

Una Lisboa desasosegada. La representación literaria como experiencia de una ciudad invisible en el *Livro do Desassossego*

Bernat Padró Nieto

UNIVERSITAT DE BARCELONA

bernatpadro@ub.edu

ORCID: 0000-0002-9950-8482

Recibido: 12/06/2017

Aceptado: 16/07/2018

RESUMEN

La obra literaria de Fernando Pessoa puede ser leída como una respuesta genial a la situación de empobrecimiento de la experiencia (Benjamin) y de indolencia anímica (Simmel) a la que los entornos urbanos abocan a los sujetos. El *Livro do Desassossego* ofrece un testimonio incomparable de reflexión sobre las condiciones de posibilidad de una representación urbana que obvia la dimensión monumental de la ciudad para dedicarse a dar sentido a las situaciones banales, la vida mediocre y las rutinas del mecanismo social que lo animan. Soares desarrolla toda una teoría estética a partir de la indiferencia, lo que denomina «erudición de la sensibilidad», y el trabajo imaginativo que opera en la «modalidad interior de aquello exterior». Una teoría estética que permite abrir grietas para el arte en las situaciones menos propicias. Ante los procesos de desintegración que sufre el sujeto y la imposibilidad de hacer una experiencia completa de la ciudad, la escritura deviene el espacio de mediación que permite dotar de sentido a un sujeto en ruinas y a una ciudad difuminada en la medida que se interpelan mutuamente. Este ejercicio permite la emergencia de una Lisboa personal, alegorizada y hecha literatura.

Palabras clave: Fernando Pessoa, guía turística, sensacionismo, heteronimia y ciudad, Simmel, Escuela de Chicago.

ABSTRACT. *Disquiet Lisbon: literary representation as an experience of an invisible city in Livro do Desassossego*

Fernando Pessoa's literary work can be read as a fantastic response to the situation of experiential impoverishment (Benjamin) and indolence of the soul (Simmel) that urban environments subject individuals to. *Livro do Desassossego* offers an incomparable description of the possibilities and conditions of an urban representation that omits the monumental dimension of the city to give meaning to the banal situations, mediocrity of life, and routines of the social mechanisms that bring this space to life. Soares develops an aesthetic theory based on indifference, which he calls "erudition of sensitivity" and the imaginative work operating in the "inner modality of the outside". An aesthetic theory that causes rifts to open in art in the least favourable places. Faced with the processes of disintegration suffered by the protagonist and the impossibility of completely experiencing the city, writing becomes the space of mediation that gives meaning to a wrecked individual and a blurred city, insofar as they communicate with each other. This allows a personal Lisbon to emerge, one which is allegorised and turned into literature.

Keywords: Fernando Pessoa, tourist guide, sensationalism, heteronomy and the city, Simmel, Chicago School.

SUMARIO*

I	III	V
II	IV	Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Bernat Padró Nieto, Facultad de Filología, Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes, 585, 08007 Barcelona.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Padró Nieto, B. (2018). Una Lisboa desasosegada. La representación literaria como experiencia de una ciudad invisible en el *Livro do Desassossego*. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 132(2), 81-91. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.8>

* Artículo traducido por Josep Ribera

*Este livro é um só estado de alma, analisado
de todos os lados, percorrido em todas as direcções.*

Exame de consciência, BERNARDO SOARES

The city is, rather, a state of mind.

ROBERT E. PARK

I

Sofronia, una de las ciudades invisibles imaginadas por Italo Calvino, está constituida por dos partes. Una está hecha de piedra y mármol y de solemnes monumentos. La otra, de cuerda, tela e ingenios de atracción de feria. Una de las dos es provisional y cada año se desmonta para seguir una gira por distintas ciudades. Contra el sentido común, la mitad fija de la ciudad no es la de edificios imponentes, sino la de barracas de feria. Son los palacios, los ministerios, los monumentos los que cada año son retirados. Con esta alegoría de la ciudad, Calvino apuntaba una cuestión clave: aquello que define la vida urbana no es tanto el frío diseño urbanístico como su pulso de vida, fundamentado en el dinamismo constante y en el estatuto efímero de las interacciones que en ella se dan. Podríamos añadir otro elemento volátil: los múltiples recuerdos melancólicos que sus habitantes tienen de aquella ciudad que un día conocieron y que la propia dinámica del cambio ha hecho irreconocible. Esta dimensión provisional constitutiva de lo urbano es registrada por Álvaro de Campos, el heterónimo de Fernando Pessoa, en un poema que celebra el cosmopolitismo de la ciudad moderna y que empieza justamente: «Ah, los primeros minutos en los cafés de las nuevas ciudades!», y donde después de mencionar los vehículos y el bullicio del gentío dice: «Y a través de todo esto, como una cosa que inunda y nunca desborda, / el movimiento, el movimiento, / rápida cosa colorida y humana que pasa y queda».¹ Este movimiento de las grandes ciudades europeas también puede exaltarse en la más occidental de todas ellas:

