

NARCISO CIEGO, ILUMINADO POR LISBOA (DE CESÁRIO VERDE A FERNANDO PESSOA)

JERÓNIMO PIZARRO
Universidad de los Andes

RESUMEN: Eduardo Lourenço se refirió a Fernando Pessoa, citando un paso del *Libro del desasosiego*, como un «Narciso ciego». En su primera fase, el *Libro* no tiene un espacio geográfico definido ni un tiempo histórico establecido; en su segunda fase, ya tiene unas coordenadas espacio-temporales concretas. El propósito de este texto es señalar la importancia de esas coordenadas —las de Lisboa a principios del siglo xx— y reiterar cuán importante fue para Pessoa la obra de Cesário Verde, teniendo en cuenta que contribuyó para retomar el *Libro* hacia 1929, tras una interrupción creativa de casi diez años.

PALABRAS CLAVE: Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Primera Fase, Segunda Fase, Lisboa, Cesário Verde.

BLIND NARCISSUS, ILLUMINATED BY LISBON (FROM CESÁRIO VERDE TO FERNANDO PESSOA)

ABSTRACT: Eduardo Lourenço referred to Fernando Pessoa as a “Blind Narcissus”, quoting a passage of the *The Book of Disquiet* (Libro del desasosiego). In its first stage, *The Book of Disquiet* has no defined geographical space nor an established historical time; in its second stage, it achieves concrete space and temporal coordinates. The purpose of this text is to evince the importance of those coordinates — those of Lisbon at the beginning of the twentieth century — and reiterate how important the work of Cesário Verde was for Pessoa and his return to the *Book* towards 1929, after a creative interruption of almost ten years.

KEYWORDS: Fernando Pessoa, *Book of Disquiet*, first Phase, second Phase, Lisbon, Cesário Verde.

Narciso cego, como no *Livro* se conhece, Pessoa desejou tocar-se como uma alma que fosse exterior.

EDUARDO LOURENÇO (1993: 90)

Hay constataciones que solo una edición crítica suele hacer posibles y hoy, en retrospectiva, me parece que la más importante de la edición crítica del *Livro do Desasocego* (2010) fue la de corroborar que el *Libro* era al menos dos libros

y que, en consecuencia, cada uno de ellos podía y debía ser descrito por separado. No solo porque ambos libros son individualizables, sino porque al separar el *Libro* construido entre «En la floresta de la enajenación» (1913) y la «Marcha fúnebre para el Rey Luis II de Baviera» (1916) —para citar dos fragmentos célebres de la primera fase—, del *Libro* compuesto por ulteriores textos sin título, como los que comienzan «Amo, en las largas tardes de verano, el sosiego del centro de la ciudad» (1929) y «No sé por qué —lo noto de repente— estoy solo en la oficina» (1933), al separar ambos libros, decía, nos damos cuenta, límpidamente, de que el gran descubrimiento de Pessoa, cuando retomó un proyecto abandonado durante casi diez años, fue Lisboa. Lisboa es el mayor descubrimiento poético de la segunda fase del *Libro del desasosiego* y tal vez una de las razones más fuertes que tuvo Pessoa para volver a escribir fragmentos, después de 1928, anteceditos de la indicación «L. do D.». Esa frase famosa del *Libro*, «¡Oh, Lisboa, mi hogar!» (Pessoa 2014: 285), es la exclamación de alguien que ha hecho suya una ciudad y ahora forma parte del tejido de ella de un modo casi imperceptible. El *Libro del desasosiego* es un gran retrato de Lisboa, y también de Pessoa, es decir, de un oficinista indisoluble de las calles, los tranvías, los edificios, las plazoletas, los miradores de la capital portuguesa. Cuando Pessoa critica a Amiel, cuyo *Journal intime* él tuvo como modelo, lo critica por haber dicho que «un paisaje es un estado de alma», pudiendo haber dicho lo contrario: «Más correcto sería decir que un estado de alma es un paisaje; la frase tendría la ventaja de no contener la mentira de una teoría, sino, solamente, la verdad de una metáfora» (2014: 420). Ahora bien, en el *Libro del desasosiego* Pessoa procuró describir estados de alma como si fueran cosas, pero ese paisajismo anímico resultaba muy *vago* sin una identificación *concreta* con algo, como la ciudad de Lisboa.¹ El milagro de la segunda fase del *Libro* es que el tedio, el *spleen*, el cansancio, la indiferencia y todos los

¹ En este ensayo coincido ampliamente con la lectura de Caio Gagliardi, quien observa lo siguiente: «No *Livro do Desassossego* a cidade é, por vontade de seu narrador, a concretização de uma subjetividade exteriorizada, e, por consequência, extirpada de obscuridade, carregando, sim, o mistério das coisas visíveis. Não se quer vê-la, note-se bem, como metáfora da alma, mas como a própria alma: [...] A contínua reconstrução da cidade é a concretização da necessidade de divinizar-se, de se tornar algo absolutamente claro e exterior» (Gagliardi 2012: 37-38). También coincido con la lectura que Carlos Reis propone en un texto inédito que compartió conmigo: «La Ciudad del Desasosiego. Trayectos y figuras» (2015).

sentimientos que confluyen en el desasosiego ya no se asocian a escenarios vagos, lejanos, exóticos, heráldicos, improbables, atemporales y, en últimas, decadentistas, como la «floresta de la enajenación», sino a escenarios con nombre propio, historia y localización geográfica, como la Rua dos Douradores [Calle de los Doradores] —uno de los títulos contemplados para el libro (Pessoa 2010: 1, 452)— y que ese croquis urbano es un estado de alma y, en cuanto tal, un paisaje, en un sentido metafórico.

