio, acción: las relaciones paródicas. . .	120
8.- COMPARACIÓN ENTRE REIS-PERSONAJE Y REIS- PESSOANO . .	128
9. CONCLUSIONES . .	131
BIBLIOGRAFÍA . .	138
Primaria . .	138
Libros . .	138
Páginas electrónicas . .	139

Artículos de revistas . .	139
Secundaria . .	139
Sobre el autor . .	139
General . .	143

## Dedicatoria

*A Natalia por estar siempre presente en mi vida por su amor y paciencia*

## AGRADECIMIENTOS

A todas aquellas personas que colaboraron directa o indirectamente para la realización de este trabajo. Agradezco a todas ellas por su gentileza y colaboración. Especialmente:

A mi profesor guía, Dr. Horst Nitschack , por su direccionamiento certero y oportuna guía. Así como por su disposición y gentileza en responder a mis consultas y ayudarme a mantener la focalización al ir avanzando en el desarrollo de la investigación.

A los investigadores portugueses y brasileños, que estuvieron llanos a apoyarme y facilitarme el acceso a la información no disponible en Chile, tales como: Dionisio Vila-Maior, Gerson Luz Roani, Fatima Aparecida Bueno y Raquel de Sousa Ribeiro.

A mi familia por el incentivo continuo y amor incondicional, en ésta y en todas las iniciativas que he emprendido a lo largo de mi vida.

A Patricio por recordarme constantemente que concluyera este trabajo y por el tiempo que hemos compartido.

Y por sobretodo a mi hija Natalia por su apoyo, paciencia, compañía y amor constante. Así como por su ayuda logística durante estos años de estudio, para facilitarme la obtención de la información bibliográfica y realización de trámites, que de otra forma no hubiera podido realizar.

Finalmente Agradezco a Fernando Pessoa y José Saramago por todas las horas que disfruté leyendo sus novelas y poesías, sin las cuales esta investigación no existiría.

---

## Epígrafe

*Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Ambos tinham toda a razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um lado diferente. Não: cada um viu as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade*

<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GALHOZ, M.A. *Fernando Pessoa, encontro de poesia*. In: PESSOA, F. *Ficções do Interlúdio/ 2: Odes de Ricardo Reis/3: Para além do outro oceano de C[olho]Pacheco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.58.

# 1. INTRODUCCIÓN

La historia ha sido objeto de un gran interés en la narrativa de la lengua portuguesa en los últimos años. Óscar Lopes escribió “*a predileção, tão evidente desde os anos 60 em vários autores portugueses... por uma motivação histórica para a sua obra*”<sup>2</sup>. Saramago no se encuentra ajeno a esta predilección destacándose en su obra tres novelas en esta línea: **Alzado del Suelo** (1980), **Memorial del Convento** (1982) y el **Año de la Muerte de Ricardo Reis** (1984), porque proporcionan un camino para sondear la realidad documental de la historia y esa otra realidad ficticia que emana de la iniciativa del novelista.

Saramago reconstruye el Mundo, la Historia, la Literatura a través de su ficción y esto ha constituido un distintivo de su narrativa. Revisita, explora, investiga los caminos que recorre el hombre por el mundo, a través de las pisadas que van dejando para adentrarse en sus problemáticas y para distinguir su sello como ser humano, rescatando la humanidad presente en cada uno de nuestros actos y acontecimientos. Seguir las huellas que Saramago va dejando en su afán de comprender al hombre, a través de su arte literaria es el objeto de esta investigación.

El lector dado a la “novela histórica documentada”, que pretende recuperar la arqueología de una determinada época tal vez se sienta desilusionado con **Alzado del Suelo**, debido a que es una novela histórica ficcionada. Si bien hay un itinerario de la época en la novela, marcado por un recorrido que va desde la implantación de la República en 1910 hasta la Revolución de 1974, sólo sirve de fondo para orientar el sentido cronológico del lector. Lo que hace Saramago no es un proceso marcado por los grandes acontecimientos históricos de la historia nacional, ni los protagonistas son individuos consagrados por la academia si no que revisita, con una mirada crítica y lírica, la saga del trabajador del campo que el latifundista explota de sol a sol, pero que se alza del suelo para inaugurar tiempos más justos. Por lo que el eje del discurso histórico se disloca del plano de las figuras fácilmente referenciables y de los poderes dominantes hacia una capa más numerosa y aparentemente desconocida.

En el **Memorial del Convento** la miradahistórica se reduce, pues en esta segunda novela el recorrido que interesa va desde 1711 hasta 1739 abarcando un período de 28 años. En este diálogo que teje Saramago entre la Literatura y la Historia, presente y pasado, surge un bosquejo de la corte portuguesa de D. João V, estigmatizada por dos grandes desafíos: la construcción interminable de un convento por intereses de la Iglesia y la Reina, y la edificación de una “passarola” secreta, prueba de la voluntad de los hombres en la Tierra.

La focalización del horizonte temporal lleva al lector desde *Alzado del suelo* al *El Memorial del Convento*, sin embargo hay elementos de *El Memorial del Convento* que obligan a recordarse de *Alzado del suelo*. Si bien en *El Memorial del Convento* se percibe un Saramago aparentemente interesado en resucitar la vida de la corte portuguesa, utilizando bastantes ejemplos del ambiente de la época y referencias a hechos relevantes de la historia de Portugal como es el de la construcción del convento en Mafra, y por otro lado podría

---

<sup>2</sup> Óscar Lopes, *Os Sinais e os Sentidos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1986), p.216. In :Macnab, G.A., *A interface história-invenção em três romances de José Saramago*. Letras, Curitiba, N°38, p.134, 1989 UFPR.



ser relevante el vuelo en “Passarola” si es que este se hubiese realizado y por último por la visita al menos notable del compositor y clavista Domenico Scarlatti. Aquí la Historia no permanece en el plano de fondo y es posible reconocer personajes importantes en un primer plano de la novela.

Aún así, al igual que en *Alzado del Suelo*, aunque de una manera diferente, las personas desconocidas son los personajes principales, Blimunda y Baltazar. Aquí el fondo histórico es un elemento constituyente de la novela, articulado recíprocamente con el elemento inventado por Saramago, pero donde estos personajes históricos y reconocibles ayudan a articular la realidad histórica de los elementos inventados. Lo que resulta de esta interarticulación es, en lugar de una dislocación del eje histórico de un espacio al otro, una conjunción más integral de las dos dimensiones.

Todavía la interarticulación no es completa, pues hay una clara diferenciación entre el espacio de la historia y el de la invención.

En *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, el lector notará que la focalización de la mirada histórica está aún más reducida que puede considerarse microscópica, pues el período de la novela abarca sólo nueve meses entre diciembre de 1935 a septiembre de 1936. Y muchos datos referentes a la época en que Saramago encuadra la novela nos permitirían considerarlo también una “novela histórica documentada” y establecer que el momento histórico es Lisboa en los albores de la Segunda Guerra Mundial. Hay abundancia de noticias referentes a las aventuras fascistas y nazistas en África y Europa al estallar la Guerra Civil Española, y la vida en Portugal de aquellos tiempos que Óscar Lopes puede afirmar “*nenhum outro romance de Saramago mobiliza um tão minucioso conjunto de dados históricos*”<sup>3</sup>.

El fondo histórico (personajes, época y características de la época) ayudan al autor a articular la realidad histórica de los elementos inventados, contribuyendo a la verosimilitud del relato. Si bien en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, este pseudofondo histórico viene dado por la “supuesta” existencia anterior de Reis otorgada por Pessoa a su heterónimo y que se ve respaldada por un contexto histórico, que se refuerza a través de las referencias a los periódicos de la época.

El procedimiento utilizado por Saramago sin embargo es el mismo en las distintas novelas comentadas más arriba, sólo que en el último caso el futuro imaginario de Saramago, tiene como base un pasado también imaginario. Si bien la crítica inserta suprosa en el género de la novela histórica, porque como dice Álvaro Cardoso Gomes: “*têm o passado como foco de atenção*”.<sup>4</sup>

Recordando lo que afirma Oscar Wilde:

**“A única coisa que devemos a história é a tarefa de reescrevê-la”. A obra de Saramago herda perfeitamente esse legado, especialmente nos romances da sua primeira fase, considerados segundo esta proposta de leitura como metaficcões historiográficas”.**<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ídem, ibídem p. 139

<sup>4</sup> CARDOSO GOMES, Álvaro “José Saramago”. In : A voz itinerante. *Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo:Edusp,1993, p.40.

<sup>5</sup> Wilde, Oscar: In DULL, Michele (UFRJ), artículo “Entre a história e a ficção:A escrita de um novo olhar em Seara do vento e levantado do chão, pág. 3. < <http://www.msmdia.com/conexao/01/michele.pdf> > [20-12-2007]

El autor toma un referente, ya sea histórico, religioso o político como base, y lo reconstruye en la tentativa de descifrar el laberinto que constituye el mundo y de imbuirlo de su visión humanista.

**“Quanto à ficção, Saramago revisita a história literária com o objetivo de demonstrar que além da história, a literatura também precisa ser repensada, para que possa ser compreendida sob uma nova perspectiva. A transformação das personagens recriadas também aponta para a necessidade de repensar a arte. Nesse contexto, a ficção constitui o meio pelo qual a História pode ser revisitada e revista, contribuindo assim para uma nova possibilidade de interpretação do passado”.**<sup>6</sup>

Con una prosa lírica e indagadora Saramago nos arrastra por los tortuosos caminos de su juego ficcional. En **Manual de Pintura y Caligrafía**, acompaña de cerca el camino de un pintor común, un retratista, que está sumergido en un proceso de búsqueda de su identidad y plenitud, alcanzado con el descubrimiento del amor y de una nueva relación con el arte y con las voces del mundo exterior.

En **Historia del Cerco de Lisboa** el héroe de Saramago descubre que manipulando el relato histórico, tiene poderes para transformar la verdad oficial, y que este acto de valentía y desatino puede, igualmente, provocar transformaciones en su propia vida.

El trabajo de Saramago de reconstrucción y recreación del mundo continúa en **El Evangelio según Jesucristo**, a través de su arte literaria tomando direcciones inusitadas, como la creación de un nuevo Evangelio, según la óptica de un Cristo humanizado e inconformista con el papel de mártir que tiene que cumplir.

En **La Balsa de Piedra** Saramago recrea las relaciones políticas y económicas de Portugal, retomando antiguas alianzas con España o sus ex colonias, en un proceso sintomático de abandono de los ideales económicos del primer mundo y del mercado común europeo, a través de una propuesta audaz de alejamiento, representada, simbólicamente, por la navegación en alta mar de la propia Península Ibérica.

En **Ensayo sobre la Ceguera**, el discurso narrativo se endurece y condensa para mostrar, más que para contar, la “ceguera” interior que contamina gradualmente a cada ser humano, llevándolo a perder la razón y la sensibilidad.

En **Todos los Nombres**, se muestra la búsqueda del hombre para extraer de la cotidianidad insípida una razón para existir, transformándose la vida de un insignificante funcionario público en una aventura, que acerca al más anónimo de los seres.

Al seguir el desarrollo novelesco de Saramago, se advierte que ha trazado, a lo largo de la mayor parte de sus creaciones, un proyecto literario de reconstrucción de los textos canónicos, ya sean de carácter histórico, religioso o político, como una forma de descifrar el laberinto del mundo a través de sus diferentes enunciados.

Hay otro tipo de texto que el autor recrea, en su afán de reconstrucción del mundo a través del Arte: que es el texto poético. Esto es lo que hace en **El Año de la Muerte de Ricardo Reis**: dialogar con la vida y obra de uno de los más grandes poetas portugueses Fernando Pessoa.

---

<sup>6</sup> SILVA, Haidê, “Ficção e História em O Ano da Morte de Ricardo Reis”, em tese defendida em 29/08/2002. <[http://www.fflch.usp.br/sdi/imprensa/print/2002/p038\\_2002.html](http://www.fflch.usp.br/sdi/imprensa/print/2002/p038_2002.html)> [20-11-2006]

La novela toma como centro del análisis ficcional al poeta Ricardo Reis, uno de los heterónimos pessoanos. En la estructura de la novela circulan, como prolongamientos, citas o alusiones a otros heterónimos como Alberto Caeiro y Álvaro de Campos, además de la fuerte presencia de Camões, quien funciona como un marco, un foco radiativo, en donde todo se origina y en donde todo termina cuando se trata de la tradición literaria portuguesa. Se evocan también otros escritores portugueses como Eça de Queirós y Bernardim Ribeiro. Fernando Pessoa se presenta como un personaje especial, a través de la imagen de un pseudo-fantasma, porque según Saramago en su condición de recién muerto puede deambular por el mundo de los vivos.

En *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* el tema más amplio es una revisitación a la tradición literaria portuguesa, que tiene como punto de partida a Camões, y como punto de confrontación, o búsqueda de una síntesis la compleja obra poética de Fernando Pessoa. Ambos escritores se encuentran tan unidos entre sí y a su vez a la historia literaria portuguesa, que es imposible hablar de uno sin hablar del otro.

Saramago consciente de estas auras que se complementan y trascienden, comienza su novela con la alusión a *Los Luísidias*, en su Canto III, estrofa 20, 3er verso “*Donde acaba la tierra y el mar empieza*”<sup>7</sup>, pero invertido a “*Aquí o mar acaba e a terra começa*”<sup>8</sup>, de igual forma termina la novela con el verso camoniano parodiado, como una promesa de futuro, de nuevas posibilidades, “*Aquí, donde el mar se acabó y la tierra espera*”<sup>9</sup>. La novela traza un recorrido circular, en su revisitación a la tradición literaria portuguesa, que comienza y termina con la épica camoniana, como símbolo de un pasado glorioso, pero que no se cierra, si no que termina transformándose en una espiral, al abrir un espacio de continuidad histórica: el mar se acabó, pero la tierra espera... de alguna forma con este verso se cierra, el sueño portugués del quinto imperio abrazado por Camões y Pessoa, ya que el verbo utilizado es en pasado “el mar se acabó”.

Saramago desmitifica tanto al Poeta, su poética, y su visión del Portugal marítimo y mítico. El mar y el quinto imperio, deben abandonarse y abrirse una nueva posibilidad en la tierra y en el presente, presentándose como una espiral de un pasado circular glorioso que parte y se inicia con la épica camoniana. Esta espiral se abre hacia un espacio de continuidad histórica: el mar se acabó, pero la tierra espera.... por nuevas aventuras, nuevos descubrimientos y nuevos poetas.

La dicotomía tierra y mar, presente en *Los Luísidias*, es tomada como un eje de unión entre Saramago, Pessoa y Camões, *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, representa una característica geográfica de Portugal y es parte de los grandes momentos de la cultura e historia de Portugal. Como tal se manifiesta en la literatura de los grandes escritores, en Camões (*Los Luísidias*) y en Pessoa (*Mensaje*), que cantan de manera distinta a la “ilustre raza portuguesa”. Cuando Saramago se apropia y reescribe el verso camoniano, recreando la obra de Pessoa, actualiza la poesía épica de Camões, insertándola en una nueva época y en un nuevo universo literario.

Por lo tanto en el discurso narrativo de la novela se encuentra presente, una multiplicidad de voces y ecos. La proliferación de estos velos discursivos en el seno de la trama de la novela produce, una arquitectura formal y temática que se configura a los ojos del lector, como un laberinto. En este laberinto, se entrelazan nuevos elementos semánticos, o variaciones temáticas en la búsqueda de una unificación de sentido.

<sup>7</sup> VAZ CAMÕES, Luís. *Los Luísidias*. España. Ediciones Orbis S.A y Editorial Origen S.A.1982. p. 58.

<sup>8</sup> SARAGAMO, José. *O Ano da morte de Ricardo Reis*. Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p. 7.

<sup>9</sup> Idem, *Ibidem*, p. 11.

El laberinto en las civilizaciones antiguas, según Gustav R. Hocke en su *“Maneirismo: o mundo como laberinto”* representa una metáfora unificadora para todo aquello que el mundo presenta como predecible e impredecible. Tomando esta idea podemos visualizar en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, una trayectoria novelesca que busca, en la diversidad una unidad de sentido, no sólo en el canon literario, si no también dentro de la historia social y política que les dio forma.

Sin embargo se debe mirar también esta simbología del laberinto en lo que dice relación al proceso heteronímico de la creación poética de Fernando Pessoa. Esta estructura laberíntica en la novela permite incorporar a su forma y contenido, la polifonía presente en la obra del poeta portugués. Pessoa creó a través del desarrollo de su poesía un diálogo de voces que emanan de un mismo centro, despersonalizándose como individualidad artística, para dar espacio a las diversas máscaras del poeta.<sup>10</sup> De esta forma la novela de Saramago pretende dialogar con el dialogismo presente en la producción pessoana.

¿Y cómo dialogar con un texto profundamente dialógico en su esencia estética y filosófica? a través de un tono paródico. La parodia, utilizando la ironía, como recurso retórico, funciona como un canal de distanciamiento crítico por donde el autor investiga las tendencias más relevantes que componen el arte poética de Fernando Pessoa. Aquí surge la pregunta ¿Qué es la parodia? ya que es un recurso utilizado por el autor, se tiene que comprender cómo se está utilizando.

Linda Hutcheon dice que la parodia es:

***A parodia é, pois na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no vaivém intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação.***<sup>11</sup>

Según Hutcheon la relación entre parodia e ironía, es la responsable por el juego de “cumplicidade e distanciação”, que se da tanto en la composición del texto como en la interpretación del lector, lo que resulta en un pacto de competencia cultural firmado entre ambas partes: lector y autor.

Lausberg define la ironía, en cuanto a tropo de palabra como:

***A utilização do vocabulário que o partido contrário (...) emprega para os fins partidários (...) com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade, do partido que o orador defende, é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as***

---

<sup>10</sup> Este tema del dialogismo em el proceso heteronímico de la obra de Pessoa es analizada em: MAIOR, Dinisio Vila. *Fernando Pessoa e dialogismo*. Coimbra: Almedina, 1994.

<sup>11</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa. Edições 70, s.d. p. 48.

**palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário (...) ao seu sentido próprio.**<sup>12</sup>

Y complementa el concepto de la ironía, como tropo de pensamiento, aclarando que este es, **em primeiro lugar, a ironia de palavra (...) continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários (...) e que, portanto, corresponde (...) ao pensamento do adversário.**<sup>13</sup>

Beth Brait, hace hincapié en la polaridad entre el “sentido literal” y el “sentido figurado”, que acaba por acompañar la presencia de este recurso en un texto:

**Há, conforme foi possível constatar em diferentes momentos deste trabalho, um outro elemento que aflora no conjunto das reflexões sobre o discurso irônico e que, apesar da aparente simplicidade, levanta uma série de questões em torno de sua definição e de sua natureza: é o aspecto que centraliza o eixo produtor da ironia entre a tensão existente entre dois pólos, o seja, o do sentido literal e do sentido figurado. Numa certa medida, essa questão está diretamente ligada a idéia de ironia como discurso que pretende significar o contrário do que é dito literal ou explicitamente e que, nessa perspectiva, também está ligada a definição de ironia como antífrase.**<sup>14</sup>

Surge la pregunta ¿Por qué la elección del heterónimo Ricardo Reis, y no Álvaro de Campos o Alberto Caeiro? En una entrevista que concedió Saramago a Francisco Vale,<sup>15</sup> aclara que su relación con Fernando Pessoa comenzó a través de Ricardo Reis. “uma companhia que vem dos 19 anos”. Además explica en esta entrevista, el tipo de sensación que despertaba en él la lectura:

**Ficou sempre comigo e á a medida que os días iam passando fui tendo em relação a Ricardo Reis um sentimento ambivalente. Por um lado irritava-me aquele desprendimento do mundo, das coisas e das pessoas, aquele amor que não chega a ser por que não se realiza nunca. Mas por outro lado fascinava-me o rigor, a expressão medida, mesmo que o verso tivesse de ser violentado.**<sup>16</sup>

**Fascina-me o ele ser senhor da palavra em vez de ser esta que o influenciava.**

Lausberg destaca la sustitución del pensamiento, que se produce en la ironía, mientras que Brait llama la atención para la tensión que dicha sustitución provoca en el texto, funcionando como un sentido figurado del texto parodiado.

De aquí se puede entrever que la convivencia de Saramago con Ricardo Reis, estuvo marcada por la ambigüedad de los sentimientos de admiración y de divergencia.

<sup>12</sup> LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4 ed. Trad., pref. e adit. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 163-164.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem, p. 251*

<sup>14</sup> BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996, pp. 72-73.

<sup>15</sup> VALE, Francisco. “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”. *Jornal de Letras*. 4 (121), pp. 2/3, out./nov. 1984. Lisboa.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem, pp. 2-3.*

De admiración, por el rigor formal y el dominio pleno del poeta sobre el lenguaje y, de divergencia, en relación a los postulados filosóficos que emanan de sus odas, caracterizadas por un calculado distanciamiento de las tribulaciones del mundo.

Álvaro Cardoso Gomes afirma, sobre la poesía de Ricardo Reis, que “*o traço dominante é a voz que se poupa, evitando o derramamento emotivo, insistindo sempre na postura olímpica e aristocrática frente á vida*”.<sup>17</sup>

Saramago coloca en jaque la postura “olímpica e aristocrática”, al confrontar al heterónimo con la realidad histórica y cultural contemporánea a Fernando Pessoa. Saramago comenta a Francisco Vale que:

***A minha intenção (...) foi a de confrontar Ricardo Reis e mais que ele a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “sábio é aquele que se contenta com o espectáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que de facto não tem nada a ver com ele. Mas o facto dele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até à última página e não é modificado por essa confrontação.***<sup>18</sup>

Las palabras de Saramago describen, en términos generales, la secuencia narrativa de la novela, que consiste en envolver al protagonista en una experiencia de vida diferente del ideal filosófico presente en sus odas. Lo que dice el Autor al respecto de la elección del heterónimo no deja de ser aclarador en cuanto al hecho de satisfacer una curiosidad extratextual que asalta a los lectores familiarizados con la obra poética de Fernando Pessoa. Es importante aclarar que el presente análisis se realizará en el universo textual de la novela.

Es verdadera, por ejemplo, la afirmación del Autor de que Ricardo Reis mantiene su espíritu contemplativo desde el inicio al final de la novela; aunque, el protagonista es llamado a vivir en la angustia de sentimientos ambiguos ante la elección de permanecer como un simple “espectador do espectáculo do mundo”, o de involucrase apasionadamente en el juego que la vida le ofrece. Finalmente es de esta tensión que se produce por la ambigüedad, es de lo que trata la novela.

Según las palabras de Saramago, su relación con Ricardo Reis está marcada sentimientos ambiguos, lo que se refleja en el marco paródico del texto novelesco y con la ambigüedad temática en el desarrollo narrativo del personaje Ricardo Reis: ¿Ser médico o ser poeta? ¿Perseguir un amor imposible contentarse con el amor real que la vida le ofrece? ¿Escondese en los enigmas del Arte o vivir los enigmas de la Vida?

Considerando el juego de duplicidad constante en que se mantiene el protagonista, se entiende que esta parodia intertextual desempeña una función doble: de un lado homenajea una de las mayores figuras literarias de la lengua portuguesa, que es Fernando Pessoa, rescatando su patrimonio poético: y por otro lado, la de recrear a través de la ficción, determinados componentes poéticos que marcan su obra, envolviendo también en esta recreación a la figura humana del poeta, ya que tan entrelazada estuvo siempre con sus proyectos literarios. Poeta y obra concurren, cada vez más, para la configuración de un mito literario moderno, tanto por el potencial inagotable de su obra como por el aura de respeto y admiración que ilumina a la figura del poeta. En este contexto, el heterónimo Ricardo Reis

<sup>17</sup> GOMES, Álvaro Cardoso. Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1987, p. 27.

<sup>18</sup> VALE, Francisco, *op. cit.*, pp. 2-3

representa un recorte que el novelista hace, a la amplitud de la obra pessoana, para poder penetrar en los enigmas provocadores que propone.

Saramago utiliza de una manera sutil y ambigua la confrontación de la poesía de Ricardo Reis con el momento histórico de Portugal, respetando la figura de Fernando Pessoa y su obra como también el papel peculiar del Arte, que no se restringe sólo a la representación de la realidad. Hegel observa en su *Estética* que

**“evocar em nós todos os sentimentos possíveis, penetrar a nossa alma de todos os conteúdos vitais, realizar todos esses momentos interiores por meio de uma realidade exterior que da realidade só tem aparência, eis no que consiste o particular poder, o poder por excelência da arte”.**<sup>19</sup>

De aquí podemos desprender que el Arte se sirve de la realidad exterior como un modelo estructural de las relaciones humanas, a partir del cual procurará develar las múltiples posibilidades de sentimientos que habitan al ser humano, hayan sido ellos, o no, vivenciados como experiencia de vida. En este sentido, el neoclasicismo del heterónimo Ricardo Reis no significa propiamente un distanciamiento de la realidad histórica de su tiempo, más si una representación poética de un determinado estado de espíritu, o sea, el mismo proceso creativo adoptado en relación a los demás heterónimos pessoanos.

La conciencia de este aspecto particular del Arte, como también del juego creado por Pessoa entre varios poetas, no impide que Saramago tomara como movimiento principal de su narrativa justamente la confrontación entre la realidad cultural contemporánea de Ricardo Reis (manifestación poética de Fernando Pessoa) y las ideas expresadas en su poesía. Es una forma de provocación artística que busca recrear, en dimensiones novelescas, un determinado ideal poético-filosófico.

El objetivo de este trabajo es analizar e interpretar los elementos de la composición poética de Ricardo Reis, que serán rescatados y recreados por la ficción de Saramago, en una propuesta de exploración lúdica y crítica de toda una tradición literaria que culmina con la figura del gran poeta Fernando Pessoa.

Además se pretende analizar las voces presentes en la novela, teniendo como referencia el dialogismo presente en la obra poética de Pessoa y como éste dialogismo es incorporado a la novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, para construir el puente Saramago-Pessoa. Y analizar la desacralización y humanización de Pessoa y de Ricardo Reis, utilizando como recurso literario la parodia y la ironía. Saramago parodia la filosofía estoica-epicúrea de Reis, y del Pessoa de *Mensagem*, confrontándolos con los hechos históricos del Portugal de 1936 y sumergiéndolos en dicho contexto.

La metodología a utilizar consiste en realizar un análisis comparativo entre las dos imágenes del objeto literario que se entrelazan en la novela. En este caso el objeto literario de la novela, el año de la muerte de Ricardo Reis, la constituye la producción poética de Fernando Pessoa, centralizada en la figura del heterónimo Ricardo Reis.

A través de una aproximación comparativa entre la imagen del heterónimo, construida por Fernando Pessoa, y esta otra, creada por Saramago en la novela, se intenta determinar qué tipo de cambios o revelaciones presenta el personaje (Ricardo Reis), en relación a su paradigma poético (el heterónimo).

Para ello se realizará un breve estudio teórico sobre el dialogismo y la parodia, observando algunas variaciones conceptuales que se presentan en la literatura, tomando principalmente a Mijail Bajtín y Linda Hutcheon. Esta revisión no pretende confrontar

<sup>19</sup> HEGEL, G.W. *Estética*. Trad. Á. Ribeiro e O. Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993, p. 17.

y analizar la vasta bibliografía existente acerca del tema, si no sólo vislumbrar un denominador común, en términos de conceptos, que configure el dialogismo como productor de sujetos del discurso, con significado directo. Y la parodia como una forma de recreación artística de un texto clásico, que puede tomar distintos grados desde una duda hasta la más radical postura de oposición.

Luego se desarrollará un estudio analítico del heterónimo Ricardo Reis, buscando establecer la esencia filosófica y estética que rige su poesía, ya que esta es la base que sirve de paradigma para el diálogo novelesco tejido entre Saramago y Pessoa. Se presenta también la evolución del personaje y recreación del heterónimo, observando el juego narrativo que se teje entre ambas imágenes, utilizando los elementos estéticos y filosóficos que componen el universo poético del heterónimo, pero dándole un nuevo sentido y un nuevo comportamiento o una nueva función en el contexto de la novela. Destacándose la elaboración del discurso narrativo cargado de premoniciones y de señales, desmitificando las voces del pasado.

Se desarrolla un análisis de la construcción de los personajes principales de la novela, considerando los principios de la parodia y la carnavalización en el proceso de recreación del universo poético de Ricardo Reis que, a su vez forma parte de un universo mayor que es el universo de Pessoa, también presente en la novela como personaje, ya que siempre es de él de quién se habla, aún cuando el personaje de la novela sea uno de sus heterónimos: todos los heterónimos nos conducen siempre al mismo Pessoa.

El análisis busca dilucidar qué características formales del universo poético del heterónimo permanecen en la imagen que se da de él en la novela, y cuáles, sufren modificaciones, ya sean superficiales o profundas.

Se analiza la cuestión del tiempo, espacio y acción, utilizando la misma forma de proceder que con los personajes, determinando si hay una permanencia o semejanza en relación a esas categorías del texto literario.

Finalmente en la conclusión de este análisis parcial se pretenderá apuntar a la imagen final del heterónimo Ricardo Reis, resultante del encuentro textual realizado por Saramago, y que envuelve indirectamente, el universo poético de Fernando Pessoa, como tema literario más amplio. La trama de la novela está ligada a la muerte de Fernando Pessoa. Debido a ésta el poeta Ricardo Reis regresa a Portugal después de una larga ausencia, situación que termina uniendo, una vez más, creador y criatura.

Saramago desacraliza a través de la parodia la imagen de Pessoa, confrontando el universo del Pessoa de *Mensajey* del heterónimo Ricardo Reis, con la realidad histórica y cultural contemporánea. En la novela se tejen líneas de intenciones ambiguas que cuestionan y exaltan.

Saramago muestra una imagen desamparada del heterónimo y de Pessoa. Por una parte Ricardo Reis se encuentra solo y alejado de todo lo que lo rodea y por otro lado Pessoa es incapaz de leer, al verse desprovisto de sus anteojos y pierde su contacto con el mundo. Este paralelismo muestra que la muerte a criterio del narrador se produce al no poder participar de ninguna manera en lo social y en la vida. Saramago, de alguna manera plantea que el Arte y específicamente la Literatura deben ser humanizadas a través de su interacción con lo contingente. Esto no es lo que proclama el autor de las odas. A través de ésta crítica del rol que desempeña el Arte, se está de alguna forma criticando la concepción filosófica y estética del Poeta de *Mensaje*.



## 2.- SOBRE LOS CONCEPTOS TEÓRICOS DE LA PARODIA

Según la definición de parodia, de Massaud Moisés, la palabra parodia es de origen griego paroidía, canto al lado de otro:

***designa toda composição literária que imita cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridiculizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante. No geral, o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente de outros. Dessa perspectiva, a paródia constitui homenagem ao valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sobre autores de primeira plana: somente por exceção, ou em razão de prestígio momentâneo e fugaz, a imitação satírica se volta para escritores de segunda classe.***

En esta definición se observan, las características básicas de la parodia, con la intención doble que subyace en ella: en su aspecto satírico y en su intención de homenajear a un determinado autor, generalmente escogido entre los mejores.

Se deduce entonces que la estructura paródica está construida sobre líneas de intenciones ambiguas: una que exalta y otra que crítica, tejiendo un juego intertextual de diferentes sentidos. Se pretende cuestionar sobre la razón o razones que llevan a un autor a ironizar o satirizar el estilo propio de otro autor, ofreciendo como resultado, una nueva fase del objeto investigado. En cuanto a la vocación investigadora presente en la intertextualidad y por ende en la parodia, puede ser una necesidad básica para que el encuentro de textos se produzca.

Según lo indicado por Laurent Jenny<sup>21</sup> en términos generales sobre la intertextualidad, que ésta opción formal por la parodia puede ser motivada por una postura exploradora, crítica y lúdica, presente en la mirada de quién se vuelve para el pasado.

Es necesario que el autor se encuentre motivado y atraído por un determinado texto literario para sumergirse con profundidad en su complejidad formal y significativa y descubrir, como en un desafío, nuevas posibilidades de presentación de este texto como objeto estético.

El procedimiento de parodiar una determinada tendencia o estilo, parece estar motivado por un instinto investigador que hace que el pasado lata vivo en el presente, como una voz adormecida, pero que puede despertarse y ser revitalizada por el toque mágico del narrador.

Parodiar, es un procedimiento artístico muy antiguo. Aristóteles, si bien no profundiza este concepto en su *Poética*, presenta distintos niveles de imitación estudiados por los poetas:

<sup>20</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 6 Ed. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 388.

<sup>21</sup> JENNY, Laurent ET alli. *Intertextualidades*. TRad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 49 ("Poétique, n°27).

***Pero como los imitadores imitan a los que actúan, y es necesario que éstos sean dignos o malos (...), imitan o a personas mejores de las que hay entre nosotros, o peores, o iguales; de la misma manera que los pintores (...)***<sup>22</sup>

En términos actuales, Linda Hutcheon entiende que hay, en la parodia moderna, una forma de reconocimiento de la tradición literaria legada por el pasado:

***Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidade, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica.***<sup>23</sup>

Conceptualmente Hutcheon, no acepta la limitación impuesta al término “parodia” como mera imitación ridiculizadora. Entiende, que la parodia modernamente circunscribe una relación de paralelismos con el modelo parodiado, *mas “paralelismo com uma diferença*

*irônica”*<sup>24</sup>. Concluyendo que *“a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”,* o aún que *“a paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”*.<sup>25</sup>

Como se puede observar, los conceptos sobre la parodia presentan algunas variaciones entre sí, conservando, sin embargo, la idea de que a este procedimiento corresponde una diferencia de tratamiento junto con los patrones convencionales.

En los conceptos formulados por Hutcheon, hay una ampliación de la visión crítica que busca abarcar, en su totalidad, los diferentes matices que componen la vasta producción parodística de los tiempos modernos, que no se limita, vale decir, al campo de la literatura, proyectándose simultáneamente en la música, en el cine o en la pintura.

Es en la voz de Hutcheon que la parodia ha reafirmado su sentido de reverencia al pasado, porque lo retoma para cuestionarlo y mantenerlo vivo a los ojos del presente:

***A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.***<sup>26</sup>

Lo que parece claro en los conceptos teóricos de Hutcheon sobre la parodia moderna, es la visión crítica que se lanza sobre la tradición cultural como forma de establecer, entre pasado y presente, una relación de continuidad.

Affonso Romano de Sant’Anna hace una contribución interesante a los estudios al buscar, en el concepto psicoanalítico de “representación”, el acto de “re- presentación” de aquello que fue recalado, haciéndolo emerger a un estado consciente. La parodia, en su concepción, tendría este papel de promover una “liberación del discurso” y de expresar una *“tomada de consciência crítica”*.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada. 2003, p.33.

<sup>23</sup> HUTCHEON, Linda, *op.cit.*, p.15

<sup>24</sup> Idem, *ibídem*, p. 16.

<sup>25</sup> Idem, *ibídem*, p. 17.

<sup>26</sup> HUTCHEON, Linda, *op. cit.* p.165.

<sup>27</sup> SANT’ANNA, Affonso R. de. *Paródia, paraphrase & Cia*. São Paulo. Ática, 1985, p.31.

La cuestión de la parodia remite, a algunas relaciones especiales aportadas por Bajtín sobre la poética de Dostoievski, la parodia está íntimamente ligada a la risa carnavalesca – una risa marcada por la ambivalencia, por el doble sentido de muerte y renacimiento:

***En el acto de la risa ritual se conjugan la muerte y la resurrección, la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda. Ésta es la especificidad de la risa carnavalesca ambivalente.***

28

Bajtín establece relaciones entre la risa carnavalesca y la parodia:

***En relación con la risa, señalemos un problema más: el de la naturaleza***

29

***carnavalesca de la parodia.***

Las relaciones establecidas por Bajtín se fundamentan en su concepción, en la propia historia de los géneros, a partir de la Antigüedad, y en el sentido ambiguo de “coronación” y “destronamiento” que caracterizaban a los géneros carnavalescos:

***(...) La parodia, como ya lo hemos dicho, es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados. La parodia es orgánicamente ajena a los géneros “puros” (epopeya, tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. En la Antigüedad la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significa crear un doble destronador, un***

30

***“mundo al revés”. Por eso la parodia es ambivalente.***

La presencia del “doble” o de los pares que se parodiaban recíprocamente, es un procedimiento bastante común, según los estudios Bajtínianos, de los rituales carnavalescos:

***En Roma, la parodia fue el momento obligatorio tanto de la risa fúnebre como de la triunfal (ambos representaban por supuesto ritos carnavalescos). En el carnaval, se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos: imágenes variadas (por ejemplo, las parejas carnavalescas de diferente tipo) de cualquier manera y desde varios puntos de vista se parodiaban recíprocamente, se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado***

31

***diferente.***

En esta cita se percibe la fuerte unión entre la parodia y la percepción carnavalesca, fuente literaria histórica en que se sumerge Bajtín para explicar la línea de desarrollo que habría posibilitado la formación de la novela polifónica, de cuya especie Dostoievski sería el gran creador.

En los estudios bajtínianos, se resalta la diferencia entre las leyendas carnavalescas y las leyendas épicas, señalando el carácter de humanización del héroe presente en aquellas:

28 BAJTÍN, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. 2ª Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. p. 185.

29 *Idem, ibídem p. 27.*

30 *Idem, ibídem, p. 186.*

31 *Idem, ibídem p. 29.*

**En general, las leyendas carnavalescas son profundamente distintas a las tradiciones épicas heroizantes: rebajan y aproximan a la tierra al héroe, lo familiarizan, acercan y humanizan; la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo auténticamente heroico de la**

<sup>32</sup>  
**image.**

Por lo tanto la aproximación de la leyenda carnavalesca a la parodia estimula, en ésta, un proceso de desmitificación, desacralización, facilitando la creación o descubrimiento de nuevos efectos estéticos en una determinada producción literaria.

Dentro de los conceptos teóricos bajtínianos en relación a la parodia, es importante destacar el enfoque dado al estudio del *discurso bivocal*, que apunta a la naturaleza dialógica y metalingüística de este fenómeno en sus diferentes manifestaciones:

**Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la palabra bivocal que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce esta palabra bivocal, y es precisamente ésta, según nuestro parecer, la que debe ser el objeto principal de estudio en el campo**

<sup>33</sup>  
**de la translingüística.**

Bajtín delimita los diferentes tipos de discurso bivocal, apuntando tanto al núcleo común entre ellos, como a las especificaciones propias de cada uno:

**Existe un grupo de fenómenos artísticos discursivos que desde hace mucho tiempo atrae la atención, tanto de los analistas literarios como de los lingüistas, pero que por su naturaleza están fuera del objeto de la lingüística, es decir, son de índole translingüística. Estos fenómenos son: las estilizaciones, la parodia, el relato oral (skaz) y el diálogo (expresado composicionalmente y consistente en réplicas). Todos estos fenómenos, a pesar de sus diferencias importantes, se caracterizan por un rasgo común: la palabra en ellos posee doble orientación; como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el**

<sup>34</sup>  
**discurso ajeno.**

Al hablar de la parodia Bajtín destaca su naturaleza de discurso que se contrapone a la voz de otro:

**En la parodia la situación es distinta. Al igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena, pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a**

<sup>35</sup>  
**ser arena de lucha entre dos voces.**

<sup>32</sup> *Idem, ibídem, p. 194.*

<sup>33</sup> *Idem, ibídem, p. 269.*

<sup>34</sup> *Idem, ibídem, p. 270.*

<sup>35</sup> *Idem, ibídem, p. 282.*

La definición de Hutcheon<sup>36</sup> para la parodia está próxima a la propuesta bajtiniana: según la autora, el discurso parodístico se basa en la repetición con diferencia, o en la inversión, habiendo siempre una actitud transformadora en relación al modelo. Hutcheon enfatiza que la parodia puede representar tanto una demostración de respeto y admiración como una crítica al modelo parodiado.

En torno a esta discusión, vale destacar que Hutcheon, al definir la parodia en los términos citados, se muestra consciente de que podría ser acusada de reducirla a la intertextualidad, lo que no está entre sus propósitos. La autora demuestra una actitud cautelosa en relación a la noción propuesta por Kristeva, pues, cree Hutcheon, que la teórica francesa como otros autores alineados con ella (como Genette e Jenny) quisieran convertir la intertextualidad en “*uma categoria puramente formal de interação textual*”<sup>37</sup>. Eso se justificaría por la fuerte orientación formalista que, circulaba en esa época.

Hutcheon también defiende que la parodia sólo se concretiza con la percepción del intertexto. Al discutir ese punto – la relación entre intertexto y lector- la autora considera que la capacidad hermenéutica de la instancia receptora es condición sine qua non para la “realización” de la parodia. Relacionado a eso, Hutcheon asevera:

***Desta forma, embora a minha teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do decodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e***

<sup>38</sup>

***receptor são centrais...***

Como es posible percibir, la autora defiende una especie de sociedad entre las partes que componen el proceso creativo- visto aquí no como el trabajo solitario y aislado de un autor, si no más como una acción en que se encuentra también involucrado el esfuerzo interpretativo de un probable decodificador del texto.

Con el objetivo de demostrar la importancia de un dominio extratextual más complejo en el reconocimiento de efectos como el elogio o la crítica, tanto al lector cuanto al productor de la parodia, Hutcheon establece una comparación entre la parodia y la metáfora. Según la autora:

***[...] pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo.***<sup>39</sup>

En las consideraciones elaboradas por Eco<sup>40</sup>, está presente también la exigencia de un lector “especializado” o bien “entrenado” como requisito para un entendimiento más profundo del texto, en que recursos como la parodia (y no sólo ella) sean notados. De acuerdo con el autor, existen dos tipos de lectores-modelos: el primero es un lector de primer nivel, dicho semántico, preocupado sólo con aspectos superficiales del texto, como por ejemplo, el final que tendrá el relato; el segundo, denominado lector de segundo nivel, semiótico o estético, es capaz de tejer especulaciones sobre el tipo de lectura y el modo

<sup>36</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit.

<sup>37</sup> HUTCHEON, Linda, oOp.cit. p. 54.

<sup>38</sup> HUTCHEON, Linda, Op.cit., p. 54.

<sup>39</sup> HUTCHEON, Linda, op. cit. , p. 50.

<sup>40</sup> ECO, Umberto. Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

como el autor procede, además de poseer dominio sobre los aspectos exploradores en el primer nivel.

Este segundo tipo estaría más habilitado a percibir efectos producidos por el autor textual, entre los cuales está la parodia, pues según Eco, es en el segundo nivel que se decide si el texto tiene uno o más sentidos<sup>41</sup>.

Eco<sup>42</sup> se basa en las observaciones de Bajtín para mostrar que el hecho de que un lector tenga o no consciencia de que hay una citación, en un texto, cambia toda la comprensión en torno de este. El semioticista italiano evoca la expresión doble coding, idealizada por Charles Jenks y la utiliza para explicar que la obra de arte pós-moderna estaría mirando tanto para un público de élite, con dominio de códigos elevados, como para un público de masa, no tan privilegiado en términos de referencias culturales.

Además de necesitar de una lectura más crítica para ser percibidas, las relaciones dialógicas, de acuerdo con lo que afirma Bajtín<sup>43</sup>, necesitarían “materializarse”, o sea, ganar configuración de discurso, dotado de autor y situación enunciativa. Toda obra - , incluso aquella que es fruto de una colectividad,- revelaría una segunda voluntad creativa única, una posición determinada delante de la cual se puede reaccionar dialógicamente:

***A via de acesso ao campo enunciativo estara nessa “vontade criativa” expressa pelo próprio enunciado: Neste sentido, todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. [...] A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage.***<sup>44</sup>

## 2.1.- El concepto de dialogismo bajtíniano: repercusión e implicaciones

La definición más convencional y conocida de “diálogo”, como intercurso verbal entre dos o más participantes, deja translucir la naturaleza de este fenómeno, en que el otro es parte imprescindible del proceso.

Para los antiguos griegos, los simulacros de diálogos reales representaban una manera de exponer doctrinas o funcionaban como recurso expresivo en obras literarias como, por ejemplo, El diálogo de los Muertos, escrito por Luciano de Samósata. Es necesario recordar también que la disposición del diálogo, con secuencias de hablas intercambiadas entre interlocutores, es la base del texto teatral y hace que la acción dramática se desenvuelva, sin que haya necesidad de la interferencia de un narrador que conduzca los eventos.

<sup>41</sup> Idem, ibídem. p.209.

<sup>42</sup> Idem, ibídem. p. 210.

<sup>43</sup> BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévsky. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.184.

<sup>44</sup> Idem, ibídem p.184.

El “diálogo” sirve, aquí, como punto de partida para la construcción del análisis teórico, tomando la noción de diálogo de las ideas de un grupo de intelectuales rusos interesados en cuestiones religiosas, culturales y filosóficas llamado “Círculo de Bajtín”<sup>45</sup>

Las obras más significativas del “Círculo de Bajtín” fueron escritas cuando los principales miembros se instalaron en Leningrado, donde entran en contacto con la lingüística saussuriana y el trabajo de los formalistas. En este contexto, la filosofía del lenguaje pasa a desempeñar un papel fundamental en el estudio de los fenómenos lingüísticos y literarios. Las reflexiones más relevantes de este período – 1926 a 1930-, sobre la filosofía del lenguaje, están contenidas en *Marxismo y filosofía del lenguaje* y en una serie de artículos de autoría presumiblemente de Voloshinov. A esta altura, aproximadamente en el final de la década de 1920, Bajtín habría escrito la primera versión de la *Problemas de la Poética de Dostoievski*, además de otros textos de menor extensión.

La producción del Círculo se enfocaba cuestiones relevantes para la vida social y para la creación artística, discutiendo, a grosso modo, como el lenguaje sería capaz de registrar los conflictos entre capas sociales diferentes.

Uno de los principios defendidos por el grupo es que el lenguaje sería esencialmente dialógico y formado durante el proceso de interacción social. El concepto de dialogismo, largamente discutido por Bajtín, ofrece contribuciones a varias áreas del conocimiento, dentro de ellas al estudio de los textos y los discursos.

Como indica Barros<sup>46</sup>, la perspectiva bajtiniana propone que el texto es una manera de conocer y formar al hombre, tanto por lo que la producción textual de un individuo es capaz de revelar, como por la construcción del hombre, hecha por sí mismo, cuando se coloca bajo el foco de estudio en los textos.

La autora presenta un panorama de la visión bajtiniana de texto, descrito como algo: a) que está dotado de significado; b) que engloba todo su contexto de producción y su función o relevancia dentro de la sociedad; c) que es constitutivamente dialógico, pues puede ser definido por el diálogo con otros textos e interlocutores, y por último, d) que es un momento irrepetible. El pensador refuta los presupuestos de naturaleza estática del formalismo, conforme se deduce de las propias palabras de Bajtín:

***Na verdade, se fizermos abstração da consciência individual subjetiva e lançarmos sobre a língua um olhar verdadeiramente objetivo [...] não encontraremos nenhum indício de um sistema de normas imutáveis. Pelo contrário, depararemos com a evolução ininterrupta das normas da língua. [...] a língua apresenta-se como uma corrente evolutiva ininterrupta.***<sup>47</sup>

Sobre la concepción bajtiniana de la lengua y el lenguaje, Barros<sup>48</sup> añade que:

***... para ele [BAKHTIN] a linguagem é, por constituição, dialógica e a língua não é ideologicamente neutra e sim complexa, pois a partir do uso e dos traços dos***

<sup>45</sup> “Círculo de Bajtín” tenía a Bajtín como figura central, de ahí su designación, y estaba compuesto por Matvei Isaevich Kagan (1889-1937), Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938), Lev Vasilievich Pumpianskii (1891-1940), Ivan Ivanovich Sollertinskii (1902-1944), Valentin Nikolaevich Voloshinov (1895-1936), entre otros.).

<sup>46</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth [orgs.]. Bakhtin: dialogismo e construção do sentido. 2. ed. rev. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 26.

<sup>47</sup> BAKHTIN, Mikhail. *op.cit.*, p. 90.

<sup>48</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Op. cit.*, p. 33.

**discursos que nela se imprimem, instalam-se na língua choques e contradições. Em outros termos, para Bakhtin, no signo confrontam-se índices de valor contraditório. [...] Ignorar a sua natureza dialógica é o mesmo, para Bakhtin, que apagar a relação que existe entre a linguagem e a vida.**

En otro artículo, la autora entrega un aspecto más de la definición de dialogismo – lo que envuelve la relación entre el concepto y la interacción verbal- al aseverar:

**Em outros termos, concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto.<sup>49</sup>**

Dentro de las observaciones de Barros<sup>50</sup>, es pertinente recordar la distinción hecha entre dialogismo y polifonía. La autora advierte que los dos términos corresponden a conceptos diferentes, aunque se encuentren estrechamente relacionados y generalmente se utilicen como equivalentes.

Barros<sup>51</sup> explica que la polifonía es la característica de textos que dejan translucir otras voces, revelando los diálogos establecidos, mientras que dialogismo designa el componente primordial del lenguaje y de todo discurso, sin que obligatoriamente ocurran marcas reveladoras de otros textos. La polifonía aparece como fruto de “*procedimentos discursivos que se utilizam, em textos, por definição, dialógicos*”.<sup>52</sup> Estos textos son a su vez dialógicos porque resultan del embate de muchas voces sociales y son polifónicos porque algunas de las voces se dejan escuchar.

Bajtín acostumbraba, a lo largo de sus escritos, reelaborar conceptos ya expuestos, imprimiéndoles nuevas facetas y complementando aspectos aún no discutidos. Esto ocurre también con la noción de dialogismo.

Unos de los textos más relevantes para el entendimiento de este concepto es *Problemas de la Poética de Dostoievski*. En esta obra, se percibe que el pensador ruso amplía conceptos concernientes al dialogismo y los direcciona a la comprensión del discurso literario.

El dialogismo se encuentra subyacente en la propia explicación del método de análisis bajtíniano: el autor hace críticas a la lingüística practicada en su época y, por esto, sitúa sus discusiones en el campo de la metalingüística, visto que esta ofrecería horizontes más amplios al estudio del discurso, algo que aquella no hace. Bajtín enfatiza que “*qualquer confronto puramente lingüístico ou grupamento de tais textos abstrai forçosamente todas as relações dialógicas entre eles enquanto enunciados integrais*”.<sup>53</sup>

El carácter colectivo y social de los textos constituye la base del principio dialógico: la imposibilidad de elaborar aisladamente un material comunicativo confiere al intertexto una condición esencial para el evento comunicacional.

Además de mostrar la imposibilidad de separar el lenguaje como fenómeno social del concepto de dialogismo Bajtín también establece otras condiciones para el desarrollo de las relaciones dialógicas.

<sup>49</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*, p. 2.

<sup>51</sup> Idem, *ibidem*, p. 5.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 6.

<sup>53</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 182.



Según él, dos juicios no están ligados sólo por relaciones lógicas, si no también por la materialización de la interacción entre dos o más enunciados diferentes. Es necesario, de esta manera, que haya un espacio en que la relación dialógica se manifieste, bajo la forma de “*qualquer parte significativa do enunciado*”<sup>54</sup> la cual, para el autor, puede comprender desde el enunciado en su integralidad hasta la “palabra aislada”- entendida como “*signo da posição semântica de um outro*”<sup>55</sup>—, pasando por el uso de un dialecto social o de un estilo de lenguaje, comprendidos en una perspectiva más amplia que la ofrecida por la lingüística tradicional. Las relaciones dialógicas podrían ocurrir entre partes de una misma enunciación o entre “matérias sígnicas” diferentes, como, por ejemplo, la literatura y la música.