Despertar de la ciudad de Lisboa, más tarde
[que las otras,
Despertar de la Rua do Ouro,
Despertar del Rossio, a las puertas de los cafés
[...]
Nada para mí es tan bello como el movimiento
[y las sensaciones.
La vida es una gran feria y todo son barracas
[y saltimbanquis.
Pienso en esto, me enternezco, pero no me
[sosiego nunca.²

Son numerosos los poemas de Álvaro de Campos que elaboran una representación lírica de la ciudad, sea esta la celebración futurista de la técnica como nuevo espacio para una épica de la modernidad, como «Oda triunfal»; sea la recreación elegíaca de una Lisboa ligada a los afectos y pérdida para siempre entre las nieblas del pasado, como en los dos poemas «Lisbon revisited», el de 1923 y el de 1926. Entre estas dos fechas, Fernando Pessoa escribió un texto radicalmente diferente del que acostumbra a ofrecer su *espólio*. El libro *Lisboa: o que o turista deve ver* (1925) es una guía turística enfocada a los visitantes —presumiblemente británicos— que llegan a la capital portuguesa por mar, a los cuales el narrador acompaña en automóvil por los lugares de la ciudad más representativos desde un punto de vista estético e histórico. Se trata de un texto de cuarenta y dos páginas, mecanografiado en inglés, completo y listo para publicar, encontrado por el equipo de Teresa Rita Lopes en 1988. Este texto

1 «Ah, os primeiros minutos nos cafés de novas cidades! [...] / E através disto tudo, como uma coisa que inunda e nunca transborda, / O movimento, o movimento / Rápida coisa colorida e humana que passa e fica...» (Campos, 2002: 104).

2 «Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras, / Acordar da rua do Ouro, / Acordar do Rossio, às portas dos cafés, [...]. / Nada para mim é tão belo como o movimento e as sensações. / A vida é uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos. / Penso nisto, enternoço-me, mas não sossego nunca» (Campos, 2002: 97).

podría haber formado parte de un proyecto de política cultural diseñado por Pessoa en notas dispersas y motivado por la constatación de lo que denominaba la «descategorización europea» de Portugal (Pessoa, 1993: 308). Según Pessoa, había que combatir la ausencia sistemática del país luso que encontraba en textos extranjeros. El programa proponía la creación de una agencia general llamada Cosmópolis, una empresa editora llamada Grémio Cultural Português e, incluso, un club comercial portugués. La acción concertada de las tres instituciones tendría por objetivo la publicación de libros y estudios de orientación propagandística sobre el país; la publicación de un libro titulado *All about Portugal* y la fundación en Londres de un diario que llevaría el nombre de *Portugal* (Lopes, 1997: 15-17). Entre las publicaciones de propaganda se encontrarían guías para turistas, como la que finalmente se publicó póstumamente.

La Lisboa que ofrece la guía es una ciudad objetivada descrita, a través de un relato institucional. A lo largo del trayecto se destacan edificios, plazas, monumentos, vistas panorámicas desde los miradores urbanos, sedes de la administración y otras instituciones. Constantemente se nos dan las medidas de los edificios y de los monumentos, enumeraciones de las obras que encontramos en varios museos y bibliotecas, incluso precios y horarios de apertura de algunas instalaciones. Todo lo que se muestra va acompañado de una erudición histórica, pero de una historia tan monumental como la Lisboa que se nos describe. Se trata de un libro pragmático, que acepta acriticamente presupuestos de la vida moderna como, por ejemplo, la virtud de la técnica o un turismo industrial basado en la identificación y el reconocimiento de un imaginario que ya ha sido comprado antes del desplazamiento —postulados radicalmente opuestos a los que encontramos en el *Livro do Desasossego*, donde leemos: «Si viajara, encontraría la copia débil de lo que ya vi sin viajar».—³ La afirmación de la vida moderna,

las referencias a clubes sociales de inspiración británica y el uso del automóvil como medio de transporte preferente ha hecho que algunos estudiosos hayan querido ver en el autor de esta guía turística una proximidad con el Álvaro de Campos de la primera época, que celebraba con exasperación el triunfo de un progreso técnico cosmopolita. Pero ya hemos visto que Campos, por aquellos años, escribía una poesía melancólica de la ciudad revisitada y no reencontrada del todo. De todas maneras, *Lisboa: o que o turista deve ver* es un libro con vocación instrumental y, por tanto, no poética. Si no hubiera sido escrito por el gran genio portugués, no hablaríamos aquí de él. Pero nos proporciona la ocasión de comparar dos representaciones de Lisboa posibles. La de la Lisboa oficial, hecha de mármol y estatuas, y la Lisboa del *Livro do Desasossego*, hecha de reflexiones e impresiones captadas por un sujeto que intenta hacerse inteligible a sí mismo en su particular interacción con el entorno urbano. Como en el caso de Sofronia, la primera Lisboa es accesoria; la segunda, esencial.

