

Poesía y paisaje. Intersecciones, ficciones y atmósferas en la obra de Fernando Pessoa

Juan José Vázquez Avellaneda

Biografía:

Juan José Vázquez Avellaneda

Director de departamento de Proyectos Arquitectónicos. ETSAS. US

Arquitecto por la E.T.S.A. de Sevilla (1984). Doctor con la tesis titulada: EM LISBOA. Escritura y Ciudades. The city of Fernando Pessoa. 1 de noviembre de 1755–30 de noviembre de 1935. Sevilla 2006. Profesor en los Master Oficiales de Arquitectura y Patrimonio Histórico y Ciudad y Arquitectura Sostenible de la Universidad de Sevilla.

Es Director/Editor de la revista eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio. Es miembro colaborador del Instituto de Estudios do Modernismo Português. Dedicado a la investigación de los movimientos artísticos de vanguardia portuguesa y especialmente en torno a la obra de Fernando Pessoa. Es miembro de la Fundación Al Idrisi Hispano Marroquí.

Resumen

A través de los personajes del *drama em gente* ideado por Fernando Pessoa, autor uno y múltiple, se establece una línea de lectura sobre el paisaje contemporáneo en su diversa complejidad. La deseada vinculación al lugar; el sentimiento de extranjería en la ciudad, en el mundo; la desubicación de los viajes, del transitar; el comercio, el arte y la vida cotidiana; la memoria, la infancia y el paso del tiempo; todo ello intersecciona en los diversos lugares del *drama*, en sus atmósferas y en las sensaciones ficcionadas por los heterónimos pessoanos.

Palabras clave

Poesía y paisaje. Topografías de la sensación. Heteronimia en lugares. Ficciones pessoanas y otros

Uno

Píndaro. "Vós sois deuses".

...a única constante é o pré-lógico, a Mónada, o Uno, o Todo, o uno e o múltiplo do Todo,...

Arte, a dianteira. Almada Negreiros

El paisaje / *A paisagem*

El viaje / *A viagem*

Miguel de Unamuno sobre el paisaje como sentimiento moderno de la naturaleza. La "excursión" como procedimiento de aproximación imprescindible a los lugares. El iberismo de Unamuno más cerca del Amarante de Teixeira de Pascoaes y otros poetas suicidas portugueses que del "fachadismo" modernista de la Barcelona de principios de siglo.

Fernando Pessoa mandó a Unamuno los dos números publicados de la revista *Orpheu* (1915) para recabar su opinión y para que facilitara su difusión en España. No recibió respuesta. Serán otros poetas jóvenes, los ultraístas españoles de la revista *Grecia*, fundada en Sevilla, los que sepan apreciar esa nueva literatura.

Para Pessoa, esa especie de filosofía de la abdicación moderna que formula en la *Lei de Malthus da sensibilidade* quedaría expresada en la frase: "VIAJAR, PERDER PAÍSES". El primer modernismo portugués introducía la incertidumbre en enunciados paradójicos como el ya citado o como fórmula matemática, $1 + 1 = 1$ de Almada Negreiros. El oxímoron será una figura recurrente en toda la obra poética pessoana.

Obra poética que aspira a sentir todo de todas las maneras posibles como diría bajo la máscara del ingeniero Álvaro de Campos, actuando por contradicción, pensamiento de través, ficcionado en un *drama em gente*, gracias al conjunto o *coterie* de heterónimos que supo reunir.

Enfermos de velocidad, aún, apenas apuntar a tres o cuatro autores surgidos en un *día triunfal*.

Alberto Caeiro, *O mestre*, objetivista absoluto de la REALIDAD. Poeta póstumo que murió cuando debía de morir no sin antes fundar una nueva no-filosofía: el neopaganismo. De los campos y la ciudad.

Álvaro de Campos, el ingeniero de Tavira, agitado por todos los ismos pessoanos y textos de intervención. Interseccionando la realidad exterior con una realidad interior surgida de la sensación que despliega un mapa mundi de geografías y tiempos. De las *Odas a Tabacaria* y los viajes interiores.

Bernardo Soares, y su *Livro*, diario interpuesto entre lo cotidiano y la literatura, entre el escritor y la escritura, nunca compuesto como libro, hecho de Arte y Vida. Un sentimiento atmosférico recorre rincones, habitaciones, calles, y claro, un río que introduce en Lisboa una inquietud por los meteoros.

