

MÁS SARAMAGO, MÁS ARQUITECTURA. AUTOGRAFÍA PÓSTUMA Y ANTIGRAFÍA EN *EL CUADERNO DEL AÑO DEL NOBEL*

JOSÉ JOAQUÍN PARRA-BAÑÓN

Releo con lucidez, detenidamente, fragmento a fragmento, todo cuanto he escrito. Y me parece que todo es nulo y que más me valdría no haberlo hecho. Las cosas logradas, sean imperios o frases, tienen, al haberse conseguido, la parte peor de las cosas reales, que es saber que son precederas.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, fragmento 372, h.1931

En el otoño de 2018 se editó *El cuaderno del año del Nobel* en conmemoración del vigésimo aniversario de la concesión a José Saramago del premio Nobel de Literatura. La edición en español, traducida por Antonio Sáez Delgado, se imprimó en Madrid, en el sello Alfaguara, dentro del grupo editorial Penguin Random House, perteneciente a la multinacional Bertelsmann SE & Co. En el texto que hace de prólogo se informa del descubrimiento casual en un disco duro, mientras se buscaba otro material durante la preparación de una edición conmemorativa que agruparía sus conferencias, de los archivos correspondientes a un último diario de José Saramago del que los más próximos tenían alguna referencia, pero del que no se tenía constancia física. Tras el feliz hallazgo y una vez recuperados de la sorpresa,

los gestores de su legado eligieron un título memorable para compendiar este conjunto de anotaciones destinadas, en principio, a conformar otro anuario que vendría a sumarse a los cinco volúmenes anteriores de *Cuadernos de Lanzarote*. Reordenado lo inédito y ampliado con otros textos ya conocidos, adquirida la necesaria consistencia de libro, aun sabiéndolo provisional, parcial e incompleto, y dándolo duchampianamente por inacabado, este fue atribuido en su totalidad a José Saramago responsabilizándolo, en consecuencia, tanto de su redacción y de su contenido como del orden de las palabras y de su composición y de la decisión de incluir en el epígrafe de cada uno de los días lo que allí se dice, se trate de una epístola o de un discurso, del nombre de una ciudad o del registro de una muerte. Lo que se publicó es, por tanto, el borrador que otros han compuesto para dar a conocer lo que el escritor decidió que debía de permanecer en la carpeta o en el cajón de los proyectos: acaso un boceto que no fue interrumpido por la muerte sino por la irrupción de un premio, abandonado provisionalmente por el autor, quizá latiendo, madurando, hibernando a la espera de una revisión y una compleción que nunca llegó.

Esa felicidad sustituta que el éxito suele vender

Lo peor de *El cuaderno del año del Nobel* es el colofón comercial: la oferta impresa en la página 263, tras las tres conferencias adicionales y el fragmento de *Las pequeñas memorias* que engrosan el volumen, en la que una voz omnisciente, dirigiéndose a un lector perseverante que acceda hasta el final, que incauto allí se demore, dice: “Descubre tu próxima lectura. Si quieres formar parte de nuestra comunidad, regístrate en www.megustaleer.club y recibirás recomendaciones personalizadas”. Lo peor, en cuanto a lo que presuntamente hubiera opinado de tal injerencia y de tal propuesta mercantil el Nobel, que dejó inconcluso y aparcado, da igual si fue en uno de los cajones de la cómoda del dormitorio de invierno o en el ordenador del despacho con vistas al mar, el diario de aquel año sinuoso. De un 1998 que tuvo un final sueco y convulso y que dio inicio a un periodo vital en el que su agenda privada fue intervenida. Es razonable sospechar que José Saramago no estaría muy conforme con que su obra fuera utilizada como cebo por una empresa internacional para fidelizar clientes y para recabar información sobre los gustos de lectura de los compradores, con la disimulada intención de moldear sus gustos sobre cualquier asunto, aunque siempre de acuerdo a las características de los productos y de las ideas con las que comercia desde su central estadounidense. Así, ya tentado el lector, llevado por la inercia y por la alegría, desarmado por la satisfacción de haber concluido sin excesivos tropiezos *El cuaderno del año del Nobel*, deseará irreflexivamente formar parte de esa comunidad innominada que se ofrece gratuita en la última página: ansiará, desprevenido, pertenecer informáticamente a ese club

etéreo que solo exige completar un formulario de datos para quedar registrado en una verdadera e inaccesible Conservaduría General del Registro Civil que le suministrará periódicamente, y este es el peligro mayor del sibilino ofrecimiento, “recomendaciones personalizadas”, pues la persona ya entonces habrá quedado reducida a un perfil estadístico de consumidor de libros, de música, de conceptos livianos o de alimentos transgénicos.

En el otro extremo del hilo, lo mejor de este libro fragmentario y descosido en el que se notan demasiado las juntas del collage, de este Frankenstein falto del hálito vital que le hubiera permitido ponerse en movimiento por sí solo, es la anotación del día 5 de enero. Son, al fin y al cabo, los primeros días, los primeros meses de 1998, los más afines a los anteriores *Cuadernos de Lanzarote*: aquellos en los que el escritor iba mecanografiando, a menudo con retraso, algunos acontecimientos relacionados con sus trabajos y con sus días. ¿Habrá en la casa de Las Tías de Fajardo, además de archivos informáticos por desvelar, cuadernos manuscritos, caligrafiados con las grandes eses mayúsculas de su firma autógrafa? ¿Contendrá alguna caja, de las traídas de la península y que esté aún por desembalar, cuadernos en octavo, como aquellos en los que Kafka, además de escribir, dibujaba siluetas, muebles y casas precarias? ¿Albergará el baúl arrinconado, o el altillo del último armario, libretas de tapas azules, o anaranjadas, o de alguno de aquellos otros colores mediante los que catalogaron sus albaceas la obra inédita de Georges Perec?

Ha muerto Ilda. Tuvimos una hija

El 5 de enero de 1998 José Saramago recordó a Ilda Reis: dejó en esa fecha dejó registro de su muerte. Escribió, dice el traductor:

Ha muerto Ilda. Ilda era Ilda Reis, que en sus tiempos mozos empezó su vida laboral como mecanógrafa de los servicios administrativos de los Caminhos de Ferro y después, obligando a un cuerpo demasiadas veces sufridor, esforzando la tenacidad de un espíritu que las adversidades nunca conseguirían doblegar, se entregó a la vocación que haría de ella uno de los más importantes grabadores portugueses. Gozó de esa felicidad sustituta que el éxito suele vender cara, pero se le había escapado la simple alegría de vivir. Sus grabados y sus pinturas fueron en general dramáticos, escindidos, autorreflexivos, de expresión tendencialmente esquizofrénica (lo digo sin ninguna seguridad), como si todavía insistiese en buscar una complementariedad perdida para siempre.