II

La Lisboa literaria que se ha convertido en universal no es precisamente la que parafrasea su dimensión oficial. Es la Lisboa fantasmagórica que muestran equívocamente algunos versos del Pessoa *ortónimo* y de Álvaro de Campos, pero, sobre todo, es la que emerge puntual y concisamente en muchos de los fragmentos del *Livro do Desasossego* (Pessoa, 2001). La correspondencia objetiva de la ciudad que ondula en la dialéctica del sosiego y el desasosiego es la Baixa Pombalina y sus alrededores, un barrio diseñado geométricamente, de calles paralelas y perpendiculares, y edificios proporcionados de piedra clara. Las referencias que se registran son exiguas: la Rua dos Douradores; la Praça do Comércio —mencionada por su nombre común—; el Terreiro do Paço, la Rua d'Alfândega y la Rua do Arsenal como coordenadas meridionales, y a ambos lados, el cerro del castillo de São Jorge, como paisaje que se levanta a oriente; el elevador de Santa Justa, que sube al Bairro Alto, y el mirador de São Pedro de Alcântara, más alejado, como referencias noroccidentales; y el estuario del

3 «Se viajasse, encontraría a cópia débil do que já vira sem viajar». La edición del *Livro do Desasossego* utilizada es la de Richard Zenith. Se citarán los fragmentos (fr.) por la numeración de esta edición, y con el título correspondiente cuando se trate de los «Grandes fragmentos» (Pessoa, 2001: fr. 138).

Tejo, en su dimensión mítica, como una superficie en la que se refleja el cielo. Puntualmente se nos menciona el barrio de Benfica, como un destino lejano, remoto dentro de la capital; o la ciudad de Cascais, quizás menos remota puesto que se erige en una prolongación de la Baixa a través del ferrocarril que se toma en Cais de Sodré, en la esquina suroeste del barrio pombalino. El centro de todo es la Rua dos Douradores, una calle secundaria de la Baixa que arranca de la Praça da Figueira y muere en la Rua da Conceição, por donde pasa el tranvía 28, que entonces subía hasta Graça. Pero la Praça da Figueira y el barrio de Graça son mencionados una sola vez, mientras que la Rua da Conceição no lo es nunca. Solo el estrépito metálico del tranvía o su timbre aparecen en ocasiones. La Rua dos Douradores funciona así como una localización de fronteras indeterminadas donde se concentra toda la vida y toda la literatura, que es su dimensión aumentada: la voz poética del libro —digamos Bernardo Soares para no entrar en complicaciones—⁴ tiene la vivienda en un segundo piso de uno de sus edificios regulares, y la oficina donde trabaja de ayudante de contable.

4 El proyecto del *Livro do Desassossego* nació al menos un año antes que la creación heteronímica, con la aparición en la revista *A Águia*, en agosto de 1913, del texto «Na Floresta do Alheamento», que es la primera prosa creativa publicada por Pessoa. A partir de la creación de los heterónimos en 1914, la atribución del proyecto del *Livro do Desassossego* a un nombre concreto pasará varias etapas. Cartas de los años inmediatamente posteriores que mencionan el proyecto hacen pensar que es considerado por el autor como una obra ortónima. Entre 1915 y 1930, duda entre atribuirla a Vicente Guedes o a Barão de Teive y parece ser que Pessoa trabajó en una primera colección de fragmentos. Incluso algunos de ellos llevan la siguiente anotación: «A. de C. ou L. do D.», que puede ser «Álvaro de Campos ou Livro do Desassossego»; en 1930 vuelve a atribuir al nombre *ortónimo* un fragmento, pero a partir de 1932 decide que la obra será firmada por Bernardo Soares e, incluso, redacta el texto de la cubierta «Do *Livro do Desassossego*, / composto por Bernardo / Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa / por / Fernando Pessoa». El texto de cubierta muestra, pese a ello, que se trata de un autor ficticio, así como la carta a José Gaspar Simões de 28 de junio de 1932, en la cual dice que «Bernardo Soares no es un heterónimo, sino una personalidad literaria». No será hasta el 13 de enero de 1935, en carta a Adolfo Casais Monteiro, cuando asignará a Soares la calidad de semi-heterónimo (Crespo, 1984: 187-193).