FP = $1 + 1 + \dots = 1$

Nada más / *Mais nada*

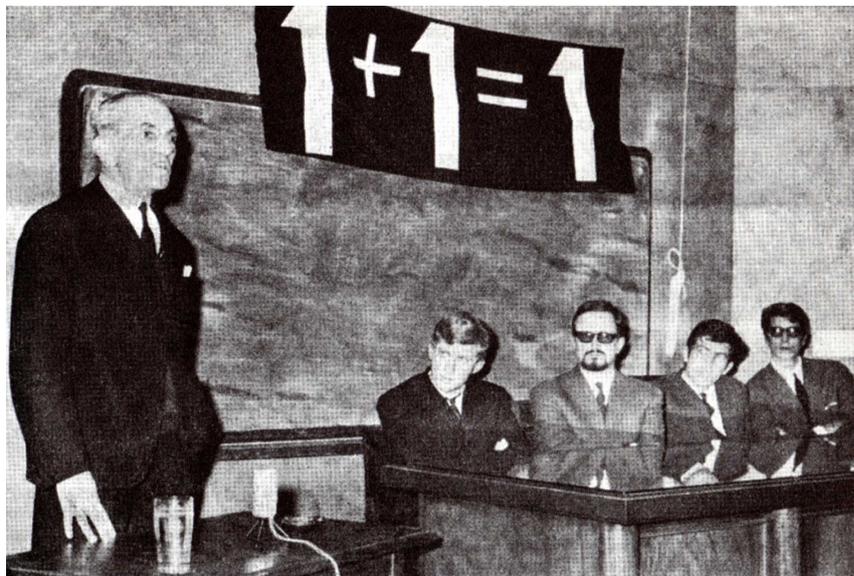


Figura 1. Conferencia Arte, a Dianteira de Almada Negreiros em "Os 50 anos do Orpheu Comemorados em Coimbra". 10 de diciembre de 1965.

Dos

Pero un hombre, y yo más, no se puede decir en rigor que forme parte exactamente de las características habituales de un camino.

Porque las regiones no terminan de golpe, que yo sepa, sino que se funden insensiblemente unas con otras.

Molloy. Samuel Beckett

La frontera entre Portugal y España, como demarcación civil y militar es producto del avance territorial que ambos países han conseguido establecer a lo largo de su historia compartida. Medición de tierras y también de mares, asesorada por toda clase de peritos, que incluso llegó a establecer, en 1494, una demarcación atlántica para la soberanía del Nuevo Mundo, una línea de polo a polo a 370 leguas al oeste de las islas de Cabo Verde.

En el Alto Alentejo, la frontera dibuja un pico de claro avance territorial castellano cerca de Portalegre. Quizás por eso mismo, Fernando Pessoa cuando fue a esa ciudad a comprar una imprenta en 1907 se apercibiera del cierto españolismo de la localidad que unido al calor riguroso y al vino áspero, le animó a escribir una especie de descenso a los infiernos, mediante una carta dirigida a su amigo Armando Teixeira Rebelo el 24 de agosto de ese año en la que podemos entresacar estas palabras: "Portalegre é um lugar em que tudo quanto um forasteiro pode fazer é cansar-se de não fazer nada. As suas qualidades componentes parecem-me conter (depois de uma profunda e cuidada análise), em quantidades relativas e incertas, calor, frio, semi-espanholismo e nada. O vinho é bom (embora não daqui, creio), mas é decididamente alcoólico, especialmente quando a jarra de água está na outra extremidade da mesa e tu te esqueces (quer dizer, eu me esqueço) de o pedir. [...]" La misiva termina con un poema que lleva por título *O Alentejo visto do comboio*. (PESSOA, 1986: 56).

Nada com nada em sua volta

E algumas árvores no meio,

Nenhuma das quais claramente verde,

Onde não há vista de rio ou de flor.

Se há um inferno, eu encontrei-o,

Pois se não está aqui, onde Diabo estará?