Claro, para captar que Lisboa es el mayor descubrimiento poético de la segunda fase del *Libro del desasosiego*, o mejor, del libro como totalidad, es necesario distinguir bien las dos fases de escritura de la obra —algo que pocas ediciones han hecho— y leer el libro de forma cronológica y no temática. Esto fue algo que la edición crítica hizo y que la distingue. Traduzco:

Esta edición corrobora la intuición crítica de Jorge de Sena, a la que este dio forma escrita mientras se encontraba en Brasil, de la existencia de un primer y de un segundo *Libro*. Por este y por otros motivos, debo confesar que no veo cuál es la necesidad de intercalar textos provenientes de las dos fases de la obra (una más esteticista, próxima del simbolismo, y otra más modernista, próxima de una orientación neoclásica) para crear un supuesto todo más unitario, en el cual, por «ósmosis», una parte del *Libro* atraviese la membrana de la otra (Pessoa 2010: II, 531).

El problema no radica en evitar equilibrios que un conjunto de vasos comunicantes puedan generar, ni en aislar comunicativamente los dos libros, lo que sería absurdo, sino en reconocer algo muy simple y palmario: que si exceptuamos un fragmento de 1917 que muchas ediciones tienden a ocultar y a borrar, aquel que comienza «Hay en Lisboa un pequeño número de restaurantes» (2014: 19), y que Pessoa subtítulo «Prólogo», entonces hay que esperar hasta 1929 para finalmente encontrar la palabra «Lisboa» y descripciones de la ciudad. El *Libro del desasosiego* suele ser considerado, de forma un poco lata, una obra de literatura urbana, pero si estudiamos los primeros dieciocho fragmentos, aquellos que constituyen el primer núcleo de la obra, notamos que hay oraciones, invocaciones, glorificaciones, apoteosis, máximas, intervalos y hasta un «Peristilo» (que comienza: «En las horas en que el paisaje es una aureola de Vida y el sueño es solo soñarse a sí mismo, he levantado, amor mío, en el silencio de mi desasosiego, este libro extraño como portones abiertos al final de una alameda abandonada»), pero que la ciudad de Lisboa brilla por su ausencia, pues esa «alameda», por ejemplo, puede ser cualquier paseo con árboles de cualquier clase. Y si avanzamos, nada cambia realmente.

En el fragmento 19 de la edición crítica —que será el mismo de la edición de Tinta-da-china en Portugal y de Pre-Textos en España— surge «la terraza de este café» (2014: 41), pero no sabemos de cuál se trata; es como si Cesário Verde rozara de repente el *Libro*, pero sin entrar aún plenamente en él. En el fragmento 55 existe un «Paisaje de lluvia», pero el tratamiento del tema es aún demasiado romántico, aunque Pessoa ya había vivido «experiencias de la Ultra-Sensación» (2010: 1, 452), como el poema «Lluvia oblicua»; el texto en cuestión, «Paisaje de lluvia», comienza así: «En cada gota de lluvia mi vida fallida llora en la naturaleza. Hay algo de mi desasosiego en el gota a gota» (2014: 83). En este caso, como en otros, parece que estamos ante un «paisaje circular» visto por un «Narciso ciego», como diría Eduardo Lourenço; véase este otro pasaje: «El río de mi vida ha venido a morir en un mar interior. Alrededor de mi palacio soñado todos los árboles estaban en otoño» (2014: 103). A lo largo de la lectura encontramos absurdos, leyendas imperiales, cartas («Ojalá pudieras entender tu obligación de ser tan solo el sueño de un soñador»; 2014: 111), consejos a las mal casadas, confesiones, recuerdos, estéticas, nostalgias, éticas, abdicaciones, sentimientos apocalípticos, cuadros decorativos, metafísicas e incluso una notable educación sentimental, pero ningún texto nos lleva a tener la sensación de que caminamos por las calles centrales de una pequeña ciudad. «Educación sentimental» termina así:

Si tomo una de mis sensaciones y la deshilo hasta poder tejer con ella la realidad interior que llamo *La floresta de la enajenación* o *Viaje nunca hecho*, creed que lo hago no para que la prosa suene lúcida y trémula o para disfrutar con la prosa —aunque eso también lo quiero, y añadido ese refinamiento final, como un telón que cae con elegancia sobre mis escenarios soñados—, sino para que otorgue exterioridad completa a lo que es interior, para que realice así lo irrealizable, conjugue lo contradictorio y, haciendo exterior el sueño, le otorgue su máximo poder de puro sueño, el que estanca la vida que soy, el burilador de inexactitudes, el paje enfermo de mi alma Reina, leyéndole al crepúsculo no los poemas que están en el libro, abierto sobre mis rodillas, de mi Vida, sino los poemas que voy construyendo y fingiendo que leo, y ella fingiendo que los oye, mientras fuera la Tarde, no sé cómo ni dónde, dulcifica sobre esta metáfora erguida dentro de mí en Realidad Absoluta la luz tenue y última de un misterioso día espiritual (Pessoa 2014: 138-139).