Estuvimos casados veintiséis años. Tuvimos una hija (SARAMAGO, 2018, p. 24-25)¹.

He ahí, en crudo, el cálculo biliar, la masa crítica, el átomo o la piedra esencial a la que quedaron reducidos veintiséis años de matrimonio, periodo en el que se computa la vigencia legal (1944-1970) y no la duración de la convivencia afectiva. He aquí al Saramago quirúrgico, Analítico, expeditivo, capaz de sintetizar en catorce líneas y media (en la edición de Alfaguara que aquí se cita) la existencia de otra persona. Esa anotación es, al fin y al cabo, no un microrrelato sino una novela: una novela más de terror que de misterio. Una novela breve sobre el horror de la vida diaria, de lo absurdo e inexplicable de la vida ordinaria, que es un asunto en el que insistirá, páginas más adelante, filosófico, el escritor². Una novela disfrazada de crónica, a medio camino entre la esquila funeraria enmarcada en negro y la crítica artística. Una novela compuesta por un avezado redactor de titulares de periódico auxiliado por un coleccionista de estampas, o por un esteta, o por un médico que diagnostica la “felicidad sustituta”. Una novela que podría, si quisiera, ser aún más escueta. Limitarse, por ejemplo, a: “Ha muerto Ilda. Ilda era Ilda Reis. Estuvimos casados veintiséis años. Tuvimos una hija”. O, aún más depurada, más esquelética, más afectada de estenosis: “Ha muerto Ilda. Tuvimos una hija”.

A quienes nos da miedo pensar que, al hacer un inventario parcial de nuestra existencia, podamos llegar a escribir de él o de ella: “Ha muerto Tal. Tuvimos dos hijos”, así hubieran transcurrido veintiséis o seis años desde que fueron engendrados, lo que verdaderamente nos causa pavor es oír lo contrario. Lo que nos aterroriza es que él, o que ella, piense eso de nosotros, que lo sienta ya sobre nosotros, incluso antes de que hayamos muerto y comience a acelerarse la cadencia del olvido. El miedo cervical a quedar reducidos no ya a ceniza sin urna que la acoja, o a mero progenitor de una descendencia sin nombre, sino a guarismo intrascendente, a dígito insignificante, a ese «tuvimos» que, demasiado remoto, se deshilacha a la intemperie. Quienes tememos no tanto a ese destino imprevisible cuanto a esta doliente realidad que insiste en que no tenemos, en que alguna vez tuvimos, admiramos al José Saramago objetivo y radical, al hombre enjuto que, incluso desde el lecho de muerte, en la habitación del último hospital, mantuvo gigantescamente abiertos los ojos para que, desde fuera, viéramos lo que contenía en su interior. A ese José Saramago que, con tanto rigor y medida, consciente de su valor y de su escasez, de su precariedad y su fragilidad, dosificó la ternura que cultivaba, al igual que los árboles insulares sitiados por el viento el 1 de enero de 1998, a cobijo de la destrucción. La ternura, el afecto, la calidez y la atención que continuamente nos deparó a quienes, con toda probabilidad, por accidentales, por circunstanciales en su vida, menos lo merecíamos.

Expresión tendencialmente esquizofrénica

Tras tener conocimiento de que los grabados de Ilda Reis “fueron en general dramáticos, escindidos, autorreflexivos, de expresión tendencialmente esquizofrénica”, al leer de nuevo las páginas iniciales de *El Evangelio según Jesucristo*, ese primer capítulo en el que se escucha de fondo la voz de Dante Alighieri reverberando en la selva oscura del umbral de su *Commedia*, crece la sospecha de algo que rezuma de esas palabras liminares es debido a Ilda Reis: que algo quedó allí prendido de la artista que sabía usar el buril y el cobre, con la que, es lógico pensar, el novelista hablaría en alguna ocasión de los excepcionales grabados firmados por Alberto Durero, tanto del *San Jerónimo en su estudio* como de los contenidos en la *Pasión Grande*, tanto de *El caballero, la muerte y el diablo*, transitado por dos caballos y por un perro que acabaría viviendo con él triplicado en Lanzarote, como de la colección formada por la *Pequeña Pasión*, aunque es posible que hablaran con más frecuencia, por serles el asunto tan cercano, de *Melencolía I* y, en consecuencia, de la “saudade” y del genio creativo. También de algunas de las crucifixiones en las que tres ángeles ingravidos recogen en copas, que luego serán cálices, la sangre que mana de las cuatro heridas del reo supliciado: de aquellas similares a esa estampa con cuya transcripción verbal José Saramago abrió el perturbador relato sobre la culpabilidad de un padre, de otro José, ahora carpintero de Nazaret, que, por salvar a su hijo, condenó a muerte a los de sus vecinos, asunto del que trata reiteradamente en las páginas de este cuaderno devanado durante los meses previos al Nobel.

No es el documentado autor de *Manual de pintura y caligrafía* quien le adjudica a Durero la xilografía con la que los impresores ilustran la apertura de *El Evangelio según Jesucristo*, sino que son los editores los que, sin precisar el pie de imagen incorporándole la palabra “atribuido”, se la endosan al artista alemán, y ello a pesar de las fundadas dudas que hay sobre su autoría, pues no en vano esta carece de su firma arquitectónica (de la A convertida una casa para cobijar a la D). *La Pasión Grande* de Alberto Durero sí contiene una *Crucifixión*, grabada entre 1497 y 1500, quizá en 1498 (xilografía, 385 x 279 mm. Albertina, Viena) en la que se muestran un sol y una luna, arrinconado cada uno de los rostros que identifican las esferas en los ángulos superiores del rectángulo que sirve de ventana a la escena, aunque, al contrario que la referida en la novela, esta carece de ladones; hay en ella cuatro marías cubiertas con toca, situadas a la izquierda de la cruz y no a sus pies, como sucede en la otra, y dos inverosímiles militares a caballo, aunque en el horizonte no haya, a diferencia que en el libro, un molino de viento importunando el paisaje.