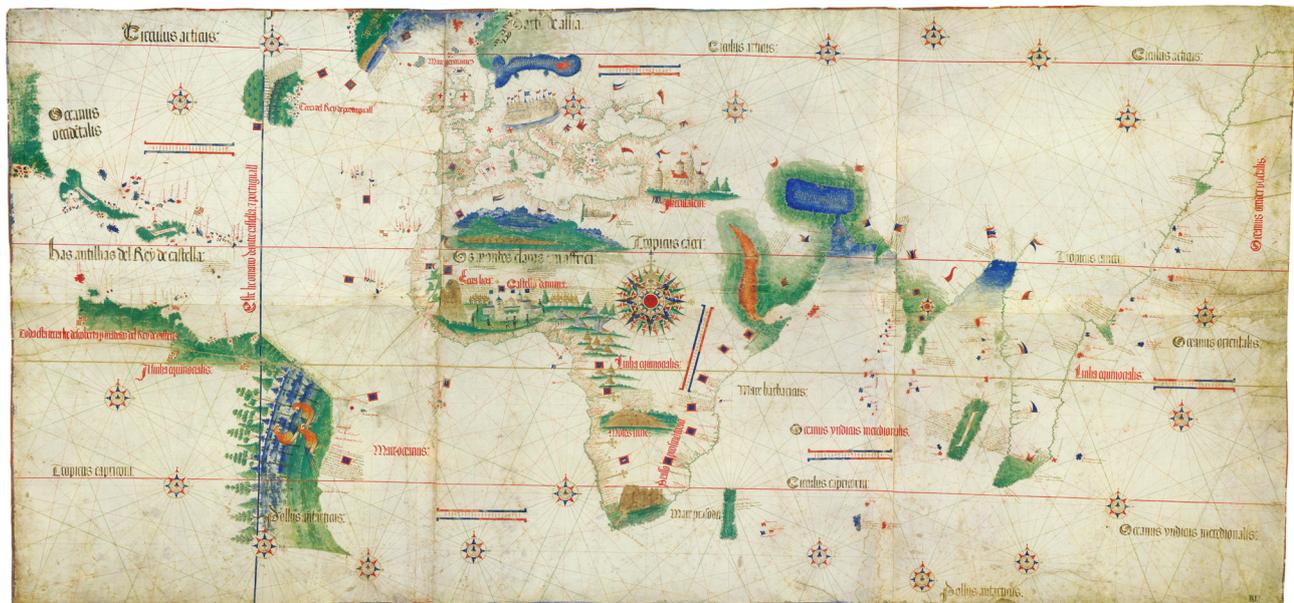


Figura 2. Planisferio de Cantino. Anónimo. En torno a 1502

Para los españoles, Portugal ofrece una posibilidad de alteridad, de mirada al otro que alivia de forma cercana la españolidad, incluso histórica, si se puede decir así, los conflictos territoriales ibéricos. No debe ser casual que al sur de Portalegre de camino a Fronteira hay topónimos como Alter do Chão, Alter Pedroso, en los que hace algunas décadas cuando trabajábamos con los alumnos en el Alto Alentejo, incluso llegamos a conocer cierta clase de alter egos de la escuela de Sevilla. Todo esto resulta banal, intrascendente, claro, pero el juego de palabras que se produce entre ambas lenguas, que se comprueba en el uso distinto del género en vocablos como paisaje, viaje, equipo, etc.; el sentido dispar palabras idénticas como broche, presunto o exquisito o la presencia de significados perdidos en la lengua española y que todavía en portugués se siguen empleando como *fronteira* para referirse a las fachadas de los edificios, estaría hablando de esa especie de proximidad lejana entre ambos países que sustentan sus propias historias.

Para Pessoa, sería la *lingua portuguesa* la destinada a convertirse en el mejor vehículo para la implantación de lo que denominó *Quinto Imperio*, el que sucedería a todos los imperios anteriores, un imperio basado en la supremacía de la cultura. El equilibrio entre la escritura y la fonética portuguesa es considerada por el escritor, superior a otras lenguas románicas como la francesa o la española. Como muchas de las teorías y propuestas de Fernando Pessoa ésta puede parecer algo extravagante aunque no deja de provocar una cierta atracción como punto de partida para el desarrollo de reflexiones más contrastadas. En cualquier caso lo que no podemos negarle es la fidelidad del poeta para con las ideas básicas que animaron toda su pluriforme producción. Pessoa, que a lo largo de su vida manifestó un claro desarraigo con todo aquello que le rodeaba, era la lengua portuguesa su única patria, de esta manera encontramos en Bernardo Soares la siguiente afirmación: "*Minha pátria é a lingua portuguesa.*"

La noción de paisaje desde su origen francés implica una acción en la que el sujeto en tránsito debe construir una idea a partir de la realidad circundante que debe ser observada con una fuerte carga electiva. Debemos al *landscape* anglosajón el vínculo del paisaje a lugares en los que la naturaleza o lo rural conforman el argumento principal para la construcción de esa idea. De esta manera la pintura será el vehículo principal de expresión de una temática fundamental y fundacional de la estética romántica que ha tenido un largo recorrido. El hombre se reconoce enfrentado a vastos territorios, donde ya no queda el refugio de la teodicea y abrumado por lo desconocido y por la complejidad de la realidad exterior solo le queda la construcción provisional de fragmentos encontrados en un deambular continuo. Por otra parte, la literatura se dedicará a la construcción de auténticas topografías en las que la naturaleza cambiante y diversa será proyectada de forma tan eficaz como, con otras herramientas, así lo hace la geografía. Será otra naturaleza, en este caso la de las ciudades y metrópolis contemporáneas, el mundo vertiginoso de la era de la máquina el destinado a ser registrado con la escritura, como paisaje emergente. Pintura, escritura y cine tomarán formas inspiradas en ese mundo en continua transformación.

La continuidad del paisaje que vemos a un lado y otro de La Raya, *A Raia*, contrasta con la distancia histórica que ha separado la cultura de ambos países ibéricos, una distancia que solo en las últimas décadas se ha visto en parte superada. Como muestra de esto y en relación con la difusión, en España, de la obra de Fernando Pessoa en vida, podemos recordar el intento realizado por el autor portugués para la difusión, en su país vecino, de la revista *Orpheu*, hito del denominado primer modernismo portugués, en la que en sus dos únicos números, se dieron a conocer las odas sensacionistas de Álvaro de Campos, unidas a obras de, entre otros, Mario de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros, Santa Rita Pintor y el mismo Fernando Pessoa. Sabemos que para esto, eligió a Miguel de Unamuno como puente. La elección estaba fundamentada, ya que Unamuno tenía un conocimiento y unas relaciones fluidas con las letras portuguesas además de ser un buen conocedor de las tierras lusitanas. El silencio del español es comprensible, Unamuno se encontraba más cercano al saudosismo de Teixeira de Pascoaes, había publicado artículos en la revista *A Águia*, en la que Pessoa también publicó su conocido texto *A nova Poesia Portuguesa sociologicamente Considerada* en abril de 1912, antes de distanciarse definitivamente de este movimiento a favor de una búsqueda de nuevas estéticas. *Orpheu* rompía con el ambiente cultural y literario portugués del momento y ese eco apenas llegó a España. El primer texto de Pessoa publicado en nuestro país, el poema *Inscriptions* vio la luz en un medio tan marginal como era el diario *La Provincia* de Huelva de la mano de Rogelio Buendía el 11 de septiembre de 1923, al que luego se unieron otras relaciones órficas con el movimiento ultraísta español, vanguardia literaria seminal surgida en Sevilla. Dejando de lado esta cuestión que sobrepasa el alcance de nuestro trabajo, y a la que han dedicado su atención Ángel Crespo en primer lugar (CRESCO, 2000: 453-489) y por extenso Antonio Sáez Delgado (SÁEZ DELGADO, 1999), cabe recordar en relación con Unamuno algunas cuestiones que pueden ser de interés sobre el tema del paisaje. La idea de que el paisaje es la noción moderna que tenemos de la naturaleza y unido a éste la necesidad del viaje como experiencia imprescindible para su construcción, algo que forma parte del ideario de la generación del 98, y que sin duda, han fundamentado debates y propuestas que se mantienen hasta nuestros días. En relación con el primer asunto es de destacar el texto *El sentimiento de la Naturaleza* fechado en Salamanca en 1909, donde podemos leer: "Se ha dicho que el sentimiento estético de la Naturaleza es un sentimiento moderno, que en los antiguos no estaba sino esbozado, que es de origen romántico,...", y así frente al "vicio" que supone el "descripcionismo" de los paisajes en literatura, considera que "los que mejor lo sienten, -son- los que llegan a hacer del paisaje un estado de conciencia según la feliz expresión de Byron." (UNAMUNO, 2013: 285-286). Sobre el segundo aspecto, el texto *Excursión* es una clara declaración en favor de la necesaria experiencia en los sitios. Las excursiones son un "consuelo", un "descanso" y una "enseñanza", para "cobrar amor y apego a la patria", eso sí, para "aprender a acostumbrarse a todo y dejar melindres." (UNAMUNO, 2013: 187-188).