Aparte de estas localizaciones, que escasean, la ciudad está omnipresente pero desdibujada: numerosas calles, plazas y jardines sin nombre son mencionados, así como tranvías sin número, que devienen tan anónimos como la multitud de transeúntes, dependientes y peones que aparecen, espigados, en los diversos fragmentos que componen la obra. La Lisboa representada en el *Livro do Desassossego* no es la ciudad positiva que se describe con el mapa en la cabeza, como acabo de hacer más arriba, sino la ciudad que se configura en la conciencia de quien vive en ella y no tiene una experiencia completa. Es interesante que la Baixa, el espacio urbano privilegiado por el *Livro do Desassossego* sea muy desatendida por Lisboa: *o que o turista deve ver*. Apenas se dice: «de la Praça do Comércio podemos dirigirnos al centro de la ciudad por cualquiera de las tres calles del costado norte —Rua do Ouro a la izquierda, Rua Augusto (la del arco) en el centro, y Rua da Prata a la derecha. Tomemos la Rua do Ouro que, por su importancia comercial, es la calle más importante de la ciudad».⁵ El principio constructivo de la guía es la orientación en la disposición espacial de la ciudad. Siempre hay una referencia que permite encadenar una visión de la ciudad con la siguiente. Veamos cómo describe en la guía la Praça do Comércio:

Llegamos ahora a la plaza más grande de Lisboa, la Praça do Comércio, el antiguo Terreiro do Paço, como todavía se la conoce. Esta plaza es la que los ingleses conocen como la plaza del Caballo Negro, una de las más grandes del mundo. Es un espacio amplio, perfectamente cuadrado; tres de sus lados están limitados por edificios de estilo uniforme, con altos arcos de piedra. Aquí se encuentran instaladas las oficinas públicas más importantes [...]. El cuarto lado, el costado sur de la plaza, lo forma el Tajo, muy ancho en este punto y lleno siempre de barcos. En el centro de la plaza se levanta una estatua ecuestre de bronce del rey José I. Una espléndida escultura de Joaquim Machado de Castro, fundida en Portugal,

5 «Da Praça do Comércio podemos avançar para o centro da cidade por qualquer das três ruas que dali seguem para Norte —Rua do Ouro à esquerda, Rua Augusta (a do arco) ao meio, e Rua da Prata à direita. Escolhamos a Rua do Ouro, que, devido à sua importância comercial, é a principal rua da cidade» (Pessoa, 1992: 37).

en una sola pieza de 1774. Tiene una altura de 14 metros. El pedestal está adornado con magníficas figuras que representan la reconstrucción de Lisboa después del terremoto de 1755.⁶

Nada que ver con la presencia de este espacio en el *Livro do Desasossego*, donde solo adquiere relevancia en la medida en que genera algún efecto en el sujeto que escribe:

Paso horas, a veces, en el Terreiro do Paço, a la orilla del río, meditando en vano. Mi impaciencia constantemente me quiere arrancar de ese sosiego, y mi inercia me detiene en él constantemente. Medito, entonces, en medio de una modorra física, que se parece a la voluptuosidad solo en la forma en que el susurro del viento nos recuerda a voces, en la eterna insaciabilidad de mis deseos vagos, en la perenne inestabilidad de mis ansias imposibles. Sufro, principalmente, del mal de ser capaz de sufrir. Me falta alguna cosa que no deseo y sufro porque eso no sea propiamente sufrir.⁷

6 «Chegamos agora à maior das praças de Lisboa, a *Praça do Comércio*, outrora *Terreiro do Paço*, com é ainda geralmente conhecida; esta é a praça que os ingleses conhecem por *Praça do Cavalo Negro* e é uma das maiores do mundo. É í, vasto espaço, perfeitamente quadrado, contornado, em três dos seus lados, por edifícios de tipo uniforme, com altas arcadas de pedra. Os principais serviços públicos estão todos aqui instalados [...]. O quarto lado, ou lado Sul, da praça é bordejado pelo Tejo, muito largo neste sítio e sempre cheio de embarcações. No centro da praça fica a *estátua equestre* de bronze do Rei D. José I, uma esplêndida escultura de Joaquim Machado de Castro, fundida em Portugal, de uma só peça, em 1774. Tem 14 metros de altura. O pedestal é adornado com magníficas figuras representando a reconstrução de Lisboa depois do grande terramoto de 1755» (Pessoa, 1992: 35-37). Para los fragmentos en castellano del *Livro do Desasossego* citamos la edición de Perfecto Cuadrado (2002); la traducción del resto de fragmentos es del autor del artículo.

7 «Passo horas, às vezes, no Terreiro do Paço, à beira do rio, meditando em vão. A minha impaciência constantemente me quer arrancar desse sossego, e a minha inercia constantemente me detém nele. Medito, então, em uma modorra de físico, que se parece com a volúpia apenas como o sussurro de vento lembra vozes, na eterna insaciabilidade dos meus desejos vagos, na perene instabilidade das minhas ânsias impossíveis. Sofro, principalmente, do mal de poder sofrer. Falta-me qualquer coisa que não desejo e sufro por isso não ser propiamente sofrer» (Pessoa, 2001: fr. 107).