Además de noticias sobre la repercusión de *El Evangelio*, *El cuaderno* contiene, incluido en el día 7 de diciembre de 1998, tal vez más a iniciativa de quienes gestionan sus derechos, o por recomendación de sus editores, que por

decisión de él mismo, como sucedía con la inclusión en el frontispicio de la novela de escena del Gólgota (Durero incorpora la calavera de Adán para identificarla) el discurso de aceptación del premio ante la Academia sueca, titulado *De cómo el personaje fue maestro y el autor su aprendiz* (SARAMAGO, 2018, p. 192-207). Era 1991 cuando Caminho publicó en Portugal la primera edición de *El Evangelio*, ya dedicado a Pilar, que lo llevaría a aislarse en Lanzarote³, el concluido a las 18:40 del 20 de agosto, aunque aún pendiente de una última revisión, y que sería presentado el 7 de noviembre. *El Evangelio*, concebido en Sevilla por medio de una ilusión óptica⁴, no es extraño que comenzara describiendo un dibujo, recorriendo con la yema del dedo las líneas de un dibujo⁵, cuyo asunto también alienta y atormenta algunas litografías de Ilda Reis, con esa escena de un martirio localizado en una geografía flamenca en el que el llamado Buen Ladrón, “un hombre desnudo atado a un tronco de un árbol” (SARAMAGO, 1992, p. 9), está situado debajo de él, con sus pies clavados uno al lado de otro, y no, como los del Cristo, uno encima del otro. Saramago analiza las diferencias del trazo, la variable hendidura que el grabador causó en la madera, el ancho de línea y si esta es sinuosa, y de ello deduce no solo si los cabellos son o no rubios: también el color, el “tono general de la cabellera representada”, el de la melena de una María Magdalena a la cual, de entre todas las marías evangélicas, acaso distinguió con la ayuda de la experimentada Ilda Reis, ofrecida en algún momento feliz aquellos once años pretéritos, anteriores a Isabel de Nóbrega, o de los que precedieron a 1970.

Sueños psiquiátricos

El cuaderno se extiende desde un ventoso 1 de enero de 1998 en la isla hasta un comercial 14 de enero de 1999, uno de los dos días incorporados para así poder referir la solitaria compra de unos pares de calcetines, célibes y necesarios, en un gran almacén desalmado. El cuaderno es un compendio de artículos periodísticos (entre otros, sus colaboraciones periódicas con la revista *Visão*) y de conferencias impartidas por el mundo (en universidades y congresos, desde Santiago de Chile, para hablar de José Donoso, hasta Cáceres, para disertar filosóficamente sobre la omnisciencia del autor); de seleccionadas cartas de sus lectores y de las ejemplares y ejemplarizantes respuestas que les remite. En sus páginas se reproducen entrevistas (como la clarificadora de Humberto Werneck para la revista *Playboy* o la teatral de José Augusto Ribeiro para la brasileña *Cenário*)⁶ y algunos prólogos, como el redactado para servir de preliminar para la edición de los Sonetos de Pietro Aretino realizada por el granadino Pablo Luis Ávila⁷, o el texto para el catálogo de una exposición de esculturas de Susana Solano, titulado *El uso y el nombre*⁸.

El cuaderno frece una nómina de visitas, de Chiapas a la nochevieja de La Habana Castril, desde Yuste hasta Turín pasando por San Cristóbal de las Casas, y

una relación de premios concedidos y de premios juzgados; de propuestas para competir en posibles galardones, como la realizada por el ayuntamiento de Madrid con su candidatura para el Nobel (SARAMAGO, 2018, p. 138), y de negativas a merecidos reconocimientos: de desaires, como los persistentes de las autoridades municipales de Mafra⁹. Contiene noticias luctuosas (la muerte de Maria Judite de Carvalho o de Mariana Villar), datos sobre exposiciones visitadas (la de Helena de Almeida, en la Casa de América el 12 de febrero, con sus fotografías intervenidas con acrílico azul), informes sobre objetos perdidos en aeropuertos y comentarios de texto (a propósito del libro de Francisco Umbral sobre Ramón del Valle-Inclán titulado *Los botines blancos de piqué*, del que agradecidamente cita “Una palabra, un adjetivo, una frase, solo son verdaderos y matinales cuando sorprenden a quien los ha escrito”, aunque aquí se haya suprimido la tilde que en sólo acentuaba el original. SARAMAGO, 2018, p. 60). También se entreveran en el diario incompleto afirmaciones y decisiones que el tiempo desmentirá: “¿Tendré fuerzas para resistirme? [a ceder los derechos para una versión cinematográfica de *Ensayo sobre la ceguera*]... juro por los dioses de todos los cielos y olimpos que nadie tocará *Ensayo sobre la ceguera*” (SARAMAGO, 2018, p. 66), y comidas y cenas con traductores o con colegas, con Gabriel García Márquez o con Carlos Fuentes (o las reiterativas en el restaurante turinés Otto Colonne, en el número 5 de la Via di Barolo Giulia), y de visitas, como la realizada a la casa del arquitecto Luis Barragán, construida en 1948 en el antiguo barrio de Tacubaya, en el hoy número 12 y 14 de la calle de General Francisco Ramírez, colonia Daniel Garza en la Ciudad de México, una obra maestra de la arquitectura doméstica, de la casa del creador, sobre la que el Nobel no da su opinión: de la que no dice nada. Con estas dos palabras contradictorias, con «Nada más», casi un oxímoron, concluye la anotación del 7 de enero, que corresponde al enterramiento de Ilda Reis (SARAMAGO, 2018, p. 25). Ese día, posterior al festivo día de reyes, José Saramago asiste al funeral de Ilda Reis y al traslado de su cadáver al nuevo cementerio de Carnide, en Lisboa, inaugurado dos años antes y construido de acuerdo al proyecto del arquitecto Carlos Guedes de Amorim y del paisajista Júlio Morerira. Esta es una de las pocas obras de arquitectura contemporánea que el escritor, especialmente crítico con ella y sus desmanes en *Viaje a Portugal, elogio*¹⁰. Lo hace a través de una intermediaria, poniendo en boca de su primera esposa la expresión, o el pensamiento, siguiente: «Este arquitecto tenía las ideas claras». No podía sospechar el escritor mientras veía el agua correr cuesta abajo que apenas seis años después, en 2004, en el cementerio «ubicado en una ladera de suave pendiente, en plataformas amplias donde no hay (¿de momento?) una única sepultura» (SARAMAGO, 2018, p. 25), se dejarían de hacer enterramientos debido a la multitud de problemas técnicos y a las deficiencias que presentaba la construcción y que lo inhabilitaban¹¹.

Esta “silva de varia lección” que agrupa *El cuaderno* es útil para conocer los gustos, los intereses, las sensaciones, los compromisos del escritor en algunos días espigados de aquel año. Útil para conocer más su agenda que su vida. Una gavilla de anotaciones a las que, aparte de la secuencia impuesta por la cronología, le falta alguna cohesión; una miscelánea, un cajón de sastre en el que recopilar textos dispersos pronunciados o publicados en otros lugares y que han sido remolcados y atracados en este puerto, abarloados en este astillero que recuerda a los dibujados por Juan Carlos Onetti en las inmediaciones de Santa María. Textos que podrían pasar a formar parte de otras colecciones, de otros libros compilatorios que quizá, para reordenar sus obras completas, precise el mercado en el futuro inmediato: epistolarios, conferencias, discursos, artículos de prensa, prólogos, ensayos, etcétera, para celebrar en 2022 el centenario de su nacimiento.