El diálogo desarrollado entre la obra de un autor y un material externo – el intertexto- atiende a una lógica inherente al propio proceso de construcción textual, del cual el acervo literario no puede excluirse. Siendo así, las palabras de un interlocutor cargan marcas de alteridad y no pueden ser pensadas de modo autónomo.

Aplicado al estudio de la creación literaria, el dialogismo sirve de lastre a importantes nociones en este campo, la de que la novela se encuentra inserta en un conjunto de lenguajes diferentes, generando un plurilinguismo típico del género.

Como la obra en análisis pertenece al género novelesco, es pertinente el examen de la idea bajtiniana sobre la constitución de la novela, en la medida en que esta se configura como una forma múltiplemente elaborada.

## 2.2.- El pensamiento de Bajtín en Occidente: Kristeva y el concepto de intertextualidad

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la teoría de la intertextualidad, arquitectada por Julia Kristeva, se volvió un importante instrumento de renovación en el contexto de la literatura comparada en lo que dice respecto al estudio de las fuentes y de las influencias.

Para crear el concepto de intertextualidad, Julia Kristeva se basó en los estudios sobre el dialogismo textual de Bajtín.

Bajtín fue uno de los primeros formalistas responsables por la mirada sobre el texto literario no como un segmento estático, si no como una estructura que se hace mediante una relación con otro. Ese direccionamiento fue posible debido a su concepción de la palabra literaria como enunciado literario, en el cual la enunciación se constituye en el producto de la interacción de dos individuos socialmente organizados, pues su naturaleza es social.

Esta concepción asociada a los conceptos de diálogo y ambivalencia fue responsable por la institución de la teoría de la intertextualidad. Para este formalista ruso, la palabra literaria no posee un sentido fijo, estable e inmutable; al contrario, se establece por la intersección de superficies textuales, o sea, un diálogo entre el texto del escritor, del destinatario, del contexto actual o anterior.

En este sentido, el texto está situado en la historia y en la sociedad que, a su vez, constituyen textos que el escritor lee y que inserta en el momento que escribe.

<sup>54</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op.cit., p. 184.

<sup>55</sup> BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo:

Anna Blume, 2002a, p. 182.

A partir del estudio de las articulaciones de la palabra como complejos semánticos con otras palabras de la frase y de esas con segmentos mayores del texto, Bajtín propone una concepción espacial del funcionamiento del lenguaje y de su lógica correlacional. Ese espacio está compuesto por tres dimensiones que dialogan entre sí, a saber: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos anteriores.

Bajtín considera el diálogo como una relación que ocurre entre los interlocutores, en una acción histórica compartida socialmente, esto es, que se realiza en un tiempo y lugar específico, pero siempre mutable, debido a las variaciones del contexto:

***O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e, verticalmente, a***

***palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico.***

56

Para Bajtín, el diálogo no consiste sólo en el lenguaje asumido por el sujeto, si no también es un modo de leer al otro.

De este modo, el crítico desarrolla una concepción de sujeto en que el “otro” desempeña un papel crucial: el individuo solo se torna consciente de sí mismo, exponiéndose al otro, por medio del otro y con el auxilio del otro. De esta manera, el dialogismo de Bajtín concibe la escritura como subjetividad y comunicabilidad, o al decir de Kristeva, como intertextualidad.

Para Bajtín, el destinatario, el sujeto y el contexto se sustituyen en discursos que se entrecruzan formando un nuevo texto. Así, Kristeva resalta la importancia del descubrimiento de este crítico para la teoría literaria:

***todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como***

57

***dupla.***

Es a partir de estas constataciones que Kristeva elabora el concepto de intertextualidad, en 1969, para designar al proceso de productividad del texto literario. En la perspectiva de esta crítica, la noción de texto es amplia, abarcando una variedad de sistemas sígnicos, ya sean obras literarias, lenguajes orales, sistemas simbólicos, sociales o inconscientes.

Para Kristeva, el proceso de escritura es el resultado del proceso de lectura de un corpus literario anterior, o sea, el texto es una absorción y réplica de varios textos. En este sentido, en un estudio comparado el investigador no se ocuparía solo en constatar que un texto rescata a otro texto anterior, aproximándose a él de alguna manera, si no examinaría atentamente esas formas buscando comprender cuáles fueron los procedimientos utilizados. Además de eso, sería necesario analizar las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer textos anteriores, y que nuevo sentido les atribuye con el desplazamiento temporal y espacial. Carvalhal aclara que:

***A repetição de um texto por outro, de um fragmento por outro nunca é inocente. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao***

---

<sup>56</sup> NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 160.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 61.

**texto antecesor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira**<sup>58</sup>  
**do texto anterior, atualiza-o, renova-o e, por que não dizê-lo, reinventa-o.**

Las reflexiones de Kristeva dieron origen a distintas elaboraciones del concepto de intertextualidad, en la esfera de los estudios literarios y de la poética literaria. Laurent Jenny contestó la afirmación de Kristeva en lo que dice respecto a la desvinculación de la relación de intertextualidad con la cuestión de la crítica de las fuentes.

Para Laurent Jenny, la intertextualidad no consiste en la adición dudosa y oscura de influencias, si no en el trabajo de alteración y absorción de varios textos gerenciados por un texto centralizador que sustenta y direcciona el sentido. De este modo, es posible verificar dos elementos en este proceso: el intertexto, que según ella consiste en el texto que recibe diversos textos y los mantiene semánticamente unificados y los textos rescatados para componer el intertexto.

Además de estos elementos en cuestión, hay también que considerar dos tipos de relación en la problemática textual: la primera consiste en las relaciones existentes entre el texto de origen y el fragmento de él retirado y modificado en el nuevo contexto, y la segunda que dice respecto a las relaciones que unen ese fragmento modificado al texto que lo asimiló. En este sentido, un análisis intertextual de una obra literaria buscaría verificar, en un primer plano, las semejanzas existentes entre el enunciado de origen y su fragmento modificado y, en un segundo lugar, la manera por la cual el intertexto absorbe el fragmento del cual se apropió.

Según Aguiar e Silva<sup>59</sup>, la intertextualidad realiza una función compleja y contradictoria, pues por un lado, representa la autoridad, la tradición literaria, se imita lo canónico, lo bello, lo permanente; por otro lado puede servir de medio para contestar, descalificar y destruir la tradición literaria por medio de caricaturas, ironía y parodia entre otros. Así, ya sea en la función corroboradora o en la función contestadora la intertextualidad nunca es gratis: la ideología que subyace en el texto no es inocente, al contrario, presenta, de una manera oculta y disimulada, una visión de mundo que se acepta o se rechaza.

Finalmente, se piensa que la intertextualidad introduce una nueva perspectiva de lectura que solapa la concepción lineal del texto.

El posicionamiento de Kristeva frente a las ideas bajtinianas representa, en el decir de Tezza<sup>60</sup>, un reduccionismo impuesto por el “imperio estructuralista en la teoría literaria”, que dominaba al final de la década de los 60, momento en que *Problemas de la Poética de Dostoiévski* recibía una de sus primeras traducciones en Occidente. Tezza explica así la “confusión teórica” generada a partir del contacto entre la perspectiva bajtiniana y la de los formalistas preponderantes en la época:

***Nesse quadro teórico, era difícil acomodar os pontos de vista de Bakhtin; na verdade, era difícil compreendê-los. Aconteceu assim uma rápida adaptação de seu vocabulário e de suas categorias ao quadro formal já à disposição da teoria literária corrente, de modo que as noções de dialogismo, polifonia e***

<sup>58</sup> CARVALHAL, T.F. *Literatura Comparada*. São Paulo. Ática, 1986, p. 53.

<sup>59</sup> AGUIAR & SILVA, V.M. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

<sup>60</sup> Tezza, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia*. Rio de Janeiro, Rocco: 2003.p. 22

**plurilingüismo se encaixaram sem muito conflito em tópicos popularizados e simplificados em torno do conceito de “intertextualidade”.**<sup>61</sup>

## 2.3. El plurilinguismo novelesco

Según asevera Bajtín<sup>62</sup>, las formas de construcción del plurilinguismo novelesco son variadas y se encuentran relacionadas a las muchas posibilidades estilísticas del género. El plurilinguismo tiene su lugar en la novela cuando, de acuerdo con Bajtín, es posible plasmar:

**“... o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor.”**<sup>63</sup>

En este sentido, se puede afirmar que el discurso plurilingüístico novelesco posee dos voces dialógicamente relacionadas, que, al demostrar conocimiento mutuo, se comportan como las réplicas de un diálogo. Así todo discurso bivocal es “*internamente dialogizado*”<sup>64</sup> y organizado de forma de dejar entrever “*um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens*”.<sup>65</sup>

Como demostración del plurilinguismo novelesco, Bajtín se dedica sólo a las formas que considera fundamentales de entre las diversas configuraciones del estilo bivocal novelesco: las estrategias narrativas de la llamada novela humorística inglesa, el discurso de los personajes y la inclusión de otros géneros- como poemas, piezas líricas, textos científicos o religiosos- como parte de la estructura de la novela, buscando dar una mirada crítica sobre otras realidades sociales, mostrando la fragilidad y la limitación de ellas.

Tal reproducción se da a partir de un narrador que, al mismo tiempo en que submite otro lenguaje a su “mediación” en el cuerpo de la novela, puede interrumpir esa estilización paródica con un discurso directo, que “*personifica directamente (sem refração) as intenções semânticas e axiológicas do autor*”.<sup>66</sup>

Según el autor, se puede denominar un enunciado, cuando él emana de un rico productor, pero contiene “*dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas*”<sup>67</sup>. No existen, en este caso marcas formales de la separación entre los dos enunciados. La división de las voces y de los lenguajes se da “*nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição*”

<sup>61</sup> *Idem, ibídem, p. 23.*

<sup>62</sup> BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo: Anna Blume, 2002a. p. 107.

<sup>63</sup> *Idem, ibídem, p. 127.*

<sup>64</sup> *Idem, ibídem, p. 127.*

<sup>65</sup> *Idem, ibídem, p. 128.*

<sup>66</sup> *Idem, ibídem, p. 108.*

<sup>67</sup> *Idem, ibídem, p. 110.*

*simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida...*<sup>68</sup>

El discurso de los personajes puede representar, conforme Bajtín, otra manera de introducir el plurilinguismo en la novela. Entre algunos de los momentos en que esta faceta del plurilinguismo se puede manifestar están el discurso directo de los personajes y los diálogos, pero también el discurso del autor, bajo la forma de “zonas particulares”, o sea, momentos en que, sea por medio de palabras o expresiones, las voces del narrador y del personaje se mezclan. En tales zonas particulares mencionadas, hay una contaminación de las palabras del narrador por la voz y postura de un determinado personaje.

José Luiz Fiorin, profesor e investigador de la Universidad de São Paulo, analizando la figura y las investigaciones, propuestas por Bajtín, menciona:

***Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico, etc.***<sup>69</sup>

Bajtín concibe el dialogismo como el principio constitutivo del lenguaje. Siendo así, considera que, al contrario del monologismo, caracterizado por regir la cultura ideológica de los tiempos modernos, el principio dialógico privilegia la interacción que se establece entre el enunciador y el enunciatario, en el espacio del texto. Por lo tanto, para el teórico, el sujeto pierde el papel de centro y es substituido por diferentes voces sociales, que hacen de él un sujeto histórico e ideológico.

Analizando el concepto de novela polifónica, propuesto por este teórico, Edward Lopes define:

***[...] trata-se de romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo n personagens, existirão n posturas ideológicas;***<sup>70</sup>

Al manifestar la emisión de varias voces, independientes y contrarias entre sí, la narrativa polifónica prioriza la multiplicidad de puntos de vista y de visiones acerca de una misma existencia, mismo mundo o mismo evento.

Al analizar, en la literatura de Dostoiévski, la presencia del carácter polifónico, en cuanto multiplicidad de consciencias y variedad de voces, Bajtín instituyó a la prosa novelesca un entendimiento diferenciado. En verdad, él transfiere su reflexión sobre la condición humana para el universo novelesco. En este proceso, al privilegiar, en detrimento al enfoque en un único héroe, la interacción de varias voces y, consecuentemente, la consideración del diálogo inconcluso, la escritura novelesca estrecha sus lazos con la propia manifestación de la cultura humana.

<sup>68</sup> Idem, ibídem, p. 110.

<sup>69</sup> FIORIN, José Luiz. *Polifonia Textual e Discursiva*. In Barros, Fiorin, 2003. p. 29.

<sup>70</sup> LOPES, Edward. *Discruso literário e dialogismo em Bakhtin*. In Barros, Diana Luz Pessoa de. Fiorin, José Luiz. (orgs.) *Polifonia, Dialogismo e Intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo, 2003. p. 66.

En la visión de Bajtín, la novela moderna se caracteriza por contener ese carácter dialógico, polifónico. Esto porque la ficción de la modernidad nace del encuentro de voces diferenciadas que se unen, interrelacionan, contradicen, homologan y se infiltran unas a otras- en síntesis, se relativizan mutuamente. La polifonía comanda todo este proceso, en la medida en que permite transparentar, en la narrativa, la presencia de varias opiniones e ideologías. Como resultado del proceso de percepción y de divergencia existente entre esas voces, consciencias y discursos, se puede configurar un nuevo concepto del ser humano y una nueva consciencia acerca de la colectividad.

Dentro de la literatura portuguesa contemporánea, podemos decir que la novela de Saramago abarca esa nueva forma de representación. Al construir su ficción basándose en la necesidad de confrontar diferentes realidades y épocas de un mismo país, Saramago destaca la existencia de varias voces en un mismo plano narrativo, difundidas por medio de la visión paródica.

## 3.- REVOLUÇÃO DOS CRAVOS: LA ENTRADA HACIA LA FICCIÓN PORTUGUESA

Debido a que este hito marca un antes y después en la cultura portuguesa, ejerciendo una gran influencia en la vida, cultura y arte de ésta nación, así como de sus representantes culturales tales como pintores, escritores, escultores, etc. Saramago no se encuentra exento de esta influencia y su narrativa se encuentra influenciada por este período de la historia de su país, es que se revisará brevemente este hecho histórico.

“Revolución”, palabra de origen latino (revolutione) cuyo significado está íntimamente ligado a las fuerzas más ocultas del ser humano: el deseo de ruptura, de cambio y de renovación. Conforme atestigua el diccionario Aurelio, “revolución” se puede entender también como sinónimo de transformación radical de una estructura política, económica y social, de conceptos artísticos o científicos, de una determinada época.

De todas las acepciones, una afirmación es cierta: todas las revoluciones ya sean artísticas, sociales, religiosas o políticas, se han caracterizado a lo largo de la historia humana, por dejar tras de sí, rastros transformadores de diversa índole, alcance e intensidad. La *Revolução dos Cravos*, ocurrida en Portugal el día 25 de abril de 1974, ratifica esas afirmaciones, constatándose como uno de los más grandes acontecimientos vividos por la nación portuguesa, en el siglo XX. Se revisarán los principales aspectos que produjeron este evento, así como éste penetró en la sociedad portuguesa, volviéndose un referente fundamental para comprender el universo social, político, económico y, principalmente artístico.

Esta revolución, que se apoderó de las calles portuguesas el 25 de abril de 1974, es producto de una acción continua y acumulativa de oposición a la dictadura salazarista, reconocida como la más larga experiencia autoritaria en el contexto europeo (1926-1974). Dirigida por los capitanes del Ejército, esta revolución fue determinada por la actitud extrema de una sociedad motivada por el deseo común de regeneración y transformación, buscando restituir a los portugueses sus derechos y libertades. Tal anhelo de independencia y autonomía ganó fuerza y significado en un contexto marcado por la constante represión, dominación y poder.

El salazarismo, como se conoce el modelo dictatorial luso, tuvo como líderes a dos figuras relevantes: Antonio de Oliveira Salazar (político que lideró el país entre 1928 y 1968, siendo considerado el idealizador y mentor de los principales fundamentos seguidos por el régimen) y Marcello José das Neves Alves Caetano (dirigente que, en 1968, sucede a Salazar en la dirección del sistema, liderando el país hasta 1974, año en que restituye a los militares el control del mismo). De estas dos personalidades, vale destacar, La figura de Salazar, líder que dirigió Portugal por más de cuarenta años y cuya influencia aún perdura en la sociedad portuguesa contemporánea.

En su libro, *El Salazarismo* Jacques Georgel realiza un estudio sobre los ideales difundidos por la política salazarista abarcando, desde la personalidad e ideas difundidas por sus jefes, hasta las acciones que protagonizaron.

Un hombre aparentemente semejante a cualquier otro, capaz de seducir y envolver a la población en una determinante política de convencimiento y dominio. Es con éstas características y con ese entendimiento que Antonio de Oliveira Salazar es mencionado por Georgel, en su investigación. Entre otras palabras, dice:

***Salazar é um misantropo, um ser sedento de solidão, inacessível e desconfiado, que suporta o contato do outro solitário, mas não de um grupo, um homem frio, desprovido de magnetismo, mais frequentemente cercado de fracos que de fortes, talvez por ser tímido, e desdenhoso para seus semelhantes. Por vezes os seus biógrafos, e ele próprio, tentam justificar, ou somente explicar, este complexo conjunto de traços de carácter, que fazem dele um solitário permanente, [...]***<sup>71</sup>

Se percibe que Salazar mantenía una forma de vida distinta a la que caracterizaba a los líderes políticos. Pues privilegia el aislamiento y la soledad, tenía aversión a las multitudes y a las manifestaciones públicas. En este proceso, “O povo [...] nunca lhe fala, não o ouve, não o vê [...] não sabe como é o seu sorriso, nem como se zanga, [...] não recebendo ninguém, [...] fugindo do contato com os outros homens, parece-lhe pesar as palavras, os gestos e as atitudes.”<sup>72</sup>

Basándose en estas actitudes, que caracterizan al dictador, Georgel indica que:

***É certo que um ditador que foge da multidão, que redige integralmente seus discursos e os lê, que faz apelo à inteligência nas proclamações políticas em vez de abrir a comporta à torrente dos sentimentos, não se parece com os tiranos que se conheceram na Europa na primeira metade do século XX; sob este ângulo é uma espécie de fenômeno, um ditador contranatural.***<sup>73</sup>

Este dictador, elevado a la categoría de fenómeno, y que desciende de un origen rural y agrario, primó por difundir y defender sus propuestas conservadoras, siendo responsable por:

***Conservar, durante quase quarenta anos, uma sociedade num contexto tão rural quanto possível, enquanto outras se industrializavam a todo custo, era uma escolha insensata. Contudo foi o que fez: Salazar apenas consistiu na industrialização do País a contragosto: seu sonho era ser pastor de um povo de cultivadores pobres e santos, protegidos das tentações da civilização moderna***<sup>74</sup>  
***[...]***

A pesar de tener este comportamiento singular, Georgel dice que gracias, a un conjunto de fuerzas: militar, clerical y monástica Salazar conquistó el dominio político e implantó sus ideas y modelo en el escenario portugués de acuerdo a sus propios preceptos de

<sup>71</sup> GEORGES, Jackes. *O salazarismo*. 1ª Ed. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 42.

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

<sup>73</sup> Idem, *ibidem*, p. 44.

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*, p. 51.



governabilidad y liderazgo. Para esto, instituyó como símbolo de su modelo autoritario cinco palabras o ideas que, directa e indirectamente, traducían, según él, las fuerzas capaces de orientar o conducir el destino y la conciencia de la nación: Dios, patria, autoridad, familia y trabajo.

Vale hacer notar que éstas cinco ideas, o instrumentos políticos, se concretizaron gracias al apoyo incondicional de la Iglesia, que era un apoyo importante y un instrumento relevante, ya que la expresión divina era evocada, justificando el poder del dictador y la obediencia que le era debida. Basado en ésta interacción entre la Iglesia y el poder dictatorial, Georgel concluye que, para el dictador:

***“[...] abrigar-se atrás de Deus é legitimar as suas ações aos olhos de imensa maioria da população; é fazer da Igreja uma aliada, num país em que ela é muito poderosa.”***<sup>75</sup>

Al orquestar una alianza con la Iglesia, con las confederaciones patronales de la industria y el comercio, Salazar amplificó su poder de dominación, extendiendo sus dominios de frontera a frontera en el territorio portugués. Además, la posición geográfica del país le era favorable. Localizado en el extremo de la Península Ibérica, teniendo a España como único vecino, Portugal compartía accesos complicados, lo que dificultaba la entrada de inmigrantes al territorio luso. Por lo tanto monopolizó la política, la economía, y la sociedad, Salazar consiguió la aceptabilidad de la población, instigando, por su lado, el sentido de resignación, pasividad y dejando, abierta una pregunta pertinente, conforme lo atestigua el párrafo siguiente:

***Como poderiam eles ter desconfiado de um homem de vida irrepreensível, dado como modelo de todas as virtudes, que mantinha as melhores relações com uma Igreja Católica que constituía um de seus mais sólidos apoios? Era preciso ter um espírito profundamente ‘malicioso’ para acreditar naqueles que afirmavam que o salazarismo era uma verdadeira ditadura, que não existia nenhuma liberdade em Portugal e que os opositores ao regime eram frequentemente torturados pela PIDE antes de serem deportados para morrerem num campo de concentração nos trópicos. Era, no entanto, esse o verdadeiro rosto do salazarismo, especialmente após os endurecimentos de 1933 e 1945.***<sup>76</sup>

El pensamiento salazarista se agarraba, encima de toda convicción de que era necesario hacer feliz a la población, absteniéndose, de la idea de consultarla y de hacerla participar en el sistema vigente.

Por este motivo, el pueblo pierde su identificación y el “nosotros”, símbolo de cooperación, se transforma en “ellos”, expresión de alineación y distanciamiento.

La revolución surge, en este contexto, a partir de la unidad del pueblo que, con el apoyo de los militares, se rebela contra el escenario de represión vigente, rescatando a Portugal de la situación de inmovilismo y atraso en comparación con Europa.

La Revolución de Abril se consagró como un deseo de cambio, de ruptura con los paradigmas hasta entonces vigentes y de consolidación de una nueva fase para la sociedad portuguesa. Su propósito era sacar a Portugal del estado de país cerrado, estancado, aislado de los otros países europeos, transformándolo, en una nación que

<sup>75</sup> *Idem, ibídem, p. 64.*

<sup>76</sup> *Idem, ibídem, p. 65.*

podiese además ser referente histórico-cultural, expresar una estrecha relación con el contexto experimentado por las demás naciones en el contexto actual.

Por este motivo, la fecha del 25 de abril de 1974 es definida como una fecha de un acontecimiento que transformó la vida de todos los portugueses, dejando profundas marcas en todos los aspectos de la nación.

La revolución repercutió en todos los sectores de la sociedad, inclusive en el contexto artístico. Se direccionó a la necesidad de transformación y de una reestructuración de la actividad escritural que la tradición artística expresaba en su propuesta, priorizando el surgimiento de nuevos escritores, capaces de representar, de forma innovadora, una nueva era para la literatura portuguesa.

Este deseo de renovación y de transformación está relacionado al hecho de que, durante los años 1926 a 1974, período en que el régimen dictatorial ejercía el liderazgo del país, el acto creativo estaba rigurosamente controlado. En este plano, las obras debían seguir las normas del régimen, exhibiendo un modelo de escritura que no amenazara al sistema político vigente. Consecuentemente, el destino y el éxito de los escritores dependía de aquellas personas que, contratadas por el mismo, eran encargadas de revisar los trabajos antes de presentarlos al público lector.

Todo este proceso de rigurosa selección y fiscalización, a la que estaba sujeta la representación artística, repercutía, directamente, en la constitución de la obra literaria, en la medida en que el escritor colocaba delante de sí al censor imaginario que condicionaba y cohibía la libertad creativa. Este procedimiento angustioso reflejaba temor, suplantando, no lo que la censura prohibía, si no lo que podía prohibir, cuando la obra se expusiera a la revisión obligatoria. La censura intimidaba, por tanto, a los intelectuales y a la sociedad, diseminando el miedo sobre las posibles consecuencias de cualquier acto reprochable a los ojos de la política oficial.

Al priorizar la idea de comandar la sociedad portuguesa, principalmente, de controlar el pensamiento y las actitudes de sus ciudadanos, la política dictatorial extendía sus dominios de manera severa y precisa. En el ideal salazarista de imposición, el dominio y control total del país, pasaba por la monopolización de los medios de comunicación y, consecuentemente por todos los manifiestos artísticos que, de alguna forma, pudiesen representar una abertura a posibles manifestaciones contrarias al sistema dominante.

En este contexto, la institución represora ejercía castigos, muchas veces, sobre escritores, críticos literarios, periodistas y profesores universitarios, teniendo en cuenta la forma en que abordaban determinados temas en sus textos. Como consecuencia de ese manifiesto, estas personas eran, en la mayoría de las veces, perseguidas, encarceladas o exiliadas.

El deseo de libertad de expresión paso a concretizarse, solamente después que se desarrolló la revolución. Los nuevos escritores, surgidos después de la revolución o emergentes del antiguo sistema se distinguían por imprimir en sus obras un párrafo crítico y reflexivo en relación a la nueva realidad social, política y cultural portuguesa.

Correspondía a un nuevo tiempo, que reconocía en la actividad artística la capacidad de abordar cuestionamientos, hasta entonces censurados y prohibidos por el proceso represor.

Reflexionando, por lo tanto, esta realidad manifiesta, que la ficción portuguesa pasó por un proceso de transformación y de interacción con el nuevo escenario, difundiendo un sentido y una visión innovadora, debido al poder y capacidad que posee de penetrar en el imaginario humano.

Aunque, el sentimiento de transformación y renovación fuera la herramienta fundamental en la escritura de la literatura pos-régimen dictatorial, vale la pena resaltar que tal deseo de transformación y renovación no se manifestó de manera expresiva y directa inmediatamente después de la revolución política. Esto porque la producción literaria, en los primeros años de la revolución, se enfrentó con un contexto de ausencia y carencia de expresiones significativas que pudiesen demostrar, vía la ficción, el sentimiento que traspasaba la intimidad de los portugueses. Este silencio no significaba una indiferencia con la nueva realidad, si no una cautela delante de la situación de Portugal y el rumbo que tomaría. Todas estas expectativas y, al mismo tiempo, de temor, demarcaron la amplitud y el impacto provocado por la revolución en la comunidad portuguesa, comprobando por otro lado, lo que muchos investigadores afirmaron, y que no cuesta retomar: la cultura y el arte portugués, puede dividirse en dos partes, una antes y después de abril.

Al compartir la entrada en una nueva fase histórica, la literatura se encontró con un proceso de leve rompimiento con las producciones literarias del pasado, además de una gradual evolución. Siendo así, aunque consolidase, aún, producciones literarias de autores que vivenciaron el cambio del sistema dictatorial por uno democrático (como Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, Maria Velho da Costa, Augustina Bessa Luiz, Nuno Bragança, José Cardoso Pires, Almeida Faria), la literatura pos-revolución se encontró con la necesidad de renovación e incursión de nuevas tendencias, hasta entonces cohibidas por la ideología salazarista a la ficción lusa. Dentro de estas tendencias, se destaca la expresada por un grupo de escritores que buscan, vía la ficción, rescatar determinados acontecimientos que hacen parte de la Historia portuguesa. Se utiliza el material histórico, como objeto de rescate y de reinterpretación, acentuando una estrecha vinculación con la realidad social, cultural, histórica e ideológica, con lo que estos escritores manifiestan su reacción delante del escenario vivido por Portugal en la segunda mitad del siglo XX.

Muchos escritores utilizan este ámbito investigativo y escritural, en sus proyectos ficcionales, sin embargo dentro de este grupo se destaca el nombre de José Saramago, renombrado escritor y famoso en el ámbito mundial por las obras y público conquistado. Saramago se caracteriza por expresar, vía la ficción, su deseo de inventar otro pasado para Portugal. Se trata de destacar un nuevo país, de cierta forma, sirve de explicación para las transformaciones vivenciadas por la nación, principalmente, por su decadencia, ocurrida de manera gradual en el transcurso de los siglos, transformando el país de gran imperio de las conquistas de nuevas tierras y del comercio mundial a un país relegado a la periferia de la Comunidad Europea. En la tentativa de encontrar una nueva comprensión acerca de aquello que los portugueses fueron o que imaginaban o deseaban ser, José Saramago rescata parte del pasado, más precisamente, de una reinención del pasado hacia el presente. A través de esta propuesta, su ficción comprende interrogantes e inquietudes, como ésta de Eduardo Lourenço:

***[...] nós, enquanto portugueses, tínhamos perdido duas coisas – as ilusões de que sua geração se nutriu, e uma nova revelação de que a Revolução de Abril não cumprirá. Nós estávamos perdendo o presente, a Revolução não era aquilo que ele imaginava e, por outro lado, no plano mundial, ainda pior. Ele próprio iria***

***assistir, ainda, ao fim da ilusão revolucionária, nos termos de utopia em que ele realmente a sonhou.***<sup>77</sup>

Existe otro grupo de escritores, que consolida su propuesta de remodelación, son aquellos que utilizan como corpus de sus trabajos, la idea de transfigurar, bajo la óptica de la reinención, sus vivencias personales de participantes efectivos de un sistema de gobierno que insistía en someter y restringir la libertad de los territorios africanos de lengua portuguesa. La Guerra colonial entre 1961 a 1974, es una fuente de inspiración para este grupo de ficcionistas, imprimiendo una nueva representación chocante y conmovedora de los acontecimientos relativos a la participación de Portugal en estos eventos. Aquí sobresale el escritor António Lobo Antunes.

Es con escritores como Saramago y Lobo Antunes, que la ficción se consolida como instrumento fundamental, capaz de traspasar a la lectura cultura, reflexión y conocimiento.

---

<sup>77</sup> LOURENÇO, Eduardo. *A divagação em torno de Lobo Antunes*. In: Cabral, Eunice, Jorge, Carlos J.F. Zurbach, Christiane. (Actas do coloquio intenacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora) *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes, Portugal, Ed. D. Quixote, 2002, p. 350.*

## 4.- MENSAJE Y LA ELECCIÓN DE REIS

Interesa analizar el Pessoa de *Mensaje*, por constituir, según una de las tesis propuestas en el presente trabajo, el referente que Saramago utiliza en su novela para homenajear y criticar la concepción filosófica y poética de Fernando Pessoa.

*Mensaje* es un libro que proyecta las ideas de Pessoa, de lo que sería un Imperio Eterno, después del Imperio Terreno que Portugal había construido y perdido en la decadencia que contamina y se apodera de todas las cosas materiales. El reino de la paz, según Pessoa, surgiría después de la conversión de cada hombre, de su transformación interior, como dice Agostinho da Silva en *Um Fernando Pessoa*. De hecho *Mensaje* es un libro tan importante como *Os Luísiadas*, porque si bien es menos elocuente es más simbólico, ya que habla al interior y no tanto al exterior. *Mensajees* una obra de análisis profundo del pasado y del futuro, pero no del presente. El poema está dividido en tres partes: *Brasão, Mar Português e O Encoberto*.

Recuérdese que *El Año de la Muerte de Ricardo Reisse* publicó en el año 1984, cuando se celebraba el cincuentenario de la muerte del Poeta, por lo que Fernando Pessoa estaba en la pauta del día de la crítica contemporánea. José Saramago no se resta, de entrar en esta discusión al escoger a ambos, el heterónimo neoclásico y a su creador, como personajes de su historia.

Por lo que se observa la novela se mueve a lo menos entre dos planos: el primero, los acontecimientos históricos, y el segundo en una franca comunicación con el anterior, una especie de actividad crítica respecto de la poética y mito pessoano.

La comprensión de esta intencionalidad es uno de los motivos que direccionó el análisis que se pretende hacer de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*. Es decir, es en razón de la importancia del mito Pessoa que se discute la construcción del protagonista Ricardo Reis.

Bréchon hace referencia a una cita encontrada en el baúl de Pessoa e indica que:

**(...) Define bien el espíritu que animó al poeta mientras escribía el libro: “Los navegantes de antaño tenían una divisa gloriosa: Navegar es indispensable; vivir no es indispensable. Reivindico para mí el espíritu de esta frase, cuya letra transformo para acordarla con lo que soy: Vivir no es necesario; lo necesario es crear. No confío en disfrutar de la vida; la idea de disfrutar de ella apenas me pasa por la cabeza. Sólo quiero que sea grande, aunque para mantener ese fuego deba consumir en él mi cuerpo y mi alma. Lo único que quiero es ofrecerla a toda la humanidad, aunque para ello deba perderla como mía”.**<sup>78</sup>

Esta cita ilustra la visión de Fernando Pessoa, y se asemeja a la filosofía del heterónimo Ricardo Reis.

En el año 1934 Portugal, llevaba un año del régimen salazarista:

<sup>78</sup> BRÉCHON, Robert. *Extraño extranjero Una biografía de Fernando Pessoa*, Ed. Alianza Literaria S.A. Madrid, 1999, p. 557.

**Tiene un fuerte sesgo fascista: partido único, omnipresencia del ejército y la policía política, la “Policía Internacional y de Defensa del Estado” (PIDE), censura y autocensura de la prensa, proselitismo entre la juventud, encarcelamientos arbitrarios, deportaciones e incluso torturas (como “la estatua”, que consiste en dejar de pie a la víctima hasta que cae agotada).**<sup>79</sup>

Lo descrito por Bréchon en el párrafo anterior refleja la situación de Portugal en el año de la publicación de *Mensaje*.

¿Cómo recibió Pessoa en 1933 el advenimiento del Estado Nuevo y qué juicio le mereció Salazar?<sup>80</sup> Esta pregunta que se hace Bréchon ha sido muy controvertida, teniendo dos representantes que dan una respuesta antagónica. Según Bréchon:

**Ángel Crespo se muestra categórico: Pessoa, desde el principio, rechazó la dictadura. “El viejo liberal que llevaba dentro” no podía soportar la opresión. Manifestó su oposición primero en secreto, en las notas que redactaba para sí mismo, después a su círculo de amigos, mediante cartas y conversaciones, y, finalmente lo hizo público. Alfredo Margarido es igualmente categórico: Pessoa, desde el principio, fue un convencido partidario de la dictadura salazarista, cuyos valores coincidían con los que había exaltado toda su vida, desde su ensayo sobre Carlyle hasta su poema a Sidonio Pais; sólo a partir de febrero de 1935 rompe con el salazarismo y se convierte en claro opositor al régimen; durante los años 1933 y 1934, por lo tanto, colabora con el poder.**<sup>81</sup>

*Mensaje* es, la obra de casi toda una vida: el primer poema data del 21 de julio de 1913, y el último del 26 de marzo de 1934. Esta obra es la única que Pessoa compuso, terminó y publicó. Es probable que en el transcurrir de todos estos años, haya concebido el proyecto de aglutinar bajo un libro la exaltación del sentimiento nacional, los mitos del sebastianismo, el Quinto Imperio, el espíritu de la gnosis y de la tradición iniciática rosacruz, de la cual era adepto.

Probablemente lo que Saramago cuestione es el hecho de que en medio del panorama del año 1934 y la situación política descrita en el capítulo 3 del presente trabajo, Pessoa haya estado, según las palabras de Bréchon:

**Es evidente que en 1934 su pensamiento está casi completamente centrado en el ocultismo, pero aplicado a la historia, la memoria colectiva y el mito nacional. Por ello se deja convencer con toda naturalidad por sus amigos Ferro y Ferreira Gomes, próximos al poder, y se presenta al premio de poesía Antero de Quental organizado por el SPN.**<sup>82</sup>

Bajo el contexto arriba expuesto, es importante discutir los motivos de la elección de este heterónimo. Considerando las palabras del autor, en entrevista *al Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Saramago justifica esta elección en función de “su primera relación con Ricardo Reis”:

<sup>79</sup> *Idem, ibídem, p. 544.*

<sup>80</sup> *Idem, ibídem, p. 545.*

<sup>81</sup> *Idem, ibídem, p. 546.*

<sup>82</sup> *Idem, ibídem, p. 552.*

**O meu conhecimento de Ricardo Reis vem dos poemas que saíram (sic) na revista Atena- já lá vão muitos e muitos anos. A minha relação com Fernando Pessoa, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. O Ricardo Reis é companhia minha talvez desde os 19 anos. Ficou sempre comigo e a medida que os dias iam passando fui tendo em relação a Ricardo Reis um sentimento ambivalente. Por um lado irritava-me aquele desprendimento do mundo, das coisas e das pessoas, aquele amor que não chega a ser por que não se realiza nunca. Mas por outro lado fascinava-me o rigor, a expressão medida, mesmo que o verso tivesse de ser violentado. Fascinava-me o ele ser o senhor da palavra, em vez de ser esta**

83

**que o influenciava a ele.**

Y explica cuál fue su intención al confrontarlo con el año de 1936:

**A minha intenção-diz Saramago-foi a de confrontar Ricardo Reis e mais que ele sua própria poesia, a tal que se desinteressava a que afirmava que “sábio é que se contenta com o espectáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que de facto não tem nada a ver com ele. Mas o facto dele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa**

84

**confrontação.**

¿Qué otras razones podrían haber influido en esta elección? Es lo que se considerará en este capítulo. En primer lugar se analizará otras posibles elecciones, por ejemplo ¿Podría haber sido escogido Caeiro como protagonista? Es poco probable, debido a que Pessoa ya había decretado su muerte “*Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda sua vida no campo*”<sup>85</sup>, y, considerando que el objetivo de Saramago era focalizar la novela en un período posterior a la de la muerte de Pessoa, tal vez para “independizar” el heterónimo escogido de la influencia de su legítimo creador.

Tampoco era factible elegir a Álvaro de Campos, “*o mais histericamente histérico*”<sup>86</sup> de los poetas pessoanos, incapaz, por coherencia con su obra poética, de quedarse pasivo delante del mundo a su alrededor. Al final, es un “poeta” que afirma querer “sentir tudo de todas as maneiras”, vivir intensamente cada momento, no conseguiría mantenerse indiferente a las cosas que ocurren a su alrededor, Campos por principio, quedaría fuera de la elección; aún más si la intención de Saramago, con la realización de esta novela, es la de probar una tesis, como indican sus palabras en la cita anterior: la de la imposibilidad de que alguien que se dice indiferente y desinteresado del mundo a su alrededor, se mantenga en esa posición de alienación delante del triste espectáculo que ocurrió en el año de 1936.

Saramago considera también que todo trabajo literario debe ser comprometido: “*Sob outro ponto de vista, claro que todo trabalho literário também é um trabalho político e não poderia deixar de o ser a menos que o autor seja inerte e mentalmente incapaz*”.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> VALE, Francisco. *Op.cit.*, p. 2.

<sup>84</sup> VALE, Francisco. *Op.cit.*, p. 2.

<sup>85</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 97.

<sup>86</sup> Idem, *ibídem*, p. 97.

<sup>87</sup> VIEGAS, Francisco José. *Olho as coisas pela primeira vez. Ler/Livros. Leitores*, Lisboa, pp. 5-21, Primavera de 1989. p. 2.

Considerando esta opinión taxativa del novelista al respecto de lo que considera el deber de su trabajo, la elección de Ricardo Reis representa más que una afinidad emocional derivada de su primer contacto con la apasionante obra pessoana. Es más que eso, pues nada mejor que la elección del más “alienado” de los heterónimos pessoanos para probar la inviabilidad de la alienación e indiferencia delante del mundo.

Por esta misma razón y siendo coherente en la construcción del personaje, tampoco es posible modificarlo en la novela, al punto de por ejemplo convertirlo en revolucionario; al final no se puede olvidar de que Ricardo Reis es, entre todos los heterónimos pessoanos, un exiliado por determinación intrínseca de su poética, como afirma Dal Farra:

***Reis é o lugar do retiro e aquí o “abdica e sê rei de si próprio” indica a natureza desse espaço. Sua ação consiste em penosamente fazer versos que cantem uma das maneiras possíveis de resistência a realidade, assim como o ato de Pessoa, na medida em que reflexiona o verbo “outrar”, é o de compor compactamente, na densidade estilística de cada um dos heterônimos, diferentes atitudes de uma mesma resistência.***<sup>88</sup>

Parece ser en razón de esa “resistência” que, en las palabras de Saramago, Ricardo Reis “conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação”. Sin embargo al analizar la novela se aprecia que no es tan verdad que no cambie en nada con el embate del año 1936, como sugiere el autor, pues Ricardo Reis tiene actitudes, aunque mínimas o internas, como el llanto al final de la narrativa, que demuestran que él fracasa en la tentativa de mantenerse ajeno e indiferente ante las desgracias que ocurren a su alrededor. Finalmente Saramago demuestra, que ese distanciamiento es una elección a la que opta Ricardo Reis al seguir a Fernando Pessoa, desistiendo del mundo de los vivos, ya sea por mantener su posición o por la incapacidad de participar de aquél mundo:

***Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu ter dito que só tinha pra uns meses, Lembro-me, Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi a mesa-de-cabeceira buscar The god of the labyrinth, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, a espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, Melhor do que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que***

---

<sup>88</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. Para uma “biografia” de um monárquico sem rei: Ricardo Reis. Estudos Portugueses e Africanos, Campinas, n8, p. 77-87, 1986, p. 85.



**desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.**<sup>89</sup>

Ricardo Reis tiene consciencia de que en relación a Lída nada puede hacer, “Não lhe posso valer”, como dice. De hecho, es en relación al desconcierto del mundo que se siente incapaz de tomar alguna actitud, además de la decisión de acompañar a Fernando Pessoa, desistiendo del mundo y de la vida.

Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva, el personaje de Saramago no permanece indiferente, después del cambio para la casa del Alto de Santa Catarina,

**Assistimos, então, a uma nova fase de um Ricardo Reis menos pessoano, cuja acção no mundo mais evidente, que entra na corrente ao invés de ficar a beira-rio, assistindo passagem da vida. (...) O que importa é o crescimento do personagem, que se afasta pouco a pouco da máscara pessoana, que não escolhera, em direcção a um modelo próprio, ao verse lançado no espectáculo do mundo. É que esse ano de 36 europeu cobra dos mais fleumáticos uma resposta. A História exige um comprometimento e diante dela a impassibilidade**

**arcádica parece não ter lugar.**<sup>90</sup>

Como se aprecia en la lectura y en el desarrollo de los acontecimientos en que se ve involucrado Ricardo Reis a lo largo de la novela, él va distanciándose de la “máscara pessoana”, va perdiendo la apatía delante de la vida, sin embargo rehúsa este compromiso, al que alude la ensayista, y termina por optar por un mundo donde la impassibilidad arcádica puede tener lugar, que es el universo de las odas. Al final, el protagonista de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* se mantiene de cierto modo, fiel a la máscara pessoana, o no acompañaría a Fernando Pessoa al final del relato. Por un lado Reis se mantiene imperturbable delante del mundo, angustiándose con los acontecimientos que lo cercan y, por otro lado, rehúsa el compromiso, optando por volver a la condición de sombra del poeta de Orpheu.

Para Vilma Arêas, en su artículo “Fernando (tal vez) Pessoa”,

**A pergunta exigente que faz Saramago- e a dirige sem dúvida ao próprio Pessoa – diz respeito a impassibilidade desta personagem (Ricardo Reis) frente aos acontecimentos sociais. (...) Sem dúvida, resolver com Saramago a impassibilidade clássica de Ricardo Reis, significa por de lado seu estatuto de máscara e chámalo, como se fosse Pessoa, a prestar contas dantes dos vários trinunais éticos.**<sup>91</sup>

Todo lleva a creer que este es el objetivo del novelista al elegir el heterónimo neoclásico para vivenciar los acontecimientos del año 1936: hacerlo prestar cuentas delante de la Historia que eludió en sus poemas. Y ya que, como se sabe, Ricardo Reis es sólo una de las máscaras del poeta Fernando Pessoa, es posible concordar con Arêas: es al poeta de *Mensagem* a quien se coloca en cuestionamiento en esta novela.

<sup>89</sup> SARAMAGO, José. *O Ano da morte de Ricardo Reis*. Companhia das Letras, São Paulo, 2010. pp. 427-428.

<sup>90</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: entre a história e a ficção*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, p. 139.

<sup>91</sup> ARÊAS, Vilma Santana. *Fernando (talvez) Pessoa*. Folha de São Paulo.

A pesar de su participación sólo como acompañante en la historia, es Pessoa quien define la duración de la trama de la novela, ya que los nueve meses que aún le restan “para el total olvido” son los que tendrá Ricardo Reis para vivir. Es interesante resaltar que el narrador delimita esta situación con mucha habilidad al conjugar dos hechos: en primer lugar, el tiempo que el poeta de Orpheu aún tiene para deambular por el mundo de los “vivos” y participar, de cierta forma, de la historia de la novela es de más o menos nueve meses:

***Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morreremos deixam de poder vernos e todos os dias vão esquecendo um pouco,***<sup>92</sup>  
***salvo casos excepcionais nove meses é o quanto basta para o total olvido.***

En segundo lugar, el narrador prolonga un poco este plazo<sup>93</sup>, para hacer coincidir la salida estratégica del protagonista con la revuelta de los marineros ocurrida el día 8 de septiembre de 1936. Cuando termina el tiempo de Pessoa, Reis también considera que el suyo se agotó, acompañándolo y poniendo fin a su trayectoria novelesca.

La presencia de Fernando Pessoa es fundamental en la trama de *El año de la muerte*, pues no sólo delimita la vida de Ricardo Reis, posibilitándole la retirada estratégica, sino también por el hecho de ser Pessoa y su obra el gran objetivo de José Saramago en esta novela. En caso de que el novelista hubiese optado por la ausencia del poeta de *Mensagem*, lo que no ocurrió, aún así él sería la gran vedette de la historia, ya que hablar de uno de sus heterónimos implica hablar también de su creador.

---

<sup>92</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 76.

<sup>93</sup> Fernando Pessoa falleció el 30 de noviembre de 1935, tendría, por lo tanto, siguiendo la lógica de la novela, hasta el 30 de agosto para circular entre los vivos.

## 5.- VIDA Y FICCIÓN SEGÚN SARAMAGO

Un estilo auténtico, marcante; un lenguaje seco y preciso; combinación y mezcla entre fantasía y retrato de la realidad, en discurso cinematográfico; la ficción y la postura comprometida con lo social. Estos son algunos indicadores capaces de ayudarnos a recorrer los caminos en dirección a uno de los más celebres autores en lengua portuguesa contemporánea: José Saramago.

José de Sousa Saramago (Saramago era el apellido de la familia que remite a una planta dañina, agregado a su nombre por error o no del escribano) nació el día 16 de noviembre de 1922, en la aldea de Azinhaga, en la provincia de Ribatejo, al norte de Portugal, hijo de campesinos pobres, José de Sousa e Maria da Piedade.

Inicialmente no pensaba ser escritor. En entrevista concedida a Costa, afirma: “*Eu não me preparei para ser escritor. Sou escritor por acaso*”<sup>94</sup>. Sus primeros trabajos fueron de mecánico, diseñador, funcionario público, editor y traductor. La escritura estaba en segundo plano. A los veinticinco años escribió su primera novela – *Terra de pecado* (1947). Hasta 1966, a los cuarenta años, no volvió a escribir nada más, a no ser la novela *Claraboia*, y dos libros de poemas, debido a dos enamoramientos: ambos no publicados.

Entre 1966 y 1977, comenzó a escribir crónicas para diarios. En este tiempo, publicó tres libros de poesías (*Os Poemas Possíveis*, 1966; *Provavelmente Alegria*, 1970; e *O Ano de 1993*, 1975), sus crónicas (*Deste mundo e do outro*, 1971; e *A bagagem do viajante*, 1973) y los ensayos políticos, que eran editoriales del extinto diario *Diário de Lisboa*. En 1969, entra al Partido Comunista y es fiel al marxismo y al comunismo, no dejando de hacer sus críticas. En noviembre de 1974, el año de la revolución (*Revolução dos Cravos*), contra el régimen de la dictadura militar, era director-adjunto del diario *Diário de Notícias*. El diario estaba al lado de la revolución y, por eso, fue cerrado por el movimiento de contra-revolución. En este momento, Saramago no encontró apoyo en los colegas del partido, por haber sido un radical extremista. Él cuenta:

**“O pior de tudo (... ) foi aquele dia em que me defrontei com uma fria, gratuita e desapiedada indiferença, vinda precisamente de quem tinha o dever absoluto de oferecer-me a mão estendida. Sendo, porém, os casos e acasos da vida férteis em contradições, sabe-se lá se a minha vida de escritor não terá começado**

**justamente nessa hora?”**<sup>95</sup> .

En ese momento, José Saramago decidió enfrentar la idea de vivir de aquello que escribiese, de ser escritor, considerando lo que ya había publicado. Para Saramago sus crónicas son la puerta de entrada para quién quiere entender sus novelas, pues en ellas,

<sup>94</sup> COSTA, H. José Saramago: o despertar da palavra. In: CULT – Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n.17, pp. 16-24, dez/1998.

<sup>95</sup> MELO, F. *A vida segundo José Saramago*. Disponível em: <<http://www.institutoCamões.pt/escritores/saramago.htm>>.

Acesso em: 21 jul.2004, às 15h47min. Publicado em *Visão*, Lisboa em 10. de dezembro de 1998.

están expuestos “certos pontos de vista, visões de mundo, obsessões e preocupações de ordem não apenas literária, preocupações de ordem política, de ordem civil”.<sup>96</sup>

Es una característica de Saramago el compromiso social, la preocupación política, la crítica a la sociedad y al sistema capitalista, porque, según él, la obra muestra aquello en que el autor cree, una vez que, para el autor, la ficción es una forma de expresarse:

**“é o recurso que eu tenho para expressar minhas dúvidas, minhas perplexidades, minhas ilusões, minhas decepções. Não no sentido de uma literatura confessional. A preocupação que eu tenho é esta: Em que mundo estou vivendo? Que mundo é este? O que são as relações humanas? O que é essa história de sermos o que chamamos a humanidade? O que é isso de ser Humanidade?”**<sup>97</sup>

En 1976, estando desempleado, José Saramago decidió comenzar a escribir una novela sobre aquello que conocía, la vida de su gente, de los campesinos del norte de Lisboa. Paso tres años viviendo, comiendo y durmiendo con ellos. De esta experiencia surgió *Alzado del suelo* (1980). En este tiempo publicó un libro de relatos breves, *Casi un Objeto y Manual de Pintura y Caligrafía*.

Paso también por un momento de búsqueda de identidad para escribir. En el texto de *Alzado del Suelo*, en la página 24 o 25, sin que le gustará lo que escribía, como cuenta a comenzó a escribir sin reglas, sin puntuación, como si le estuviera devolviendo a la gente todo lo que vivió con ellas, lo que escuchó, de la forma en que lo recibió: oralmente.

**“Da mesma forma que, quando nos comunicamos oralmente, não necessitamos nem de travessões, nem de pontinhos, nem nada do que parece necessário usar quando escrevemos, pois, então, você, como leitor, colocará aí, não o que falta, porque não falta nada....A palavra escrita num livro é morta; quando fazemos a leitura silenciosa, não está morta, acorda um pouquinho, mas a palavra só fica acordada quando a dizemos”**<sup>98</sup>

Esto porque la palabra es como la música, que no necesita de señales para comunicar, si no sólo de sonidos y pausas. Sus libros no se repiten, aunque la forma de narrar o las preocupaciones presentes en el texto sean las mismas, cada libro muestra un tema que se encierra en el mismo. Su estilo se rehace y se refleja en cada historia, a pesar de las adaptaciones necesarias; es marcado por un barroquismo, encaminándose para un modo más seco de narrar. Según él, es como si, hasta el *Evangelio según Jesús Cristo*, estuviese describiendo las partes de una estatua de piedra. A partir de *Ensayo obre la Ceguera*, tratará del material, de la piedra, o sea, su estilo será aún más seco. Para Saramago:

**“a figura do narrador não existe, (...) só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro”.**<sup>99</sup>

Para explicar su teoría, hace una correspondencia entre la literatura y la pintura. Según él, entre una pintura y aquel que la contempla no hay otra mediación que la del autor, de la

<sup>96</sup> COSTA, H. Op. cit., p.19.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>98</sup> *Idem, ibidem*, pp. 23-24.