La extensión de la plaza —«una de las más grandes del mundo», dice en la guía—, la anchura del estuario del Tejo —«muy ancho en este punto»—, la solemnidad de la estatua en su centro, son aquí irrelevantes. Lo que el autor del *Livro do Desasossego* registra son sobre todo estados de ánimo:

Sí, es el ocaso. Llego a la hoz de la Rua da Alfândega, sin prisas y disperso, y, al irme clarearme el Terreiro do Paço, veo, nítido, el sin sol del cielo occidental. Ese cielo es de un azul verdoso tirando a ceniciento blanco, donde, del lado izquierdo, sobre los montes de la otra orilla, se agazapa, amontonada, una niebla acastañada color de rosa muerto. Hay una gran paz que yo no tengo fríamente dispersa en el aire otoñal abstracto. Sufro por no tener el vago placer de suponer que esa paz existe.⁸

Parece como si la Lisboa que se describe fuera la que aparece estando desde la calle cuando se levanta la vista por encima de las casas y los cerros, o sobre los tejados desde la ventana del cuarto piso donde pasa las noches de insomnio el narrador, o a través de la ventana del escritorio de la oficina, como si el complejo urbanístico de la capital fuera el molde en que toma forma aquello más inefable e intangible de Lisboa: sus vicisitudes atmosféricas. De hecho, más de la quinta parte de los quinientos veinte fragmentos en que consiste la primera edición del libro —que los agrupaba temáticamente— está total o parcialmente dedicada a estos fenómenos (Crespo, 1984: 213). Se trata de momentos ligados a la reflexión, que tienen lugar en la escritura, cuando el escritor toma conciencia de sí mismo y tematiza los procesos cognitivos que hacen de la experiencia urbana un acontecimiento relevante.

8 «Sim, é o poente. Chego à foz da Rua da Alfândega, vagaroso e disperso, e, ao clarear-me o Terreiro do Paço, vejo, nítido, o sem sol do céu occidental. Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem, se agacha, amontoada, uma névoa acastanhada de cor-de-rosa morto. Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstrato. Sofro de não ter o prazer vago de supor que ela existe» (Pessoa, 2001: fr. 225).

Soares—. Según Simmel, el individuo en la gran ciudad reacciona ante este cúmulo de impresiones no con los sentimientos sino con la razón y la exaltación de la conciencia, y «de este modo la reacción a los fenómenos nuevos se ve transferida al órgano psíquico menos sensible». El carácter racional del urbanita funciona así, como «el escudo de la vida subjetiva ante la violencia de la gran ciudad» (Simmel, 2001: 377-378). Años más tarde, en 1920, Sigmund Freud añadiría en *Más allá del principio de placer* (Freud, 2004) que los métodos de defensa que el individuo desarrolla ante las impresiones que recibe del exterior, que permiten seleccionarlas, descartarlas o incorporarlas, son justamente lo que constituye su psique. La conciencia, según Freud, aparece como mecanismo defensivo. De esta situación, de la que difícilmente se puede sustraer el urbanita, Pessoa hace toda una teoría estética, cuya síntesis podría ser el célebre verso del poema «Ella canta, pobre segadora», aparecido el diciembre de 1924 en la revista *Athena*, que dice: «El que en mí siente está pensando».¹¹ En el *Livro do Desassossego* encontramos numerosísimas variantes de este lema:

Lo que creo que produce en mí el sentimiento profundo, en el que vivo, de incongruencia con los otros, es que la mayoría piensa con la sensibilidad, y yo siento con el pensamiento.

Para el hombre vulgar, sentir es vivir y pensar es saber vivir. Para mí, pensar es vivir y sentir no es más que el alimento de pensar.¹²

La elaboración estética de la indolencia ante los estímulos externos constituye una clave de lectura de la representación de Lisboa. Los sonidos de la calle, los ruidos de automóviles y tranvías, los fragmentos de conversación, alguna imagen de un jardín, de una plaza o de una calle, llegan al escritor mitigados, exhaustos,

como si vinieran de una lejanía: «Siento, filtrados por mi desatención, los ruidos que suben, fluidos y dispersos, como olas interfluyentes al azar y desde fuera como si vinieran de otro mundo».¹³ Aquello que está lejos es, justamente, la ciudad, una ciudad en la que no se está realmente porque el sujeto vive en una hipertrofia de la conciencia dramática de sí mismo causada por la intelectualización de la sensibilidad. El hábitat de la voz poética de estos fragmentos es el de la recreación urbana a partir de un procedimiento que ella misma, en otro fragmento, denomina «la erudición de la sensibilidad». Se trata, como hemos dicho, de una intelectualización de la sensibilidad: «Hay una erudición del conocimiento, que es propiamente lo que se denomina erudición, y hay una erudición del entendimiento, que es lo que se denomina cultura. Pero también hay una erudición de la sensibilidad». Es este mecanismo el que abre la distancia poética que permite completar con la imaginación los fragmentos de ciudad que le llegan:

La erudición de la sensibilidad nada tiene que ver con la experiencia de la vida. La experiencia de la vida nada enseña, del mismo modo que la historia de nada nos informa. La verdadera experiencia consiste en restringir el contacto con la realidad y aumentar el análisis de ese contacto. Así la sensibilidad se amplía y se hace más profunda, porque en nosotros está todo; basta con que lo busquemos y lo sepamos buscar.¹⁴

Pero Pessoa-Soares no solo asiste al desarrollo de estos procesos poéticos, sino que los provoca, genera sus condiciones experimentales, que requieren una sofisticación de los mecanismos de la sensibilidad y la conciencia.