El uso y el nombre

1998 es, además del año del Nobel, el de la promoción de *Todos los nombres*, de su presentación en ferias y en librerías, en Buenos Aires, en Montevideo, en el teatro Degollado de México DF y en numerosas ciudades europeas: el año durante el que tuvo que dar explicaciones sobre su génesis y sus circunstancias¹², y el momento en el que reconoció que este era su mejor libro¹³. Hay que agradecerle a la publicación póstuma de *El cuaderno* la recopilación de noticias y ciertas reseñas aparecidas aquel año conmemorativo sobre esta última novela, previa al Nobel, con la que quizá culmina una trayectoria ascendente que, a partir de entonces, forzada por las circunstancias, seguirá otras derivas sesgadas y soportará lastres que la irán gravitatoriamente apartando de los objetivos de índole literaria que hasta entonces la motivaban y la sustanciaban.

Como respuesta a una pregunta sobre el carácter autobiográfico de *Todos los nombres* que le plantea en una entrevista el periódico *Liberazione*, el autor¹⁴, para diferenciarse del protagonista de la historia, del don José enjaulado que se alza del suelo y se rebela, informa: “No he vivido nunca solo, estoy casado por tercera vez, tengo una hija y dos nietos” (SARAMAGO, 2018, p. 172)¹⁵. En contestación a una cuestión sobre la geometría y la jerarquía en la Conservaduría, dice: “El orden jerárquico de los funcionarios de la Conservaduría puede ser entendido como el orden de una historia en la que todos los hechos, las fechas y nombres tuviesen sus sitios marcados y fijados de una vez para siempre” (SARAMAGO, 2018, p. 173), eludiendo explicar la intromisión de los triángulos en el rectángulo totalitario y las interferencias entre el laberinto lineal y la arquitectura de la casa o de la ciudad. Para argumentar algunos aspectos de la estructura formal, recurre a interpretaciones ajenas. Por ejemplo, a la de Almudena Grandes en la presentación silenciada el 4 de febrero en Madrid: “en las páginas de esta novela la Conservaduría

General del Registro Civil es mucho más que un edificio, que una intrincada red de pasillos y archivos, más que un universo de papel viejo y tinta pálida, desvaída” (SARAMAGO, 2018, p. 51); o el día después, en Barcelona, ahora por mediación de Manuel Vázquez Montalbán: “El protagonista busca y rebusca en la geometría hilada del archivo de la Conservaduría General del Registro Civil como un universo de archivos o como el universo archivado, materialización del espacio con el tiempo, el uno y el otro embalsamados” (SARAMAGO, 2018, p. 52-53).

La arquitectura, por tanto, como metáfora: *El cuaderno del año del Nobel* como analogía involuntaria de un edificio al que, como hiciera don José cuando asaltó el colegio, se entra por el tejado. *El cuaderno* como recinto de grandes y de pequeñas habitaciones, cada una iluminada de manera distinta, no todas bien ventiladas, no todas contiguas ni conectadas con suficiente fluidez: como cobijo en el que la intimidad se trasparenta, similar a aquel edificio, del que se hablaba en *Casi un objeto*, al que le amputaron la fachada, quedando su interior al descubierto, desprotegido de la maldad. La arquitectura, también, como alegoría si se investiga ¿Hasta qué punto repercutió en su obra el presunto trauma provocado por la demolición, a causa de los conflictos familiares sobre el patrimonio, de su casa infantil en Azinhaga?; o, ¿En qué medida están presentes en sus novelas, en *La balsa de piedra*, por ejemplo, las viviendas en las que residió “Entre el tiempo que viví en la Rua Fernão Lopes, en Saldanha, y después en la Rua Heróis de Quionga, en Morais Soares” (SARAMAGO, 2018, p. 36-37)?

En lugar de influencia, hablar de presencia

Lo más significativo de *El cuaderno del año del Nobel* para un investigador interesado en el pensamiento arquitectónico de José Saramago es lo que escribe el día 29 de marzo de ese año, ochocientos cuarenta y seis días después, considerando que 1996 fue bisiesto, de haber escrito, en el tercer diario de su *Cuadernos de Lanzarote*, el 4 de diciembre de 1995, lo siguiente:

José Joaquín Parra Bañón, un arquitecto de Sevilla, vino a enseñarme su proyecto de tesis de doctorado, cuyo tema será, ni más, ni menos, lo que él designa como “pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago”. Que Monsieur Jourdain (para citarlo una vez más) anduvo haciendo prosa sin darse cuenta desde que aprendió a hablar, ya lo sabíamos, pero lo que yo nunca habría esperado era que se pudiese encontrar en mis libros algo que no sólo mereciese ser llamado “pensamiento arquitectónico” como podría interesar a un arquitecto, hasta el punto de hacer de tal “pensamiento”

objeto de tesis doctoral. Escéptico al principio de la conversación, acabé por rendirme a los argumentos de José Joaquín Parra y ahora lo que siento es una enorme curiosidad. Pero tendré que esperar dos años... (SARAMAGO, 1997, p. 641).

La espera duró no dos sino tres años. Es en *Le Bourgeois gentilhomme* de Moliere (la comedia-ballet en prosa estrenada en 1670 en el Castillo de Chambord con música de Jean-Baptiste Lully) donde “el señor Jourdain se asombra cuando comprende que anda haciendo prosa desde que nació”, (SARAMAGO, 2018, p. 37). Es a este Monsieur Jourdain al que se refiere Saramago ese remoto 4 de diciembre de 1995 (festividad de santa Bárbara, patrona gótica de la arquitectura)¹⁶, cuando habla de su desconfianza en la viabilidad de una tesis doctoral que se ocupara de su hipotético “pensamiento arquitectónico”. Es el 29 de marzo de 1998, respondiendo a la pregunta que le plantea desde París Eduardo Prado Coelho, para la revista *Art Press* sobre la presencia de la pintura en su obra, cuando el Nobel incrédulo, hermanado entonces con el escéptico santo Tomás evangélico (el apóstol patrón occidental de la arquitectura), afirma:

tal vez sería más exacto, en lugar de influencia, hablar de presencia. Directa, como en el caso del *Manual de pintura y caligrafía*, indirecta como en ciertas descripciones de ambientes, no de paisajes, que casi no aparecen en mis libros. Ni rostros definidos. En todo caso, creo que la “disciplina plástica” realmente reconocible en mis enredos es más bien la arquitectura (SARAMAGO, 2018, p. 73).

Es la arquitectura la que sustenta el *Manual de pintura y caligrafía* y *Todos los nombres*; la que contiene la *Historia del cerco de Lisboa* y la que posibilita, de nuevo fundamentada en la cartografía lisboeta, *El año de la muerte de Ricardo Reis*; la que germina en *Memorial del convento* y llega, enhebrada en *El Evangelio según Jesucristo* hasta *Caín*, quien, como es bien sabido, es en el mito el primer fundador de ciudades y, en la novela, el primer arquitecto que merece tal nombre¹⁷.

