

José Cardoso Pires,

cronista de Lisboa*

Izabel Margato

Ser cronista es «saber narrar debidamente»

Lisboa, Livro de Bordo. Voces, olhares, memorações (*Lisboa: libro de a bordo. Voces, miradas, evocaciones*, 1997) es un libro de viajes, de experiencias. Es principalmente un libro que cuenta experiencias vividas en la ciudad. José Cardoso Pires, recuperando un género que la modernidad había dejado de lado —la narrativa de experiencias—, devuelve a la escena el tono y la práctica de los «viejos cronistas» que daban sentido a la vida compartida por una comunidad. Al recuperar esta antigua forma de mirar el mundo, el autor desarrolla un mecanismo de resistencia a la postura de indiferencia que elimina, gradualmente, ese tipo de narrativa «de la esfera del discurso vivo» (cf. Benjamin 1987a), al mismo tiempo en que nos ofrece uno de los trazos que particularizan su escritura, aquel trazo que llevó a Eduardo Lourenço a nominarlo «el contador de historias» (1991: 8). Como dice el ensayista, ser un contador de historias es, ante todo, poseer un «cierto tono». Un tono que suena familiar a nuestros oídos porque poseen una sintonía con nuestro universo cotidiano que, aunque no percibimos, se compone en gran parte de la oralidad de historias olvidadas. Ser un contador de historias es, entonces, despertar sentidos y revelar conexiones en aproximaciones

* Traducción de María Luisa Vásquez Castañeda.

inusitadas de tiempos y lugares. Ser un contador de historias es, antes que todo, ser capaz de «narrar debidamente» (cf. Benjamin 1987a: 197).

Colocando en escena «capas finas» entrelazadas de episodios, con que la «narrativa perfecta viene a la luz del día» (Benjamin 1987a: 204), el cronista de ese libro de viaje pasa a recuperar antiguos fragmentos de la historia de la ciudad, esto es, las iluminaciones que transforman lo lejano en proximidad y el viaje de la narrativa en un recorrido de encuentros. *Lisboa: Livro de Bordo* cuenta principalmente, los encuentros de Cardoso Pires con Lisboa. A través de voces, miradas y evocaciones, el autor nos coloca delante de lo que Michel de Certeau denominó «el vocabulario de los objetos y de las palabras bien conocidas», que abre en la ciudad una dimensión «fantástica y delincuente» y que nos permite conocer e inventariar una profundidad ignorada, «abriéndola a viajes». Es con ese vocabulario de los objetos y de las palabras que llegamos a las «llaves de la ciudad», aquellas que dan acceso a lo que verdaderamente es la ciudad: «mítica» (Certeau 1996: 200). Es a partir de ese vocabulario que el particular viaje de José Cardoso Pires se realiza, demarcando pequeñas señales, «memorias, nubes ciegas, voces, tabacos, pronuncios» (Cardoso Pires 1994: 34) que, en la composición, esto es, en el registro, indican las direcciones y los límites del itinerario que van a constituir el diario de a bordo de Lisboa, ciudad por navegar.

Escribir Lisboa en un *diario de a bordo* es registrar las experiencias de un viaje por la ciudad —viaje de una vida entera— para leer y contar en deambulaciones sucesivas. Con eso, el escritor se inscribe como cronista de la ciudad, como el «contador de sus historias» y va a participar de la construcción de su «libro de registro». Renato Cordeiro Gomes desarrolla esta cuestión cuando afirma: «Descifrar/leer una ciudad es cifrarla nuevamente, es reconstruirla con pedazos, fragmentos, rasuras, vacíos, jamás restaurándola íntegra [...]. Escribir una ciudad es escribirla nuevamente en el libro de registros; es superponerla a otras ciudades signicas, cuyo diseño es, desde el origen, indescifrable» (Gomes 1994: 38).