Fernando Pessoa, uno y múltiple, lejos de adscribirse a los ismos en boga en los grandes centros culturales europeos de principios del siglo XX, creó los suyos propios, el interseccionismo, el dinamismo, el abstraccionismo, el vertiginismo, y el sensacionismo. Mediante el recurso de la heteronimia, conjunto de autores que interactuaban entre ellos, estableciendo debates, con obras propias que propugnaban distintos puntos de vista, Pessoa estableció el marco para conseguir "sentir todo de todas las maneras". Su poesía, "animada pela filosofia", como él mismo señaló, podía admitir diversas escuelas de pensamiento, aunque negaba la posibilidad de que ninguna de ellas se considerara superior a las otras. Es esto lo que de forma resumida propugnó desde lo que definió como neopaganismo, eligiendo a Alberto Caerio, *O Mestre* como autor-astro en torno al que fueron gravitando los demás autores del *drama em gente*, incluido él mismo. Se trata de un regreso de los dioses, donde El Maestro, en coherencia con el sentido etimológico del término pagano -*pagus* en latín, los bosques, es decir las afueras de las ciudades, y de ahí *paganus*, habitante de una aldea o comarca rural- ejercerá su magisterio desde una aldea del Ribatejo, para volver a Lisboa su ciudad natal, solo poco antes de fallecer de tuberculosis, con 26 años.

El paisaje en Caeiro se construye mirando a derecha e izquierda como si cada experiencia fuera la primera e irreplicable vez, capaz por tanto de todo asombro y maravilla ante una realidad cósmica. La mirada distraída del habitante de las ciudades queda en suspenso para descubrir desde la aldea, la pérdida, la tristeza que produce ese mundo artificial y reproductivo, como esas naturalezas muertas de las flores em livros y las plantas em jarras, recordando a Cesário Verde: "Al atardecer, asomado a la ventana,/ y sabiendo de soslayo que hay campos enfrente,/ leo hasta que me arden los ojos/ el libro de Cesário Verde./ ¡Qué pena me da! Era un campesino/ que andaba preso en libertad por la ciudad./.../ Por eso tenía él aquella gran tristeza/ que nunca dijo que tenía,/ pero andaba por la ciudad como quien anda por el campo/ y triste como aplastar flores en libros/ y poner plantas en jarrones..." Y en un tono similar en otros poemas de *O Guardador de Rebanhos*: el XXXIII *Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares...* o el XLV *Um renque de arvores lá longe, lá para a encosta...* (PESSOA, 1997: 41-173).



Figura 3. Retrato de Fernando Pessoa (1954). 2010 x 2010 mm. para Café Irmãos Unidos. Lisboa / Retrato de Fernando Pessoa (1964). 2255 x 2260 mm. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Almada Negreiros.

Caminos próximos los de Cesário Verde y los de Caetano de Castro, en una Lisboa entreverada de ciudad y de campo, de viajes de ida y vuelta entre las *gaiolas* en construcción y el refugio tradicional de un *quintal*, aún. Caetano en contra de las limitaciones literarias propias de los "poetas artistas" elige el verso libre a lo Whitman: "Tener que poner verso sobre verso, como quien construye un muro/.../ Cuando la única casa artística es la Tierra toda/ que cambia y está siempre bien y es siempre la misma/.../ Quien tiene flores no necesita a Dios." (XXXVI). Su *casa artística* está hecha de flores, árboles, rebños, monte, sol, regatos, ríos, piedras, hierba, laderas, fruto, montaña, llanura, rocas, estrellas, ramas, y todas sirven para crear el paisaje de *O Guardador de Rebanhos*, donde la naturaleza son "partes sin un todo", para llegar a la conclusión en uno de los *Poemas Inconjuntos*, ya de vuelta en la ciudad, que "ni partes ni todo."