Esta larga oración es fiel a la poética de la primera fase del *Libro del desasosiego*. Hay un «paje enfermo» que seduce, encanta y adormece a su «alma Reina», deshilando sensaciones, tejiendo escenarios soñados, leyendo fingi-

mientos, tal como Pessoa y Sá-Carneiro, «el esfinge gorda», en sus prosas más esteticistas. Todo esto existe —el puro sueño, el crepúsculo, un misterioso día espiritual—, pero de Lisboa no hay prácticamente ningún rastro.

«Amante visual» (2014: 153) y argonauta de la «sensibilidad enfermiza» (2014: 151), el autor del *Libro* se llama, en un primer momento, Vicente Guedes. Este autor escribirá líneas mallarmeanas que los concretistas brasileños evocarán («De tan suave y aérea, la hora era un altar donde orar»; 2014: 154); escribirá una bellísima «Marcha fúnebre»; se dirigirá al «Rey del Desapago y la Renuncia» (2014: 158); tejerá una hermosa «Sinfonía de la noche inquieta»; reflexionará sobre el mundo y el alma humana; se autoanalizará; recordará un pasado feliz; devaneará («¿Qué reina imprecisa guarda junto a sus lagos la memoria de mi vida arruinada? He sido el paje de las alamedas insuficientes a las horas aves de mi sosiego azul»; 2014: 175); divagará; llenará de palabras un cenotafio para un héroe desconocido, que, como Pessoa-Ulises, por no ser existió y sin existir bastó.² Pero ¿y la ciudad de Lisboa, esa que míticamente habría fundado Ulises? Reiterémoslo: está ausente.

Para encontrarla es necesario leer el *Libro* compuesto por Bernardo Soares, «ayudante contable en la ciudad de Lisboa»; pero entonces hay que comenzar a leerlo desde el fragmento 169, escrito en el año 1929. Es a partir de ahí que Lisboa surge, que el *Libro* se transfigura, que el vacío del cenotafio lo ocupa un hombre ordinario, Soares, menos aristocrático que Guedes. Además, y esto es capital, es a partir de ese punto que Cesário Verde se convierte en la figura tutelar de un nuevo *Libro*, también espléndidamente escrito, pero ahora con menos frases *encantatórias* (recuérdese ese bello íncipit, «De tan suave y aérea, la hora era un altar donde orar») y un estilo más claro, preciso y concreto. No me parece gratuito que el primer texto de la segunda fase que Pessoa publicó en vida sea, en últimas, un altísimo homenaje a Cesário Verde (véase el anexo 1). Vuelvo a citar la reciente traducción de Antonio Sáez Delgado:

Amo, en las largas tardes de verano, el sosiego del centro de la ciudad, y sobre todo ese sosiego que acentúa el contraste con la parte del día más inmersa en bullicio. La Rua do Arsenal, la Rua da Alfândega, la prolongación de las calles tristes que se extienden hacia el este desde el final de la de Alfândega, toda la línea separada de los muelles inmóviles: todo ello me concede el auxilio de la tristeza, si me adentro, en esas tardes, en la soledad de su conjunto. Vivo una era anterior a

² Véase el poema «Ulises» de *Mensaje* (1934).

aquella en la que vivo; disfruto sintiéndome contemporáneo de Cesário Verde, y tengo en mí no otros versos como los suyos, sino la misma sustancia de los versos que fueron suyos. Por allí arrastro, hasta que se hace de noche, una sensación de la vida parecida a la de esas calles. De día están llenas de un bullicio que no quiere decir nada; de noche están llenas de una falta de bullicio que no quiere decir nada. Yo de día soy nulo, y de noche soy yo. No hay diferencia entre las calles de la zona de Alfândega y yo, salvo que ellas son calles y yo soy alma, lo que puede ser que no valga nada ante lo que es la esencia de las cosas. Hay un destino igual, porque es abstracto, para los hombres y las cosas, una designación igualmente diferente en el algebra del misterio.

Pero hay algo más... En esas horas lentas y vacías, me sube del alma a la mente la tristeza de todo mi ser, la amargura de que todo sea al mismo tiempo una sensación mía y algo externo que no puedo alterar. ¡Ah, cuántas veces mis propios sueños se me presentan como cosas, no para sustituir la realidad, sino para confesarse sus iguales en que yo no los quiera, en que provengan de fuera, como el tranvía que da la vuelta en la curva pronunciada de la calle, o la voz del pregonero nocturno de no sé qué cosas, que destaca, con su tonada árabe, como un surtidor inesperado en la monotonía del atardecer! (Pessoa 2014: 199-200).