11 «O que em mim sente está pensando» (Pessoa, 2012: 71).

12 «Aquilo que, creio, produz em mim o sentimento profundo, em que vivo, de incongruência com os outros, é que a maioria pensa com a sensibilidade, e eu sinto com o pensamento.

Para o homem vulgar, sentir é viver e pensar é saber viver. Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar» (Pessoa, 2001: fr. 71).

13 «Oíço, coados pela minha desatenção, os ruídos que sobem, fluidos e dispersos, como ondas interfluentes ao acaso e de fora como se viessem de outro mundo» (Pessoa, 2001: fr. 393).

14 «Há uma erudição do conhecimento, que é propiamente o que se chama erudição, e há uma erudição do entendimento, que é o que se chama cultura. Mas há também uma erudição da sensibilidade. A erudição da sensibilidade nada tem a ver com a experiência da vida. A experiência da vida nada ensina, como a história nada informa. A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo; basta que o procuremos e o saibamos procurar» (Pessoa, 2001: fr. 138).

El *Livro do Desassossego* está lleno de muestras y de reflexiones sobre este proceso, como por ejemplo los grandes fragmentos titulados «Educación sentimental», «Milímetros (sensaciones de cosas mínimas)» o «El sensacionista». ¹⁵ En ellos insiste en la necesidad de fijar la atención en elementos mínimos, insignificantes, puesto que una vida insignificante solo puede dejar una obra si es capaz de dotar de significado aquello que es mediocre. O, como afirma el fragmento 388: «Volver puramente literaria la receptividad de los sentidos, de las emociones, [...] convertirlos en materia aparecida para con ellos esculpir estatuas de palabras fluidas y centelleantes». ¹⁶ Pessoa hace así de la necesidad virtud: el aislamiento y el anonimato a los que lleva la vida urbana le sirven para abolir todo contacto perturbador, mientras que la indolencia es utilizada para favorecer un estado de somnolencia, de semiconsciencia, de fatiga o tedio, que permite que aquellas impresiones capaces de traspasarla queden disponibles para ser aumentadas por la imaginación. Soares, en el fragmento «El sensacionista», afirma que la vida es interesante en la medida que es convertible en sueños, y habla de un ejercicio de «decorativismo interior» como «el modo superior e ilustrado de dar un destino a nuestra vida». ¹⁷ Soares llega a elaborar una «Estética de la indiferencia»: «saber, con una inmediatez instintiva, abstraer de cada objeto o acontecimiento aquello que pueda tener de soñador, dejando muerto en el Mundo Exterior todo aquello que tenga de real —esto es lo que el sabio tiene que procurar realizar en sí mismo» ¹⁸. Siguiendo este método, la ciudad a menudo se levanta en paisaje interior.

15 Para un estudio detallado de la reflexión de Pessoa sobre las sensaciones como fundamento literario, ver Gil (1987).

16 «Tornar puramente literária a recetividade dos sentidos, e as emoções, quando acaso inferiorizem, convertê-las em matéria aparecida para com elas estátuas se esculpirem de palavras fluidas e lambentes [sic]» (Pessoa, 2001: fr. 388).

17 «Um decorativismo interior acentua-se-me como o modo superior e esclarecido de dar um destino à nossa vida» («O sensacionista», Pessoa, 2001).

18 «Saber, com um imediato instinto, abstrair de cada objecto ou acontecimento o que ele pode ter de sonhável, deixando morto no Mundo Exterior tudo quanto ele tem de real —eis o que o sábio deve procurar realizar em si próprio» (Pessoa, 2001: fr. 428).

IV

El paisaje surge en la medida que un conjunto de fenómenos visuales es extraído de la continuidad en la que se presenta y dotado de una unidad de sentido no coincidente con el campo visual de quien contempla. Pero los paisajes lisboetas que se describen en el *Livro do Desassossego* no son fruto de la estatización de la ciudad, sino que constituyen una extraña unidad con las sensaciones y los pensamientos de Soares. Cuando, por ejemplo, se nos menciona la contemplación de la ciudad desde el mirador de São Pedro de Alcântara, lo que Lisboa ofrece no son paisajes sino reflexiones: «un estado del alma es un paisaje [...]. Estas palabras casuales me fueron dictadas por la gran extensión de la ciudad, vista a la luz universal del sol, desde la cumbre de São Pedro de Alcântara». ¹⁹ En el estado de somnolencia en que se instala el sujeto, que hace que las impresiones que recibe de la ciudad le lleguen fragmentadas, es inviable una contemplación paisajística de la ciudad sin la ayuda poética de la imaginación:

Los pormenores de la calle detenida por donde muchos andan se me destacan con un alejamiento mental: las cajas apiladas en el carro, los sacos a la puerta del almacén del otro, y, en el escaparate más apartado de la mercería de la esquina, el vislumbre de las botellas de aquel vino de Oporto que sueño que no puede comprar nadie. Se me aísla el espíritu de la mitad de la materia. Investigo con la imaginación. La gente que pasa por la calle es siempre la misma que pasó hace poco, es siempre el aspecto fluctuante de alguien, manchas de movimiento, voces de incertidumbre, cosas que pasan y no llegan a suceder. ²⁰

19 «Um estado da alma é uma paisagem [...]. Estas palavras casuais foram-me ditadas pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de São Pedro de Alcântara» (Pessoa, 2001: fr. 72).