El mundo de Caetano es un mundo con escasa presencia de humanos, salvo esporádicos encuentros, se diría que es un paisaje pre-humano, donde la acción viene dada por el hecho de que todo fluye como el río, y los paisajes y cosas quedan inmersos en atmósferas cambiantes, sometidas a todo tipo de fenómenos. De esta manera, en sus poemas encontramos múltiples referencias que hacen visible, cómo las cosas ocurren día a día. Puestas de sol, ponientes hermosos y atardeceres, asociados normalmente a una sensación de tristeza o a pensamientos sombríos; la noche como metáfora de la soledad de su alma; tormentas, relámpagos, vientos, brisas y lluvias, que transforman radicalmente la experiencia de la visión, y demuestran que todo es devenir; en otros momentos será la luz del día, esa luz meridional, la que le hace hablar de la exactitud que hay en esos "días de luz perfecta y exacta." Esta afición atmosférica de Caetano servirá de referente para sus discípulos, en especial para Bernardo Soares en su *Libro del desasosiego*, donde, como ha señalado Ángel Crespo (CRESPO, 2000: 345-370), abundan los paisajes y tiempos atmosféricos como creaciones intelectuales que ya no son la naturaleza misma sino un *fingimiento, un mundo falso*, que permite a Pessoa decir en boca de Soares que "solo no hay tedio en los paisajes que no existen." Un modo interior del exterior o una manera de ascender de lo particular a lo general. "En el fondo, hay en nuestra experiencia de la tierra dos cosas sólo: lo universal y lo particular." Posiblemente Soares e incluso Campos no utilizarían el paisaje como una puerta fuga de la realidad, si el mismo Caetano en sus *Poemas Inconjuntos* no hubiese cesado cualquier posible metáfora significativa del exterior, cuando afirma contradiciéndose a sí mismo, es decir al Caetano de *O Guardador de Rebanhos*, "Nunca he sabido cómo puede parecer triste un atardecer" ... o "Un día de lluvia es tan bello como un día de sol..." En este punto una sola certeza parece quedar en El Maestro, la única explicación es que "la palabra explicación no tenga sentido alguno", por eso nos invitará a que "no comparemos cosa alguna, miremos./ Dejemos análisis, metáforas, símiles." Sin ni siquiera metáforas, sólo hay ausencia de significación en todas las cosas, y "ser una cosa es no ser susceptible de interpretación."

A partir de este vaciamiento de sentido de la idea de paisaje, sin concesiones a las técnicas ni a las metáforas, el ingeniero de Tavira, Álvaro de Campos será el decadentista cosmopolita que arrastra todo el tedio de los viajes y los sitios, de los barcos, automóviles, tranvías y luces eléctricas. El poeta-ingeniero será atravesado por el ímpetu de su tiempo, el de las máquinas, enfermo de velocidad, pasando de las grandes odas sensacionistas a breves poemas del cotidiano en Lisboa, revisitada y convertida en *Tabacaria* en el escenario de uno de los poemas más intenso del siglo. La geografía poética sensacionista de Campos recorre toda la tierra. Los lugares de su formación inglesa, orientes, países e imperios que surcaron los mares, "todas-las-ciudades-de-Europa", todos los tiempos, los paisajes artificiales de la ingeniería moderna, mares y océanos, islas, y también Australia, donde se es feliz "siempre que no se vaya a allí." Lugares que sin duda nunca visitó Pessoa, y que quizás sólo soñara sobre mapas. "Y el esplendor de los mapas, camino abstracto para la imaginación concreta / letras y riesgos irregulares abriéndose a la maravilla,..." dirá en un poema de 1933. Y con estos, otros lugares donde se superponen las biografías de Pessoa y del heterónimo, como Lisboa y el Tajo, Sintra, Estoril, la Costa del Sol, Beja al otro lado del Tajo, y más allá Tavira de vuelta "a la villa de mi infancia." En esta geografía, hay así mismo, una presencia de los *otros lugares*, las heterotopías de la des-ubicación, como son el barco o el automóvil, donde Campos nos trasmite el vacío de sentirse pasajero en la vida, desde su poema *Opiário*, de marzo de 1914 (PESSOA 1998: I-70-85), al *Escrito num livro abandonado em viagem, o Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*, ambos escritos en 1928. Toda la *universalité* deseada por Pessoa, anclado en Lisboa la mayor parte de su vida, la personifica Campos y si perder los pies en su ciudad, se coloca en el muelle asomado al Tajo para abrirse a un universo infinito donde la realidad exterior se transmuta en otra realidad como en la *Ode Marítima*, "Sozinho, no cais deserto,..." (PESSOA 1998: I-123-199), mirando a la barra de la bahía, y también en el muelle en el final de *Ultimatum*, para lanzar sus proclamas de desahucio y rechazo a la cultura dominante de sus contemporáneos, cuando dice: "Todo esto lo proclamo bien alto, en pleno apogeo, desde la barra del Tajo, de espaldas a Europa, erguidos los brazos, fijos los ojos en el Atlántico y saludando abstractamente al Infinito." El muelle como un punto de encuentro, quizás entre lo distante y lo próximo, metáfora de la idea pessoana de una cultura que debe producir identidad y universalidad, una cultura cosmopolita y nacional, a la vez, el "ser portugués com a cabeça." El río es un paisaje destacado en el *drama em gente* pessoano, y cada máscara tendrá el suyo. El río en Campos no es el de la aldea de Caeiro, ni ese río genérico, intemporal y clásico de Reis. El del poeta sensacionista, es el de su ciudad, Lisboa, río marítimo, especie de mar interior, donde va a ensayar algunas de las técnicas expuestas en textos y fragmentos realizados en los años de *Orpheu* sobre sus ismos, el interseccionismo, el dinamismo, el abstraccionismo, el vertiginismo, y el sensacionismo que como dice en uno de estos escritos, "inclue todas, -las escuelas- mas, aceitando-as todas, só não aceita de cada uma a pretensão a ser unica". Para Pessoa, el paisaje sensacionista, es el que realiza intersecciones del paisaje real con los estados de alma, concebidos como tal o soñados, o con otros paisajes, o consigo mismo realizando divisiones en el mismo, según el estado del alma. En otro fragmento, Pessoa afirma que los fenómenos que ocurren en el espacio, tienen una apariencia de tres dimensiones. Se trataría, entonces, de introducir la "sensibilidade" (o poder de serem sentidas) como la cuarta dimensión. (PESSOA, 1993: I-253-271). El muelle de la cuarta dimensión, de la *Ode Marítima*, arranca en una mañana de verano con un movimiento de "engranaje-volante" donde el desplazamiento en el poema no es en línea recta sino más bien como si de un torbellino se tratara. Desde situaciones concretas, seremos sometidos a continuas "cabalgadas" de alejamiento y acercamiento del plano de percepción, dependiendo de la sucesión de acontecimientos interiores y exteriores, una mirada que emplea las fuerzas centrífugas para componer en un mismo plano, una variedad de materiales heterogéneos. La Lisboa de Álvaro de Campos no es la del cronista que toma apunte del natural, Lisboa no es el "modelo" de su escritura. La intersección del paisaje del muelle con otros paisajes, derivados de la sensación, constituye uno de los principios de su visión sensacionista. Para ello y en el interior de este procedimiento, se produce la necesidad de interponer la Distancia, la Lejanía, con respecto al modelo. En un plano similar, "Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica...", a la luz de las lámparas eléctricas, con "fiebre" y "rechinando los dientes, tal como inicia su *Ode Triunfal*, (PESSOA 1998: I-94-113), asistimos a la emergencia exuberante del mundo natural-artificial de lo moderno, sintiendo casi un placer sexual de ser poseídos. Realidad lacerada como el sujeto que la habita y que por veces desde la calle, en otro poema sensacionista, *A passagem das horas*, dedicado a José Almada-Negreiros con la dedicatoria "Almada-Negreiros: você não imagina como eu lhe agradeço o facto de você existir", lo que encontramos es una lengua astillada y babélica, sin una sintaxis posible: "Rumor tráfago carroza tren coches yo siento sol calle, / aros cajones trole tienda calle escaparates falda ojos / rápidamente carriles coches cajones calle cruzar calle / acera comerciantes "perdón" calle / calle paseando por mí paseando por la calle por mí / todo espejos las tiendas de acá dentro de las tiendas de allá / la velocidad de los coches al contrario en los espejos oblicuos de los escaparates, / el suelo en el aire el sol debajo de los pies calle riegas flores en el cesto calle / mi pasado calle estremece camión