Este, hay que decirlo, es un nuevo *Libro*: las estaciones son ahora más determinadas; el bullicio es todo un fenómeno —y no solo una señal de la vida moderna—; las calles trazan una geografía espacial y humana; la sustancia de la prosa se equipara a la de la poesía de Cesário Verde; lo interior y lo exterior se diluyen; aparece el sintagma «los hombres y las cosas»; los sueños son considerados «cosas»; se menciona un primer tranvía; aparece un primer «pregonero nocturno»; se «oye» una «tonada árabe» y se «siente» el bullir de la vida de Lisboa... El *Desasosiego*, o el hallazgo de Lisboa... El *Desasosiego*, o la reinvención de la «ciudad blanca» de Baudelaire...

Aceptemos este fragmento, «Amo, en las largas tardes de verano», como una invitación para entrar en el segundo *Libro*, un conjunto de textos más pobre en princesas, cisnes y bosques, pero más rico en calles, surtidores y mozos de carga.

En esta segunda parte, la palabra «Lisboa» no está muy presente, pero no necesita estarlo, porque todo indica cuál es la ciudad en que el lector de repente se ha instalado; y porque, unas páginas más adelante, tras un nuevo elogio a Cesário Verde, se lee lo siguiente:

Si tuviese que indicar, en el hueco sin letras para responder a un cuestionario, a qué influencias literarias debo agradecer la formación de mi espíritu, abriría el es-

pacio punteado con el nombre de Cesário Verde, pero no lo cerraría sin escribir en él los nombres del patrón Vasques, del contable Moreira, de Vieira, el viajante, y de Antonio, el mozo de la oficina. Y a todos les pondría, en letras magnas, la dirección clave: LISBOA.

Bien mirado, tanto Cesário Verde como todo ellos han sido para mi visión del mundo coeficientes de corrección (2014: 277).

Tras un mundo algo irreal, e incluso espectral —el de la primera parte—, surge Lisboa, y con ella un patrón, un contable, un viajante y un mozo que parecen salidos de un poema de Cesário Verde y que representan, como el autor de los *Cânticos do Realismo*, «coeficientes de corrección». La dirección clave es «LISBOA»; los empleados de una oficina de la Baixa lisboeta, los personajes. El fragmento es de abril de 1930, uno de los años decisivos para la redefinición del *Libro del desasosiego*, que, si se hubiera limitado al «breviario del decadentismo» inicial (Lind 1983), nunca hubiera llegado a ser uno de los mayores hitos literarios del siglo xx, y un libro que terminaría por opacar otros, como *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, y *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre. La poesía de Cesário Verde fue decisiva para que el *Libro del desasosiego*, tras una fase más decadente, pudiera convertirse en una obra maestra.

A Cesário, a sus *Cânticos do Realismo*, Pessoa debe una mirada al mundo próximo que lo rodeaba; mirada que no está en las piezas más simbolistas, como *O Marinheiro*; mirada que no está en Caeiro, ni en Reis ni en algún Campos; mirada que está ausente del *Fausto*, de los *English Poems* y de *Mensagem*. La cotidianidad inscrita en el *Livro do Desassossego*, así se la llegue a considerar un artificio, es un rasgo difícil de hallar en la obra pessoana, ya sea ortónima, ya sea heterónima. Además, gracias a Cesário, Pessoa también agudiza su percepción de los olores y en sus estados de alma metafísicos se empiezan a colar nuevos sentidos, además de la vista. Un texto de julio de 1930 es diciente a este respecto:

El olfato es una vista extraña. Evoca paisajes sentimentales mediante un dibujo repentino del subconsciente. Lo he sentido muchas veces. Paso por una calle. No veo nada o, mejor, mirándolo todo, veo lo mismo que todo el mundo. Sé que voy por una calle y no sé que existe con lados hechos de casas diferentes y construidas por humanos. Paso por una calle. De una panadería sale un olor a pan que produce náuseas, de tan dulce: y mi infancia se alza desde un determinado barrio lejano, y otra panadería surge de aquel reino de hadas que es todo lo que se nos

murió. Paso por una calle. De repente huele a las frutas del mostrador inclinado de la tienda estrecha; y mi breve vida de campo, no sé ya cuándo ni dónde, por fin tiene árboles y sosiego en mi corazón, indiscutiblemente niño. Paso por una calle. Me trastorna, sin esperármelo, el olor de las cajas del carpintero: oh Cesário mío, te me apareces y soy por fin feliz porque he vuelto, a través del recuerdo, a la única verdad, que es la literatura (Pessoa 2014: 289).

El autor repite, como si se tratara de una anáfora, el sintagma «por una calle»; Descubre olores que le evocan su infancia, desplegándola; y, al final, un olor que no le recuerda la niñez, sino la poesía de Cesário Verde, lo trastorna y lo hace feliz. De cierta forma, Pessoa parte de la literatura y vuelve a ella. Hay una circularidad inevitable y Narciso no desaparece del todo; pero el protagonista ya tiene un «subconsciente» y por las páginas del *Libro* ya cruza «un olor a pan que produce náuseas, de tan dulce».

