

CAPÍTULO 4

La novela *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão Una *Odisea* en Lisboa, hoy

Maria António Hörster y Maria de Fátima Silva

Introducción

Presentación de la Autora

Nacida en Coimbra (n. 1940), Teolinda Gersão estudió Filología Germánica en esta ciudad, y posteriormente Germanística, Romanística y Anglistica en Tübingen y Berlín. Tras emprender la carrera universitaria, fue Lectora de Portugués en Berlín, Profesora Adjunta en la Facultad de Letras de Lisboa y Profesora Titular en la Universidad Nueva de Lisboa, donde enseñó Literatura Alemana y Literatura Comparada. En 1995 abandonó la vida académica para dedicarse por completo a la escritura literaria. Debutó en 1981 con la novela *O silêncio* y, desde entonces, ha publicado casi exclusivamente en el campo de la ficción narrativa. Su currículum incluye siete novelas, nueve libros de cuentos y novelas cortas, dos volúmenes de diarios y un texto en el campo de la literatura infantil (cf. Rita/Real 2021).

Ganadora de múltiples premios, Teolinda Gersão es una de las figuras más notables de la literatura portuguesa contemporánea, habiendo contribuido con su obra a conquistar un lugar destacado para la escritura femenina en nuestro país. Cuatro de sus libros han sido adaptados al teatro y puestos en escena en Portugal, Alemania y Rumanía, y algunos de sus cuentos se han convertido en cortometrajes. Sus textos han sido traducidos en 20 países.

La novela con la que debutó, *O silêncio*, es una obra verdaderamente seminal, que contiene en germen los grandes temas y motivos que desarrollará hasta el momento actual: la relación entre el hombre y la mujer, el amor y el sueño de una armonía absoluta entre los cuerpos y las almas, el hogar, las tensiones y la incomunicación, la construcción de la identidad femenina, el deseo de la mujer y su aspiración a la libertad, la fabulación y la reflexión sobre el lenguaje, la realización de la mujer y su conquista de la libertad a través del arte y, en particular, de la escritura. La novela aquí analizada acoge, como veremos, todo este complejo de temas y motivos.

Quizás conocida principalmente como novelista, Teolinda Gersão es una magnífica escritora de cuentos. Domina a la perfección el arte del relato corto, por el poder sugestivo en la creación de personajes y espacios, por la capacidad de conducir al lector con gran poder de

síntesis, sorprendiéndolo a menudo con un final abrupto e inesperado, en consonancia con una tradición anglosajona, en la que no falta el humor (a veces negro), lo grotesco, lo onírico y lo absurdo. Y todo ello con un lenguaje límpido, poético, sereno. Sus figuras suelen proceder de los márgenes de la sociedad, como, por ejemplo, jóvenes delincuentes que matan para aparecer en la televisión, ancianas solitarias olvidadas por sus familias, hombres abandonados, jóvenes frustradas que viven en el choque entre sus rutinas y sus ambiciones de una vida como las que ven en las revistas rosas, esposas pequeñoburguesas que se ahogan en un ideal gris de hada del hogar o jóvenes madres de familia que, agotadas por las exigencias del trabajo y de la familia, caen en un largo y definitivo letargo, viendo al marido, a los hijos y a la criada despedirse, felices, de ellas.

Dotada de un gran poder de observación y sutileza de análisis, Teolinda no necesita buscar muy lejos la materia que alimenta su mundo de ficción, un mundo engañosamente sencillo en la superficie, pero denso en el conocimiento del ser humano y de la vida, todo ello hecho desde la experiencia. Como dice en la contraportada del volumen de cuentos *Atrás da porta e outras histórias*: “Detrás de la puerta hay secretos. De belleza o de horror, porque el mundo y la vida no son lo que parecen. A veces la literatura consigue asomarse por una rendija de la puerta, o incluso forzarla a abrirse. Este intento, siempre renovado, es el objetivo de escribir.”

La Ciudad de Ulises

El título de la novela de Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses* (2011),⁴⁹ se refiere inmediatamente al mito fundacional de Lisboa, que atribuye al protagonista de la *Odisea* la institución de una ciudad que lleva su nombre, Olisipo.⁵⁰ Se trata de una leyenda que ha perdurado a lo largo de los siglos y que encontró, en el gran modernista Fernando Pessoa (1888-1935), una expresión paradigmática en un poema titulado precisamente “Ulysses”. Esta composición forma parte del conjunto poético *Mensagem*,⁵¹ que recorre la historia y el imaginario portugués a través de figuras de referencia, siendo precisamente Ulises el nombre con el que se inicia el relato poético de los grandes hitos de la nacionalidad (Pessoa 1969, p.72):

PRIMEIRO / ULYSSES

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus

PRIMERO / ULISES

El mito es la nada que es todo.
El mismo sol que abre los cielos

⁴⁹ Al final de este texto, puede leerse el testimonio que la autora tuvo la amabilidad de ofrecernos sobre la génesis de esta novela y su relación con la *Odisea*. A Teolinda Gersão nuestro agradecimiento.

⁵⁰ Marca la singularidad de la autoimagen portuguesa el hecho de que una figura que sólo existía en la literatura, en la ficción y en las historias contadas fuera erigida como fundadora de la capital portuguesa (cf. 34-35).

⁵¹ *Mensagem* fue la única obra publicada en vida por Fernando Pessoa, en 1934. En la transcripción del poema se ha respetado la ortografía original.

É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Es un mito brillante y mudo —
El cuerpo muerto de Dios,
Vivo y desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Este, que aquí atracó,
Fue por no ser, existiendo.
Sin existir nos bastó.
Porque no vino, ha venido
Y nos creó.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Así la leyenda rezuma
Al entrar en la realidad,
Y al fertilizarla, fluye.
Abajo, la vida, mitad
De nada, muere.

De las palabras del poeta se deriva la importancia de la dimensión legendaria, ante la cual la realidad casi se aniquila, la figura del griego conciliando paradójicamente ficción e historia.

El poema conserva la idea transversal de que, en su deambular, el héroe habría atracado aquí, ficción a la que la novela analizada concede un amplio espacio. Aunque, según datos históricos probables, la fundación de la capital portuguesa se debe a los comerciantes fenicios, la leyenda que establece al rey de Ítaca como epónimo de Lisboa se nutrió de los romanos. De este modo, quitaban prestigio a los fenicios, sus enemigos ancestrales, y exaltaban una fundación que gozaba de un estatus comparable al de las grandes ciudades del imperio (cf. 36). Autores canónicos de la narrativa histórica han contribuido con su testimonio a reforzar este mito. Por su parte, los personajes centrales de la novela portuguesa, Paulo Vaz y Cecilia, dos artistas plásticos que alimentan el plan de montar una exposición multimodal y original sobre Lisboa, son plenamente conscientes de la fantasía de esta tradición, pero investigan con entusiasmo los documentos en los que se basa (36):

No es culpa nuestra que, por ejemplo, Estrabón escribiera en el siglo I en su *Geografía* que Lisboa se llamaba Ulisseum por haber sido fundada por Ulises, que Solino y otros repitieran a Estrabón, que Asclepiades de Mirlea escribiera que en Lisboa, en un templo de Minerva, colgaban escudos, festones y espuelas de barcos, en recuerdo de las andanzas de Ulises, que San Isidoro de Sevilla afirmara en el siglo VII que “Olissipona fue fundada y nombrada por Ulises, en cuyo lugar se dividen el cielo y la tierra, los mares y las tierras”.

Conscientes de la dimensión fantástica de la figura, incluso después de todas sus indagaciones sobre la historia de Lisboa, es siempre a Ulises a quien vuelven, viendo en él la convergencia de los grandes valores que Grecia nos dejó (63):

Pero en nuestra imaginación Ulises, el griego, representaba el legado helénico.
 Abandonaba su época arcaica, su isla de pastores y marineros, navegaba por
 el tiempo llevando esas tres cosas fundamentales que Grecia había dejado al
 mundo: más allá de la *Odisea*, la Racionalidad y la Democracia.
 Eso, pensábamos, era la mítica huella de Ulises.

El diálogo establecido entre Portugal y la tradición mítica de la antigua Grecia no fue directo, sino la consecuencia de la absorción de elementos progresivamente arraigados en el vasto imaginario europeo, basado en los grandes pilares de la Biblia judeocristiana y la *Odisea* (34). Al igual que ocurría en el mundo antiguo, en el que documentos materiales se asociaban a tradiciones legendarias para darles apoyo y autenticidad, también en el contexto portugués se han aliñado las pruebas del paso de los griegos por el territorio nacional. Pero, además, contribuyendo a la asimilación y consolidación del mito, instituciones, entidades y lugares emblemáticos de Lisboa, incluso hoy en día (por ejemplo, la "torre de Ulisses", la "librería Olisipo", la "editorial Ulisipo" (fundada por Fernando Pessoa, 35), recibieron denominaciones relacionadas con el protagonista de la *Odisea*.

La novela adopta como título el nombre que Paulo Vaz y Cecilia pretendían dar a la exposición que les ocupaba y movilizaba su creatividad durante los cuatro años que vivieron juntos. Fue en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde él era profesor y ella alumna, donde se habían conocido. Casi siempre a través de la voz y la perspectiva de Paulo Vaz, llegan hasta nosotros los acontecimientos de aquella época y el curso que tomaron las vidas de ambos, constituyendo la narración esencialmente una larga analepsis, con varios planos temporales. El largo monólogo del protagonista incluye relatos de acontecimientos pasados, fragmentos de diálogos o conversaciones que imagina tener con Cecilia, su amor de entonces, largos segmentos a modo de ensayo sobre la historia de Lisboa y la historia de Portugal, comentarios políticos y, en la medida en que los dos protagonistas son artistas, no es de extrañar que las reflexiones sobre el arte representen una parte importante de la sintagmática narrativa (e. g., 17, 21-3, 77-100, 113-20).

Durante el tiempo que duró su apasionada relación, Paulo y Cecilia habían realizado innumerables investigaciones, recorriendo la ciudad, informándose en fuentes documentales, intercambiando ideas y estimulándose mutuamente (14). La novela convoca todo el ambiente que rodea a Lisboa, pero no es, sin embargo, solo en su vivencia actual donde la capital portuguesa gana perfil. Para darle dignidad y espesor, casi todo el segundo apartado del primer capítulo, titulado precisamente "Alrededor de Lisboa" (33-67), gira en torno a su historia, desde los tiempos más remotos, evocando a los pueblos que pasaron y dejaron allí sus huellas. Se consultan crónicas, documentos, testimonios culturales, para trazar su evolución, evocando las grandes etapas que marcaron la vida de este núcleo urbano, desde el asedio de la conquista a los Moros, los Descubrimientos y el terremoto, hasta la Revolución de Abril y el momento actual. De la identidad del lugar y de sus gentes forma parte una canción, el fado, al que se dedican interesantes páginas de historia, análisis y crítica (198-200).

Y Ulises, como afirma el poema de Fernando Pessoa, está en la base de su existencia.

Prefiguraciones homéricas en los personajes de la novela

Desde la tradición homérica, la figura de Ulises ofrece dos lecturas. En la *Ilíada*, él es el guerrero que se mueve en un contexto masculino, sujeto a un código de valores heroicos, y que toma de forma autónoma iniciativas decisivas para el resultado del conflicto contra Troya. En la *Odisea*, en cambio, se convierte en "el que mucho ha sufrido", mostrando este epíteto tres rasgos que ahora lo distinguen: la condición de hombre, que borra la de guerrero; la de ser individual, que se afirma no a través de una victoria gloriosa y colectiva, sino a través de la conquista de su condición de rey, esposo y padre; la de alguien, sometido a fuerzas que no controla, pero que determinan su destino. Estas fuerzas, que unas veces le protegen y otras le persiguen, pueden ser dioses, monstruos u hombres, condicionando un recorrido que le aleja progresivamente de un mundo fantástico y le devuelve a la convivencia de los suyos.

El elemento femenino reviste en esta trayectoria una identidad múltiple. En la primera etapa del recorrido de Ulises, las diosas o ninfas -Calipso, Circe y las sirenas- son las que, bajo la apariencia de seducción, constituyen en realidad obstáculos y desafíos a su objetivo esencial de reencuentro con la mujer que le espera. Pero, tras el episodio de los Feacios, su trayectoria está marcada por mujeres auténticas -Nausícaa, como paradigma de la joven que aspira al amor, y Penélope, que encarna a la esposa fiel, puesta a prueba por la larga ausencia del guerrero. Helena, que en la *Ilíada* encarna la seducción, no tiene, en la *Odisea*, un encuentro directo con Ulises, que podría condicionar su regreso. Sin embargo, el protagonista de la novela de Teolinda Gersão, Paulo Vaz, un nuevo Ulises como veremos, se enfrenta a estos tres paradigmas de lo femenino.

Nausícaa

Al principio de su pasión por Cecilia, Paulo Vaz es llevado a ver en ella una prefiguración del personaje homérico de Nausícaa. Desde los primeros contactos, en un contexto de clase, la mira con detalle y reflexiona (24):

Y me sentía al mismo tiempo observado por una mujer muy joven, que buscaba un hombre para amar. Nausícaa (se me ocurrió de repente) a salir de casa cantando por la mañana y a descubrir a un hombre tirado en la playa. A quien ama inmediatamente, sin saber nada de él. Sólo porque es una hermosa mañana y ella espera el amor, con todo su joven cuerpo desea el amor. Encuentra a un hombre tirado en la arena, cubierto de sal, y mientras las sirvientas huyen, ella no teme acercarse. Está preparada para ese encuentro, se ha preparado toda su vida, ante esa mañana a la que ahora convergen todas las mañanas. Así que esa noche soñó con él y salió de la casa cantando, como también canta ahora, de regreso.

Te espero en casa de mis padres.

No sabe nada de ese extranjero, no sabe que está de paso, que siempre estará de paso. No sabe que tiene otra mujer.

Ese es el segundo momento, cuando él habla. Pero mientras él no hable es su deseo el que comanda el mundo. Mientras él no cuente su historia hay ese momento en el que ella lo encuentra tumbado en la playa, dormido. Y ella lo ama inmediatamente porque lo estaba esperando, porque estaba esperando el amor.

Es, pues, en una asociación espontánea e inmediata que, asumiéndose como Ulises, Paulo Vaz recuerda a la hija del rey de los Feacios y su famoso encuentro con el héroe griego (*Odisea* 6.85-315). Del modelo homérico conservamos la gran diferencia de edad y la consiguiente disparidad de experiencias de vida. Otros rasgos esenciales se transponen a partir de la misma convención: el contexto de la mañana (*Odisea* 6.48-9), el camino hasta la orilla del mar (*Odisea* 6.81-5), el encuentro con un extraño en la playa (*Odisea* 6.139-41), la huida de las siervas (*Odisea* 6.137-8). En Homero está implícita, pero no tan marcada, la idea de que este momento representa para Nausícaa una especie de rito de paso, de la inmadurez a la plenitud amorosa.

Si la imagen de Paulo Vaz / Ulises sigue siendo la de un hombre maduro y experimentado en el amor, el tratamiento dado por Teolinda a la joven presenta rasgos innovadores, en consonancia con el papel que los tiempos modernos permiten a las mujeres en las relaciones amorosas. Además de las otras confluencias ya mencionadas, el motivo del sueño (*Odisea* 6.15-51) se mantiene en ambos textos como estrategia literaria, que sin embargo da lugar a diferentes lecturas. En la epopeya es Atenea quien despierta en una joven aún despreocupada por la pasión la idea de que ha llegado el momento de casarse. En la novela, la intervención divina queda anulada, el impulso amoroso es algo natural a lo que Cecilia, sin hesitación, se entrega. La caracterización de la nueva Nausícaa está marcada por la palabra “deseo”, imposible en Homero en esas condiciones. En cambio, Teolinda abre el espacio para la comprensión del cuerpo de la mujer como centro del deseo, lo que representa un rasgo de la identidad literaria de la escritora portuguesa.

Este énfasis en lo femenino también conduce a cambios en la propia gestión del encuentro. En la playa de Esqueria, el destino controla los acontecimientos: una bola fortuita despierta a un Ulises dormido, todavía oculto a las jóvenes que juegan, y exige un acercamiento cauteloso del náufrago. Así, en Homero, es Ulises quien ordena el curso del encuentro, para evitar temores y cautivar la generosidad (*Odisea* 6.117-8, 6.141-7). En la novela portuguesa la figura masculina comienza mostrándose dormida, como objeto pasivo de la pasión. De este modo, el protagonismo recae en la figura femenina, destacando como decisivo el deseo de la mujer. El paralelismo en la formulación final del pasaje transcrito identifica a ese hombre traído por el mar con el propio amor que su joven cuerpo anhelaba. Teolinda transforma en un impulso natural lo que en Homero es una intervención divina.

Al episodio épico, la autora añade, en una sugerente repetición, el motivo del canto, que subraya el júbilo ante la inminencia del amor. Estas referencias al canto se repiten inmediatamente después, en un paso en el que el narrador es consciente de que se trata de un elemento que él mismo ha

añadido al mito (25): “Ella se adelanta a él cantando, de camino a casa (puedo garantizar que estaba cantando, aunque no esté escrito en ninguna parte)”.

A diferencia de la fuente homérica, la pasión lleva a una entrega física inmediata, lo que se ajusta a los comportamientos actuales. El nuevo Ulises mantiene la conciencia de su natural vagabundeo e inestabilidad emocional, que no augura una relación fuerte y duradera, mientras que esta otra Nausícaa se entrega por completo a una seducción que lo transfigura todo. Como reconoce el artista: “Has entrado en el amor como en otra dimensión. O en un encantamiento. Todo era igual, pero todo había cambiado” (26).⁵²

En Homero, el don de la palabra y la capacidad de fabulación, rasgos esenciales en el perfil de Ulises, se ponen a prueba en dos momentos del episodio de los Feacios: primero, en el discurso que busca, junto a Nausícaa, asegurar la salvación de un héroe sufriente, poniendo fin a un ciclo de desgracias; luego, una vez asegurada la acogida y la protección por parte de Alcínoo, el soberano de Ítaca produce un relato evocador, ya bajo la perspectiva de un ciclo cerrado, de las pruebas a las que, en su vagabundeo, había sido sometido. En esta reminiscencia, el héroe no omite los encuentros amorosos ni su determinación de volver a Penélope. Teolinda, por el contrario, reserva a su protagonista una actitud de silencio en los momentos iniciales del encuentro, precisamente porque es el deseo de la mujer el que anticipa y preside la aproximación de ambos.⁵³ El discurso producido ante el rey de Esqueria, que no tiene posibilidad de ser replicado en la medida en que la Nausícaa portuguesa está inicialmente desprovista de todo contexto familiar, tiene sin embargo repercusiones, pero en un monólogo interior del protagonista (24):

Desnudo y náufrago, pensé después. Ya había vivido tantas historias de amor
y había dejado atrás tantas cosas rotas. Siempre hubo en mí una insatisfacción,
un vagabundeo, una deriva. Era mi forma de ser y no podía cambiarla.
Pero yo no te lo dije, y tú no lo sabías.

El protagonista se ve reencarnando el estilo de vida de su modelo homérico, imaginando que un día abandonará a Cecilia, como Nausícaa fue abandonada por Ulises. La novela, sin embargo, se reserva una sorpresa en este aspecto, dando a la nueva Nausícaa la iniciativa de un distanciamiento, con el que se enfatiza la autonomía de la mujer. En la forma que da a la relación entre ambos, Teolinda subvierte así los papeles tradicionales. Si, ya en el momento inicial, atribuye a Nausícaa la conducción del encuentro, también en el final de la relación entre los dos es la mujer quien decide.

Cecilia se aleja del modelo homérico en otro aspecto. Tras el fin de la relación, ella desaparece durante mucho tiempo, y se sabe, casi al final de la novela, que había formado una familia y había

⁵² La concepción del amor como un espacio al que se puede “entrar” recuerda un pasaje de Héliá Correia, cuando dice de Medea, a propósito de su entrega a Jasón: “ella había pasado toda al amor” (2002: 10).

⁵³ Consciente de que la capacidad retórica es un atributo inseparable del protagonista de la *Odisea*, Teolinda Gersão salvaguarda, sin embargo, este rasgo en el personaje del nuevo Ulises, en la medida en que reserva a un Paulo Vaz más silencioso el papel de narrador (cf. Gersão 2013: 14).

sido una madre devota. Esta dimensión de mujer y madre de familia ya se anunciaba en las reflexiones de Paulo Vaz sobre su serie de cuadros *A manhã de Nausícaa* (25):

Sólo me interesaba el momento: un náufrago al que el mar arroja a la playa, y cuando abre los ojos y recupera la conciencia ve a una mujer muy joven que le mira. Es una hermosa mañana de verano y ella le devuelve la vida: le da ropa y comida y le muestra el camino a casa. Ella se adelanta a él para preparar todo, y lo estará esperando.

Helena

Puede sorprender que los poemas homéricos tiendan a eximir a Helena de sus responsabilidades tradicionales como causante de la guerra. En realidad, sólo siglos más tarde, la producción trágica ateniense vinculó definitivamente a Helena la imagen de mujer adúltera y destructora de pueblos. En la *Ilíada*, que la presenta en Troya cuando las hostilidades estaban en su apogeo, su propio remordimiento funciona como un primer factor de exculpación (*Ilíada* 3.172-6; cf. *Odisea* 4.141-6, 4.259-64). En el mismo sentido, hay varias voces que proclaman su inocencia, atribuyendo a los dioses el propósito de utilizarla como instrumento para desencadenar el conflicto (*Ilíada* 2.354-6, 3.164-5). En cualquier caso, persiste como imagen de seducción.

El perfil de la reina de Esparta en la *Odisea* es bastante diferente. La encontramos reintegrada en su corte, viviendo una relación matrimonial pacífica, como si no hubiera ocurrido un adulterio y diez años de campaña genocida (*Odisea* 4). Es en este contexto privado donde manifiesta más claramente una intuición y una perspicacia que, bajo este aspecto, y junto a Penélope, la convierten en una réplica del propio Ulises.

En la novela hemos reconocido en Cecilia una prefiguración de Nausícaa. En las andanzas de los dos artistas por Lisboa y sus alrededores, la península de Troya, al sur de la capital portuguesa, es el motivo de una nueva evocación de Ulises. El nombre del lugar, de origen inexplicable, invita naturalmente a suponer un hipotético paso del guerrero. En este contexto, los dos se divierten imaginando cuál podría haber sido el camino del personaje, en su travesía del Mediterráneo, cruzando Gibraltar para llegar al lugar a que daría su nombre. Ese día en la playa, que viven en la exaltación de los sentidos, queda registrado en múltiples fotografías. Una de ellas es el punto de partida de uno de los cuadros que Paulo Vaz pinta en esa época (39):

(...) un hombre y una mujer muy jóvenes avanzando entre ruinas, que les son totalmente indiferentes. En contraste con todo lo que aparece derribado (alrededor hay una ciudad arrasada), son figuras de afirmación y júbilo, un hombre y una mujer desnudos y amorales, que reclaman el derecho a ser felices a cualquier precio, y desafían las circunstancias, las convenciones, a los demás, a la sociedad, a la vida, aunque enviaran contra ellos todos los barcos y ejércitos del mundo.

En esta representación confluyen dos tiempos: con el telón de fondo de una Troya destrizada, la pareja amorosa contrasta, afirmando la fuerza del amor contra todas las guerras y convenciones. En contra de lo que cabría esperar, Paulo Vaz no titula este cuadro como, por ejemplo, “En la playa con Nausícaa”, sino “En Troya con Helena”. Podemos preguntarnos la razón de esto. Nos parece que, en el desafío de la convención y en la plena experiencia de los sentidos, Cecilia asume rasgos de la mujer que estuvo en el origen de la guerra entre griegos y troyanos.

Si en Homero no hay indicios del efecto de la seducción de Helena sobre Ulises, esta escena en Troya muestra al protagonista totalmente rendido a los encantos de una mujer, en la que confluyen los paradigmas de la joven inocente y expectante de amor con el de la mujer madura que vive el fuego de la pasión en el encuentro de los cuerpos. Paulo Vaz imagina una duda de Ulises entre dos mujeres, en la que Penélope, prima de Helena, sería su segunda opción. Por esta última, habría ideado lo estratagema del caballo de madera y el asalto a Troya, teniendo como gran objetivo la posibilidad de vivir una hora de amor con la amada de Paris. A los ojos del pintor, Penélope sería una mujer menos bella, que tendría para Ulises, además de la ventaja de una buena dote, la garantía de una fidelidad que Helena le negaba. Se trata de una variante de la leyenda cuya autoría Paul Vaz reivindica (41-3). El artista cree haber reproducido con Cecilia el encuentro mítico que el héroe homérico había anhelado: “Más feliz que Ulises, viví esa hora de amor en Troya. Porque tú también eras Helena, eras todas las mujeres, Cecilia. Si las pintara, también tendrías la figura de Circe y las sirenas” (43). A las facetas ya analizadas se añade, en Cecilia, la de una fascinación de rasgos mágicos.

A diferencia de Nausícaa, pero en la línea de Helena, Cecilia, tras su ruptura con Paulo Vaz, se casará y fundará una familia estructurada.

En esta constelación femenina asociada al mito troyano, la referencia a la mujer central –Penélope– en el poema de *nóstos* que es la *Odisea* permanece, por ahora, discreta.

Penélope

Algunos rasgos de fondo son permanentes en la construcción de la figura de Penélope. Entre todos ellos, su insignia es la fidelidad mantenida a lo largo de los veinte dolorosos años de ausencia de Ulises, en los que su capacidad de resistencia es constantemente puesta a prueba. Ante este reto, Penélope, inicialmente indefensa y rendida ante la amenaza que la rodea, interioriza la necesidad de desarrollar estrategias, como el lienzo y la prueba del arco, que le permiten controlar a los pretendientes y el propio curso del tiempo. De una fase de lágrimas (*Odisea* 1.363, 4.800-1, 11.181-3, 13.336-8) y de recogimiento, Penélope evoluciona hacia el ejercicio de una autoridad pública, asumiendo su condición de reina regente.⁵⁴ A lo largo de este proceso, no hay ninguna ruptura de

⁵⁴ Al igual que Ulises se dedica a los recursos de supervivencia frente a los innumerables peligros que le acechan, Penélope en el palacio también diseña estratagemas defensivas contra el asalto del que es víctima (*Odisea* 21.331-42; cf. 19.572-3).

consistencia en su perfil. El recurso a la memoria es un instrumento que le permite asegurar su propia identidad y alimentar un proyecto de vida alternativo. Su soledad está marcada por una preocupación permanente por indagar sobre el paradero de Ulises a posibles informantes: a veces haciendo preguntas, a veces relatando particularidades del marido y reconstituyendo escenas que llevan a su identificación. Estos recuerdos acaban llegando al propio Ulises en el encuentro que precede al reconocimiento final entre la pareja.

Otro de los grandes temas en el tratamiento de la figura de Penélope es el reencuentro y reconocimiento de Ulises. La *anagnórisis*, proceso literario de gran tradición, adquiere en la *Odissea* una elaboración particular. Parece constante que el efecto de los sucesivos episodios depende de dos factores decisivos: el tiempo y los testimonios necesarios para su consumación. En Ítaca, de la espontaneidad con la que el perro Argos reconoce inmediatamente a su amo, se pasa a la identificación por parte de la Nodriz, avalada por el testimonio de la cicatriz, hasta el reencuentro con Penélope, intercalado con dudas y vacilaciones, sólo superadas con la prueba que ofrece el lecho conyugal. Si este hubiera sido el cierre del retraso producido por los sucesivos reconocimientos, el sentido global del poema favorecería un final amoroso. Sin embargo, al dejar para el último episodio el reconocimiento por parte de Laertes, el anciano padre y gobernante de Ítaca, Homero prefiere enfatizar la dimensión política del retorno y valorar el regreso del rey por encima del retorno del marido.⁵⁵

Una de las originalidades de *A cidade de Ulisses* consiste en una subversión y redistribución de los papeles que la saga homérica atribuía a los distintos personajes. El paradigma de Penélope, la que espera y ve el éxito de la persistencia, que le garantizó el encuentro con el hombre que ama, se reparte, como veremos, entre tres figuras.

⁵⁵ La espera y el reencuentro con su marido constituyen las líneas esenciales del perfil de Penélope en la *Odissea*, pero la Antigüedad, ya en la época de Homero y a lo largo de los siglos, multiplicó y diversificó sus rasgos. La imagen virtuosa de Penélope fue sin duda la que prevaleció (por ejemplo, Antístenes, *Sobre Helena y Penélope*; Isócrates, *Encomio de Penélope*; Plauto (*Stichus* 1-7), Tito Livio (*Historia de Roma* 1. 57), Catulo (*Carmen* 61. 226-30), Horacio (*Odas* 1.17.19-20, 3.10.11, *Sátira* 2.5.75-83), Propertio (2.6.23-4, 2.9.3-8, 3.12.37-8) y Marcial (*Epigramas* 1. 62, 11. 104. 15-6). Sin embargo, mientras en Homero la dignidad de la esposa garantiza la vuelta a la normalidad de la casa, hay versiones en las que predomina la traición, y la venganza de Ulises entra como factor de ruptura definitiva entre la pareja. Lo que en la *Odissea* es sólo una sugerencia de interpretación divergente, fue ampliada a lo largo de los siglos en múltiples versiones. Licofrón (siglo IV-III a.C.), en su poema *Alexandra* 768-73, se refiere a la sorpresa de Ulises a su regreso, al encontrar el palacio invadido por los "depredadores de su mujer", y su patrimonio dilapidado en festines con la complicidad de la reina. Con esta versión, el poeta aumenta el castigo al que fueron sometidos los conquistadores de Troya a su regreso, extendiéndolo al caso de Ítaca. Además de que la lucha que el héroe tiene que librar con los usurpadores de su propiedad constituye un castigo, la traición de su esposa lo equipara a Agamenón o Menelao como víctimas del adulterio. Un escolio a Licofrón, *Alexandra* 806 sugiere que Teopompo de Quíos, el historiador discípulo de Isócrates, ya había levantado sospechas sobre el comportamiento intachable de Penélope. Otro escoliasta atestigua que el historiador Duris de Samos (siglo IV a.C., *FGH Hist* 76 F 21) había afirmado la completa desfachatez de la reina de Ítaca: tras aceptar una relación amorosa con todos los pretendientes, Penélope habría dado a luz al dios Pan (dada la afinidad del nombre del dios con "todo", en el griego *pan*). Esta tradición se remonta al menos a Píndaro, fr. 100 Snell, y ha dejado su huella en varios autores: Heródoto (2.145), Cicerón (*De Natura Deorum* 3.22.56), Apolodoro (*Epítome* 7.38) e Higino (*Fabulae* 24.256). La novela de Teolinda Gersão también hace referencia a algunas de estas diferentes versiones con las que, a lo largo de los siglos, desde la propia Antigüedad, se retocó el perfil de la reina (40-1). Cecilia y Paulo Vaz se deleitan evocando la historia de Penélope y sus múltiples variantes. Como artistas que son, registran con placer estas pruebas del fermento contenido en los mitos y de la creatividad humana que se manifiesta en sus diferentes realizaciones.

En la novela, Paulo Vaz y Cecilia comienzan viviendo cuatro años de gran felicidad, basada en gran parte en la dedicación de ambos a sus proyectos artísticos. Dispuesto a dedicarse por completo a su trabajo, Paulo Vaz siempre le había dicho a la mujer que ama que no quiere tener hijos (117). Con esta actitud, el artista subvierte, de acuerdo con criterios contemporáneos, la relación entre actividad y descendencia propia del mundo antiguo, en la que asegurar la continuidad del *genos* prevalecía sobre cualquier otro objetivo. A medida que madura, sin embargo, Cecilia, en quien reconocemos la encarnación de lo femenino bajo múltiples aspectos, aspira íntimamente a la realización de una vida plena como mujer y, un día, se acerca a su compañero, anunciándole que está embarazada. Tomado por sorpresa y sintiéndose traicionado, Paulo Vaz la agrede violentamente, provocando su caída y la muerte del hijo que llevaba en su vientre.⁵⁶ Al volver del hospital, es Cecilia quien, silenciosa pero definitivamente, lo deja. Él mismo se da cuenta de que, al esperar mucho tiempo el regreso de la mujer amada, asume el papel de Penélope (152-3):

Entonces cambiamos los papeles y los lugares, Cecilia:

Te fuiste y fui yo quien se quedó en casa, esperándote. Como Penélope, yo era lo que te esperaba, manteniendo la esperanza. En contra del más elemental sentido común.

Pero un día, a diferencia de ella, dejé de esperar. Me di cuenta de que no volverías, de que nadie vuelve, de que el retorno no es posible: nadie se baña dos veces en la misma agua del río.

(...)

Un día me desperté con esta certeza: nunca volverías.

Y Lisboa desapareció contigo.⁵⁷

Otros dos motivos -el del lienzo y el del lecho conyugal- unen a los personajes de Paulo Vaz y Penélope, aunque con funcionalidades diferentes (153):

Poco a poco, empecé a desprenderme de las paredes, de la casa, del lienzo en el que todavía eras tú el que buscaba. Quemé ese lienzo donde tejía tu rostro, noche tras noche, día tras día.

Y entonces, también a diferencia de Penélope, quemé en la imaginación el lecho donde nos habíamos amado, el lecho de Ulises, construido alrededor de un tronco de olivo, el lecho que nadie más conocía, aparte de nosotros.

⁵⁶ Así como el protagonista de la *Odisea* impide el pleno desarrollo de Telémaco y compromete su futuro, este nuevo Ulises no deja lugar a un hijo que, aquí, es eliminado ya antes de nacer.

⁵⁷ El motivo de la espera se insinúa progresivamente: comienza en el hospital (137), continúa cuando Paulo Vaz detecta la salida de casa de Cecilia (139-40), cuando la espera ante la casa de unos familiares (141) y, más tarde en Londres, frente a la Escuela de Bellas Artes, imaginando que ella asista como alumna (141). Pero, más allá de la espera que determinen las circunstancias, está dispuesto a esperar toda su vida (142): "Podría darte tiempo para pensar, te esperaría todo lo que quisieras, esperaría a que terminaras tu curso en la Slade, lo aceptaría todo mientras nada entre nosotros fuera irreversible".

Mientras la señora de Ítaca teje para asegurar la espera, el artista portugués teje, en el lienzo, la imagen de la mujer amada para traerla de vuelta, terminando, sin embargo, por quemarla, como símbolo de liberación. Por otro lado, Penélope conservó inviolado el lecho que Ulises había tallado directamente en un olivo -un secreto que sólo compartían ambos-, símbolo de reconocimiento y cercanía definitiva. La quema de la cama, aunque sea “en la imaginación”, señala aquí la ruptura, también definitiva, entre los dos artistas. Con este gesto, Paulo Vaz pone fin a su dimensión de Penélope, recuperando, con un nuevo deambular por los grandes centros artísticos del mundo, su imbricación con el Ulises de las múltiples aventuras.

Además del personaje principal, dos mujeres también llegan a asumir rasgos asociados a Penélope: Cecilia y Sara. Veinte años después -el mismo tiempo que la ausencia de Ulises- Paulo Vaz regresa a Lisboa, dejando atrás una carrera como artista de renombre internacional y muchas aventuras amorosas. En Lisboa conoce, por casualidad, a una mujer que le fascina, Sara, por cuyo amor, y por segunda vez, se imagina capaz de abandonar su nomadismo estructural. Sara es una mujer madura, una jueza con una carrera profesional consistente, que desempeña su trabajo con un gran sentido de la ética. En su vida personal, no está comprometida, tras divorciarse de un marido que la decepciona por la falta de valores que ha revelado. En Sara, Paulo Vaz reconoce afinidades fundamentales, como la experiencia y el gusto por la soledad, aunque sea dolorosa, y el culto a la autonomía.

Precisamente en esta época recibió una invitación del Centro de Arte Moderna para una exposición sobre Lisboa, un plan que empezó a ocuparle. También entonces, inesperadamente, tuvo acceso a una colección de obras de Cecilia y sustituyó la exposición que él mismo estaba planeando por este material. En el momento previo a la inauguración, reflexiona (205): “Pero fue también allí, en ese momento en que la exposición estaba llegando a su fin, cuando me di cuenta de que este era también el lugar donde te dejaría”. Con este sentimiento, Paulo Vaz corta los lazos con un pasado intenso que se ha terminado y le da espacio a un futuro que aún está abierto. Como primer gesto hacia ese futuro, el artista coge el teléfono para ponerse en contacto con Sara, que mientras tanto había intentado distanciarse reservando unas vacaciones en Brasil. A su decisión de ir a encontrarla, Sara responde (206):

-Te estaré esperando, dijo. Y añadió:

-Eres el que siempre he esperado. Toda mi vida.

-Hasta luego. Te quiero, respondí. Porque ahora podría decirle todas las palabras.

El avión despegó, ganando cada vez más altura sobre el mar. Al otro lado del Atlántico me esperaba una mujer. Y crucé el mar por su amor, porque mi amor por ella era tan grande como el mar, el amor que siempre había esperado encontrar algún día.

En versiones antiguas, divergentes de la opción homérica, el regreso de Ulises a Ítaca no es definitivo; el héroe, una vez terminada su relación con Penélope -ya sea porque está decepcionado con el envejecimiento que los años han producido en ella, o porque está insatisfecho con la rutina

palaciega⁵⁸ -, se va de nuevo y vive otros amores. La novela portuguesa refleja hasta cierto punto este patrón: la entrada en una relación con Sara marca el final de un ciclo y abre otra etapa en la vida de este nuevo Ulises, que también cruza el mar para encontrarse con su amada que le espera.

Queda, pues, abordar una tercera prefiguración de Penélope. Durante el período en el que Paulo Vaz todavía estaba diseñando su propia exposición, llegan inesperadamente noticias que le permiten vislumbrar el logro de Cecilia como madre de familia, y lamentar lo que presume haber sido el desperdicio de un talento artístico inusual. Un encuentro inesperado con su antiguo amor, en una exposición de pintura en Lisboa, le deja relativamente indiferente, pero, una vez repetido casualmente, desata un torrente de recuerdos de su pasado común. Justo cuando vislumbraba la posibilidad de un acercamiento, recibió en un periódico la noticia de la muerte de Cecilia en un accidente de tráfico. Suspende entonces su propia exposición, a la que había dado el título de “A cidade de Ulisses”, ya ampliamente publicada en la prensa. En ese momento Paulo Vaz es contactado por el viudo de Cecilia, que le da acceso a una sorprendente y rica producción artística de su mujer, que incluía los planos de una exposición con el mismo nombre. El protagonista se ofrece a hacerse cargo del montaje y, en la convivencia con todos los testimonios biográficos y artísticos que consulta ávidamente, se produce un verdadero reencuentro. La máxima expresión de complicidad y entrega se traduce en la ya referida renuncia de Paulo Vaz a su propia exposición, dando paso a la de Cecilia. En la muerte se hicieron realidad las palabras que él imagina que ella, con ironía y lucidez, diría (177): “Es muy fácil ser el mayor de los amantes, si hay el mar o la muerte de por medio”.⁵⁹

La obra que se ofrece a la descubierta de Paulo Vaz, que incluye títulos como *Mulher à janela* (Mujer en la ventana), *Mulher esperando à janela* (Mujer esperando en la ventana) y *A Espera* (La espera), atestigua la fidelidad de Cecilia a un esquema homérico de interpretación de la relación entre ellos, insinuando la idea de que, durante todos estos años, ella básicamente esperó a un Ulises ausente. Las fotografías ampliadas de los momentos vividos en Troya también forman parte del mismo guion, el que lleva de la espera inicial a la percepción de la existencia de Ulises en paisajes inciertos (193): “Las míticas huellas de Ulises”. Otras imágenes, que recuerdan el viaje que la propia Cecilia realizó con su marido a Grecia, reproducen un vagabundeo que la tradición ha asociado definitivamente al héroe griego. Esta sección de la finca había sido titulada por ella con los dos primeros versos de la *Odisea* – *Cuéntame, oh Musa, del hombre astuto que mucho vagó después de dejar los sagrados muros de Troya*, 193-4 –,⁶⁰ que admiten como lectura el deseo

⁵⁸ Es el caso de *Telegonía*, un poema atribuido a Eugamón de Cirene (siglo VI a.C.) y recogido en uno de los resúmenes de *Crestomatia* de Proclo, en el que Penélope vuelve a ser abandonada por su marido tras regresar de Troya.

⁵⁹ En una entrevista concedida a RTP, Teolinda considera que ésta es, a pesar de todo, la historia de un amor feliz, hasta el punto de que, al final, los personajes se sienten realizados. <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses>

⁶⁰ Al citar los dos primeros versos de la *Odisea*, Teolinda utiliza una versión que parece conciliar las dos traducciones de referencia del poema en Portugal: la de Rocha Pereira (102009) - “Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito vagueou, / depois que destruiu a cidadela sagrada de Tróia” (Cántame, oh Musa, del hombre fértil en ingenios, que tanto vagó, / después de destruir la sagrada ciudadela de Troya)- y la de Lourenço (2003) - “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada” (Cuéntame, oh Musa, del hombre astuto que tanto vagó, después de destruir la sagrada ciudadela de Troya).

de conocer noticias de Ulises / Paulo Vaz. La siguiente etapa atestiguada por las notas de los cuadernos se refiere a las aventuras amorosas del protagonista de la *Odisea*, meros obstáculos que al final garantizan la victoria del amor y la fidelidad (194):

Ulises conoce a otras mujeres, entre ellas Circe y las sirenas, pero vuelve a la primera, la que se quedó en casa, tejiendo la historia de ambos.
Penélope tejió en Ítaca el regreso de Ulises.

El montaje de la exposición, que le satisface plenamente, entre otras cosas porque la considera un homenaje a una gran artista que le toca revelar al mundo, expresa el más alto grado de complicidad entre ellos, a la vez que sella su despedida definitiva.

La convivencia con el material de la finca y, en particular, con los cuadernos de Cecilia funciona como una variante de un reconocimiento. A diferencia de la *Odisea*, este proceso en la novela se concentra en un solo momento y en una sola figura, presentando como particularidad el hecho de que uno de los elementos de la pareja ya no está vivo. Por otro lado, se cumple la convención de que el reconocimiento lo proporcionan los objetos, ya que los cuadernos cumplen aquí la función que en Homero tenía el lecho conyugal. En este sentido, el reencuentro no es sólo afectivo, sino sobre todo emocional y artístico.

Al terminar la exposición, mueren, con Cecilia, Nausícaa, Helena y Penélope.

Conclusión

De la *Odisea*, que identifica como “la primera novela europea, matriz de todas las demás”, dice Teolinda Gersão, que la ha acompañado durante toda su vida.⁶¹ Ya sea en la propia novela, o en un artículo en el que reflexiona sobre su proceso creativo (Gersão, 2013), o incluso en el testimonio con el que amablemente respondió a nuestra petición, la autora se muestra muy familiarizada con la materia homérica, con las múltiples variantes que concurrieron con ella y con la hermenéutica planteada por ellas.⁶²

La saga de Ulises preside la novela, no sólo a nivel de la acción sino también de la concepción de los personajes. Como señala el propio texto, el mito asume una dimensión parabólica a varios niveles: es una clave de interpretación para todo el ser humano, con sus oscilaciones, vagabundeos, anhelos y dudas (39). Por otro lado, se ofrece como clave de lectura del destino portugués: hombres que parten -en otras épocas, en cruzadas y a la descubierta de tierras desconocidas, en busca de fortuna-, dejando atrás, en una larga espera, madres, mujeres, hermanas y prometidas

⁶¹ Gersão 2013: 11. *Vd. también* Gersão 2011: 39.

⁶² Es interesante subrayar la afirmación sobre la apertura de la *Odisea*, contenida en la propia novela, de que “La primera palabra, al abrir el libro, fue la palabra ‘hombre’”. Ahora bien, la traducción portuguesa transcrita (véase más arriba) no privilegia esta palabra, lo que nos hace presumir que la autora tiene conocimiento, si no del texto griego, ciertamente del problema generado por esta apertura, determinando el sentido de todo el poema.

(39-40). En tiempos más recientes, el patrón se repite; esta vez, los hombres también parten en masa, ahora hacia la guerra en las colonias o para buscar mejores condiciones de vida que les prometen las rutas europeas.⁶³

Uno de los aspectos más originales de la novela es la forma en que la autora trabaja sus personajes, a la luz de una obra que ella misma considera uno de los fundamentos culturales de Occidente: la *Odisea*. Partiendo de la recuperación de modelos tradicionales, pero transponiéndolos a una actualidad de comportamientos y valores, Teolinda comienza presentando a los dos artistas que protagonizan la novela en los papeles que la *Odisea* les atribuye. Así, Paulo Vaz comienza siendo y viéndose como el griego que, después de muchas andanzas y pasos erráticos, llega a una "playa", donde encuentra una joven, Cecilia, que lo recibe como Nausícaa recibió a Ulises. Y si, en sus especulaciones, Paulo Vaz comienza previendo un desenlace de nuevas salidas, al igual que su modelo, imaginando una Cecilia abandonada, a medida que se desarrollan los acontecimientos asistimos a una inversión de papeles. Así, en contraposición a su natural tendencia a vagar, la pasión le gana la estabilidad (118): "Aplazaba el regreso a Berlín por culpa de una mujer. Por amor de ella, me quedaba en Lisboa. Podría quedarme en Lisboa toda la vida, pensaba a veces. Sólo querría irme si tú también quisieras." Por el contrario, es Cecilia quien se va y deja atrás a su compañero. El motivo de la espera, tradicionalmente de Penélope, se atribuye ahora al personaje Paulo Vaz.

Cecilia, en la que ya encontramos una Nausícaa, también viene a revelarse, en la plenitud de la realización amorosa y en la capacidad de fundar una familia consolidada, una versión de Helena. Además, su patrimonio artístico documenta cómo ella misma también interpreta su vida tras la ruptura con Paulo como una espera, lo que la sitúa ahora en el papel de Penélope. Su regreso a Lisboa, al igual que el de Paulo Vaz, acerca a las dos figuras a Ulises. Así, la autora congrega en Cecilia rasgos y motivos asociados a cuatro grandes figuras de los textos homéricos, permitiéndole asumir comportamientos reservados en ellos al héroe masculino, llevándola así a traspasar las fronteras del género. Lo mismo ocurre con Paulo Vaz, que también, con su espera, asume rasgos asociados a lo femenino. La saga se traslada a la modernidad, en la que la mujer goza de mayor autonomía y de una mayor capacidad de acción. Teolinda hace de Cecilia una figura de mujer totalmente abierta al amor, capaz de una entrega amorosa total y poco convencional, pero al mismo tiempo ansiosa de una realización familiar armoniosa. Prefigura a la mujer moderna: sin abdicar de su realización como amante, esposa y madre, se afirma fuera del espacio doméstico como una gran y célebre artista. Quizá sea interesante observar cómo ella, al igual que Penélope, sabe manejar el tiempo, sin prisas, pero sin perder nunca el hilo que conduce a su designio final.

La narración también reserva la atribución de los rasgos de Penélope a un tercer personaje, esta vez Sara. En la *Odisea*, la separación y el reencuentro entre Ulises y Penélope marcan un proceso, en el que otros episodios amorosos sólo sirven para reforzar este inevitable desenlace.

⁶³ Una última dimensión, ya al final de la novela, se dibuja (203-4): la balsa de Ulises, en su fragilidad, es ahora la Tierra, que no se sabe si llegará a buen puerto, con lo que se insinúa la dimensión ecológica.

En Teolinda, la solución encontrada no se ajusta a este esquema. La relación con Cecilia llega a su fin y otra mujer viene a ocupar su lugar. A este respecto, la propia autora comenta la reanudación de la relación Ulises-Penélope, veinte años después, bajo el patrocinio de Atenea (2013: 16):

Este es el final feliz que la imaginación de la antigüedad ya cuestionaba. Al igual que lo cuestionamos hoy en día: no hay lugar para los dioses que suspenden el tiempo, lo anulan o lo prolongan, a nuestro antojo. No hay vuelta atrás. En la vida no hay vuelta atrás. Por eso no se puede contar la historia como la contó Homero.

Referencias

- Bebiano, A. (2008), “O sexo do desejo: Margaret Atwood reescreve Penélope”, in Soares, C. / Secall, I. / Fialho, M. Céu (eds.), *Norma & Transgressão*. Coimbra, IUC: 137-55.
- Correia, H. (2002), “A de Cólquida”, in *Apodera-te de mim*. Lisboa: Black Sun.
- Felson-Ruben, N. (1994), *Regarding Penelope: from Character to Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gersão, T. (2011), *A cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante Editora.
- Gersão, T. (2013), “Revisitar a *Odisséia* e repensar Ulisses”. *Boletim de Estudos Clássicos* 58: 11-20.
- https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/33997/1/BEC58_artigo2.pdf [consultado en 20-Out-2020]
- <https://ensina.rtp.pt/artigo/porque-teolinda-gersao-escreveu-a-cidade-de-ulisses> [consultado en 20-Out-2020]
- Lourenço, F. (2003), *Homero. Odisseia*. Lisboa: Cotovia.
- Pessoa, F. (1969), *Obra poética*. Organização, introdução e notas de M. Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora.
- Puga, R. M. (2013), “*Ut pictura poiesis*: O mito da fundação de Lisboa por Ulisses em *A cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão”, *Ágora*15: 293-312.
- Rita, A./Real, M. (2021), *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rocha Pereira, M. H. (2009), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Lisboa: Guimarães Editores, S. A.