20 «Os pormenores da rua parada onde muitos andam destacam-se-me com um afastamento mental: os caixotes apinhados na carroça, os sacos à porta do armazém do outro, e, na montra mais afastada da mercearia da esquina, o vislumbre das garrafas daquele vinho do Porto que sonho que ninguém pode comprar. Isola-se-me o espírito de metade da matéria. Investigo com a imaginação. A gente que passa na rua é sempre a mesma que passou há pouco, é sempre o aspecto fluctuante de alguém, nódoas de movimento, vozes de incerteza, coisas que passam e não chegam a acontecer» (Pessoa, 2001: fr. 143).

Uno de los resultados de la investigación con la imaginación es lo que Ángel Crespo denomina «el efecto de palimpsesto» (Crespo, 1984: 218). En una ocasión (fragmento 72), Soares registra que el Tejo se transforma en un lago azul, y los cerros de la otra orilla, en una Suiza desleída; en otra, que el Ganges pasa por la Rua dos Douradores (fragmento 420). Pero el triunfo máximo de este procedimiento, según relata el mismo Soares, fue en una ocasión en que, mirando el Cais do Sodré consiguió ver, nítidamente, «una pagoda china con extraños sonajeros en las puntas del tejado como sombreros absurdos». ²¹ El efecto de palimpsesto no consiste en la superposición de una realidad exterior a una realidad interior, imaginada; es resultado, más bien, de lo que denomina «el modo interior de lo exterior»: «Me esfuerzo para alterar siempre lo que veo de forma que lo vuelvo indiscutiblemente mío —al alterar el bello momento, mintiéndolo, [...]— y así creo, de tan educado como estoy, y con el mismo gesto de mirar con que espontáneamente veo, un modo interior de lo exterior». ²²

La mirada de Soares teje unas relaciones inauditas entre elementos urbanos que resignifican la ciudad. Si el autor de *Lisboa: o que o turista deve ver* se dedicaba a describir las alegorías que aparecen en el pedestal de la estatua ecuestre de la Praça do Comércio, o las que adornan el arco de la entrada a la Rua Augusta, y que representan la Generosidad, la Gloria, el Genio o el Valor; Soares alegoriza la ciudad a partir de elementos baladíes. Las personas de los cafés, comparadas con los hombres simples que circulan por las calles, asumen el aspecto de los duendes de los sueños (fragmento 360); un hombre viejo se convierte en el símbolo de

quien no es nada (fragmento 356). Aunque la alegoría que determina la lectura que hace Soares del sentido de su propia existencia, y de su libro, se lee en la Rua dos Douradores:

El patrón Vasques es la Vida. La Vida, necesaria y monótona, instigadora y desconocida. Este hombre banal representa la banalidad de la Vida. Él lo es todo para mí, exteriormente, porque la Vida es para mí todo exterior. Y, si la oficina de la Rua dos Douradores representa para mí la vida, este mi segundo piso, donde vivo, en la misma Rua dos Douradores, representa para mí el Arte. Sí, el Arte, que vive en la misma calle que la Vida, aunque en un sitio diferente, el Arte que alivia la vida sin aliviar el vivir, que es tan monótono como la vida misma, pero solo en un sitio diferente. Sí, esta Rua dos Douradores encierra para mí todo el sentido de las cosas, la solución de todos los enigmas, salvo el hecho de la existencia misma de los enigmas, que es lo que no puede tener solución. ²³

V

Son numerosos en el libro los pasajes en que se afirma la inexistencia de la ciudad exterior, pero todavía lo son más aquellos en que se insiste en la inconsistencia del sujeto que escribe. El fragmento 262 es un caso excepcional. Un momento de lucidez permite constatar a Soares la ausencia de la ciudad: «cuando brilló el relámpago, aquello que suponía que era una ciudad era un plan desierto»; y donde tendría que haber un sujeto, se encuentra un vacío: «soy el centro que no hay en eso sino por una geometría del abismo; soy la nada alrededor

21 «O meu triunfo máximo no género foi quando, a certa hora ambígua de aspecto e luz, olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos» (Pessoa, 2001: «A divina inveja»).

22 «Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu —de alterar, mentindo-o momento belo [...]— e assim crio, de educado que estou, e com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior» (Pessoa, 2001: «A divina inveja»).