calle no me acuerdo calle / yo cabeza abajo en el centro de mi consciencia de mí / calle sin poder encontrar una sensación sólo de cada vez calle / calle hacia atrás y hacia delante debajo de mis pies / calle en X en Y en Z por dentro de mis brazos / calle por mi monóculo en círculos de cine pequeño, / caleidoscopio de curvas irisadas nítidas calle." (PESSOA, 1998: I-260-307).

Las implicaciones entre vida y obra son abundantes en Pessoa, la "compañía" establece un juego entre realidad y ficción, entre la Lisboa vivida y la Lisboa "fingida", formando una red tupida de "paisajes-sensaciones". Campos hace suyo el pasado de Pessoa, su infancia en Lisboa, como en las dos versiones de *Lisbon revisited*, "Não: não quero nada..." de 1923 (PESSOA, 1998: I-352-355), y "Nada me prende a nada..." de 1926 (PESSOA, 1998: II-26-31). El pasado, la infancia "pavorosamente perdida", como "una niebla natural de lágrimas falsas". La Lisboa revisitada, también, resurge como "sombra" en otro poema "(Minha imaginação é um Arco de Triunfo / Por baixo passa toda a Vida [...] E no momento em que passam na sombra do Arco de Triunfo / São momentaneamente um que eu os faço ser." El paso inapelable del tiempo que solo la escritura puede apenas atrapar. En *Tabacaria* (PESSOA 1998: II-34-47), se alcanza a vislumbrar hasta el final de la lengua en la que están escritos sus versos, el planeta todo, aunque allí donde pueda haber gente, apunta, se seguirán escribiendo versos y viviendo debajo de lugares con letreros:

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.

Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada

E com o desconforto da alma mal-entendendo.

Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos.

A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.

Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,

E a língua em que foram escritos os versos.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.

Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente

Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,...