El *Libro del desasosiego* también debe su grandeza a una poética que Pessoa cifró en una frase de Frei Luís de Sousa, autor de la *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires* (1619): describir lo común con singularidad (véase el anexo 2). Pessoa no era dado a grandes lances descriptivos ni a describir de forma muy detallada o «realista» un escenario, pero en algunos momentos, como el compositor ficticio del *Libro*, se fijaba en cada detalle vulgar:

Hay momentos en los que cada detalle vulgar me interesa en su propia existencia, y siento por todo la inclinación a saber leer todo claramente. Entonces veo —como dijo Vieira que describía Sousa— lo común con singularidad, y soy poeta con esa alma con la que la crítica de los griegos formó la edad intelectual de la poesía. Pero también hay momentos, y este que me oprime ahora es uno de ellos, en los que me siento más a mí mismo que a las cosas externas, y todo se me convierte en una noche de lluvia y barro, perdida en la soledad de un apeadero, entre dos trenes de tercera clase (Pessoa 2014: 252-253).

De los primeros momentos es un buen ejemplo un pasaje que siempre me conmovió: la descripción de unos tranvías eléctricos «como cajas de cerillas móviles». De los segundos, muchos pasajes de índole más existencial. Pero atengámonos a ese ejemplo de una descripción de lo común con singularidad:

Alrededor de los vehículos de la plaza, como cajas de cerillas móviles, grandes y amarillas, en las que un niño clavase inclinada una cerilla quemada para hacer de torpe mástil, los tranvías gruñen y chirrían; al salir, emiten un agudo silbido metálico (Pessoa 2014: 274).

Los vehículos que comenzaban a ocupar las plazas de Lisboa son una de las muchas realidades que solo a partir de 1929 entran en el *Libro*. No porque Pessoa no los hubiera visto o utilizado antes, sino porque para integrar esos transportes tenía que abandonar, al menos parcialmente, los paisajes de sueño y las florestas de la enajenación, es decir, reajustar su estética.

En este sentido, desafío al lector a buscar ciertas «realidades» en la obra cumbre de la prosa pessoana y a constatar que son tardías: almacenes, escaparates, tascas, vinos de Oporto, camareros de cafés y restaurantes, barberos, mozos de carga, comerciantes, empleados de oficina, hortalizas, billetes de lotería, cajas apiñadas, silbidos, carcajadas, gemidos, platos, canciones, gatos, etcétera. Cuando Pessoa dejó entrar el mundo que lo rodeaba al libro que iba a ser más triste que el *Só* de António Nobre,³ una rectificación estética ya era irreversible. Tal vez por ello cuando Soares se imagina libre de la oficina donde trabaja —como un Bartleby de sueño que diera un portazo y se largara—, su imaginación le produce pena y reconoce, muy pronto, que ya es tarde para desvestirse el «traje de la Rua dos Douradores»:

El patrón Vasques, el contable Moreira, el cajero Borges, todos los buenos muchachos, el mozo alegre que lleva las cartas a correos, el chico de los recados, el gato cariñoso: todo ello se ha transformado en una parte de mi vida; no podría abandonarlo todo sin llorar, sin comprender que, por muy malo que me pareciese, sería una parte de mí la que se quedaría con todos ellos, que separarme de ellos sería una reducción y algo parecido a la muerte.

Además, si mañana me alejase de todos ellos y me quitase este traje de la Rua dos Douradores, ¿a qué otra cosa me acercaría —porque tendría que acercarme a otra—? ¿Qué otro traje me pondría —porque tendría que ponerme otro—? (Pessoa 2014: 219).

Todavía hoy se discute la organización del *Libro del desasosiego* y lo cierto es que Pessoa nunca resolvió esa cuestión. Pero yo tengo para mí que el mundo de la Rua dos Douradores, con el explotador Vasques y el «gato cariñoso», era parcialmente incompatible con el mundo sin coordenadas espacio-temporales de la primera fase, y que Pessoa, sin ajustes, difícilmente habría incluido en el mundo soariano algunos fragmentos antiguos. O entonces habría teni-

³ Cf. «Y este libro es un gemido. Cuando esté escrito, *Solo* ya no será el libro más triste de Portugal» (Pessoa 2014: 42).

do que imaginarse a un autor antes y después de leer a Cesário Verde, como inventó un Álvaro de Campos anterior («Opiário») y posterior («Ode Triunfal») al conocimiento de su maestro Alberto Caieiro, quien, por lo demás, intentó imitar a Cesário antes de encontrar su voz. En este sentido, el *Libro del desasosiego* puede leerse como un texto anterior y posterior a la aplicación de los coeficientes de corrección de *O Livro de Cesário Verde* (que hoy comienza a llamarse *Cânticos do Realismo*).