Catorce meses después de su manifestación notarial acerca de la significativa presencia de la arquitectura en su obra, el 1 de junio de 1999, José Saramago asistiría, ya con el Nobel bajo el brazo y de acuerdo al compromiso verbal que había adquirido con el doctorando cuando meses antes (hacia el 10 de mayo de 1998) recibió en Lanzarote los dos tomos del borrador de la investigación, a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla para asistir a la lectura de la tesis doctoral titulada *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*¹⁸.

La belleza absoluta

El reconocimiento expreso de que la disciplina plástica realmente reconocible en sus obras es la arquitectura no es más que la confirmación de lo que ya venía diciendo, de un modo u otro, fragmentariamente, entreverándolo en diarios y novelas, disimulado entre otros asuntos, desde el comienzo, ya en *Claraboya*, bien mediante el relato de sus experiencias (cuando en *Viaje a Portugal*, fascinado por la iglesia de Atalaia, descubre que “la arquitectura, sólo por sí, puede hacer feliz a un hombre”, SARAMAGO, 1995, p. 205) o bien mediante la interpretación de sus sueños (como cuando el 1 de febrero de 1995, en *Cuadernos de Lanzarote*, sueña con “arquitecturas inacabadas... no son ruinas, es una obra gigantesca que no llegó a ser terminada” e inquieto se pregunta, primero, “¿Qué querrá decirme este sueño?” y después “¿Qué estaré diciendo yo al soñarlo?”, SARAMAGO, 1997, p. 470).

Y, por si quedara alguna duda al respecto de la presencia o de la trascendencia de la arquitectura en su obra, en la referencia correspondiente al 29 de abril de 1998 de este diario también, al igual que sus construcciones oníricas, inacabado, confiesa que fue la arquitectura la que le dio a conocer “la belleza absoluta” y la que lo ayudó “a definir y explicar la persona que soy”. Dice:

No me imaginaba que la más profunda emoción estética de mi vida, aquel inolvidable estremecimiento que un día, hace muchos años, me sacudió de la cabeza a los pies cuando me encontré ante la puerta que Miguel Ángel dibujó para la Biblioteca Laurenciana, en Florencia, no me imaginaba entonces que esa sacudida de todo mi ser se repitiera alguna vez, mucho menos ante un paisaje natural, por más bello y dramático que fuese, y por nada admitiría que la impresión que pudiera causarme fuese tan arrebatadora como la que había sentido, en un instante mágico de deslumbramiento, por la virtud de la que desde ese día -no una escultura, no una cúpula, una simple puerta- había pasado a ser, para mí, la obra maestra de Buonarroti. Y, sin embargo, así fue. Cuando mis ojos, atónitos y maravillados, vieron por primera vez Timanfaya; cuando recorrieron y acariciaron el perfil de sus cráteres y la paz casi angustiante de su Valle de la Tranquilidad; cuando mis manos tocaron la aspereza de la lava petrificada; cuando desde las alturas de la Montaña Rajada pude entender el esfuerzo demente de los fuegos subterráneos del globo como si los hubiese encendido yo

mismo para romper y dilacerar con ellos la piel atormentada de la tierra; cuando vi todo esto, cuando sentí todo esto, creí que debería agradecerle a la suerte, al azar, a la ventura, a ese no sé qué, no sé quién, a esa especie de predestinación que va conduciendo nuestros pasos, el privilegio de haber contemplado en mi vida, no una, sino dos veces, la belleza absoluta. (SARAMAGO, 2018, p. 88-89)

La arquitectura de la puerta y la arquitectura del paisaje: el Timanfaya y la Biblioteca Laurenciana como arquitecturas paralelas por encima de sus diferencias, extremas, aunque una conduzca a la otra. Toda la arquitectura, una misma arquitectura de principio a fin, conmoviendo al escritor y al lector desde la primera a la última página. No en vano, ya en la apertura de *El cuaderno* (ya que son páginas sonoras, se podría decir que en la obertura), donde sopla con violencia el viento atlántico, el escritor ejerce su secreta profesión de arquitecto. Hay el 1 de enero un viento nocturno y destructor que combate la casa y que abate las plantas que la protegen. José Saramago, entonces, temiendo a los remolinos huracanados que asolaron a Macondo al final de *Cien años de soledad*, sale al exterior en su defensa: es el arquitecto que refuerza, que apuntala, que repara las murallas desmoronadas por el embate de la naturaleza. Es el arquitecto que, con su cuerpo, como en la *Historia del cerco de Lisboa*, protege la ciudad, su ciudadela, su casa, el hogar en el que se cobija Pilar: que defiende una habitación que se ha fundido con su propia carne, un espacio vital integrado en su propio espacio orgánico. “Estuve viéndome reflejado en mi obra todo el día” dice, satisfecho con su labor poliorcética (SARAMAGO, 2018, p. 22).

Una arquitectura tan demencial

El José Saramago que se emociona en el vestíbulo florentino de la biblioteca medicea y el que colorea con té las llagas de la solería de su cuarto es el mismo que ejerce de analista de la arquitectura ajena¹⁹: por ejemplo, de la casa donosiana de *El obscuro pájaro de la noche*, de “los pasillos tortuosos, los patios viscosos, las puertas falsas, las escaleras suspendidas, los dormitorios sonámbulos de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba” (SARAMAGO, 2018, p. 46). Un análisis también comparatista de la “arquitectura demencial” de la casa obscena que el Nobel había relacionado con El gabinete del doctor Caligari. Dice, bajo el título de “José Donoso y el inventario del mundo”²⁰:

El inventario de la Casa es, pues, el inventario del mundo. Así como en *La desesperanza* tenemos dificultad en conceder que

todos esos actos y palabras quepan en las pocas horas que se cuentan entre un crepúsculo y una alborada, también diríamos que en la Casa de *El obsceno pájaro de la noche*, por enorme, por desmesurada que sea, una arquitectura tan demencial como la de *El gabinete del doctor Caligari*, sería imposible una acumulación semejante de seres que intentan mantener el equilibrio en el pasadizo entre la vida y la muerte, de objetos de una variedad e inutilidad infinitas. Ahora bien, esa acumulación no solo no es imposible, sino que desde el punto de vista de José Donoso es de una lógica impecable. Bajo las camas de las viejas, en los mil desvanes de la Casa, en las buhardillas y en los sótanos, en los armarios insondables, debajo de montañas de trapos, lo que se oculta es un mundo que estaba por inventariar y explicar, un mundo de seres y de restos donde faltaban por colocar todos los nombres, por definir todos los atributos, hasta la extenuación. Y como para ello no serían suficientes ni una ni muchas vidas, pues cada una de ellas añadiría, a su vez, restos a los restos, no tuvo José Donoso otro remedio que detener el tiempo, subvertir su duración, operar simultáneamente, en Santiago y en la Casa, con los husos horarios de todo el circuito del mundo... Lo que equivale a decir que el lector atento no tenía razón. De lo máximo a lo mínimo, todo el universo está presente en el segundo en que pronunciamos la palabra que lo dice. (SARAMAGO, 2018, p. 48-49)