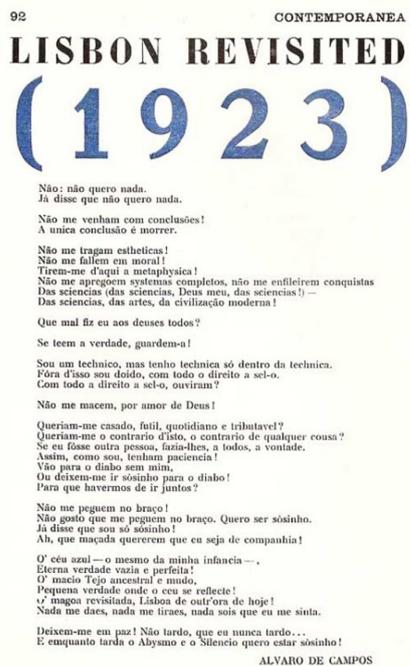
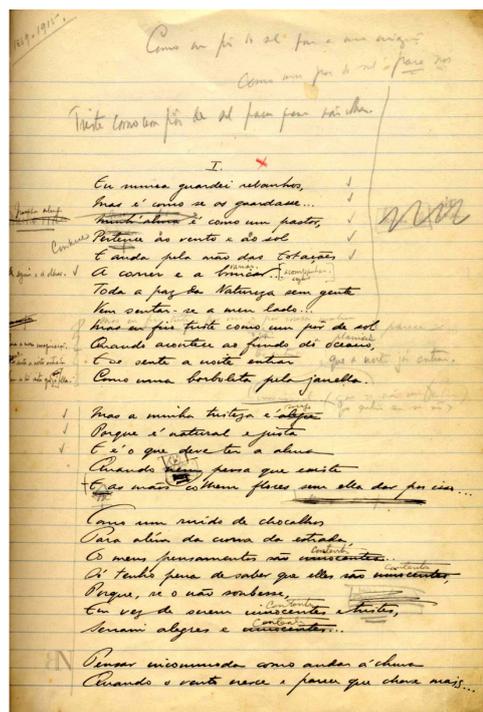


Figura 4. Hoja manuscrita de O Guardador de Rebanhos. BNP. Lisbon Revisited (1923) en Contemporânea nº 8. Febrero 1923. Fernando Pessoa.

El ímpetu vanguardista del ingeniero de Tavira, que acompaña a Pessoa hasta su muerte, no tardará en ir apagándose, asomándose a penas en breves poemas sombríos que de forma anticipada ya estaban en sus dos Lisboas revisitadas. Algunos lugares de este último Campos parecen anunciar escenarios de la literatura de la segunda mitad del siglo XX, estoy pensando por ejemplo en la obra de Beckett.

En prosa, es Bernardo Soares el encargado de recapitular, a mi entender, en un documento nunca pasado a limpio, ni organizado, el *Libro del desasosiego* (PESSOA 1984: 25-363), el pulso del trabajo poético de Pessoa, a lo largo de su vida. Recurriendo al "antiliterario" recurso del diario íntimo, según Blanchot (BLANCHOT 2000: 22-23), todo el conjunto de "trechos" del *Livro* presentan a un semiheterónimo que se interpone al autor, con una coincidencia de paisajes urbanos, trabajos comerciales, viviendo en cuartos alquilados, compartiendo la soltería, etc. "No siendo la personalidad (de Soares) la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad", dirá el poeta portugués en la famosa carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, sobre el origen de los heterónimos, fechada el 13 de enero de 1935. El momento de escribir, en el tiempo del diario, en la humildad de lo cotidiano, de los incidentes, del comercio del mundo, posiblemente le dan al poeta una cierta salvación respecto a la angustia y la soledad de la obra. Un intento por romper con la atemporalidad de la literatura.

La lista de sitios de la Lisboa del *yo-mutilado* pessoano, la *Lisboa otra* de Bernardo Soares, tiene su propia toponimia, su callejero, sus lugares, sus periferias, sus paisajes y gentes, y sus *sonhos* que ya dibujamos al detalle en expediciones anteriores (VAZQUEZ AVELLANEDA 2012: 213-247). Ahora, y para el asunto del paisaje que nos ocupa, apenas nombrar dos lugares de esa ciudad "fingida" en los que algunas ideas de Caeiro y de Campos ya vistas, reaparecen en el cotidiano del agente comercial Soares, asomado al Tajo o por la Rua dos Douradores, calle estrecha, casi interior, secundaria dentro del trazado de la *baixa* pombalina, pero abierta al universo del Arte y de la Vida.

Con el Tajo-Tejo como "*panoramas entrevistados en sonhos*" podemos encontrar toda una serie de imágenes de fugas sobre la realidad, dada la *inimportancia del sujeto* con sus construcciones, interpretaciones, teorías, etc., frente a un vasto mundo.

"El Tajo al fondo es un lago azul,..." (33). Contradiendo la frase de Amiel en la que afirma que "un paisaje es un estado del alma", Soares como alumno de Caeiro invierte el enunciado: "un estado del alma es un paisaje". Como decía el maestro en el Ribatejo, la hierba crece al margen del que siente. De esta manera "la gran extensión de la ciudad", vista desde el alto de S. Pedro de Alcântara, con el Tajo al fondo y los montes de la Otra Banda, forman una Suiza imaginaria, al abrir una ventana dentro de la realidad para imaginar otro mundo. El dispositivo de fuga, ese paisaje suizo inventado, no quedaría lejos de los procedimientos seguidos de una manera más "ruidosa" por Campos en sus Odas, como ya vimos anteriormente.