Ninguna de estas consideraciones pretende restarle unidad al *Libro del desasosiego*, aunque este concepto, el de unidad, sea relativo si se tiene en cuenta que el *Libro* que conocemos es una construcción póstuma. Lo que sí se busca es enfatizar un hecho: a saber, que Lisboa, con sus casas y sus calles, y Bernardo Soares, con su oficina y sus compañeros de trabajo, surgen tarde, y que el gran hallazgo de la segunda fase es Lisboa, no Soares, pues Soares ya estaba latente en Guedes (y en el propio Pessoa, que se movía entre oficinas del centro de la ciudad) y ya era un autor de cuentos a inicios de la década de 1920 (Pessoa 2013b: 558-560). Frente a esa especie de libro genérico, sin gracia y tal vez sintético que es *Lisbon, What the Tourist Should See*, el *Libro del desasosiego* se presenta como un libro único, cautivante e indispensable que, simultáneamente, retrata a Soares y a Lisboa, a Lisboa y a Soares, y al hacerlo nos permite conjeturar a Pessoa.

Al fin y al cabo, el ayudante contable (Soares) tiene algo del corresponsal de lenguas extranjeras en casas comerciales de Lisboa (Pessoa) y del Álvaro de Campos tardío; por eso, «Tabacaria» se puede leer como el anuncio de la segunda fase del *Libro del desasosiego*. No en balde el empleado de Vasques & Cia escribe su *Libro* con un «dedo evangélico» y tiene en sí «todos los sueños del mundo»:

[...] y desde lo alto de la majestad de todos los sueños, ayudante contable en la ciudad de Lisboa.

.....
 ¡La gloria nocturna de ser grande sin ser nada! La majestad sombría de esplendor desconocido... Y siento, de repente, lo sublime del monje en el yermo y del eremita en su retiro, consciente de la sustancia de Cristo en los arenales y en las cavernas que son la estatuaria vacía.

Y en la mesa de mi cuarto absurdo, vulgar, empleado y anónimo, escribo palabras como la salvación del alma y me ilumino con el poniente imposible de altos pináculos, vastos y lejanos, de mi estola ganada a cambio de placer, y del anillo de renuncia en mi dedo evangélico, joya inmóvil de mi desprecio extático (Pessoa 2014: 308-309).

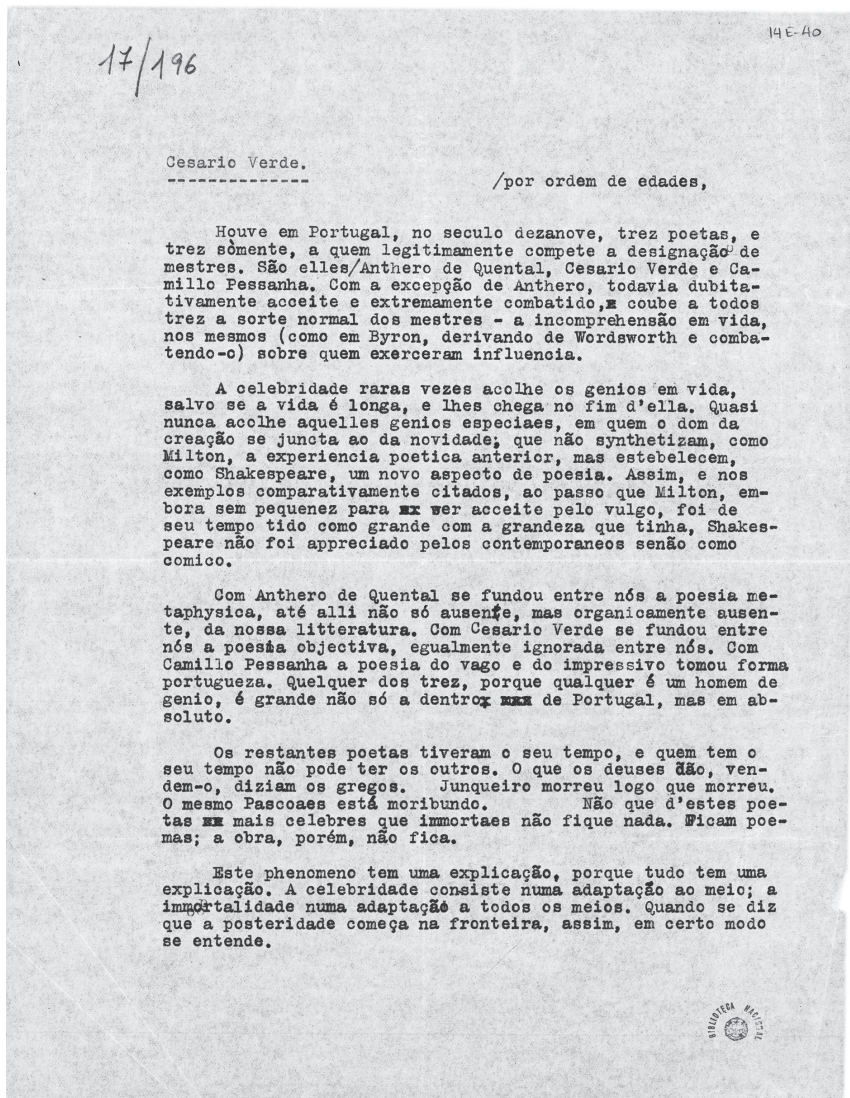
Soares, como Pessoa, como Campos, deja entrever una megalomanía latente —esa que en Nietzsche se transformó en el estallido fulgurante de *Ecce Homo*— y no deja de apelar a la posteridad, así sea como alguien que finge no estar interesado en el asunto. «Yo, sin embargo, que no soy nada en la vida en tránsito, puedo disfrutar la visión del futuro [...] cuando pienso en ello, levantándome de la mesa, mi estatura invisible se eleva con una íntima majestad por encima de Detroit, Michigan, y de toda la plaza de Lisboa» (2014: 332).