La inscripción de Lisboa en el *Livro de Bordo* es un viaje de registro, es decir, la formación que el escritor leyó y descifró la difícil legibilidad de la ciudad para reinscribirla en el «libro de registros» que sobrepone en capas —como tiempos apilados— las otras imágenes, ciudades signicas, de Lisboa. Por eso, el itinerario de *Lisboa: Livro de Bordo* es nuevo, personalísimo. Es el recorrido con que Cardoso Pires busca el «espíritu del lugar», busca esa dimensión a la «profundidad ignorada», con la cual el viaje se desdobra en muchos puertos capaces de posibilitar encuentros y complicidades. Entretanto, es imposible, en este texto, focalizar gran parte de los «puertos» que componen el recorrido de José Cardoso Pires por Lisboa. Buscamos, entonces, trabajar con aproximaciones, recortes y selecciones.

El primer recorte destacado es la página de inicio (una especie de preámbulo), para comenzar, en que se puede observar, en imagen condensada, el reflejo de una luminosidad, como una constelación¹ que articula los principales fragmentos de un paisaje habitado.

Para comenzar, me apareces posada sobre el Tajo como una ciudad por navegar. No me admiro: siempre que me siento a la altura de abarcar el mundo, en el pico de un mirador o sentado en una nube, te veo como ciudad-nave, barca con calles y jardines por dentro y hasta la brisa que corre sabe a sal. Hay ondas de mar abierto diseñadas en tus calzadas; hay anclas, sirenas. La cubierta, en plazas largas con una rosa de los vientos bordada en el empedrado, tiene, a comandarla, dos columnas salidas de las aguas que hacen guardia de honor a la partida a los océanos.

Flanquean la proa o al menos lo parecen, es la idea que dan; un poco atrás, está un rey niño montado en un caballo verde que mira, por entre ellas, para el otro lado de la Tierra y a sus pies ve nombres de navegadores y fechas de descubrimiento anotados a basalto en el territorio batido por el sol. Enfrente es el río que corre para los meridianos del paraíso. Ese Tajo del que hablan los cronistas enloquecidos, poblándolo de tritones montados en delfines. (Cardoso Pires 1998: 9)

Esta página de inicio es un paisaje hipersemiotizado. Es un microcosmo, un fantástico mosaico que representa Lisboa en ciudad-resumen, esto es, una imagen-síntesis que parece revelar la nostalgia de la totalidad. En ella se condensan —en danzas alucinadas— el lenguaje «enloquecido» de los viejos cronistas, el habla «empedrada» de las estatuas, plazas y calzadas. Y, en medio de ellas, el habla del cronista de Lisboa. Colocado en la altura de las nubes, Cardoso Pires percibe la ciudad en ese «distanciamiento hecho de proximidad» con que Merleau-Ponty definió «el misterio del mundo». Es de ahí que él ve como una «ciudad-nave», como una «ciudad a navegar».

Como «ciudad por navegar», esta barca contiene «calles y jardines por dentro», con «brisa que sabe a mar» y «anclas y sirenas», y «ondas de mar abierto», diseñadas en las calzadas. Dicho de otra manera, la ciudad-nave posada sobre el Tajo que nos aparece en imagen de moldura está delineada por una mirada que recorta y disloca y muestra lo invisible. Esa moldura «exige ser contemplada» (Benjamin 1989: 119). Exige ser contemplada porque concentra «el vocabulario de los objetos y de las palabras», en una proliferación de signos,

¹ Usamos el término *constelación* en el sentido con que Walter Benjamín lo definió.

que hace de la primera página una alegoría compacta, donde los monumentos y hechos históricos ganan nueva funcionalidad significativa: a veces es un «rey niño» montado en un caballo verde (¿limo acumulado por el tiempo o color de encantamiento?) que mira para el otro lado de la tierra. El seguir viendo el muelle desde las columnas que «hacen guardia de honor a la partida para el océano»; después son los navegadores y las fechas del descubrimiento en esa ciudad que es, ante todo, un libro, un libro de registro, cuyo código es necesario descubrir o desentrañar las mallas de señales con que se teje el retrato de apertura. En él hay un río. Es el Tajo, «un río que corre para postmeridianos del paraíso». Este destino que se confunde con el «paraíso» recupera el tono de un antiguo deseo, ahora también esculpido en otras letras. Ese «paraíso» es un recorte del imaginario de otros tiempos que ahora reinscriben como una liberación, como un *Ahora* (Benjamin 1987a: 229) benjaminiano, que se libera de los encartes del tiempo como una marca, o el color de un sueño revisto que vuelve y se hace presente, no con igual fuerza pero sí con igual capacidad de «corresponder a un mirar» (Benjamin 1989: 140).