"Mi triunfo máximo..., al mirar al Muelle del Sodrê, claramente lo vi una pagoda china..." (353). O el orgullo de no compartir los paisajes que se miran, para que se tornen *irrefragablemente mío*. "Alterar", "mentir", ese es el procedimiento que desde el muelle, realiza "un modo interior de lo exterior." Y "...estar al mismo tiempo soñando un ocaso real sobre el Tajo y una mañana soñada en un Pacífico interior; y las dos cosas soñadas se intercalan la una a la otra, sin mezclarse,..." (334), son buenos ejemplos de las técnicas interseccionistas, propuestas por Pessoa en sus escritos estéticos, para resolver el conflicto entre la mirada exterior y la mirada interior, la de un poeta *animado por la filosofía* que se consideraba soñador y analítico a la vez. La escritura es la única capaz de fijar los ocasos, ya que estos son siempre transitorios, pero ésta no es más que el resultado de una proyección, como también dice en este último trecho, una "proyección de Mercator, un atlas."

Hay un "tiempo atmosférico" en el *Livro*, como apuntó Ángel Crespo, traductor al español de la primera edición portuguesa del "diario", y así vemos como "...el olor a mar de la brisa ha venido desde encima del Tajo, a esparcirse suciamente por los comienzos de la Baja" (151); "...el temblor de la tronada se calmaba en las anchas lejanías –rodaba en Almada..." (42); en los que el paisaje interior emerge de la abominación del espacio físico tridimensional, quizás no tan lejos de Duchamps y su mirada antiretiniana. La Lisboa del semiheterónimo es un palimpsesto reescrito en un viaje continuo, viaje-metáfora como única manera de entender la dimensión de las cosas. Así: "Cuando se siente de más, el Tajo es el Atlántico sin número, y Caçilhas, otro continente, o hasta otro universo." (346); "Cada vez que viajo, viajo inmenso. El cansancio que traigo conmigo de un viaje en tren a Cascaes es como si fuese el de haber, en ese poco tiempo, recorrido los paisajes de campo y ciudad de cuatro o cinco países." (354). La vida pareciéndose a sí misma en la repetición del cotidiano, cesa en la escritura, en el tiempo

que queda al margen del comercio, y así dado que "Los paisajes son repeticiones....Únicamente no hay tedio en los paisajes que no existen, en los libros que nunca he de leer... "

En "el rincón doméstico del sistema del Universo" que es la *baixa* para Soares, "su aldea", él que reconoce que "He llegado a Lisboa, pero no a una conclusión", en una afirmación más de abdicación, ante los paisajes reales hechos de fragmentos y lenguajes astillados, reivindica la soberanía de la mirada situada en una topografía favorable. "Disfruto del cielo porque lo veo desde un cuarto piso de una calle de la Baja. Nada el campo o la naturaleza me puede dar que valga la majestad irregular de la ciudad tranquila, bajo la luna, vista desde la Gracia o desde San Pedro de Alcántara. No hay para mí flores como, bajo el sol el colorido variadísimo de Lisboa.... La civilización es una educación de naturaleza. Lo artificial es un camino para una aproximación a lo natural." (107).

En ese "rincón doméstico", a lo largo del viaje por superficies que realiza por la ciudad, es la *Rua dos Douradores*, quizás, el escenario principal del diario, el que es capaz de unir lo particular con lo universal, el que permite tener piedad por las cosas y las gentes, y por *si proprio*. Son innumerables los trechos en los que esa calle se convierte en la ventana privilegiada para asomarnos a los paisajes-pessoa, un oxímoron, sin posibilidad de despegarse de "la monotonía de sí mismo" y "otrándose mediante la imaginación."

"...más vale, en realidad, la Calle de los Doradores que las grandes avenidas de los parques imposibles. [...] ...teniendo la oficina de la Calle de los Doradores, puedo disfrutar de la visión interior de los paisajes que no existen." (53). La Calle se transforma en un paisaje interior, una *Calle-de-los-Doradores-otra*, y Soares se cura de academias y cenáculos. Ya sea desde el trabajo comercial en la oficina, "No conozco mejor cura para todo este lamazal de sombras que el conocimiento directo de la vida humana corriente, en su realidad comercial, por ejemplo, como la que surge en la oficina de la Calle de los Doradores." (68); o desde su cuarto frente al papel del diario medio escrito, "Me veo en el cuarto piso alto de la Calle de los Doradores, me siento con sueño; miro, sobre el papel medio escrito, la vida vana sin belleza y el cigarro barato [...] ¡Aquí yo, en este cuarto piso, interpelando a la vida! Haciendo prosa..." (85). El viaje de Soares, es un viaje por uno mismo, "Transeúntes eternos por nosotros mismos, no hay paisaje sino el que somos. [...] ¿Qué manos extenderé hacia el universo? El universo no es mío: soy yo." En el breve trecho 352, la conclusión no puede ser otra: "Todo paisaje /no/ está en parte ninguna..."

Los paisajes construidos desde shocks atmosféricos; el fluir en sí mismo entre distintos estados; el proceso lento del tiempo geológico; el *sonho* como extrañamiento, como separación interpuesta, como son interpuestos los distintos personajes del *drama em gente*, dan forma al diario literaturizado y a la supraliteratura del pulso cotidiano de los fragmentos del *Livro*. Ficciones de Lisboa, la ciudad mil veces nombrada, mil veces distinta-igual, y una cierta memoria de catástrofes en el también "sublime" Pessoa-Soares con esa especie de inquietud por los meteoros que recorre su obra: "Y, de repente –un nuevo orden de las cosas universales se movía sobre la ciudad–, el viento silbaba en el intervalo del viento, y había una noción dormida de muchas agitaciones en la altura."

Bayacas, verano de 2018