Su interés por la arquitectura es general, total: abarca desde el pomo de la puerta a la ciudad concéntrica, al hipermercado universal que proyectó en *La caverna*. *Viaje a Portugal* es, en cierta medida, un tratado sobre arquitectura portuguesa, y también un memorial del paisaje, aunque Saramago diga que en su obra no se ha ocupado de él (SARAMAGO, 2018, p. 73)²¹, que merecería formar parte del precursor *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* (que daría lugar en 1961 a los dos volúmenes pioneros de *Arquitectura Popular em Portugal*), y no, como algunos erróneamente creyeron, una ilustre guía de viaje. Añade el escritor, predispuesto a aclarar algunas dudas sobre su creciente inclinación hacia la arquitectura, sobre su interés y su sensibilidad por la arquitectura: “Me interesa más lo que se suelen llamar “instalaciones”, quizá por lo que tienen de... arquitectura. Media docena de piedras colocadas en el suelo, cuatro tablas armadas en el aire, pueden impresionarme mucho más que un cuadro de Mondrian” (SARAMAGO, 2018, p. 74).

De pintura y caligrafía

En *Manual de pintura y caligrafía* José Saramago cita a Francisco de Holanda. En *El cuaderno* no habla de él, pero, apropiándose de su teoría, pone en práctica sus enseñanzas. Lo hace cuando dice: “Nacemos y de inmediato empezamos a aprender las palabras, después las recreamos al usarlas, dibujamos su imagen en papeles, y, antes o después, entendemos que son, en sí mismas, música” (SARAMAGO, 2018, p.43). El arquitecto portugués formado en Évora, Francisco de Holanda (Lisboa, 1517-1584), en sus *Diálogos de Roma*, hizo conversar, entre otros, a Miguel Ángel Buonarroti (a quien conoció y al que trató) con Lactancio Tollomei. En la fingida conversación que escenifica en el segundo de sus diálogos, y que refiere José Saramago en su ensayo sobre la unidad del dibujo y la caligrafía, Lactancio le recuerda a Buonarroti que en tiempos de Demóstenes una sola palabra servía para designar a la pintura y a la escritura: que la palabra “antigrafía” aunaba la literatura y el dibujo, la escultura y cualquier forma en la que se ejerciera la pintura, de modo que no había diferencia alguna entre hablar de la escritura de Agatarco y del dibujo de Agatarco ni de discernir, en consecuencia, entre un apunte del natural de Álvaro Siza y un proyecto de Álvaro Siza.

Los *Diálogos de Roma* conforman la segunda parte de su tratado *Da Pintura Antiga*, concluido en 1548. En la tercera parte del mismo, constituida por *Do tirar polo natural* (1549, traducida al castellano en 1565), el también filósofo humanista, cartógrafo, miniaturista, diseñador de vestuario regio y escenógrafo, escultor y precursor crítico de arte, afirma que aprendió a dibujar y a escribir indistintamente, al mismo tiempo, y por sí solo, en la corte evorense del infante Don Fernando, enorgulleciéndose de no haber tenido maestros y de no haber necesitado escuelas en las que aprender lo que es la escritura o la arquitectura al margen de la pintura, de la iconografía, de la poética o de la geometría. Es fácil reconocer en la reivindicación que hace Francisco de Holanda de su soberanía formativa, en ese aprender por sí mismo, la voz del propio José Saramago. También en la asunción programática de la “antigrafía” y de otras de sus ideas, aún vigentes.

El alegato de Francisco de Holanda a favor de la recuperación de los verbos originales y de su significado prístino, ya entonces, y muy a su pesar, en riesgo de extinción, en los que dibujar y escribir no se habían fragmentado y distanciado, también se apoya en la *Retórica* de Quintiliano, quien defendía que para ser buen dibujador había que ser buen escritor, al igual que era una exigencia en el sentido contrario. Francisco de Holanda, del mismo modo que antes había hecho Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, se lamenta de la continua pérdida de palabras, de la inútil merma de significados; este denuncia que ya no sepamos cada uno de los nombres que antes se utilizaban para denominar a cada uno de los posibles tipos de puerta y,

aquel, que la “antigrafía” se hubiera escindo y trifurcado: de su inútil fragmentación en varias disciplinas dispares y enemistadas

Francisco de Holanda, excepcional dibujante de fortalezas y de puentes, como evidencia en *Antigualhas*, “antigrafiado” entre 1538 y 1564, e ilustrador de la creación del mundo en *De Aetatibus Mundi Imagines (Imágenes de las edades del mundo)*, compuesto, dibujado y escrito entre 1545 y 1573, y autor en un mismo año, 1571, de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa; De quanto serve a ciência do desenho e entendimento da arte da pintura, na república christã assim na paz como na guerra y Da ciência do desenho*, demuestra con sus obras cómo poner en práctica sus ideas: que el arquitecto dibuja mientras escribe y que escribe mientras dibuja, y que ejerce la arquitectura mientras dibuja escribiendo o mientras escribe dibujando. Que quien no ha aprendido a leer no sabe escribir, y que quien no sabe escribir, no puede saber proyectar: idear, imaginar ni una novela ni un edificio, ni una puerta ni un poema.

El ejemplar *De Aetatibus Mundi Imagines*, conservado en Biblioteca Nacional de España (es probable que el propio Francisco de Holanda se lo regalase a Felipe II en 1582 en su viaje a Lisboa, al ser este proclamado rey de Portugal) contiene ochenta y nueve páginas que miden cuatrocientos quince milímetros de alto y doscientos ochenta y cinco de ancho; encuadernadas con una portada en pergamino, con toques de oro y gouache, son de papel amarillento verjurado, y en ellas las palabras y los dibujos han sido trazados con pincel, pluma, lápiz negro, tinta parda y marrón, y con aguadas de colores y de oro. El libro consta de ciento sesenta y cuatro dibujos. La página número veintinueve contiene el dibujo XX.

