



**HAL**  
open science

# Construir la ciudad literaria. El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina.

Ángel Clemente Escobar

► **To cite this version:**

Ángel Clemente Escobar. Construir la ciudad literaria. El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina.. Universidad Complutense de Madrid; María Victoria Navas-Élez; Juan M. Ribera Llopis. Lisboa: Finis Terrae entre dos horizontes, Andavira, 2012, 978-84-8408-654-3. hal-01872295

**HAL Id: hal-01872295**

**<https://hal.univ-lille.fr/hal-01872295v1>**

Submitted on 21 Sep 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LISBOA

FINIS TERRAE ENTRE DOS HORIZONTES

María Victoria Navas Sánchez-Élez (coord.) · Juan M. Ribera Llopis (ed.)



andavira  
editora

Lisboa,  
*finis terrae*  
entre dos horizontes

María Victoria Navas Sánchez-Élez (coord.)  
Juan M. Ribera Llopis (ed.)

Este libro se ha editado dentro del Proyecto de Investigación, I+D, CCG 10-UCM/HUM 4736, *Viajar por la ciudad: modelos urbanos en la ficción postmoderna y en el cine*, de la Dirección de Universidades de la Comunidad de Madrid (01/01/2011-31/12/2011); investigadora principal Eugenia Popeanga Chelaru, Universidad Complutense de Madrid.

© Los autores

Edita: Andavira Editora, S.L.  
Praza de Mazarelos, 14  
15703 – Santiago de Compostela  
[www.andavira.com](http://www.andavira.com)

Imprime: Tórculo Artes Gráficas, S.A.

ISBN: 978-84-8408-654-3

Depósito Legal: C 277-2012

Reservados todos los derechos. El contenido de esta publicación no puede ser reproducido, ni en todo ni en parte, ni transmitido, ni registrado por ningún sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sin el permiso previo, por escrito, de Andavira Editora o de los autores.

---

## Sumario

	Páginas
Introducción	
<i>Literatura y realidad, la armazón de un modelo urbano</i> María Victoria NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ y Juan M. RIBERA LLOPIS	7
Lisboa en la literatura vasca Karlos CID ABASOLO	13
Construir la ciudad literaria. <i>El invierno en Lisboa</i> de Antonio Muñoz Molina Ángel CLEMENTE ESCOBAR	37
Transeúntes en busca de un centro: la periferia de Lisboa Barbara FRATICELLI	69
Lisboa y la poética del fado: José Carlos Ary dos Santos, Alexandre O'Neill, Vasco da Graça Moura y David Mourão-Ferreira Luis GONZÁLEZ PLATÓN	81
Las imágenes poéticas de Lisboa Carmen MEJÍA RUIZ	111
Lisboa, final de trayecto. La ciudad vista a través de dos novelas catalanas contemporáneas Diego MUÑOZ CARROBLES	123
La visión lisboeta de un escritora de entreguerras: <i>Colombine</i> (1867-1932) María Victoria NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ	143
La Lisboa de Mihai Zamfir: una nueva Arcadia al oeste de Rumanía Juan José ORTEGA ROMÁN	185

<p>¿Un rentable <i>perfecte film burgès</i>?: <i>Gaziel et alii</i> en Lisboa          Juan M. RIBERA LLOPIS</p>	195
<p>Uma tal cidade assim desconfortada. Lisboa em 1975, segundo João César Monteiro          Pedro SERRA</p>	217
<p>Espacios literarios de la memoria afectiva en <i>Souviens-toi de Lisbonne</i> de Olivier Frébourg          Laura Eugenia TUDORAS</p>	233
<p>Nota biobibliográfica</p>	243

# Construir la ciudad literaria. *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina

Ángel CLEMENTE ESCOBAR

## 1. Inventar la ciudad. Muñoz Molina y Lisboa

Tres ciudades, que corresponden a otros tantos momentos de la historia son el escenario de la segunda novela de Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, publicada en 1987. La primera en aparecer será Madrid, lugar de la narración. En ella Santiago Biralbo<sup>1</sup>, ahora llamado Giacomo Dolphin, desde la habitación de su hotel contará a un innominado amigo lo sucedido desde la última vez que se vieron. Este amigo será el narrador ficticio de la novela, por lo que toda la narración es un *flash-back*, en el que cuatro años después del inicio de la acción, desde Madrid, se nos relata lo acontecido anteriormente en San Sebastián y Lisboa<sup>2</sup>, principalmente. En la ciudad vasca Santiago Biralbo, pianista de jazz toca en el *Lady Bird*<sup>3</sup>, el local de Floro Bloom. A él acude, además del amigo anónimo, un hombre llama-

---

<sup>1</sup> Atendiendo a palabras del propio autor, el nombre de este personaje alude directamente a Proust, mientras que otros rasgos de su persona y de su biografía serían un trasunto del trompetista Chet Baker (Aguilera 2006: 421).

<sup>2</sup> "Dans *El invierno en Lisboa*, les villes «réelles» sont transformées par la mémoire du narrateur qui les superpose pour construire une autre ville avec ses propres couleurs, ses propres odeurs, et aussi ses propres symboles. Grâce à la condensation effectuée par le souvenir, les villes deviennent plurielles puisqu'elles contiennent d'autres villes, et parce que leurs noms évoquent d'autres éléments différents d'elles tels que des visages ou des chansons (González Arce 1998: 336-337).

<sup>3</sup> *Lady Bird*, entre otras cosas, es una composición del mítico Todd Dameron que se convertirá en un estándar de Jazz, interpretada por el mismo Chet Baker, Miles Davis, Charles Mingus, Charlie Parker o Dizzy Gillespie, entre otros.

do Bruce Malcom, oficialmente corresponsal de alguna revista extranjera sobre arte pero que ilegalmente se dedica al parecer a la exportación de pinturas y antigüedades, normalmente acompañado de Lucrecia, su mujer. Una historia de amor entre el pianista y la chica será el desencadenante de una trama que los conducirá, algunos años después, a encontrarse en la tercera urbe, Lisboa, topónimo presagiado durante toda la obra y localización de los pasajes transcendentales de la acción que provocan, entre otras cosas, que el héroe de la historia haya tenido que cambiar de nombre. A partir de este esbozo, nuestro objetivo en las páginas que siguen será el de estudiar la construcción de este último escenario en el texto de Muñoz Molina. Para ello, en este caso, partiremos del saber que tiene a priori el autor sobre la ciudad y su repercusión inicial en el texto, para posteriormente analizar más en profundidad el espacio literario en los capítulos cuya acción se desarrolle en ella.

Antonio Muñoz Molina, que nació en Úbeda (Jaén), pero que ha estado muy vinculado a Granada, Madrid y Nueva York principalmente, detenta una especial relación con el mundo urbano, hasta el punto de que es en torno a éste de donde parte la totalidad de su producción narrativa. "Las ciudades son para mí fundamentales, tanto a la hora de vivir como a la hora de escribir. No puedo imaginar un argumento sino en función de una ciudad concreta" (Martín Gil 1988: 28). Eso sucederá también con *El invierno en Lisboa*, donde la capital, a todos los efectos, está en la génesis misma de la novela:

Yo establezco con las ciudades una relación que se parece mucho a la que se puede establecer con las mujeres. Cuando yo oía la palabra Lisboa y cuando me imaginaba esa ciudad, pensaba que tendría que escribir un libro que terminara en ella, a pesar de no conocerla físicamente. La misma historia me arrastró y me hizo ir a Lisboa, me hizo conocerla y, en este sentido, el poder de la palabra y el poder de la ciudad, tanto del calificativo Lisboa como del hecho abstracto que tú decías de la ciudad, para mí, es fascinante (Martín Gil 1988: 28).

Como vemos el propio autor afirma que no la conocía hasta que no llegó al momento de escribir los capítulos cuya trama se desarrollan en ella; no partía por tanto de un espacio donde poder visualizar<sup>4</sup> la acción y los

---

<sup>4</sup> "Mi manera de escribir las novelas es 'viendo' lo que tengo que contar, partiendo de imágenes que me parece que tengo ante los ojos. También me influyen mucho las sensaciones de color. Habrás observado que en la novela hay muchas referencias a la pintura, [...] y se debe a que tengo una formación muy

personajes. Sin embargo, y a pesar de que tenga una presencia importante a nivel simbólico hasta ese momento, no será hasta el capítulo XII de la novela que a ella llegue el protagonista:

Hacia la mitad del libro, el protagonista tiene que ir a Lisboa, en ese momento paré de escribir, dejé la máquina porque no podía trabajar, cogí un tren y me fui allí a ver lo que pasaba. Estuve tres días haciendo fotos, paseándome, no pensando en inventar a partir de lo que veía sino que tenía la sensación de que iba por allí persiguiendo a los personajes, estaba poseído por la trama de la novela, fue una experiencia apasionante y he tenido muy pocas experiencias como ésa (Martín Gil 1988: 28).

Veremos también a lo largo de nuestro recorrido qué quedó de ese espacio real en la novela y, en la medida de lo posible, en qué elementos podríamos identificarlo. Pero teniendo sobre todo en cuenta de qué manera influye el espacio construido en el texto, cómo determina en algunos casos el destino de los protagonistas, y por qué supone uno de los aportes simbólicos más importantes de relato, al lado de otros como el cine negro, la novela policiaca, el jazz, la mitología y sus recepciones: un texto absolutamente poligénico en definitiva. Sus palabras apuntan en ese sentido: "Reclamo toda la tradición para mí, toda la tradición y toda la vanguardia. Reclamo desde Cervantes hasta Joyce, desde Chandler a las canciones de Concha Piquer" (Martín Gil 1988: 26). Pero sobre todo, como confiesa en alguna entrevista<sup>5</sup>, en esta novela hay una influencia importante del narrador ficticio de *El tercer hombre*, de Graham Greene, además de la película, dirigida por Carol Reed en 1949 basada en la anterior, el narrador de *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald y el de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Como se irá mostrando, el acto de la narración es otro de los temas de la obra, por lo que no queremos dejar pasar por alto que existe una similitud entre la relación que tiene Muñoz Molina con Madrid, que como venimos señalando es el escenario de la narración, y aquélla que establece el narrador ficticio de la obra, que ambos consideran poco propicia para su arraigo: "Pero yo sé que a esa ciudad se vuelve [San Sebastián] y que lo comprobaré algún día, que cualquier otro sitio, Madrid, es un lugar de tránsito" (p. 49)<sup>6</sup>. Por su parte, el autor nos cuenta:

---

pictórica y, además, tengo muchos amigos pintores. [...] A mí los pintores me han enseñado a mirar y eso se nota cuando escribes" (Martín Gil 1988: 27).

<sup>5</sup> En este caso concreto nos referimos a la entrevista con Alain Smith (1995: 237).

<sup>6</sup> Utilizaremos solamente el número de página para referirnos a la edición de la novela de Antonio Muñoz Molina *El invierno en Lisboa* que incluimos en la bibliografía.

Cuando antes hablaba de las mujeres y las ciudades, dentro de este símil, Madrid sería una mujer bastante temible. Es una ciudad que conozco pero es una ciudad que temo, tiene su parte de miedo y su parte de espanto (Martín Gil 1988: 28).

Por el contrario, como para los protagonistas de su novela: "Lisboa es una ciudad que me gustaba antes de haberla visto [...] Luego he vuelto varias veces, y siempre me ha gustado mucho, me ha hecho sentirme en mi casa, a mí, que suelo sentirme en corral ajeno casi en todas partes (Platas Tasende 1998: 42).

## 2. Correspondencias de una ciudad surgida del deseo

Lucrecia, a quien el protagonista encuentra en el *Lady Bird* de San Sebastián, se nos describe como una muchacha alta y delgada, de dientes blancos y separados, de pómulos anchos. Ella será fruto de la primera asociación, recurrente a lo largo de la novela, entre la urbe y lo femenino:

Pensé que había una incierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad donde Biralbo y yo la habíamos conocido, la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospitalarias y extranjerías, esa tramposa ternura de la sonrisa de Lucrecia, del rosa de los atardeceres en las espumas lentas de la bahía, en los racimos de los tamarindos (pp. 25-26).

Es el rostro, la mirada, que entre el público enamorará al pianista, y lo convertirá, a espaldas de su poco recomendable marido, en su amante. Y éste, Malcom, en un principio pensará en abrir una galería de arte en San Sebastián, con lo que el proyecto inicial es que el matrimonio se quede en la ciudad bastante tiempo. Según Biralbo, Lucrecia, que creía en los lugares, nunca habría aprobado que viviera en un hotel tan frío como aquél en el que vivía ahora en Madrid (p. 19). Y al igual que ella, él ama los lugares, que lo son si ella está en ellos. Ambos son soñadores, quijotes embebidos de cine<sup>7</sup>, con el romántico destino de ser fugitivos: "Porque

---

<sup>7</sup> En la conferencia "Cervantes y el oficio de contar", el autor dice lo siguiente a propósito de los personajes y su relación con el manchego más universal: "He escrito una novela en la cual los personajes han enloquecido totalmente, creo yo, porque han visto demasiadas películas, igual que don Quijote había leído demasiadas novelas. Han visto demasiadas películas, y entonces se imaginan que viven en *Casablanca*, o que protagonizan *El halcón maltés* o algún filme del cine negro norteamericano en el que dos amantes, en vez de verse el uno al otro, ven proyecciones, proyecciones fantásticas o románticas del amor que muestran las películas. Seguramente me ha influido, además, en el modo de apreciar, en cada novela,

habían nacido para fugitivos amaron siempre las películas, la música, las ciudades extranjeras” (p. 92). Son los ingredientes del desencanto y el desarraigo, presentes durante toda la obra.

La primera aparición en la novela del nombre *Lisboa* se referirá a una canción de jazz, compuesta por Biralbo y que el narrador innominado escucha en ese momento en su disco con Billy Swann. Es el inicio del segundo capítulo, y se encuentra en Madrid, en la habitación de su hotel rememorando los momentos en San Sebastián: “Dos de las canciones eran suyas [de Giacomo], nombres de lugares que me parecieron al mismo tiempo nombres de mujeres: Burma, Lisboa” (p. 17). Desde las primeras páginas comienza a construirse una asociación entre música, ciudad, y mujer, uno de los ejes fundamentales a nivel simbólico en la novela. Lisboa ciudad, *Lisboa* canción, la homonimia entre ambos son el principio del camino para construir una ciudad literaria, a partir de un referente real. El autor de la música no había estado nunca en Lisboa, y será sólo a raíz de que Lucrecia la proyectase como su ciudad ideal, “la única patria de su alma”, Biralbo empezará a verla como una posibilidad. A pesar de los proyectos iniciales del matrimonio, y por motivos que tanto para Biralbo, primer narrador ficticio, como para su amigo, quien nos cuenta la historia a nosotros, son ignorados, Malcom y Lucrecia, obligada por éste, abandonan la península de manera furtiva para afincarse provisionalmente en Berlín. Es la primera separación entre ambos: “«¿Has visto cómo llueve?» Yo le contesté que así llueve siempre en las películas cuando la gente va a despedirse” (p. 42). Metonimias ambientales como esta aparecerán a lo largo de toda la novela. Este adiós dejará al muchacho sumido en la desesperación, de suerte que la ciudad sin Lucrecia deviene un no lugar para él. Durante los dos primeros años de ausencia, cada dos o tres semanas recibirá carta de la chica, pero después sólo la música le quedará como consuelo. En la última carta que recibe de Lucrecia, a través de Billy Swann, quien anduvo por Berlín, aparece Lisboa de manera explícita. Son una docena de líneas escritas en el reverso de la fotocopia de su plano, donde un punto señalado en rojo indica algo: *Burma* (p. 56). Pero aparte de todo esto ni un solo rastro del perfume de sus calles, del color de sus fachadas, de sus barrios populares. Y es que como vemos, bien parece que ninguno de los implicados en

---

que es muy importante advertir los malentendidos de la mirada, los malentendidos de la percepción” (Muñoz Molina 2005: 10).

la narración sepa algo de todo ello. Vemos si no las palabras del narrador que nos confiesa: "Noto que en esta historia casi lo único que sucede son los nombres: el nombre de Lisboa y el de Lucrecia, el título de esa brumosa canción que yo aún sigo escuchando" (p. 89). De nuevo la chica, la ciudad, la canción, que se funden para arrojar luz sobre la trémula certitud del nombre:

Los nombres, como la música, me dijo una vez Biralbo con la sabiduría de la tercera o cuarta ginebra, arrancan del tiempo a los seres y a los lugares que aluden, instituyen el presente sin otras armas que el misterio de su sonoridad. Por eso él pudo componer la canción sin haber estado nunca en Lisboa: la ciudad existía antes de que él la visitara igual que existe ahora para mí, que no la he visto, rosada y ocre al mediodía, levemente nublada contra el resplandor del mar, perfumada por las sílabas de su nombre como de aliento oscuro, Lisboa, por la tonalidad del nombre de Lucrecia. Pero hasta de los nombres es preciso despojarse, afirmaba Biralbo, porque también en ellos habita una clandestina posibilidad de memoria, y hace falta arrancársela entera para poder vivir, decía, para salir a la calle y caminar hacia un café como si de verdad uno estuviera vivo (p. 89).

Pocas semanas después del regreso de Billy Swann aparecerá por el local un personaje, Toussaint Morton, que dice ser amigo de Malcom en Berlín y dedicarse también a cuadros y antigüedades, acompañado de su secretaria Daphne. Quiere saber donde está Lucrecia. Al mismo tiempo Biralbo recibe una carta, devolución de la que recientemente había mandado él: "Desconocido en esta dirección" (p. 63). No hay duda de que Lucrecia ya no está con Malcom pero, ¿qué puede haber sucedido? Lucrecia vuelve a San Sebastián una mañana de noviembre. Efectivamente ha dejado a su marido, pero aparte de decirle que no se quedará mucho, Biralbo, como el lector, se queda sin saber mucho más de lo que en la capital alemana había sucedido. Pero ahora que ella está aquí, por primera vez pueden pensar en el futuro de una vida juntos. Veamos cómo sucede.

El capítulo VIII se abre con una reflexión musical, esta vez llevada a cabo por el trompetista Billy Swann. "No le importamos a la música. No le importa el dolor o el entusiasmo que ponemos en ella cuando la tocamos o la oímos. Se sirve de nosotros, como una mujer de un amante que la deja fría" (p. 82). A continuación se vuelven a certificar las correspondencias, y de la música-mujer, nos vamos al espacio-mujer: "«Llévame a algún sitio nuevo», le había dicho ella, «a un lugar donde yo no haya estado nunca. Lo dijo como

si exigiera no un restaurante, sino un país desconocido" (pp. 82-83). Y es que Lucrecia busca los sitios exentos de su memoria, aquéllos en los que no haya vivido, donde poder inventarse de nuevo, tener como patria la ciudad extranjera:

Desde que Biralbo la conoció, Lucrecia había vivido en el desasosiego y la sospecha de que su verdadera vida estaba esperándola en otra ciudad y entre gentes desconocidas, y eso la hacía renegar sordamente de los lugares donde estaba y pronunciar con desesperación y deseo nombres de ciudades en las que sin duda se cumpliría su destino si alguna vez las visitaba (p. 88).

Esa ciudad, que en otro tiempo había sido Praga, Nueva York, Berlín o Viena, es hoy, por supuesto, Lisboa, surgida del deseo de fuga hacia lo ignoto, de su sospecha de que alguien la había puesto en el sitio equivocado:

«Tengo que ir cuanto antes», le dijo aquella noche, «es como el fin del mundo, imagina lo que sentirían los navegantes antiguos cuando se adentraran en alta mar y ya no vieran la tierra».

— Iré contigo — dijo Biralbo —. ¿No te acuerdas? Antes hablábamos siempre de huir juntos a una ciudad extranjera (p. 88).

El nombre es capaz de concentrar infinidad de conceptos que lo cargan de significado para el emisor que recurre a ellos, como veíamos más arriba en la reflexión de Biralbo. Como en *À La Recherche du temps perdu*, se revela el significado del nombre como un atributo de un lugar que sólo está en el recuerdo del narrador: "Pero si esos nombres absorbieron para siempre la imagen que yo tenía de las ciudades, fue a costa de transformarlas, de someter su reaparición en mí a sus leyes propias" (Proust 2009: 468). Además, desprovistos de la experiencia, los nombres evocan de una manera auditiva aquello que aluden. Su simple alocución puede generar toda una epifanía, como ocurre con *Lisboa*. "Por eso él pudo componer la canción sin haber estado nunca en Lisboa". La experiencia sobre una ciudad puede ser evidentemente también indirecta, sólo a través de su nombre pues en ellos "habita una clandestina posibilidad de memoria". El poder evocador del nombre, un sentimiento que transmite una canción intitulada como una capital europea, son las formas de comenzar a inventar una ciudad que, como veíamos al comienzo aún no tiene colonizado el autor de la obra, y más aún el narrador ficticio, que afirma no haber estado nunca: "Nunca he estado

en Lisboa, y hace años que no voy a San Sebastián” (p. 46). Ni el autor, ni el narrador ficticio, ni los dos protagonistas conocen Lisboa, y sin embargo, los tres se expresan a través de ella. Todos parten de la ignorancia para construirla, con la motivación por tanto de inventarla. Sólo así cobran sentido las palabras del narrador, quien nos dice, en una suerte de metadiscurso que traduce la canción, la manera en que surgen sus sonidos en su cabeza, en la escritura de la historia que nos está narrando:

Sigo escuchando la canción: como una historia que me han contado muchas veces agradezco cada pormenor, cada desgarradura y cada trampa que me tiende la música, distingo las voces simultáneas de la trompeta y del piano, casi las guío, porque a cada instante sé lo que en seguida va a sonar, como si yo mismo fuera inventando la canción y la historia a medida que la escucho, lenta y oblicua, como una conversación espía desde otro lado de una puerta, como la memoria de aquel último invierno que pasé en San Sebastián<sup>8</sup> (pp. 95-96).

Finalmente Lucrecia pronuncia la petición tanto tiempo esperada: “Me hiciste una promesa. [...] Llévame a Lisboa” (p. 111). Así se inicia lo que será el primer intento de viaje a la ciudad de Ulises, el viajero por excelencia. El trayecto se convierte en salvación, en huida, en consonancia con la búsqueda de su lugar en el mundo en el caso de Lucrecia; de la búsqueda de nuevos lugares satisfaciendo el binomio conocido/desconocido que coincide con el de memoria/olvido:

Agradecía cada instante que los alejaba de San Sebastián como si la distancia los desprendiera del pasado salvándolos de su maleficio, únicamente a él y a Lucrecia, fugitivos de una ciudad condenada, ya invisible tras las colinas y la niebla para que ninguno de los dos pudiera rendirse a la tentación de volver los ojos hacia ella. La trémula aguja iluminada del salpicadero no medía el impulso de la velocidad sino la audacia de su alma, las varillas del limpiaparabrisas barrían metódicamente la lluvia para mostrarle la carretera hacia Lisboa (p. 112).

---

<sup>8</sup> A propósito de esta analogía entre escritura y música queremos destacar las siguientes palabras que hemos recogido del artículo “El Jazz y la ficción”, en el cual nuestro autor señala las que a su juicio son las relaciones entre el músico y el novelista, lo que el uno aprende del otro, y que tienen en común el estilo musical y la novela. En este caso será para señalar la conexión secreta entre ambos oficios, producto de la imaginación de quien nos escribe. “Algunas veces, viendo tocar a un pianista, uno imagina –tal vez para atenuar la envidia– que sus gestos son muy similares a los de quien escribe una página feliz: el mismo aire de abandono, la misma movilidad sabia y automática de las manos, el mismo juego de premeditación y de instinto” (Muñoz Molina 1989: 24).

Será la epifanía musical, el jazz, la que reclame con su presencia el imaginario del mundo conocido de los protagonistas ignoto: San Sebastián, el *Lady Bird*, el puerto, la iglesia de Santa María junto al mar, el paseo marítimo. La ausencia de música se asociará por el contrario a los lugares inexplorados, Lisboa, donde la reflexión y el recuerdo den paso a la acción. De esta manera, la música que escuchan cuando se alejan será el atributo de la vida que están dejando atrás:

Oían la música mientras viajaban hacia el oeste por la carretera de la costa dejando siempre a su derecha los acantilados y el mar, reconocían los secretos himnos que los habían confabulado desde antes de que se conocieran, porque más tarde, cuando los escuchaban juntos, les parecieron atributos de la simetría de sus dos vidas anteriores, augurios de un azar que lo dispuso todo para que se encontraran, incluso la música de ciertas baladas de los años treinta (p. 113).

Además se produce la que señalamos como primera analogía entre la luna y la capital portuguesa, para tenerla en cuenta más adelante: "*Fly me to the moon*, le había dicho Lucrecia cuando el automóvil dejó atrás las últimas calles de San Sebastián, «llévame a la Luna, a Lisboa»" (p. 113). Se detienen de noche en un motel, situado en una estación de servicio, dotada de esa cualidad de "símbolos que tienen las primeras imágenes de un país desconocido al que uno llega de noche, estaciones aisladas, oscuras ciudades de postigos cerrados" (p. 116). Recinto por tanto desolado, poblado de gentes de paso, en consonancia con los no-lugares descritos por Marc Augé (2005). En él, Lucrecia le expresa su intención de irse sola y pide que éste vuelva a San Sebastián. Será para el héroe, así, el primer viaje a Lisboa un intento truncado. Como sucedía la primera vez que Lucrecia se fue, Biralbo no sólo se queda sin su amada, sino también sin sitio para él en el mundo, sin su ciudad, que la chica se lleva consigo, lo que le obliga a abandonar San Sebastián:

Entre San Sebastián y Madrid su biografía era un espacio en blanco cruzado por el nombre de una sola ciudad, Lisboa, por las fechas y los lugares de grabación de algunos discos. Sin despedirse de Floro Bloom ni de mí –no me dijo que se iba la última noche que bebimos juntos en el *Lady Bird*– había desaparecido de San Sebastián con la resolución y la cautela de quien se marcha para siempre. Durante casi un año vivió en Copenhague. Su primer disco con Billy Swann fue grabado allí: en él no estaban *Burma ni Lisboa* (p. 127).

Tras un periplo por Alemania, Suecia y Nueva York junto al trompetista, de nuevo es reclamado por la capital portuguesa. Swann, que cae enfermo por primera vez en septiembre de 1984, se encuentra allí para dar un concierto en diciembre, y es internado en “un sanatorio antiguo, fuera de Lisboa, un lugar que parecía un castillo colgado en la ladera de una colina boscosa” (p. 129). Esta vez sí, el viaje cumplirá el destino del héroe, llamado a inventar Olisipo como una certeza en el relato. Este final de capítulo se produce en el aeropuerto, donde ve escrito el topónimo y recuerda que es ahí donde iban cuando comenzó su viaje, recuerda el título de su canción, y recuerda inevitablemente a Lucrecia:

Iba a viajar a Lisboa, pero aún no asociaba el nombre de esa ciudad donde tal vez Billy Swann iba a morir con el título de una canción que él mismo había compuesto y ni siquiera con un lugar largamente clausurado de su memoria. Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vio *Lisboa* escrito con letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos, recordó lo que esa palabra había significado para él, tanto tiempo atrás, en otra vida, y supo que todas las ciudades donde había vivido desde que se marchó de San Sebastián eran los dilatados episodios de un viaje que tal vez ahora iba a concluir: tanto tiempo esperando y huyendo y al cabo de dos horas llegaría a Lisboa (p. 129)

### ***3. La llegada a Lisboa, fuera de Lisboa. La estación y el bosque mágico***

*Lo primero que debería  
hacer quien llega por  
primera vez a Lisboa es  
apresurarse a salir de  
Lisboa.*

Ángel Crespo

En la que es la primera impresión de nuestro protagonista encontramos uno de los lugares comunes a la hora de abordarla literariamente, esto es su luz. “Lo sorprendió la transparencia del aire, la exactitud del rosa y del ocre en las fachadas de las casas, el unánime color rojizo de los tejados, la estática luz dorada que perduraba en las colinas de la ciudad con un esplendor como de lluvia reciente” (p. 130). Vemos otro ejemplo en las

primeras líneas de *Sostiene Pereira*, del italiano Antonio Tabucchi donde “la città sfavillava” (1994: 7). Desde la ventana de su hotel contempla la ciudad, debajo hay una plaza, con “la estatua de un rey a caballo que enfáticamente señalaba hacia el sur” (p. 130). Creemos que se trata de la *Praça da Figueira*, donde la escultura ecuestre de João I apunta con su cetro al sur, de la cual sarcásticamente José Saramago, un ilustre viajero portugués en su tierra, y como siempre dispuesto a ser incisivo con los reyes que decoran la que fue su ciudad, dijo: “De camino se asustó con la ciclópea estatua ecuestre de don João I que está en la Plaza da Figueira, ejemplo acabado de un equívoco plástico que sólo raramente supimos resolver: casi siempre hay demasiado caballo y poco hombre” (Saramago 2008: 382).

Sin apenas notar nada más que no sean unos rápidos apuntes sobre esta plaza, donde se encuentra su hotel, se decide a tomar al tren para visitar a Billy Swann, “En una estación vasta y antigua subió a un tren que en seguida se internó en un túnel muy largo”. Se refiere a la estación del Rossio, de 1886 y situada en la plaza que hoy toma el nombre de don Pedro IV, pero que desde antiguo y popularmente tiene con el mismo nombre que su estación. El túnel que da acceso a ella es el inicio de la *linha de Sintra*, que data de 1887. La estación es la puerta de la ciudad, como apunta Sansot (1973: 81), y en la novela de Muñoz Molina lo es también de la ciudad en el relato, pues como veremos, la forma de describir el entorno e incluso las sensaciones del personaje en los pasajes urbanos cambiará cada vez que éste atravesase esa puerta y se suba a un tren. En todo caso, los transportes, se parecen mucho en todos sitios, y de esta forma en la mente de Biralbo remiten unos a otros: “Si cerraba los suyos [sus ojos] él no estaba en Lisboa: viajaba en Metro por el subsuelo de París o en uno de esos trenes que cruzan bosques de abedules oscuros por el norte de Europa” (p. 131). El tren en marcha y el sueño es una asociación simbólica relacionada con el futuro del personaje, con el destino que le conduce precipitadamente (Chevalier 1986: 1014). En una estación sucia, con muros de azulejos, se apea Biralbo y se dirige al sanatorio. Bien puede tratarse de la estación del propio Sintra, en estilo neo-manuelino:

Avanzaba por la carretera mal iluminada y tras el miedo a que Billy Swann estuviera ya muerto había una inconfesada sensación de peligro y de memoria estremecida que convertía en símbolos las luces de las casas aisladas, el olor a bosque de la noche, el ruido del agua que goteaba y corría en alguna parte, muy cerca, entre los árboles (p. 131).

Lo primero que nota es el olor a corteza de pino, a naturaleza, que le transporta directamente a San Sebastián. El paisaje sombrío, con luces de casas aisladas, el símbolo del agua, que él escucha en algún lado y que simbólicamente tiene tanto el poder de otorgar vida como de significar muerte (Cirlot 2006: 112); son signos que percibe el protagonista en la carretera que le ha de conducir hasta su amigo convaleciente. En el trayecto pasa junto a un bosque que, sumergido en la noche, toma la recurrente forma de espacio mágico, de tránsito entre el mundo real y el más allá, pero también imagen de su interioridad<sup>9</sup>. En este mismo viaje, camino de vuelta, Biralbo reflexionará sobre los espacios nocturnos que le acechan, remitiéndonos una vez más al imaginario del bosque mágico. Su reiteración hace hincapié en la función que cumple este ambiente fantasmagórico que Biralbo debe cruzar para visitar a su gurú musical, el viaje al más allá, el careo con la muerte al que se enfrenta Billy Swann, que le dice “mírame, yo soy una sombra, yo soy un desterrado” (p. 135). Los momentos en el sanatorio estarán presididos en adelante por la presencia del bosque, se convertirá en *leitmotiv* dentro de la novela. Anticipábamos que podía tratarse de Sintra, y toda esta simbología nos lo corrobora, pues Sintra es un enclave de origen celta, construido dentro de un bosque. Asociada desde sus orígenes tanto al culto lunar como al solar, su nombre actual puede derivar de “Chyntia”, nombre dado a la diosa Diana la diosa de la luna –Ptolomeo la llamaba “Sierra de la luna”– ; la otra hipótesis se basa en el radical indoeuropeo *sun*, sol, así llamada por Varrón, que derivaría en “Suntria > Sintra” (Pato 2007: s/n). Los celtas además consideran el bosque como un espacio sagrado, según Chevalier “un verdadero santuario en estado natural” (1986: 194).

Tras tomar una curva, pudo divisar una montaña punteada de luces, agrupadas en torno a un palacio o castillo, y recordó lo que una vez le dijo Lucrecia: “que llegar a Lisboa sería como llegar al fin del mundo” (p. 132). Se trata de otra de las formas de referirse a la ciudad portuguesa, como el último rincón del mundo, que lo fue del conocido hasta 1492, lo que hace que aparezca como el *finisterre* desde la antigüedad y durante toda la Edad Media, y lejos de desaparecer, pervivirá en la época moderna en su imaginario literario y descriptivo. Es en este lugar donde se abolen para el protagonista los límites del tiempo en un juego de correspondencias, afiliando la ciudad

---

<sup>9</sup> “Para el analista moderno, por su obscuridad y su arraigamiento profundo, el bosque simboliza lo inconsciente. Los terrores del bosque, como los terrores pánicos, estarían inspirados, según Jung, por el temor de las revelaciones de lo inconsciente” (Chevalier 1986: 195).

al puro presente que también atribuía a la música. Una vez más acude el recuerdo de lo reconocible a la llamada de Orfeo<sup>10</sup>, que lo transporta al motel donde Lucrecia y él suspendieron su primera travesía juntos: "Era otro lugar y otra noche lo que estaba recordando, las luces de un hotel, el brillo de un automóvil escondido entre los pinos y los altos helechos, un viaje interrumpido a Lisboa, la última vez que estuvo con Lucrecia" (p. 132).

Una vez en el sanatorio el trompetista no acepta la presencia de éste, pues opina que ha sido guiado tan sólo por la compasión. Aún así, el pianista está decidido a tocar el concierto del día 12 de diciembre con su amigo, si este consigue recuperarse. El espacio del complejo parece extraído de otro tiempo: "De las altas arcadas colgaban globos de luz sucios de polvo, como en los cines antiguos, y en cada recodo de los pasillos y en los rellanos de las escalinatas dormitaban ujieres de uniforme gris sobre mesas que parecían rescatadas de viejas oficinas" (p. 133). En la cantina de la estación, de regreso, se fuma un cigarro y bebe un trago, lo que se convertirá en un ritual en sus próximas visitas. Se siente perdido y extranjero en un lugar que, según opina, no existía en los mapas. En el trayecto de tren "dijo Lisboa cuando vio acercarse las luces de la ciudad como se dice el nombre de una mujer a la que uno está besando y que no le conmueve" (p. 137). Es el deseo de Biralbo, ejercido por el binomio ciudad-mujer, véase Lisboa-Lucrecia, equivalente a aquel que antes hizo entre la música y la mujer. Pero la obsesión ensombrece el relato cuando de pronto, en medio de estas reflexiones, ¡Lucrecia! El joven, cree ver fugazmente a la chica en otro tren que pasaba en sentido contrario.

#### **4. El enigma de la ciudad. Ulises en el laberinto**

Si Lucrecia anda por aquí será pues cuestión de ir a buscarla, y para ello es necesario comenzar a iluminar para la lectura las zonas por las que el personaje transita, aquellas que, en una ciudad inexistente, hasta ahora sólo nombrada de muy diversas maneras, serán dibujadas a su paso. El primer enigma para Biralbo, que aún no es consciente de encontrarse en una encrucijada, será el de la propia planta de Lisboa, a cuyo trazado es todavía ajeno. Como nos advierte Sansot, el aprendizaje puede considerarse el objetivo de

---

<sup>10</sup> Según el estudio realizado por Olympia González, Biralbo y Lucrecia repiten el mito de Euridice y Orfeo: "lo mítico es un eterno retorno, un tiempo cíclico, la música cada vez que se interpreta recrea el presente creando la atemporalidad dentro del tiempo" (Oropesa 1999: 59).

una búsqueda harto difícil, que la asemeja a la cuestión del Santo Grial. Por fortuna, el hecho de que sea un viajero solitario incide beneficiosamente en su aprehensión (Sansot 1973: 83):

No recordaba cuánto tiempo, cuántas horas o días anduvo como un so-námbulo por las calles y escalinatas de Lisboa, por los callejones sucios y los altos miradores y las plazas con columnas y estatuas de reyes a caballo, entre los grandes almacenes sombríos y los vertederos del puerto, más allá, al otro lado de un puente ilimitado y rojo que cruzaba un río semejante al mar, en arrabales de bloques de edificios que se levantaban como faros o islas en medio de los descampados, en fantasmales estaciones próximas a la ciudad cuyos nombres leía sin lograr acordarse de aquella en la que había visto a Lucrecia (p. 139).

Aparece la noción de sueño en la deambulación del personaje por las calles, relacionada con su mutua ignorancia. La panorámica que nos presenta está representada tanto por elementos urbanos del centro histórico de la ciudad como por suburbios, rodeados de enormes descampados, asociados estos al mar a través de la imagen "edificios como faros". Los espacios mencionados implican un movimiento de subida y bajada para el personaje. El puente, por ejemplo, no puede ser otro que el *25 de Abril*, llamado de Salazar por ser quien lo mandara construir en 1960, para después tomar su nombre del día de la revolución que derrocó al dictador. El pianista, perdido en la ciudad, cuenta con el azar como el único aliado en su búsqueda, "quería rendir al azar para que se repitiera lo imposible: miraba uno por uno los rostros de todas las mujeres" (p. 139), en un frenético y compulsivo escáner de siluetas y caras entre la multitud, por las calles, o sentado en un café viendo qué sucede fuera desde la ventana, en una búsqueda desesperada cuyo eco pervive en su cabeza, tumbado al acabar el día en la habitación de su hotel.

Pero todos esos rostros ajenos se parecen demasiado unos a otros, "tan iguales entre sí como las encrucijadas, los zaguanes oscuros, los tejados rojizos y el dédalo de las peores calles de Lisboa" (p. 139). Al poner en el mismo plano la ciudad y el laberinto, como hace en varias ocasiones, el autor da cuenta de que se trata de una persona que no encuentra su lugar en el mundo, angustiada por la soledad y la búsqueda de sí mismo. La urbe en sí, tiene ya un componente laberíntico intrínseco<sup>11</sup>. El dédalo es primero el trasunto

---

<sup>11</sup> Eso nos dice Pierre Sansot en su *Poétique de la ville* a propósito del tema de la ciudad y el laberinto: "Une ville, par ses multiples contours, par ses traces parfois imprévisibles, évoque le labyrinthe. Elle nous fait passer de l'égarément à la connaissance" (Sansot 1973: 56).

del subconsciente del protagonista (Chevalier 1986: 402), pero también es la prueba a la que debe enfrentarse el héroe para acudir a lo que puede ser un desenlace heroico<sup>12</sup>. Sin embargo el suyo no es un viaje con este destino, sino que serán los propios acontecimientos quienes lo arrastren a errar<sup>13</sup> en su odisea urbana, por lo que, con las condiciones que ya hemos señalado a propósito del escenario, el héroe de nuestra novela se convierte en una suerte de "Ulises en el laberinto" (Tudela Sancho 2003). La analogía entre la ciudad lisboeta y el dédalo es recurrente a la hora de describir su trazado urbano. Nosotros recogemos otro ejemplo del libro *Lisboa mágica* de Ángel Crespo: "Lisboa es misteriosa precisamente porque sus barrios más característicos son, y no debido únicamente a su cambiante topografía, sino también a su casi imposible delimitación, un verdadero laberinto, y todo laberinto es misterioso por naturaleza" (2009: 18).

Con el paso del tiempo y una búsqueda infructuosa, ya no sabe si realmente busca algo, y qué es lo que busca, pero es demasiado tarde para irse, pues partió "el último tren para salir de una ciudad sitiada" (p.140). Pero al mismo tiempo, va desvelando poco a poco las inextricables calles en ese aprendizaje que deberá realizar para seguir adelante. A base de deambular Biralbo irá haciendo suyo el espacio urbano, al mismo tiempo que éste se irá haciendo más real y más tangible en las descripciones. Las estatuas a caballo serán en varias ocasiones los hitos para la orientación inicial de Biralbo, los lugares comunes del espacio urbano, sus elementos significativos en terminología de Lynch (2006). A partir de ellas irá guiando el recorrido, serán, en un sentido figurado, su hilo de Ariadna.

Un día que será clave, después de visitar a su amigo en el sanatorio y tras repetir en la estación su ritual de cantina, vuelve de nuevo a la metrópoli y esta vez lo hará para perderse, pero ya sin ánimo de buscar compulsivamente a la chica, sino "para perderse en ella como en una de esas noches de música y *bourbon* que no parecía que fueran a terminar nunca" (p. 143). En esta nueva deriva nos encontramos otra vez con el sueño en la percepción del espacio lisboeta por parte de Biralbo incidiendo en la sensación de irrealidad que éste tiene: "A Lisboa la niebla y las aguas del Tajo la aislaban del mundo, convirtiéndola no en un lugar, sino en un paisaje del tiempo". No es extraño

---

<sup>12</sup> "Todas estas pruebas se reducen, en lenguaje morfológico, a penetrar victoriosamente en un espacio difícilmente accesible y bien defendido, en el cual se encuentra un símbolo más o menos transparente de la potencia, de la sacralidad y de la inmortalidad" (Chevalier 1986: 621).

<sup>13</sup> Esa idea se basa primero en la distinción entre viaje y lo que el autor denomina *errancia*, opuestos por medio de pautas tales como periferia-centro, vagancia-regreso, azar-rumbo, espiral-ciclo, pérdida-encuentro, y un largo etcétera (Tudela Sancho 2003).

por tanto que para el pianista, una ciudad cuya cualidad, también atribuida anteriormente a la música, es el eterno presente, que no hace sino alejarlo constantemente del pasado, "Lisboa era la patria de su alma, la única patria posible de quienes nacen extranjeros" (p. 144). Ya casi de noche, en un des-tartalado arrabal, caminando perdido, se encuentra milagrosamente con el tranvía, que después de un largo viaje:

Se detuvo en una plaza abierta al estuario del río. Tenía hondos atrios coronados de estatuas y frontones de mármol y una escalinata que se hundía en el agua. Sobre su pedestal con elefantes blancos y ángeles que levantaban trompetas de bronce, un rey cuyo nombre nunca llegó a saber Biralbo sostenía las bridas de su caballo irguiéndose con la serenidad de un héroe contra el viento del mar, que olía a puerto y a lluvia (p. 145).

Nos hallamos en el Terreiro do Paço, el nombre con el que comúnmente se conoce a la Praça do Comércio, una de las más bellas y frecuentadas de la ciudad, limitada al norte, este y oeste por conjuntos porticados y en cuyo centro se encuentra la estatua ecuestre del rey José I<sup>14</sup>. Pasa debajo del "arco con alegorías y escudos", que identificamos como el Arco de Triunfo, que abre paso desde la plaza a la calle Augusta, alegoría que representa la Gloria, coronando al Genio y al Valor (Crespo 2009: 147), virtudes de las que sin duda necesitará el héroe para las pruebas que se le presentan. Se adentra de nuevo por las calles, esta vez más estrechas y poco iluminadas "pobladas de hondos almacenes y densos olores portuarios" (pp. 145-146). Más adelante:

Caminó por una plaza grande y helada como un sarcófago de mármol en la que brillaban sobre el pavimento los railes curvados de los tranvías, por una calle en la que no había ni una sola puerta, sólo un largo muro ocre con ventanas enrejadas. Entró en un callejón como un túnel que olía a sótano y a sacos de café y caminó más aprisa al oír a su espalda los pasos de otro hombre (p. 146).

El hombre solitario que callejea por la noche busca aliviar sus preocupaciones o su dolor en la bastedad del camino por andar, que en un lugar

---

<sup>14</sup> José Saramago nos dice lo siguiente a propósito de este espacio lisboeta: "Ésta es una bellísima plaza con la que nunca supimos muy bien qué hacer. De oficinas y despachos de gobierno ya poco queda, estos caserones pombalinos se adaptaban mal a las nuevas concepciones de los paraísos burocráticos. En cuanto a la plaza, ahora parque de automóviles, ahora desierto lunar, le faltan sombras, resguardos, focos que atraigan el encuentro y la conversación. Plaza real, allí en aquel rincón fue muerto un rey, pero el pueblo no la tomó para sí, excepto en momentos de exaltación política, siempre de corta duración. El Terreiro do Paço sigue siendo propiedad de don José. Uno de los más apagados reyes que en Portugal reinaron, mira, en estatua, un río que nunca le debió de gustar y que es mayor que él" (Saramago 2008: 381-382).

cerrado no haría sino aumentar su presión, sus dimensiones. Caminando, el héroe recorre su dolor y sus inquietudes, deambulando en vez de permanecer encerrado, asume su condición de ser humano (Sansot 1973: 153).

Vio sucias tabernas de marineros y portales de pensiones o indudables prostíbulos. Como si descendiera por un pozo, notaba que el aire se iba haciendo más espeso: veía más bares y más rostros, máscaras oscuras, ojos rasgados, de pupilas frías, facciones pálidas e inmóviles en zaguanes de bombillas rojas, párpados azules, sonrisas como de labios cortados que sostenían cigarrillos, que se curvaban para llamarlo desde las esquinas, desde los umbrales de clubes con puertas acolchadas y cortinas de terciopelo púrpura, bajo los letreros luminosos que se encendían y apagaban aunque todavía no era de noche, apeteciendo su llegada, anunciándola (p. 146).

La mendicidad, las tabernas de marineros, las pensiones y los prostíbulos, la descripción de los barrios marginales y de la sordidez de su noche, de sus locales y sus rostros; todos ellos aglutinados bajo la metáfora del descenso. Como nos dice Cirlot (2006: 464), este descenso, con connotaciones que podríamos calificar de luciferinas, estaría relacionado con el viaje al inconsciente, y con el ser consciente al mismo tiempo de todas las posibilidades que ofrece el ser. El texto va preparando con sus signos al lector para lo que será uno de los momentos clave del relato; el hecho de que transcurra durante la noche precisamente indica que se trata de una aventura en la que no habrá marcha atrás (Sansot 1973: 154).

Nombres de ciudades o de países, de puertos, de regiones lejanas, de películas, nombres que fosforecían desconocidos e incitantes como las luces de una ciudad contemplada desde un avión nocturno, agrupadas como en floraciones de coral o cristales de hielo. Texas, leyó, Hamburgo, palabras rojas y azules, amarillas, violeta lívido, delgados trazos de neón, Asia, Jakarta, Mogambo, Goa, cada uno de los bares y de las mujeres se le ofrecía bajo una advocación corrompida y sagrada, y él caminaba como recorriendo con el dedo índice los mapamundis de (p. 146) su imaginación y su memoria, del antiguo instinto de miedo y perdición que siempre había reconocido en esos nombres (p. 147).

Al leer la ciudad, sus signos, Biralbo se siente transportado intertextualmente a lugares exóticos sólo a través del nombre, el de los luminosos, o incluso llamado por la posible memoria que de ellos pueda poseer pero que, en realidad, refieren "indudables prostíbulos". En medio de ese crisol de gentes y lugares que remiten a escala planetaria —es el dédalo de la memoria

y la geografía el que se extiende en la mente de Biralbo-, suspendido en la oscuridad de la calle, iluminado, ve el cartel de un local cuyo rótulo contiene el misterioso nombre que estaba escrito en el plano que le envía Lucrecia: *Burma*. Una vez en su interior vemos sus peculiares características que lo convierte en un lugar crucial dentro del relato:

Mujeres rubias de anchos muslos y severa fealdad bebían en la barra. Había hombres borrosos, de pie, sentados en divanes esperando algo, contando monedas disimuladamente parados ante cabinas con bombillas rojas que a veces se apagaban. Entonces alguien salía de cualquiera de ellas con la cabeza baja y otro hombre entraba y se oía que cerraba la puerta desde dentro (p. 147).

Es la figura de la *femme fatale*, uno de los elementos simbólicos recurrentes, en lo que a personajes se refiere, planteado por Muñoz Molina en la novela. Es, primero, la asociación entre la mujer carnal y el pecado original lo que hay detrás de esta figura, su relación con lo perverso e infernal, cuya imagen vemos ya en las representaciones de la meretriz de Babilonia, hasta llegar a las *femmes damnées* de C. Baudelaire<sup>15</sup>. Aparece además vinculada, como es habitual en sus representaciones, al color rojo, que nos habla del fuego, pero también del mal, pues es el color maldito<sup>16</sup>. Es el color utilizado también en las representaciones pictóricas de la figura. Nos remitimos a Hans Burgkmair "el viejo", quien incluye entre sus ilustraciones del Apocalipsis *La gran prostituta de Babilonia* de 1523 o la versión romántica del tema llevada a cabo por William Blake en 1809, por citar dos ejemplos. Ante tal visión, Biralbo se decantará por la negación: "«No soy yo», pensó Biralbo, «no estoy en Lisboa, este lugar no se llama *Burma*»" (pp. 147-148). El espacio, las sensaciones, nos remiten directamente a un mundo infernal, asociado al tema del descenso que comentábamos arriba, y además, las metáforas que utiliza el autor están asociadas a lugares de culto religioso, donde se realiza un rito:

Igual que en ciertas estaciones de ferrocarril con bóvedas góticas y altas vidrieras ennegrecidas por el humo, había en aquel lugar una sensación de distancias infinitas exagerada por la penumbra, por las bombillas rojas

---

<sup>15</sup> "Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres/De la réalité grands esprits contempteurs,/Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,/Tantôt pleines de ciris, tantôt pleines de pleurs" (Baudelaire 2007: 434).

<sup>16</sup> "El rojo es en caso favorable violencia terrible; a lo peor, maldad perversa. El rojo es el color maldito, de Seth y todo lo dañino. Los escribas mojan la pluma de tinta roja para señalar las palabras de mal augurio, como los nombres de Apofis, el demonio-serpiente de la adversidad, o de Seth, dios del mal, Tifón del Nilo" (Chevalier 1986: 319).

encendidas sobre las puertas, por la música obsesiva y violenta que retumbaba en el vacío, en las aristas metálicas de las escaleras (p. 148).

Una conversación con el camarero le revelará algunos datos: que sólo llevaba abierto un año, que anteriormente se trataba de un almacén de café, y que éste era una tapadera para otro tipo de negocios de índole más política. Y entonces, aparece "el viejo Bruce Malcom" (p. 151). Un escenario sórdido, un personaje sólo, borracho, que habla con el camarero y es interrumpido por la llegada de otro personaje, antagónico en la novela, que tal vez venga con la intención de saldar viejas cuentas del pasado. En un principio Malcom afirma que, al igual que Biralbo, se encuentra perdido, aunque el músico no confía en él demasiado. Aturdido por el alcohol y el encuentro, va a los lavabos para refrescarse y una vez allí:

Se inclinó para echarse agua fría en la cara sobre un lavabo tan grande como una pila bautismal. Había alguien más en el espejo cuando abrió los ojos. De pronto todos los rostros de su memoria regresaban, como si los hubieran convocado la ginebra o Lisboa, todos los rostros olvidados para siempre y los perdidos sin remedio y los que nunca creyó que volviera a ver más. De qué sirve huir de las ciudades si lo persiguen a uno hasta el fin del mundo. Estaba en Lisboa, en los lavabos irreales del Burma Club, pero la cara que tenía ante sí, a su espalda, porque al ver la pistola tardó un poco en volverse, también pertenecía al pasado y al Lady Bird: sonriendo con inextinguible felicidad Toussaints Morton le apuntaba a la nuca (p. 156).

En primer término, vemos de nuevo una imagen religiosa para referirse a algún elemento del local, lo que refuerza la idea de que se trata de un lugar capital dentro de la trama. Es el centro de nuestro laberinto. Después se abre el segundo enigma para Biralbo, el cual no es otro que saber por qué le apuntan con un arma, qué quieren de él. Por último, vemos también cómo desde su llegada a la ciudad portuguesa se acelera la acción, momento en el que será muy recurrente el uso de una técnica cinematográfica en la composición visual de las escenas que narra, profundizando en la dimensión novelística policial y de resonancias *film noir*, en lo que en ocasiones deviene en una aproximación paródica a películas como *Casablanca*, desde un punto de vista tanto intertextual como técnico<sup>17</sup>. Intriga la frase

---

<sup>17</sup> "Several cinematic techniques are employed both in *Casablanca* and in *El invierno en Lisboa*. The first of these are flashbacks, used in both cases to recount the protagonists' love affairs. In *Casablanca*, the

que él lee en este momento, cuando ya han salido del *Burma* y se dirige, a punta de pistola, allá donde quieran conducirle sus raptos: "Pasaron bajo el gran reloj suspendido del techo sus caras y sus manos se tiñeron pálidamente de verde. Biralbo levantó los ojos y vio en torno a la esfera una leyenda circular: "*Um Oriente ao oriente do Oriente*" (p. 157).