<sup>99</sup> SARAMAGO, José. *O autor como narrador*. In: *CULT-Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n.17. pp. 25-27, dez/1998. p.26.

misma forma, el único mediador entre el hecho narrado y el lector sería la figura del autor, no habiendo diferenciación:

**“entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã [tela] do computador”<sup>100</sup>**

Entretanto, no niega la existencia del narrador en el texto, con sus diferentes formas de focalización. El problema, según él, es el énfasis dado al análisis de esta entidad textual de forma que el autor y su forma de pensar son relegados a un segundo plano en la comprensión de la obra. De esta forma, el autor abdica de sus responsabilidades sobre lo que escribió, de sus pensamientos, filosofías, estilo de escritura a favor del narrador:

**O escritor, esse, tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida – porém, de certo modo, visível e óbvia, no sentido de que ele está sempre obrigado a facultar ao leitor, passo a passo, dados cognitivos que sejam comuns a ambos, para chegar finalmente a algo que, querendo parecer novo, diferente, original, já era afinal conhecido, porque, sucessivamente, ia sendo reconhecível.<sup>101</sup>**

El escritor, el contador de historias, sería un mistificador porque:

**“conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atração de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se”**

<sup>102</sup>

Para Saramago<sup>103</sup> no existen verdades o falsedades puras, sino toda verdad lleva en si algo de falsedad (aunque sea en el sentido de que niega) así como la falsedad trae una parte de verdad. De esta forma, un libro está compuesto por “fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos”. Al texto, no se le debe prestar atención sólo en el mensaje lineal que trae o en la organización formal, o en el desarrollo de la trama, porque **“um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor”**<sup>104</sup>, que finge contar una historia, más en ella coloca mucho de su verdad, de aquello en lo que cree, como si la novela fuese, según Saramago, una máscara que revelase marcas del novelista, porque:

**(...) o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor, porque tudo, para se tornar história, precisa passar pelo ser humano autor. (...) O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas**

<sup>100</sup> *Idem, ibidem, p.26.*

<sup>101</sup> *Idem, ibidem, p. 27.*

<sup>102</sup> *Idem, ibidem, p. 27.*

<sup>103</sup> *Idem, ibidem, p. 27.*

<sup>104</sup> *Idem, ibidem, p. 27.*

**vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela**<sup>105</sup>  
**que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar.**

El narrador, por lo tanto, sería un personaje más de una historia que no es suya, si no la historia de la memoria verdadera y mentirosa de quien la escribió, el autor.

## 5.1. Ricardo Reis: máscara de la máscara

La propuesta de Jauss<sup>106</sup> es que la Historia de la Literatura sea establecida, considerándose la permanencia o no de la obra en el sistema literario, a partir de la relación lector-obra a través de los tiempos, o sea, como se dio la relación entre los diferentes lectores y la obra en momentos históricos diferenciados y como esa obra se puede relacionar con las demás que lo anteceden o la preceden, presentando en sí, dentro de la serie literaria, los horizontes de expectativa ya superados por las obras anteriores así como los nuevos horizontes.

Esta resonancia de efectos en las futuras generaciones hace que una obra continúe a ocupar un lugar dentro de la Historia de la Literatura. Delante de esto, se percibe que José Saramago experimentó la obra de Fernando Pessoa, se posicionó y se apropió de ella, resultando de ésta relación dinámica una nueva obra, *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, con las resonancias de la tradición literaria pessoana, más renovada por la nueva lectura conferida por Saramago, una vez que la interacción, de acuerdo con Aguiar e Bordini, es un acto receptivo y creativo.

Iser<sup>107</sup> llama a este acto de interacción entre el texto y el lector de estético, pues exige del lector que use su imaginación y percepción para colocarse en el texto y rever sus propias actitudes. Esta es la función de los lugares vacíos, instigar al lector a usar la imaginación e inferir, por medio de lo que fue determinado en el texto, lo que fue dejado en suspenso, abierto, actuando sobre la estructura del texto.

Saramago entra en este juego recepional de la obra de Pessoa, una vez que llena los vacíos dejados por éste (la biografía de Ricardo Reis, la imagen de hombre aprendida por medio de los poemas) y reconstruye la imagen de Ricardo Reis a partir del efecto experimentado en cuanto lector.

En esta perspectiva, Aguiar e Silva<sup>108</sup> sublima que todo texto es una red organizada por medio del entrelazamiento de otros textos, esto es, otras voces se hacen presentes porque hacen parte del acervo cultural de quien lo escribió. Saramago organiza *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* por medio de la constante intertextualidad con el texto pessoano, más específicamente, con las odas de Ricardo Reis, sin hablar de las otras referencias literarias e históricas presentes. La intertextualidad confiere al texto saramaguiano más verisimilitud, de forma que, al encontrarnos en el cuerpo de la novela referencias a las odas, las musas, a la filosofía de vida de Reis, aceptamos que estamos delante de una continuación del Reis pessoano. Santilli afirma que esta intertextualidad entre Saramago y Pessoa se da en el campo de la parodia, para interactuar con algo que ya está sacralizado en nuestra cultura

<sup>105</sup> *Idem, ibídem, p. 27.*

<sup>106</sup> JAUSS, H. R. A história da literatura como provocação a teoria literária. São Paulo 1984: Ática, 1994.

<sup>107</sup> ISER, W. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Vol1. Ed. 34. 1999.

<sup>108</sup> AGUIAR e SILVA, V.M. Teoria da literatura. 6° Ed. vol1. Coimbra: Almedina, 1984.

literaria y creemos que Saramago tenía la intención de hacer, una crítica a todos los que se colocan como “espectadores do mundo” en la figura de Ricardo Reis y de un Fernando Pessoa- fantasma que no puede hacer nada más que mirar y angustiarse delante de la realidad. Pensando en esta inversión realizada por Saramago, se verá cuál es la máscara que construye para Ricardo Reis; qué hombre emerge de su texto.

Así como José Saramago, a partir de su experiencia con la obra del heterónimo, recreó una máscara para la máscara dejada por Pessoa, la presente lectura de esta recreación también puede ser vista como una máscara, o sea, una posibilidad de realización basada en nuestra experiencia en cuantos lectores, de forma que nuevos puntos de vista pueden emerger de cada lectura. Es importante destacar que el Ricardo Reis saramaguiano es una de esas posibilidades de realización y, como tal, se presenta como el otro lado del Reis pessoano, un hombre con sentimientos, frustraciones y necesidades palpables, unido al tiempo y al espacio en que se encuentra inserto.

La novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* direcciona al lector al mundo de Fernando Pessoa y da vida a unos de sus heterónimos más conocidos- Ricardo Reis - , transformándolo en personaje principal de una trama que envuelve poesía, sentimientos y remite a un cosmos de subjetividad y expectativa.

Saramago se valió de la producción heteronímica de Fernando Pessoa, una vez que el propio poeta personalizó sus creaciones dándoles una biografía y autonomía. El novelista creó una ficción, que como cualquier ficción, no agota los procesos de creatividad, si no que viabiliza la comprensión y la interpretación.

Además, dio a Ricardo Reis la fecha de su muerte; como afirmó el escritor, lo hizo regresar a Portugal, para residir en Lisboa durante varios meses, hasta el momento en que él mismo decide reunirse a través de la muerte con su creador original.

La producción heteronímica en la obra del poeta portugués figura como un diálogo entre Pessoa en relación a sí mismo y al mundo, en la búsqueda de maneras de existencia, donde se procesarían alteridades entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la sensibilidad y el pensamiento. Siendo así, el análisis de la obra será direccionada bajo dos ejes: de un lado estará enfocada a la subjetividad, considerando el campo de los afectos para la comprensión de lo que el novelista, asociado a las ideas del poeta, busca desarrollar. Vale resaltar que la melancolía traspasa las odas de Reis y se refleja en la novela: es una mirada al pasado, recuerdos de heroísmos, de descubrimientos. Por otro lado, la respuesta a esta aura de nostalgia solo parece ser una: la invención sobrevive a la muerte, a la pérdida, es ella quien da esperanza al espectáculo de la vida. Se ve que recuerdos, heroísmos, descubrimientos, no resuelven la vida y vivir en el pasado no sirve para alimentar el cuerpo, muchos menos el alma. Son necesarias nuevas estrategias e inversiones en otros afectos. Saramago apunta al campo de la cultura como salida para esa vida sólo de recuerdos: surge, entonces la figura de Fernando Pessoa, al cual la obra encamina para la identificación de un padre literario, un referente literario portugués tan o más fuerte que Camões.

La novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, se asienta sobre dos perspectivas que se complementan en el universo novelesco: La Historia y la ficción. La realidad histórica comprende tanto los hechos sucedidos en Portugal y en el mundo en el año 1936, año de la “muerte” de Ricardo Reis, como la creación del heterónimo Ricardo Reis, sus datos biográficos y sus poemas. El hecho, histórico, sin embargo está alterado en el campo de

la novela por el hecho literario, que según, Seixo<sup>109</sup>, consiste en un suceso ficcional, que fuera del contexto literario, no sería admisible. En el caso de la novela en cuestión, el hecho literario sería, que después de la muerte de Fernando Pessoa, el 30 de noviembre de 1935, Ricardo Reis regresa de su estadía de dieciséis años en Río de Janeiro, a vivir sus últimos ocho meses en Lisboa, en medio de paseos, reflexiones, carnaval, revoluciones, amores y conversaciones con el fantasma de Pessoa. Podemos desprender, por medio de esta característica no sólo de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, si no también de otras novelas de Saramago, que la ficción ayuda a recrear o recontar la Historia, de forma que los hechos ocurridos son releídos y reinterpretados a partir de un nuevo punto de vista e inserciones que hace que sean leídos con una nueva perspectiva. Iser<sup>110</sup> llama a esto selección, una vez que algunos elementos son retirados de su relación habitual de subordinación a la realidad de referencia y son insertados en un nuevo contexto, en que establecerán nuevas relaciones, y, consecuentemente, nuevos sentidos.

Es dentro de estos hechos históricos y literarios que se desarrollan en la novela analizada, que se hará una lectura del personaje Ricardo Reis, esa recreación de Saramago, para comprender, comparar la postura presentada en la novela, con la realidad que lo cerca, para, posteriormente, comparar la postura presentada en la novela con aquella presentada en sus odas.

Saramago no pretende traspasar para la novela una copia fiel del poeta Ricardo Reis, debido a que el poeta es una de las máscaras (heterónimo) de Pessoa y como tal debe leerse. El resultado son las nuevas máscaras que producen innumerables significados y posibilitan una infinidad de lecturas. Así, Ricardo Reis-personaje es una máscara de la máscara, una posibilidad de realización ofrecida por Saramago y una posibilidad de realización que emergerá de la lectura.

Los lectores que conocen tanto a Ricardo Reis pessoano como el saramaguiano entran “*na cadeia das sobreleituras complexificadas, constituindo-se multiplicadores de perspectivas geradas já da visão problematizante dos dois excepcionais escritores*”<sup>111</sup>, de forma que se vuelven también multiplicadores de nuevos puntos de vista sobre Pessoa o Saramago y pasan a participar de la producción de sentidos, desafiando lo que fue escrito, así como Saramago desafió la producción sacralizada de Fernando Pessoa y se propone dar continuidad a su obra, aproximándose de lo que Pessoa comenzara y siendo él mismo, un creador de máscaras.

Jauss propone que la nueva obra debe ser una respuesta, una continuidad a preguntas pendientes de otros momentos literarios y que funda tanto el horizonte pasado como el nuevo, entonces, podemos afirmar que *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* se inserta en este proceso literario por presentarse como una respuesta a la obra de Fernando Pessoa y continuarla, de alguna manera, en la novela a través del cuestionamiento.

Como ya se indicó, el recurso utilizado por Saramago para reconstruir a Reis es la parodia, el arte que se refiere al arte; una producción literaria que se construye sobre otra anteriormente construida, con la finalidad de cuestionar, de interactuar con lo que ya estaba consagrado. La parodia ayuda a envolver más aún al lector en aquello que

<sup>109</sup> SEIXO, M.A. Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

<sup>110</sup> ISER, O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. vol.2. tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1999.

<sup>111</sup> SANTILLI, M.A. Saramago, mago: imago de Ricardo Reis. In: BERRINI, B. (org.). José Saramago: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999, p. 260.



está leyendo, por incentivar al lector a establecer relaciones entre el nuevo objeto literario producido y aquel al que hace referencia. Además de eso, la parodia es permeada por aproximaciones e inversiones, críticas e ironías, a las cuales el lector debe estar atento para entender y realizar las inferencias necesarias. A partir de eso, podemos comprender a Ricardo Reis- personaje como alguien de alguna manera diferente de Ricardo Reis - poeta. Esto queda aún más evidente cuando miramos las acciones que el personaje protagoniza en el desarrollo de la novela. Ricardo Reis regresa a Portugal, según cuenta a Fernando Pessoa, apenas se entera de la muerte de Pessoa y por causa de la revolución que explota en Río de Janeiro el 27 de noviembre de 1935 (conocida como la Intentona Comunista, comandada por Luis Carlos Prestes y su esposa, Olga Benário y que ocurre también en otros puntos del territorio nacional). Por otro lado, se puede notar, por los cuestionamientos propuestos en el inicio de la novela, que viene en busca de su identidad, de saber quién es. Esto se aprecia en lo que reflexiona consigo mismo, después de leer un trecho de sus odas:

***Vivem en nos inúmeros, se pensó ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser.***

112

En este párrafo, Reis hace referencia al nombre de Herbert Quain, supuesto autor del libro *The God of the Labyrinth*, que tomo prestado en la biblioteca del navío y se olvido de devolver al desembarcar. Es importante resaltar que Quain es una creación del escritor argentino Jorge Luis Borges, una ficción dentro de la ficción, tan ficcional como el propio Ricardo Reis-personaje, ficción de la ficción de Fernando Pessoa. Notar que no sólo la ciudad de Lisboa es un laberinto, en el cual entra el heterónimo al regresar a Portugal, si no todo lo que lo rodea es como un gran juego en que es necesario encontrar una salida, una respuesta. El mismo es su mayor laberinto.

Constantemente, pasea por las calles de Lisboa; va y vuelve, sin rumbo, para percibir la ciudad, los rumores, intentar ambientarse nuevamente. Con este fin, también busca ayuda en los diarios, que le traen noticias de Portugal y del mundo, compra una radio. (Ricardo Reis se informa a través de los medios oficiales: periódicos, radio ¿Tiene esto algún sentido, es un rasgo de su personalidad? Quiere aislarse, no involucrarse, creer la verdad oficial y mantener tranquila la consciencia.

Portugal estaba bajo la fuerte mano del gobierno liderado por Oliveira Salazar, presidente del Consejo y Ministro de Finanzas, que, luego se convertiría en dictadura. El resto de Europa estaba bajo presión: la ascensión del fascismo, en Italia, con Mussolini, que declara la guerra a Etiopia; la creciente popularidad y adhesión al nazismo alemán y las ideas de Hitler; las tensiones de las elecciones españolas, que culminaron con la guerra civil. El gobierno portugués era simpatizante del nazismo y del fascismo y ejercía un fuerte control sobre las fuerzas armadas, la prensa y los ciudadanos en general, por medio de la Policía de Vigilancia y Defensa del Estado.

<sup>112</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, pp. 20-21.

En estas lecturas diarias de los periódicos, prefiere materias cortas, porque *“fatigavam-no as páginas grandes e as prosas derramadas”*<sup>113</sup>

Su objetivo al ir a los periódicos es, según el narrador,

***“encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui”***<sup>114</sup> .

Es como si, con la pérdida de Pessoa, su creador, su identidad también se perdió o lo que de ella existiese; o, pensando Reis, independiente de Pessoa, fuera un hombre inseguro de sí. Vuelve a la patria como extranjero: no sabe para donde va, tiene acento brasileño, no sabe cuánto tiempo se quedara, se hospeda en un hotel, que es más impersonal, no sabe si debe ejercer la medicina, no se siente cómodo en la casa que arrienda. Extranjero donde quiera que esté, para sí mismo y para los otros, deambula como una sombra.

La obra se inicia con un intertexto de Camões – *“Aqui o mar acaba e a terra principia”*<sup>115</sup> – refiriéndose al termino del recorrido realizado por Reis de Brasil a Lisboa, y se cierra con una variante – *“Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”*.<sup>116</sup> Las dos referencias indican una concepción de circularidad (espiral, vuelve pero se abre a otra realidad) – comienzo y final. Saramago va a escoger como base de su novela un expatriado, uno de los heterónimos de Pessoa. Saramago debe convencer al lector que la persona que desembarca de Highland Brigade, es el heterónimo de Pessoa.

En la épica camoniana, se canta la aventura de los portugueses por los mares. En la novela, la aventura es en la tierra. Tierra también portuguesa. El mar aquí no es el punto de partida, sino es el punto de regreso. Por lo tanto la obra indica que se trata de otra obra, aunque la historia no es totalmente otra, una vez que remite al lector a un texto anterior. La narrativa apunta de esta manera para una doble señalización cultural: de ruptura y de continuidad.

La narración se desarrolla en tiempo presente, pero el contenido narrado evoca el pasado histórico y literario del pueblo portugués:

***Aquí o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheias nas lezírias.***<sup>117</sup>

La alusión inicial al modelo camoniano inaugura el proceso dialógico que recorrerá toda la novela, espejándose por sus elementos constitutivos como tiempo, espacio, personajes y la propia voz narrativa, que se encargará de articular y desarticular un enmarañado de ecos y voces presentes en la textura discursiva.

Crear un ambiente creíble para las ficciones reunidas en la novela fue uno de los desafíos de Saramago. El escritor portugués trajo a la vida un poeta ya muerto y su heterónimo, además de personajes de las odas de Reis. La tela que envuelve la trama fue

<sup>113</sup> Idem, ibídem, p. 48.

<sup>114</sup> Idem, ibídem, p. 84.

<sup>115</sup> Idem, ibídem, p. 7.

<sup>116</sup> Idem, ibídem, p. 428.

<sup>117</sup> Idem, ibídem, p. 7

muy bien tejida, dando lugar a una trama perturbadora y cuestionadora- ¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestro origen? ¿Cuál es nuestra identidad?

En el proceso de escritura, el autor no se preocupó sólo con los personajes y con el Portugal de 1935, si no que lleno su obra de pistas acerca de los poemas de Fernando Pessoa y Ricardo Reis. Las corrientes estéticas son una fuerte presencia, como el sensacionismo, que eleva a la última potencia el sentir.

Saramago afirma que *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* comenzó a ser escrito en las largas horas nocturnas que pasó en bibliotecas públicas, cuando tenía 17 años, leyendo al azar, sin orientación. Revela que encontró una revista con poemas firmados por Ricardo Reis y pensó que existía en Portugal un poeta con ese nombre. Más tarde, descubrió que el verdadero autor era Fernando Pessoa, y éste firmaba poemas “*com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça*”<sup>118</sup>

Ficción de la ficción, Saramago da continuidad a la biografía inacabada del heterónimo, Ricardo Reis y, para él, el médico que escribió poesías vive sus últimas aventuras en Lisboa, en el año de 1936. De regreso a su país de origen, Ricardo Reis, de Saramago, habita un nuevo espacio ficcional donde reencuentra a Fernando Pessoa. Además del encuentro entre el poeta y su creación, el novelista promueve diversos diálogos entre ellos.

Para que el lector acepte que el personaje que regresa a Portugal después de la muerte su creador es el heterónimo de Fernando Pessoa, es necesario que Saramago mantenga algunas características ya conocidas del público lector. Como afirma Antonio Candido<sup>119</sup> cuando pensamos en los personajes, pensamos en la vida que viven, en sus problemas, en sus ideas, en sus aventuras, y la lectura de la novela depende de la aceptación del personaje por el lector.

Saramago reconstruyó el ambiente de Lisboa de los años 30 y utiliza textos periodísticos para contextualizar históricamente la trama. La temática de la Historia en la ficción de Saramago ha sido ampliamente discutida por la crítica al punto de la ensayista Maria Alzira Seixo afirmó que “*não haverá ensaio sobre a sua obra que dela não se ocupe*”<sup>120</sup>. Aquí, no se aborda este punto, el análisis se centraliza en el diálogo del novelista con el momento histórico. El enfoque tratado aquí es la forma como el escritor construyó un personaje doblemente inventado, buscando dónde esos dos personajes se aproximan y dónde se distancian.

El crítico Eduardo Lourenço, en el artículo *Pessoa e Saramago*, dice que el novelista escogió como personaje principal de la novela el heterónimo “*mais sóbrio, neoclássico na forma, desprendido de tudo*”, el que vive indiferente a las tragedias del mundo, “*o mais extraterrestre*”. Además igualmente el “*mais trágico por não se saber outra coisa do que puro tempo, vida evanescente, não-vida, nada.*”<sup>121</sup>

No es casualidad esta elección de Saramago al escoger este heterónimo, así como no es casualidad que él lleve a su personaje de vuelta a Portugal. El libro fue escrito un año

<sup>118</sup> SARAMAGO, José. 8 de dezembro de 1998. De como o Personagem Foi Mestre e o Autor seu Aprendiz. [en línea] <[http://www.educom.pt/proj/por-mares/discurso\\_nobel98.htm](http://www.educom.pt/proj/por-mares/discurso_nobel98.htm)>. [mayo-2004].

<sup>119</sup> CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção: São Paulo, 1981, p. 55.

<sup>120</sup> SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In Carvalho, Tania Franco; Tutikian, Jane (Orgs.) Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre> Ed. Univeritaria, 1999, p. 91.

<sup>121</sup> LOURENÇO, Eduardo. 26 de novembro de 1998. Pessoa e Saramago. [en línea] <<http://www.freipedro.pt/tb/261198/opin14.htm>>. [03-07-2004].

antes de la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Fernando Pessoa. Al ser consultado en una entrevista si *“andava às voltas com Pessoa”* cuando escribió la obra, Saramago respondió que *“directamente, não andava às voltas con Fernando Pessoa, mas todos nos lembramos que por aqueles anos era o Pessoa que andava às voltas conosco...”*

122

---

<sup>122</sup> GOMES, Adelino. 27 de maio de 2002. Entrevista com José Saramago. [en línea] <<http://www.publico.clix.pt/docs/cm/ autores/joseSaramago/IndexTextos.htm>>. [02-03-2006].

---

## 6. -RICARDO REIS EN PESSOA

Saramago recupera, en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, la creación poética de Fernando Pessoa. Para esto, establece un diálogo metaficcional, recorriendo dialécticamente los enigmas y misterios que emanan del texto pessoano.

El autor destaca, del universo de Pessoa, la figura de Ricardo Reis, el más clásico de los heterónimos, estudiándole los gestos, el comportamiento, la visión del mundo contenida y entregada como lecciones de vida a través de sus odas, y a las cuales él como su musa Lída se someten. Esta imagen integral, biográfica y estéticamente construida por Fernando Pessoa está todo el tiempo presente en la novela de José Saramago, componiendo junto con el protagonista – el mismo, pero otro Ricardo Reis- sus musas Lída y Marcenda y también Fernando Pessoa, un juego lúdico y parodístico en que los personajes se desafían tanto los unos a los otros como a sí mismos.

En la novela reina la carnavalización bajtíniana en lo que concierne al universo poético del heterónimo Ricardo Reis y también a la propia lógica de las leyes naturales de la vida. Ricardo Reis recibe visitas del poeta Fernando Pessoa, quién está muerto y enterrado en el cementerio dos Prazeres; y se envuelve en una relación amorosa, no idílicamente como en sus odas; con sus ex-musas Lída y Marcenda; se ve obligado a adaptarse a una casi desconocida patria portuguesa y a un mundo caótico, en los cuales no hay sosiego para un poeta, según sus propias palabras.

De este juego de semejanzas y diferencias, identidad y alteridad entre los dos textos, se construye el discurso parodístico de la novela. En vista de este juego de reflejos de un texto en el otro, se considera necesario una breve lectura del heterónimo Ricardo Reis, para que se pueda identificar mejor, a posteriori, las transgresiones que esa imagen sufre en el proceso de apropiación y recreación que desarrolla Saramago; o, en otras palabras, se observen las transformaciones a las cuales el texto saramaguiano expone la imagen original del heterónimo.

Ricardo Reis forma parte de la familia heteronímica creada por el poeta portugués Fernando Pessoa. De los innumerables heterónimos creados por el poeta, para el análisis del presente trabajo, sólo se considerará Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Alberto Caeiro, salvo alguna referencia que por desarrollo del análisis el propio texto exija. Estos heterónimos pessoanos recibieron de su creador un estilo propio como poetas y una biografía que les atribuye ciertos rasgos físicos y sociales.

Se puede observar, en los datos biográficos del heterónimo, el perfil clásico que Pessoa quiso imprimirle, sin dejar por eso de acrecentar en su personalidad un toque de independencia y rebeldía al hacerlo autoexiliarse por cuestiones ideológicas.

La fecha de creación de los heterónimos se remonta a 1914, comenzando por el nacimiento del maestro Caeiro. Luego se suceden a éste los discípulos Álvaro de Campos y Ricardo Reis.

En carta a su amigo Adolfo Casais Monteiro, del 13 de enero de 1935, algunos meses antes de su muerte (30 de noviembre del mismo año), Fernando Pessoa habla sobre el nacimiento de sus heterónimos.

El primero de ellos es Alberto Caeiro- el maestro de todos los demás, inclusive de Pessoa- que vino al mundo el 08 de marzo de 1914, como cuenta Pessoa:

***“acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim”***<sup>123</sup>

Después de este arrebatamiento de parte de Caeiro, Fernando Pessoa construyó su biografía: Alberto Caeiro nació en 1889, en Lisboa, sin embargo el espacio en que vivió y que marca su poesía es el campo. Tuvo sólo instrucción primaria y vivió con una pequeña renta dejada por sus padres, junto a un tío abuelo. Es de estatura media, aparentemente frágil. Murió de tuberculosis en 1915.

Álvaro de Campos nació en Tavira, el 15 de Octubre de 1890, es ingeniero, alto, delgado, pelo liso, monóculo. Fue educado en un liceo y estudió ingeniería mecánica y naval en Escocia. Estudió latín con un tío.

De esta forma, percibimos que la heteronimia es posible gracias a la capacidad de Fernando Pessoa de mirarse a sí mismo, de simular y de su potente argumentación e imaginario que lo hace como un dramaturgo en una pieza en que los personajes son él mismo desdoblado y los diálogos son monólogos de si para si, según Moisés, son *“verso e reverso da mesma moeda”*<sup>124</sup>, visiones complementarias. Fernando Pessoa intenta mirarse desde fuera, como plantea Moisés para pensarse, ser él mismo su objeto, analizándose como otro.

En esta mirada al espejo, el Poeta ve otras imágenes de si, se convierte en crítico de si mismo por medio de los heterónimos. Además de eso, cada heterónimo trae en si algo de los demás como si, en la totalidad de cada uno de ellos, hubiese un punto en que se tocasen y convergiesen hacia la unidad, con la diversidad de perspectivas que traen.

Por la cronología del surgimiento de los heterónimos, en segundo lugar viene Ricardo Reis: nació en 1887, en la ciudad de Porto; estudió en colegio de jesuitas, *“é um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria”*<sup>125</sup>. Ricardo Reis, médico, fue un poeta neoclásico, un erudito que insistía en la defensa de los valores tradicionales, tanto en la literatura como en la política; se expatrió en el Brasil desde 1919, pues no estaba de acuerdo con el nuevo régimen, ya que era favorable a la monarquía. Físicamente *“um pouco más baixo, mais forte, mais seco”*<sup>126</sup>, comparado con el maestro Caeiro.

Ricardo Reis nació – “dentro da minha alma” – el día 29 de enero de 1914, “pelas 11 horas da noite”<sup>127</sup>

Ricardo Reis está marcado por una profunda simplicidad de la concepción de la vida, por una intensa serenidad en la aceptación de la relatividad de todas las cosas. Es el heterónimo que más se aproxima del creador, ya sea en el aspecto físico -es moreno, de

---

<sup>123</sup> PERRONE-MOISÉS, L.. *Altas literaturas. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 59.*

<sup>124</sup> Idem, ibídem, p. 32.

<sup>125</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli* 9 reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 98.

<sup>126</sup> Idem, ibídem, p. 97.

<sup>127</sup> Idem, ibídem p. 139.

estatura media, camina medio encorvado, es delgado y tiene apariencia de judío-ya sea en la manera de ser y el pensamiento. Es adepto del sensacionismo, que hereda del maestro Caeiro, pero al aproximarlo al neoclasicismo lo manifiesta, en un plano distinto como se refiere Pessoa:

***Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tais como são. Ricardo Reis tem outra disciplina diferente: as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regras clássicas.***<sup>128</sup>

Su estilo es clásico, anclado en la cultura clásica, de inspiración horaciana. En sus Odas utiliza, según indica Galhoz:

***Linguagem arcaizante, por etimológica, ou latinizante em vários casos. Temas de amor/melancolia, dialogando embora com as amadas, uma filosofia entre epicurista e estóica, evocando a beleza-efemeridade de cada dia, falando da errância-sombra da morte, dos deuses mortos tornados símbolos.***<sup>129</sup>

De acuerdo con Silva<sup>130</sup>, Ricardo Reis trae la consciencia poética del neoclasicismo moderno, esto es, aboga por la unidad tanto en el efecto producido como en la construcción, por la universalidad y por la objetividad. Su contradicción, consiste en el hecho de que Reis regresa a las tradiciones clásicas, al pasado, con las ideas de un período marcado por el progreso tecnológico y científico. Esta contradicción es resuelta con el uso del mito, que proporciona armonía entre lo subjetivo y lo objetivo y el arte y la ciencia.

Como discípulo de Alberto Caeiro, Ricardo Reis heredó el paganismo y el sensacionismo, el aceptar las cosas como ellas son, la búsqueda de la simplicidad, el desprecio por lo social y sofisticado y la búsqueda por la felicidad, que, conforme postula el epicureísmo, se da en la medida que nos apartamos del mundo, de las preocupaciones, de las pasiones y evitamos el dolor. Así, conforme destaca Lourenço<sup>131</sup>, Fernando Pessoa, al volver a Reis discípulo de Caeiro, concibió su mundo como “um universo corroído pela irrealdade”, donde encuentra la calma y disfruta de la “ausência de si mesmo”.

Por otro lado, Moisés<sup>132</sup> afirma que el universo de Reis es el de sus odas y no la naturaleza, que no se piensa. Sus poemas traen pensamientos, sentencias, primorosas y enseñanzas perennes, sin embargo, de acuerdo con Perrone-Moisés<sup>133</sup>, marcadas por un “pessimismo mortal”.

Se refleja además en sus poemas las filosofías de las que era adepto: el epicureísmo y el estoicismo, en la búsqueda del dominio sobre las pasiones. Esto hace con que sea el poeta “beira-rio”, como lo presenta Moisés<sup>134</sup>, que busca vivir la vida sin pensarla y

<sup>128</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa. Volume único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974, p. 350.*

<sup>129</sup> GALHOZ, M.A. *Fernando Pessoa. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 23.*

<sup>130</sup> SILVA, A.S. O ritmo nas odas de Ricardo Reis. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Sagrado Coração de Jesus de Bauru, 1983.

<sup>131</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 209.

<sup>132</sup> MOISÉS, M. *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*. 2° ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

<sup>133</sup> PERRONE-MOISÉS, L. *Pensar é estar doente dos olhos*. In: Novaes, A... et. al. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

p. 339.

<sup>134</sup> MOISÉS, M. *Op.cit.*, p. 63.

sin pensarse, sin sobresaltos, con tranquilidad e indiferencia delante del “espetáculo do mundo”.

Reis insiste en los clichés árcades do Locus Amoenus (lugar ameno) y del Carpe Diem (aprovechar el momento). Con todo, si al principio Reis realmente parece seguir la filosofía del “aprovecha el día”, al analizar las odas, se verifica que él subvierte ese estilo de vida al cultivar una obsesión por el paso del tiempo y por la muerte inevitable, anulando, la necesidad de disfrutar el día:

***Ele [Ricardo Reis] traduz reiteradamente, com variações, a expressão: carpe diem, colhe o dia porque é ele, vive a hora, cada dia sem gozo não foi teu foi só durares nele,, fala em gastar as horas. Parece, à primeira vista, adotar a postura horaciana. No entanto, nada mais falso, pois refuta completamente Horácio. Nega que valha a pena gozar o dia de hoje, pelo menos como pensa Horácio. Com efeito explica: quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio, Colhido o fruto deperce; e cai nunca sendo colhido.. A hora também passa .Muda-se a***

135

***hora e o que ela contém.***

De esta forma, para Reis, disfrutar la vida significa simplemente vivir, dejar que las cosas pasen y la vida desarrollarse, sin nada que desear o agregar, aceptando lo que es dado, volviéndose por lo tanto, súbdito del destino. En este sentido, Reis recupera la ataraxia, proveniente del epicureísmo. Esa doctrina filosófica, mentalizada por Epicuro (342 - 270 a.C.), rechazaba las especulaciones metafísicas y, en lo que concierne a las divinidades, pregonaba el deísmo, creyendo que solamente por medio de los cinco sentidos el hombre es capaz de aprender los hechos.<sup>136</sup>

Para este filósofo, era posible la existencia de los dioses, sin embargo, los mismos no interferían y mucho menos se interesaban por los seres humanos. Así, Epicuro aplicaba el principio del azar a todas las cosas vivas, o sea, para los seres, nada está determinado, ellos son libres para conducir sus vidas de la manera que quieran, pues los dioses no interferirán. Luego, es el propio hombre quien traza su destino sin la menor interferencia de las divinidades.

Otro aspecto importante con relación a las ideas de este filósofo dice respecto a la concepción de la felicidad, que es alcanzada en medio de la ataraxia. El hombre debería mantenerse en un estado de tranquilidad, de equilibrio, cambiando las fuertes emociones y los placeres por las cosas simples de la vida enfatizando los placeres mentales.

Además de influencias epicúreas, Reis también calza sus ideas en las concepciones estoicas. Se supone que el fundador de esta escuela filosófica fue Zenón (cerca de 300 a.C.). Sus concepciones son semejantes en algunos aspectos a la escuela epicúrea, sin embargo divergentes en otros. Con relación a las semejanzas, se puede verificar que aquello que los epicúreos llamaban ataraxia, los estoicos lo denominaban apatía. En ambas escuelas ese es el gran lema: se deben evitar los sentimientos y las emociones extremas<sup>137</sup>. Entretanto, el motivo por el cual los estoicos pregonaban la apatía diverge de los epicúreos. En el estoicismo, había la creencia en un determinado absoluto controlado por la Razón Universal, el logos, una fuerza inmaterial e impersonal, creadora eterna y sustentadora del mundo. Los estoicos predicaban la apatía, pues si todas las cosas estaban determinadas

<sup>135</sup> TRINGALI, D. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso*. São Paulo: Musa, 1995, p. 49.

<sup>136</sup> CHAMPLIM, R.N.; Bentes, J.M. *Enciclopédia de bíblia teologia e filosofia*. São Paulo Candeia, 1995.

<sup>137</sup> CHAMPLIM, R.N.; Op. cit.



por el Logos, lo que restaba al hombre era la sumisión a esta fuerza, aceptando los acontecimientos sin ninguna emoción, molestia o rebeldía.

En este sentido, los ideales de la ataraxia o de la apatía pueden ser identificados en Reis por medio de la búsqueda de vivir moderadamente: Reis busca el equilibrio. La búsqueda de la espontaneidad de su maestro Caeiro se transforma en la búsqueda del equilibrio contenido en los clásicos.

La filosofía de Ricardo Reis es la de un epicureísmo triste, pues defiende el placer del momento como camino de la felicidad, pero sin ceder a los impulsos de los instintos. A pesar de este placer que busca y de la felicidad que desea alcanzar, considera que nunca se consigue verdadera calma y tranquilidad. Ricardo Reis propone, pues, una filosofía moral de acuerdo con los principios del epicureísmo y una filosofía estoica: Carpe diem, aprovecha el día, la vida en cada instante, como camino de la felicidad; buscar la felicidad con tranquilidad (ataraxia); no ceder a los impulsos de los instintos (estoicismo).

La precisión verbal y el recurso a la mitología, asociados a los principios de la moral y de la estética epicúrea y estoica o a la tranquila resignación al destino, son marcas del texto erudito de Reis. Poeta clásico de la serenidad, privilegia la oda, el epigrama y la elegía. La frase concisa y la sintaxis clásica latina, frecuentemente con la inversión del orden lógico, favorecen el ritmo de sus ideas lúcidas y disciplinadas. Usa un vocabulario erudito y, muy apropiadamente, sus poemas son metrificados, presentando una sintaxis rebuscada:

***De todos os estilos de Pessoa, o de Ricardo Reis é de longe o mais clássico. Os latinismos que o próprio Fernando Pessoa só recorria de vez em quando, como meios estilísticos, alienantes e oclusivos, tornam-se aqui a regra. [...] de modo geram a linguagem poética de Reis mantem-se muito afastada da linguagem quotidiana. A poesia distingue-se, na verdade, sempre da linguagem familiar, mas em Reis trata-se de uma tendência voluntária para a abstração, para a***  
*precisão e para uma linguagem elevada e expressiva.*

138

Reis, que adquirió la lección del paganismo espontáneo de Caeiro, cultiva un neoclasicismo neopagano (cree en los dioses y en las presencias casi divinas que habitan todas las cosas), recurriendo a la mitología greco-latina; considera la brevedad, la fugacidad y al transitoriedad de la vida, pues sabe que el tiempo pasa y todo es efímero. De ahí hace la apología de la indiferencia delante del poder y del destino ineludible. Considera que la verdadera sabiduría de la vida es vivir de forma equilibrada y serena, sin grandes desasosiegos. No desea más que vivir conforme a la naturaleza, libre de pasiones, indiferente a las circunstancias y aceptando voluntariamente un destino involuntario.

Con relación al paganismo, Reis distingue dos religiones paganas antagónicas: una saturniana y otra olímpica.

Las características de la religión olímpica son la ausencia de transcendencia, de misticismo y de reposo. Se trata de una religión que cree en la presencia de los dioses próximos y visibles, que se manifiestan por medio de la naturaleza:

***A religião olímpica não tem transcendência, nem misticismo, nem remorsos, nada é prêmio, sucede o que acontece. Seus deuses são visíveis e próximos,***

**habitam a natureza, cada coisa tem seus deuses. Vive-se tranqüilamente sob o fado e o determinismo.**<sup>139</sup>

A su vez, la religión saturniana postula que hay espiritualidad, o sea, el mundo va más allá de aquello que se puede ver. Hay una creencia en una vida después de la muerte, en la cual las almas deberán responder por sus actos.

Después de la verificación de los tipos de paganismo existentes, Reis se sitúa en la religión olímpica, pues no cree en otro mundo, trascendente y que ejerza una especie de dominio sobre los seres. Él sólo cree en la realidad en que se vive y en la presencia de los dioses sin que ejerzan ninguna influencia sobre los hombres.

En este sentido, se verifica que Reis se aproxima de las concepciones epicúreas, en las cuales los dioses son indiferentes a los problemas humanos:

**Ele simplesmente chama de deuses às coisas: o sol, a lua, as árvores, as messes (...) que não passam de coisas sujeitas ao determinismo. Era assim na religião olímpica, o sol é o deus Apolo; a lua, Diana (...) Os deuses não moram no vago e sim nos campos e rios, são visíveis.**<sup>140</sup>

Los poemas de Reis son odas, poemas líricos de tono alegre y entusiástico, cantados por los griegos, al son de cítaras y flautas, en estrofas regulares y variables. En sus odas, convida pastoras como Lída, Neera o Cloe para disfrutar de los placeres contemplativos. Esta disciplina, Reis la recoge del estoicismo y del epicureísmo, sin embargo, ella no se manifiesta en los aspectos exteriores a la creación poética; la disciplina, el orden, la regla se da también en la forma del poema:

**Uma emoção naturalmente harmônica é uma emoção naturalmente ordenada; uma emoção naturalmente ordenada é uma emoção naturalmente traduzida num ritmo ordenado, pois a emoção dá o ritmo e a ordem que há nela a ordem que o ritmo há**<sup>141</sup>

Su forma de expresión la encuentra en los poetas latinos, de acuerdo a su formación, y afirma, por ejemplo que “debe haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Horácio”<sup>145</sup>. Reis es un escritor clásico, de la serenidad epicureista, que acepta, con calma y lucidez, la relatividad y la fugacidad de todas las cosas. *Vem sentar-te comigo Lída, à beira do rio, Prefiro rosas, meu amor, à pátria ou Segue o tu destino* son poemas que muestran que este discípulo de Caeiro acepta la antigua creencia en los dioses en cuanto disciplinadora de las emociones y sentimientos, pero defiende, sobretudo, la búsqueda de una felicidad relativa alcanzada por la indiferencia a la perturbación.

Reis sufrió la influencia de Horacio, lo que puede ser claramente observado en la repercusión de los personajes femeninos Lída, Neera y Cloe, que aparecen constantemente en la obra del poeta latino. Con todo, si en Reis, esas mujeres son pastoras y aprendices de un modo de vida, en Horacio ellas son amantes, son prostitutas.

Horacio no exaltaba en sus poesías a las mujeres de primera clase (las matronas, mozas vírgenes, bien nacidas), al contrario, él celebraba, a las libertinas, las prostitutas.

---

<sup>139</sup> TRINGALI, D. *Op. cit.*, p. 51

<sup>140</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>141</sup> SEABRA, J.A. *O heteronimo Pessoaano. Lisboa: Dinalivro, 1974, p. 112.*

Creía que las mujeres de segunda clase eran más interesantes pues gozaban de mejores condiciones en la medida en que se instruían aprendiendo a cantar, bailar, tocar flauta y cítara- situaciones desvalorizadas por la sociedad.

De esta manera, al recuperar los nombres de Lída, Neera o Cloe en sus odas, Reis hace uso solo de los nombres, pues las actitudes de sus pastoras y de las libertinas de Horacio son muy diferentes. En cuanto esas son sensuales y amante de los placeres, aquellas son amigas, compañeras y aprendices de un modo de vida.

Construye un texto cargado de un sentimiento de fugacidad de la vida, al mismo tiempo en que hay una serenidad en la aceptación de la relatividad de las cosas y de la miseria de la vida: esta es tomada como algo efímero y el futuro imprevisible. Lo que Reis busca es vivir con el mínimo de sufrimiento.

## 6.1. Su relación con la Patria

Ricardo Reis es contrario a la guerra; no vale la pena luchar; busca la placidez, la tranquilidad de la vida, a ejemplo de Horacio. Delante de la guerra, Ricardo Reis no aconseja nada, ningún gesto, solo la indiferencia.

Esto puede ser comprobado en la oda "*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia*"<sup>142</sup>, una de las más largas de Ricardo Reis: son doce estrofas, con diferentes números de versos, alternando versos de diez u once sílabas con versos de seis o siete sílabas poéticas. Es un poema bastante denso y de esa estructura surge una tensión constante que lo traspassa, una vez que el tema tratado es la guerra.

En este poema se narra la historia de dos jugadores de ajedrez, los cuales, durante la guerra en Persia, se mantuvieron impassibles, atentos sólo al juego y teniendo al lado un "púcaro com vinho":

***Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia Tinha não sei qual guerra, Quando a invasão ardía na Cidade E as mulheres gritavam, Dois jogadores de xadrez jogavam O seu jogo contínuo. (...)***

Aún al son de los gritos de las mujeres, del ruido de las balas, de los saqueos, de las muertes de los niños, continuaron jugando:

***(...) Quando o rei de marfim está em perigo Que importa a carne e o osso Das irmãs e das mães e das crianças? Quando a torre não cobre A retirada da rainha branca. O saque pouco importa. E quando a mão confiada leva o xeque Ao rei do adversário, Pouco pesa na alma que lá longe Estejam morrendo filhos. (...)***

Según Garcez<sup>143</sup>, el juego de ajedrez es una salida para la guerra caótica, sangrienta y dolorosa que se da en la realidad. Por medio del ajedrez, juego organizado, con reglas, aunque no previsible, "a paz é fruto da ordem" y el juego puede indicar "uma prefiguração do paradisíaco", recordando que Ricardo Reis propone que tengamos a los niños por nuestros maestros. Aún delante del peligro, cuando "sobre o muro/ Surja a sanhuda face/

<sup>142</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo. 2000. Oda 31. p. 61.

<sup>143</sup> GARCEZ, M.H.N. O tabuleiro antigo> uma leitura do heterônimo Ricardo Reis. São Paulo> Editora da Universidades de São Paulo,1990. p. 36 (Criação e Crítica, v.2).

Dum guerreiro invasor”, aún en ese momento haya tiempo para el juego de los “grandes indiferentes”.

Según el yo-lírico, esta historia es para que se aprenda como pasar la vida con calma, un ejemplo de Epicuro, leído a su modo (“De acordo com nós-próprios que com ele”), y los jugadores de ajedrez, que dejan de lado lo que es serio y grave porque de la vida nada se lleva, ni “a glória, a fama, o amor, a ciência, a vida”, apenas “a memória de um jogo bem jogado”. El juego nada pesa por ser sólo una jugarreta, “não é nada”, pero es capaz de capturar toda el alma. Y cuando la guerra, la patria o la vida llama, deje que “em vão nos chamem”, para que se pueda aprovechar de la liviandad y de la indiferencia del juego:

**(...) *Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida Chamam por nós, deixemos Que em vão nos chamem, cada um de nós Sob as sombras amigas Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez A sua indiferença.***

Al contrario de Horacio, que utiliza sus poemas para la instrucción y para agradar, al servicio del Imperio Romano, y que pone en sus poesía ese amor a su tierra de forma crítica, sin defender la lucha por el poder e intereses particulares<sup>144</sup>, Ricardo Reis prefiere la indiferencia, las rosas a la patria. Es que lo podemos percibir en “*Prefiro rosas, meu amor, à pátria*”<sup>145</sup>, en que destaca su elección por la belleza exterior, la estética, que llena los ojos, dejando de lado los asuntos que puedan perturbarle el espíritu, capturar toda el alma. Y no sólo eso, prefiere “magnólias” a la gloria y a la virtud. Para él no existe virtud, pues nada vale la pena, ni el gesto bueno ni el malo. Espera que la vida pase por él, sin intención de dejarse transformar por los acontecimientos, si no permanecer igual – “que eu fique o mesmo” –, una vez que para él “já nada importa/ Que um perca e outro vença” porque el ciclo de la vida, de las estaciones, de los días y de las noches continuará existiendo, independientemente de las batallas diarias que los hombres traban. El yo-lírico, como la naturaleza, no quiere ser alcanzado por las “coisas que os humanos/ Acrescentam à vida”; o que lhe podem acrescentar na alma? “Nada”, nuevamente la idea de que nada vale la pena, ni hacer ni dejar de hacer; sólo la indiferencia es instigada (“o desejo da indiferença”) y, cierto, de hecho, es el paso del tiempo (“E a confiança mole/ Na hora fugitiva”), en que deposita una confianza “blanda”, lo que sugiere falta de perspectiva, de acción o aún una entrega de si mismo.

## 6.2. Extranjero para el mundo

El heterónimo no se siente parte de una nación, de un pueblo y se siente “desterrado”, “extranjero” donde sea que esté. En la oda “*Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros*”<sup>146</sup>, la idea que se refuerza es: la de que ignorar al mundo que está a su alrededor y se siente extranjero en cualquier parte en que esté o viva, donde todo “es ajeno”, no le dice nada:

***Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros Onde que quer que estejamos. Lídia ignoramos. Somos estrangeiros Onde quer que moremos. Tudo é alheio Nem fala língua nossa. (...)***

<sup>144</sup> TRINGALI, D. Op. cit., p. 53.

<sup>145</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 32. p. 66.

<sup>146</sup> Idem, ibídem, Oda 127. p.127.

El yo-lírico del poema considera que la humanidad provoca un “tumulto” en el mundo y eso es un “insulto”, de lo cual se debe esconder. Por eso, invita a Lídia a que hagan de sí un “retiro” donde puedan estar libres del “insulto do tumulto do mundo”. Termina retomando la idea de que el amor es un sentimiento egoísta, “que não quer ser dos outros”, luego que el amor de los dos sea un “segredo dito nos mistérios”, sagrado por não ser compartilhado com ninguém, sendo só deles (“Como um segredo dito nos mistérios,/ Seja sacro por nosso”), o sea, no hay que revelar nada de lo que somos o sentimos al mundo, porque él no nos entiende, somos ignorados e ignoramos, somos como extranjeros para los otros porque no podemos y ni debemos revelarnos.

Ricardo Reis realiza un didactismo contrario al de Horacio- dice no sentirse parte de nada y, por eso, no hay lugar en que se sienta acogido, es siempre extranjero para el mundo y para sí mismo, y enseña, por medio de sus odas a cultivar esa indiferencia delante de los problemas y del “tumulto do mundo”. El heterónimo pessoano trae a sus poemas valores y conceptos pre-establecidos como importantes para el ser humano, por ejemplo, el amor, la patria, la familia, para poder negarlos.

Lo que se puede constatar, a través de la comparación entre los datos biográficos y la poesía de Ricardo Reis, es que existe una coherencia entre ellos, por lo menos en un primer plano, detectable, por ejemplo, en la profesión de médico: una actividad clásica y científica vuelta para la cura de los males físicos.

Metafóricamente, Ricardo Reis busca a través de sus odas, suministrar la cura para el sufrimiento del espíritu.

Al mencionar la coherencia entre la biografía y la poesía existente por lo menos en un primer plano, lo que se está queriendo resaltar es que detrás de esta predicación de un ideal filosófico, de cuño estoico-epicúrea, es que hay un alma en conflicto.

### 6.3. À beira-rio, à beira-estrada: filosofía de vida

La filosofía epicúrea como ya se dijo, objetivaba llevar al ser humano a vivir bien, de forma que la filosofía se encontraba subordinada a la necesidad de posibilidad de la paz de espíritu, de una vida agradable y tranquila. Esto se daría por medio de la valorización de los placeres catástemáticos sobre los placeres cinemáticos, o sea, de los placeres más duraderos a los placeres sensoriales; placeres que pueden ser controlados, medidos y moderados a los que instigan la pasión, el descontrol, los sobresaltos de lo inesperado. El Epicureísmo tiene en la ataraxia uno de los pilares para el cultivo de los placeres catástemáticos. La ataraxia es como la apatía, esto es, consiste en negar el miedo a la muerte, en la erradicación de los deseos y de los placeres y en el cultivo de la amistad. Esta última considerada un placer controlado, junto con la paz y la contemplación estética.

En cuanto al Estoicismo, uno de los ideales de vida de esta escuela era la contemplación: colocarse encima de las preocupaciones y las emociones de lo cotidiano. Nuevamente, la ataraxia está presente, así como la indiferencia en relación al mundo. No vale la pena hacer un esfuerzo si el mundo obedece a un determinado orden, inmutable, imparcial e inevitable.

Cabría al ser humano mantenerse sereno, para alcanzar la paz del hombre sabio: *“indiferente à pobreza, à dor e à morte, assemelhando-se assim à paz espiritual de Deus”*

<sup>147</sup>, o sea, los estoicos se tornaban menos humanos y, así como los dioses, apáticos en relación a la situación humana y los problemas del mundo. Ricardo Reis no es epicúreo o estoico en forma pura, no sigue sus preceptos fielmente, pero transmite puntos de estas filosofías en sus poemas. La primera oda- “Mestre, são plácidas”- se presenta casi totalmente Ricardo Reis:

***Mestre, são plácidas Todas as horas Que nós perdemos, Se no perdê-las, Qual numa jarra, Nós pomos flores. Não há tristezas Nem alegrias Na nossa vida. Assim saibamos, Sábios incautos, Não a viver, Mas decorrê-la, Tranqüilos, plácidos, Tendo as crianças Por nossas mestras, E os olhos cheios De Natureza... À beira-rio, À beira-estrada, Conforme calha, Sempre no mesmo Leve descanso De estar vivendo. O tempo passa, Não nos diz nada. Envelhecemos. Saibamos, quase Maliciosos, Sentir-nos ir. Não vale a pena Fazer um gesto. Não se resiste Ao deus atroz Que os próprios filhos Devora sempre. Colhamos flores. Molhemos leves As nossas mãos Nos rios calmos, Para aprendermos Calma também. Girassóis sempre Fitando o sol, Da vida iremos Tranqüilos, tendo Nem o remorso De ter vivido.***<sup>148</sup>

Esta oda se inicia con el yo-lírico dirigiéndose a un interlocutor: “Mestre”, identificado como Alberto Caeiro, de quien Ricardo Reis se dice discípulo por medio del paganismo, del sensacionismo, del apego a la Naturaleza. Es a su maestro que va a presentar su filosofía de vida, lo que consiste su saber vivir. La estructura formal de esta oda refleja la forma liviana de vivir: son quintetos de cuatro sílabas métricas, o sea, son versos cortos, que parecen transmitirnos la placidez deseada por el yo-lírico. En el campo semántico, se puede percibir que la placidez es lo que se desea alcanzar, por eso, el uso de las palabras “placidez”, “tranqüilos”, “plácidos”, “descanso”, “calmos” e “calma”, lo que refleja la búsqueda de la serenidad; aprovechar la vida de forma agradable y tranquila.

Además de esto, el tiempo aparece como uno de los grandes problemas para el yo-lírico. No se puede nada contra el tiempo- “Não se resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre”. Por esto, se habla siempre de pérdida: “perdemos”, “decorrê-la”, “Sentir-nos ir”. Pero es preciso tener consciencia del tiempo, porque así podemos hacer algo para amenizar los sufrimientos que el paso del tiempo nos causa.

Delante de estas situaciones que nos son colocadas diariamente, el yo-lírico propone que observemos el flujo de los acontecimientos, porque, para él no existen tristezas o alegrías en la vida. Así, no debemos involucrarnos con los hechos, si no quedarnos “À beira-rio,/ À beira-estrada”. Esto refleja el ideal de contemplación e indiferencia, sin entrar ni en el río ni en el curso del camino, si no observar, estar cerca, a una distancia que no comprometa, no envuelva a aquel que observa. De esta forma, la vida pasa, con liviandad sin desasosiegos.

Por esto, los maestros son los niños, que enseñan a jugar con la vida, sin ir al fondo de ella, preocupándose sólo por el momento que están viviendo – “Tranqüilos, plácidos, / Tendo as crianças/ Por nossas mestras”.

El sensacionismo aparece cuando el yo-lírico invita a su interlocutor a tener “os olhos cheios/ De Natureza”. El mundo es aquello que podemos desprender de estos sentidos, que podemos ver, tocar, oler. Es el mirar a la naturaleza que hará con que se aprenda a dejarse llevar por la vida. Por eso: “Colhamos flores/ Molhemos leves/ As nossas mãos/

<sup>147</sup> ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 128.

<sup>148</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia, Ricardo Reis*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 1. pp. 29-31.

Nos rios calmos” para aprender la calma y entregarse al tiempo sin miedos, sentirse parte del cosmos. Y aún: “Girassóis sempre/ Fitando o sol”, para dejarse llevar por el curso de la vida, sin grandes preocupaciones por saber adonde vamos.

De acuerdo con Garcez<sup>149</sup>, los poemas de Ricardo Reis presentan gestos y acciones que no valen la pena realizarlos, pero también gestos a ser realizados. Como si la vida fuese un gran juego, en que ora nos son quitadas cosas, ora nos son dadas, pero siempre salimos perdedores. Lo que cambia, con todo, es el modo como jugamos, el modo como encaramos la vida. El uso del presente indicativo puede demostrar una realidad requiere ser enfrentada: “são”, “perdemos”, “pomos”, “há”, “passa”. La realidad está ahí, presente: el tiempo pasa, la vida no nos da nada, envejecemos. A pesar de decir “Não vale a pena/ Fazer um gesto”, la solución es llenar el tiempo, haciendo gestos inútiles, como poner flores en una jarra, coger flores, mojar las manos en los ríos; gestos estos que no traeran grandes consecuencias, si no la liviandad para la vida, una vez que no se puede cambiar el orden de las cosas, ni del mundo. Otra oda que refleja la filosofía seguida por Ricardo Reis es “*Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio*”<sup>150</sup>.

Este poema está estructurado em ocho estrofas, de cuatro versos cada una. No hay, sin embargo, una regularidad métrica, con versos que varían de cinco a dieciocho sílabas métricas. Pero una vez más, el yo-lírico se coloca al margen de los acontecimientos para contemplar el curso de la vida. Esta vez, su interlocutora es Lídia, una de sus musas. A ella dirige su invitación y expone sus ideas, por medio de negaciones (“não”, “nada”, “nem”, “nunca”, totalizando dieciséis a lo largo del poema) y gestos que no valen la pena de ser realizados: enlazar las manos, cansar, gozar, amar, odiar, tener pasiones, envidias, cuidados o creer en algo. Todo esto pasa con la vida y, para él, “mais vale saber passar silenciosamente/ e sem desassossegos grandes”.

Aquí se recuerda la búsqueda por una vida tranquila, sin grandes pasiones o placeres que puedan trastornar el alma. Por eso, aconseja que se amen tranquilamente, sentados al pie uno del otro, oyendo correr el río, cogiendo flores: gestos que no traen grandes cambios al curso de los acontecimientos y ni comprometen a aquellos que los realizan.

Esta temática reaparece en otros poemas. “*Só o ter flores pela vista fora*”<sup>151</sup> es una oda de siete estrofas de cuatro versos, siendo los dos primeros decasílabos y los dos últimos hexasílabos más leves y con contenido que reflejan esa liviandad, rematando lo que fue dicho en los versos anteriores, por ejemplo:

***Só o ter flores pela vista fora Nas áleas largas dos jardins exatos Basta para podermos Achar a vida leve. (...)***

Se encuentra en el poema indicaciones para vivir de forma serena: “ter flores pela vista”, “seguremos quedas as mãos”, “buscando o mínimo de dor ou gozo”, recordando la irresponsabilidad infantil que encara la vida como un juego sin mayores consecuencias, “jugando”, “Bebiendo a sorbos los instantes frescos”, “Translúcidos como el agua”. La vida según el yo-lírico, debe ser “pálida”, sin recuerdos que promuevan el apego a los bienes, porque cuando llegue la muerte – “Quando, acabados pelas Parcas, formos”, no tendremos nada que llevar que nos pese, sólo “rosas breves”, “sorrisos vagos” e “rápidas carícias” – esto será lo mejor de lo que fuimos.

<sup>149</sup> GARCEZ, M.H.N. O tabuleiro antigo> uma leitura do heterônimo Ricardo Reis. São Paulo> Editora da Universidades de São Paulo, 1990. (Criação e Critica, v.2).

<sup>150</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 5. p. 35.

<sup>151</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 8. p. 38.

Ya la oda “*A palidez do dia é levemente dourada*”<sup>152</sup> – cuatro estrofas de cuatro versos – presenta lo que Ricardo Reis consideraba pertinente en el epicureísmo, adaptándolo a su forma de verlo, comenzando por la tranquilidad transmitida por la naturaleza, que ve y de quien se aprende la calma: el día es pálido y levemente dorado, el sol es de invierno y el frío es leve. Hay aquí un paisaje sereno, ameno y agradable. La mayoría de los verbos está en presente indicativo, “é”, “faz”, “treme”, “aqueço-me”, “fala”, “está”, lo que puedo mostrar esto que Ricardo Reis intenta vivenciar – la filosofía antigua de Epicuro.

Al decir “desterrado da pátria antiqüíssima da minha/ Crença” el yo-lírico puede indicar que Ricardo Reis se hace pagano, mientras, está en otro tiempo diferente de la Antigüedad greco-latina. Por esto, se declara pagano de la decadencia, una vez que piensa en los dioses y se alimenta de la filosofía antigua, moldeada a su gusto. Este es el “sol” que ilumina, el mismo sol que iluminaba Grecia antigua y a Aristóteles y a Epicuro. Mientras tanto, lo que habla mejor es Epicuro – “Mas Epicuro melhor/ Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre” –, para quien los dioses no ejercen ninguna influencia sobre el mundo, luego, ni sobre el ser humano.

Tener una “atitude também de deus” puede significar que el ser humano puede decidir su propio destino, manteniéndose, sin embargo, a distancia de situaciones que avalan la serenidad de la existencia. El desapego a los bienes materiales aparece en la oda “*Não tenhas nada nas mãos*”<sup>153</sup>, en que el yo-lírico aconseja no tener nada material o recuerdos en el alma, para que, con la llegada de la muerte, no tengamos dificultades en dejarnos ir:

***Não tenhas nada nas mãos Nem uma memória na alma, Que quando te puserem Nas mãos o óbolo último, Ao abrirem-te as mãos Nada te cairá. Que trono te querem dar ue Átropos to não tire? Que louros que não fanem Nos arbítrios de Minos? Que horas que te não tornem Da estatura da sombra Que serás quando fores Na noite e ao fim da estrada. Colhe as flores mas larga-as, Das mãos mal as olhaste. Senta-te ao sol. Abdica E sê rei de ti próprio.***

La estructura del propio poema, nueve estrofas de dípticos, puede explicitar el despojamiento pedido por el yo-lírico. Las sílabas métricas varían desde seis a siete, con la mayoría de seis. El tono del poema es de consejo, por eso el uso del imperativo en los momentos en que dice lo que se debe hacer: “não tenhas”, “colhe”, “larga-as”, “senta-te”, “Abdica”, “sê”.

La situación que se presenta es que no hay tronos, ni laureles que no sean efímeros, no se resiste al tiempo que todo lo transforma en sombras. La solución sería aprovechar lo que hay de bueno en la vida – “Colhe as flores” –, lo que hay de bello y proporciona placer, sin apegarse a ellas – “larga-as”. El yo-lírico aconseja : “Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio”, o sea, deja de lado las cosas pasajeras y colócate por encima de las preocupaciones del mundo, dedícate a contemplar lo que hay de perenne, aprende del sol la sabiduría.

El mismo tema se aborda en “*Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando*”<sup>154</sup> – seis estrofas de cuatro versos, siendo los dos primeros decasílabos y los últimos hexasílabos. Esta oda habla sobre la inutilidad del trabajo, del esfuerzo, si de la vida nada se lleva: “A tua lenha é só peso que levas/ Para onde não tens fogo que te aqueça”. El consejo es de que no se luche por riquezas que pueden ser apartadas de nosotros en cualquier momento (“A obra

<sup>152</sup> Idem, ibídem, Oda 11 . p. 40.

<sup>153</sup> Idem, ibídem, Oda 12. p. 41.

<sup>154</sup> Idem, ibídem, Oda XX. p. 25.



cansa, o ouro não é nosso”), ni se trabaje tanto para un día recibir la compensación de tanto esfuerzo; lo importante es dejar como herencia el ejemplo – “e, se legas,/ Antes legues o exemplo, que riquezas” – y la enseñanza de que la vida, aún siendo corta, es bastante.

Es necesario aprovecharla en todo lo que ella nos ofrece, aún siendo poco: “Pouco usamos do pouco que mal temos”. La vida basta. En la oda “*Não consentem os deuses mais que a vida*”<sup>155</sup> – tres estrofas de cuatro versos, con pares decasílabos y pares hexasílabos, siendo esa división verificable por la alternancia de metrificación -, Ricardo Reis vuelve al tema de la aceptación de lo que la vida nos presenta y niega los placeres pasajeros. Veamos:

***Não consentem os deuses mais que a vida. Tudo pois refusemos, que nos alce  
A irrespiráveis píncaros, Perenes sem ter flores. Só de aceitar tenhamos a  
ciência, E, enquanto bate o sangue em nossas fontes, Nem se engelha conosco  
O mesmo amor, duremos, Como vidros, às luzes transparentes E deixando  
escorrer a chuva triste, Só mornos ao sol quente, E refletindo um pouco.***

La metáfora “irrespiráveis píncaros” puede indicar la fama, la riqueza, los placeres que deben ser evitados, que nos llevan a situaciones irrespirables, sin belleza, sin alegría –“Perenes sem ter flores” –, o sea, un camino en que eternamente no habrá satisfacción, representada por la flor. Delante de este problema, Ricardo Reis propone que la mayor sabiduría es aceptar y pasar la vida con la intención única de durar. Hace, entonces, una comparación del ser humano con el vidrio. Mientras estamos vivos, seamos transparentes como el vidrio, que nada retiene, nada esconde, si no que muestra todo y concede visión a los otros (“(...) duremos, /Como vidros, às luzes transparentes”). Además de eso, no absorbe la lluvia triste, o sea, los momentos malos, que todo escurre. Como el vidrio permanece tibio y refleja un poco el sol caliente, que experimentemos la vida de forma blanda, sin desesperos o apegos.

Las odas “*O mar jaz; gemem em segredo os ventos*”<sup>156</sup> y “*Antes de nós nos mesmos arvoredos*”<sup>157</sup> sugieren un cuestionamiento sobre la pequeñez y fragilidad humana delante de la grandeza de la naturaleza y del paso del tiempo. En la primera, el espacio es la playa, con el mar, los vientos, las olas, la arena blanca y brillante bajo el sol claro.

***O mar jaz; gemem em segredo os ventos Em Eolo cativos; Só com as pontas do  
tridente as vastas Águas franze Netuno; E a praia é alva e cheia de pequenos  
Brilhos sob o sol claro. (...)***

Delante de este grandioso paisaje, ¿Qué es el ser humano? Parecemos grandes para nosotros mismos, por nuestra propia óptica, pero en relación a la inmensidad de la naturaleza, no quedan indicios de nuestra existencia, como las huellas borradas por las olas de quien camina sobre la arena de la playa:

***(...) Se aqui de um manso mar meu fundo indício Três ondas o apagam, Que me  
fará o mar que na atra praia Ecoa de Saturno?***

En la segunda oda, la misma reflexión es efectuada, sin embargo, el espacio de comparación es otro: las arboledas, por donde pasa el viento y mueve las hojas hoy como antes de nuestra existencia:

<sup>155</sup> Idem, ibídem, Oda IV. p. 16.

<sup>156</sup> Idem, ibídem, Oda III. p.16.

<sup>157</sup> Idem, ibídem, Oda 26. p. 56.

**Antes de nós nos mesmos arvoredos Passou o vento, quando havia vento, E as folhas não falavam De outro modo do que hoje. (...)**

No queramos ser más de los que somos, de lo que la vida nos concede. El ejemplo a ser seguido es el de la naturaleza, pues mientras pensamos que somos grandes, ella muestra que existe algo mayor aún: ella y el Tiempo, pues aquella siempre existió, con sus árboles, hojas y viento (“Passou o vento, quando havia vento,/ E as folhas não falavam/ De outro modo do que hoje”) y este es mayor que cualquiera, es la “alta praia” que borra todas las huellas que dejamos en la arena de nuestra existencia: “Se aqui, à beira-mar, o meu indício/ Na areia o mar com ondas três apaga,/ Que fará na alta praia/ Em que o mar é o Tempo?”.

Una vez más, en la oda “*Tirem-me os deuses*”<sup>158</sup>, Ricardo Reis afirma que no le importa el “Amor, glória e riqueza”. Esta oda está organizada en ocho estrofas de cuatro versos, con métrica variada. Mientras, que los dos primeros son más cortos, el tercero es más largo y el último un poco más chico que el anterior. El yo-lírico habla de lo que puede ser arrancado y lo que le basta. Esto es presentado siempre en los primeros versos de las estrofas, por eso, la precisión, es lo que basta:

**Tirem-me os deuses Em seu arbítrio (...) Pouco me importa Amor ou glória (...) O resto passa, E teme a morte. (...) Essa a si basta, Nada deseja (...)**

La indiferencia a los placeres transitorios y la consciencia de que no aportan nada a la vida humana lo llevan a declarar que “A riqueza é um metal, a glória é um eco/ E o amor uma sombra”. Para él, basta la “consciência lúcida e solene/ Das coisas e dos seres”, esto es, teniendo en cuenta el sensacionismo enseñado por Epicuro y retomado por Caeiro, de quien Ricardo Reis se decía discípulo, es percibir el mundo, las cosas, los seres por medio de sus propias sensaciones, por sí mismo.

Se puede decir que la “concisa/ Atenção dada/ Às formas e às maneiras dos objetos” es ver el mundo para Ricardo Reis, es tener la visión clara del Universo: es contemplar. Esto es para él perenne, no pasa ni teme a la muerte y es suficiente. Ver, para Ricardo Reis, es sinónimo de existir, de vivir, por eso, no desear nada a no ser la existencia es suficiente. Su único deseo, por lo tanto, es “ver sempre claro/ Até deixar de ver”.

El deseo de conocer, saber, ver también es abordado en “*Melhor destino que o desconhecer-se*”<sup>159</sup>. Aquí, Ricardo Reis crea un juego entre el saber y el ignorar. Quiere saber si es “nada”, si posee poder para vencer la muerte, representada por las tres Parcas; no querer ignorar ser “nada” – “Nada dentro de nada” – y ni la incapacidad de superarla. Esta sabiduría para él es un poder conferido por los dioses, gracia de conocerse y de saber que no se puede nada contra la muerte (“Já me dêem os deuses/ O poder de sabê-lo”). Quiere, por lo tanto, gozar de aquello que puede, de la belleza que existe y que puede ver, de forma pasiva, contemplativa por sus ojos: “E a beleza, incriável por meu sestro/ Eu goze externa e dada, repetida/ Em meus passivos olhos,/ Lagos que a morte seca”.

Ver y gozar la vida mientras no llega “a hora do barqueiro” es lo que Ricardo Reis propone en el poema “*Tuas, não minhas, teço estas guiraldas*”<sup>160</sup>. Las guiraldas, por estar hechas de flores, sugieren la transitoriedad, la efimeridad de la vida, pero también su belleza y alegría; por ser una corona, un círculo, puede ser símbolo de la eternidad. Si el mejor gozo fue ver, que, coronados mutuamente, vean lo que dejará de existir y esperen lo que ha de venir: “Coroemos pois uns para os outros,/ E brindemos uníssonos à sorte”.

<sup>158</sup> Idem, ibídem, Oda 29. p. 59

<sup>159</sup> Idem, ibídem Oda X. p. 19.

<sup>160</sup> Idem, ibídem Oda XVI. p. 23.

La oda “*Dia após dia a mesma vida é a mesma*”<sup>161</sup> retoma la idea de que no vale la pena esforzarse, porque la vida pasa y pasamos con ella, ya sea que hagamos un gesto o no, o sea, lo que debe suceder, sucederá independientemente de nuestra acción: los hechos se sucederán, los frutos se pudrirán cogidos o no, el destino nos encontrará de cualquier forma, “quer oprocuremos/ Quer o ‘speremos”.

Esta forma estoica de ver el mundo conduce a la ataraxia, a la vida contemplativa, indiferente a la realidad cotidiana, que no será cambiada por nuestra acción, una vez que el Destino es “alheio e invencível” a cualquier actitud que tomen es también tema de “*No mundo, só comigo, me deixaram*”<sup>162</sup>, oda de seis versos, siguiendo el esquema de decasílabos alternados con hexasílabos:

***No mundo, só comigo, me deixaram Os deuses que dispõem. Não posso contra eles, o que deram Aceito sem mais nada. Assim o trigo baixa ao vento, e, quanto O vento cessa, ergue-se.***

Al afirmar que “o que me deram/ Aceito sem mais nada”, el yo lírico cumple el destino que los dioses le impusieron sin hacer nada contra eso. La metáfora del trigo, que se dobla con el viento y cuando éste cesa, se yergue, puede sugerir que el yo-lírico enfrenta los momentos de dificultades y alegrías de forma tranquila, resignándose a la voluntad de los dioses.

Para Ricardo Reis, como se ve, no vale la pena hacer nada contra el orden vigente, ni involucrarse con las situaciones que la vida nos presenta en el día a día. Por esto, la apatía es su compañera y, con eso, considera su existencia como vacaciones, siempre en la ociosidad, como se puede leer en “*Azuis os montes que estão longe param*”<sup>163</sup>. Los montes que aparecen en el poema son azules, tal vez porque quien los observa está lejos o porque reflejan su ansia de estar lejos también; el color azul puede indicar amplitud, profundidad, divinidad o aquello que Ricardo Reis desea alcanzar: la placidez. Entre los montes y quien observa está en el campo, con toda su multiplicidad de colores (“Ou verde ou amarelo ou variegado”) como la vida. Además de eso, el campo “ondula incertamente” al viento o a la brisa, lo que puede hacer referencia a los momentos de dificultades y bonanzas por los cuales pasamos. Este momento para él es de extremo conflicto, pues considera “débil como uma haste de papoila”, o sea, se encuentra desarmado, vulnerable, fragilizado. Nada quiere : ni pensar ni actuar, así como los campos que se entregan al ciclo natural de la vida, sin esfuerzo, se deja llevar por las “vacaciones” en que existe.

La lectura que se presenta hasta aquí es una manera de leer a Ricardo Reis, basada en los conocimientos del lector actual, teniendo como respaldo un conjunto de otras recepciones ya hechas de la obra de Ricardo Reis, así como impresiones personales y la participación en cuanto sujeto-lector. Se percibe que Ricardo Reis, en relación a su filosofía de vida, demuestra tener un conocimiento amplio del epicureísmo y del estoicismo y que el efecto que tales ideas causó en si fue tan importante que las incorporó a su vida, teniendo en cuenta, de acuerdo con Iser<sup>164</sup>, que el efecto es algo a ser experimentado. Se dijo, anteriormente, que transmite puntos de estas filosofías, como la ataraxia, la indiferencia, la impasibilidad delante del tiempo, de la muerte, la inutilidad de hacer un gesto, la indiferencia de los dioses, la mantención del orden de las cosas. De ahí, se puede imaginar un hombre sabio, que busca conocimiento, una consciencia lúcida de si y de las cosas, pero guarda

<sup>161</sup> Idem, ibídem, Oda 59. p. 89.

<sup>162</sup> Idem, ibídem, Oda 117. p. 123.

<sup>163</sup> Idem, ibídem, Oda 126. p. 127.

<sup>164</sup> ISER, W. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. vol1. tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo:Ed. 34. 1999.

todo para sí, no lo coloca al servicio de nadie. Lo que comparte en sus poemas son los gestos inútiles que afirman valen la pena de ser hechos; gestos más estéticos que plenos de sentido.

### 6.4. Horacio por Ricardo Reis

Una de las grandes influencias de Ricardo Reis es el gran poeta latino, Horacio, nacido en 65 a. C. Horacio se consagró por sus poemas cortos, con temas de lo cotidiano, cantándole al amor, la amistad, el vino y a la fiesta. Estaba en contra de la guerra por su brutalidad, a pesar de ser protegido por Mecenas y ser poeta del Emperador Romano César Augusto.

Muchas de sus ideas y temáticas pasaron como herencia literaria a través de los siglos, especialmente el ideal del *carpe diem* y del *aurea mediocritas*. El *carpe diem* significa “aprovecha el día”, porque el tiempo pasa de prisa y con él la juventud y los buenos momentos; aproveche el día como si fuese el último. La humildad, la doctrina aristotélica del medio-término dorado es lo que se refleja en el *aurea mediocritas*, vivir con moderación y modestia, sin lujos o ganancia.

Como explica Tringali<sup>165</sup>, la muerte para Horacio no tiene sentido negativo y tampoco hace que se pierda la voluntad de vivir. Al contrario, la muerte es enfrentada como una realidad presente en todas las situaciones, como el ciclo de las estaciones, el intercalar entre el día y la noche. Pensar en la muerte es una oportunidad de aprender a vivir mejor.

Horacio es una de las bases de la poesía de Ricardo Reis, comenzando por el nombre de la obra: *Odas*, igual al nombre del libro *Odas de Horacio*. Según Tringali<sup>166</sup>, la presencia de Horacio en las odas de Ricardo Reis es verdadera, tanto por la reescritura de los modelos cuanto por la temática abordada. Mientras tanto, Ricardo Reis es horaciano en el plano estético formal y casi antihoraciano en el plano ideológico.

Ricardo Reis se vale de la idea del *carpe diem* en varios poemas, como en “*Coroai-me de rosas*”<sup>167</sup>:

***Coroai-me de rosas, Coroai-me em verdade De rosas – Rosas que se apagam  
Em frente a apagar-se Tão cedo! Coroai-me de rosas E de folhas breves. E  
basta.***

La rosa es una flor perecible y puede indicar la brevedad de la vida, también sugerida por la forma corta del poema. Pero la figura de la rosa puede haber sido usada para mostrar que, a pesar de efímera, es perfecta y bella y esa belleza debe ser aprovechada mientras existe. Él dice “Rosas que se apagam/ Em frente a apagar-se/ Tão cedo!”, como si las rosas fuesen una metonimia de todo ser vivo y como las rosas se van luego, así también pasa aquel que se la coloca en la frente. La corona es símbolo de la perfección y de la participación en la eternidad, pero para Ricardo Reis sólo el gesto de ser coronado de rosas y hojas breves basta, es suficiente y tiene un fin en sí mismo.

<sup>165</sup> TRINGALI, D. Op. cit.

<sup>166</sup> TRINGALI, D. Op. cit. p. 53.

<sup>167</sup> PESSOA, Fernando. Poesía, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda IX. p. 19.

En “*Tão cedo passa tudo quanto passa!*”<sup>168</sup>, otro poema corto de seis versos, hay un cuestionamiento sobre lo que hay que hacer delante del paso del tiempo, una vez que todo pasa muy rápido y conocemos tan poco de la vida y de la muerte – “Tudo é tão pouco! Nada se sabe, tudo se imagina”. La salida está rodearse de rosas, amar, beber y callar, o sea, aprovechar de lo poco que la vida ofrece. Termina con, todo, el poema afirmando que “O mais é nada”, como si no hubiera esperanza.

La naturaleza también refleja el paso del tiempo, como vemos en “*Quando, Lídia, vier nosso outono*”<sup>169</sup>, y aconseja a su interlocutora, Lídia, a no pensar en la primavera que ha de venir, que no será más de ellos, o sea, en el futuro, ni estarán “estio, de quem somos mortos”, el pasado que vivieron, ya no existe más.

Que aprovechen el tiempo en que viven, aunque sean momentos en que la juventud ha pasado y sientan que la muerte está próxima, pues es esto que los vuelve siempre distintos en cada instante (“O amarelo atual que as folhas vivem/ E as torna diferentes”).

Al pensar en el pasado, vemos lo que no vemos más; al mirar al futuro, intentamos ver lo que no se puede ver. En “*Uns, com os olhos postos no passado*”<sup>170</sup>, el yo-lírico afirma que “Este é o dia,/ Esta é a hora, este o momento, isto/ É quem somos, e é tudo”, de forma que nuestra seguridad sea puesta en el presente, porque delante del tiempo somos “nulos” y nuestra vida dura muy poco. Por esto, “Colhe/ O dia, porque és ele”.

Mientras tanto, al mismo tiempo en que se aconseja que se disfrute el día porque nada somos más que el presente, dice que no vale la pena hacer un gesto; gozar o no gozar tiene el mismo resultado, porque “*passamos como o rio*”<sup>171</sup> y más vale pasar sin grandes desasociados. Además de esto, no hay esperanzas, ya que “*Igual é o fado, quer o procuremos, / Quer o ‘speremos*”<sup>172</sup>. También habla del desapego al presente y a las situaciones de la vida, para que no se de atención a nada para que nada entre en la memoria – “*Colhe as flores mas larga-as/ Das mãos mal as olhaste*”<sup>173</sup>. Para Ricardo Reis, según afirma Tringali<sup>174</sup>, nada vale la pena y niega, pues, a Horacio en este sentido, de que todo pasa, poco importa lo que se haga.

El ideal del aúrea mediocritas o el medio-término dorado, sin embargo, aparece en varias odas de Ricardo Reis. No esperar nada de la vida y aceptar lo que de ella venga es tematizado en “*Quero ignorado, e calmo*”<sup>175</sup>. El proyecto de vida de Ricardo Reis se resume vivir como desconocido, ignorado, y, por eso, calmado, único dueño de si mismo y de sus días:

***Quero ignorado, e calmo Por ignorado, e próprio Por calmo, encher meus dias  
De não querer mais deles. (...)***

Esta sería su solución para evitar lo que se dice en la segunda estrofa: la riqueza que irrita la piel, no trae beneficios al ser humano, o la fama que elude a la persona. Quién se fía sólo

<sup>168</sup> Idem, ibídem, Oda 63. p. 92.

<sup>169</sup> Idem, ibídem, Oda 105. p. 117.

<sup>170</sup> Idem, ibídem, Oda 144 p. 136.

<sup>171</sup> Idem, ibídem, Oda 5. p. 35.

<sup>172</sup> Idem, ibídem, Oda 59. p. 89.

<sup>173</sup> Idem, ibídem, Oda .12 p. 41-42.

<sup>174</sup> TRINGALI, D. Op. cit.

<sup>175</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 139. p. 133.

de estos elementos no percibe que el sol pasa y viene la noche, como coloca en la tercera estrofa: “Aos que a felicidade/ É sol, virá a noite”, a los que no perciben que la riqueza y fama son pasajeras, vendrán tiempos difíciles y de tristezas. Pero, para aquellos que se dan por satisfechos con lo que la vida les ofrece, “Tudo o que vem é grato”.

Por esto, no vale la pena acumular riquezas, gastar tiempo con mucho trabajo o anhelar la fama, porque “A obra cansa, o ouro não é nosso” y la “fama ri-se” de nosotros, como dice la oda “*Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando*”<sup>176</sup>, que agrega que “a vida basta”, aún siendo corta y dándonos tan poco.

Un ejemplo más del ideal del medio-término dorado es la oda “*Segue o teu destino*”<sup>177</sup>, estructurada en cinco estrofas, de cinco versos cada uno, lo que quiere dar al poema un cierto ritmo:

***Segue o teu destino, Rega as tuas plantas, Ama as tuas rosas. O resto é a sombra De árvores alheias. A realidade Sempre é mais ou menos Do que nós queremos. Só nós somos sempre Iguais a nós-próprios. Suave é viver só. Grande e nobre é sempre Viver simplesmente. Deixa a dor nas aras Como ex-voto aos deuses. Vê de longe a vida. Nunca a interrogues. Ela nada pode Dizerte. A resposta Está além dos deuses. Mas serenamente Imita o Olimpo No teu coração. Os deuses são deuses Porque não se pensam.***

En esta oda, encontramos nuevamente los consejos del yo-lírico, expresados por medio de los verbos en presente indicativo, en tono imperativo “segue”, “rega”, “ama”, “deixa”, “vê”, “imita”. Esto porque el yo-lírico recomienda el cuidado con lo que cada uno tiene, con lo que la vida le ha dado: el destino, las plantas, las rosas. Cada uno cuide de lo que es suyo, porque “o resto é sombra/ De árvores alheias”. No podremos tener todo lo que deseamos, porque la realidad “Sempre é mais ou menos/ Do que nós queremos” y la nobleza, según él, es “viver simplesmente”, de forma sencilla, sin grandes ilusiones, sueños, ambiciones, deseos, bien como vivir, simplemente vivir, sin interrogar la vida e imitando a los dioses que no piensan quienes son: sólo son.

Tringali<sup>178</sup> realiza un estudio sobre el código del vino de Horacio y el código del vino en Ricardo Reis y concluye que, al contrario de Horacio que bebe el vino siguiendo un ritual casi eucarístico, con reglas, amigos, conversaciones, música, danzas, flores, en días y horarios determinados, Ricardo Reis no ve ningún sentido mayor en beber. Poco le importa beber o no, ya que eso no modificará el curso de la vida.

Esto puede percibirse en la oda “*Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo*”<sup>179</sup>, en que el yo-lírico considera sabio a aquel que se mantiene al margen de los acontecimientos y observa sin tomar parte en ellos. Beber no tiene ningún sentido religioso, porque “ao beber nem recorda/ Que já bebeu na vida”, una vez que el yo-lírico no cree en nada, ni en el pasado, ni en el presente, ni en el futuro. Delante de esto, el vino no resuelve nada y poco importa beber o no porque “a vida/ Passa por ele e tanto/ Corta à flor como a ele”.

---

<sup>176</sup> Idem, ibídem, Oda XX. p. 25.

<sup>177</sup> Idem, ibídem, Oda 34. p. 68.

<sup>178</sup> TRINGALI, D. Op.cit.

<sup>179</sup> Pessoa, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 13. p. 42.

Según el yo-lírico, el vino sirve para olvidar el paso de las horas y, por lo tanto, no importa si es de día o de noche, si después de la puesta del sol o antes del amanecer. Lo que importa es beber “tranquilo”, solo, deseando que la muerte no llegue tan pronto.

La conversación, según Tringali<sup>180</sup>, en el festín de Horacio, era incentivada por la ingestión de vino de forma moderada, haciendo que los amigos hablasen sin miedo de lo que sentían, recordaran momentos vivenciados, discutiesen diversos temas. Beber en exceso era perjudicial para la conversación, porque bajo el efecto del vino surgían peleas, la maledicencia y las revelaciones de secretos. Ricardo Reis, sin embargo, inicia su poema “*Bocas roxas de vinho*”<sup>181</sup>, describiendo un cuadro en el que el yo-lírico y Lúdia estarían “deixados sobre a mesa”, con las bocas rojas, coronados de rosas, desnudos. En esta escena de embriaguez, no hay espacio para conversaciones, si no quiere que estén “mudos,/ Eternamente inscritos/ Na consciência dos deuses”. Se puede percibir que en este poema la falta de perspectiva de Ricardo Reis delante de la vida: le incomodan aquellos que intentan construir algo en sus vidas; lo que desea es dejarse “ir no rio das coisas”, embriagado y mudo, impasible delante de la existencia.

Se termina la lectura de Horacio en Ricardo Reis con la intertextualidad existente entre la Oda 3,<sup>182</sup> (Exegi monumentum are perennius), de Horácio, y la oda “*Seguro assento na coluna firme*”<sup>183</sup>, de Ricardo Reis. Ambas hablan sobre la perennidad de la obra literaria en relación al paso del tiempo. Horacio dice que su obra es un monumento más perenne que el bronce y más alto, más imponente que la construcción de las pirámides, de tal forma que nada puede destruirla:

***Exegi monumentum are perennius regalique situ pyramidum altius, quod nom imber edax, non Aquilo impotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum. (...)***

Destaca que al morir, una parte de él continuará viva en sus versos, aún siendo un hombre de origen humilde, hijo de esclavo liberado y nacido en el interior, en la ciudad de Venúsia. Alcanza fama y gloria y pide que sea coronado de laureles en homenaje a Apolo por lo que le aconteció y acontecerá.

Ricardo Reis también presenta sus versos como algo perenne, durable, “coluna firme”:

***Seguro assento na coluna firme Dos versos em que fico, Nem temo o influxo inúmero futuro Dos tempos e do olvido; Que a mente, quando, fixa, em si contempla Os reflexos do mundo, Deles se plasma torna, e à arte o mundo Cria, que não a mente. Assim na placa o externo instante grava Seu ser, durando nela.***

Aún, él no dice que sus versos quedarán para la posteridad, si no es él mismo que, absorbido por sus versos, fijo, contemplando los “reflexos do mundo”, moldeado por medio del arte y no teme el tiempo ni el olvido, “o influxo inúmero futuro/ Dos tempos e do olvido”. Como una placa, en que una imagen exterior es grabada y allí permanece, el arte, la

<sup>180</sup> TRINGALI, D. Op.cit.

<sup>181</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 30. p. 60.

<sup>182</sup> Acabei um monumento mais perene que o bronze/E mais alto que a construção real das pirâmides./De tal sorte que não possam destruí-lo, nem a chuva voraz nem/ O aquilão desenfrenado, nem a série/ Inumerável dos anos e a fuga das estações (Tringali, D. Horacio, poeta da festa: navegar não é preciso. São Paulo: Musa Editora, 1995, p.174.)

<sup>183</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda I. p. 15.

poesía también son capaces de captar el instante, un “reflexo” da realidade exterior deixá-la preservada, “durando nela”.

## 6.5. Las mujeres y el amor

Las musas de Ricardo Reis, así como las de Horacio, son Lída, Cloe y Neera. Horacio, sin embargo, canta y resalta las bellezas y virtudes de las mujeres de segunda clase: la criada, la esclava, la libre o libertina. Tringali<sup>184</sup> explica que las mujeres de primera clase, esto es, las mujeres nacidas libres, casadas, señoras de la casa e hijas de buenas familias, tenían una vida muy restringida al hogar, sin estudios, pues a ellas les cabía guardar por la santidad y perpetuación familiar. A las mujeres de segunda clase les era permitido instruirse, cantar, bailar, tocar instrumentos, lo que las hacía mal vista a los ojos de la sociedad. Además de eso, la esclava era un objeto, la libertina disponía como quería su vida y acostumbraba a trabajar como criada o prostituta. La prostitución, al contrario de los días actuales, era vista como una protección a la institución familiar, porque de la esposa se exigía decoro y recato, mientras los placeres eran satisfechos por las prostitutas, de forma que el hogar quedaba preservado. Los versos de Horacio son dedicados a mujeres de segunda clase porque la nobleza reside en la forma en que se vive el amor y no en la nobleza de nacimiento de la mujer. Entre sus amadas tenemos:

**(...) Horácio amou a inconstante Fóloe, a rústica Fídile, a cantora Neera, a violenta Mírtale, a doce Lálage, a arrogante Cloe, a impudente Cínara, a perjura Barine, a soberba Lice, a bela Glícera, a musicista Lide... A Lída, sua cortesã predileta, ele confessa: mil vezes feliz aqueles cuja união nunca se rompe por deploráveis queixas, cujo amor dura até o último dia.**<sup>185</sup>

Mientras tanto, la intertextualidad que Ricardo Reis hace con Horacio se resume a los nombres de sus musas, y la figura de la mujer, por lo tanto, es dos veces ficcional: una copia de Horacio y un motivo poético.

Con Lída, en la oda “*Vem sentar-te comigo, Lída, à beira do rio*”<sup>186</sup>, no la convida para que intercambien besos, abrazos o caricias, si no que se amen “tranquilamente”, pues “mais vale estarmos sentados ao pé um do outro”. De esta forma, ningún recuerdo que “arda”, “hiera” o “mueva” podrá avalarnos en el futuro, cuando el barquero sombrío llegue. Invita a Lída a beber vino en “*Bocas roxas de vinho*”<sup>187</sup> hasta que queden mudos, impasibles delante de la realidad que los cerca.

Neera aparece en el campo con Ricardo Reis en “*Aqui, Neera, longe*”<sup>188</sup>, incorporea, un interlocutor a quien él dirige sus reflexiones acerca de la libertad, del alma y de la materia, de no pensar.

<sup>184</sup> TRINGALI, D. Op.cit.

<sup>185</sup> TRINGALI, D. Op. cit., p. 83.

<sup>186</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 5. p. 35.

<sup>187</sup> Idem, ibídem, Oda 30. p. 60.

<sup>188</sup> Idem, ibídem, Oda 19. p. 49.



Más concreta es Cloe, a quien propone que se besen y se amen en “*Como se cada beijo*”<sup>189</sup>. Esos besos, sin embargo, tienen la intención de aprovechar el momento mientras “No ombro a mão, que chama/ À barca que não vem senão vazia”, de forma que no haya compromiso o sentimiento mayor que los una a no ser el momento presente.

Ricardo Reis considera el amor una prisión, como se puede ver en la oda:

***Não quero, Cloe, teu amor, que oprime Porque me exige amor. Quero ser livre. A ‘sperança é um dever do sentimento.***<sup>190</sup>

Es como si el amor exigiese de ellos más de lo que pueden dar; es como si tuviese el deber de estar aprisionado a alguien. De esta forma, no quiere amar ni quiere que alguien lo ame, porque eso también exigiría algo de él. Tal vez, para él, el amor quita la esperanza y reduzca el sentimiento, mientras que la libertad es una forma de cultivarla. Por eso, Ricardo Reis se vale de figuras femeninas, pero, delante de ellas, su postura es de indiferencia. Para él, el amor es una “sombra”, es inseguridad, exige que aquel que ama salga de la superficie, una vez que el placer viene de contemplar, ver, conocer la realidad externa de las cosas, la belleza externa “dada, repetida” en sus ojos, “lagos que a morte seca”.

Junto a Lídia, como se relató, enmudece. En “*Prazer, mas devagar*”<sup>191</sup>, podemos percibir el ideal epicúreo de la búsqueda de la felicidad y el placer, pero el placer moderado, cuidadoso, que no perturbe el alma, de forma que la suerte no les sea arrancada. Que el placer sea “escondido”, aunque sea considerado un “depredando pomo”, algo que ya está en depreciación, desvalorizado.

La frialdad de afectos es el ideal de Ricardo Reis para alcanzar la libertad de los dioses: “*Não só quem nos odeia ou nos inveja*”<sup>192</sup> presenta las restricciones que las pasiones causan: el odio, la envidia y el amor son opresores, de forma que aquel que no posee esos sentimientos y vive el desapego, tiene todo - tiene libertad: “Que os deuses me concedam que, despido/ Deafetos, tenha a fria liberdade/ Dos pincaros sem nada”. Además, en este poema el yo-lírico retoma el ideal del medio-termino dorado, la simplicidad y despojamiento, extendidos hasta el sentimiento y el deseo. Este desapego es lo que nos hace semejantes a los dioses: “Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada/ É livre: quem não tem, e não deseja,/ Homem, é igual aos deuses”.

Para Ricardo Reis não há amor:

***Ninguém a outro ama, senão que ama O que de si há nele, ou é suposto. Nada te pese que não te amem. Sentem-se Quem és, e és estrangeiro. Cura de ser quem és, amam-te ou nunca. Firme contigo, sofrerás avaro De penas.***<sup>193</sup>

Amamos en los otros lo que hay de nosotros en ellos. ¿Y si nadie lo ama? No hay problema porque significa que nadie se identifica con él, es como si fuese “extranjero”. En este poema, el yo-lírico recomienda que cada uno cuide de ser quién es, siendo amado o no (“Cura de ser quem é, amam-te ou nunca”), de forma que “firme contigo, sofrerás avaro/ de penas”, o sea, no sufrirá o sufrirá poco.

<sup>189</sup> Idem, *ibídem*, Oda .V p. 17.

<sup>190</sup> *Idem, ibídem, Oda 115 . p. 122.*

<sup>191</sup> Idem, *ibídem*, Oda XIX. p. 25.

<sup>192</sup> Idem, *ibídem*, Oda 114. p. 121.

<sup>193</sup> *Idem, ibídem, Oda 131. p. 129.*

El lector, acostumbrado a poemas que canten y celebren el amor, se asusta con el pesimismo de Ricardo Reis, para quien nada vale la pena, ni aún amar y ser amado, lo que promueve una ruptura, o sea, de acuerdo con Aguiar e Bordini, “*uma ação ocasionada pelo distanciamento crítico de seu próprio horizonte cultural, diante das propostas novas que a obra suscita*”<sup>194</sup>. Ricardo Reis rompe con la mirada horaciana y lo romántico sobre la mujer y el hombre, y el lector, que acepta el juego dos veces ficcional del heterónimo (porque él mismo es ficción y su obra sería ficción de la ficción), puede experimentar esta visión pesimista.

## 6.6. Religión y Libertad

Cuando hablamos sobre la religión en Ricardo Reis pensamos en paganismo. Sin embargo los dioses paganos aparecen en sus poemas, no podemos afirmar que Reis sea un pagano auténtico, cuando él mismo afirma ser un “pagano de la decadencia” (“*pagão da decadência*”), lejos de aquel tiempo en que esa era la religión seguida oficialmente por griegos y romanos. Además de eso, el heterónimo se declara epicúreo, pero Epicuro era materialista y ateo; luego, se puede concluir que Ricardo Reis se vale de las figuras de la religión greco-romana como adorno, como recurso retórico en sus poemas, y no como un principio religioso de hecho.

De acuerdo con Tringali<sup>195</sup>, Ricardo Reis sería afiliado, a su modo, de la religión olímpica, que difiere de la saturniana por no creer en la transcendencia, ni en el misticismo, pero los dioses están presentes en la naturaleza, en las cosas y en los seres, y todos viven bajo el determinismo y el destino.

Según Ricardo Reis, los dioses saturnianos son “desterrados”, “materia vencida”, “fuerzas inútiles”, “ruinas despechadas” como se puede leer en la oda “*Os deuses desterrados*”<sup>196</sup>.

Aquí, el yo-lírico dice que esos dioses vienen “espreitar a vida” en el crepúsculo, como que a escondidas, y traen sentimientos falsos, suscitan dolores y cansancios que roban la alegría, e intentan convencer de que existe algo más allá de la materia, por ser espirituales:

**(...) *Vêm então ter conosco Remorsos e saudades E sentimentos falsos. (...) Vêm, inúteis forças, Solicitar em nós As dores e os cansaços, Que nos tiram da mão, Como a um bêbado mole, A taça da alegria. (...)***

Para el yo-lírico, el mundo es lo “que se vê e apalpa” y en esto consiste la creencia en los dioses olímpicos, fuerzas y elementos de la naturaleza. Por esto, nada resta a los dioses saturnianos a parte de llorar el lugar que les fue robado por los olímpicos. Así dice el yo-lírico en este poema:

**(...) *Hiperion no crepúsculo Vem chorar pelo carro Que Apolo lhe roubou. E o poente tem cores Da dor dum deus longínquo, E ouve-se soluçar Para além das esferas... Assim choram os deuses.***

---

<sup>194</sup> AGUIAR, V. T.; BORDINI, M.G. Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas. 2° Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. p. 88.

<sup>195</sup> TRINGALI, D. Op. cit.

<sup>196</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 3. p. 32.

También la oda “*Anjos ou deuses, sempre nós tivemos*”<sup>197</sup> – tres estrofas de cuatro versos: dos decasílabos y dos hexasílabos – es una crítica al saturnismo, que, según el yo-lírico, presenta una “visão perturbada de que acima/ De nós e compelindo-nos/ Agem outras presenças”. Esto quiere decir que así como para el ganado el hombre es como un dios, que “os coage e obriga” y ellos no se dan cuenta, habría, sobre el hombre, una fuerza suprema y sabría conducir nuestros pensamientos y acciones conforme a su voluntad, sin que nos diéramos cuenta de ello, la Providencia Divina – “Nossa vontade e o nosso pensamento/ São as mãos pelas quais outros nos guiam”. El yo-lírico, sin embargo, no cree en ese espiritualismo; para él, el hombre es dueño de sí mismo y cree en que esto hace al ser humano semejante a los dioses y no subyugado a ellos.

Esta misma reflexión es desarrollada en “*Meu gesto destrói*”<sup>198</sup>, también con tres estrofas de cuatro versos, siendo los dos primeros hexasílabos y los dos últimos decasílabos. En los dos primeros, el yo-lírico presenta el asunto de la estrofa mientras que en los dos siguientes remata la idea.

Por la acción del yo-lírico de dañar con un toque a las hormigas – “*Meu gesto que destrói/ A mole das formigas*” –, puede ser considerado “um ser divino” por ellas, aunque no se considere como tal. De la misma forma, los dioses tal vez no se sientan divinos, pero el hecho de ser más grandes que los seres humanos es lo que los hace sentirse dioses:

**(...) Assim talvez os deuses Para si o não sejam. E só de serem do que nós maiores Tirem o serem deuses para nós. (...)**

Delante de esto, aún no teniendo la seguridad que sea cierto – “*Seja qual for o certo*” –, no considera prudente confiar enteramente “*numa fé sem causa*”, reforzando su teoría de que cree en aquello que puede ver, sentir: en los dioses de que están en los campos, en el cielo, en las cosas y en los seres y no pone su fé en algo oscuro y vago.

La materialidad de los dioses es retratada en la oda “*O deus Pã não morreu*”<sup>199</sup>, tanto por el contenido cuanto por la estructura formal. Tenemos tres estrofas que presentan un creciente número de versos, siendo, todos ellos, hexasílabos: la primera, que habla del dios Pan, tiene siete versos; la segunda, sobre Cristo y el sobreviviente Pan, con ocho versos; la tercera, sobre los dioses antiguos y su presencia en la naturaleza diez versos.

Para el yo-lírico, los dioses no perecerán ante la religión cristiana, con su dios triste; Cristo sería “*um deus a mais, / Talvez um que faltava*”. Tenemos, entonces, la descripción de donde los dioses son encontrados: Apolo, en el sol, con sus sonrisas que muestran los campos, o “*os peitos nus de Ceres*”; y el dios Pan, que aparece donde quiere con el sonido de su flauta. La presencia de los dioses es reforzada en la tercera estrofa, en que el yo-lírico afirma que “*Os deuses são os mesmos, / Sempre claros e calmos, / Cheios de eternidade/ E desprezo por nós*”, o sea, los dioses continúan presentes en la naturaleza y siempre estarán allá, “*Trazendo o dia e a noite/ E as colheitas douradas*”, no por providencia divina, si no por sí mismos, porque los dioses no se interesan con los seres humanos.

Para el heterónimo, somos “*donos de nós-mesmos*”, como se puede leer en “*Da nossa semelhança com os deuses*”<sup>200</sup>, y, exilados en esta existencia, poseyendo la vida, como regalo de Jove ou Júpiter, que sepamos vivir “*altivamente*”, mientras el “*fatal rio escuro*”

<sup>197</sup> Idem, ibídem, Oda 27. p. 57 .

<sup>198</sup> Idem, ibídem, Oda 159. p. 147.

<sup>199</sup> Idem, ibídem, Oda 2. p. 31.

<sup>200</sup> Idem, ibídem, Oda 17. p. 47.

no nos alcanza. Si hasta sobre los dioses pesa el Destino (“Como acima dos deuses o Destino/ É calmo e inexorável”), que podamos construir para nosotros nuestro propio destino – “Acima de nós mesmos construamos/ Um fado voluntário” – de forma que nada nos oprima ni nos manipule, para que seamos dueños de nuestro futuro y señores de nuestras decisiones:

**(...) *Que quando nos oprima nós sejamos Esse que nos oprime, E quando entremos pela noite dentro Por nosso pé entremos***

De esta forma, se tiene la ilusión de que se es libre, como los dioses del Olimpo se piensan libres; es lo que se presenta en “*Só esta liberdade nos concedem*”<sup>201</sup>. Aquí, el yo-lírico apunta a que existen los dioses porque creemos en ellos, al final, nos sometemos “ao seu domínio por vontade nossa” y pensamos ser libre como los dioses lo son. Sobre ellos pesa también el “eterno fado”, así como sobre los hombres, pero ellos no piensan en eso y nosotros, siguiendo su ejemplo, tampoco debemos preocuparnos con lo que nos espera, si no que debemos seguir nuestras vidas y construir nuestro futuro, “Porque só na ilusão da liberdade/ A liberdade existe”. El yo-lírico usa una comparación para hablar de esta libertad que tenemos de construir nuestras vidas: “Como quem pela areia/ Ergue castelos para encher os olhos”, lo que puede indicar la búsqueda de este hacerse como los dioses, a pesar de que eruir castillos de arena es un gesto inútil, frágil, pero que llena los ojos, trae la ilusión de que estamos imitando a los dioses, de que podemos ser creadores y eso nos satisface y, que sabe, agradará a los dioses – “E os deuses saberão agradecer-nos/ O sermos tão como eles”.