En ese dibujo caligráfico puede verse a Adán arrancando la rama de un árbol, no está claro si con la intención de transformarlo en una casa o con la de usar la madera para construir una cabaña en las inmediaciones. La conversión del indígena inculto, del pecador salvaje en arquitecto, se produce en presencia de Eva, que sentada sobre sus pantorrillas, encima de una roca, desnuda, amamanta a un niño que, enfurecido, asfixia con su mano izquierda a una tórtola simbólica. Se trata de Abel, el hijo menor: su hermano, destinado a fundar la primera ciudad, a levantar Enoc en el centro del mito, medio oculto tras ella, levanta su brazo derecho. En esa mano empuña, como si se tratara de un arma, un palo pequeño. Caín posa la otra mano en el hombro de su nutritiva madre, no se sabe si para hacerle saber que él también tiene hambre o para decirle que va a ayudar a su padre en las obras de construcción del refugio que necesitan con prontitud. De este Caín dibujado germinará la escritura del *caín* publicado en 2009 con los nombres en minúscula para completar algunos vacíos bíblicos y para evidenciar las arquitecturas condenadas que habían caído en el olvido.

Mirarse era la casa de ambos

El, por el momento, último cuaderno confirma que a José Saramago toda la arquitectura le interesó. Él fue uno de los escasos escritores contemporáneos que, además de haberle dedicado permanentemente una mirada atenta y sensible a su heterogénea fenomenología, mirada que con frecuencia es más analítica que descriptiva, se ha ocupado de inventarla, de proyectar en su escritura aquella que en cada momento le era conveniente. Sabía Saramago que la arquitectura no es solo la casa y el monumento, el paisaje transformado y la ciudad. Sabía que sus competencias son más amplias, que afectan a la justicia y al bienestar, a la salud y al amor, a la política y al territorio, a la muerte y a la vida, y que en su vasto repertorio están incluidas esas otras cosas menudas que la ocupan y la hacen amable, como son los muebles y las telas en sus infinitas variedades. Porque el escritor incorporó estos materiales ordinarios en su proyecto, Blimunda y Baltasar fueron capaces de construir su casa en el ángulo de un rincón con un baúl en el que guardaban su equipaje, con una estera tendida en el suelo para inaugurar un dormitorio, y con una cortina para que fuera privado ese mínimo recinto que se les antojaba suficiente para la felicidad²². Él aprovechó a estos sabios constructores de hogares para formular una de las más bellas definiciones de casa que jamás han sido promulgadas: “mirarse era la casa de ambos”. “Sólo se miraron, mirarse era la casa de ambos”, escribió Saramago en *Memorial del convento* (SARAMAGO, 1986, p. 70). Porque mirarse a los ojos como ellos fueron capaces de hacerlo, asomándose él dentro de ella al mismo tiempo que ella se adentraba en él, es la manera de levantar los más firmes muros de una casa compartida que aspire a ser definitiva.

Pocos son los escritores que pueden prescindir del escenario de la casa sin merma de su obra, evitar el espacio arquitectónico como lugar de los hechos sin que el relato sufra la pérdida. Solo algún Dios fue capaz de crear de la nada. Todos los demás genios melancólicos, escritores, demonios y arquitectos, han de crear a partir de las preexistencias, empezando por ellas y luego alterándolas para que surjan novedosas. Quizá la única característica común del amplio repertorio de las arquitecturas saramaguianas es que estas son verosímiles, que son adecuadas para que sucedan las historias que, por voluntad del escritor, van a acontecer en su seno. Si se trata de casas, serán casas en las que se pueda vivir, no lugares ficticios. Si se trata de templos, edificios desmesurados en los que la sangre del sacrificio tenga fácil acomodo: una sucesión de cajas paralelas que ocultan en su interior un último recinto que en *El Evangelio san José* sospecha que está vacío.

En la obra de Saramago no tienen cabida las arquitecturas alucinadas y extravagantes que otros autores nos ofrecen como decorado, casi como espectáculo. Y es que en él la arquitectura raramente será propuesta solo como escenario, como telón de fondo, como estrategia para aparentar una cierta realidad. En su obra la

arquitectura es tratada en cuanto a escena, como suceso; es una protagonista más que interviene en la historia que se cuenta y que, a menudo, la determina.

Saramago no se contentó con las arquitecturas heredadas: a él le gustaba imaginar las que iban a ser habitadas por sus personajes. Claro que hay memoria, que hay una casa infantil que de una u otra manera siempre se vislumbra, unos muebles de circunstancia, un piso solitario, un retazo de ciudad o un paisaje que no es posible olvidar y que se cuele en la escritura como si en ella misma, y no en los recuerdos, hundiera sus raíces más profundas. Porque aunque sea posible que los Maltiempos vivan en la misma casa recreada en que vivieron los abuelos de Azinhaga, con su misma escasez arquitectónica, con idéntica pobreza, Saramago no se limitará a copiarla y aprovechará la ocasión para formular de nuevo los principios funcionales del Movimiento Moderno, que es lo que hacen Manuel Espada y Gracinda cuando en *Alzado del suelo* conviertan su única dependencia en cocina si en ella se cocina, en dormitorio si ahora se duerme, en cuarto de estar si algo estamos esperando frente a la chimenea encendida²³.

A Saramago también le preocupará la materia, la sustancia que la arquitectura emplea para manifestarse; la tierra, la madera, la mancha de la línea y la palabra. Sólo él pudo decir que “las casas en que vivimos, hechas de lo que de la tierra salió, son construcciones humanas, en el sentido riguroso de humano, hechas con hombres. Por eso escribí que la calavera de mi padre era como una piedra de construcción” (SARAMAGO, 1989, p. 168).

Y decir esto es como decir que todo hueso es útil en la fábrica, y que detrás de cada piedra antes hubo un poco de carne extrayéndola, transportándola y levantándola. Decir que la calavera de su padre era una piedra de construcción es decir que su propia calavera, como aquella exhumada por el Gólgota o la sepultada en el cementerio efímero de Carnide, que el cráneo de Eva y el de Ilda Reis son, pueden ser un material de construcción. José Saramago ha demostrado que no siempre son imprescindibles las sustancias tangibles para construir los edificios: que la palabra, como el hueso y como la línea, es un efficacísimo material de construcción para la mejor arquitectura.

Notas

¹ En 1944 José de Sousa se casó con la pintora Ilda Reis; tres años después nació su única hija. En 1970 Ilda y José se divorcian. En 1955 conoce a la poetisa Isabel da Nóbrega; en 1986 a la periodista Pilar del Rí, con la que se casará “oficialmente” en la granadina Castril, en 2007.

² “La muerte, permítame que la contradiga, no es ni ilógica, ni absurda, ni incomprensible. Lo que realmente es incomprensible, ilógico y absurdo es la vida. Morimos porque existimos, pero no sabemos para qué existimos” le dice a Cristina Peres en respuesta a su carta, en la

que previamente le agradece los comentarios que ha hecho acerca del *Ensayo sobre la ceguera* (SARAMAGO, 2018, p. 176-177).

³ Visitado por primera vez y fugazmente el 1 de mayo de 1991, tras impartir unas conferencias en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria. El 22 de diciembre volverá a pasar las Navidades en casa de una hermana de María del Pilar del Río Sánchez (SARAMAGO, 2018, p. 126) residente allí (GÓMEZ, 2010. p. 158-162). En febrero de 1993, cumplidos setenta años, se instalará en la localidad llamada Las Tías, para la que él recuperará el topónimo de Las Tías de Fajardo, ocupando una casa de nueva planta expresamente construida para ellos, a la que llamará “A Casa”.

⁴ “Este surgió de una ilusión óptica en Sevilla. Atravesando una calle en dirección a un quiosco de periódicos y revistas, en aquel conjunto de títulos y manchetas me pareció leer: *El Evangelio según Jesucristo*”, (SARAMAGO, 2018, p. 135). *El Evangelio* fue escrito antes de residir en Lanzarote: no obstante, los paisajes de la novela, la geografía que hace de escenario, es afín al de la isla.

⁵ “digo que hasta el *Evangelio* estuve describiendo una estatua, la superficie de la piedra (la estatua es solo la superficie de la piedra...), y con el *Ensayo* he pasado al lado de dentro” (SARAMAGO, 2018, p. 139).

⁶ SARAMAGO, 2018, p. 125-136 y p. 163-168.

⁷ Prólogo en SARAMAGO, 2018, p. 143-149 y carta del 2.9.98 de Pablo Luis Ávila en SARAMAGO, 2018, p.178-180

⁸ SARAMAGO, 2018, p. 158-163.

⁹ SARAMAGO, 2018, p. 138, p. 61, p. 97, p. 116 etc.

¹⁰ “Este lado de la ciudad no tiene belleza... [los edificios nuevos] parecen copiados de sueños psiquiátricos” (SARAMAGO, 1995, p. 270). También en *Cuadernos de Lanzarote* se filtran los comentarios negativos sobre la arquitectura contemporánea que le resulta desagradable.

¹¹ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23327

¹² SARAMAGO, 2018, p.135, 168, 170 etc.

¹³ “en opinión de Eduardo Lourenço, *Todos los nombres* es mi mejor libro. Estando yo también de acuerdo...” (SARAMAGO, 2018, p.139).

¹⁴ SARAMAGO, 2018, p.172-176, 30 de agosto de 1998.

¹⁵ Violante se llama la hija; Ana y Tiago sus dos nietos.

¹⁶ PARRA, 2007.

¹⁷ En la presentación en el Consulado de Portugal en Sevilla de *El cuaderno del año del Nobel*, el 12.12.2018, Pilar del Río postuló que *El Evangelio* culminaba en *Caín*, cuya redacción, informó, fue acelerada por el escritor acosado por la enfermedad.

¹⁸ Parcialmente publicada en castellano con el título *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Acerca de la arquitectura de la casa* (PARRA BAÑÓN, 2003) y en portugués (PARRA BAÑÓN, 2004).

¹⁹ PARRA BAÑÓN, 2000.

²⁰ El 28 de enero de 1998 es el día casual en el que transcribe al cuaderno la conferencia que antes había dictado en la Universidad de Santiago de Chile (SARAMAGO, 2018, p. 42-50).

²¹ Recuérdese que *Alzado del suelo* comienza afirmando que... También en *Alzado del suelo* hay huellas evidentes de la *Arquitectura Popular em Portugal*: de un interés común en documentar la habitación, las formas domesticas que otros desatendían. Apunta en *El cuaderno*, a propósito del rodaje del documental para RTVE *Esta es mi tierra*: “Durante muchos años, de un modo que casi diría orgánico, el concepto de belleza paisajística estuvo asociado en mi espíritu a la imagen de mantos movedizos de agua... a través de una cadena infinita de impresiones sensoriales, se consustanciaba, a fin de cuentas, en un banal paisaje campestre donde, como en cualquier otro lugar donde haya nacido y crecido un ser humano, sencillamente se estaba formando un espíritu” (SARAMAGO, 2018, p. 86-87).

²² “En un rincón del cuarto de los aperos desenrollaron el jergón y la estera, a los pies pusieron el escaño, frontera el arca, como si fueran los límites de un nuevo territorio, raya trazada en el suelo y en paños levantada, suspensos éstos de un alambre, para que esto sea de hecho una casa y en ella podamos encontrarnos solos cuando estemos solos”. (SARAMAGO, 1986, p. 70).

²³ “Dormiremos abajo, en la cocina, que no lo será cuando, por estar acostados, sea dormitorio, que tampoco será tal cuando estemos levantados, qué nombre tendrá entonces, cocina si estamos cocinando, cuarto de costura si Gracinda está remendando la ropa, y yo mirando hacia las colinas de enfrente, con las manos caídas entre las rodillas, sala de espera, cuando sepamos qué esperamos, parece esto un jugar con las palabras y si no se entiende es porque son formas de ansiedad que se atropellan, cada una queriendo hablar primero”. (SARAMAGO, 1988, p. 184).

Referencias

- ARETINO, Pietro. *Sonetos sobre los «XVI Modos»* (h.1524). Edición y traducción de Pablo Luis Ávila; introducción de Giancarlo Depretis; preliminar de José Saramago (“La imagen y la palabra”). Mallorca: Universitat de les Illes Balears y José J. de Olañeta, 1999.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa, 1980.
- DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- FRANCISCO DE HOLANDA. De Aetatibus Mundi Imagines, 1545-1573. Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137315&page=1>
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Academia de la Lengua Española-Alfaguara, 2007.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago. La consistencia de los sueños*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2010.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. “Brunelleschi y José Saramago comparten el té”. In: *Rev. Fidas*. Sevilla: COAS, n. 14, 2000, p. 3-4.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Acerca de la arquitectura de la casa*. Sevilla: Aconcagua, 2003.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago*. Trad. M. Correia. Lisboa: Caminho, 2004.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir*. Cádiz: Colegio oficial de arquitectos de Cádiz, 2007.
- PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Trad. A. Sáez Delgado. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- SARAMAGO, José. *Memorial del convento*. Trad. B. Losada. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- SARAMAGO, José. *La balsa de piedra*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1987.
- SARAMAGO, José. *Alzado del suelo*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1988.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura y caligrafía*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1989.
- SARAMAGO, José. *Historia del cerco de Lisboa*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1990.
- SARAMAGO, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Trad. B. Losada. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- SARAMAGO, José. *Casi un objeto*. Trad. E. Naval. Madrid: Alfaguara, 1994.
- SARAMAGO, José. *Viaje a Portugal*. Trad. B. Losada. Madrid: Alfaguara, 1995.
- SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Trad. E. Naval. Madrid: Alfaguara, 1997.
- SARAMAGO, José. *Todos los nombres*. Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 1998.
- SARAMAGO, José. *La caverna*. Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 2000.
- SARAMAGO, José. *Caín*. Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 2009.
- E SARAMAGO, José. *El cuaderno del año del Nobel*. Trad. A. Sáez Delgado. Madrid: Alfaguara, 2018.