El trazo final de esa ciudad-síntesis es un recorte en miniatura de otra página del libro de la ciudad. Se trata de otra ciudad signica escrita con el lenguaje «enloquecido» de los antiguos cronistas que la poblaron de «tritones montados en delfines». ¿Cronistas enloquecidos? Será que «del alto de las nubes» ¿esta categoría no nos llega a través de un *tono* particular que le garantice otra funcionalidad?

Lo que podríamos decir es que la imagen de Lisboa-nave con que Cardoso Pires abre su libro tiene una cercanía, algo que, en la misma distancia de las nubes, hace recordar la Lisboa de los antiguos cronistas. Es esa Lisboa que nos llega ahora, en otro tiempo, que habla de un tiempo en que:

[Se] veía el ojo en el Promontorio de la Luna por toda esa costa del otro lado. Tiempo, dicen, en que en las márgenes de la Otra Banda había arenas que escurrían oro (Marco Terencio habla de eso) y pastos celestes donde las aguas empuñaban por el viento. Tiempo de polvos luminosos y lágrimas lunares de perlas. Y de tritones cantadores, como aquél que consta en *Descripción de la ciudad de Lisboa* de Damião de Góis. (Cardoso Pires 1998: 114)

En esta recuperación de imágenes míticas, también se recupera el aura de la ciudad. Dicho de otra manera, la Lisboa (de esas antiguas descripciones) es una ciudad con aura

porque es la Lisboa descrita por los viejos cronistas, por ella enloquecidos. Enloquecidos porque perciben que el aura daba a la ciudad el difícil poder de «devolver el mirar» (Benjamin 1989: 140). Es en ese sentido que las imágenes cifradas por ellos resuenan en la red de imágenes tejidas por José Cardoso Pires. Tal vez esté aquí la explicación de un cierto *tono* o para la familiaridad de miradas tan alejadas en el tiempo y, curiosamente, tan próximas.

Otro dato que permite la aproximación es la agilidad con que nuestro cronista «se mueve en los escalones de su experiencia», pasando de una focalización a otra, como quien aporta aquí y allá para poder recuperar historias y puntos de vistas. En muchos de esos puertos o vistas a la ciudad, su posición se renueva, pasa por reelaboraciones significativas, por así decir: «naturales» a las deambulaciones de un viajante experimentado que acumula experiencias. Ese moverse «en escalones de su experiencia» o en renovaciones de sentido ocurre en varios momentos del viaje registrados en ese *Livro de a Bordo*. Acontece, particularmente, con la síntesis de la imagen con que inicia la reconfiguración de la ciudad en «ciudad por navegar». Una vez construida y transcrita en moldura de primera página, a la visión recogida del «pico de un mirador o sentado en una nube» pasa a ser focalizada a partir del movimiento, con que sube o baja un escalón para focalizarla de otro ángulo, con otra mirada. De ahí el cambio de tono con que las imágenes de Lisboa a la distancia pasan a ser presentadas.

Si antes teníamos el mirar encantado (o «enloquecido») de los viejos cronistas, ahora tenemos un mirar indirecto porque está contraído en otro escalón de la experiencia: «Claro que ver de aquí, del alto del castillo, es deslumbrante, no digo que no. Pero hay la distancia, y la distancia inventa ciudades, como bien sabemos» (Cardoso Pires 1998: 10-11).

Rechazadas o no, la verdad es que en ese libro, las imágenes en moldura son poco destacadas o pasan a ser vistas con el ropaje nuevo de otra focalización. Sin embargo, sin rechazar o recortar los fotogramas, Cardoso Pires va al encuentro de otros trayectos, otras rutas para su personalísima navegación.

Si recordamos un poco —porque deambular por una ciudad implica también ese caminar en vueltas— nos detenemos nuevamente con el título *Lisboa: Livro de Bordo. Voces, olhares, memorações*. En él, como vimos, Lisboa es un libro de registros de viaje. Pero para aquél que viaja en el viaje del otro, para nosotros —los lectores que viajamos en el viaje mapeado por el cronista de la ciudad—, ese *Diario de a bordo* es también un libro de orientación. Un libro que recorta direcciones, esto es, deja claro los itinerarios que se deben abandonar —lo que está fuera del viaje— para después iniciar el recorrido pretendido.