Encerrado en un cuarto, Biralbo piensa en el horrible espacio en el que tal vez va a morir, cuya angostura equipara a la de un vagón de Metro. Es ahora, con el interrogatorio de Malcom, Toussaint Morton y Daphne, cuando Biralbo, al mismo tiempo que el lector, se entera de que todo ha sido provocado aparentemente por un cuadro que ha robado Lucrecia. Ellos, como es natural, creen que el pianista está enterado de todo y sabe dónde poder encontrarlo. El héroe, arrebatándole la pistola a su guardián, consigue liberarse y salir torpemente a la calle, donde las sensaciones que percibe le aclaran aspectos de la situación que está viviendo: sabe que no tiene miedo:

Sobre su cabeza se apagaba y encendía en breves intervalos el rótulo del *Burma Club* alumbrando un muro muy alto de balcones vacíos. Echó a andar de prisa, con las manos en los bolsillos, como si llegara tarde a alguna parte, no podía correr, porque una muchedumbre como de puerto asiático ocupaba la calle, rostros azules y verdes bajo los letreros de neón, esfinges de mujeres solas, grupos de negros que se movían como obedeciendo un ritmo que sólo ellos escucharán, cuadrillas de hombres de pómulos cobrizos y rasgos orientales que parecían congregados allí por una turbia nostalgia de las ciudades cuyos nombres resplandecían sobre la calle, *Shanghái, Hong Kong, Goa, Jakarta* (p. 167).

La calle, abarrotada de gente, presidida por las luces de neón y las mujeres postradas en las esquinas, iluminadas por rótulos que eran la toponimia de lo exótico. Transitar por ella, poblada hasta el imposible, se asemejaba a caminar por la jungla. Toda la cita anterior es uno de los mejores ejemplos en la obra de lo que sería la novela urbana posmoderna, pero hay muchos más. Nos presenta una estética que apunta hacia la paranoia, la fragmentación, la simultaneidad, el intertexto y el metadiscurso. Pero poco a poco las luces van quedando atrás, y entonces aparece el escenario de

---

viewer witnesses the flashback to the love affair between Rick and Ilsa in Paris. [...] *El invierno en Lisboa* takes this technique a step further, because its basic structure is composed of flashbacks: the novel opens two years after the last time Lucrecia and Biralbo saw each other, and recounts their affair through a series of flashbacks" (Grandrose 2000: 12).

la perfecta persecución del cine negro. La ciudad, de noche, vacía, será el decorado para la carrera de perseguido y perseguidor, con la simbología que entrañan además los grandes espacios humanos desiertos:

La calle no terminaba nunca, se iba volviendo más oscura, con menos rostros y luces de clubes, de pronto Biralbo vio a Malcom quieto y solo en mitad de una calzada donde no había nadie, parado ante su propia sombra, con las piernas abiertas, y entonces sí corrió y los callejones se iban abriendo ante él como una carretera frente a los faros de un automóvil. Oía a su espalda el redoble de los pasos de Malcom y hasta el jadeo de su respiración, muy lejana y muy próxima, como una amenaza o una queja en el silencio de plazas resplandecientes y vacías, grandes plazas con columnas, calles de ventanales sucesivos donde sus pisadas y las de Malcom sonaban al unísono, y a medida que la fatiga lo asfixiaba se le iba disgregando la conciencia del espacio y del tiempo, estaba en Lisboa y en San Sebastián, huía de Malcom como otra noche igual había huido de Toussaints Morton, no había cesado nunca esa persecución por una doble ciudad que conjuraba su trama para convertirse en laberinto y acoso (pp. 168-169).

La presencia en el relato del hombre perseguido, de noche, tiene su lectura particular. En primer lugar, cuando un hombre es acosado, en su huida provoca que los motivos para serlo se multipliquen, por lo que inevitablemente la acción se acelera inmediatamente (Sansot 1973: 124). Pero sobre todo, la relación del personaje cambia de tal manera que la ciudad, como el laberinto, deviene una trampa para la presa. La carrera continúa y de pronto las calles se vuelven "iguales y geométricas" (p. 169); Biralbo decide ir hacia la luz, intentando buscar plazas o zonas donde hubiera gente. Ve detenerse un tranvía e intenta alcanzarlo pero llega tarde y Malcom le pisa los talones. Por las descripciones que hace, sin duda ha regresado a la Baixa. Este barrio lisboeta, constituye un ejemplo del urbanismo racionalista del siglo XVIII, y fue proyectado para venir a ocupar el vacío importantísimo que había dejado el terremoto de 1755. Sus calles perpendiculares al río se extienden desde el Rossio y la Praça da Figueira hasta encontrarse con el mismo, ya en la Praça do Comercio. Tal y como nos cuenta Ángel Crespo en su *Lisboa mágica*, su trazado perfectamente ortogonal "constituye para quien todavía no se ha habituado a ella un laberinto tan enigmático como el de un tablero de ajedrez" (2009: 142). Decide dirigirse hacia una escalinata con una torre gótica que ve al fondo de una oscura bocacalle. Hay una puerta entreabierta, luz, y un cobrador. Sin saber aún de qué se trata

sabe que probablemente el ticket que debe adquirir para acceder a la misteriosa torre le pondrá a salvo del hospedaje al que está siendo sometido:

Aquel lugar que Biralbo aún no había mirado comenzó a estremecerse y a crujir como las maderas de un buque de vapor, a levantarse, había un rostro al otro lado de la verja, dos manos asidas a ella que la sacudían, Malcom, que se fue hundiendo en el subsuelo, que desapareció del todo cuando Biralbo aún no había entendido del todo que estaba en un ascensor y que ya no era preciso que siguiera corriendo (p. 170).

Se encuentra, por supuesto, en el ascensor de Santa Justa. Si antes veíamos cómo llegaba hasta el *Burma*, la que será su trampa, a través de un descenso, es en este caso la salvación asociada a la ascensión el elemento que completa esta iconografía. Se trata sobre todo de una ascensión que se relaciona con el concepto de libertad, de dejar atrás un elemento negativo anterior para ascender hasta la luz liberadora en algún sentido<sup>18</sup>:

Al otro lado de las ventanas góticas la ciudad se ensanchaba y alejaba a medida que el ascensor iba subiendo: plazas blancas como lagos de luz, tenues letreros luminosos sobre los tejados, contra la adivinada oscuridad de la desembocadura del río, edificios encabalgados sobre una colina que culminaba un castillo violentamente alumbrado por reflectores (p. 170).

El *elevador* de Santa Justa<sup>19</sup>, también llamado elevador do Carmo, fue construido a principios del siglo XX en estilo neogótico, con la intención de comunicar la Baixa, desde la Rua do Ouro con el barrio de Chiado, barrio popular que sufrió un importante incendio en Agosto de 1988, meses después de la publicación de la novela de Muñoz Molina. El personaje, una vez arriba:

Preguntó dónde estaban cuando el ascensor se detuvo: en la ciudad alta, le dijo el cobrador. Salió a un pasadizo donde soplaban el viento, frío

---

<sup>18</sup> Nos basamos en este caso en el análisis que hace Yuri Lotman a propósito de lo que podríamos denominar una lectura semántica de los códigos espaciales en las manifestaciones artísticas y literarias, planteando un eje en el que existe un "arriba" como oposición a un "abajo", y que generalmente se asocia a una serie de códigos sensoriales –luz, blanco, perfume...– y de códigos éticos –Bien, Virtud, Grandeza– (Lotman 1988).

<sup>19</sup> Angel Crespo lo describe de la siguiente manera: "El ascensor de Santa Justa «es una habitación de madera torneada y brillante, sólida como un buen mueble antiguo, con bancos a lo largo de las paredes y, en éstas, anuncios enmarcados que ponen las tiendas de tejidos, de alfombras, de muebles, las peluquerías y las ferreterías, [...] El empleado, bigotudo, impecable y servicial, que acciona el misterioso mando del ascensor nos sube –por dentro de una estructura metálica semejante a la de la Torre Eiffel– hasta la plataforma desde donde, por un lado, se está asomado al abismo de las calles bajas de la ciudad y se tiene en frente, sobre la otra alta colina, las murallas y los cipreses, que por cima de ellas asoman, del Castillo de San Jorge, la ciudadela antigua [...] (2009: 180-181).

del mar como en la cubierta de un buque. Escalinatas y muros de casas abandonadas descendían verticalmente hacia las hondas calles por donde tal vez caminaba todavía Malcom. Junto a la torre de una iglesia en ruinas había un taxi que le pareció tan extraño e inmóvil como esos insectos que uno sorprende al encender la luz. Pidió al taxista que lo llevara a la estación (p. 170).

En el trayecto en taxi Biralbo se sumerge en el paisaje urbano, identificando lugares, hitos, que van configurando lo que sin duda es un precario conocimiento de la ciudad. "Toda Lisboa, me dijo, hasta las estaciones, es un dédalo de escalinatas que nunca acaban de llegar a los lugares más altos, siempre queda sobre quien asciende una cúpula o una torre o una hilera de esas casas amarillas que son inaccesibles" (p. 171). Desde aquel primer día cuando regresando del sanatorio cree ver a Lucrecia en un tren en sentido contrario, tiene la sospecha de que su viejo amigo Swann sabe más de lo que le cuenta y que tal vez pueda saber incluso dónde se encuentra la chica.

En la estación realizará su ya consagrado ritual de tomar un trago antes de coger el tren. Y fuera vuelve a estar presente el imaginario del bosque misterioso: "Las cosas, sin embargo, los oscuros lugares, las torres cónicas del palacio circundadas por tejados con columnas de humo, el camino en el bosque, mantenían una misteriosa y quieta identidad confirmada por el sigilo de la noche" (pp. 171-172). Cuando llega, sin embargo, el trompetista está ya recuperado por lo que regresa a la ciudad para comenzar los ensayos del concierto. Afortunadamente consigue la información que quiere: un tren dirección a la costa, un faro, penúltima estación, *Quinta dos lobos*. Y añade: "Sube al taxi. Enciértrate en tu hotel. Tocaremos el día doce y nos iremos de aquí. En cuanto subas al avión será como si nunca hubieras estado en Lisboa" (p. 174). Sin embargo arrastrado por el deseo de volver a ver a Lucrecia, se sube al tren y parte en su busca:

En Estocolmo, en Nueva York, en París, en hoteles extraños donde despertaba, al cabo de semanas enteras sin acordarse de Lucrecia, exaltado o complacido por la presencia de otras mujeres fugaces, había recordado y perdido sueños en los que un tibio dolor iluminaba la felicidad intacta de los mejores días que vivió con ella y los desvanecidos colores que sólo entonces tuvo el mundo. Como en aquellos sueños, ahora él la buscaba y la presentía sin verla en un paisaje de árboles y colinas nocturnas que velozmente lo llevaba hacia el mar. Miraba todas las luces temiendo no ver la del faro a tiempo de bajar del tren. Era más de medianoche y no había ningún viajero en el vagón de Biralbo (p. 177).

La iluminación, la luz, el faro al que se dirige, son los signos de carácter positivo de la novela, aquéllos que ponen al personaje del lado de la vida; pero a pesar de ello, su destino como héroe casi inadvertido es adoptado por él de una forma difusa, en el que la noción de sueño, como hemos visto, aparece constantemente. Las reflexiones del pianista son interrumpidas por otra brusca irrupción de la acción, dando paso a una de las escenas más trepidantes de la novela en la que el héroe y su antagonista, esto es, Biralbo y Malcom reproducen las grandes escenas cinematográficas de duelos a muerte en un tren disparado a toda velocidad, como en un *film noir*. Esa aceleración de los acontecimientos, la cual saca al lector del estado de reflexión en el que las divagaciones de Biralbo le habían sumergido, se encuentra metaforizada además en la propia velocidad del vehículo:

Absurdamente se obstinaba en sacudir la puerta hacia dentro y por eso no lograba abrirla, un frenazo lo impulsó contra ella y se encontró suspendido por el espanto y el vértigo en una plataforma que se movía como abriéndose bajo sus pies, en el vacío, en el espacio entre dos vagones, sobre una oscuridad donde centelleaban y desaparecían los raíles y soplaban un viento que lo traspasaba cortándole la respiración, lanzándolo contra una barandilla que apenas le llegaba a la cintura y en la que alcanzó a sujetarse cuando ya sentía como en un aviso de vómito que iba a ser arrojado sobre los raíles (p. 178).

Demasiado rápido para saltar, comienza una larga persecución un vagón tras otro hasta llegar al último, donde, tras una pelea, Malcom muere arrollado por el tren (p. 180). Cuando éste aminora su marcha, Biralbo salta y se esconde entre la maleza. El tren está a punto de detenerse porque la estación está cerca. Comienza a caminar, alejándose de las luces de la estación. Las indicaciones de su amigo Swann y la descripción que se nos presenta no permiten asegurar de qué lugar concreto se trata. De esa estación de ahí abajo sale un tren hacia la costa cada veinte minutos. Bájate en la penúltima parada, cuando veas un faro" (p. 175), le había dicho. Ahora, mientras intenta seguir precariamente las indicaciones del trompetista, lo que describirá no ayudan mucho más:

A un lado estaba la carretera, y luego el faro y los precipicios del mar. Para eludir las luces de los automóviles se alejó del arcén y caminó casi al filo del acantilado. Muy al fondo se alzaba y fosforecía la espuma contra los rompientes: no quiso seguir mirándola porque le daba miedo el influjo de aquella hondura que lo inmovilizaba y parecía llamarlo (p. 181).

Lo más probable es que se trate de un punto de la *linha de Cascais*, inaugurada en 1889, cuya penúltima parada es *Monte Estoril*, entre *Estoril* y *Cascais*. El faro puede ser el de Santa María. Además el hecho de que, como sabemos, el personaje haya ganado una cantidad importante de dinero apunta a ello, pues Estoril es famosa por su casino, sus lujosos hoteles o sus fincas para ricos. Sin embargo, el texto no precisa más por lo que pensamos que se trata en este caso de una localización más genérica. Finalmente encuentra el lugar; de nuevo describe la luz, cómo dibuja el espacio, los matices que a éste le aporta y las sensaciones de Biralbo en esos momentos

El faro lo alumbraba con una claridad semejante a la de la gran luna amarilla del verano, una luz giratoria y poliédrica que multiplicaba su sombra y lo confundía al extinguirse. Con la cabeza baja y con las manos en los bolsillos caminaba con la obstinación de los vagabundos circulares de las calles, sin más cobijo contra el viento frío del mar que las solapas levantadas de su chaqueta. Estaba ya muy lejos del faro cuando vio sobre las copas de los pinos la casa que Billy Swann le había anunciado. Una tapia muy larga que no podía descubrirse desde la carretera, luego una verja entornada y un nombre: *Quinta dos Lobos* (pp. 181-182).

Primero equipara la luz del faro y la luna, la cual está relacionada simbólicamente con el nombre de la casa<sup>20</sup>. Vemos cómo los elementos no parecen azarosos; tanto Biralbo como el lector tienen la sensación de que todo es una conjura para que se cumpla el destino, son augurios. Es ahora cuando se produce el reencuentro entre los enamorados. El narrador nos confiesa que “nunca supo imaginarlos juntos” (p. 182). En el interior de la casa, en la que el vacío se presenta como la cualidad de las personas solitarias como Lucrecia, ya aseado y más relajado, suena *Lisboa*, la canción, y entonces se produce la inevitable pregunta por parte de la muchacha: “Siempre me he preguntado cómo pudiste hacer esa canción sin haber estado en Lisboa. –Precisamente por eso” (p. 185). Y es así cómo Biralbo se entera de los pormenores de lo ocurrido. El cuadro que robó Lucrecia, dejándolo plantado en el primer intento

---

<sup>20</sup> Adelantándonos a lo que será el final de nuestro estudio apuntamos las siguientes líneas de Mircea Eliade a propósito del papel que juega la luna dentro del mito. “That, for a primitive, the regeneration of time is continually effected –that is, within the interval of the “year” too– is proven by the antiquity and universality of certain beliefs in respect to the moon. The moon is the first of creatures to die, but also the first to live again. We have elsewhere shown importance of lunar myths in the organization of the first coherent theories concerning death and resurrection, fertility and regeneration, initiation, and so on. Here it will suffice to recall that, if the moon in fact serves to “measure” time, if the moon’s phases –long before the solar year and far more concretely– reveal a unit of time (the month), the moon at the same time reveal the ‘eternal return’” (Eliade 1974: 86).

de ir a Lisboa y engañando a Malcom, se trata de *La Montaigne Saint Victoire*, de Paul Cézanne, que permanecía colgado en las oficinas de una empresa un tanto dudosa localizada en el local que ahora ocupaba el *Burma*. Dentro de la casa, la tranquilidad junto a Lucrecia amortiguará en el corazón de Biralbo el influjo del temporal que afuera parece arreciar con fuerza, y una vez más la naturaleza, el entorno, transforman las percepciones de Biralbo y éste se diluye en el ensueño de nuevo.

Bruscamente la contemplación de aquel paisaje lo había transfigurado todo: la noche, la huida, el miedo a morir, a no encontrar a Lucrecia. Como algunas veces el amor y casi siempre la música, aquella pintura le hacía entender la posibilidad moral de una extraña e inflexible justicia, de un orden casi siempre secreto que modelaba el azar y volvía habitable el mundo y no era de este mundo (p. 188).

La pintura de Cézanne se suma a la lista concatenada cuya única conexión es el plano que ocupan dentro de la percepción de su protagonista: el amor, la música de Billy Swann y su trompeta, la ciudad, Lisboa, la luz. El nexo entre los elementos sólo se encuentra a priori<sup>21</sup> en el protagonista, en su subjetividad, metáforas que el lector habrá de completar a través de su conocimiento sobre lo que son sólo nombres y algunas pinceladas sobre ellos. Son los temas de la novela, cuyas variaciones marcan las transiciones en la trama.

Algo sagrado y hermético y a la vez cotidiano y diluido en el aire, como la música de Billy Swann cuando tocaba la trompeta en un tono tan bajo que su sonido se perdía en el silencio, como la luz ocre y rosada y gris de los atardeceres de Lisboa: la sensación no de descifrar el sentido de la música o de las manchas de color o del misterio inmóvil de la luz, sino de ser entendido y aceptado por ellos (p. 188).

La presencia de Lucrecia es la encarnación del recuerdo, la evocación de todos los instantes en los que estuvieron juntos y de ninguno a la vez; la necesidad de experimentar todo su mundo Lucrecia en una sola imagen mental deriva en un recuerdo inventado, que sólo existe en tanto en cuanto

---

<sup>21</sup> Decimos a priori sin tener en cuenta la similitud entre la escuela pictórica a la que pertenece en este caso el cuadro en cuestión y la técnica impresionista empleada por Muñoz Molina en la novela. Sin pretender establecer un debate entre lo que sería la traducción de dos lenguajes distintos, diremos que el acercamiento de ambas técnicas viene dado por: a) Una escritura a trazos, representando pequeñas partes del total, sobre todo en la descripción. b) La importancia dada a la subjetividad del observador en la composición del texto, sea personaje, narrador, o incluso lector, invitándole a completar la información no dada.

Biralbo –o más acertadamente, la narración que el innominado hace a partir del relato oral de éste– de una forma automática o premeditada elige esa manera de representar ese instante, y convertirla también en su paradigma para intentar explicarle a su amigo, años después en Madrid, qué sintió aquella noche: “Ese perfume de los antiguos días que de nuevo era como el olor del aire de una patria perdida” (p. 189). El deseo que al comienzo atribuíamos al surgimiento de Lisboa en la vida de los personajes se asocia, en la mente de Biralbo, al que siente por Lucrecia. La larga espera, durante los años en que estuvieron apartados, y la posterior búsqueda, le otorgan hoy una noche para satisfacer ese deseo.

La mañana siguiente, aturdido aún, con el sueño pegado a los ojos, resucita de entre los dormidos junto a Lucrecia. Poco a poco va adivinando los pormenores del espacio que le rodea; la ropa tirada por el suelo, los objetos sobre la mesilla de noche... tras la tormenta de la noche fuera el sol brilla. Con más detenimiento examina el espacio de la casa, que ahora le parece mucho más aprehensible. Con el despertar de Lucrecia llega la noticia que debería poner en movimiento de nuevo la acción: “Han encontrado el cuerpo de Malcom [...] Te buscan” (p. 201). Sin embargo, el personaje sigue sin asumir plenamente su condición de implicado, de fugitivo desde ahora:

Pero él casi no tenía sensación de amenaza: todo, hasta la sospecha de que los automóviles de la policía estuvieran rondando las calles umbrosas de las quintas, le parecía lejano, no vinculado a él, tan indiferente a su vida como el paisaje del mar y el jardín abandonado que circundaban la casa, como la casa misma y el distante fervor de la noche pasada, limpio de toda ceniza, como un fuego de diamantes (pp. 202-203).

Lucrecia, mujer de armas tomar como hemos visto, decidida, toma las riendas de la situación y tras realizar una llamada, acuerda una cita para Biralbo que le deberá reportar a éste el carné falso con el que deberá permanecer en Portugal hasta el día del concierto con Billy Swann. Durante tres días, estuvo encerrado en una habitación de una sola ventana desde “la que veía una cúpula blanca y tejados rojizos y una palmera, esperando siempre a que volviera Maraña<sup>22</sup> con el pasaporte falso” (p. 20). Y mientras esperaba, desde la calle oía voces de “muchachas chinas que llamaban a los hombres y se reían como pájaros y olores de carne asada en brasas de carbón y guisos con especias”. Nos encontramos en un barrio cuya descripción nos remite a espa-

---

<sup>22</sup> Nótese que *maraña* es literalmente un “enredo”.

cios orientales, exóticos. En palabras del profesor Castellani, en estos pasajes del relato “Lisboa se nos presenta como una ciudad mítica, más oriental que occidental, un puerto asiático” (Castellani 2009: 8). Por las noches el mismo Maraña, siempre por requerimiento de Lucrecia, le llevará en su *Morris* al teatro para acudir a su ensayo con el resto de músicos.