23 «O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora. E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução» (Pessoa 2001: fr. 9).

de la cual este movimiento gira».²⁴ Este movimiento, se entiende, es la escritura, que se erige entonces en el espacio de mediación que permite dotar de sentido a un sujeto en ruinas y a una ciudad inexistente en la medida en que se interpelan mutuamente. El apuntalamiento en la literatura como única manera de dotar de realidad la ciudad fantasmagórica encuentra un precedente en Cesário Verde, poeta de la ciudad de Lisboa —y autor de un libro aparecido el 1887, póstumo como lo sería el mismo *Livro do Desassossego*—, de quien Soares dice sentir-se contemporáneo (fragmento 3). Cesário Verde, según confiesa Soares, funciona en el *Livro do Desassossego* como «coeficiente de corrección» de su visión del mundo (fragmento 130). En un pasaje en que describe los paisajes sentimentales que los olores de las calles sugieren, ninguno de ellos, ni los paisajes de una remota vida rural, ni los de su infancia, le satisfacen. Hasta que un olor de cajas le sugiere la rememoración del poeta: «Oh Cesário mío, te me apareces y soy por fin feliz porque he vuelto, por el recuerdo, a la única verdad, que es la literatura».²⁵ Llegamos, pues, a la literatura, única realidad para Pessoa-Soares. En otra parte afirma que «toda literatura consiste en un esfuerzo para volver a la

vida real. [...] Los campos, las ciudades, las ideas, son cosas absolutamente ficticias, hijas de nuestra compleja sensación de nosotros mismos. Son intransmisibles todas las impresiones excepto si las hacemos literarias».²⁶ Tenemos, pues, en el *Livro do Desassossego*, esbozos de una teoría y una práctica de la representación literaria de la ciudad. Es a través de los procesos poéticos ensayados por Soares a partir de las pobres condiciones para adquirir experiencia que la vida urbana dispone, de donde emerge una Lisboa invisible, hecha literatura —y por tanto, memorable—, elaborada a partir de situaciones banales, sucedidas en lugares cotidianos de la ciudad, registrados por un sujeto de vida mediocre, pero de un enorme y secreto talento literario. Si algún libro ha contribuido a poner Lisboa en el mapa global, si una obra ha combatido con más éxito la «descategorización europea» de Portugal, esta no ha sido la guía turística ideada por Pessoa —a pesar de ser el libro más comprado por los turistas en la Casa Fernando Pessoa—. Si alguna Lisboa ha devenido paisaje inolvidable y universal, no lo ha sido la de los solemnes monumentos y edificios de piedra blanca, sino la Lisboa de las calles secundarias de la Baixa y de los paseos sin objeto de Soares. Una Lisboa de la que no se puede tener ninguna experiencia si no es por la lectura del *Livro do Desassossego*.

24 «Quando brilhou o relâmpago, aquilo onde supus uma cidade era um plaino deserto [...]. Sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira» (Pessoa, 2001: fr. 262).

25 «Ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura» (Pessoa, 2001: fr. 268).

26 «Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. [...] Os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias» (Pessoa, 2001: fr. 117).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1972). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo* (p. 121-170). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (p. 111-134). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2012). Experiencia y pobreza. En A. Useros, y C. Rendueles (ed.), *Escritos políticos* (p. 81-88). Madrid: Abada.
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Turín: Giulio Einaudi.
- Campos, Á. de. (2002). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Crespo, Á. (1984). *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera.
- Freud, S. (2004). Más allá del principio de placer. En *Obras Completas XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gil, J. (1987). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Lopes, T. R. (1997). Prefacio. En F. Pessoa, *Lisboa: o que o turista deve ver* (p. 9-25). Lisboa: Livros Horizonte.
- Park, R. E. (1967). The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment. En R. E. Park, E. W. Burgess, y R. D. Mckenzie, *The City* (p.1-46). Chicago/Londres: Chicago UP.
- Pessoa, F. (1993). *Pessoa inédito*. Lisboa: Livros do Horizonte.
- Pessoa, F. (1997). *Lisboa: o que o turista deve ver*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pessoa, F. (2001). *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2002). *Libro del Desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Pessoa, F. (2012). *Ficções do interlúdio 1914-1935*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Simmel, G. (2001). Las grandes urbes y la vida del espíritu. En *El individuo y la libertad* (p. 375-398). Barcelona: Península.
- Wirth, L. (1938). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*, 44, 1 (julio), 1-24.
- Zenith, R. (2001). Introdução. En F. Pessoa, *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (p. 9-36). Lisboa: Assírio & Alvim.

NOTA BIOGRÁFICA

Bernat Padró Nieto es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat de Barcelona y doctor por la Universidad de Zaragoza. Sus líneas de investigación actuales versan sobre historia intelectual y estudios de revistas culturales en el ámbito iberoamericano, desde una perspectiva comparatista.