«La primera vista es para los ciegos»

En ese viaje, el primer itinerario, como vimos, son los miradores, pues además de reproducir imágenes inventadas, reducen a la ciudad en panoramas que insinúan la imposibilidad de la totalidad, tejida en la superficie engañosa de las fachadas. En otras palabras, esas visiones generales son abandonadas por el autor porque ponen delante de los ojos una «ciudad desfocada».

Paso adelante. Ahora estoy mirando el sur en postal y tú, Lisboa, con el río en el fondo en un azul de entontecer [...]

Nosotros, cuando me doy cuenta, estamos los dos, en más o menos: tú, ciudad desfocada por la luz mundana de los videos-turistas que te vigilan del mirador, yo un poco al margen porque, para mí, las panorámicas y vistas generales son casi siempre frases hechas o son escenarios de catálogo. (Cardoso Pires 1998: 11)

La «ciudad desfocada» imposibilita el encuentro, el cambio, la empatía necesaria a un viaje que se quiere construir con itinerarios personales:

Es por esto que yo, en esta visión reducida del Castillo de San Jorge, me siento distante, casi distante. Tal vez porque de aquí no te oigo, ciudad. Porque no te respiro, ni te huelo. Porque no agarro los gestos del mirar. En una palabra, porque me falta complicidad y sin complicidad con la imagen, con los saberes, los gustos y los defectos de un mundo tan privado como el tuyo nadie aprende a vivirlo. (Cardoso Pires 1998: 13)

Las imágenes «sin complicidad», o mejor, las imágenes inventadas por la distancia y por los «itinerarios de catálogo» van a ser descartadas por el autor. Van a ser clasificadas como imágenes de primera vista y, como nos cuenta el escritor, «la primera vista es para los ciegos» (Cardoso Pires 1998: 11).

Esa primera vista muchas veces vuelve a la casa arreglada y envuelta a la espera de confirmación. Como sabemos toda la ciudad está llena de ellas. Es la visión para los que no pueden o no saben ver y necesitan exceso de deslumbramiento, necesitan de vistas panorámicas, miradores y escenarios enmarcados o, como dice el escritor, de «los balcones de

turistas». Esas visiones carecen de significado: «Lo mismo para quien deja la vista general y se sumerge en los interiores en el catecismo de *city tour* el paisaje tiene mucho de encomienda» (Cardoso Pires 1998: 11).

Otros paisajes descartados por el autor son los dos itinerarios comúnmente ofrecidos a los turistas o planeados por «eruditos en tránsito» y otros amantes de las imágenes consagradas. Ellos son:

[Los] que practican las «vías-crucis» de los monumentos para quedarse bien con la conciencia cultural, vi todo eso allá en los montes; hay los peregrinos de la danza tarántula, Alfama abajo, y Mouraria² encima, por amor a los laberintos del itinerario; hay los viajantes de museo, para los cuales este mundo camina muy bien ordenado y arreglado; hay de todo. (Cardoso Pires 1998: 11)

Con el rechazo a esos itinerarios, queda marcado lo que no es parte del viaje, lo que no tiene espacio en el registro de este *Diario de a bordo*, donde Lisboa está siendo registrada. Con ese gesto, el recorrido representado tiene su línea de estudio definitiva, pues lo que Cardoso Pires busca son «los registros inconfundibles del espíritu del lugar» (Certeau 1996: 200), aquéllos que no se confunden con la visión inmediata de los paisajes de encomienda. Por eso, Cardoso Pires va a negar el gasto, lo ya visto y muchas veces lo dicho, en busca de una Lisboa de perfumes y voces genuinas.

En busca del «espíritu del lugar»

Buscar el espíritu del lugar y hacer aflorar la lengua del lugar, sus señales secretas, subterráneas que, cuando interrogamos, se iluminan y resplandecen como «objetos legendarios» capaces de revelar los secretos que pueblan lo imaginario de la ciudad (Certeau 1996: 200).