En síntesis, Lisboa es la ubicación clave del *Libro*; es un mirador desde donde ve el mundo («El Ganges pasa también por la Rua dos Douradores»; 2014: 215); es una armonía entre lo natural y lo artificial; es el escenario de una epopeya sin grandes hechos, o incluso sin hechos; es la ciudad y el campo, pues las plazoletas semejan claros de sol en el bosque de casas de variadísimos colores; es una cierta luz, una serie de sonidos, determinados olores y, en fin, todo un microcosmos que le faltaba al *Libro*, en su primera fase. Es así como las ensoñaciones del solitario Guedes se van transformando en los devaneos del solitario Soares, y los devaneos de este dejan de ser vagos, etéreos e «irreales». Lisboa es como un polo a tierra. Es un «un biombo blanco en el que la realidad proyecta colores y luz en vez de sombras» (2014: 317), un biombo que, cuando se retira, como una niebla ligera y matutina, deja ver pescaderas (¡las *varinas* de Cesário!), panaderos, vendedoras, lecheros, policías... Lisboa es ese golpe de Realidad, de Vida que le faltaba al primer *Libro*, esa ciudad que durante siglos ha deslumbrando a sus visitantes. Es esa capital donde es relativamente sencillo estudiar la realidad y la irrealidad del universo —basta salir de una zona neblinosa y entrar en un mercado bullicioso, por ejemplo— y donde paulatinamente se descubre, como si se tratara de una epifanía, la compenetración portentosa del espíritu y la materia. Lisboa es esto; y es esto lo que el *Libro del desasosiego* intenta ser a partir de 1929: la creación de un mundo exterior con la materia del mundo tangible; la creación de un mundo interior con la materia del mundo intangible. Lisboa es la representación de una interioridad exteriorizada al máximo, así el *Libro* bordee, constantemente, la negación («¿de qué sirve soñar con princesas, más que soñar con la puerta de entrada a la oficina?»; 2014: 406) y el solipsismo («Transeúntes eternos por nosotros mismos, no hay más paisaje que el que somos. Nada poseemos, porque ni a nosotros mismos nos poseemos. Nada tenemos, porque nada somos. ¿Qué manos tenderé hacia qué universo? El universo no es mío: soy yo»; 2014: 328). Lisboa es ese yo que es todos los yoes; Lisboa es esa ciudad que es todas las ciudades.

«Existir es vestirme» (2014: 453), se lee en el *Libro*, y Soares vistió, como se sabe, el «traje de la Rua dos Douradores» (2014: 219). Ahora solo resta a los lectores del *Desasosiego* recorrer el *Libro* como si recorrieran una ciudad, como si se arroparan con el espacio que iluminó a Pessoa, «Narciso ciego», en el decir de Eduardo Lourenço, al glosar este paso:

El río de mi vida ha venido a morir en un mar interior. Alrededor de mi palacio soñado todos los árboles estaban en otoño. Este paisaje circular es la corona de espinas de mi alma. Los momentos más felices de mi vida han sido sueños, y sueños de tristeza, y me veía en sus lagos como un Narciso ciego que disfrutase del frescor cerca del agua, sintiéndose asomado a ese frescor por una visión anterior y nocturna, susurrada a las emociones abstractas, vivida en los rincones de la imaginación al preferirse con un cuidado materno (Pessoa 2014: 103).

ANEXO 1. CESÁRIO VERDE

[Texto contemporâneo de *Erostratus*, c. 1929]

BNP/E3, 14E-40r

Cesario Verde.

Houve em Portugal, no seculo dezanove, trez poetas, e trez sòmente, a quem legitimamente compete a designação de mestres. São elles, por ordem de edades, Anthero de Quental, Cesario Verde e Camillo Pessanha. Com a excepção de Anthero, todavia dubitativamente aceite e extremamente combatido, coube a todos trez a sorte normal dos mestres — a incompreensão em vida, nos mesmos (como em Byron, derivando de Wordsworth e combatendo-o) sobre quem exerceram influencia.