### **5. El mito del eterno retorno**

*Que todas las cosas retornan  
eternamente, y nosotros mismos con  
ellas, y que nosotros hemos existido ya  
infinitas veces, y todas las cosas con  
nosotros.*

Nietzsche

La tarde del concierto se echa a la calle por primera vez sin la compañía de Maraña y de nuevo percibimos que nos hallamos en un enclave urbano de prostitución, de restaurantes de comida asiática. Se dirige a la “ciudad baja”: por las indicaciones sospechamos que se encuentra en el Barrio Alto. Al torcer una calle ve la panorámica de la bahía, el puerto y “el puente rojo”, –que suponemos el puente *25 de Abril*– la visión de la ciudad de nuevo vuelve a confundirse con las reflexiones sobre música, con sus pensamientos sobre Lucrecia, para volver de nuevo a la música, o mejor, al lugar donde se dirige para ejecutarla:

Sólo el instinto de la música lo guiaba y le impedía perderse, llevándolo a reconocer lugares que había visto cuando buscaba a Lucrecia, empujándolo por pasadizos húmedos y callejones tapiados hacia las vastas plazas de Lisboa y las columnas con estatuas, hacia aquel teatro un poco sórdido donde resplandecieron las luces y sombras sincopadas de las primeras películas al final de otro siglo del que sólo en Lisboa era posible descubrir señales (p. 209).

El local al que se refiere se encuentra en la Rua dos Sapateiros, en la Baixa. Se trata del *Animatógrafo*, local que, creado en 1907, fue uno de los primeros cines de la capital, con fachada de estilo *Art Nouveau* en azulejos con alegorías femeninas y relieves de madera. Tras pasar a lo largo del siglo XX

por diferentes usos relacionados con el mundo del espectáculo, hoy en día es un *sex-shop*. Antes de entrar mirará de nuevo el paisaje lisboeta y, como veíamos en la cita anterior, registrando por fin algunos de sus rasgos, algunos de los itinerarios que siguió perdiéndose entre sus calles, en un laberinto que está a punto de dejar atrás y que lo convierte en un iniciado. La ciudad ha operado en él una suerte de metamorfosis, un nuevo nacimiento:

Vio sobre las colinas las encabalgadas casas amarillas, la frialdad de la luz de diciembre, la escalinata y la delgada torre de metal y el ascensor que una noche lejana lo había salvado transitoriamente de la persecución de Malcom, vio los portales oscuros de los almacenes y las ventanas ya iluminadas de las oficinas, la multitud rumorosa e inmóvil y congregada al anochecer bajo los luminosos azules como esperando o presenciando algo, tal vez la invisibilidad o el secreto destino de ese hombre de gafas oscuras y ademanes furtivos que ya no se llamaba Santiago Biralbo, que había nacido de la nada en Lisboa (p. 210).

El nuevo nacimiento del héroe es otro de los pilares de la construcción mítica del relato de Muñoz Molina. Siguiendo a Eliade, en la presencia de la luna antes anotada, descubrimos la estructura cíclica del tiempo, que se regenera cada vez que los personajes vuelven a nacer en algún sentido, de manera que el pasado para ellos no es sino la prefiguración del futuro (1974: 88-89); como sucedía con las correspondencias espacio-temporales que se establecían siguiendo una triple analogía que equiparaba la urbe, la música, y lo femenino, pero sólo en la psique del personaje, esto es en el texto. Este nacimiento que había de producirse, presagiado en la presencia lunar, esta suerte de metamorfosis, tiene como escenario inequívoco la ciudad, en cuyas descripciones hemos encontrado la figura del laberinto como lectura que de ese espacio hace nuestro inadvertido héroe moderno Biralbo<sup>23</sup>, a quien equiparábamos con Ulises, entre otras cosas por estar destinado a erigir, en el relato en nuestro caso, la ciudad que durante mucho tiempo se pensó, llevaba su nombre. Como en un laberinto

---

<sup>23</sup> "Frente a las sociedades tradicionales que tratan a través de sus mitos y ritos, especialmente sus cosmologías, de eliminar todo riesgo e introducir regularidad en el mundo con el fin de conseguir la prevención frente a lo desconocido y la interpretación de los fenómenos extraños, la modernidad está tan asociada desde sus orígenes más remotos al riesgo y a la falta de certezas firmes. [...] todos estos motivos hacen que el individuo moderno se vea enfrentado a la vida como a un laberinto en el que en cada encrucijada acecha un peligro y donde cada decisión lleva aparejado un riesgo. La vida en la modernidad se presenta con los rasgos de una aventura en la que el futuro es escasamente previsible y la complejidad del mundo y su continua apertura a la novedad hace que la experiencia acumulada sea difícilmente aprovechable. El individuo moderno sometido a un desafío continuo adquiere las características de un héroe y, enfrentado a lo extremo, se muestra como un superviviente que ha pasado pruebas sin cuento. Este individuo se constituye a sí mismo a través de una serie de pruebas (ascesis) que le permiten la conquista de sí mismo como entrenamiento para el gobierno de los otros y el dominio de la naturaleza" (Reyes 2009).

deambuló por las intrincadas calles, superó las pruebas a las que se tuvo que enfrentar para acudir a esa suerte de palingenesia que se opera con la compra, en el mercado negro, de un pasaporte con un nuevo nombre; el laberinto nos habla también del mito nietzscheano.

Este laberinto urbano, el de Lisboa, remite figuradamente a ese otro espacio tan borgiano como lo es el laberinto circular, nombre con el que, el escritor argentino, uno de los más admirados por Muñoz Molina<sup>24</sup>, se refiere al mito del eterno retorno. Antes hacíamos notar la misteriosa frase *Um Oriente ao oriente do Oriente*, y no era en vano pues precisamente presupone una concepción circular del tiempo y del espacio (González Arce 1998: 361), una "leyenda circular", en un juego de palabras que hace el narrador entre la disposición de las letras en la esfera del reloj y su propio significado. Los personajes, perdidos en el dédalo de posibilidades que les ofrece su imaginación, en un mundo a la deriva en el que ni tan siquiera el héroe sabe su destino, intentan desentrañar lo inextricable, resolver el misterio por el cual el hombre moderno, Prometeo de sus propios sueños, hoy parece más un náufrago en la ciudad:

Creo que por suerte y por desgracia quedan muchos robinsones. Por suerte porque para mí el sentimiento de Robinson es el sentimiento de soledad en medio de una ciudad, que es muy creativo y que me exalta mucho porque la ciudad es el territorio de la imaginación, es donde se ven las caras desconocidas, donde se ven las historias que uno quisiera contar. Al mismo tiempo hay muchos robinsones para los cuales la ciudad es el infierno, el infierno de las soledades. [...] La ciudad entera está llena de náufragos, y a veces de una manera estremecedora, terrible (Martín Gil 1988: 25-26).

La narración terminará allí donde empezó, en Madrid, desde la habitación ya vacía de Giacomo, situada en la Gran Vía, frente al popular edificio de Telefónica. El narrador, que se había acercado hasta el hotel en su busca, piensa en el incierto destino de su amigo, obligado a huir constantemente, hacia el infinito, como las repeticiones, improvisaciones y melodías sin fin que son la substancia misma del jazz que hace sonar en su piano. El anónimo relator verá desde su ventana cómo Lucrecia, que también pasó a buscarlo, se aleja por la siempre concurrida calle madrileña...

---

<sup>24</sup> Así lo confiesa en una entrevista: "Escritores que me han gustado mucho dejan de gustarme, o me gustan por razones distintas. Algunos duran, otros desaparecen del todo, otros surgen para hacerme compañía. Duran los obvios: Cervantes, Borges, Faulkner, Galdós, etc. De esos se está siempre aprendiendo" (Platas Tasende 1998: 46).

## Referencias bibliográficas:

### 1. Generales:

- AUGÉ, Marc (2005): *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDELAIRE, Charles (2007): *Las Flores del mal*. Ed. biling. de Alain Verjat & Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CRESPO, Ángel (2009): *Lisboa mágica*. Barcelona: Bruguera.
- ELIADE, Mircea (1974): *The myth of the eternal return: Or cosmos and History*. New York: Princeton University Press.
- FRATICELLI, Barbara (2001): *La imagen de la ciudad de Lisboa, Entre lo real y lo imaginario*. Madrid: Serv. de Publicaciones UCM.
- LOTMAN, Yuri M. (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- LYNCII, Kevin (2006): *La imagen de la ciudad* (Primera edición: 1984). Barcelona: Gustavo Gili.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1989): *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2005): "Cervantes y el oficio de contar", *Encuentros*, 54. Washington: Centro Cultural del Banco Interamericano del Desarrollo.
- \_\_\_\_\_ (2009): "El jazz y la ficción", *Revista de Occidente*, 93: 21-28.
- PATO, Baptista Heitor (2007): "A serra de Sintra (Portugal): cultos à Lua, ao Sol e a Saturno" [en línea]. En *Celtiberia.net*. En: <http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=2943#ixzz18UPtOKFD>.
- POPEANGA, Eugenia (coord.) (2010): *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano*. Bern: Peter Lang.
- PROUST, Marcel (2009): *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- REYES SÁNCHEZ, Román (dir.) (2009): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4 [en línea]. Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009. En: [http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index\\_b.html](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html) (consultado 11/12/2010).
- SANSOT, Pierre (1973): *La poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- SARAMAGO, José (2008): *Viaje a Portugal*. Madrid: Alfaguara.
- TABUCCHI, Antonio (1994): *Sostiene Pereira*. Milano: Feltrinelli.
- TUDELA SANCHO, Antonio (2003): *Ulises en el laberinto: a vueltas con el mito del indómito viajero*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

## 2. Sobre la obra de Muñoz Molina:

- ALFIERI, Carlos (2000): "Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600: 90-98.
- AGUILERA García, Jaime (2006): *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*. Málaga: Universidad de Málaga.
- CASTELLANI, Jean Pierre (2009): "El invierno en Lisboa, La ciudad de la literatura al cine" [en línea], *Angulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 1, 2. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/varia07.htm> (consultado el 10/11/2009).
- GONZÁLEZ Arce, Teresa (1998): "Les figures du miroir dans *El invierno en Lisboa*, d'Antonio Muñoz Molina", en *Parcours. Hommage a François Zmantar. Imprévue*, Montpellier, 1-2: 321-374.
- GRANDOSE, Katherine Diane (2000): "Between cinema and novel. The case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*", *España contemporánea*, XIII, 2: 7-21.
- MARTÍN GIL, Juan Francisco (1988): "El que habita la oscuridad. Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Quimera*, 83: 24-29.
- NAVAJAS, Gonzalo (1994): "El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstituida", *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, XXXVIII, 2: 213-233.
- OROPESA, Salvador (1999): *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén: Universidad de Jaén.
- PLATAS TASENDE, Ana María (1998): "Conversación con Antonio Muñoz Molina", *Revista Galega do Ensino*, 19: 37-48.
- POPE, Randolph D. (1992): "Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, V, 2: 111-119.
- SMITH, Alan (1995): "Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XX, 1-2: 233-239.
- V.V.A.A. (1997): *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. Actas del Grand Séminaire de Neuchâtel 1997. (5-6 de junio)*. Cuadernos de Narrativa, 2. Madrid: Arco Libros.