Para Michel de Certeau, «el imaginario urbano, en primer lugar, son las cosas que lo deletrean» (1996: 192). Son indicios que revelan singularidad porque resisten en la ciudad, como «fuerzas mudas, cerradas en sí mismas», y al mismo tiempo se imponen, tienen carácter. Esos indicios son los caracteres del teatro urbano, sus personajes más secretos.

² Se trata de nombres de barrios tradicionales y antiguos de Lisboa. (N.d.T.)

Interactuando con los caracteres de ese teatro, Cardoso Pires interroga a la ciudad, deletreando sus signos secretos, en busca de una íntima cómplice, lo mismo que en «amor sufrido».

Yo, mejor o peor, acá voy intentando. Para llegar a ese entendimiento, ya recapitulé infancias de barrio, ya volví a visitar lugares; ya te dije y contradije, Lisboa, y siempre en amor sufrido.

Por eso perdona alguna mala palabra. Aguanta el modo y olvida, porque yo soy de Arroios.³ (Cardoso Pires 1998: 13)

Esta manera de hablar revela intimidad. Es una declaración que va a definir la naturaleza del libro. No se trata sólo de un libro de Lisboa ni tan sólo una representación de la ciudad en la literatura. Se trata de una construcción más íntima, de la revelación de la intimidad del escritor en la ciudad que habita. Es su Lisboa, en ella, ciudad y cuerpo se mezclan, reconocen e integran. Es eso lo que él nos muestra con la bellísima construcción de anclar en sucesivos puertos. ¿Son mares o son puertos? Son signos e imágenes de la ciudad. Son los trazos que, en las manos del escritor, se transforman en mapas de un anclar afectivo. Guiado por esas «ancladas», Cardoso Pires vive sus encuentros de complicidad con Lisboa: «Sabes bien que esto no es solo, es luz y río, lo sabes bien. No es sólo geografía, revelación o memorias o quedarse con lo que dijo que dijo de los manuales y de los oradores frustrados» (Cardoso 1998: 11).

La provocante declaración contenida en este último fragmento nos pone delante de uno de los signos que hacen más referencia a las formas de hablar de los *ulissiponense*⁴. Son referencias obligatorias para todos los que se aproximan al inexplicable color de la ciudad y la fascinación por su luminosidad. Cardoso Pires también habla de ese signo. Entre tanto, es un puerto de difícil travesía. Algunas veces el autor impregna de ironía el uso de las imágenes. Es imposible olvidar el texto *Lisboa, vistas de la ciudad*, en que los dos —Lisboa y el escritor— aparecen «desfocados» y la explicación viene con un encoger de los hombros. «Exceso de luz es evidente» (Cardoso Pires 1991: 131). Pero lo que se percibe, al final, es que el escritor no rechaza ese signo mal trabajado. Lo que hace, entonces, es ajustar las imágenes: dijo no al gasto y a la repetición que anula el imprevisto, y convoca otras miradas

³ Es el nombre de otro barrio popular de Lisboa. (N.d.T.)

⁴ Así son llamados los habitantes de la ciudad de Lisboa. (N.d.T.)

más atentas como las de Fernando Assis Pacheco, Pedro Tamen, Vieira da Silva y muchos otros. Porque para Cardoso Pires «en pocos lugares como éste de tantos colores cada color es hecho. ¿Azul de azules? ¿Blanco áspero de perla y gris? ¿Ocres pardos y rojos lisos?» (Cardoso 1998: 10). En fin, tonos que hacen jurar «un verano de agosto» o una claridad destilada de «un sol lleno de golondrinas» (Cardoso 1998: 10). Todo esto debe ser verdad. Pero, lo que para mí es más verdadero es que, antes que nada, existe un tono iluminador e iluminado que nace del centelleo de un mirar distraído. Y como es de esperarse, ese mirar no se restringe a los colores de Lisboa:

Hay voces y perfumes a reconocer – olores, también: el olor de pez de sal y barrica en las tiendas de la Rua do Arsenal, no vamos más lejos; el de olor de marea a ciertas horas de las dársenas del Tejo; el del verano nocturno de los ajardinados de Lapa; el de los almacenes de aprestos marítimos entre Santos y el Cais del Sodré; el del pescado a la parrilla en su olla a la puerta de las tabernas del rincón o de la callecita, del Barrio Alto a Carnide; hay en el invierno por las calles, el perfume de las castañas tostadas en la olla de los vendedores ambulantes. (Cardoso Pires 1998: 12)

Y encima de todo está la voz y el humor; el tono y la sintaxis, aquello que es más íntimo de la ciudad. Claramente me refiero, de lo imaginario del vocabulario y de la construcción de la frase que por sí solo se hacen ironía. Sí una ironía perspicaz y tan cerrada que puede ir del elogio del trasversal a la provocación del mal destino, tal cual como el callar constante mutación de cada barrio.

Eso y el acento privado del gesto y del diálogo son registros inconfundibles del *espíritu del lugar*, cualquier cosa que se sobrepone a aquella visión inmediata [...]. (Cardoso Pires 1998: 12)

Estos otros registros inconfundibles del espíritu de Lisboa son puertos de fácil anclaje para Cardoso Pires. Son tal vez sus paisajes preferidos. Éstos, en tanto, no son paisajes de paseo libre para el visitante desorientado. Él no sabría distinguir en el habla del auténtico «lisboeta» la diferencia entre el «escupir finito» el «puente mosca» y otras conversaciones de ese «practicante vivido de Lisboa» (Cardoso 1998: 32). Pero si el visitante no consigue habitar tranquilamente este puerto, El *Diario de a bordo* se transformará en manual de instrucción:

Es realmente el escupir fino y el mandar venir al intruso que se trabaja y se da expediente a la discusión. En la circunstancia hay una acidez casi gutural por rematar la voz pero quien se oye y percibido sabrá que muchas veces no se trata de un barullo, de una camorra. Que se resume a una impresión natural que será tal vez un resto de los antiguos pregones de las calles.

Esta impresión, que es el color de la voz, se siente en el destino que viene del barrio y en las entrelíneas de Alexandre O'Neill⁵. Debía estar también en Cesário⁶ [...]. (Cardoso Pires 1998: 35)

Por eso es que yo para agarrar el tono de voz más lisbonense reabro el Alexandre O'Neill. Antonio Lobo Antunes será otro escritor a tratarlo con una ironía y una sintaxis propia de aquí, mucho de clase social, incluso hasta de una ciudad por perder las raíces y es por eso que su Lisboa se revela tan tierna en el desencanto, tan desgarrada [...] Pero en O'Neill lo que domina es la casi perversidad del cantar, aquel trino genuino combina en el mandar venir y en el escupir fino con que el lisboeta teje su discurso más ejercitado. Lo leo y a cada frase, oigo la ciudad en tal entonación que se vuelve singular. Una entonación que se vuelve singular. Una entonación que sólo he vuelto a descubrir en el hado más nativo y más de barrio que hoy en día es muy rara de escuchar. (Cardoso Pires 1998: 36-37)

Estamos en el territorio del discurso íntimo del «lisboeta», «el tono de voz más lisbonense» (Cardoso Pires 1998: 32). Él no está franqueado a todos, ni siquiera a todos los lisboetas, ya que para habitar ese puerto —ese código cerrado y casi imperceptible— es necesario un grado de complicidad, existe mucho olvido o abandono por el común de habitantes de la ciudad. Sólo aquél que se dispone a interrogar y descifrar sus signos íntimos es a quien se revela, pero todavía es preciso «ser de oído y precepto».

Después de los colores con que Lisboa se hace luminosa, después de los perfumes y del hablar más lisboeta, el trazado de ese mapa se amplía, se vuelve más significativo, más característico del espíritu del lugar. En la composición de esa alegoría amplia, el cronista es un viajante atento a los pequeños trazos, a los detalles ínfimos con que se teje la particular existencia de los habitantes anónimos de ese tejido urbano. Son los habituales frecuentadores

⁵ Escritor y poeta portugués (1924-1986), de ascendencia irlandesa. (N.d.T.)