A celebridade raras vezes acolhe os genios em vida, salvo se a vida é longa, e lhes chega no fim d'ella. Quasi nunca acolhe aquelles genios especiaes, em que o dom da criação se juncta ao da novidade; que não synthetizam, como Milton, a experiencia poetica anterior, mas estabelecem, como Shakespeare, um novo aspecto da poesia. Assim, e nos exemplos comparativamente citados, ao passo que Milton, embora sem pequenez para ser aceite pelo vulgo, foi de seu tempo tido como grande com a grandeza que tinha, Shakespeare não foi apreciado pelos contemporaneos senão como comico.

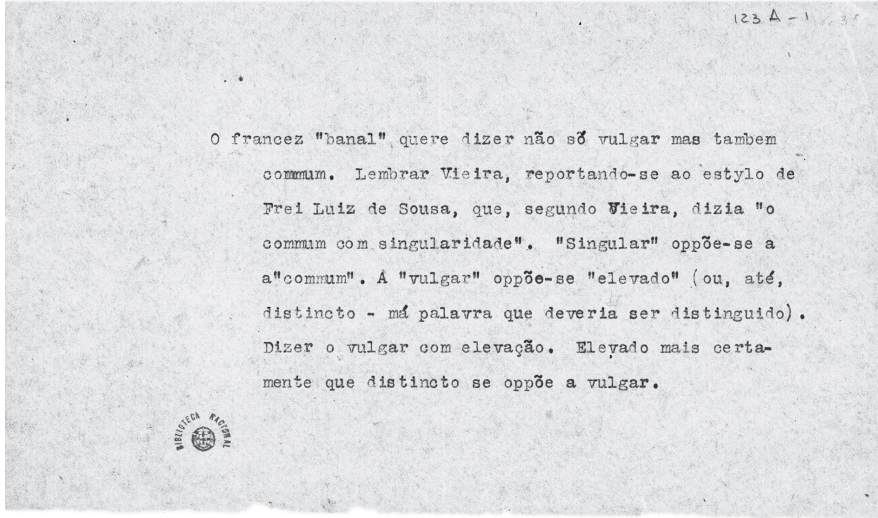
Com Anthero de Quental se fundou entre nós a poesia metaphysica, até alli não só ausente, mas organicamente ausente, da nossa litteratura. Com Cesario Verde se fundou entre nós a poesia objectiva, igualmente ignorada entre nós. Com Camillo Pessanha a poesia do vago e do impressivo tomou forma portugueza. Qualquer dos trez, porque qualquer é um homem de genio, é grande não só a dentro de Portugal, mas em absoluto.

Os restantes poetas tiveram o seu tempo, e quem tem o seu tempo não pode ter os outros. O que o deuses dão, vendem-o, diziam os gregos. — Junqueiro morreu logo que morreu. O mesmo Pasoaes está moribundo. — Não que d'estes poetas mais celebres que immortaes não fique nada. Ficam poemas; a obra, porém, não fica.

Este phenomeno tem uma explicação, porque tudo tem uma explicação. A celebridade consiste numa adaptação ao meio; a immortalidade numa adaptação a todos os meios. Quando se diz que a posteridade começa na fronteira, assim, em certo modo se entende.

ANEXO 2. UNA OBSERVACIÓN DE VIEIRA

[Texto clasificado bajo «Lingüística», c. 1930]



BNP/E3, 123A-II

O francez “banal” quiere dizer não só vulgar mas também commum. Lembrar Vieira, reportando-se ao estylo de Frei Luiz de Sousa, que, segundo Vieira, dizia “o commum com singularidade”. “Singular” oppõe-se a “commum”. A “vulgar” oppõe-se “elevado” (ou, até, distinto – má palavra que deveria ser distinguido). Dizer o vulgar com elevação. Elevado mais certamente que distinto se oppõe a vulgar.⁴

⁴ Véanse otras referencias a Vieira en la introducción a la edición de Tinta-da-china del *Livro do Desassossego* (2013) y en el artículo de Fernando Martinho (2008), «“Aquela grande certeza sinfónica”: Bernardo Soares e Vieira».

BIBLIOGRAFÍA

- GAGLIARDI, Caio (2012). «De uma Mansarda Rente ao Infinito: A outra cidade no *Livro do Desassossego*». *Veredas*, 17, 19-40.
- LIND, Georg Rudolf (1983). «O *Livro do Desassossego*: um brevíário do decadentismo». *Persona*, 8, 21-27.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). «O *Livro do Desassossego*, texto suicida? [1984]». *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 81-95.
- MARTINHO, Fernando (2008). «“Aquela grande certeza sinfónica”: Bernardo Soares e Vieira», *Românica*, 17, 79-88.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desasocego*. Ed. crít. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 tomos.
- PESSOA, Fernando (2013a). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Ed. Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Colección Pessoa.
- PESSOA, Fernando (2013b). *Livro do Desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. Colección Pessoa.
- PESSOA, Fernando (2014). *Libro del desasosiego*. Trad. Antonio Sáez Delgado. Valencia: Pre-Textos.
- PIZARRO, Jerónimo (2013). *Alias Pessoa*. Valencia: Pre-Textos.
- SENA, Jorge de (1979). «Inédito de Jorge de Sena sobre o *Livro do Desassossego*». *Persona*, 3, 3-40.