A pesar de ser materialista, Ricardo Reis reconoce la existencia de algo imperecible: el alma; comprende que la materia pasa mientras el alma es libre. Es esto lo que vemos en “*Aqui, Neera, longe*”<sup>202</sup>, en que la musa Neera y el yo lírico se encuentran lejos de los hombres y de las ciudades, en el campo, por lo tanto, donde no hay paredes, casas, mucha gente, pueden sentirse libres:

***Aqui, Neera, longe De homens e de cidades, Por ninguém nos tolher O passo, nem vedarem A nossa vista as casas, Podemos crer-nos livres. (...)***

Esta libertad, con todo, no es plena porque “Nos tolhe a vida o corpo/ E não temos a mão/ Onde temos a alma”, pues el espíritu está unido a la materia, al cuerpo, que se “gasta” con el paso del tiempo. A pesar de esto, en el campo, no hay otra forma de prisión más allá de la vida, y pensar en eso es la única cosa que podemos coger. El yo-lírico orienta: “deixemos-nos crer/ Na inteira liberdade/ Que é a ilusão que agora/ Nos torna iguais aos deuses”, de forma que aprovechemos esta libertad, sin pensar, pues eso nos hace semejantes a los dioses, que no son enteramente libres.

Sin embargo, para Ricardo Reis, nada tiene sentido, ni aún el alma, e intenta entender lo que rige el mundo a partir de lo que ve y oye en la naturaleza. Veamos la oda “*Nos altos ramos de árvores frondosas*”<sup>203</sup>:

***Nos altos ramos das árvores frondosas O vento faz um rumor frio e alto, Nesta floresta, em este som me perco E sozinho medito. Assim no mundo, acima do que sinto, Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma, E nada tem sentido – nem a alma Com que penso sozinho.***

---

<sup>201</sup> Idem, ibídem, Oda 18. p. 148.

<sup>202</sup> Idem, ibídem, Oda 19. p. 49.

<sup>203</sup> Idem, ibídem, Oda 95. p. 112.

En este poema, el yo-lírico medita sobre la vida mirando hacia el bosque y oyendo el barullo del viento en las ramas altas de los árboles, como si allá arriba la vida estuviese sucediendo, independientemente de lo que siente o piensa – “Assim no mundo, acima do que sinto/ Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma” –, y está impregnada de naturaleza formando un ciclo de la existencia. Todavía, este ciclo está por sobre lo que se puede entender, sentir; por eso, no ve un sentido mayor para todo eso (“E nada tem sentido”), como si la existencia no significara nada y nacer o morir fueran solo consecuencias del soplar del viento.

## 6.7. La muerte para Ricardo Reis: El barco oscuro en el soturno río

La muerte es cierta e inevitable. Con este pensamiento, Ricardo Reis hace de la muerte uno de los ejes centrales de sus poemas, reforzando la idea de que el tiempo no perdona y la vida es demasiado corta. Aún así, la muerte no es presentada como una forma de enseñar a vivir, porque la muerte no tiene sentido para Ricardo Reis. Convencido de que ella llegará de un día a otro, declara que lo mejor es no hacer nada, permanecer indiferente porque la muerte lo buscará de cualquier manera. No vincula, por lo tanto, el motivo de la muerte al *carpe diem* horaciano, una vez que “viver é durar”.

Varias imágenes aparecen en las odas para evocar la idea de la muerte: “o barqueiro sombrio”, “barco escuro no soturno rio”, “pátria de Plutão”, “a abominável onda”, “o óbolo” que se da a Caronte, “o barqueiro sombrio”, “hora do barqueiro”, metáforas mitológicas del momento en que termina un viaje – a vida – y se inicia otra hasta el reino de los muertos.

Ricardo Reis considera el ser humano como insignificante, un “nada”, por eso, en “*Ao longe os montes têm neve ao sol*”<sup>204</sup>, el yo-lírico habla a Neera que nada les falta porque nada son y nada esperan. La figura de los montes con nieve al sol puede remitir al ser humano que también tiene “frio ao sol”, que aún viviendo sabe y espera el fin. Aún sabiendo de eso, el yo-lírico invita a su musa a gozar el momento con solemnidad y alegría suave, “*aguardando a morte/ Como quem a conhece*”, o sea quién ya conocía su destino.

Ya en la oda “*As rosas amo dos jardins de Adônis*”<sup>205</sup>, declara su amor a las rosas por su belleza exterior y su efimeridad – “em o dia em que nascem,/ em esse dia morrem” –, teniendo su vida una duración de un día y la experiencia de la luz, no de las tinieblas:

**(...) A luz para elas é eterna, porque Nascem nascido já o sol, e acabam Antes que Apolo deixe O seu curso visível. (...)**

Del ejemplo de las rosas, Ricardo Reis formula la idea de que “*façamos nossa vida um dia*”, sin pensar en lo que nos puede suceder en el mañana, “insconcientes”, ignorando el futuro “*volutariamente*”, aprovechando el día, la luz que tenemos, sin preocupaciones mayores porque existe sólo la certeza de que “*há noite antes e após/ O pouco que duramos*”. En esta perspectiva, es que, en “*Olho os campos, Neera*”<sup>206</sup>, el yo-lírico afirma ya sentir “*o frio da sombra/ Em que não terei olhos*”. Para él, la muerte es dejar de ver, de sentir – “*A caveira ante-sinto/ Que serei não sentindo*” – y sumergir, para continuar con las metáforas que Reis utiliza, en un mar desconocido para él, pues aún no lo vio ni lo sintió: donde

<sup>204</sup> Idem, ibídem, Oda 7. p. 37.

<sup>205</sup> Idem, ibídem, Oda II. p. 15.

<sup>206</sup> Idem, ibídem, Oda . XIII. p. 21.

lo que es “incógnito” administrará su futuro. En este momento, llora por sentirse “Súbdito ausente e nulo/ Do universal destino”, esto es, impotente, sometido, sin ninguna posibilidad de reaccionar a un destino que es universal: la muerte.

Según Reis, no hay nada después de la muerte, sólo oscuridad, la noche, en que no se sabe lo que nos espera; de ella no despertaremos. Mientras dormimos, estamos casi como muertos, pero, como vemos en “*O sono é bom pois despertamos dele*”<sup>207</sup>, podemos despertar. La muerte, sin embargo, “*não é sono*”. Esta realidad de morir es lo que el yo lírico propone que enfrentemos, “*refusemos*”, mientras aún en “*corpos condenados*” durar la “*licença indecisa*” del “*carcereiro*”, o sea, entre la oscuridad y la cárcel de vivir, mejor la cárcel, aunque no se sepa cuanto tiempo durará: “*a vida mais vil antes que a morte,/ Que desconheço*”.

Finalmente, el yo-lírico ofrece flores a Lúdia, en este caso, símbolos de la efimeridad, de la muerte, “*votivas/ De um pequeno destino*”, preanunciando el destino de todos.

Además de eso, aquel que muere no deja nada a los que se quedan. Un ejemplo de esto es el poema “*O rastro breve que das ervas moles*”<sup>208</sup>, poema de ocho versos, de diez sílabas poéticas, en que Ricardo Reis hace uso de algunas figuras de efecto sonoro para transmitir sus ideas:

***O RastRo bREVe quE da ERva moIE ErguE o pÉ findo, o ECO que OCO CÔA, A somBRA que se aduMBRA, O bRanco que a Nau laRga – NeM Maior NeM Melhor deixa a ALMA às ALMAS, O IDO aos INDOS. A leMbraNça esquece. Mortos, iNda MorreMos. Lúdia, SOMOS SÓ NOSSOS.***<sup>209</sup>

En este poema, el yo-lírico defiende la creencia de que el rastro que dejamos en nuestra vida pasajera es breve; ecos que luego desaparecerán; sombras que desaparecen en medio de otras sombras; la estela que la nave deja y que luego desaparece en el océano. Es esto lo que el alama deja a los demás, “*o ido aos indos*”, lo que ya se fue a los que están en camino pues el recuerdo es corto, “*esquece*” y, aún muertos, “*ainda morremos*” en la memoria de los otros con el pasar del tiempo. Termina afirmando: “*Lúdia, somos só nossos*”, al morir, dejamos de existir para todos y nada de nosotros queda para nadie.

Si somos nada, nada dejamos, por eso, ni en “*leis feitas, estátuas vistas, odes findas/ Tudo tem cova sua*”, todo tiene un fin, tiene un poniente, así como nosotros, todos tenemos naciente y poniente en nuestras vidas. Concluye, reafirmando de forma incisiva y pesimista, que no pasamos de la mentira, de cuentos, y lo que realizamos en el transcurso de nuestra existencia son acciones tan mentirosas como nosotros: “*Somos contos contando contos, nada*”.

## 6.8. Como vidrio a la luz del sol

La propuesta, con la lectura de las odas de Ricardo Reis, fue descubrir como este “hombre” se posiciona delante del mundo, como se relaciona con la vida, con los seres, con la realidad, a partir del diálogo con sus propias palabras, de la estructura textual y de los

<sup>207</sup> Idem, *ibídem*, Oda XIII. p. 21.

<sup>208</sup> Idem, *ibídem*, Oda 87. p. 107.

<sup>209</sup> *Idem, ibídem, Oda 88. p. 108.*

espacios vacíos que deja para que el lector los complete con su experiencia y conocimiento. Entre el lector y las ideas transmitidas se interpone el texto y este se abre a diversas posibilidades de realizaciones en la lectura, de acuerdo a las distintas expectativas de aquellos que lo buscan. Delante de esto, se intenta hacer una lectura que se enfocase a los aspectos relativos al relacionamiento de Ricardo Reis con la realidad que lo cerca, como Lída con las dificultades, alegrías, placeres, amor, mujeres, naturaleza, muerte, en fin, todo lo que nos envuelve en lo cotidiano de la vida.

Es necesario dejarse ir en el río de las cosas y contemplar la vida a la orilla del río o del camino. De esta forma, se puede aprovechar el máximo con la mirada, el sentir, sin involucrarse con los demás, sin ir al fondo en las pasiones, en los problemas y en los conflictos humanos. La moderación en los placeres que trae la tranquilidad y la indiferencia son las bases para su filosofía de vida. No se puede hablar de la vida sin hablar de la muerte, tratándose de Ricardo Reis, una vez que la vida está estrechamente relacionada a la condición pasajera del ser humano. Si la vida no tiene sentido para Ricardo Reis, la muerte tampoco lo tiene. Aún así, le causa miedo porque considera que es como la noche, la oscuridad que existe antes y después de nuestra existencia.

Luego, si hay vida mientras se puede ver, sentir, en la oscuridad no se ve ni se siente nada; entonces, Ricardo Reis no entiende la muerte ni la desea. Pero está en constante espera. Por esto, aconseja a sus musas, a los lectores y a si mismo que aprovechen el presente, porque es la única cosa que se es, no hay nada además de él. La muerte no aparece como una preocupación para enseñar a vivir mejor; no vale la pena vivir; si no para mostrar lo insignificante que somos y cuan inútil es todo lo que hacemos delante de la certeza de que moriremos.

Es inútil también el nutrir sentimientos de patriotismo o aún preocuparse con guerras, con los problemas que afligen a la nación. Ricardo Reis predica que seamos como jugadores de ajedrez que se dejan absorber por el juego, una batalla sin sangres, sin violencia, que, al terminarla, queda solo la satisfacción de haberle ganado a un jugador mejor, nada más. El heterónimo se coloca al margen de todo y cualquier problema que le sea exterior, manteniéndose impassible delante de cualquier situación. Esto se explica por el hecho de sentirse extranjero, en cualquier lugar en que esté o viva, que no consigue comprender ni ser comprendido por el mundo, de forma que no se apega a nada ni a nadie.

La religión pagana que defiende en sus poemas no es de hecho algo que inflencie su vida; es más un recurso retórico. Siendo epicureista, sería materialista y semiateo, o sea, cree en dioses, pero aquellos que están en la naturaleza, que pueden ser vistos, tocados, sentidos; esos que están cerca de la humanidad y sobre quien también pesa la mano del destino al igual que sobre los hombres. Esto quiere decir que el poder que algunos dioses tengan sobre la humanidad, es el que los propios seres humanos les atribuyen, pues ellos no pueden cambiar el curso de las cosas; sólo son más grandes que nosotros.

Ricardo Reis desea ser libre de cualquier forma de prisión: de la riqueza, de la gloria, de la fama, del poder, del odio, de la envidia, del placer, del amor. Todo, según él, es pasajero y aprisiona. Sabio es quien no pide nada, no desea nada, no ama ni es amado, porque, así, es libre. Ricardo Reis llama a sus musas – Lída, Neera, Cloe – no para amarlas, dar algo de sí, si no para sentarse uno al lado del otro, estando mudos, ebrios a la espera de la muerte, indiferentes uno al otro, o aún para intercambiar furtivas y rápidas caricias, besos y abrazos que no dejan grandes recuerdos capaces de conmover el alma. La mujer aparece como aquella que está a disposición para aprender sus enseñanzas, una oyente pasiva, a quien no es dado amar ni ser amada por Ricardo Reis. El amor es sombra, no deja ver claro y además aprisiona.

En resumen, se puede decir que Ricardo Reis, en sus poemas, siempre presenta una realidad a ser enfrentada – la muerte, la inutilidad de la vida, el paso del tiempo, la necesidad de ver más y mejor – y gestos que, aún inútiles, proporcionan el placer de contemplar la belleza exterior de las cosas: coger flores y dejarlas caer, contemplar la naturaleza, mojar las manos en el río, coronarse de rosas y hojas breves, jugar ajedrez. En esto consisten sus enseñanzas: encarar la realidad como el vidrio, transparente, dejándose traspasar por la luz, por los ojos de los otros; permitiéndose mojar por la lluvia, pero no retener nada de ella, ni darse a conocer a los demás; mirarse a través del vidrio, pero sin percibir el que existe; que sea tibio y refleje un poco la luz del sol.

Al revisar las odas de Ricardo Reis, se nota que presentan variaciones, tanto en el número de versos de cada estrofa como en el sistema de metrificación. En las estrofas se distingue la presencia de cuartetos, tercetos y hasta dípticos.

En relación a la métrica, hay un predominio del verso decasílabo y del hexasílabo, sin la rígida obediencia a la estructuración de dos versos decasílabos y dos hexasílabos para componer el cuarteto.

Las variaciones que el heterónimo incorpora en sus odas pone de manifiesto la originalidad de Pessoa, capaz de transportar para la modernidad el espíritu de los grandes poetas clásicos, sin restringir su arte a una simple imitación o repetición de estos patrones, remodelándolos, al contrario con su particular visión creativa.

Los ejemplos citados muestran que las variaciones formales acompañan una mayor o menor tensión, incluida por el heterónimo en sus versos, al tratar los temas de la inexorabilidad de la muerte, la brevedad de la existencia o de la inutilidad del gesto humano delante de las fuerzas de los dioses o del Destino. A partir de esta evidencia, ninguna acción vale la pena porque nada cambiará esa verdad implacable.

En todos los ejemplos citados, el poeta trata prácticamente de los mismos temas; más el estado de espíritu con que lo aborda presenta diferencias sutiles que denuncian una plácida aceptación de este destino impuestos a los hombres por los dioses, o una rebeldía, aunque contenida, contra esta omnipotencia de la muerte sobre la vida, tornándonos juguetes en las manos del Destino.

Esta consciencia de la fragilidad humana, o de la inconsistencia de la propia voluntad, en la visión del poeta, neutraliza cualquier ilusión o sueño que el ser humano pueda vislumbrar en su anhelo de plenitud.

El poeta reporta angustia em cuanto a la falta de identidad consigo mismo. Tal postura es incongruente con los anhelos filosóficos de las escuelas helenísticas, que postulaban que el hombre debía por sus propios medios encontrar sus caminos. Se puede decir que este obscurecimiento del yo tiene un tono pessoano: evoca la multiplicidad de los “yoes” poéticos de Pessoa. Ricardo Reis no consigue escapar a la marca de la modernidad pessoana, a pesar de todo su aparato clásico.

Fernando Pessoa a través de Ricardo Reis, recreó, en términos poéticos, toda una manera clásica de ver y sentir el mundo, aun en sus aspectos más angustiantes. Pero no todo son flores en el mundo antiguo. Y, si el objetivo de aquellos filósofos era enseñar al hombre a encontrar, por sí mismo, el camino a la felicidad, a través del control racional de las pasiones mundanas, la existencia del dolor y la muerte hace que ese sueño desaparezca. Por eso, el heterónimo no consigue, a pesar de insistir en mantener esta postura de distanciamiento, alcanzar la felicidad. El dolor y el sufrimiento están presentes en su



discurso, creando una tensión, en los pensamientos que se insinúan en sus versos, a pesar de las afirmaciones contradictorias que realiza.

Hay todo un conjunto de sentimientos y sensaciones de miedo, angustia, inconformismo y sufrimiento, presente en sus versos, que traen, de manera velada, las intenciones proclamadas, en estos mismos versos, de alcanzar una utópica paz de espíritu, a través del dominio racional de las emociones.

El poeta canta, en sus versos, el desencuentro consigo mismo a través del tiempo, como si su "yo" del pasado estuviese desvinculado de su "yo" del presente. Es como si en la mente del poeta solo existiera el instante: pasado y futuro no pueden ser aprendidos, no existen debido a la fugacidad de las cosas. El sentirse como espacio de convivencia de diferentes almas encuentra aliento y límites individuales a través de la escritura; una forma de organizar el pensamiento y de descubrirse.

Lo que se puede concluir de éste breve estudio del heterónimo Ricardo Reis es que su perfil clásico, en la forma y en las ideas, es remodelado y asume una faceta moderna, en su angustia y fragmentación. La fase clara, que pretende entregar el remedio para los males del espíritu, a través de la ataraxia, de la impassibilidad delante de la alegría o la tristeza, revela también la fase oscura de las pasiones, del dolor, de la irracionalidad, que representa, al final, una vivencia un poco más próxima de la ambigüedad de los sentimientos humanos. El distanciamiento de la vida, el aislamiento del hombre o la negación del dolor suenan como imágenes falsas o fingimiento.

Después de este breve comentario al respecto de Ricardo Reis y su obra poética, se analizará las características del Reis de Saramago que remiten a este heterónimo de Fernando Pessoa, verificando la manera en cómo ocurre esta recuperación de la imagen de Reis.

Según Kristeva todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala el de la intertextualidad y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. En este sentido, se verifica en el texto poético, el yo lírico saramaguiano permite que el yo lírico de Reis se manifieste, exponiendo sus pensamientos e ideas de vida, pero en el momento siguiente expresa un pensamiento diferente de aquel manifestado por Reis. De este modo, se percibe un doble lenguaje manifestándose en la novela: la de Saramago y la de Reis.

## 7.- PARODIA Y CARNAVALIZACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

Ricardo Reis es un ser doblemente extranjero, dislocado: en el plano filosófico –estético, un poeta neoclásico, pagano, defensor de una manera de vivir idílica y contemplativo en compañía de sus musas y angustiado con la fatalidad de la muerte y la omnipotencia del Destino de los hombres. En el plano subjetivo, un portugués que vivió casi dos décadas exiliado de su patria y que, al retornar, intenta encontrar, en sus rememoraciones del pasado, un punto de conexión, un puente con la realidad presente:

***Veio por estar tão perto e para verificar, de caminho, se a antiga memória da praça, nítida como uma gravura a buril, ou reconstruída pela imaginação para assim o parecer hoje, tinha correspondência próxima na realidade material de um quadrilátero rodeado de edifícios por três lados, com uma estátua eqüestre e real ao meio, o arco do triunfo, que donde está não alcança a ver, e afinal tudo é difuso, brumosa a arquitectura, as linhas apagadas, será do tempo que faz, será do tempo que é, será dos seus olhos já gastos, só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião.***<sup>210</sup>

Sin embargo no hay correspondencia entre la realidad presente y sus recuerdos. Ni Portugal sigue siendo el mismo, ni Ricardo Reis lo es: tiene los ojos cansados. Aún en la memoria la realidad sufre la acción del tiempo, se transforma en abstracción subjetiva, preservada como las cosas estimadas en cajas – es lo que ocurre con la imagen proyectada, en el texto, del baúl de recuerdos que se abre al caer al suelo:

***“E uma muhler idosa, que teima em abrir um guarda-chuva, deixa cair a pequena caixa de folha verde que trazia debaixo do braço, com forma de baú, e conta as pedras do cais foi desfazer-se o cofre, solta a tampa, rebentando o fundo, não continha nada de valor, só coisas de estimação, uns trapos coloridos, umas cartas, retratos que voaram, umas contas que eram de vidro e se partiram, romos brancos agora maculados, sumiu-se um deles entre o cais e o costado do barco, é uma passageira da terceira classe.”***<sup>211</sup>

La imagen nos abre la puerta de confrontación entre los recuerdos de Ricardo Reis con la realidad presente. Esta confrontación está acompañada de preguntas que buscan puntos de encuentros que hayan sobrevivido a la acción del tiempo.

Ricardo Reis-personaje tiene que unir los hilos del pasado con los del presente, para que éste presente adquiera sentido y consistencia, llenando los vacíos, las lagunas que el tiempo y la distancia física se encargaron de construir. Mientras tanto, el personaje busca

<sup>210</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>211</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, , pp. 9-10.

en el lugar donde se registran los acontecimientos- los periódicos. Ya que no dispone de otro canal de información, y es a través de éstos que tratará de enterarse de la muerte de Fernando Pessoa: reanudando por lo tanto el pasado al presente, dándole continuidad y constatando, inclusive, la veracidad de los hechos.

¿Cómo el narrador articula en el texto la relación entre historia y ficción? La respuesta se desprende del siguiente párrafo:

***Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá que ir quem das coisas do mundo passado quiser saber, aqui no bairro Alto onde o mundo passou, aqui onde deixou rasto de seu pé, pegadas, ramos partidos, folhas pisadas, letras, notícias, é o que do mundo resta, o outro resto é a parte de invenção necessaria para que do dito mundo possa também ficar um rosto, um olhar, um sorriso, uma***<sup>212</sup>  
***agonia.***

Se puede observar como el narrador hace la distinción entre la información sobre el mundo pasado, registrado en los periódicos (pisadas, ramas partidas, hojas pisadas, letras, noticias) de una manera más distanciada, generalizada, y la información que es pasada a través de la invención, o de la ficción: en esta, se busca la individualización, la aproximación, a través de la creación de “un rostro, una mirada, una sonrisa, una agonía”. O sea, la relación que el narrador establece entre el registro histórico y la ficción se sustenta en la recreación que profundiza la visión contenida en los registros históricos.

Para comprobar esa relación de recreación de la ficción en confrontación con el conocimiento histórico relatado en los periódicos, el narrador ironiza paródicamente la cuestión de la “veracidad” del discurso periodístico, contraponiéndolo a la verosimilitud de la ficción:

***(...) foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no sábado a noite, na poesia nao era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, (...)***<sup>213</sup>

Al discurso periodístico, o a la verdad histórica, le interesa la veracidad de los hechos; al ficcional, la verosimilitud de los hechos narrados.

E.M. Forster utiliza una lógica muy clara para definir la cobertura de estos dos campos de conocimiento:

***O historiador trata das ações e do caráter dos homens apenas até onde lhe é possível deduzi-lo de suas ações. Preocupa-se tanto com o caráter quanto o romancista, mas só pode saber da sua existência quando ele se mostra a superfície.***<sup>214</sup>

<sup>212</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 31.

<sup>213</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 32.

<sup>214</sup> FORSTER, E.M. *Aspectos do romance. Trad.Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 35.*

Basándose en la oposición entre la vida oculta y la vida exteriorizada, Forster apunta a la función que le cabe al novelista:

***A vida oculta é, por definição, velada e, quando se mostra através de sinais exteriores, não é mais oculta, já entra no domínio da ação. E a função do romancista é revelar essa vida oculta na sua fonte: contar-nos mais sobre a***

215

***Rainha Vitória da História.***

## 7.1. La humanización del epicúreo

En la novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* la ficción toma a la propia ficción como objeto literario, lo que hace muy frágil los límites entre lo real y lo imaginario. Ricardo Reis es una invención de Pessoa. Luego, Ricardo Reis es una invención de la invención. En la novela, se debate entre enfrentar una nueva vida o permanecer distanciado del mundo con su poesía de índole estoico-epicúrea. En la vivencia de esta tensión, el protagonista se va sorprendiendo con sus propias actitudes: ellas pasan a ser guiadas por lo irracional, por la emoción. El epicúreo se humaniza. Llega a hacer una peregrinación a Fátima para buscar a Marcenda:

***É um mar de gente. Ao redor da grande esplanada concava veem-se centenas de yoldos de lona, debaixo deles acampam milhares de pessoas, há painéis ao lume, caes a guardar os haveres, crianças que choram, moscas que de tudo aproveitam. Ricardo Reis circula por entre os toldos, fascinado por este pátio dos milagres que no tamanho parece uma cidade, isto é um acampamento de ciganos, nem faltam as carroças e as mulas, e os burros cobertos de mataduras para consolo dos moscardos. Leva na na mão a maleta, nao sabe aonde dirigir-se, não tem um tecto a sua espera, sequer um destes, precário, já percebeu que não há pensões nas redondezas, hotéis muito menos, e se, não visível daqui, houver alguma hospedaria de peregrinos, a esta hora não terá um catre disponível, reservados sabe Deus com que antecedência. Seja o que o mesmo Deus quiser. O sol está abrasador, a noite vem longe e nao se preve que refresque excessivamente, se Ricardo Reis se transportou a Fátima nao foi para se***

216

***preocupar com comidas, mas para fazer-se encontrado com Marcenda.***

Massaud Moisés trata de manera rigurosa esta cuestión del encuentro entre la literatura y la realidad cotidiana:

***Conquanto semehe aparádoxal, não se pede a Literatura que se torne puramente literária, fruto da fantasia desgarrada, ou autogerida por normas artificiais, mas que resulte da tensão entre o literário e a ralidade, ou entre o imaginário e a vida. De onde falhar a obra que pender para um dos extremos: inferior é a***

215 *Idem, ibídem, p. 35.*

216 *SARAMAGO, José. O ano da morte de Ricardo Reis. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 318.*

**arte demasiado ou predominantemente literária, como a poesia parnasiana, do mesmo passo que o é a arte-espelho da realidade, como a prosa naturalista.**<sup>217</sup>

Se puede decir que Saramago vierte en la voz del narrador este mismo punto de vista en relación al entrecruzamiento entre lo literario y la realidad, cuestionando de manera irónica las ideas de distanciamiento de la realidad presentes en la poesía de Ricardo Reis. Para realizar tal intento, hace al protagonista sumergirse en lo cotidiano prosaico de los lisboetas de los años 30, enfrentándose a una variedad de experiencias, tanto amorosas como políticas, culturales o profesionales. O sea, busca impregnar la poesía de Ricardo Reis de un soplo de vida, de realidad.

A través de la parodia y de la carnavalización, la narrativa va desestabilizando algunos rasgos constitutivos del modelo pessoano, intensificando la tensión ya existente.

A lo largo de sus odas, Ricardo Reis predica repetitivamente la abdicación de las pasiones humanas, de los sentimientos de alegría y tristeza, pues ellos nada pueden contra el curso fatal de la vida que es el encuentro con la muerte:

**(...) Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. Mais vale saber passar silenciosamente E sem desassossegos grandes. Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz, Nem invejas que dão movimento demais aos olhos, Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria, E sempre iria ter ao mar (...)**<sup>218</sup>

En el discurso novelesco, acaba siendo traicionado por la emoción después de haber visitado la tumba de Fernando Pessoa.

El lector sabe la razón de este llanto, que irrumpe repentinamente cuando Ricardo Reis se encuentra dentro del taxi, es la explosión de la emoción sentida, pocos momentos antes, dentro del cementerio, al encontrarse con el túmulo de Fernando Pessoa, negando así el control de las emociones que el heterónimo tanto luchó para conseguir y predicó en sus odas.

El narrador relativiza la causa de este desbordamiento emocional, provocando un juego ambiguo de sentidos al levantar otras hipótesis como causas, remitiendo la narración a un juego temporal entre el pasado y el futuro; ambos frustrantes en sus relaciones. El de Pessoa porque ya es un tiempo agotado, consumado por la muerte. El de Ricardo Reis, tiempo futuro que se proyecta a través de un espacio narrativo, cortado prematuramente por la voz profética del narrador que anticipa al lector una visión ambigua porque tanto puede referirse a la existencia heteronímica del poeta, mero fingimiento pessoano, como a un desarrollo futuro del personaje en el texto novelesco.

Este desbordamiento de los sentimientos por parte de Ricardo Reis tiene un carácter carnavalizado, en el sentido bajtíniano, al provocar un desenmascaramiento del personaje, al mismo tiempo en que aproxima los elementos opuestos de una antítesis. Al respecto de la estructura de la imagen carnavalizada, Bajtín dice lo siguiente:

**“Esta tiende a separar y a reunir los dos polos del proceso de formación o los dos miembros de la antítesis: nacimiento-muerte, juventud-vejez, alto-bajo, cara-espalda, elogio-improperio, afirmación-negación, trágico-cómico, etc. (...) Esto**

<sup>217</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa I*. 15 ed. São Paulo> Cultrix, 1994, p. 132.

<sup>218</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia, Ricardo Reis. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 5. p. 35.*

**puede ser expresado así: los contrarios se encuentran, se miran mutuamente, se reflejan uno en el otro, se conocen y comprenden el uno al otro.**<sup>219</sup>

Observemos la escena en que la emoción se apodera de Ricardo Reis, luego de dejar el cementerio:

**Fez um gesto na direcção da praça de táxis, tinha fome e pressa, se ainda encontraria a esta hora restaurante ou casa de pasto que lhe desse almoço. Leve-me ao Rossio, se faz favor. O motorista mastigava metódicamente um palito, passava-o de um canto da boca para outro com a língua, tinha de ser com a língua, uma vez que as mãos estavam ocupadas na manobra, e de vez em quando aspirava ruidosamente a saliva entre os dentes, produzindo um som intermitente, dobrado como um canto de pássaro, é o chilreio da digestão, pensou Ricardo Reis, e sorriu. No mesmo instante se lhe encheram os olhos de lágrimas, estranho sucesso foi ter este efeito aquela causa, ou terá sido do enterro de anjinho que passou em sua carreta branca, um Fernando que não viveu bastante para ser poeta, um Ricardo que não será médico, nem poeta será, ou talvez, que a razão deste chorar seja outra, apenas porque lhe chegou a hora.**<sup>220</sup>

Es bastante insólita la combinación de opuestos en esta escena: lo grotesco del chófer limpiándose los dientes (imagen del alimento, de la vida), con la emoción del personaje, que terminara de encontrarse con la imagen de la muerte, dentro del cementerio. Ricardo Reis no dice nada sobre su emoción, sólo deja que las lágrimas le broten de los ojos. Al mismo tiempo, el narrador inserta la escena de la carreta blanca que pasa trasportando un angelito, un niño muerto.

Nuevamente la imagen de la muerte, sólo que del niño, en oposición a la muerte de Fernando Pessoa, y una imagen que se presenta, intensificando la sensación de pérdida de Fernando Pessoa, al cual Ricardo Reis no puede acompañar en su último minuto de "presencia física". A pesar de los aspectos diferentes, ambas escenas vividas (la del entierro del niño y la de la visita a la tumba de Pessoa) remiten a la muerte y terminan por despertar, como veremos a continuación, el sentimiento de apego a la vida.

En síntesis, lo grotesco se mezcla a lo lírico, lo bajo a lo elevado, la afirmación a la negación, lo trágico a lo cómico.

Al parecer sólo aquí Ricardo Reis parece darse cuenta de su gran pérdida, de su soledad. Como respuesta a este sentimiento el personaje siente un deseo desesperado de volver al hotel como si este fuese su propia casa, su hogar. Se recuerda de Marcenda, representando el halo amoroso continuo entre pasado y presente, como también el recuerdo de los demás huéspedes del hotel, como si todos juntos compusiesen una familia, exponiéndose de esta manera a los ojos del lector en toda su fragilidad interior (en contraposición a la postura de distanciamiento del mundo, enfatizada por el heterónimo):

**Provavelmente verá a rapariga da mão paralisada, logo a noite, na sala de jantar, é uma probabilidade, como tambeém o são o homem gordo, o mago de luto, as crianças pálidas e seus pletóricos pais, quem sabe que outros hóspedes, gentes misteriosas que chegaram do desconhecido e da bruma, e pensando neles sentiu**

---

<sup>219</sup> BAKTHIN, Mikhail. *roblemas da poética de Dostoiévsky*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.153

<sup>220</sup> SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 38.

***um bom calor no coração, um ultimo conforto, amai-vos uns aos outros, assim***

221

***fora dito um dia, e era tempo de começar.***

El personaje siente falta de las personas, del calor humano que representa su contacto. Y por la descripción anónima que se hace de los huéspedes, compuesta principalmente de rasgos exteriores, queda de manifiesto la precariedad de esas relaciones transitorias y superficiales que se dan en las dependencias de un hotel, espacio donde todos están de paso. Debido a estas condiciones donde se manifiesta la necesidad de proximidad de Ricardo Reis, queda clara su vasta soledad. La pérdida de Fernando Pessoa representa para él, la pérdida del Padre, del Creador; y representa también, y asustadoramente, la oportunidad de emancipación, de independencia. La novela le ofrece a Ricardo Reis la oportunidad de crearse o de sumergirse para siempre en lo ficcional.

En esta situación lo que tiene por delante es la Nada, debe reescribir su historia, reencontrarse, recuperar su identidad en el laberinto de sus múltiples “yoes” (temática tratada en sus odas). Este es el gran desafío que la narrativa le presenta al protagonista: encontrar su verdadero yo, su centro de convergencia con el mundo, colocando sus ideas aprueba en el contacto con la convivencia social, conforme observa Bajtín en su estudio sobre Dostoievski, considerando la concepción dialógica propia del pensamiento humano:

***O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no***

222

***ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a Idea.***

En medio de este embate de ideas desarrollado en la convivencia social, es que Ricardo Reis pasara por un proceso de transformación en sus posturas filosóficas y estéticas, en lo que dicen referencia con el heterónimo. Esta cosmovisión del epicúreo será puesta a prueba en un proceso permanente de cuestionamiento a través de los contrapuntos que se producen entre la imagen del heterónimo y la vida que vive Reis-personaje.

En la novela, el personaje se sorprende componiendo versos en redondilla mayor, en una especie de destronamiento o contrario provocadora del narrador, con el objetivo de carnavalizar la forma clásica de sus odas:

***(...) A janela estava aberta, não dei por que a chuva entrasse, está o chão todo molhado, e calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, tres versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odas ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular, por pouco não rematou a***

223

***quadra, quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica e a gramática (...)***

La sorpresa del personaje se une a la ironía del narrador que está unido a sus más mínimos gestos y no le perdona ningún desliz, ni siquiera un pensamiento en la intimidad de su cuarto. Ricardo Reis-personaje se sorprenderá con lo que le depara el destino: apasionarse de una joven de nombre Marcenda, inaccesible en la trama novelesca, porque consciente de su incapacidad física y reflejo de la musa de una de sus oda. Tener una relación sentimental con la mucama del hotel de nombre Lídia, como otra de sus musas.

<sup>221</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 41.

<sup>222</sup> BAKHTIN, Mikhail. *roblemas da poética de Dostoiévsky*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 73.

<sup>223</sup> SARAMAGO, José. *OP.cit.*, p. 44.

Marcenda es de cierta manera el reflejo de Reis en su soledad e inexistencia. Como Reis vive al margen de la vida. Por otra parte Lúdia es el reflejo inverso de su otra musa poética Lúdia, con quién se sentaba idílicamente a la orilla del río. Fernando Pessoa, a pesar de estar muerto, lo visita esporádicamente, para conversar, ya que tiene un plazo disponible de nueve meses para desaparecer por completo del mundo de los vivos.

Esta es la realidad confusa y ambigua con la cual el protagonista tiene que convivir: las repeticiones por diferencias. Como observa Hutcheon:

***“é a este jogo irónico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica, que me refiro quando falo de paródia moderna”***<sup>224</sup>

Los nombres de las musas son los mismos, pero las convenciones poéticas fueron alteradas por tratarse de otro género. En el juego amoroso de la novela, las musas se transforman en personajes que tienen vida y pensamientos propios; pertenecen a una determinada clase social de la cual heredan sus hábitos y costumbres. Como personajes pasan a tener derecho a voz y al diálogo con sus interlocutores y, principalmente, con el protagonista de la novela, pasando a contraponerse a éste, ya sea en menor o mayor grado, ofreciendo una resistencia personal en términos de opiniones e ideales, estableciendo, dentro de la narrativa, el proceso que Bajtín llama de dialogismo y polifonía, donde el entrecruzamiento de las distintas voces presentes en la novela es una forma especial de interacción que hace la representación multidimensional, creando una tensión dialéctica que configura la arquitectura del discurso.

Ricardo Reis, a su vez. También ofrece resistencia a las perspectivas de participación y comunión con la realidad histórica y social que lo rodea. El periódico es su medio de información acerca del mundo, pero, principalmente es su escudo de protección contra cualquier peligro de aproximación real con este mismo mundo que grita y se agita más allá de las paredes protectoras del hotel donde se mantiene en una especie de aislación:

***(...) o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inconseqüentes mensagens, em cuja eficácia não há motivos para acreditar***

***porque nem sequer temos a certeza de que cheguem ao seu destino (...)***<sup>225</sup>

Ricardo Reis, al igual que su par-heterónimo, se esconde del mundo, contemplándolo a la distancia, a pesar de todas las provocaciones que el mundo le dirige. El periódico, las noticias sobre acontecimientos distantes terminan por neutralizar la posibilidad de involucramiento con los acontecimientos del mundo cercano. La sensación de distanciamiento contagia tanto al mundo distante como al próximo. Mantenerse en ese estado de neutralidad y de inconsciencia son evidencias de la resistencia del personaje a las posibilidades de cambio. En sus versos el poeta declara:

***Sofro Lúdia, do mêdo do destino. A leve pedra que um momento ergue As lisas rodas do meu carro, aterra Meu coração. Todo quanto me ameaça de mudar-me Par melhor que seja, odeio e fujo. Deixem-me os deuses minha vida sempre Sem renovar Meus dias, mas que um passe e outro passe Ficando eu sempre quase o mesmo indo Para a velhice como um dia entra No anoitecer***<sup>226</sup>

<sup>224</sup> HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>225</sup> SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 48.

<sup>226</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia, Ricardo Reis*. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 38. p. 71.



El periódico proyecta, en su neutralidad, el deseo ambiguo de estar en el mundo sin involucrarse en él.

La cuestión de la identidad del protagonista es también trabajada de manera ambigua, ya sea resaltando su función de poeta, como negándola.

El narrador afirma, después de relatar el estado de impaciencia con que él protagonista relee los versos que escribiera, que

***este Ricardo Reis não é o poeta, é apenas um hóspede de hotel que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escrito, quem me terá deixado isto aqui, não foi, de certeza, a criada, não foi Lídia, esta ou a outra, que maçada, agora que está começado vai ser preciso acabá-lo, é como uma***

227

***fatalidade (...)***

Se puede observar que la propia enunciación de la ambigüedad presente en el protagonista se hace a partir de un juego múltiple de voces narrativas que transitan directamente de la tercera a la primera persona. La voz del narrador acaba cediendo a la del protagonista, o sea, el narrador busca confirmar en la voz del personaje aquello que él mismo afirma: el hecho de que este no es Ricardo Reis. Pero el personaje revive, en el pensamiento, las imágenes de las dos Lídias: la criada del hotel y la “otra”, la Lídia musa del heterónimo. Además acepta fácilmente la “pesadez” de tener que terminar de escribir los versos, una vez que ya están empezados. La construcción del protagonista sigue un movimiento circular, desdiciéndose en todo momento.

El narrador afirma en la página 50, que “*Ricardo Reis é somente compositor de odes, nao um excêntrico, ainda menos um tolo, menos ainda desta aldeia (...)*”<sup>228</sup>

Al utilizar la expresión “*desta aldeia*” el narrador remite al lector a los poemas de Caeiro, “*o Tejo não é mais belo que el rio que corre pela minha aldeia*”. Al maestro, no le importa la grandeza atribuida por los hombres a las cosas, si no la simplicidad natural que ellas encierran- esto es, las uniones que tocan de cerca el corazón de los hombres.

La situación de Reis es diferente, no está en su aldea, no se encuentra identificado con Lisboa o con este Portugal que debía ser su patria, como tampoco consigue crear lazos profundos con su gente- las raras intentos terminan frustrados, a pesar de que éstas relaciones dejan marcas en su visión del mundo que se va haciendo más humana.

El proceso paródico que dirige la caracterización del personaje, se sustenta sobre un juego combinatorio entre lo falso y lo verdadero, la ficción y la realidad, el texto poético y el texto novelesco. Este juego se perpetúa hasta el infinito, transforma a Ricardo Reis en un personaje versátil y enigmático que soporta una variedad de posibilidades narrativas.

Esta imagen del texto literario como espacio privilegiado de la elección múltiple e infinita, se ve reflejada de forma metafórica en el libro *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain, que acompaña a Ricardo Reis desde la travesía marítima de Brasil a Portugal y lo acompaña durante toda la novela.

Este título y autor remiten a Jorge Luis Borges y a su libro *Ficciones*. Uno de los cuentos del escritor argentino se titula “*Examen de la obra de Herbert Quain*”.<sup>229</sup>

<sup>227</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.* p. 48.

<sup>228</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 50.

<sup>229</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Emecé Editores, 2005.

Borges analiza la obra de Herbert Quain, un escritor de libros policiales, ya muerto, y establece algunos comentarios sobre el primer libro de Quain: *The God oh the Labirynt*-una historia policial donde el enigma es descifrado, según Borges, por el autor y no por el detective, a través de un retroceso en la lectura de la obra. Quain habría investigado, en sus libros, el juego de múltiples opciones narrativas, montando estructuras que se ramifican y bifurcan.

Comentando la obra de Borges y su juego ficticio, Pierre Machenaray afirma que “cada libro permanece profundamente diferente de sí mismo, porque implica una posibilidad indefinida de bifurcaciones”, dado que “*el libro es siempre incompleto a su manera, porque encierra la promesa de una variedad inagotable*”.<sup>230</sup>

Esta idea parece aplicable a la novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*. De hecho, como en Borges, las posibilidades narrativas se entrecruzan y mezclan, en Saramago, a través del discurso de otro, y otras ficciones, ampliando la investigación de su objeto literario y resolviendo lúdicamente la trama de la novela, o sea, resolviendo el enigma de la creación ficcional.

Por otro lado, la identidad del protagonista permanece siempre ligada a la tradición literaria de la cual no consigue liberarse.

El deambular del personaje por Lisboa termina siempre volviendo a la simbólica estatua de Camões.

La rutina de la vida de Ricardo Reis es quebrada por el aparecimiento de Fernando Pessoa en la noche de Año Nuevo. Un acontecimiento que no sorprende a Ricardo Reis:

**(...) sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente a pesar de não o ver há anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali, a sua espera Fernando Pessoa (...)**<sup>231</sup>

Hay aquí un entrecruzamiento entre lo maravilloso y lo carnavalesco. Maravilloso porque el acontecimiento sobrenatural es inmediatamente aceptado por el personaje, sin la más mínima duda, según los conceptos teóricos de Todorov sobre la literatura fantástica<sup>232</sup>, y carnavalesco por la curiosa inversión de los sentidos que se promueve en los papeles narrativos: el contraste entre Ricardo Reis, personaje-vivo que mal consigue vivir en contacto con la realidad presente, y Fernando Pessoa, personaje-muerto que decide visitar el mundo de los vivos. Así, ambos tienen un poco de muerto y de vivo. Ricardo Reis le dice a Pessoa, en este primer encuentro, “*nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto*.”<sup>233</sup>

Continúan, creador y criatura indisociables simbolizando cada uno también ambas caras del proceso de renovación de la vida: la muerte y el renacimiento.

La elección de la noche de Año Nuevo para el encuentro entre Pessoa y Reis, sugieren la simbología del Año Nuevo como un momento de destrucción y recreación del mundo y se adecua a la propuesta de renacimiento de la criatura (Ricardo Reis- heterónimo) a partir de la muerte de su creador (el poeta Fernando Pessoa). A través del renacimiento de la

---

<sup>230</sup> MACHERAY, Pierre. Para uma teoria da produção literária. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo> Mandacaru, 1989, p. 240.

<sup>231</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 76.

<sup>232</sup> TODOROV, Tzvetan. Introdução a literatura fantástica. TRad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo> Ática. 1992. p. 48.

<sup>233</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 79.

obra pessoana, se renueva también la figura y el pensamiento del gran poeta, que resurge de su silencioso mundo para guiar, desafiar y amparar a aquel que por el acto primordial de la creación poética, es parte de sí mismo. Desempeña aquí una doble función de Padre y Maestro de Reis. Con esto Saramago resalta que la postura de Reis proviene de Pessoa quién es su creador y su Maestro, es quien lo guía en el mundo.

El encuentro de Pessoa y Reis, aunque puede ser insólito par el lector, se da en un clima de camaradería y alegría, como entre dos viejos amigos:

***Olham-se ambos com simpatia, vê-se que está contentes por se terem***

234

***reencontrado depois da longa ausência (...)***

En este primer encuentro hablan de la justificación del regreso. Pessoa explica a Reis que los muertos tienen derecho de circular por el mundo de los vivos por nueve meses- período además propio de la gestación, por un tema de equilibrio, en el intento de que los vivos se olviden de los muertos. Son nueve meses los que tendrá Ricardo Reis para intentar vivir y formar parte del mundo. Ricardo Reis, por su parte, explica que volvió por haber recibido un telegrama de Álvaro de Campos comunicándole la muerte de Pessoa y por haber estallado en Brasil una revolución con muchas muertes y mucha gente presa.

En el discurso de cada personaje se aprecian las marcas de las transformaciones que el tiempo provoca: nada es estable. Pero También aparecen las marcas personales que imprimen una visión de mundo al poeta ortónimo y a Ricardo Reis. En la justificación de Pessoa está presente la lógica especulativa de su espíritu intelectual. En la de Ricardo Reis, la marca de su consciencia moral y su aversión por los movimientos revolucionarios que alteren en el orden de las cosas.

Esta reconstrucción sutil del pensamiento y de la postura filosófica de los poetas resulta de la habilidad de artesano ficcional alcanzada por Saramago, capaz de dialogar de modo creativo con una materia poética demarcada por la complejidad de la obra pessoana. Narrar, para Saramago, es un ejercicio de reflexión personal aparentemente sin tiempo de término, común a quien no tiene prisa. El ritmo de su narrativa nos recuerda a las observaciones de Benjamin al respecto de las relaciones que ella mantiene con el trabajo artesanal:

***A narrativa, da maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal-agrícola, marítimo, e depois ubano- é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro em si da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere, a narrativa a marca de quem***

235

***narra, como a tigela de barro a marca das mãos do oleiro.***

Para el protagonista de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, el tiempo está dividido entre el contemplar y el hacer. Se tiene un personaje que intenta detener el fluir del tiempo, y un narrador que lo acompaña lentamente en su búsqueda de conciliación de dos mundos diferentes: un mundo clásico, cerrado, indisociable del hombre y un mundo, fragmentado, desconocido para el propio hombre.

Ricardo Reis es el héroe solitario, en conflicto con sus miedos a vivir, a amar, a involucrarse ideológicamente con una causa política o social. En la narrativa se da un

234 SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 77.

235 BENJAMIN, Walter, "O narrador". *Benjamin, Habermas, Horkhimer, Adorno. Textos escolhidos. São Paulo> Abril Cultural, Coleção "Os pensadores", 1993. pp.63-63.*

camino evolutivo del héroe: llega a sensibilizarse con la soledad y la humildad de Lúcia, una mujer sencilla con una gran capacidad de amar y de percibir las injusticias sociales, guiada principalmente por las ideas renovadoras de su hermano revolucionario.

Reis intenta involucrarse con la realidad, con la mayoría de las personas, a través de un trabajo, de una relación amorosa con Marcenda, y también a través de instalar una casa propia, un espacio sólo suyo. Finalmente, se involucra en términos solidarios con la lucha de Daniel, el hermano de Lúcia, y con el sufrimiento de ésta. Este héroe consigue compartir con sus semejantes el sufrimiento humano.

Lo que Saramago busca en el *Año de la Muerte de Ricardo Reis* es la humanización del poeta estoico-epicúreo Ricardo Reis y, por extensión del mito Fernando Pessoa que, en la condición de muerto, se siente más libre de las convenciones sociales para exponer sus ideas y sus sentimientos más íntimos. Los dos mitos literarios, a través de procesos inversos, alcanzan una condición más humana: Ricardo Reis se humaniza por medio de sumergirse en la vida; Fernando Pessoa se humaniza por haber pasado por la experiencia de la muerte.

Muerte y vida, por lo tanto, las dos caras de la imagen carnavalesca de renacimiento, se justifican en la obra como un recorrido iniciatorio que el propio mito necesita recorrer para no morir definitivamente: se concilian, en esta propuesta, homenaje y renovación de los modelos tenidos por el hombre como ejemplares del “acto creador”, o sea- el mito. Según Eliade la aceptación de “mito” como modelo ideal que debe ser seguido o imitado por los hombres:

***Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor a existência.***

236

## 7.2. Filosofía de vida

Ricardo Reis se presenta en la novela como un hombre puntual, cuidadoso con su apariencia, celoso de sus pertenencias, concededor de las reglas y convenciones sociales. Su vida es pautada en la observancia de esos pormenores y se convierte en un esclavo de las convenciones: “*sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se*

*sempre o estivessem observando os deuses*”<sup>237</sup>; “*para ser um bom português devia frequentar as artes portuguesas*”<sup>238</sup>; en el teatro, como los demás hombres, en el intervalo, se levanta, va a ver y a ser visto por los demás, en este caso Marcenda y el Dr. Sampaio; a la hora de cenar, en el hotel, cumple la etiqueta- “*sente-se, descobre o guardanapo em cima dos joelhos, se olhar para quem o rodeia faça-o discretamente, cumprimente no caso de*

236 ELIADE, Mircea. *Mito e realidades*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 8.

237 SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 47.

238 Idem, *ibidem*, p. 98.

*conhecer alguém*<sup>239</sup>; sobre el inconveniente de ir en el taxi junto a Marcenda y el padre, la situación incomoda a todos porque no saben cual es el lugar más adecuado para sentarse, sobre el pago de la carrera al final del recorrido, de forma que Ricardo Reis rechaza la oferta; al cerrar su cuenta en el Hotel Bragança, con mucho tacto, Reis hace un discurso de despedida, lleno de frases convencionales delante de las cuales él mismo se siente ridículo:

***“ Quero dizer-lhe, senhor Salvador, que levo os melhores recordações do seu hotel, onde sempre fui muito bem tratado, onde sempre me sentí como em minha própria casa, rodeado de cuidados e atenções inexcusáveis, e agradeço a todo o pessoal, sem excepção, o carinhoso ambiente de que me rodearam neste meu regresso a pátria, donde já não penso sair.”***<sup>240</sup>

Estos son algunos ejemplos de situaciones que muestran un Ricardo Reis extremadamente riguroso consigo mismo y con sus hábitos; un hombre serio, que nunca fue de jugarretas. Con el mismo rigor que usa en la composición de una oda, arregla sus pertenencias en la casa que arrienda:

***“arrumou os fatos, as camisas, os lenços, as peúgas, peça por peça, como se estivesse ordenando uma ode sáfica, laboriosamente lutando com a métrica relutante, esta cor de gravata que, pendurada, requer uma cor de fato por comprar.”***<sup>241</sup>

Se puede decir que Ricardo Reis es un hombre preso a las convenciones y que, por eso, no se siente una persona verdadera, siente que sus palabras y gestos son fútiles, lugares común, sin profundidad, como cuando él y Marcenda conversan en la sala del hotel. Se incomoda con la vulgaridad de sus frases y crítica sus propios gestos, intentando encontrar lo que mejor se adecue a la situación. Otro ejemplo es el episodio en que Marcenda lo visita en la casa nueva y Ricardo Reis no sabe cómo debe recibirla, si enciende o no la luz, si es romántico o comedido. El único gesto a ser hecho fue besarla, sinceramente.

Cuando Lúcia le dice que está embarazada, siente algo, por primera vez, una emoción, tal vez cólera. Sus palabras, aún así, no pueden expresar esos sentimientos y no sabe qué decir. Su actitud sincera fue besarla y besarla, por gratitud por no requerir reconocer al hijo. El espejo molesta a Ricardo Reis. Su reflexión es que la imagen no es, más está, de forma que, aquel que mira, el espejo puede agradar o no, soportarlo o rechazarlo. Reis no se siente auténtico y, con el regreso a Portugal, busca reafirmarse.

El encuentro con el espejo de la sala de estar del Hotel Bragança no le gusta, porque se siente también una imagen, estado, reflejo, espejo y no ser:

***“Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também.”***<sup>242</sup>

Esa imagen se puede entender como algo que él creo para si en las odas que escribe, de indiferente, pagano, desapegado, ajeno al mundo y a los sentimientos, o aún una referencia a su origen heterónimo, de ser uno de los reflejos múltiples de Pessoa.

<sup>239</sup> Idem, ibídem, pp. 100-101.

<sup>240</sup> Idem, ibídem, p. 214.

<sup>241</sup> Idem, ibídem, p. 222.

<sup>242</sup> Idem, ibídem, p. 49.

La cuestión de la imagen que Ricardo Reis creo para sí por medio de sus poemas es reforzada cuando él mismo asume no reconocerse en lo que escribió: “Vai sentarse- a secretaria, mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem”<sup>243</sup> o sea, su epicureísmo y estoicismo, su vida bucólica e indiferente, todo parece haber quedado atrás, si alguien llegara a existir de hecho. “Seguro assento na coluna firme dos versos em que fico”<sup>244</sup> es el inicio de una de sus odas, su marca y seguridad en el mundo. Entretanto, esa “coluna firme” ya no lo sustenta.

Otra crítica a las odas es hecha<sup>245</sup>, cuando Ricardo Reis reflexiona, al escribir una carta destinada a Marcenda, sobre la superficialidad de las palabras, en especial aquellas empleadas en la “rede do casulo” que es un poema:

***(...) usemos palavras que não prometam, nem peçam, nem sequer surgiram, que desprendidas apenas insinuem, deixando protegida a retaguarda para recuo das nossas últimas cobardias, tal como estes pedaços de fases, gerais, sem compromisso, gozemos o momento, solenes na alegrias levemente, verdesce a cor antiga folhas redivivas, sinto que quem sou e quem fui são sonhos diferentes, breves são os anos, poucos a vida dura, mais vale, se só a memória***  
<sup>246</sup>  
***temos, lembrar muito que pouco (...)***

Ricardo Reis no huye de los acontecimientos que lo rodean: como ya fue mencionado, él busca conocer lo que sucede en Portugal y en el mundo; piensa en la política, en la cuestión de la pérdida de las colonias portuguesas contra Inglaterra, en la crisis española; se preocupa lo que pensarían de su relación con Lúcia; se siente solo, contrariado, irritado, inquieto, decepcionado, colérico, emocionado; se muestra apegado a sus bienes, a su apariencia, a las convenciones; piensa sobre la vejez; se preocupa de la miseria humana; hace proyectos para el futuro, aunque breve; se apasiona y sufre; en fin, comienza a percibir el mundo a su alrededor. Al percibir ese mundo, siente que no tiene espacio para sí en él, no consigue encajar en la sociedad. Marcenda es muy joven; Lúcia es una criada de hotel y el hijo que ella espera será de padre desconocido; ambicionaba ocupar el lugar de Fernando Pessoa, aunque nadie lo percibiese, pero eso no ocurrió; se siente vacío; esta desempleado; piensa en volver a Brasil.

Por eso, abandona todas sus filosofías de vida, las que vivenció en un tiempo lejano, lo que experimentó en su regreso a Portugal, las que creo como máscara para sí y va, de a poco, desligándose del mundo, hasta que, al final de la novela, escoge la muerte y desaparecer con Fernando Pessoa.

### 7.3. Carpe diem

<sup>243</sup> Idem, ibídem, p. 225.

<sup>244</sup> Idem, ibídem, p. 225.

<sup>245</sup> Idem, ibídem, p. 258.

<sup>246</sup> Idem, ibídem, pp. 258-259.

El destino de Ricardo Reis remite sus poemas a otro tiempo, el de la civilización grecolatina, lleva al lector a tener una experiencia con la literatura clásica, con sus motivos temáticos, dioses, filosofías. Al aceptar esta posibilidad, el lector necesita trabajar con la ilusión, para que pueda sumergirse en el texto y que éste tenga un sentido para él, convertirse en una realidad experienciable. En el caso, para sentir ese efecto, primeramente, Ricardo Reis necesitó transportarse a una vida distinta y transmitir esto, por medio de los poemas, a los lectores, que, a su vez, enriquecen su conocimiento del mundo al entrar en contacto con las odas clásicas de Reis.

El narrador, por ocasión del paso del año de 1935 a 1936, habla al lector de las promesas e intenciones de fin de año, que al cabo de algunos meses se olvidan. Cita pasajes de los evangelios, en que Jesús muere en la cruz e ironiza diciendo que, con seguridad, Cristo se despidió del mundo de la siguiente manera: “*Adeus, mundo, cada vez a pior*”<sup>247</sup>. Esto para llegar a los dioses de Ricardo Reis, que no sería cristiano, si no adepto de los dioses greco-latinos, que observan el mundo, sin preocuparse con lo que los hombres hacen o no, si está bien o mal, dioses porque existe quien los considere como tales.

Con todo, a lo largo de la novela, se puede percibir que el paganismo de Ricardo Reis no va mucho más allá del mero uso de la mitología como recurso estilístico. Ricardo Reis<sup>248</sup> se recuerda de algunos de sus versos: “Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses”. Para él, sin embargo, esos versos son como “*fósseis ou restos de antigas civilizações*”<sup>249</sup>, o sea, como si los hubiese escrito en un tiempo que ya no existe, el tiempo en que los escribió o la época clásica. Se pregunta a sí mismo si tendrá sentido en el cuerpo de las odas en que se insertan o serán ya sin sentido.

La presencia del imaginario cristiano es muy fuerte en la novela. Más frecuentes que las referencias mitológicas- *Aquiles, Hefestos y Paris, por ejemplo*<sup>250</sup> - son las referencias bíblicas tanto de la parte del narrador como del propio Ricardo Reis. Esto puede ser leído como una herencia de su formación jesuítica, así como también una forma de contradecir aquello que está escrito en las odas, indicando lo que realmente compone el hombre Ricardo Reis. La omnisciencia divina es comparada a la posibilidad de Fernando Pessoa ser invisible y presenciar las intimidades de Reis y Lúdia, pues a la presencia de Dios “*já nos*

<sup>251</sup>*habituámos*” . Ricardo Reis, al conversar con el Dr. Sampaio sobre el libro *Conspiración*, indicado por el notario, compara la eficacia nacionalista del libro a un nuevo bautismo para aquellos que lo leen. Las figuras de Adán y Eva y el paraíso son contrapuestas a la situación de Ricardo Reis en la nueva casa: el paraíso era el Hotel Bragança, adonde no le gustaría volver, pues si tiene todo de bueno, las manos no tienen libertad; Adán y Eva son los personajes- Reis-, que, expulsado del paraíso, necesita arreglárselas con lo que encuentre, algunas frutas y tortas, por su propia cuenta. Irónicamente, compara a la Virgen María con las mujeres portuguesas - “*anhos de pureza e abnegação*”<sup>252</sup> -, en las manos de

<sup>247</sup> Idem, ibídem, p. 56.

<sup>248</sup> Idem, ibídem, p. 62.

<sup>249</sup> Idem, ibídem, p. 62.

<sup>250</sup> Idem, ibídem, pp. 84-85.

<sup>251</sup> Idem, ibídem, p. 114.

<sup>252</sup> Idem, ibídem, p. 245.

quién estaría la salvación de la nación y la conversión de los hombres “*almas masculinas transviadas*”<sup>253</sup>, al nacionalismo y a la abnegación de los ideales revolucionarios – “*Santas mulheres, agentes de salvação, religiosas portuguesas, sorores marianas e piedosas*”<sup>254</sup>.

Además de esto, aún siendo pagano, va Fátima, lugar de la aparición de Nuestra Señora, en busca de Marcenda. Para esto, toma un tren abarrotado de peregrinos, hace fila para almorzar una comida simple, anda en bus, llega sudado, empolvado, sin lugar donde dormir o lavarse la cara. En el camino encuentra un hombre caído a la orilla del camino. “Pide que se detenga el bus para poder ayudar. Asume, aquí, la figura del buen samaritano, pues los otros querían que el viaje continuase, él, un pagano, quería parar y ayudar. El hombre, sin embargo, ya estaba muerto. Es entonces que Ricardo Reis, se acuerda del pasaje de la resurrección de Lázaro e imagina que, si Jesús Cristo estuviese pasando por allí y aquél hombre fuera Lázaro, la resurrección podría suceder ahí mismo.

Aún sin fe, Ricardo Reis, conversando consigo mismo o con los muchos que están dentro de sí, admite haber ido a Fátima por esperanza. Esperaba encontrar a Marcenda y que ésta fuese sanada. Mientras tanto, no la ve, no escucha su voz pidiendo el milagro y termina como un “*vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira*”<sup>255</sup>

Esta locura fue impulsada por la esperanza. Pero ¿Qué le diría si la encontrará? ¿Que pensaría ella al verlo en aquella situación? Agradece, finalmente, a Nuestra Señora de Fátima, por no encontrar a Marcenda. La esperanza es lo que mueve a todos los peregrinos, aunque la fe sea poca o ninguna, y, al final, encuentran por lo menos un motivo de agradecimiento. Es lo que le sucede a Ricardo Reis.

Finalmente, es importante destacar una referencia hecha al inicio de la novela, cuando Ricardo Reis, al retornar al hotel, después de un día de caminatas por Lisboa, piensa en las personas que están en el hotel y que verá a la hora de la cena: “*pensando neles sentiu um bom calor no coração, um íntimo conforto, amai-vos uns aos outros, assim fora dito um dia, e era tempo de recomeçar*”<sup>256</sup>. Este “mandamiento” está en el evangelio de Juan, con el cual Jesús viene a establecer una nueva ley, basada en el amor fraterno. Al acordarse de esto, Ricardo Reis prueba que el imaginario cristiano está muy presente en su vida y, al admitir que “é tempo de recomeçar”, establece una nueva relación con ese imaginario, como si, de alguna manera, fuese a retomar, rescatar esos valores, tal vez olvidados por un tiempo, en su vida.

## 7.4. Extranjero para el mundo

Al desembarcar en el Cais de Alcântara, después de dieciséis años, Ricardo Reis se siente como extranjero en su patria. Busca periódicos, camina por la ciudad, mira las calles, las personas, quiere informaciones sobre todo lo que ocurre en Portugal para ponerse a la par de la realidad. Participa de varios momentos significativos de la vida de la ciudad: acompaña el paso del año; el Carnaval – fiestas con particularidades portuguesas, como la tradición

<sup>253</sup> Idem, ibídem, p. 245.

<sup>254</sup> Idem, ibídem, p. 246.

<sup>255</sup> Idem, ibídem, p. 325.

<sup>256</sup> Idem, ibídem, p. 41.



de botar la basura por la ventana, después de la media noche, las jugarretas y fantasías del Carnaval; va al entierro de Mouraria, hombre muerto con cinco tiros, después de haber engañado a otro; participa de elecciones. Este hecho es importante porque admite que nunca tuvo interés en presenciar tal evento, tal vez por pudor, educación, temperamento, gusto, pero que delante de la actual situación, quedo curioso:

***Mas este alarido nacional, a guerra civil aqui ao lado, quem sabe se o desconcerto do lugar onde vão reunir-se os manifestantes, a Praça de Touros do Campo Pequeno, acordam-lhe no espírito uma pequenina chama de curiosidade, como será juntarem-se milhares de pessoas para ouvirem discursos, que frases e palavras aplaudirão, quando, porquê, e a convicção de uns e dos outros, os que falam e os que escutam, as expressões dos rostose os gestos, para homem***<sup>257</sup>  
***de natural tão pouco indagador, há interessantes mudanças em Ricardo Reis*** .

Como se puede notar, Ricardo Reis comienza a manifestar interés por la vida política y social de su país y del mundo y este interés hace que tenga actitudes que hasta entonces no eran parte de su vida.

Siempre declaró ser extranjero donde quisiera que estuviese. Es así que se siente cuando desembarca en el Cais de Alcântara, al regresar a Portugal. Pero su relación con la patria se modifica al paso que busca, cada día, rever la ciudad de Lisboa, leer los periódicos, oír las noticias de la radio, conversar con las personas, interesarse por la política nacional e internacional, realizar acciones que nunca imaginó, como participar de una protesta. Por esto, necesita prestar declaración a la policía, llora cuando la revolución de los marineros fracasa y, aún cuando no quiera, siempre está ligado a momentos de turbulencia política donde quiera que esté (proclamación de la república en Portugal, la intentona comunista en Brasil y revolución en Río de Janeiro, guerra civil española).

## 7.5. La muerte para Ricardo Reis

Al desembarcar en el Cais de Alcântara, es como si Ricardo Reis hubiese desembarcado en el inicio de lo que sería su caminar hacia la muerte, como si ese regreso a Portugal fuese el comienzo de su despedida del mundo y de todo lo que fue y podría haber sido. Ricardo Reis cree que, al quedarnos viejos,

***(...) somos como as criancinhas, inermes, mas a mãe está morta, não podemos voltar a ela, ao princípio, àquele nada que esteve antes do princípio, o nada é verdade que existe, é o antes, não é depois de mortos que entramos no nada, do nada, sim, viemos, foi pelo não ser que começámos,e mortos, quando o***<sup>258</sup>  
***estivermos, seremos dispersos, sem consciência, mas existindo*** .

De esta manera, la muerte no nos puede reducir a nada, pues tuvimos una existencia y esta tiene continuidad dispersa en la existencia de otros o de otras cosas. El regreso de Ricardo Reis a Portugal fue motivado por la muerte de Fernando Pessoa.

<sup>257</sup> *Idem, ibidem, p. 406.*

<sup>258</sup> *Idem, ibidem, p. 75.*

Este, sin embargo, aparece en la novela de manera inesperada: muerto, fantasma. Mientras, este fantasma no anda por ahí con una sábana en la cabeza, asustando a las personas. Según él, los “*mortos servem-se dos caminhos dos vivos*”<sup>259</sup> y, si quieren, pueden ser visto o no. Para Simas-Almeida<sup>260</sup>, Saramago se sirve del realismo mágico para poder introducir este elemento en su narrativa, sin preocuparse con la verosimilitud con la realidad externa a la obra, contando con el pacto con el lector, que acepta el juego propuesto y se sumerge en el mundo ficcional.

Fernando Pessoa- muerto está pasando por un proceso de desprendimiento del mundo, o mejor, tiempo en que el mundo se desprende de quién murió:

***Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga de nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido*** <sup>261</sup> .

Según Perrone-Moisés<sup>262</sup>, las últimas palabras de Fernando Pessoa en vida fueron “Dá-me os óculos”. Por ironía, la novela, la primera capacidad que un muerto pierde es la de leer, por eso no necesita de los lentes, y este Fernando Pessoa anda por ahí con el terno negro con el que fue enterrado, sin gabardina, sin sombrero, sin anteojos, sin poder leer o mirarse al espejo. Esta caracterización de Pessoa puede ser leída como una crítica a alguien que, en vida, no demostró mucho interés en cuestiones políticas y no aprovecho la vida como debería. Después de muerto, según Simas-Almeida<sup>263</sup>, Pessoa posee la capacidad de hacer una autocrítica y juzgar las acciones de Ricardo Reis, debido al distanciamiento en que está y la experiencia adquirida con la vida y con la muerte. Por esto, dice que nunca se

sintió “*verdadeiramente útil*”<sup>264</sup> lo que refuerza la postura defendida por Saramago de que el artista debe ser comprometido y su trabajo debe ser un aporte para la sociedad. Adicionamos a este el hecho de que, sólo después de muerto, Pessoa se da cuenta de la envidia que sentía por Camões, haciendo con que no incluyera lo épico en su libro *Mensagem*. Juntos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa tienen largas conversaciones sobre la heteronimía, intereses políticos, mujeres, amores, arte, inspiración, identidad y muerte.

El narrador inserta en el texto muchas conversaciones que podrían haber sucedido. En una de ellas, Fernando Pessoa, habla sobre el hecho de que no se puede simplemente asistir a los hechos, sin participar de ellos aún estando muerto. Ni aún los muertos tienen la certeza de que sólo miran el mundo, pues hablan, ven, caminan, encuentran personas y sus gestos practicados y sus palabras proferidas en vida continúan existiendo y no pueden ser modificados. Sin embargo, hay algo peor: “*porque é irremediável definitivamente, é o*

<sup>259</sup> Idem, ibídem, p. 79.

<sup>260</sup> SIMAS- ALMEIDA. Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis. Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago.htm>> [21-07-2004].

<sup>261</sup> SARAMAGO, JOSÉ. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>262</sup> PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dosolhos. In: Novaes, A. e atl. O olhar. São Paulo> Companhia das Letras, 1988.p. 344.

<sup>263</sup> SIMAS- ALMEIDA. *Op. cit.*

<sup>264</sup> Saramago, José. *Op. Cit.*, p. 228.

*gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito*”<sup>265</sup>, o sea, es necesario hacer lo que se puede mientras tengamos tiempo, porque es lo que dejamos de hacer lo que nos mata. Esto viene de la crítica realizada tanto a Pessoa como a Reis, que también se dice un espectador del mundo, para quien no vale la pena hacer un gesto.

Ricardo Reis hace el camino inverso de Fernando Pessoa: mientras que este aguarda los nueve meses para que el mundo se olvide de él, aquel tiene nueve meses para intentar vivir lo que aún no ha vivido, para, después, salir del mundo. Él intenta, siente que hay algo distinto en su manera de actuar, pero, con el pasar del tiempo, percibe que no hay lugar para él en este mundo y comienza a desprenderse: no sale de la casa (sólo para comer), duerme todo el tiempo, no se arregla, no se reconoce, necesita tocarse el rostro para saber que aún está allá, las cosas a su alrededor pierden contorno, así como él mismo. No consigue leer; reinicia la lectura de *The God of the Labyrinth* varias veces y no consigue pasar de la primera página. Al final, no tiene valentía para asumir la vida, para dar fin a su soledad, para sentirse más útil.

Por eso, al final de la novela, cuando Fernando Pessoa se viene a despedir, pues su tiempo se acabó, Ricardo Reis escucha el reloj del piso de arriba- no se acordaba de él, lo percibió sólo la primera vez que lo oyó-, ahora era como si le indicase que el tiempo se había terminado. Es lo que entiende, pues se arregla, toma el libro *The God of the Labyrinth* y decide irse con Fernando Pessoa, quien lo cuestiona “*Devia ficar aqui a espera de Lídia (...) E esse livro, para que é*”<sup>266</sup>. ‘El responde: “*Não lhe posso valer*”; y sobre el libro, “*Deixo o mundo aliviado de um enigma*”<sup>267</sup>, que podría ser leído como el próprio Ricardo Reis. Y así se reencuentran creador y criatura.

## 7.6. Lídia y Marcenda: dos amores imperfectos

En Horacio prevalece la idea de que mientras haya vida debe haber amor; para Reis, nadie ama a otro, si no lo que hay de sí en el otro - “*Ninguém a outro ama, senão que ama/ O que de si há nele*”.<sup>268</sup> En Horacio ocurren todas las manifestaciones del amor: besos, caricias, uniones. Ricardo Reis reconoce que también podría haber tales cosas entre él y Lídia – “podíamos,/ Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias –, mas conclui que “*não vale a pena cansarmo-nos*”.<sup>269</sup> el único beso posible es el de la despedida, a la hora de la muerte, cuando “*já nos toque/ No ombro a mão, que chama/ À barca que não vem*”<sup>270</sup>  
*senão vazia*”.

Previendo Reis la posibilidad de una relación con Lídia– “podíamos,/ Se quiséssemos” – Saramago se vale de esto y trae a la vida una de las musas de las odas y de los poemas de Horacio. Saramago retoma el nombre de la musa de Reis, con la

<sup>265</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., p. 144.

<sup>266</sup> Idem, ibídem, p. 427.

<sup>267</sup> Idem, ibídem, p. 427.

<sup>268</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 131. p. 129.

<sup>269</sup> Idem, ibídem, Oda 5. p. 35.

<sup>270</sup> Idem, ibídem, Oda V. p. 17.

posibilidad de una relación y lo lleva a la visión de Horacio. Vivir el ahora. Vivir el amor mientras hay vida. Reis se mueve entre la ambigüedad y la ambivalencia, se mueve entre dos polos: su interpretación de Horacio y la actitud misma de Horacio. Termina perdiéndose en esa ambivalencia y en esa ambigüedad. Hay dos voces que confluyen en él, su propia voz y la voz de Horacio o incluso dos voces extras las de Pessoa y Saramago que se acoplan a estas otras dos voces principales. Hay varias consciencias que se confunden y se separan, laten unidas y separadas... aquí la polifonía y la intertextualidad se vuelven evidente .... Saramago a través de sus personajes femeninos interpela a Ricardo Reis... los personajes femeninos de Saramago mantienen siempre una consciencia más elevada y un comportamiento más sublime que el de los personajes masculinos.

En cuanto a la filosofía de vida, el epicureísmo y estoicismo (desapego del mundo, de las pasiones, de los placeres transitorios, de los problemas y preocupaciones), Ricardo Reis se muestra indiferente a esta postura de vida, pues presenta apego a los hábitos rígidos, obedece convenciones sociales y dice siempre haber sido serio. Estos elementos no remiten a alguien que vive la liviandad de estar lejos de los acontecimientos y problemas cotidianos, si no a la realidad de quién está bajo el yugo de una sociedad llena de reglas y comportamientos predeterminados. Además, se siente alguien dispensable, cuyos gestos y palabras no son verdaderos, si no vacíos. Al releer sus odas, no consigue verse en ellas, como si fuesen de otro tiempo, de una persona que ya no existe. La novela es traspasada por muchos hechos históricos, personalidades, lugares reales, y el Ricardo Reis- personaje está colocado justamente en este medio, del cual no consigue mantenerse distante y termina por involucrarse.

Prueba de esto son sus relacionamientos amorosos con Lúdia y Marcenda. En este punto, una vez más Ricardo Reis se aleja del heterónimo clásico y se revela un hombre prejuicioso, al contrario de Horacio, y apegado a su condición social: el romance con Lúdia no pasa de satisfacción de un instinto biológico, por ser criada de hotel y no desea asumir, por esto, compromiso con ella; la pasión que siente por Marcenda, es posible de realizarla porque la joven está en el mismo nivel social que él. Para alguien que pregonaba la renuncia a las pasiones, Ricardo Reis se envuelve rápidamente con esas mujeres, en la tentativa de huir de la soledad. Dice a Fernando Pessoa que no basta mirar a las mujeres para conocerlas, es necesario involucrarse con ellas y es esto lo que hace en la novela. Entretanto, siente que, hasta entonces, no había vivido porque no amaba, ni era amado, no realizó gestos que hicieran la diferencia en la vida de las personas. Así, los sentimientos de derrota, soledad, abandono, olvido comienzan a apoderarse de sus días hasta el fin de la novela.

Saramago trasporta al texto novelesco, junto con el heterónimo pessoano, a algunos de los componentes que forman su universo poético: la relación del poeta con la simbología del río, la figura fuerte y omnipresente de su Creador- Fernando Pessoa, y algunas de sus musas.

Entre las musas, seleccionó a Lúdia y Marcenda. Lúdia es una musa que se encuentra presente en varias odas del poeta. Marcenda está presente en un único poema del heterónimo. Saramago da cuerpo a las musas incorpóreas de Ricardo Reis.

En las odas de Ricardo Reis, las musas cumplen la función de interlocutoras femeninas, componiendo un escenario bucólico-amoroso, marcado por el desencanto y la melancolía del poeta frente a la inexorabilidad de la muerte. A estas escenas idílicas se suman la imagen alegórica del río con su calma aparente que esconde un constante refluir.

Ricardo Reis, en vez de invocar la protección o la inspiración de las musas, las convoca como cómplices y compañeras, a vivir con él el placer pasajero y sin compromiso- sin

conseguir a pesar de todo librarse de los miedos que los asaltan. En su poema *Bôcas roxas de vino*<sup>271</sup>, sobresalen los símbolos de la brevedad de la vida: el vino, las rosas el río.

En *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* las musas, en cuanto personajes, se humanizan a través del tratamiento paródico que reciben. ¿Qué podría ser más contrario al papel de musa que una criada de hotel? o ¿qué una bella joven burguesa que acarrea, como una mascota, la pobre mano paralítica?

El autor rompe de esta forma, con las convenciones poéticas clásicas. Lída y Marcenda representan, dos fases distintas de Amor: Lída, el amor sensual, solidario,- pero disonante socialmente de la posición social de Reis y Marcenda, una joven de buena familia representa el amor ideal, porque se da entre personas del mismo nivel, pero que es irrealizable también, pues Marcenda, a semejanza de Ricardo Reis, opta por alejarse del “tumulto del mundo” para cuidar sólo de su mano “inconsciente”.

La composición paródica de las musas se realiza mediante la relativización de los valores ideológicos y estéticos que cada una incorpora. Tanto Lída como Marcenda rompen, cada una a su manera, con las posturas convencionales, las costumbres morales e ideológicas típicos de la clase social a la que pertenecen.

### 7.6.1. Lída

Ricardo Reis-personaje se sorprende cuando se encuentra con la criada Lída y luego recuerda sus poemas y de la musa cantada en versos. Aquí ella tiene contornos físicos definidos, es una mujer simple y alegre que se entrega espontáneamente al amor, pero que cuestiona el mundo que la rodea. Representa también, en la narrativa, el papel de puente entre Ricardo Reis y el mundo exterior: es la portavoz del sentimiento del pueblo, de las personas simples. Enseña a Ricardo Reis el significado del amor sincero y desinteresado.

***Lída, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lída, à lareira, como estando, Tal seja, Lída, o quadro, Não desejemos, Lída, nesta hora, Quando, Lída, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lída, à beira-rio, Lída, a vida mais vil antes que a morte.***<sup>272</sup>

La rememoración de las odas dedicadas a Lída lo hacen pensar en la mujer de sus versos y la criada con la que acaba de encontrarse. Diferente de los poemas, en que sólo susurros y deseos contenidos invadían los cuerpos, en la novela de Saramago proyecta una relación entre los dos personajes. El primer paso fue la identificación y la unión de Lída a las odas escritas por Reis; la referencia a la musa despierta en el poeta los deseos expresados en sus textos y ve surgir la posibilidad de una relación. En la novela se concretizan los deseos expresados en las odas.

***para sossega-la pusera-lhe a mão no braço, sentia a cetineta da manga, o calor da pele, Lída baixou os olhos, depois deu um passo para o lado, mas a mão acompanhou-a, ficaram assim alguns segundos***.<sup>273</sup>

Lída se encarna en la criada, como Horacio se encarna en Reis. Tal vez por eso la Lída de la novela es una criada, alguien tangible, humana y real, la contrapartida de una musa. Una

<sup>271</sup> Idem, *ibidem*, Oda 30. p. 70.

<sup>272</sup> SARAMAGO, José. *Op.cit.*, p. 45.

<sup>273</sup> Idem, *ibidem*, p. 86.

vez más aparece la dupla carnavalesca coronación/destronamiento o dicho de otra forma idealización/materialización ... imagen/real... ilusión/realidad. En la novela se confunden los roles, se mezclan, no como en las odas de Ricardo Reis en que todo es ideal.

Aquí Reis ya esboza una característica que Saramago vuelve realidad en la novela, es el desencadenamiento de los deseos contenidos y refrenados. Saramago da vida al ideal.

Los contactos se iniciaron sutiles, primero son pequeñas investidas y declaraciones:

**Lídia, disse Ricardo Reis, ela pousou a bandeja (...) repetiu, Lídia, depois, quase num murmúrio, atrozmente banal, sedutor ridículo, Acho-a muito bonita, e ficou a  
274  
olhar para ela por um segundo.**

También Lídia se siente atraída por aquel hombre tímido, que la trata con educación y cariño. Hasta que una noche los galanteos del médico recién llegado de Brasil tienen una respuesta:

**Entrou no quarto, e, não advertindo que fazia este movimento antes de qualquer outro, olhou a cama. Não estava aberta como de costume, em ângulo, mas por igual dobrados lençol e colcha, de lado a lado. E tinha, não uma almofada, como sempre tivera, mas duas. Não podia ser mais claro o recado, faltava saber até que  
275  
ponto se tornaria explícito.**

En aquella noche, Reis huésped del hotel Bragança, esperó que Lídia fuese hacerle compañía, no como en sus odas, si no como un hombre espera a una mujer, dejando de ser sólo el espectador del mundo.

**Levantou-se bruscamente (...), foi soltar o trinco da porta, depois encostou-a devagar, parece fechada e não está, basta que apoiemos nela sutilmente a mão. Tornou a deitar-se, isto é uma criancice, um homem, se quer uma coisa, não a deixa ao acaso, faz por alcançá-la (...) aberta foi a porta deste quarto, em silêncio, fechada está, um vulto atravessa tenteando, pára à beira da cama, a mão de Ricardo Reis avança e encontra uma mão gelada, puxa-a, Lídia treme, só sabe  
276  
dizer, Tenho frio.**

Reis acoge en sus brazos una mezcla de musa y mujer, deja de ver la vida y pasa a participar de ella. Esta fue la primera de muchas otras noches en que Reis y Lídia comparten la cama y se calientan juntos. Sin embargo, él comprende que la Lídia criada del hotel, siempre atenta a atender las órdenes de los clientes, no es la misma Lídia, musa de sus poemas y de Horacio:

**(...) colocou uma das mãos sobre as mãos de Lídia (...), como retinha aquela mão castigada de trabalhos, áspera, quase bruta, tão diferente das mãos de Cloe,  
277  
Neera e a outra Lídia, dos afuselados dedos, das cuidadas unhas.**

Para Reis está claro que el nombre es sólo una coincidencia.

---

274 *Idem, ibídem, p. 94.*

275 *Idem, ibídem, p. 95.*

276 *Idem, ibídem, pp. 95-96.*

277 *Idem, ibídem, p. 166.*

**Às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe, veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse**

278

**nome, só o nome, que no resto não se parecem nada.**

En cuanto Reis asume a Lídia sólo como una coincidencia, Saramago provoca un juego con el poeta, así como con el lector. En ambos es inevitable la comparación y la unión entre el personaje Lídia de las poesías y la de la novela- ya que en los dos escenarios ella se revela una inspiración y desencadena pasiones. En este punto, lo que interesa es percibir que en cuanto a la Lídia de las odas le cabe sólo el papel de musa, en la novela su función es ampliada- a llamar a Reis al mundo, a las sensaciones, de hacerlo envolverse y dejar el papel de espectador. Tanto que, mismo no siendo la Lídia de sus inspiraciones, la relación entre los dos ultrapasa las paredes del hotel. Cuando Ricardo Reis deja el Bragança, Lídia lo acompaña como su “mulher-a-dias”, haciendo los trabajos de limpieza. En los días de descanso, la empleada, que antes visitaba a la madre en esos días, pasa a dedicar sus horas de descanso a las tareas de la casa de Ricardo Reis y a los cariños del amante.

**Estes dias são bons. Lídia está em férias do hotel, passa quase todo o tempo com Ricardo Reis, só vai dormir as noites na casa da mãe por uma questão de respeito (...). A casa vive seu sábado de aleluia, o seu domingo de páscoa, por graça e obra desta mulher, serve e humilde (...), abençoada seja Lídia entre as mulheres (...). Porém não há bem que dure para sempre. Acabaram as férias de Lídia, tudo voltou ao que dantes era, passará a vir no seu dia de folga, uma vez**

279

**por semana.**

Los días buenos no duran mucho, Reis no se muestra estable en sus sentimientos, en un momento se descubre feliz con la relación y seguro, en el instante siguiente se torna rudo y distante con la criada. Su característica poética de estar ajeno se refleja en su comportamiento con Lídia, principalmente cuando la criada le cuenta que está embarazada.

**Ricardo Reis procura as palavras convenientes, mas o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, assim como se, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na**

280

**origem dele, tanto a próxima como a remota.**

Reis no encuentra razón de ser en su relación amorosa, comportamiento también demostrado en sus poemas:

**Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. Quer gozemos,**

281

**quer não gozemos, passamos como o rio.**

Se ve claramente un sentimiento de fugacidad de la vida e inevitabilidad de la muerte. El paso del tiempo está asociado a la contención de las emociones, siendo que el poeta deja transparentar la indiferencia y la serenidad frente a la muerte.

278 *Idem, ibidem, p. 302.*

279 *Idem, ibidem, pp. 365-366.*

280 *Idem, ibidem, p. 363.*

281 *PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 5. p. 35.*

Cuando encuentra el gozo se propone con más convicción al involucramiento<sup>282</sup>:

***Cada dia sem gozo não foi teu Foi só durares nele***

Luego se revela nuevamente pasivo:

***reflexo do sol ido na água De um charco.***

Lídia, mujer de clase humilde, criada de hotel, hija de padre incógnito, valiente para enfrentar sola la crianza de su hijo, va de a poco, ampliando su lucidez en relación al comportamiento de Ricardo Reis. El amor que siente por el protagonista va del sentimiento de encantamiento al de decepción y extrañamiento, a medida que se va dando cuenta de la alienación en que se encuentra sumido Ricardo Reis, especialmente en contraposición a la visión crítica que dirigen los actos de su hermano revolucionario, Daniel:

***(...) Aquilo na Espanha, estava uma balbúrdia, uma desorden, era preciso que viesse alguém pôr cobro aos desvarios, só podia ser o exército, como aconteceu aqui, é assim em toda a parte, São assuntos de que eu não sei falar, o meu irmão diz, Ora teu irmão, nem preciso de ouvir falar o teu irmão para saber o que ele diz, Realmente, são duas pessoas muito diferentes, o senhor doutor e o meu irmão, Que diz ele, Diz que os militares não ganharão porque vão ter todo o povo contra eles, Fica sabendo Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso, faz-me o favor e me dizeres o qué o povo, O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor***

<sup>283</sup>

***doutor contrário as revoluções (...)***

La consciencia de la distancia social e ideológica que los separa va aumentando y se vuelve un obstáculo real al relacionamiento amoroso por parte de Lídia, antes impulsada solo por el amor, por la humildad y por la generosidad:

***Lídia já não chora, diz, Foram mortos dois mil, e tem os olhos secos, mas os lábios tremen-lhe, as maçãs do rosto são labareadas. Ricardo Reis vai para consolá-la, segurar-lhe o braço, foi esse o seu primeiro gesto, lembram-se, mas ela furta-se, não poderia suportá-lo. Depois, na cozinha, enquanto lava a louça suja acumulada, desatam-se-lhe a lágrimas, pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser criada do senhor doutor, a mulher-a-días, nem sequer a amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tato faz macho como fêmea, e eles não são iguais, e então já não sabe se chora pelos***

<sup>284</sup>

***mortos de Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada.***

El dolor de la pérdida- desencadenada por la muerte de los marineros de Badajoz, se extiende hacia su propio sueño de amor, no consigue superar las diferencias sociales que marcan a los seres- Lídia extrae su opción de vida: escoge vivir y luchar, por su vida, por aquella que lleva dentro de sí y por el restablecimiento de la dignidad y de la libertad de cualquier ser humano.

Reis se muestra escéptico en sus creencias y en la efimeridad de la vida- todo es pasajero y sin gran importancia.

<sup>282</sup> Idem, ibídem, Oda 140. p. 134.

<sup>283</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 385-386.

<sup>284</sup> Idem, ibídem, pp. 385-386.



Ahora Ricardo Reis le parece frágil, perdido en un mundo artificial y alienado, defendiendo un orden político que es, a su mirada, falso e injusto, y lo siente incapaz de asumir un compromiso.

Esta musa, transformada en personaje, representa, paródicamente, la repetición con diferencias: continúa siendo la compañera amorosa de Ricardo Reis, pero las circunstancias son diferentes. Ricardo Reis aquí no es el poeta, es un doctor, al cual llama de “señor” todo el tiempo.

La relación de los dos sigue los trazos de las odas del heterónimo, sentimientos fluidos y sin consistencia. Cansada de un compañero evasivo y distante, una tarde, después de terminar los trabajos de la limpieza, Lúcia mira a Reis dormir y lo observa como a un extraño:

***Quando Lúcia, concluídos os seus trabalhos domésticos, entrou no escritório, Ricardo Reis tinha o livro fechado sobre os joelhos. Parecia dormir. Assim exposto, é um homem quase velho. Olhou-o como se fosse um estranho, depois, sem rumor, saiu. Vai pensar, Não volto mais, mas a certeza não tem.***

285

Después de ese día hubo otro encuentro, cuando llevo la llave del departamento para devolvérsela. En la despedida, Ricardo Reis acompañó a Lúcia hasta la escalera – “*ela olhou para cima, ele fez-lhe um gesto de aceno, ambos sorriram, há momentos perfeitos na vida, foi este um deles, como uma página que estava escrita e aparece branca outra vez*”.<sup>286</sup> Fue así que se vieron por última vez. Reis aún pensó en Lúcia en ir a verla, sin embargo su voluntad no fue suficiente para impulsarlo a la acción.

Es esta mujer que conducirá a Ricardo Reis por el mundo real. Lúcia es responsable por ensuciar las manos del poeta en la concretitud de la vida, haciéndolo dejar el papel contemplativo de espectador del mundo para asumir el papel de agente. Aunque en la mayor parte de la narrativa Lúcia sea hablada por el narrador, esto no quiere decir que no sea activa y que no se afirme en momentos críticos de la novela. Es ella quién habla:

***O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira.***

287

### 7.6.2. Marcenda

---

Es en el embate de estas múltiples verdades que la fuerza de este personaje se muestra dando valentía al receloso Reis, a diferencia de Marcenda.

Mientras Lúcia forma parte de los días de Reis en Portugal y de algunos de sus pensamientos, cabe al personaje Marcenda llenar el corazón del poeta. En el inicio del libro, Ricardo Reis, en el comedor del Hotel Bragança, mientras observa a los huéspedes, tiene su atención desviada hacia una joven de unos veinte años, delgada, que entra en el salón acompañada de un hombre de edad media- más tarde sabrá que es el padre de la joven. Reis no desvía la mirada de los dos, quedando atento a todo. Percibe que los platos ya vienen listos de la cocina, limpios de espaldas de pescado, cortada la carne, pelada y abierta la fruta. Para su sorpresa, percibe que la joven no mueve una de las manos.

<sup>285</sup> *Idem, ibidem, p. 404.*

<sup>286</sup> *Idem, ibidem, p. 418.*

<sup>287</sup> *Idem, ibidem, p. 400.*

**Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo**

288

**à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes.**

Tal paisaje atraviesa la figura estable del heterónimo, lo fascina y hace que sucumba a los dolores de la joven: Marcenda es una joven cuyas visitas puntuales a Lisboa ritman la existencia de Reis. Dueña de una inexplicable e inescrutable enfermedad, que le permite el movimiento de sólo uno de los brazos, conquistó la simpatía de Reis.

**Médico de profissão – pode-se ver aqui uma trágica ironia – Reis não é capaz de viver, de se definir, de se encontrar, é, a um tempo, muitos e nenhum. A deficiência de Marcenda traduz fisicamente essa incapacidade, ontológica,**

289

**aquela que é também para Reis a única possibilidade de existência.**

El involucramiento entre los dos va a resultar en pequeños encuentros. En el primero la joven habla del problema de salud y le cuenta parte de su vida. La intimidad va creciendo y se producen nuevos encuentros:

**Amanhã, entre três e três e meia, passarei no Alto de Santa Catarina, se quiser conversaremos um pouco. Uma donzela de Coimbra marca, em furtivo bilhete,**

290

**encontro com o médico de meia-idade que veio do Brasil.**

De los encuentros nace un pequeño romance- la joven burguesa que padece una misteriosa parálisis del brazo izquierdo despierta en Reis un amor platónico, sublime y nunca concretizado. A Marcenda, Reis dedicará poemas como otrora a la Lída de sus odas. El nombre del personaje, que significa marchitar, revela su carácter insípido y su intangibilidad: a una flor marchita no se toca bajo pena de desarmarla.

**E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a; murche-se comigo**

**Antes que com a curva Diurna da ampla terra.**<sup>291</sup>

Así como el poema fue el amor de Marcenda y Reis, guardado en un canto, acabó por marchitarse como una rosa, la cual se tiene miedo de tocar. Marcenda representa en la novela un contrapunto a la imagen del personaje Lída, que puede ser asociada a la distancia, al desenlace- sus manos frías, su brazo sin vida remite a la improbabilidad de un relacionamiento; mientras que la Lída de Saramago está llena de vida y capaz de arriesgar su empleo por Ricardo Reis en visitas furtivas durante la noche. Tal personaje se revela osado y distante de los poemas del heterónimo, estando llena de voluntades y decisiones, completamente envuelta en las maravillas y vilezas del mundo.

Marcenda, también se revela una mujer se sentimientos ambiguos: a pesar de buscar a Ricardo Reis en varios momentos y demostrar por él su atracción, acaba por rechazar el pedido de casamiento y declara, por carta, el rompimiento del relacionamiento. Como justificativa, interpone entre ellos la cuestión de la diferencia de edades y de su mano

<sup>288</sup> *Idem, ibídem, p. 23.*

<sup>289</sup> ZÉKIAN, Stéphane. *Prosadores Portugueses – José Saramago. Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas.*

Número 3, outubro-dezembro de 1998. Disponível em: <<http://www.institutoCamões.pt/revista/prosdorsportgjs.htm>>

<sup>290</sup> Saramago, José. *Op. cit., p. 178.*

<sup>291</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda XVIII. p. 24.*

paralítica. Prefiere vivir del recuerdo de alguien, y vivir, ella también, del recuerdo de un amor imposible, a enfrentar posibles desilusiones con la realidad.

En una entrevista, Saramago es cuestionado acerca de las figuras literarias de Lúdia y Marcenda y donde fue a buscar cuerpo y psiquis para caracterizarlas. La respuesta es directa:

***Marcenda não é uma “personagem literária” de Reis, não é sequer um nome feminino com presença nos vocabulários onomásticos. A palavra aparece na ode Saudoso já deste verão que vejo designando uma rosa emurchecida. Achei que estava a caráter com a minha personagem. Quanto a Lúdia, uma vez que me tinha proposto mostrar a Ricardo Reis o espetáculo do mundo, pensei que seria uma boa partida dar a uma criada de hotel o nome de uma das suas quase incorpóreas musas.***<sup>292</sup>

Saramago encuentra la ayuda que necesita para caracterizar a Marcenda, como el mismo afirma, en el poema:

***Saudoso já deste Verão que vejo. Lágrimas para as flores dele emprego Na lembrança invertida De quando hei-de perdê-las. Transpostos os portais irreparáveis De cada ano, me antecipo a sombra Em que hei-de errar, sem flores, No abismo rumoroso. E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a; murche-se comigo Antes que com a curva Diurna da ampla terra.***<sup>293</sup>

Marcenda se marchita en pleno florecimiento y abdica de la vida, porque tanto su belleza física como su alma están dilaceradas. El autor parodia la imagen de Marcenda “marchitar” atribuyéndole la imperfección, al mismo tiempo que la hace reflejar en su fragilidad, la idea de la brevedad de la vida que tanto atormentaba al heterónimo y su propio reflejo con el misterio que cerca a la inmovilidad de su mano, como un ser que se niega, por su propia voluntad, a cualquier tipo de acción.

Las dos protagonistas representan diferentes fases del Amor, provocan en el protagonista reacciones diferentes: si, con Lúdia, Ricardo Reis prácticamente se limita a aceptar el amor generoso y sin exigencias que ella le ofrece, con Marcenda tendrá que jugar el juego de la conquista amorosa que la condición social de la joven exige.

Lúdia y Marcenda son dos amores imperfectos en el desarrollo novelesco de Ricardo Reis. De uno (Marcenda), le queda el recuerdo de un imposible; del otro (Lúdia), la promesa de continuidad, el renacimiento a través del hijo que va a nacer.

Entre el héroe y las mujeres que lo cercan, se establece un límite en el proceso de comunicación. Ocurren encuentros, aproximaciones, pero nunca una real comunión o interacción.

Coherente con el objetivo de humanización y renovación del mito pessoano, el Autor opta por las bifurcaciones de la vida, dejando cada personaje entregado a sus limitaciones, o misterios, o ideas. Sobre este concierto polifónico de voces en la novela moderna, es de lo que nos habla Bajtín.

En la novela los destinos se cruzan, se contaminan, pero acaban por seguir cada uno, caminos independientes, como si, partir de un determinado intercambio de conocimientos,

<sup>292</sup> SARAMAGO, José. Entrevista concedida ao jornal O Público por ocasião do relançamento de O ano da morte de Ricardo Reis. Quarta-feira, 29 de maio de 2002. Disponível em: [http://www.geocities.com/marco\\_lx\\_pt/sarentrevista.htm](http://www.geocities.com/marco_lx_pt/sarentrevista.htm)

<sup>293</sup> PESSOA, Fernando. Poesia, Ricardo Reis. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda XVIII. p. 24.

se pudiesen comprender mejor a sí mismos. El recorrido de Ricardo Reis, como el de los demás personajes, es interior. Los acontecimientos del mundo exterior funcionan como elementos provocadores de reflexión para el avance del crecimiento interior del poeta y de los personajes con que se relaciona más íntimamente. En el encuentro de sus visiones diferentes del mundo, cada uno se ve reflejado en el otro y sumergido en sus propias ambigüedades.

### 7.7. La muerte para Ricardo Reis

Al final, la muerte para Ricardo Reis- personaje no es la nada, existir no es nada. La nada es lo que hay antes de nacer, más, después que pasamos por el mundo, dejamos un poco de nosotros en él, o sea, vivir es imprimir nuestra marca donde estuvimos y morir es continuar existiendo por medio de aquello que hicimos. Al descubrir que Ricardo Reis se va con Fernando Pessoa al final de la novela, se percibe que, desde el inicio, su trayectoria es de despedida: intenta vivir, ser, realizar todo aquello que aún no había experimentado hacer (amar, estar cómodo, sucio, barba crecida, casarse, pensar en política, sentir emociones...), como si, hasta aquel momento, no hubiese vivido realmente, no hubiese dejado, de hecho, su marca en el mundo, visto que su carrera de poeta y sus poemas no eran conocidos, no podría ocupar el lugar de Fernando Pessoa, no tenía alguien para amar y ser amado por ella, alguien que lo esperase, un lugar para vivir, pacientes que dependiese de él, hijos. Él intenta hacer todo eso, pero entiende que ya no tiene tiempo para tanto y entiende también que su lugar no es el mundo, si no junto a aquel que dio sentido a su vida, por eso, deja el mundo libre de un enigma y se une a Fernando Pessoa.

### 7.8. Pessoa Revisitado

Además de Lúdia y Marcenda, que sirven como elementos que unen el heterónimo a la realidad, Saramago invita a la fiesta de Ricardo Reis al poeta Fernando Pessoa, responsable por el carácter subjetivo de la obra.

Según Bajtín<sup>294</sup>:

***na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.***

Llevando este pensamiento a la novela de Saramago, se podría traducir de la siguiente forma: destronado como rey Fernando Pessoa, (en función de su muerte) se corona a Ricardo Reis. Este papel está presente en su propio nombre, en su ideal monárquico, como forma de sistema político y, en sus odas como forma de aceptación estoica de la voluntad de los dioses:

***Não tenhas nada nas mãos Nem uma mómoría na alma, Que quando te puserem Nas mãos o óbolo último, Ao abrirem;te as mãos Nada te cairá. Que trono te***

---

<sup>294</sup> BAJTÍN, Mijaíl M. Problemas de la poética de Dostoiéovski. 2ª Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. p. 107.

**querem dar Que Átropos to não tire? Que louros que não faenem Nos arbítrios de Minos? Que horas que te não trnem Da estatura da sombra Que serás quando fores Na noite e ao fim da estrada. Colheas flores más largas-as, Das mãos mal as olhaste. Senta-te ao sol. Abdica E sê rei de ti próprio.**<sup>295</sup>

Volviendo a Fernando Pessoa, su construcción paródica como personaje enfoca una inversión en la presentación oficial de su historia personal. Poeta, creador de otros poetas, se ve sustituido, después de su muerte, por una de sus criaturas. El propio Pessoa se encuentra en un estado transitorio entre la vida y la muerte, si es que se puede llamar así, porque no está entre los vivos- está muerto, en un cementerio- así como no está en reposo, entre los muertos- más aún puede circular entre los vivos y ser visto por ellos, si así lo quiere. Es un ser ambiguo, que trasporta características de los vivos y los muertos. Es un muerto, pero no un fantasma, como él mismo lo dice. Ya perdió, sin embargo, algunas facultades humanas. Como la capacidad de leer. Pasa, así, a depender de la capacidad de lectura de los vivos- en este caso, de una de sus creaciones poéticas, Ricardo Reis. A su vez, Pessoa es ahora un personaje, o sea, una criatura de otro creador ficcional, de otro "fingidor".

Hay así, un juego carnalesco en que un muerto pasa a depender y a convivir con un vivo que, a su vez, no pasa de una invención de su propia imaginación poética. Hasta esta misma dependencia entre Pessoa y Ricardo Reis se trata de forma ambigua, relativizada; pues, tanto uno como otro están enclaustrados en un laberinto sin salida, que los conduce siempre a los mismos lugares. Y en dirección uno al otro.

Pessoa y Ricardo Reis continúan viviendo los mismos enigmas de la multiplicación de los "yoes" poéticos en la obra pessoana: independencia al mismo tiempo que indisociabilidad.

En la novela, Ricardo Reis recorre Lisboa como si anduviera por un laberinto en búsqueda del hilo de Ariadna que lo reconduzca a su propio destino. Al final del recorrido, el protagonista lleva consigo el libro *The God of the Labirynt*, que puede entenderse como una metáfora del poeta o escritor como demiurgo, un Dios creador que reproduce el misterio de la vida, aún, como representación de la ficción que se sobrepone a la vida, ya que, en Borges, el autor es ficción, como Reis.

En relación a Pessoa, en cuanto personaje, podemos decir que dos ejes básicos estructuran su función en la obra: la ironía y el lirismo. Su papel al lado del protagonista justifica tal duplicidad: Pessoa representa, para Ricardo Reis, la mirada crítica, al mismo tiempo que su norte, la unión más verdadera con el mundo, es su condición de poeta. Por medio de la ironía, Pessoa convida a Ricardo Reis a sacarse sus máscaras y asumirse como puro fingimiento poético, o, a asumir sus responsabilidades como hombre delante de la sociedad. Como creador, trae, junto a Ricardo Reis, un sentimiento lírico de compasión y de solidaridad porque sabe que están hermanados por la soledad intensa que acompaña a los poetas.

Los papeles entre Pessoa y Reis se invierten frecuentemente en la narrativa. Si Pessoa puede hablar inclusive sobre la muerte de Reis, porque ya pasó por esa experiencia aún desconocida para el protagonista, Reis, por otro lado, puede relatar a Fernando Pessoa los acontecimientos actuales, y aún tiene el privilegio, como ser vivo, de hacer elecciones, cambiar su destino y el de otras personas.

En efecto, interesa analizar la construcción de los mitos en cuanto modelos ejemplares. Para Ricardo Reis, Fernando Pessoa sigue siendo una referencia, a pesar de estar muerto.

<sup>295</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia, Ricardo Reis*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. Oda 12. p. 45.

Es en él que piensa siempre que necesita de una opinión, de un consejero. El mismo referente representa Camões para ambos, tanto para Pessoa cuanto para Ricardo Reis, en alusión al famoso vaticinio que hiciera una vez Pessoa en relación al surgimiento de un “supra-Camões”.

A modo de ejemplo, podemos constatar, en breves trozos de la narrativa, la mención a Camões como referencia para el poeta Reis y su creador:

**Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao**

**mesmo lugar (...)** <sup>296</sup> **(...) Grande ausencia , julguei que nunca mais o tornaria a ver, isto disse-lhe Ricardo Reis, Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada ainda o que me salva é conservar o tino da estátua**

**de Camões, a partir daí consigo orientar-me (...)** <sup>297</sup>

El narrador usa la fina ironía al atribuir a Pessoa la referencia a la estatua de Camões como un punto de orientación, como si quisiese hacer a aquel curvarse delante del creador de *Os Lusíadas*. La situación no deja de ser irónica para Pessoa que soñaba producir una obra que lo hiciese merecedor de la designación de “supra-Camões”.

Lausberg define la ironía como

**A utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidades desse vocabulário. De este modo, a credibilidade do partido que o orador defende, é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrario ao seu sentido próprio.** <sup>298</sup>

A través de la ironía y de la parodia, Saramago revisita no sólo a Fernando Pessoa, si no a toda una tradición literaria portuguesa, como ya antes lo hiciera Pessoa, en la búsqueda de un diálogo con el tiempo para, entonces, construir o reconstruir una identidad portuguesa.

## 7.9. Personaje y creador: Espejo y reflejo

Creador y criatura son colocados frente a frente. Pessoa aparece en la novela por medio de noticias del periódico que divulgan su muerte, a las cuales Ricardo Reis tiene acceso un día después de su llegada. La obra juega con la distinción entre Ricardo Reis heterónimo-expatriado, residente en Brasil, ejerciendo el oficio de médico- y Ricardo Reis personaje que acaba de desembarcar en Lisboa en el Hotel Bragança. En la identificación del hotel responde a las preguntas, quedando su ficha con los siguientes datos:

**(...) nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma**

<sup>296</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>297</sup> *Idem, ibidem*, p. 367.

<sup>298</sup> LAUSBERG, Heinrich, *Op. cit.* pp 163-164.

**autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora**  
<sup>299</sup>  
**o problema é descobrir o resto, apenas.**

Este resto a que se refiere el personaje es una búsqueda en sí, es la construcción de un poeta, no más un heterónimo, un simple espectador, si no el deseo de una identidad a ser erigida no sólo como un nombre, si no como parte de una sociedad, un ser representativo en una esfera social- Portugal. La presencia de Pessoa y Reis traen una luz a la fuerza de la poesía en tierras lusas, el recuerdo de una tradición: tierra de grandes poetas. Para Saramago, este es el momento de (re) encender en los corazones portugueses el orgullo y de retomar un lugar destacado, no por las navegaciones que otrora elevaron el nombre del país, si no por el legado y necesidad de reconocimiento de uno de sus más grandes poetas: Fernando Pessoa.

Reinventar la independencia en relación a su creador hace que Ricardo Reis se vuelva un personaje autor de sí mismo.

**Os embates entre ele e o escritor-fantasma Fernando Pessoa são testemunhos de sua auto-suficiência. Fernando Pessoa, pelos olhos, sentimentos e sensações de sua personagem, continua a apreender o mundo concreto. É em Reis que Pessoa estabelece permanência, é em Reis que Pessoa se faz espectador e agente no espetáculo do mundo, embora seja esta uma relação prenhe de conflitos: o autor não se contenta em estar morto. Reis é o drible à morte, a**

<sup>300</sup>  
**jogada de Pessoa.**

Las escenas creadas por José Saramago que envuelven a los personajes Fernando Pessoa y Ricardo Reis exploran la cuestión del duplo, tema discutido, a partir de textos literarios, por Sigmund Freud. En 1919, el psicoanalista escribe *Das Unheimliche*, texto en que afirma que el duplo - a pesar de parecernos algo de extranjero, extraño a nosotros –mismos- siempre nos acompañó desde los tiempos originales del funcionamiento psíquico, estando siempre listo a resurgir y provocarnos una sensación inquietante de extrañeza (uncanniness). Se puede decir también que el duplo es otro que observa al sujeto sin hablar, solo haciendo que se interrogue sobre ¿Qué quieres de mí?

En la novela, Reis se cuestiona acerca de quién es:

**Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser.**  
<sup>301</sup> ... se tomássemos todas as palavras à letra, passaria primeiro Ricardo Reis, porque é inúmeros, segundo o seu próprio modo de entender-se.<sup>302</sup>

<sup>299</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>300</sup> Veruns chk, Micheliney. *De Lisboa à Budapeste Os Universos Paralelos de O Ano da Morte de Ricardo Reis e Budapeste. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2159> .*

<sup>301</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>302</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

La duda en cuanto a la identidad es compañera de Reis en el transcurso de la trama, permitiéndole al poeta transparentar su fragilidad en cuanto a entidad novelesca. Durante el desarrollo de los acontecimientos, el lector va en busca de un Reis ya conocido de las odas, el heterónimo de Fernando Pessoa, poeta horaciano; sin embargo, lo que encuentra es un personaje debatiéndose entre un mundo que no es el suyo, que en un momento lo llama y al otro lo repele. Reis, máscara, ficción de Pessoa, heterónimo que trae las ideas epicureistas y estoicas de su creador, pasa a ser, en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, ficción de José Saramago.

El poeta noclásico, en su regreso a Portugal, va en la búsqueda del padre, aquel que le dio, por primera vez, el soplo de vida y que representa, de alguna forma, una esperanza que aún no la tiene muy clara. El encuentro entre creador y criatura, posibilitado gracias a la genialidad de Saramago, se da en el cuarto del Hotel Bragança.

***E é então que Ricardo Reis repara que por baixo da sua porta passa uma réstia luminosa, Ter-se-ia esquecido, enfim, são coisas que podem acontecer a qualquer, meteu a chave na fechadura, abriu, sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se (...) Puxou uma cadeira e sentou-se defronte do visitante, reparou que Fernando Pessoa estava em corpo bem feito (...) Olham-se ambos com simpatia, vêse que estão contentes por se terem reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim,***

303

***Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio.***

La conversación que los dos mantienen se da entre amigos que hace tiempo no se ven. Hablan de la muerte de Pessoa, de Álvaro de Campos, de como las cosas están en Portugal y del regreso de Reis. Fernando Pessoa le explica que puede salir del cementerio y circular a su voluntad por ocho meses. Dice que el tiempo tiene relación con el período de gestación, si llevamos nueve meses para nacer, nueve meses es tiempo para morir- tiempo que es dado a Reis para nacer o morir definitivamente- *“o romance ofece-lhe, na verdade, a chance de se criar para sempre, ou de mergulhar para sempre no ficcional”*.<sup>304</sup>

Saramago le ofrece, a través de su narrativa, la posibilidad de que Reis habite el mundo de forma concreta, de ser alguien que define sus propios pasos; en verdad, la oportunidad de dejar el puesto de espectador para pasar a ser dueño de si mismo. Este primer encuentro revela los caminos que la novela seguirá: un juego en construcción, con duración de ocho meses (ya había transcurrido un mes desde la muerte de Fernando Pessoa). En este primer contacto, Reis explica porque regresó: recibió de Álvaro de Campos la noticia de la muerte de Fernando Pessoa.

***(...) agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal. Ricardo Reis tirou a carteira do bolso interior do casaco, extraiu dela um papel dobrado, fez menção de o entregar a Fernando Pessoa, mas este recusou com um gesto, disse, Já não***

<sup>303</sup> *Idem, ibidem, pp. 76-77.*

<sup>304</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, p. 170.



***sei ler, leia você, e Ricardo Reis leu, Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos, quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever.***<sup>305</sup>

Lo que se percibe es que Pessoa, en la novela de Saramago, no es el dueño de un espacio propio- surge siempre, y solo, en la relación con Ricardo Reis.

***“A morte invertera os valores e é como se fosse ele o heterônimo, uma parte e não o todo que coordena e aciona os cordéis de seu drama em gente”.***<sup>306</sup>

Es por médio de Reis que aparece en los innumerables encuentros que se darán a lo largo de la narrativa: “a morte lhe roubara a possibilidade de ser no mundo, além de desligá-lo daquilo que lhe permitiria continuar vivo – ‘Já não sei ler’. Não lê o telegrama, já não lê o mundo”.<sup>307</sup> Su conocimiento se restringe al pasado. Presente y futuro “tem a onisciência dos que ficaram para sempre feitos, sem a possibilidade de mudar. Conhecendo a morte, experimentando-a, desvendara o fundo do poço, encontrara a saída definitiva do labirinto em que se debatera por toda a vida”.<sup>308</sup> Sin embargo tal conocimiento no le permite actuar en el presente, mucho menos en el futuro. Es ahora para siempre espectador:

***e, tendo-se descoberto, por vezes, incoerente, inexato, falso, nada pode fazer para alterar a imagem que já não lhe pertence, posto que se perdeu como sujeito, para transformar-se em objeto do olhar do outro – ‘Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, e não porque esteja morto, a grave e decisiva questão é que não poderá acrescentar mais nada ao que foi e ao que fez, ao que viveu e***

***escreveu, se falou verdade no outro dia, já nem é capaz de ler, coitado.***<sup>309</sup>

Los encuentros entre ellos revelan sentimiento de vida y amor al fantasma de si mismo, al hombre entre la vida y la muerte que es el poeta de las odas. Pero más allá de esa llamada a la vida, de esa conversión de Ricardo Reis al mundo, su trabajo y su éxtasis, lo más importante en esta ficción es la ficción en el interior de la ficción, del encuentro de Ricardo Reis con su hermano el creador, Fernando Pessoa, vivo en su muerte. Lo que ocurre no son sólo encuentros de ficción, son momentos míticos entre dos creadores en el horizonte de una misma cultura- uno marco para siempre con el sello de una inquietud sin ejemplo, el otro se transfiguró en epopeya.

En los momentos en que están juntos, Saramago posibilita no sólo la construcción de Ricardo Reis personaje, como también una nueva estrategia en que lo inverosímil orilla el campo de lo maravilloso: Pessoa y Reis ganan cuerpos individualizados, esté uno muerto y el otro en el contexto novelesco, no importa mucho.

Un tercer encuentro sucede en el cuarto de hotel. Reis está absorto en la lectura de un libro cuando se da cuenta de que frente suyo, sentado, está Fernando Pessoa. Deja el libro de lado, pensando que aquel no era un buen momento para visitas inesperadas- en cualquier momento Lída podría entrar por la puerta y que susto se llevaría de ver sentado ahí un fantasma. La salida fue apelar para la complicidad masculina: “*Não vamos*

<sup>305</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>306</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *Op. cit.*, pág. 172.

<sup>307</sup> Idem, *ibídem*, p. 172.

<sup>308</sup> Idem, *ibídem*, p. 172.

<sup>309</sup> Idem, *ibídem*, p. 172.

*poder conversar por muito tempo, talvez me apareça aí uma visita*".<sup>310</sup> Pessoa parece no reconocerlo.

***Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes. Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância.***

En los diálogos ocurridos se van organizando cuestionamientos sobre quién es Ricardo Reis y quién es Fernando Pessoa. Se alternan las personalidades ficcionales entre el heterónimo de las odas y el personaje de Saramago, entre el poeta modernista y la entidad que sobrevive nueve meses a la muerte de Fernando Pessoa. En este día no son los amores de Reis los que forman parte de la conversación. Discuten el concepto de fingimiento, en que Pessoa pone en duda el verso "o poeta é um fingidor", lo que antes parecía resuelto:

***Alarga-o, agora, do fingir do poeta para o fingir do homem, pela simples razão de que a morte, revelando-lhe o outro lado, deu-lhe a ciência inútil de si mesmo, inútil porque já agora petrifica-se e só é na imagem que os outros fazem de si.***

El diálogo prosigue en un tono inquisidor:

***"(...) primeiro que tudo, você nem sabe quem seja, E você alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descance que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações"***.

La búsqueda de respuestas y los cuestionamientos entre creador y criatura se agrandan. Como develarse – ¿Actor o espectador? En este juego de identidades el espejo se muestra un elemento revelador:

***Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projeção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado (...). Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também.***

<sup>310</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., p. 114.

<sup>311</sup> *Idem, ibídem, p. 115.*

<sup>312</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Op.cit., p. 174.

<sup>313</sup> Saramago, José. Op. cit., p. 116.

<sup>314</sup> *Idem, ibídem, p. 49.*

Para la comprensión del texto literario, podríamos decir que la constitución del yo tiene lugar durante la etapa del espejo y comienza con el reconocimiento de la identidad propia del yo a través de la imagen especular en un juego paradójal, entre el yo y el otro. Señor y sirvo del imaginario, el ego se proyecta en las imágenes en que se refleja: imaginario de la naturaleza, del cuerpo, de la mente, de las relaciones sociales. Buscando por sí mismo, el ego se cree encontrar en el espejo de las criaturas para perderse en aquello que no es él. Esta situación es fundamentalmente mítica. Es una metáfora de la condición humana, una vez que se está siempre anhelando por una completitud que jamás puede ser encontrada, infinitamente capturada en miradas que ensayan sentidos donde el sentido falta.

Saramago, toma el personaje Ricardo Reis, antes reflejo de Pessoa, y lo transforma en la novela como aquel que refleja a Fernando Pessoa, está la búsqueda por una identidad, por una realidad que en el espacio de la novela se aleja de los personajes. La mención al espejo y a su reflejo presenta seres unívocos y múltiples al mismo tiempo, en una alternancia de posiciones – “(...) *aqui está Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados*”.<sup>315</sup>

En los encuentros que suceden mientras Ricardo Reis está hospedado en el Bragança hay una especie de simbiosis- Reis vuelve a Lisboa, encuentra a Pessoa, su único conocido, con quien mantiene largas conversaciones, hecho que ocurre con frecuencia. Con el tiempo, Reis pasa a crear relaciones con otros individuos, se envuelve con Lúcia y Marcenda, tiene una ficha con sus datos en el hotel y nota en la Policía de Vigilancia y Defensa del Estado (P.V.D.E.), arrienda una casa y pasa a ejercer la medicina. Así, la relación con Pessoa que en otros tiempos se mostró fundamental comienza a perder importancia. Esta vida social conquistada representa un apoyo- una conciencia humana y no sólo poética- Reis pasa a construir una imagen a ser proyectada en el espejo, entabla una búsqueda de sí mismo.

Pessoa va a encontrar a Reis ya instalado en la nueva casa. En la conversación entran en escena las carencias de cada uno: la fragilidad de Reis y la soledad en la figura de Pessoa.

***“Mais uma vez é esse o tema definitivo, a questão crucial. A vida é, enfim, a possibilidade de transformar-se, a morte a falência final. A solidão e a fragilidade de Reis são passíveis de mudança, pois não são definitivas”.***<sup>316</sup>

En la novela el autor busca esa posibilidad de transformación, de la construcción de un ser y no sólo de un personaje.

***Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz.***<sup>317</sup>

Fernando Pessoa siente el gusto de lo irremediable. Para Teresa Cerdeira, en este pasaje se ve que:

***“solidão e inutilidade são conceitos que diferem de um ponto de vista para outro, porque entre os dois – Reis e Pessoa – medeia uma experiência ‘última,***

<sup>315</sup> Idem, ibidem, p. 24.

<sup>316</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *Op. cit.*, p. 178.

<sup>317</sup> Saramago, José. *Op. cit.*, p. 227.

***final e derradeira', que é a experiência da morte". Es posible vislumbrar um "contemplar materno e solitário nos gestos de Pessoa, maternidade que lhe resta da lembrança da criação, solidão que nasce do abismo entre aquele que é feito e aquele que faz"***.<sup>318</sup>

Pessoa es el padre, creador de innumerables personalidades, seres autónomos que desde el momento del nacimiento ganaron alas y ocuparon sus espacios. Para la concepción creadora de Saramago, con Reis no sería distinto, pues Pessoa no es responsable por aquella identidad poética en cuanto ficción de otro, ya que sus heterónimos no sólo son libres, como comulgan del derecho de llevar adelante sus propias ideas- A Pessoa le queda apenas la función de instrumento, generador de poetas libres.

Otras discusiones, alternantemas entre naturaleza metafísica y naturaleza política, entre el humor de Pessoa al enfrentarse con la independencia de Reis frente a la amante y las cuestiones que envuelven la muerte. En el último encuentro, Pessoa golpea la puerta de Reis. Los dos intercambian unas pocas palabras y se quedan sentados en silencio hasta que llega la noche.

***Fernando Pessoa tinha as mãos sobre os joelhos, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembro-me, Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar The god of the labyrinth, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo (...) Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse.***<sup>319</sup>

Ricardo Reis deja el mundo, hay un retorno del personaje de Saramago para el heterónimo de Pessoa. El poeta hace su elección, deja de existir y se une definitivamente a la imagen compuesta por otro. Ricardo Reis regresa a la heteronimia, se funde a la muerte no sólo porque Pessoa – su creador- está muerto, si no porque su opción fue la ausencia de libertad.

## 7.10. Personajes voces: concepciones ideológicas de la vida

Hay en la novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, un elenco de personajes secundarios que bien funcionan como voces representativas de determinados grupos sociales. Pueden ellas ser consideradas *tipos*, o *caricaturas*, o aún personajes *planos*, de acuerdo con la clasificación de Forster<sup>320</sup>.

Al denominarlos de "personajes-voces", se quiere indicar la primacía del pensamiento o del tipo de direccionamiento ideológico que ellos encarnan, como razón de su existencia en la novela. Entran en esta clasificación el Dr. Sampaio, padre de Marcenda; Salvador, el

<sup>318</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *Op. cit.*, p. 178.

<sup>319</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 427.

<sup>320</sup> FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.p. 53.

gerente del hotel Bragança; Víctor, el representante de la Policía de Defensa del estado, y Daniel, el hermano revolucionario de Lúcia que trabaja en la Marina.

De cierta forma, todos ellos, en conjunto, componen un panel histórico-cultural del Portugal de los años 30. El Dr. Sampaio, como abogado tradicional del Puerto, representa una clase social portuguesa adinerada, acomodada en sus preceptos morales y religiosos, y adepta de la mantención del “orden” en el país que, según él, no podría estar en mejores manos que las de Salazar.

Por la voz de Marcenda, sin embargo, tenemos la revelación del comportamiento disimulado, oculto, que caracteriza a esta clase social<sup>321</sup>:

**(...) Como já lhe disse, fui educada para não dizer certas coisas, mas vou-as dizendo, um tanto as escondidas, sou como o meu pai, com a posição que tem e a educação que recebeu, quanto mais segredo melhor (...)**

Guiándose por su propia forma de pensar, el doctor Sampaio juzga también a los otros por su apariencia y por sus títulos. Se aleja del “doctor” Ricardo Reis al saber que fue llamado a declarar en la policía, sin ni siquiera buscar informarse de los hechos reales.

Ricardo Reis; se comporta basado en el mismo juego de apariencias: elogia exageradamente el libro panfletario que le había sido indicado por él mismo, dejándolo boquiabierto y confuso.

El Dr. Sampaio es un representante de la “elite” portuguesa atrasada, acostumbrada a confundir el “orden impuesto” con cultura y desarrollo, incapaz de hacer cuestionamientos más profundos tanto en relación a su vida como al destino del país. La distancia entre los dos “doctores” (Ricardo Reis y Sampaio) es inmensa. Uno busca el valor auténtico de las cosas, se sumerge en abismos desconocidos y solitarios, mientras que el otro ni siquiera consigue imaginar otro tipo de vida o de verdad a no ser la “heredada” por su condición social privilegiada.

Salvador, el gerente del hotel Bragança, en el cual se hospeda Ricardo Reis, a pesar de no haber asimilado valores de formación académica, se comporta de forma semejante al Dr. Sampaio: se guía por la apariencia y títulos de sus huéspedes. Brinda al “doctor” Ricardo Reis un tratamiento especial, hasta el momento, en que sabe de su citación para declarar en la policía. Sus huéspedes, de preferencia, deben poseer un nivel social distinto, dinero o título, y ficha limpia en la policía para no comprometer el nombre del hotel.

El personaje es extremadamente curioso en relación a la vida particular de sus huéspedes, lo que lo transforma en un “alcahuete”. Sus maneras refinadas son sólo un barniz exigido por la profesión. No muestra la menor sensibilidad con los problemas humanos o las cuestiones políticas de su país. Es un ser alienado de la realidad, tanto como lo es el Dr. Sampaio, aunque tengan distintos orígenes sociales.

Víctor representa la Policía de Defensa del Estado, o sea, el poder de represión del gobierno salazarista. Pero, al final, ¿Quién es Salazar, al estar todo el tiempo sobre la novela, tanto en el discurso del narrador como en el de los personajes?

Al revisar *Breve história de Portugal*, de A.H. de Oliveira Marques, para obtener sintéticamente dicha información:

***Oliveira Salazar, de 39 anos, professor de Economia na Universidades de Coimbra, tinha já um passado político de certa relevancia, ligado aos grupos católicos . Lejos de desconcido, salazar era considerado un representante ideal***

---

<sup>321</sup> SARAMAGO, Op. cit., p. 127.

**de los intereses de la Extrema-Dereita católica, simpatizante da monarquía. Além disso, os seus livros e artigos sobre problemas económicos e financeiros, bem como o seu prestígio como docente, faziam-no louvado e respeitado. Salazar só aceitou a pasta das Finanças com a condição de supervisionar os orçamentos de todos os ministérios e de ter direito de veto nos aumentos de despesa respectivos. O sucesso da sua política financeira granjeou-lhe imenso prestígio e converteu-o em “salvador” da Nacao.**<sup>322</sup>

Se dio así, según Oliveira Marques, el inicio de la carrera política de Salazar. A los pocos, sin embargo, se va envolviendo en otras áreas del gobierno, además de las Finanzas:

**A pouco e pouco, o control do governo por Salazar atingiu os problemas políticos e militares. Já em 1929 ele se dirigia a Nacao sobre assuntos nao financeiros, sugerindo lemas governativos em que o nacionalismo direitista era realçado. Em 1930 fez dois famosos discursos, onde se definiam claramente os pontos principais da futura organizacao do País. Atrás de salazar, claro está, achavam-se poderosas forcas: o capital e a banca, que desejavam pulso livre para se expandirem sem restricoes, protegidos contra gravames de classe, movimentos grevistas e a contínua agitacao social (...)**<sup>323</sup>

La administración de Salazar no se demoró en demostrar su tendencia autoritaria:

**No decorrer de 1932 e 1933, deram-se os últimos passos para a modelacao do Estado autoritário e corporativo. O ex-rei D. Manuel falecera em Inglaterra sem herdeiros directos, e Salazar tornou bem claro que considerava a questao monárquica encerrada. Rejeitou todo e qualquer acordo ou plataforma de entendimento com os grupos oposicionistas e apelou para uma congregacao política do País em torno da União Nacional, de que se tornou chefe.**<sup>324</sup>

Oliveira Marques hace referencia, en su libro, a la revuelta de los marineros, en Lisboa, acontecimiento histórico aprovechado por Saramago en la novela, en el cual inserta, ficcionalmente, a Daniel, hermano de Lída, como uno de los marineros revoltosos que termina muriendo en esa confrontación. La referencia de Oliveira Marques es:

**Em setembro de 1936, a eclosao da Guerra Civil espanhola induziu as tripulacoes de dois barcos de guerra a revoltarem-se em Lisboa e a tentarem sair a barra a fim de se juntarem as forcas republicanas do país vizinho.**<sup>325</sup>

Oliveira Marques resalta también el cuadro político general de Europa, como el nazismo alemán y el fascismo en Italia, que contribuyen, de cierta forma, para reforzar el poder dictatorial de Salazar. Saramago retrata también, en la novela, a través de los diarios, este cuadro europeo.

**O que deve, no entanto, salientar- e para crédito do regime salazarista- é que se achava na forja uma nova política externa portuguesa. Sem jamais por em**

<sup>322</sup> OLIVEIRA MARQUES, A.H.de. *Breve história de Portugal*. 2 ed. Lisboa: Presença, 1996. p. 626.

<sup>323</sup> *Idem, ibidem*. pp. 626-627

<sup>324</sup> *Idem, ibidem*. p. 627.

<sup>325</sup> *Idem, ibidem*. p. 628.

**causa a alianca com a Inglaterra, antes a corroborando e valorizando, o Estado Novo tentou uma via mais independente e nacional, que aliás se coadnudava com as suas afinidades ideológicas. O surto da Alemanha nazi, da Itália fascista e da espanha de Franco favoreceu e condicionou, sem dúvida alguma, uma tal**

<sup>326</sup>

**política.**

Salazar murió el 16 de septiembre de 1968, y el cambio de régimen surge en la famosa *Revolução dos Cravos*, el 25 de Abril de 1974. Como afirma Oliveira Marques, o “Estado

<sup>327</sup>

*Novo deixara de existir.”*

Después de esta breve exposición informativa respecto de Salazar y de su prolongado gobierno fuertemente represivo, se retoma las observaciones que se hacían sobre Víctor, el representante de la Policía de Defensa del Estado.

La propia caracterización física del personaje es parodiada, en términos negativos, por el desagradable olor a cebolla que exhala, aún a gran distancia. El narrador destaca, de esta forma, la suciedad y la podredumbre del régimen político que Víctor representa. El régimen aún es parodiado en función y a través de las grandes tonteras que es capaz de realizar, en su afán de servir arduosamente al poder vigente. Se tornan ridículos los intentos de disfrazar la observación cerrada que hace sobre Ricardo Reis, intentando parecer simpático y solícito.

El papel de detective es tan mal desempeñado que sólo consigue transformarse en una figura desastrosa. Por extensión, el régimen salazarista está también siendo rebajado, en el sentido de ser desenmascarado, cuando piensa en que puede ocultar sus verdaderas intenciones de vigilancia sobre los ciudadanos. Esa situación denota aún el carácter hipócrita de sus “vigilantes”.

Estos tres personajes representan, de diferentes maneras, una única voz, un único pensamiento, una sola ideología. Por indiferencia o por encantamiento ciego, ninguna de ellas consigue pensar por sí misma en términos críticos. O se dejan llevar por interés individuales, como es el caso del gerente del hotel Bragança, volviéndose ajeno a todo el resto que lo rodea, o se dejan llevar por una ideología que privilegia una minoría, de la cual hacen parte, como es el caso do Dr. Sampaio. Otros aún, se dejan usar, como ignorantes, por un régimen opresor que subyuga a las personas, desparramando terror e inseguridad.

Daniel, aisladamente, se yergue como una voz revolucionaria, de oposición al gobierno represivo de Salazar. Es un personaje ausente, físicamente, sólo evocado a través de Lídia, marcadamente por la influencia que ejerce sobre ésta y por el símbolo de lucha histórica que implanta en la narrativa, en oposición a la condición de espectadores de la Historia de los demás personajes. Daniel es una voz elevada a la condición de mártir y termina arrancando a Ricardo Reis el momento de mayor sensibilidad en términos de comunión con sus semejantes:

**(...) o que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa , atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar a**

---

<sup>326</sup> *Idem, ibidem. P. 629.*

<sup>327</sup> *Idem, ibidem. p. 644.*

**vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é que se contenta  
com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes (...)**<sup>328</sup>

Se puede observar el proceso de auto persuasión en que se debate Ricardo Reis al final de la cita. No conocerá personalmente a Daniel, sólo sus ideas, a través de los comentarios de Lúcia. Por intermedio de ella, Daniel se torna alguien conocido, ideológicamente, para Ricardo Reis. Alguien capaz de transformar sus ideas en acciones concretas de luchas en pro de una sociedad. Pagar por esta ideología el precio de su propia vida fue un acto muy fuerte para la postura de mero espectador del espectáculo del mundo, con lo que el protagonista siempre intentara protegerse del sufrimiento, sin, en la realidad, nunca conseguirlo.

Incomodo con la explosión de sentimientos que lo invaden, al presenciar el trágico fin del movimiento revolucionario de los marineros, repite para si mismo que “sabio es quien se contenta con el espectáculo del mundo”, sabiendo ahora que esta proposición es irrealizable, aún que venga a “dize-lo mil veces”.

A través del sacrificio de Daniel, Ricardo Reis puede redimirse de su alienación y alcanzar, ahora, un estado diferente de sabiduría: aprendió no sólo el sentido del sufrimiento humano delante de la muerte, si no también el principio de renovación de la vida que puede estar contenido en ella.

## 7.11. Tiempo, espacio, acción: las relaciones paródicas.

Kayser, al referirse a la novela como género narrativo, señala:

**Evento, personagem e espaço são os tres estratos substancias de toda a épica; se um deles forma e se torna portador, resulta um género. Por outras palavras: os tres géneros do romance sao o romance de accao, o romance de personagem e o romance de espaço.**<sup>329</sup>

Analizando lo indicado por Kayser, se concluye que *El año de la Muerte de Ricardo Reis* se acerca a la llamada novela de personaje, dada la incisiva presencia de la figura principal única, que lo diferencia de la novela de acción, en el cual se tiene dos protagonistas; y la inclinación para el subjetivismo lírico, cuando la novela de personaje se elabora con base en el sentido de pasividad, soledad y sensibilidad de su protagonista.

El comportamiento del protagonista Ricardo Reis evidencia justamente estas características de pasividad, soledad y sensibilidad que proyectan en la novela una visión lírica del mundo.

Aunque el tiempo y el espacio (Lisboa/Portugal, en el período entre 1935-36) están muy bien definidos en la novela, tales elementos están estrechamente ligados a las sensaciones del protagonista Ricardo Reis que, a su vez, está en correspondencia íntima con su par

<sup>328</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 424.

<sup>329</sup> KAYSER, Wolfgang, *Análisis e interpretação da obra literária. 7 ed. Portuguesa revista pela 16 ed. alemã Paulo Qunitela. Coimbra: Arménio Amado, 1985. p. 402.*



heterónimo. Es en función de esta trama entrelazada que el tiempo y el espacio funcionan dentro de la novela.

Lisboa es una ciudad explorada por el protagonista a través de su deambular cotidiano, por los lugares que lo atraen, consciente o inconscientemente, son siempre los mismos: el río, por su unión con el heterónimo, y las estatuas de las figuras que marcaron significativamente la historia literaria portuguesa, como la de Camões o la de Eça de Queirós.

La presencia de Camões, sobretodo, es fuertemente utilizada, evocando irónicamente el ansia histórica de Pessoa en superarlo como un marco literario portugués.

El autor juega con ese juego de superación del mito entre Pessoa y Camões, haciéndolos confrontarse en todo momento a través de las estatuas de Camões y del Gigante Adamastor, que acaban siempre en el camino tanto de Ricardo Reis como de Fernando Pessoa, transformándose emblemáticamente en un punto de referencia para ambos.

Esta actitud de “revisitar” el pasado, a través de sus modelos más significativos, se traduce en el empeño de recreación poética al que el Autor se dispone, revisitando no sólo el universo literario de Fernando Pessoa, sino también sus referencias dentro de la tradición literaria portuguesa.

Además de los espacios representativos de los modelos literarios, que promueven una aproximación con reflexión crítica de parte de Ricardo Reis y de Pessoa, los demás espacios reflejan siempre una unión íntima con la evolución del personaje en relación a sí mismo y al mundo que lo rodea.

El vínculo del protagonista con el espacio narrativo comienza en el hotel Bragança. La elección de un hotel como morada en Portugal se da por el sentimiento de inestabilidad que guía sus actos, como ya se observó anteriormente: Ricardo Reis no sabe por qué vino, ni si se quedará o volverá a Brasil. No tienen ningún plan para su nueva vida. Escogió el hotel Bragança en función de su proximidad con el “río”: aquí se tiene la unión del espacio del personaje con el espacio del heterónimo.

En la medida en que el protagonista va evolucionando en su relación con los empleados del hotel, con Lúcia, Marcenda, con Lisboa, y teniendo en vista la circunstancia desagradable en que se ve envuelto con la policía, termina por encontrar necesario tener su propio espacio- arrienda una casa, en el Alto de Santa Catarina, próxima a la estatua del Gigante Adamastor (el protagonista no consigue alejarse de la presencia de Camões).

El narrador observa en cierto momento<sup>330</sup>:

***Ricardo Reis saiu, eran três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço as armas feito e mente as musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam com os olhares indiferentes de quem passa.***

El comentario al respecto de la estatua de Camões señala la desfiguración del mito Camões, imagen pública expuesta o a la indiferencia de su pueblo o a las manipulaciones ideológicas.

La casa da al río<sup>331</sup>:

<sup>330</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., p. 179.

<sup>331</sup> Idem, ibídem, p. 207.

***Ricardo Reis aproximou-se duma janela, através da vidraça sem cortina viu as palmeiras do largo, o Adamastor, os velhos sentados no banco, e o rio sujo de barro lá adiante, os barcos de guerra com a proa virada para terra, por eles não sabe se a maré está a encher ou a vazar, demorando aqui um pouco logo veremos.***

Finalmente, se puede decir que la casa representa una conciliación de espacios y de convivencias entre el protagonista y el heterónimo: tanto está cerca de Camões como de su “río”, el lazo de identidad y continuidad entre el heterónimo y el personaje. Es importante observar que el río representa, en medio del caos en que se sumergió, un punto de estabilidad, por representar en la novela, metonímicamente, el universo poético del heterónimo.

Otro espacio significativo, aunque por un corto lapso de tiempo, es el consultorio médico en que Ricardo Reis consigue trabajo en carácter de reemplazante. Coincidentemente, el consultorio queda cerca de la estatua de Camões. Irónicamente, como ya dijo el narrador, en Portugal todos los caminos llevan a Camões. Observemos, también aquí, el tono irónico del narrador<sup>332</sup>:

***Parece isto obra do destino, que tendo Ricardo Reis procurado tão insistentemente e de tão longe, veio a encontrar, já na quarta-feira, um porto de abrigo, por assim dizer, mesmo ao pé da porta, no Camões, e com tanta fortuna que se achou instalado em gabinete com janela para a praça, é derto que se vê o D'Artagnan de costas, mas as transmissões estação asseguradas, os recados garantidos, do que logo fez demonstração um pombo voando da sacada para a cabeça do vate, provavelmente foi-lhe segredar ao ouvido, com malícia columbina, que tinha ali atrás um concorrente, mente, como a sua, as musas dada, pórem, braço não mais do que as seringas feito, a Ricardo Reis pareceu que Luís de Camões encolhera os ombros, nem era o caso para menos.***

Las transformaciones en la vida del protagonista están siempre ligadas a la imagen de Camões, como si su proximidad indicase un norte, un puerto seguro, un “abrigo”, como enuncia el narrador. Se tienen, en realidad, la composición de una cadena jerárquica de maestros a discípulos, en un intercambio constante de papeles, que recorre todo el elenco de los personajes: las funciones de maestro y discípulo se van alternando entre Ricardo Reis y Lúcia, Ricardo Reis y Marcenda, Ricardo Reis y Fernando Pessoa, Lúcia y Daniel, Daniel y Ricardo Reis.

La cadena jerárquica más fuerte es la que se traduce en el siguiente orden ascendente: Ricardo Reis, Fernando Pessoa y Camões. La exploración del espacio en la novela tiene, por lo tanto, un papel decisivo en el juego paródico elaborado por el Autor como un recurso iniciático que debe ser vencido por el protagonista Ricardo Reis y su par Fernando Pessoa, como reconocimiento del aprendizaje que integra una cadena de auras de la tradición literaria.

En relación al tiempo enfocado en la narrativa, Saramago hace una reconstitución histórica rigurosa, como se observa a través de algunas citas de A. H. Oliveira Marques, y como ya lo confirmaran otros estudios literarios dedicados a esta y a otras obras del Autor. El juego textual entre Ficción e Historia parece, a esta altura de la carrera

---

<sup>332</sup> Idem, ibídem, pp. 259-260.

del escritor, haberse confirmado como una opción estética constante en su producción novelesca.

*El Año de la Muerte de Ricardo Reis* enfoca el período de 1935-36, tomando como base narrativa la fecha real de la muerte del poeta portugués Fernando Pessoa, a 30 de noviembre de 1935, lo que hace con que el médico-poeta Ricardo Reis, viviendo entonces en Brasil, decida regresar a Portugal y establecerse en Lisboa.

Esta idea de dar continuidad ficcional a un poeta inventado por Pessoa, ahora muerto, va justamente a explorar una nueva relación de estos poetas- de Ricardo Reis- Pessoa con su contemporaneidad histórica.

El título de la obra ya sugiere esa especie de confrontación entre el protagonista Ricardo Reis y la cuestión del tiempo cronológico, seleccionado como “el año de su muerte”.

Este enfrentamiento entre el momento histórico y el personaje se desarrolla en la obra como un desafío a las ideas de distanciamiento del mundo cultivadas en la poesía de Ricardo Reis. Tanto más dramático será ese desafío cuanto más se delineen, alrededor del protagonista, el momento histórico de fuertes convulsiones políticas que agita a toda Europa: o nazismo en Alemania, el fascismo de Mussolini en Italia, la guerra civil en España y la dictadura salazarista en Portugal.

Los acontecimientos históricos y políticos invaden la narrativa a través de las noticias en los diarios, de los comentarios intercambiados entre los huéspedes del hotel Bragança, inclusive refugiados españoles, del relacionamiento entre Ricardo Reis y Lúcia, y se hacen sentir en la propia piel del protagonista, al verse absurdamente envuelto con la policía como sospechosos político.

La crítica a las fuerzas políticas se manifiestan principalmente en la voz del narrador que interfiere constantemente la narración con su discurso irónico, desenmascarando todas las formas demagógicas de poder<sup>333</sup>:

***Dizem também os jornais, de cá, que uma grande parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares, e se tal declaração for tomada como vitupério, uma vez que se trata de elogio em boca própria, leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal, já sobredito, chamando-nos afortunadíssimos por termos no poder um sábio.***

La realidad circundante funciona, como un desafío con la actitud contemplativa que caracteriza la filosofía estoica del heterónimo pessoano. Como personaje, Ricardo Reis continúa ofreciendo resistencia a un involucramiento más íntimo con las personas y la realidad. Vive más intensamente el tiempo psicológico, el tiempo de sus memorias, su tiempo interior,<sup>334</sup>

***Abolido o significado das horas, marcadas pelo relógio, fica sem efeito a idéia dum tempo tripartido horizontalmente, presente, pasado e futuro. E essa mudança constitui outra característica marcante do romance de tempo emocional, em oposição a linearidade episódica do romance de tempo histórico.***

En efecto, en el caso de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, la noción de tiempo en la narrativa es manipulada de manera ora explícita ora implícita, de forma de acentuar ya sea

<sup>333</sup> Idem, ibídem, p. 82.

<sup>334</sup> MOISÉS, Massaud. A criação literária-Prosa I, 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 224.

la lenta rutina de la vida del protagonista, ya sea su angustia en vista de la expectativa o de la frustración amorosa, o, aún, de los acontecimientos políticos y sociales que lo rodean:

**Ricardo Reis vai-se informando, toma nota destas recitas teís, não é como o governo, que insite em fatigar os olhos nas entrelinhas e nas adversativas, perdendo o certo pelo dudivoso. Se a manha está agradável sai de casa, um pouco soturno apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais a**

**luz do dia, sentado ao sol (...)**<sup>335</sup> **Senta-se inquieto, olha o relógio, já passa das oito e meia, e nesse instante uma voz de homem, no corredor, diz, Mracenda, estou a tua espera, uma porta abriu-se, depois alguns rumores confusos, passos afastando-se, o silêncio. Ricardo Reis levantou-se, foi ao lavatorio refrescar a cara, pentear-se, pareceram-lhe hoje mais brancos os cabelos das fronte, deveria usar uma daquelas loções ou tinturas que restituem proressivamente**

**os cabelos a cor natural (...)**<sup>336</sup> **Tardou tanto, escreveu agora, para dizer o quê. Ricardo Reis tem a carta na mão, não a abriu, depois pousou-a sobre a mesa-de-cabeceira, sobre o deus do labirinto, iluminada pela luz pálida do candelero, ali lhe apeteceria deixá-la, quem sabe se por vir tão cansado de ouvir crepitações de foles rotos, os pulmões portugueses tuberculosos, canasdo também de ter palmilhado a cidade, no espaço limitado por onde incessantemente circula, como a mula que vai puxando a nora, de olhos vendados, e, apesar disso ou por causa**

**disso, sentindo por momentos a vertinagem do tempo (...).**<sup>337</sup>

Al final el tiempo tiene un papel marcante en la composición de la obra, una vez que expresa el estado interior del protagonista, y su evolución poética en relación al heterónimo, en el embate de sus ideas con el mundo.

Las líneas finales de la novela retratan, de modo ejemplar, la relación del héroe con el tiempo, como una categoría existencial ambigua que lo alcanza de distintas maneras, de acuerdo con la circunstancia o el estado de espíritu en que se encuentre, así como la cuestión del tiempo es colocada como el límite que divide los seres en dos categorías: vivos y muertos. Límite ese, entretanto, que no afecta la referida ficción de Saramago, pues en él el pasado puede ser revivido y recreado.

La fase de transición de Fernando Pessoa por el mundo de los vivos, que comprende el período de nueve meses, llega a su fin, después de haber acompañado a Ricardo Reis en su ritual iniciático de confrontación con la vida y la muerte<sup>338</sup>:

**Então bateram a porta. Ricardo Reis correu, foi abrir, já prontos os braços para recolher a lacrimosa mulher, afinal era Fernando Pessoa. Ah, é você, Esperava a outra pessoa, Se sabe o que aconteceu, deve calcular que sim, creio ter-lhe dito um dia que a Lídia tinha um irmão na Marinha, Morreu, morreu. Estavam no quarto, Fernando Pessoa sentado aos pés da cama, Ricardo reis numa cadeira. Anoitecera por completo. Meia hora passou assim, ouviram-se as pancadas de**

<sup>335</sup> SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 266.

<sup>336</sup> *Idem, ibidem*, pp. 99-100.

<sup>337</sup> *Idem, ibidem*, pp. 269-270.

<sup>338</sup> *Idem, ibidem*, p. 427.

***um relógio no andar de cima, É estranho, pensou Ricardo Reis, nao me lembrava deste relógio, ou esqueci-me dele depois de o ter ouvido pela primeira vez. Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a vernos, Porquê. O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembro-me, Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi a mesa-de-cabeçeria buscar The god of the labirynt, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse. Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, a espera de Lídia, Eu sei que devia, Para a consolarla do desgosto de ter ficado sem irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, A pesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma pagina suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma.***

Se puede observar, en la tercera citación, la repetición de la palabra “tiempo”: el tiempo que ya es insuficiente para las acciones de la vida más es infinito para el descanso de la muerte. Es el tiempo que termina un ciclo.

La presencia del reloj, observada en la primera citación, señala la tensión interior provocada por la noticia de la muerte de Daniel. El propio silencio que reina entre los personajes destaca el sonar del reloj y destaca, metafóricamente, el sentido ritualístico que esos momentos tienen para el hombre.

La segunda citación señala el término del “tiempo” para Fernando Pessoa que, “naturalmente”, viene a dar la noticia a Ricardo Reis. El tiempo se reviste de un sentido particularizado, individual, cuando Pessoa afirma: “Mi tiempo llegó al fin”. Con la misma naturalidad con que se presentó Pessoa delante de Reis para despedirse, éste decide acompañarlo, de ahí se presupone una actitud “natural” es realmente la unión entre creador y criatura. Luego, el “Año de la Muerte de Ricardo Reis” equivale también al año de la muerte de Fernando Pessoa ... y vice-versa.

El desarrollo de la acción, en la estructura de la obra, está relacionado con el diálogo que el texto novelesco establece con el texto poético.

El hilo conductor de esta intertextualidad paródica, como ya se indicó, es la propuesta de provocar en el protagonista Ricardo Reis una reacción diferente de aquella concebida como “ideal” por el heterónimo, en sus versos, al tener que confrontarse con un mundo “real” de dolor, alegría y de imprevistos.

Observar entonces que, si ese heterónimo persigue en sus odas el ideal filosófico de no actuar y de mantenerse insensible, aún en los momentos más dilacerantes para el ser humano, será justamente contra esta tendencia de comportamiento que la nueva experiencia de vida se volverá.

Se puede, a partir de su retorno a Portugal, sentir en la narrativa tres movimientos diferentes de la acción del protagonista. Inicialmente, la acción tiene un ritmo lento, laberíntico- Ricardo Reis estuvo mucho tiempo ausente de su tierra natal. Es un desconocido para ella, así como ella se constituyó un enigma para él. Va de a poco intentando encontrar en la realidad los ecos de sus recuerdos, buscando atar los hilos del

pasado al presente. Es la fase del hotel Bragança, de los nuevos relacionamientos, de la tentativa de redescubrir Lisboa, Portugal, el mundo, a través de sus peregrinaciones por la ciudad, de la lectura de los periódicos, de la observación de los acontecimientos colectivos en las calles: todo es nuevo para este “extranjero” en su propia tierra. Es su lucha personal para descifrar este tiempo, este espacio, esta gente.

Ricardo Reis queda sorprendido con los gustos y costumbres que descubre en su pueblo, como el gran alboroto que causa en las personas comunes, el entierro de un criminal famoso<sup>339</sup>:

***Ricardo Reis apareceu discretamente muito antes da hora marcada para a saída do préstito, de largo como lhe fora recomendado, não queria cair no meio duma refrega tumultuária, e ficou estupefacto ao dar com o ajuntamento, centenas de pessoas que emchiam a rua em frente do portão da morgue, seria como o bodo do Século se não fosse dar-se o caso de haver tantas mulheres vestidas de berrante encarnado, saia, blusa e xale, e rapazes com fatos da mesma cor, singular luto é este se são amigos do morto, ou arrogante provocação se eram inimigos dele, a cena parece um cortejo de entrudo, agora que vai saindo a carreta trapejando caminho do cemitério (...)***

Esta manifestación popular que caracteriza muy bien el espíritu de carnavalización de las fiestas populares, tan vivamente analizadas por Bajtín en sus estudios sobre Dostoievski y Rabelais, representa un nuevo espectáculo para este espectador del mundo, un nuevo aprendizaje en que la revelación de la muerte se mezcla en un ritual de colores y de vida.

El segundo movimiento de la acción se caracteriza por ser más acelerado, al exigir del protagonista la toma de decisiones, en la medida que intenta dar un rumbo a su vida. Es cuando decide arrendar una casa, fijar residencia, busca aproximarse amorosamente a Marcenda, llegando a pedirla en matrimonio, sin dejar de mantener, al mismo tiempo, un caso prohibido con la criada Lúdia. Es el momento en que sale, inclusive, en busca de trabajo en los consultorios médicos. Se trata de un tiempo de efervescencia en su vida, de nuevas experiencias y de conflicto también con los personajes con los cuales se relaciona. Llega a causar espanto al propio Fernando Pessoa este “nuevo” Ricardo Reis, lleno de casos amorosos, albo de sospechas por parte de la Policía de Defensa del Estado, todo lo contrario, a las ideas por él definidas como heterónimo<sup>340</sup>:

***(...) Este sítio não é o mais conveniente para sua convalescença, aqui exposto aos ventos do mar largo, É só uma brisa que vem do rio, não me incomoda, E é mulher essa pessoa que você espera, É mulher, Bravo , vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lúdia etérea por uma Lúdia de encher as mãos, quem eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui a espera doutra dama, feito D. João nessa sua idade, duas em tão pouco tempo, parabéns, para mil e três já não lhe falta tudo, Obrigado (...)***

Finalmente, el tercer movimiento de la acción es un alejamiento de la realidad por parte del protagonista: su involucramiento con Marcenda fue deshecho, el relacionamiento con Lúdia no evolucionó, ni con la noticia del embarazo, porque la diferencia social es un factor intraspasable a los ojos de Ricardo Reis. Su trabajo temporal en la clínica médica también terminó. Las visitas de Lúdia y de Fernando Pessoa se tornan cada vez más raras,

<sup>339</sup> Idem, ibídem, p. 147.

<sup>340</sup> Idem, ibídem, pp. 180-181.

y este héroe saramaguiano se va sumergiendo nuevamente en un mundo solitario, sin compromisos con la vida, esperando sólo que pase el tiempo.

Se trata de un momento de pasividad en la vida del personaje, en que no hay ningún tipo de realización, con excepción de los versos que continúa siempre escribiendo. Se puede percibir que se va delineando la incorporación del heterónimo en el personaje.

Al final del recorrido, el héroe está nuevamente solo, exactamente como estaba cuando retornó a Portugal, pero nunca dejó de ser poeta: esta es su verdadera vocación, aún que le cueste la soledad, la condición de “extranjero, donde quiera que este” como afirman sus versos.

Por esta razón, eterna y absoluta, contra la cual ningún acontecimiento logró interponerse, sólo resta una salida al héroe: sumergirse, en la compañía de su creador, Fernando Pessoa, en el mundo de los poetas muertos. Ya que el espectáculo del mundo continuará a través de Lída y de su hijo, en gestación.

Se tiene, por lo tanto, tres movimientos concernientes a la acción que envuelve al protagonista, que corresponden a un proceso de descubrimiento, el otro de involucramiento y el último de alejamiento. Simbólicamente, estos movimientos pueden corresponder a las diferentes etapas de la creación artística en contacto con la realidad, con la vida. Se podría establecer la siguiente relación: entre el arte y el mundo, hay un momento de observación, seguido por el sentimiento de comunión y, finalmente, por el acto de distanciamiento y de soledad, para que se realice la creación poética a través del imaginario. El arte es, pues, siempre un diálogo inconcluso con la realidad y consigo mismo.

## 8.- COMPARACIÓN ENTRE REIS- PERSONAJE Y REIS- PESSOANO

José Saramago busca establecer una transitividad directa entre la obra del heterónimo y el protagonista de su novela. De esta obra rescata una imagen de “alguien” que parece creer en la inutilidad de toda acción y de todo pensamiento, que busca estar ajeno e indiferente a la realidad que lo cerca. Recupera también, en menor grado, la imagen de alguien que, al contrario de la alienación mental que predica, busca el autoconocimiento y se pregunta acerca de quién es, o sea, cuestiona su propia identidad.

Este cuestionamiento y transitividad, sin embargo, sirve a dos propósitos: facilitan la aproximación de los dos Ricardos, marcándoles al mismo tiempo las diferencias. De forma tal que se puede apreciar en el personaje características, que podrían considerarse incompatibles con la imagen del heterónimo. Saramago privilegia en la composición de su Ricardo Reis, la alienación, y la consecuente indiferencia del yo lírico en tomar cualquier actitud frente al mundo que lo cerca.

Saramago al elaborar su personaje destaca algunas características del heterónimo, dejando de lado otras que podrían considerarse importantes. Al contrario de las angustias existenciales que afligen al heterónimo, el personaje se encuentra envuelto con cuestiones materiales, como la preocupación de cómo se va a vestir, o qué va a comer, si Lúcia vendrá o no a calentarle las noches.

El heterónimo “habita” básicamente “*o reino da realidade evanescente*”<sup>341</sup> de las Odas, mientras que el personaje “vive” en un universo ficcional, pero que está explícitamente pautado por la realidad histórica y social. En las odas se encuentra “a ausencia total de qualquer preocupação com a contingência histórica”.

Esta diferencia es fundamental para comprender las divergencias que presentan los dos Ricardos. Al final el protagonista de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* está enredado en las “malhas de um quotidiano bem marcado e datado”:

***A obra de Fernando Pessoa, na pluralidade de suas identidades, constitui um desafio imanente, um repto lançado a consciência e a imaginação dos escritores portugueses. (...) Escolher um desses heterónimos e dar-lhe um estado civil, enredá-lo nas malhas de um quotidiano bem marcado e datado (...) é tarefa delicada e susceptível de criar certas reservas acerca da validade estética de um tal projeto. (...) Mas aqui é que reside precisamente a grandeza do desafio. Situar Ricardo Reis na quotidianidade, dar-lhe uma existência civil e inseri-lo no plano histórico, bulir com ele e mexer-lhe com os nervos, é uma opção irónicamente perversa que põe a prova o mito e a integridade da legenda. Tudo é volátil e lábil neste homen, “que prefere rosas a pátria e antes magnólias ama que a glória e a virtude”. O reino da realidade evanescente em que vive o Ricardo Reis das odas***

---

<sup>341</sup> REBELO, Luís de Sousa. José Saramago: o ano da morte de Ricardo Reis. *Cóloquio Letras*, n. 88, 1985, p.145.



***nao é deste mundo e captá-lo nas ciladas do existente é sem dúvida uma partida bem pregada que mereceria a aprovação de Mestre Caeiro.***<sup>342</sup>

No se puede dejar de considerar que el mundo de Ricardo Reis – “um universo corroído de irrealidade”- es lo que Fernando Pessoa escogió para este heterónimo cuando decidió arrancarlo de su falso paganismo.

Para Jacinto do Prado Coelho, “só por anacrónico fingimento um poeta do século XX cantaria Pa, as ninfas, as leivas frias da patria (...)”<sup>343</sup>

El personaje no consigue sustentar ese anacrónico fingimiento delante del mundo retratado en la novela. Al contrario del “universo corroído de irrealidade” de las Odas, el Reis de Saramago, al desembarcar en el Cais de Alcântara e iniciar su trayectoria novelesca, tiene por delante la tarea de –manteniendo algunas características del heterónimo, como por ejemplo la ataraxia delante del mundo- recuperar su cultura, navegando por el mar de la cultura y de la historia portuguesa de su tiempo; resistir el canto de alienación del discruso oficial que transforma a Portugal en un “oasis de paz”; defenderse de la P.V.D.E. – Policia de Vigilancia y Defensa del Estado- y, finalmente llegar a su puerto, encontrarse, abdicar y ser rey de si mismo. Es éste objetivo que, el personaje no consigue cumplir.

A continuación se presenta un resumen donde se muestra una comparación de las principales características de Reis-personaje y el Reis-pessoano.

---

<sup>342</sup> *Idem, ibidem, p. 144-145.*

<sup>343</sup> COELHO, Jacinto do Prado. Diversidade e unidade em Fernando Pessoa. 8 ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1985, p. 40.

## EL VIAJE DE REIS: DE PESSOA A SARAMAGO

	Reis -poeta	Reis- personaje
Filosofía de vida	Intenta vivir la ataraxia; busca la tranquilidad, la moderación de los placeres, la indiferencia en relación al espectáculo del mundo; no vale la pena hacer un gesto, sólo contemplar la vida. Habla.	No vive los ideales del epicureísmo y del estoicismo, pues se muestra apegado a los hábitos rígidos, convenciones; se siente vacío, fútil; sus palabras no tienen profundidad, sin sinceridad; no se reconoce en los poemas que escribió y los ve como producto de otro hombre; no consigue permanecer impassible delante de las noticias sobre Portugal y el mundo, se apasiona, se envuelve con la realidad en la que se encuentra inserto. Siente.
Influencia de Horacio	Horaciano en la forma y en el estilo; antihoraciano en la filosofía y en la ideología, pues hace una relectura de los temas horacianos como el paso del tiempo y el aprovechar el presente (carpe diem), pero, al mismo tiempo, no hacer nada, porque no vale la pena; el aceptar lo que la vida ofrece (aurea mediocritas), desconocido, ignorado, calmo, dueño de sí; la certeza de la muerte; el amor, las mujeres, la guerra, la patria, la religión (religión saturniana), el vino, la	No vive el carpe diem, pues está siempre preocupado con el mañana; no vive el aurea mediocritas, está apegado a sus bienes materiales, a su posición social; no acepta relacionarse con personas de una clase social más baja – es prejuicioso.
	Reis -poeta	Reis- personaje
Religión y libertad	perennidad de la poesía. Pagano de la decadencia en un tiempo distante de la Antigüedad clásica, haciendo uso de la mitología sólo como recursos retórico y motivo poético. Sería adepto de la religión olímpica, sin creencia en la trascendencia, en el misticismo; los dioses estarían presentes en la naturaleza, en los seres y en las cosas. La libertad	Está marcado por la cultura judeo-cristiana, conocedor de la doctrina, de los ritos, de las costumbres. Viaja a Fátima por esperanza y por amor a Marcenda, siente su corazón ansioso por vivir el mandamiento del amor. Las críticas que hace al cristianismo en sus odas quedaron relegadas a un pasado distante.
130	consiste en creerse libre; creer que las elecciones hechas son voluntad propia, cuando, en la verdad, dioses y hombres viven bajo el determinismo del Destino, sin poder sobre sí y sobre los acontecimientos. Además.	turneta Leal, Claudia

## 9. CONCLUSIONES

Leer es un trabajo de construcción conjunta entre el autor, el texto y el lector. No hay autor sin texto o texto sin lector pues es la interacción entre estos tres elementos en que el texto gana carácter de acontecimiento y pasa a existir de hecho. En este proceso interactivo, cada lectura se presenta como única, pues cada sujeto-lector actúa de una forma diferente en contacto con el material literario debido a los acontecimientos previos que posee y, mismo que lea las obras dos o más veces, hay siempre una perspectiva nueva por la cual puede ser leída.

El trabajo desarrollado como investigación incluye una reflexión sobre el dialogismo, la intertextualidad y la reescritura, que considera las diversas concepciones de la obra literaria tanto en el momento presente (aspecto sincrónico) como su recepción a través de diversos momentos históricos (aspecto diacrónico) y concibe la lectura como un efecto a ser experimentado, propiciando al lector vivir aquello que no vivió e influenciar en su modo de ver el mundo y de verse en él. Se debe considerar al leer las odas del heterónimo pessoano, Ricardo Reis, que somos lectores actuales experimentando la obra de Reis hoy. Así como Saramago lee a Ricardo Reis- poeta- y a Fernando Pessoa- hombre y poeta- desde la perspectiva actual de su ideología y forma de mirar el mundo. Sin embargo Saramago abre una puerta a Reis, dándole la oportunidad de vivir una vida desde otra perspectiva “la perspectiva de Saramago”, le presta unos lentes distintos a los utilizados por Pessoa. No así al poeta mismo.- Pessoa- que estando muerto ya no puede dejar una marca en él, lo que ya no hizo no lo puede hacer ahora.

Por otro lado Saramago crítica de alguna forma la postura de Pessoa, al intentar dar esta nueva vida Reis, en discrepancia con la vida que Pessoa le ofreció. La lectura de Saramago, acerca de Pessoa y acerca de Reis, conlleva otra realidad, otra filosofía, aquí la riqueza de los puntos de vista se incrementa y multiplica, aparecen diversos planos y puntos de vista, releídos y escriturados. Está Pessoa y Reis, Horacio, Saramago y su nuevo Reis, Camões, y un nuevo agente o un nuevo lector, quien a su vez puede o no tener ya una visión de todos estos actores.

También hay que considerar el hecho de que Ricardo Reis fue lector de Horacio, y esto queda en evidencia en sus poemas, en cuanto a José Saramago fue lector de Ricardo Reis, interacción de la cual nació la novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*. De esta forma, podemos afirmar que Fernando Pessoa produjo un reflejo, una imagen, su heterónimo Ricardo Reis, que refleja la obra de Horacio; Saramago, en contacto con esa imagen, creó una nueva, el Reis- personaje; el lector, al darse cuenta de estos diferentes reflejos, por medio de la imaginación, espeja nuevas imágenes, en un proceso continuo de reflejos, o sea, de generar ficción en la ficción, como destaca Simas-Almeida.<sup>344</sup>

Entrar en el juego de esta composición de imágenes permite comprender como el hombre Ricardo Reis interactúa con las diversas situaciones de lo cotidiano (filosofía de vida, amor, mujeres, patria, libertad, religión, vida, muerte, paso del tiempo, etc.), por medio de sus poemas, y comparar esa imagen de hombre con aquella recreada por Saramago en

<sup>344</sup> SIMAS-ALMEIDA, Leonor. Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis, Letras de Hoje. Porto Alegre, v.25, n.3, pp. 75-84, setembro de 1990.

su novela, momento en que el heterónimo pessoano sale de la serenidad de la Antigüedad y se ve inserto en una realidad diferente de aquella inamovible y tranquila que retrata en sus odas: revoluciones, guerras, policías, pasiones, deseos, soledad, decepción, hijos, decisiones. Debido a esta inserción en un momento histórico y en medio de acontecimientos que exigen de sí más que sólo mirar, el Reis- saramaguiano no consigue mantenerse impasible, “espectador”.

Mientras que el Reis-pessoano, de acuerdo con Perrone-Moisés<sup>345</sup>, contempla a la distancia lo que está a su alrededor como un cuadro inmóvil, siempre repetible- las estaciones, el mar, las flores, el viento, la vida, los dioses son siempre los mismos- y busca ver claramente “até deixar de ver” las formas, los objetos, en fin, aquello que le es exterior, el Reis-saramaguiano se encuentra envuelto por un torbellino de informaciones que le llegan por medio de los periódicos, por una multitud en busca de ayuda del gobierno, que acompaña un entierro, que asiste al comicio o que va en romería a Fátima, por españoles que llenan el hotel Bragança, huyendo de la guerra civil, por un gobierno dictatorial que investiga su vida y por mujeres que requieren sus pensamientos y sus sentimientos. Delante de esto, el personaje pasa a mirar su interior, demuestra interés, curiosidad, deseo, esperanza, simpatía, miedo, inseguridad, amor, desilusión, soledad. El hombre que buscaba mantenerse ajeno al “espetáculo do mundo” termina volviéndose un personaje de él.

Hay una diferencia, por lo tanto, crucial entre el poeta y el protagonista de la novela: el decir y el sentir. El poeta habla de mujeres, de soledad, de no amar ni ser amado, de ser dueño de sí, de conocer las cosas, los seres. El Reis de la novela dice que es necesario conversar, acostarse con las mujeres, hacerles hijos para conocerlas realmente; la soledad es algo que pesa y no cabe en las palabras, es necesario aguantar estar solo; percibe que su vida no tiene sentido al entender que no amó ni fue amado, no dejó algo suyo en el mundo; no consiguió reconocerse físicamente (mirarse en el espejo y ver su rostro) o psicológicamente, pues no es capaz de mirarse en lo que escribió antes de su vida en el libro.

Podemos afirmar, por lo tanto, que Saramago trata los asuntos de las odas del Reis-poeta narrativamente en su novela y coloca a su personaje a reflexionar sobre lo que se dijo poéticamente por medio de la vivencia de eventos narrativos que contradicen el verbo poético. Al paso que el Reis-pessoano propone juegos estéticos, que considera inútiles, como poner flores en un jarrón, coronarse con rosas, jugar ajedrez, para solucionar los problemas, el Reis saramaguiano vuelve real al heterónimo, confrontando la vivencia estética reflejada en los poemas con el enfrentar la realidad cotidiana, con guerras, amores, personas, asuntos reales que necesitan de su interferencia. Delante de esto, vemos, en los poemas, un hombre que cree que no vale la pena hacer un gesto; en la novela, tenemos a un hombre que se pregunta “Quando foi que vivi”, que reflexiona, que evalúa su vida y entiende que el vacío que está dentro sí es justamente por la falta de realizar los pequeños gestos cotidianos, los cuales hacen la real diferencia y dan sentido a la existencia.

Además de Ricardo Reis, otro elemento es narrativizado, de modo irónico y parodístico, es Fernando Pessoa, al aparecer en la novela como un fantasma desmemoriado, que ya no puede leer, de pantalones cortos, sin lentes, a reflexionar sobre su vida y a juzgar las acciones de Reis, diciendo que incluso para los muertos no es posible quedarse indiferente a lo que sucede diariamente.

<sup>345</sup> PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: Novaes, A. e al. O olhar. São Paulo> Companhia das Letras, 1988.

Esto contradice la figura de un Pessoa ajeno al momento histórico en que vivió. Se junta esto al hecho de que Fernando Pessoa- fantasma tiene ocho meses, cuando llega Reis a Portugal, para deambular por Lisboa e irse desprendiendo de a poco del mundo de lo vivos, o mejor, para que los vivos vayan olvidándose de aquel que murió, el gran poeta del siglo XX.

Se concluye, al final, que el poeta Reis difiere del personaje novelesco recreado por Saramago en su modo de relacionarse con el mundo. Perrone-Moisés<sup>346</sup> destaca que la literatura, al contrario de la Historia, no se ocupa solamente del pasado, si no está compuesta de pasado y presente, porque los acontecimientos vuelven a ocurrir en cada lectura y, de esta forma, hay una relectura del pasado con los ojos del presente.

Es lo que hace Saramago en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*; se deja afectar por el pasado, por la tradición literaria que Fernando Pessoa representa, al que añade elementos de su propio horizonte de expectativa<sup>347</sup>, llena los espacios vacíos en el momento de la recepción de la obra del heterónimo, complementando, continuando o modificando lo que ya era consagrado, de lo que resulta una nueva forma de leer a Ricardo Reis: narrativizado.

Se inició el trabajo con una breve presentación de la trayectoria literaria de José Saramago novelista, con el objetivo de señalar en sus obras el espíritu de investigador que viene norteando, de forma preponderante, la producción literaria de este escritor en relación al patrimonio cultural de occidente, registrado en sus textos más tradicionales.

Saramago se vuelca sobre el texto histórico, o sobre el bíblico o, aún, sobre el texto literario.

Se podría decir que su proceso creativo pasa, en estos casos, por dos momentos principales: primeramente, el trabajo de investigación sobre el *corpus* cultural elegido y, en seguida, el de recreación de este mismo *corpus*, volviéndolo a presentarlo bajo una nueva lectura de su potencial significativo.

En este sentido, se desarrolló el trabajo de análisis e interpretación de la novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, que investiga y recrea, a su modo, el texto poético de Fernando Pessoa.

De partida, se buscó trazar, de manera breve, consideraciones sobre la parodia, recurso formal utilizado en la novela para construir el diálogo de Saramago con la obra poética de Pessoa por medio del heterónimo Ricardo Reis.

Se continuó con el análisis de la obra poética del heterónimo, buscando visualizar los contornos propios de este *corpus* literario que será objeto del proceso de investigación y recreación por parte del escritor.

A partir de entonces se inició el análisis e interpretación de la novela, propiamente dicho, partiendo de la nueva presentación del heterónimo como personaje, inserto, ahora, en una estructura laberíntica y ambigua que va a caracterizar el recorrido de aprendizaje destinado al protagonista Ricardo Reis.

Se abordó, en la secuencia, la construcción paródica y carnavalesca de los personajes principales, apuntando a la inversión de valores explorados en la narrativa en relación al paradigma pessoano. Se insertan en este conjunto el personaje Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lída y Marcenda.

<sup>346</sup> PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>347</sup> SOARES, M.A. *José Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis*. Tese (Doutorado em Letras)-UNESP-Universidades Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2004.

Separadamente, se destacaron algunos personajes secundarios, las que se denominaron de “personajes-vozes”, considerándose las concepciones ideológicas que ellas exhiben como una caracterización histórica de la época con que se confronta el heterónimo-personaje.

Por último, se detuvo el análisis e interpretación de la relación paródica que los elementos tiempo, espacio y acción mantienen en la novela con el texto poético, restringiendo el grado de inversión o de dislocamiento al cual el protagonista podría ser sometido en la trasposición de un género al otro, y acentuando la intención del autor de preservar, en la novela, la esencia significativa del texto paradigmático.

Conforme se resalta en esta conclusión, tal trabajo nació de la propuesta vislumbrada, al seguir la propuesta literaria de Saramago, de investigar y recrear algunos textos tradicionales de la cultura occidental, como una tentativa de descifrar el enigma que cerca al hombre en sus relaciones con el mundo exterior.

Pessoa y Reis aparecen en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* desprovistos del aura que generalmente acompaña a los poetas. La imagen de ambos pasa por un proceso de desacralización. Se ve a Ricardo Reis tener que decidir sobre cosas comunes, qué comer, qué vestir, sentir angustia, negarse a reconocer a su hijo. Hay una gran ironía al verlo debatiéndose delante de circunstancias que le ocurren a cualquier mortal, sobretodo si se considera que, como parte del fingimiento poético que lo caracteriza, dice pretender ver “a vida a distancia a que esta”.

En relación a Pessoa, el narrador tampoco lo idealiza. Al describirlo insiste en imágenes del tipo: “*imagem de abandono, de última solidão*”<sup>348</sup> acentuada por la ausencia de los lentes. Los pantalones cortos y el rostro sin afeitar También tienen la función de reiterar el aire de desolación que el personaje de la novela presenta; sin embargo, más angustiante que esta imagen de abandono y tristeza con la que se generalmente se describe a Pessoa, parece ser la ausencia de los lentes, responsable por el desamparo y mal estar que acompañan su configuración como personaje.

Esta ausencia remite para las consecuencias de estar muerto: Fernando Pessoa no puede leer, contactarse con el mundo a través de la lectura ni agregar o cambiar algo que dijo o hizo.

Se puede concluir que para el narrador de la novela eso es estar muerto; es decir, no poder intervenir, de alguna manera, en lo social, y tener que asistir pasivamente al desarrollo de los acontecimientos. Es interesante que esta situación tan alienada que Ricardo Reis adopta para sí, aprisiona a Fernando Pessoa. Muerto, él descubre que “*só estando morto assistimos, e nem disto sequer podemos estar certos*”.<sup>349</sup>

Existe, por parte del narrador, la intención de aproximar Pessoa-Reis de los hombres comunes al construirlos tan frágiles, tan sensibles a la intemperie del mundo. Son estos los personajes, así humanizados, que se ven en la lectura de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*. Sin embargo no son sólo los poetas, en sus andanzas por las calles de la Lisboa del 36 que pierden su aura. Si no que este espacio donde “*o mar acaba e a terra principia*”<sup>350</sup>, también se encuentra desprendido de cualquier encantamiento. Ni el Ministerio de propaganda Nacional, en la defensa y difusión que hace del regimen consigue asegurar “*que sobre a derrocada dos grandes Estados, o portugues, o nosso, afrimará a*

<sup>348</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., p. 229.

<sup>349</sup> Idem, ibídem, p. 143.

<sup>350</sup> Idem, ibídem, p. 7.

*sua extraordinaria força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem*"<sup>351</sup>. Como se aprecia, al final de la novela, con la imagen paradisiaca destruida por la revuelta de los marineros, Portugal se disuelve en el limbo del fascismo europeo, en el cual sólo puede ocupar un lugar de segunda categoría.

La novela termina, con el verso camoniano parodiado: "*Donde acaba la tierra y el mar empieza*"<sup>352</sup> y define a Portugal como el lugar "*onde o mar se acabou e a terra espera*"<sup>353</sup>. Tanto el hombre como la tierra parecen destinados a un cierto desamparo y a una desmistificación.

A la imagen desacralizada de ambos, el narrador no agrega grandes esperanzas. Hasta el mar, sueño de la grandeza portuguesa, cantado por Camões y Pessoa, se anuncia como una era acabada, parte del pasado. Los navíos de guerra que Ricardo Reis ve cuando desembarca, "*pintados de cinzento-morte, alagados de chuva, sem sombra viva nos conveses, as bandeiras molhadas como trapos*"<sup>354</sup>, son el retrato de una era terminada, son naves-fantasmas, diferentes de las naves míticas de la "Oda Marítima". La revuelta de los marineros parece ser la última tentativa de rescate, venida del mar, del sueño de libertad, de una tierra más justa. Y, entretanto, es abortada por el régimen.

Hay, sin embargo, una tierra que espera, en las palabras del narrador, y que aún está de cierto modo esperando el momento de cumplirse. Tal vez, por eso, se pueda ver en esta novela más que una nueva propuesta de lectura y cuestionamiento del mito pessoano. Él parece proponer una nueva solución para los problemas de la patria, no ya de cara al mar y a las glorias pasadas. José Saramago, con la frase final de *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, explicita, aunque de manera tímida y embrionaria, que es en la tierra que debe buscar una salida para los portugueses. El "mar sem fim" de *Mensaje* y el sueño del Quinto Imperio se deben dejar de lado. La nueva era propuesta por Saramago en sus novelas incluye un revisitar del pasado, pero con los pies en el presente, sin los sueños visionarios de intelectuales y poetas, que, como Pessoa, creían que el renacimiento portugués se daría por el regreso real o mítico a la nación imperial y guerrera que sucumbió en las arenas de Alcácer-Quibir.

Saramago da continuidad al Ricardo Reis pessoano, da continuidad de vida a un personaje ya sin futuro, que tenía apenas un pasado esbozado. Son dos personajes que comparten apenas un mismo pasado, cada uno siguiendo su camino. El protagonista de la novela en cuestión es un ser ficticio inspirado en otro ser ficticio. El héroe de Saramago es una apropiación de un ser ya existente en la literatura, oriundo sólo del imaginario del poeta portugués.

El Ricardo Reis saramaguiano es, por lo tanto, personaje de un personaje. Son dos personajes distintos que tienen el mismo referente: la obra de Fernando Pessoa. Así, el novelista requiere convencer al lector de la doble verdad de este ser ficcional.

La novela *El Año de la Muerte de Ricardo Reis* es polifónica, o sea, "todas as 'vozes' que desempenham papel realmente essencial no romance são 'convicções' ou pontos de vista acerca do mundo". La novela polifónica es dialógica, como se vio en el capítulo 2. Hay relaciones dialógicas entre todos los elementos de la estructura novelesca. Diferentes

<sup>351</sup> Idem, ibídem, p. 81.

<sup>352</sup> VAZ CAMÕES, Luís. Los Luísiadas. España. Ediciones Orbis S.A y Editorial Origen S.A. 1982. pág. 58.

<sup>353</sup> SARAMAGO, José. Op.cit., p. 428.

<sup>354</sup> Idem, ibídem, p. 12.

puntos de vista aparecen en oposición: la esencia de la polifonía consiste justamente en el hecho de que las voces, aquí, permanecen independientes y, como tales, se combinan en una unidad de orden superior a la de la homofonía. Y si hablamos de voluntad individual, entonces es precisamente en la polifonía que ocurre la combinación de varias voluntades individuales, se realiza la salida de principio para más allá de los límites de una voluntad. Se podría decir así que: la voluntad artística de la polifonía es la covoluntad de combinación de muchas voluntades, la voluntad del acontecimiento.

Una de las voces que sobresale en la novela es la del personaje Lída, ella no es importante en la narrativa sólo por mantener una relación afectiva y sexual con Ricardo Reis. Los diálogos entre los dos, Reis y Lída, son, discursivamente, tan significativos como las conversaciones entre Reis y Pessoa.

Un texto retirado de su contexto original para integrar otro contexto no puede seguir siendo visto con el mismo sentido. Tomando en cuenta las teorías revisadas de Bajtín y Kristeva sobre la creación literaria, se puede decir que el texto de Fernando Pessoa, insertado en la narrativa de Saramago, tiene otro sentido. Sentido que está dado por el nuevo contexto: la novela. La narrativa está permeada de referencias poéticas, obviamente que ellas no son gratuitas, al final, el protagonista es un poeta, inspirado en otro personaje, que además de poeta, nació de la poesía. Los sentidos de los textos poéticos son múltiples por naturaleza. Saramago sólo los hace multiplicarse más al insertarlos en la novela. Tomemos un ejemplo: El Ricardo Reis de Saramago aparece en la novela relejendo sus poesías (o sería mejor decir, relejendo las poesías del heterónimo de Fernando Pessoa).

Si consideramos que todo el texto literario es “absorção e transformação de outro texto”<sup>355</sup>, podemos decir que Saramago se apropia del heterónimo de Fernando Pessoa y lo transforma en un personaje, no con el mismo nombre, si no también con las mismas características físicas y emocionales. En el momento, sin embargo, en que el Ricardo Reis de Fernando Pessoa entra en la novela de Saramago, deja de ser el heterónimo pessoano y pasa a ser otro personaje.

Un personaje construido a partir de otro de por si ya es polifónico. Y, cuando ese otro está originado de un poeta, las posibilidades de diálogo se expanden. Pero el personaje original no está inserto en un drama, lo que se sabe de él es lo que su creador dejó dicho y lo que sus odas revelan. Y el autor de la novela utiliza las informaciones biográficas y de la producción literaria del heterónimo para reforzar la verosimilitud de este otro Ricardo.

Cuando se afirma que Saramago se apropia del personaje de Fernando Pessoa, se utiliza la definición de Affonso Romano Sant’Anna, para quien “*a apropriação propriamente dita [...] não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente*”<sup>356</sup>. Saramago, al apropiarse del personaje creado por Pessoa, pretende insertarlo en una narrativa y hacerla vivir una historia fuera de los poemas, o sea, no quería sólo “reproducir”, si no producir un Ricardo distinto, con una filosofía diferente y enfrentado a nuevas posibilidades.

Siguiendo esta línea de pensamiento, se entiende que Saramago intencionalmente escogió para expresar su admiración por Fernando Pessoa, justamente el heterónimo que más se alejaba, filosóficamente, de las relaciones directas del hombre con el mundo exterior.

El autor se dispone, entonces, a recrear, en *El Año de la Muerte de Ricardo Reis*, el heterónimo pessoano, impulsándolo a que participe en la vida común, de modo de colocar

<sup>355</sup> NITRINI, S. Op.cit., p. 61.

<sup>356</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrse & Cia. São Paulo: Ática, 1985, p.48.



a prueba la cosmovisión estoico-epicúrea que Fernando Pessoa le otorgó. Así presionado por las vicisitudes del relacionamiento cotidiano, el personaje acaba por revelar la fragilidad humana escondida bajo la máscara del poeta neoclásico.

# BIBLIOGRAFÍA

## Primaria

### Libros

---

- PESSOA, Fernando. Fausto Tragédia Subjectiva. São Paulo, Brasil. Ed Nova Fronteira. 2003. 222 p.
- PESSOA, Fernando. Ficções Do Interludio. 5ª Ed. São Paulo, Brasil. Companhia Das Letras. 2004. 274 p.
- PESSOA, Fernando. La hora del Diablo. 3ª Ed. Buenos Aires, Argentina. Ed. Emecé. Editores S.A. 2004. 67 p.
- PESSOA, Fernando. Libro de Desasosiego. Argentina. Editorial Emecé Editores S.A. 2000. 511 p.
- Pessoa, Fernando. Mensagem. 2ª Ed. São Paulo, Brasil. Ed. Companhia Das Letras. 2000. 114 p.
- PESSOA, Fernando. Poesía. Alberto. Caeiro. 2ª Ed. São Paulo, Brasil. Ed. Companhia Das Letras. 2004. 306 p.
- PESSOA, Fernando. Poesía/ Ricardo Reis. São Paulo, Brasil. Ed. Companhia das Letras. 2000. 230 p.
- SARAMAGO, José. Casi un objeto. Argentina Ed. Suma de Letras Argentina S.A. 2006, 201 p.
- SARAMAGO, José. Cuadernos de Lanzarote (1193-1995). Madrid, Alfaguara.2001.Vol.I.
- SARAMAGO, José. Cuadernos de Lanzarote (1196-1997). Madrid, Alfaguara.2002.Vol.II.
- SARAMAGO, José. El año de la muerte de Ricardo Reis. Buenos-Aires, Argentina .Ed.Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1998. 527 p.
- SARAMAGO, José. O Ano da morte de Ricardo Reis. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2010. 428 p.
- SARAMAGO, José. El Evangelio según Jesucristo. Madrid, España .Ed. Suma de Letras, S.L. 2006, 492 p.
- SARAMAGO, José. El memorial Del convento. Madrid, España .Ed. Suma de Letras, S.L. 2001, 479 p.
- SARAMAGO, José. Ensayo sobre la ceguera. 8ª Ed. Buenos Aires, Argentina. Ed. Espasa Calpe S.A. / Seix Barral.1999. 334p.
- SARAMAGO, José. Ensayo sobre la lucidez. 2ª. Ed. España.2005.Santillana Ediciones Generales, S.L.461 p.

- SARAMAGO, José. La balsa de piedra. España.2001.Santillana Ediciones Generales, S.L.488 p.
- SARAMAGO, José. La isla desconocida. 2ª Ed. Buenos-Aires, Argentina .Ed.Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 2001. 50 p.
- SARAMAGO, José. Las intermitencias de la muerte. Madrid, España .Ed. Suma de Letras, S.L. 2006, 251 p.
- SARAMAGO, José. Alzado del suelo. Buenos-Aires, Argentina .Ed.Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 2000. 437 p.
- SARAMAGO, José. Manual de pintura y caligrafía. São Paulo, Brasil. Ed. Schwarcz Ltda. 2001. 277 p.
- SARAMAGO, José. O Homen Duplicado. São Paulo, Brasil. Ed. Schwarcz Ltda. 2002. 316 p.
- SARAMAGO, José. Poesía completa. Ed. Buenos-Aires, Argentina .Ed.Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 2005. 637 p.
- SARAMAGO, José. Todos los nombres. 2ª Ed. Buenos-Aires, Argentina .Ed.Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1998. 323 p.
- SARAMAGO, José. Viaje a Portugal. Madrid, España .Ed. Suma de Letras, S.L. 2003, 647 p.

### Páginas electrónicas

- PESSOA, Fernando “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos” <<http://omj.no.sapo.pt/Carta%20ACM.doc>> [22-Julio-2009].
- SARAMAGO, José. As máscaras que se olham. [en línea] <[http:// www.geocities.com/marco\\_ix\\_pesmscr.htm](http://www.geocities.com/marco_ix_pesmscr.htm)> [18-Enero-2008].
- SARAMAGO, José. 8 de dezembro de 1998. De como o Personagem Foi Mestre e o Autor seu Aprendiz. [en línea] <[http://www.educom.pt/proj/por-mares/discurso\\_nobel98.htm](http://www.educom.pt/proj/por-mares/discurso_nobel98.htm)>. [mayo-2004].

### Artículos de revistas

- SARAMAGO, José. O autor como narrador. In: CULT-Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n.17. p. 25-27, dez/1998.

## Secundaria

### Sobre el autor

#### Libros

- BUENO, Aparecida de Fatima. O Poeta no Laberinto. Viçosa, Brasil. Ed. Universidade Federal de Viçosa. 2202. 89 p.
- LOURENÇO, Eduardo. Pessoa revisitado. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- GALHOZ, M.A. Fernando Pessoa. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- GARCEZ, M.H.N. O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis. São Paulo> Editora da Universidades de São Paulo, 1990. (Criação e Critica, v.2).
- GUNTERT, G. Fernando pessoa: o eu estranho. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MOISÉS, M. Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge. 2º ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- PESSOA, Fernando. Obras em prosa. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli 9 reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PESSOA, Fernando. Obras em Prosa. Volume único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: Novaes, A... et. al. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 339.
- PERRONE-MOISÉS, L. Altas Literaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROANI, Gerson Luiz. Saramago e A escrita do Tempo de Ricardo Reis, São Paulo, Brasil. Scortecci Editora. 2006. 335 p.
- SEABRA, J.A. O heteronimo Pessoa. Lisboa: Dinalivro, 1974.
- SILVA, A.S. O ritmo nas odes de Ricardo Reis. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Sagrado Coração de Jesus de Bauru, 1983.
- SCHWARTZ, Adriano. O abismo Invertido Pessoa, Borges e a inquietude do romance em o Ano da norte de Ricardo Reis, de José Saramago. São Paulo, Brasil. Editora Globo S.A. 2004. 182 p.
- VILA MAIOR, Dionisio. Literatura em Discurso(s) Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade. 2ª Ed. Coimbra, Portugal. Pé de Página Editores. 2001. 209 p.
- VILA MAIOR, Dionisio. Fernando Pessoa: Heteronímia e dialogismo. Coimbra, Portugal. Ed. Almedina. 1994. 269 p.
- Artículos de revistas
- ARÊAS, Vilma Santana. Fernando (talvez) Pessoa. Folha de São Paulo.
- CARDOSO GOMES, Álvaro "José Saramago". In: A voz itinerante. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. Sao Paulo: Edusp, 1993.
- CUADRADO, Perfecto E. "Viaje a Saramago", Revista Quimera, p. 21-27.
- DOS SANTOS, Conceição Rosemary. O mundo literário de José Saramago. Lit. lingüíst., 2006, no.17, pp.65-82. ISSN 0716-5811.
- MACNAB, Gregory. A interface história-invenção em três romances de José Saramago, Revista Letras, Curitiba (38). pp.134-143, 1989, UFPR.
- NASCIMIENTO, Juril Campelo do, "A Ficção da ficção em O Ano da norte de Ricardo reis, Revista Letras, Curitiba, (nº 34). pp. 39-43, 1985, UFPR.
- LOSADA, Basilio. Figuras de Mujer: Presencias femeninas en la narrativa de José Saramago, Revista Quimera, pp. 36-37.

- MONTALBÁN, Manuel Vásquez. El país, 09/10/1998. El Laberinto y su metáfora.
- PRAXEDES, Walter. Historia e emancipação nos romances de José Saramago, Ano I- n°1, maio de 2001.
- REBELO, Luis de Sousa. Historia y ficción. Revista Quimera pp. 32-35.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. "José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis". Boletim Informativo, Sao Paulo, Centro de Estudos Portugueses, Universidade de Sao Paulo, Ano XI, n° 2, 1985.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. Todas as letras. Universidade São Paulo. (Artículo enviado por ella a mi correo). 2007.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. Criação e recriação na obra de Saramago: em busca do "homem perdido". A reversibilidade e a fundação de uma nova ordem. About. Ano XIII (631): 24 Junio-2001.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. Criação e recriação na obra de Saramago: em busca do "homem perdido". Os filhos da carne e da pedra. About. Ano XIII (641): 20 Agostos-2001.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. Criação e recriação na obra de Saramago: em busca do "homem perdido". Cérbero e Caronte: o mito resgatado. About. Ano XIII (628): 20 Mayo-2001.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. Criação e recriação na obra de Saramago: em busca do "homem perdido". About. Ano XII (616): 26 Febrero-2001.
- RHEINHEIMER, Marione. O dialogismo baktiniano em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. Letras de Hoje. Porto Alegre. 33 (1): 87-109, Marzo 1998.
- SALINAS, Tomás Granados. Heterónimos, Revista Quimera, pp. 28-31.
- SEIXO, M.A. Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- SEIXO, María Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In Carvalho, Tania Franco; Tutikian, Jane (Orgs.) Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. Univeritaria,1999.
- SIMAS-ALMEIDA, Leonor. Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis, Letras de Hoje. Porto Alegre, v.25, n.3, pp.75-84, setembro de 1990.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. José Saramago: entre a história e a ficção. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, p.139.
- VILA MAIOR, Dionisio. Pessoa e Bajtine. Fernando Pessoa: Uma discursividade polifónica. (Artículo enviado por él al correo citurrieta@gmail.com). 2007.

### **Tesis**

- BEIJO, Marilda. Da Criação a recriação: o percurso intertextual e metalingüístico em O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago. Dissertação apresentada a Faculdade de Ciências e Letras de Assis- UNESP- para a obtenção do título de Mestre em Letras, 2005, 120 h.

DURAN, Cassilda. O ano da norte de Ricardo Reis. Uma recriação do mito-Pessoa. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, na área de Literatura Portuguesa, sob a orientação do Prof.a Dra Raquel de Sousa Ribeiro. , São Paulo, 1999, 164 h.

SOARES, M.A. José Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis . Tese (Doutorado em Letras)-UNESP-Universidades Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2004.

### **Páginas Electrónicas**

ARAÚJO VÉLEZ, Fernando. Las heridas de José Saramago.<<http://www.eldespectador.com/historico.2005-10-30.html>> [29-Junio-2006].

BOYERO, Carlos. José Saramago y Fernando Pessoa <<http://www.archivo.elmundo.es/num119/textos/entrevista2.html>> [29-Junio-2006].

BOYERO, Carlos. Entrevista a José Saramago.<<http://www.elmundo.es/magazine/num119/textos/entrevista1.html>> [29-Junio-2006].

CORREA, Eloísa Porto y Michelli, Regina Silva. Os dramas de uma sintaxe emotiva em Saramago. Leituras de Ricardo Reis antes e depois do ano de sua morte. <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno09-07.html>> [06-October-2007].

CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção: São Paulo, 1981.

CORTÉS S., Antonia. Entrevista a José Saramago. La inocencia pérdida.Sala de prensa. Nº14. Diciembre 1999. Año III, Vol. 2. <<http://www.sdp.es/articulos1.htm>> [29-Junio-2006].

COSTA, H. José Saramago: o despertar da palavra. In: CULT – Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n.17, p.16-24, dez/1998.

COSTA, Flavia. Crítica de la razón impura. Entrevista con José Saramago. <<http://www.rebelon.org/cultura/04413js.html>> [06-October-2007].

COUTINHO, Joao Pereira. As intermitencias de Saramago. <<http://www.folha.vol.com.br/folha/pensata/ult2707u30.shtml>> [18-October-2007].

DWORZAK, Regina Helena. O tempo em “O ano da norte de Ricardo Reis”. <<http://Kplus.cormo.com.br/matera-aspco=2788rv=literatura>> [20-Diciembre-2007].

GONÇALVES, Virgínia Maria. O ano da norte de Ricardo Reis, o tempo de evasão e o laberinto. <<http://www2.uel.br/cch/pos/letras/terra-roxa/g-pdf/vol3/vol3-ammrr.pdf>> [20-October-2007].

GOMES, Adelino. 27 de maio de 2002. Entrevista com José Saramago. [en línea] <<http://www.publico.clix.pt/docs/cmfautores/joseSaramago/IndexTextos.htm>>. [02-03-2006].

LADISH, Lorraine C. La ceguera, el olvido y otras enfermedades del alma. Saramago y la vida. <<http://www.verdemente.com/articulos/libros/la-ceguera.htm>> [31-Marzo-2008].

LOSADA, Basilio. El alentador testimonio de José Saramago. <<http://www.ctv.es/userS/borobar/saramago.htm>> [30-Junio-2006].

- LOURENÇO, Eduardo. José Saramago: Escritura abierta. Revista Insula. N° 66 en: <[http://www.José Saramago Escritura abierta\\_N663\\_Marzo 02. html](http://www.José Saramago Escritura abierta_N663_Marzo 02. html)> [29-Junio-2006].
- LOURENÇO, Eduardo. 26 de novembro de 1998. Pessoa e Saramago. [en línea] <<http://www.freipedro.pt/tb/261198/opin 14.htm>>. [03-07-2004].
- MARGATO, Izabel. Lisboa Reinventada n° Ano da Morte de Ricardo Reis. <<http://www. fflch.usp.br/dlc/posgraduação/ecl/pdf/via05/viao5-11.pdf>> [18-10-2007].
- MENDES, José Manuel. Reçensões. José Saramago. <[http://www. orfeu.net/ recensoes\\_saramago.html](http://www. orfeu.net/ recensoes_saramago.html)> [20-Noviembre-2007].
- MELO, F. A vida segundo José Saramago. Disponível em: <<http:// www.institutoCamões. pt/escritores/saramago.htm>>. Acesso em: 21 jul.2004, às 15h47min. Publicado em Visão, Lisboa em 10 de dezembro de 1998.
- ORTIZ, Javier. Glosa de José Saramago. <<http://www.files.javierortiz.net/ortiz estevez/ conferencias/glosasaramago.htm>> [31-Marzo-2008].
- PEÇA, Tamara. José Saramago, Premio Nobel 1998, un espacio para la reflexión. Revista Hojas Universitarias N° 47, Abril 1999 en: <<http://www.en colombia.com/ educación/unicentral4799 pre-jose. html>> [29-Junio-2006].
- PLASENCIA, Azucena. Saramago, lecciones interrumpidas. <<http:// www.bohemia.cubaweb.cu/2005/jul/01/sumarios/cultura/saramago.html>> [15- Noviembre-2007].
- SIMAS-ALMEIDA. Do Río a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis. Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago.htm>> [21-07-2004].
- SERRANO, Pascual. Saramago, Cuba, El País y los otros. <<http://www.rebellion.org/ noticia.php>> [24-Junio-2005].
- SIRIGNI, Daniela. O ano da norte de Ricardo Reis. <<http://www.cfh.ufsc.br/~magno/ anodamortericardoreis.html>> [20-Noviembre-2007].
- SOREL, Andrés. Saramago: literatura y política. :<<http://www.rebellion.org/ cultura/040522. html>> [20-Diciembre-2007].
- URBINA, Nicasio. Saramago y su intensa reflexión sobre la muerte. <<http:// www.archivo.elnuevodiario.co.ni/1999/julio/03-julio1999/cultural/cultral2.html>> [29-Junio-2006].
- YONG-JAE, Kim. O Mundo Literário de José Saramago. [en línea] <<http://www.instituto- Camões.pt/revista/munlitrjs.htm>> [20-Diciembre-2007]
- ZÉKIAN, Stéphane. Prosadores Portugueses. José Saramago. <<http://www.instituto- Camões.pt/revista/posdorsportgjs.htm>> [29- Junio-2006].

## General

---

### Libros

ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- AGUIAR, V. T.; Bordini, M.G. Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas. 2º Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- AGUIAR & SILVA, V.M. Teoria e Metodologia Literárias. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- AGUIAR e SILVA, V.M. Teoria da literatura. 6º Ed. vol1. Coimbra: Almedina, 1984.
- ARISTÓTELES. Poética. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada. 2003. 127 p.
- BAJTÍN, Mijaíl M. Estética de la Creación Verbal. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores S.A. 2005. 396 p.
- BAJTÍN, Mijaíl M. Problemas de la poética de Dostoiévski. 2ª Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. 399 p.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévsky. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 390 p.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo: Anna Blume, 2002a.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth [orgs.]. Bakhtin: dialogismo e construção do sentido. 2. ed. rev. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 25-33.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz [orgs.]. Dialogismo, polifonia, intertextualidade. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. Buenos Aires, Argentina. Ed. Siglo veintiuno editores S.A. 2003. 247p
- BARTHES, Roland. S/Z. 3a Ed. Madrid, España. Ed. Siglo veintiuno editores S.A. 2001. 221 p.
- BARTHES, Roland. Sobre Racine. Ed. Madrid, España. Ed. Siglo veintiuno editores S.A. 1992. 196 p.
- BENJAMIN, Walter, "O narrador". Benajmin, Habermas, Horkhimer, Adorno. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, Coleção "Os pensadores",
- BRÉCHON, Robert. Extraño extranjero Una biografía de Fernando Pessoa, Ed. Alianza Literaria S.A. Madrid, 1999, 647 p.
- CARVALHAL, T.F. Literatura Comparada. São Paulo. Ática, 1986.
- CHAMPLIM, R.N.; Bentes, J.M. Enciclopédia de bíblia teologia e filosofia. *São Paulo Candeia*.
- COELHO, Jacinto do Prado. Diversidade e unidade em Fernando Pessoa. 8 ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.
- CRESPO, Ángel. Antología Poética. 4ª Ed. Madrid, España. Editorial Espasa Calpe, S.A. 1997. 393 p.
- DEL FARRA, Maria Lúcia. Para uma "biografía" de um monárquico sem rei: Ricardo Reis. Estudos Portugueses e Africanos, Campinas, n8, p. 77-87, 1986.
- FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.



- EÇA DE QUIEROZ, José Maria. A cidade e as serras. Porto Alegre, Brasil. Ed. L&PM Editores. 1998. 221 p.
- ECO, Umberto. Cómo se Hace una Tesis. 6ª Ed. México. Ed. Gedisa. 2004. 233 p.
- ECO, Umberto. Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, Umberto. Entre Mentira e Ironía. Barcelona, España. Editorial Lumen. 1998. 132 p.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidades. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In Barros, Fiorin, 2003.
- FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. 2ª Ed. Buenos Aires, Argentina. Ed. Siglo veintiuno editores S.A.2005. 355p.
- FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. 4ª Ed. Madrid, España. Siglo XXI Editores. 2006. 375 p.
- GEORGES, Jackes.O salazarismo. 1ªEd. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: 70, 1989.
- FOUCAULT, Michel. Un diálogo sobre El poder y otras conversaciones. 3ª Ed. España. Alianza Editorial S.A., Madrid y Materiales S.A. 2007. 173 p.
- FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. 12ª Ed. España. Ed. Siglo veintiuno editores S.A. 2000. 314 p.
- ISER, Wolfgang. Rutas de la Interpretación. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 2005. 392 p.
- ISER, W. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. vol1. tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo:Ed. 34. 1999.
- ISER, O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. vol.2. tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1999.
- JAUSS, H .R.A história da literatura como provocação a teoria literária. São Paulo 1984: Ática, 1994.
- KAYSER, Wolfgang, Análís e interpretação da obra literária. 7 ed. Portuguesa revista pela 16 ed. alemã Paulo Qunitela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.
- KRISTEVA, Julia y Clément Catherine. Lo femenino y lo Sagrado.Valencia, España. Ed. Cátedra. 2000. 232 p.
- LAUSBERG, Heinrich. Elementos de retórica literária. 4 Ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LESKY, Albin. La tragedia griega. Barcelona. Ed. Quaderns Crema S.A., 2001, 406 p.
- LOURENÇO, Eduardo. A divagação em torno de Lobo Antúnes. In: Cabral, Eunice, Jorge, Carlos J.F. Zurbach, Christiane. (Actas do coloquio intenacional António Lobo Antúnes da Universidade de Évora) A escrita e o mundo em António Lobo Antúnes, Portugal, Ed. D. Quixote, 2002.

- MACHEREY, Pierre. Para uma teoria da produção literária. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo> Mandacaru, 1989.
- MOISÉS, Massaud. A criação literária. Prosa I. 15 ed. São Paulo> Cultrix, 1994.
- NITRINI, S. Literatura Comparada. São Paulo: Edusp, 2000.
- OLIVEIRA MARQUES, A.H.de. Breve história de Portugal. 2 ed. Lisboa: Presença, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: Novaes, A. e atl. O olhar. São Paulo> Companhia das Letras, 1988.
- PESSOA, Fernando. Obras em prosa. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- REBELO, Luís de Sousa. José Saramago: o ano da morte de Ricardo Reis. Cólóquio Letras, n. 88, p.144-148, 1985.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrse & Cia. São Paulo: Ática, 1985, p.48.
- SANTLLLI, M.A. Saramago, mago: imago de Ricardo Reis. In: BERRINI, B. (org.). José Saramago: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.
- TABUCHI, Antonio. Un Baúl lleno de Gente. Buenos Aires, Argentina. Temas Grupo Editorial SRL. 1998. 210 p.
- TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia. Rio de Janeiro, Rocco: 2003.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la Literatura Fantástica. Argentina. Editorial Paidós. 2006. 192 p.
- TODOROV. Tzvetan. Introdução a literatura fantástica. TRad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo> Ática. 1992.
- TRINGALLI, D. Horácio poeta da festa: navegar não é preciso. São Paulo: Musa, 1995.
- VALE, Francisco. Neste livro nada é verdade e nada é mentira. Jornal de Letras, Lisboa, v.4, n. 121, p.2-3, 30 de outubro a 5 novembro, 1984.
- VAZ CAMÕES, Luís. Los Luísiadas. España. Ediciones Orbis S.A y Editorial Origen S.A.1982. 233 p.
- VIEGAS, Francisco José. Olho as coisas pela primeira vez. Ler/Livros. Leitores, Lisboa, p.5-21, Primavera de 1989. p.21.

### **Tesis**

- DE MELO, Sílvia Mara. As múltiplas vozes na constituição do texto: a busca de sentido nos enunciados. Dissertação apresentada Faculdade de Ciências e Letras de Assis-UNESP- para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Filologia e Lingüística Portuguesa, Linha de pesquisa: Ensino do Português), 2204, 125 h.

### **Páginas Electrónicas**

- BORGES, Jorge Luis. Análise da Obra de Herbert Quain. :<<http://www.geocities.com/marco-lx-pt.index.html>> [31-Marzo-2008].

- 
- COSTA DE MENDOÇA, Carlos. Os desafios teóricos da história e a literatura. :<<http://www.anpuh.uepg.br/historia-hoje/vol1n2.historialiterar.html>> [06-October-2007].
- LIZALDE, Rosa Miriam. El ser humano es el único valor. <<http://www.rebelión.org/cultura/040126rm.htm>> [15-Diciembre-2007].
- MARTINS, Cândido. Recepção parodística de Cesário Verde, Sá-Carneiro e F. Pessoa no intertexto surrealista. <<http://www.alfarrabio.di.uminho.pt/vertical/letras/candido4.html>> [06-October-2007].
- ROLLE, Claudio. La Ficción, la Conjetura y los Andamiajes de la Historia. :<<http://www.hist.pu.cl/historia/publielec/documentos/rolle1.pdf>> [20-Diciembre-2007].
- SCHWARTZ, Adriano. O Abismo invertido.[en línea]  
{<http://pphp.vol.com.br/tropico/html/textos/2477,1.shl>} [18-enero- 2008].
- SIN AUTOR. Anos de Inçerteza (1930-1937) Golpe do Estado Novo. <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos30-37/ev\\_golpe\\_estado.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_golpe_estado.htm)> [17-Mayo-2007].
- SIN AUTOR. Anos 20. Revolução de 1930. <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos20/ev\\_rev30\\_ruptura.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_rev30_ruptura.htm)> [17-Mayo-2007].
- SIN AUTOR. Anos de Incerteza (1930-1937) Revolução Constitucionalista de 1932. <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos30-37/ev\\_revolução\\_const.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_revolução_const.htm)> [17-Mayo-2007].
- SIN AUTOR. Anos 20. Arte e Cultura. <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos20/ev\\_arteecultura001.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_arteecultura001.htm)> [17-Mayo-2007].
- SIN AUTOR. Anos de Inçerteza (1930-1937). Os intelectuais e o Estado. <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos30/ev\\_inteest\\_litproletaria.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30/ev_inteest_litproletaria.htm)> [17-Mayo-2007].
- SIN AUTOR. Anos de Incerteza (1930-1937). Os intelectuais e o Estado. <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos30-37/ev\\_inteest\\_001.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_inteest_001.htm)> [17-Mayo-2007].
- TOLEDANO, María. Sobre conciencia y revolución. <<http://www.rebelion.org/opinion/030425toledano.html>> [20-Diciembre-2007].
- VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel. El laberinto y su metáfora. El País, 9/10/1998 <<http://www.vespito.net/mvm/saramgo.html>> [20-Diciembre-2007].