⁶ Cesário Verde, uno de los poetas portugueses más importantes, y no solo de su tiempo (1855-1886). (N.d.T.)

de la ciudad, los habitantes marginales que, a pesar de la imprecisión significativa que parecen contar, son fieles al paisaje. Ellos son la dinastía de gatos del tejado, canarios de ventanas, palomares, gaviotas y cuervos, todos ellos *Vicentes*. Son también las vendedoras de lotería y los bebedores que duermen en las plazas. Son seres imprecisos que viven en la ciudad como figuras de un relato. Figuras de registro de la ciudad que ningún grupo de turismo es capaz de indicar. En tanto para él, ellos cuentan una precisión significativa que revela al paisaje porque el espíritu del lugar también se teje con detalles ínfimos, centellas y filigranas de sentido. Son habitantes de la ciudad que, como «los viejos del jardín», nadie «les adivina en sus biografías»; están lejos de ser simples figuras porque pertenecen al «romance de la ciudad», como los significados que se esparcen en el tejido urbano y, con eso, garantizan en torno de sí la permanencia de una dimensión significativa. Esos personajes son reveladores por el tono de un cronista singular, para quien los márgenes de la ciudad nunca se confunden con el que «está fuera del lugar», pero con un modo de habitar en la ciudad de un modo estrecho con su «caligrafía moral». Recortes dentro de recortes, los «viejos del jardín» y los otros habitantes anónimos ganan en este *Diario de a bordo* una relevancia especial y pasan a funcionar como emblemas de un romance que se va tejiendo en mallas ocultas de la ciudad: «Cerrados bajo siete llaves en el retiro o en la viudez en cuanto el mal tiempo los tienen de sobre aviso, saltan para la calle así que se abre el sol y se distribuyen por los jardines a jugar las cartas» (Cardoso Pires 1998: 45).

La historia de este romance está contada en la ciudad, revelando como un mundo de correlaciones que nunca podremos precisar en sentido completo. Son apenas indicios y centellas capaces de encontrar otro trayecto significativo.

Sin descuidar este u otro trazo aparentemente más pequeño, el cronista continúa el viaje siempre contando una y otra vez. Su principal interlocutora es la propia ciudad. Es con ella que pasea llamándola de tú: «Soy de aquí, de esta plaza y de esta ventana, lo sabes» (Cardoso Pires 1998: 13).

Estamos delante de una relación íntima, pero, en este caso, el empleo del *tú* no es de extrañar porque quien vive en la ciudad en «amor sufrido» está sujeto también a estas intimidades.

«De bar en bar»

En un vaivén bien sinuoso, propio de quien, al andar, va leyendo la ciudad conforme coincide, conforme tropiece con las imágenes. El escritor va construyendo recorridos de casos, o mejor, viajes sugeridos por el flujo desordenado de recortes dictados por la memoria. Son recortes que se desdoblán, que se prolongan aquí y allá, voces que se aproximan y se dispersan insinuando direcciones.

Siguiendo esas direcciones, esos trazos particulares de la ciudad por donde se navega, el cronista llega al territorio de los bares. Va ahora de bar en bar. Este trazo del itinerario es una especie de ancla particular porque, no hay duda, los bares son navegaciones personalísimas (y todavía más en las que nadie está libre de tropezar con un poeta). Un bar vacío o tal vez lleno por personas desconocidas no tiene mucho que decir. Pero cuando se sabe que aquélla es la mesa donde están los poetas, ya es otra historia. En el café Nicola está Bocage⁷ y un poco más abajo, en el Martinho, de seguro está Pessoa⁸. En otros bares están otros; otros nombres y voces: bultos familiares que se quedan impresos en los lugares que habitan. Pero es imposible que cada uno defina el particular trayecto porque son muchos los bares y, dentro de ellos, son muchos los bebedores. «Nada más cierto: la conjugación de los bares es personalísima porque cada bebedor tiene su mapa y cada mapa sus puertos» (Cardoso Pires 1998: 77).

Aquí, la conjugación que nos importa es la de nuestro cronista. Con él, vamos al British Bar que tiene un sabor como de «muelle sin agua a la vista» o de un reloj «que gira en sentido contrario y registra horas puntualísimas» (Cardoso Pires 1998: 78); pasamos por el americano, con su «majestuoso urogallo embalsamado en un altar de pared» (Cardoso Pires 1998: 78), para irnos aportar en el Procopio, el bar «de fuente a la puerta y *whisky* en la mesa, con el Nuno Brederode Santos a dictar para el *Expresso* que «existen Lisboa incumplidas ciudades que sólo en nosotros se hacen» (Cardoso Pires 1998: 83). Después vamos a la Parodia, «capilla modesta, enteramente edificada a la memoria de Bordalo, al este del Campo de Ourique» y, finalmente, pasamos por el Pavilhão Chino, «el bar revivalista más convencido de la ciudad» (Cardoso Pires 1998: 84).

Como un abanico que se abre dejando entrever la singularidad del riesgo de un

⁷ Importante poeta portugués vivido entre 1765 y 1805. (N.d.T.)

⁸ Se refiere, naturalmente, al gran poeta portugués, Fernando Pessoa. (N.d.T.)

bordado, la personalísima conjugación de bares de Cardoso Pires es revelada. Y como una pausa de viaje, el viaje continúa revelando una secuencia de «islas», abrigos, y pequeños mundos en la ciudad, donde se puede dejar pasar el tiempo. Son pausas que pueden ser de espera o «vacíos de imprevisto» o, todavía, los «lugares de recursos», en que el «tiempo muerto acaba muchas veces en tiempo vivo y puede hasta dejar de ser de espera» (Cardoso Pires 1998: 77). Como bebedor avisado, este cronista sabe también: «Sólo el bebedor desprevenido cree engañar las horas, cuando son las horas que nos engañan muchas veces, contando a paso cierto y batido un tiempo para la de los números» (Cardoso Pires 1998: 77).

Es que ese cronista no se deja engañar por un cualquier «cangrejo»⁹, que «anda para atrás (va) de lado para que la gente no le trabe el sentido» (ibíd.).

La travesía de este último recorrido parece revelar también las astucias de un cangrejo, esto es, la intención de confundir los sentidos. En el espacio, el tiempo se mezcla en una interacción que se presenta luego a la salida: «De bar en bar». Mejor es decir, el recorrido de los bares puede indicar un deambular por diferentes espacios y, al mismo tiempo, una caminata que implica una cadencia, un aportar de continuo a lo largo del tiempo. Después, los bares conjugados son espacios que, de un modo u otro, «trabajan» el tiempo presente en simulaciones de otros tiempos. Si en el primer bar encontramos un reloj que gira al contrario; en el segundo, el gallo embalsamado parece exhibir una presencia continua de quién sabe ir más allá del tiempo. Los bares revivalistas, más allá de ser islas desoladas en el espacio, son capaces de transportarnos —por los objetos que exponen— a tiempos fuera de época, dependiendo —por supuesto— de los sentidos que en cada bebedor se consigue despertar. Después de eso, todavía hay la presencia de poetas de todos los tiempos que, en cada bar, continúan a hacer hora, a matar tiempo; esto es, a hacer frente a ese tiempo que «cuenta a paso cierto y abatido un tiempo para la de los números» y de los sentidos.

La astucia de esa travesía hace parte de las astucias de nuestro contador de historias que, como buen lisboeta, también tiene los «motes y sus solfeos» y, como cronista que sabe, como nadie, habitar en las ciudades. Como afirma Certeau, «habitar es narrativizar» o, dicho de otra manera, habitar es narrar debidamente, es contar historias para ser contadas de nuevo.

⁹ Nombre con que un verdadero lisboeta llamaría al tiempo.(N.d.A.)

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter

- 1987a «O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai LesKov». En *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- 1987b «Sobre o conceito de História». En *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- 1989 «Sobre alguns temas em Baudelaire». En *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

CARDOSO PIRES, José

- 1991 «Lisboa, vista de la ciudad». En *Un mirar portugués*. Lisboa: Círculo de los Lectores.
- 1994 *A cavalo no diabo*. Lisboa: Dom Quixote.
- 1998 *Lisboa, Livro de Bordo. Voces, olhares, memorações*. Lisboa: Dom Quixote.

CERTEAU, Michel de

- 1996 «Os fantasmas da cidade». En *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

GOMES, Renato Cordeiro

- 1994 *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco.