



# Fernando Pessoa: Irrealidad, escritura y desasosiego

Diego Giménez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartigual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartigual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License.**



# FERNANDO PESSOA: IRREALIDAD, ESCRITURA Y DESASOSIEGO

Tesis para la obtención del grado de doctor por el Programa  
Construcción y Representación de Identidades Culturales de la Universidad  
de Barcelona

presentada por

Diego Giménez

de Buenos Aires, Barcelona y Coímbra

y dirigida por

Elena Losada e  
Isabel Soler

Barcelona / Coímbra 2014



FERNANDO PESSOA:  
IRREALIDAD, ESCRITURA  
Y DESASOSIEGO

*Un análisis filológico, filosófico y crítico de la  
composición, proyección, edición y representación de una  
obra inacabada*

DIEGO GIMÉNEZ



## AGRADECIMIENTOS

**S**i bien una de las frases que podemos leer en *Livro do Desassossego* nos impele al aislamiento como mejor manera de respetar la verdad, no es menos cierto que todo lo que conocemos de la obra se debe al trabajo colectivo de todos aquellos que de una forma u otra han ayudado a saber un poco más de Fernando Pessoa. Una tesis también es un trabajo de construcción colectiva. Por dicho empeño, agradezco especialmente a mis orientadoras Elena Losada e Isabel Soler, por haberme descubierto a Fernando Pessoa, por haberme acompañado y por someterme a la prueba socrática de la coherencia. Agradezco también el apoyo de Jerónimo Pizarro que asistió a las diferentes etapas de mi investigación y sin cuyo crítico consejo no hubiese llegado hasta aquí. Agradezco muy especialmente al Programa de Doctorado en Materialidades de la Literatura de la Universidad de Coimbra y en especial a Manuel Portela y Osvaldo Manuel Silvestre, por darme la oportunidad de investigar a Pessoa en Portugal, por sus consejos y por su forma de inspirar al diálogo y a la investigación. Agradezco también a todos los miembros del programa, docentes y dicentes, sin la ayuda de los cuales, encontrar mi propia voz hubiese sido más difícil. Agradezco a Alberto Caballero por ayudarme a construir el camino. Agradezco a Susana

Perdono el diseño de la portada. Agradezco a Elsa Gomes sus lecturas. Agradezco a Miriam Romagosa la revisión de los textos en inglés. Agradezco a mi familia y a mis amigos por aguantar las excentricidades fruto de la investigación. Gracias a todos por ayudarme a llegar hasta aquí.

## RESUMEN

El presente trabajo toma como objeto de investigación el *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa sobre el que se efectúa un análisis filológico, filosófico y crítico. El estudio comienza con la constatación de que es una obra inacabada y, por lo tanto, construida a posteriori por diferentes especialistas. Sobre esta base se establece una comparación entre las principales ediciones para dar cuenta de la relación de interdependencia semántica que hay entre la escritura en fragmentos con el “todo” que el libro editado representa en cada una de las ediciones. Desde este punto de partida, se ofrece una tipología del fragmento en la obra de Fernando Pessoa para después ahondar en el tipo de relación que hay entre la escritura y la realidad y entre la escritura y la construcción de la identidad en el *Livro*. Para analizar la idea de realidad en la obra pessoana se utilizan las teorías del filósofo George Berkeley sobre la percepción. Se afirma en este trabajo que las teorías del filósofo irlandés están representadas en el sensacionismo pessoano, base estética de la creación del autor. Sobre la construcción de la identidad se emplea como marco teórico las teorías del crítico Paul De Man sobre la autobiografía. En líneas generales se sostiene que, en la medida que la obra de Pessoa se define por su falta de cierre, por ese motivo no cesa de editarse, de realizarse y de nominarse.

**Palabras clave:** Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, *Libro del desasosiego*, escritura, identidad, realidad, edición, fragmento, sensacionismo.

## ABSTRACT

This study is based on an investigation of the *Book of Disquiet* by Fernando Pessoa of which a philological, philosophical and critic analysis is made taking into account that it is an unfinished work and therefore, built a posteriori by different specialists. Considering this, a comparison is established between the main editions of this literary work to infer into the inter semantic relationship between the writing in fragments and what the edited book as a whole represents in every one of the editions. From this starting point, it is shown a typology of the fragment of Fernando Pessoa's work for then establishing what type of relationship exists between writing and reality and between writing and the construction of the identity in this particular work. To analyse the idea of reality in Pessoa's *Book of Disquiet*, the Irish philosopher George Berkeley's theories about perception are used. It is affirmed in this study, that theories of the philosopher are represented in the *pessoan sensationism*, the aesthetic base of the author's creation. In reference to the construction of the identity, theories about the autobiography from the critic Paul De Man are applied as a theoretical framework. In general terms, it is maintained that, due to the unfinished character of Pessoa's writing, the book keeps being edited, keeps being realized and keeps being named.

**Key words:** Fernando Pessoa, Book of disquiet, writing, reality, identity, edition, fragment, sensationism.

# ÍNDICE

## 1. BREVE HISTORIA DEL *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

*Una escritura que no cesa de editarse* (p.39)

- 1.1. Primeros fragmentos e indicios epistolares (p.41)
- 1.2. El *Livro do Desassossego*, su proyección y sus listas (p.48)
- 1.3. Edición y recepción (p.62)
- 1.4. Del baúl a las ediciones (p.69)

## 2. FRAGMENTACIÓN, INTERPRETACIÓN Y EDICIÓN

*Una escritura que no cesa de escribirse* (p.77)

- 2.1. Ordenación (p.78)
- 2.2. Ediciones críticas (p.83)
- 2.3. De la ordenación al fragmento (p.92)
  - 2.3.1. Fragmentación material (p.102)
  - 2.3.2. Fragmentación de la escritura (p.107)
  - 2.3.3. Fragmentación estética (p.110)
  - 2.3.4. Fragmentación de ordenación (p.112)
- 2.4. Digitalización (p.117)
  - 2.4.1. Variantes ortográficas (p.124)
  - 2.4.2. Eliminaciones (p.125)
  - 2.4.3. Adiciones/Sumas (p.127)
  - 2.4.4. Substituciones (p.130)
- 2.5. A modo de conclusión (p.131)

## 3. REALIDAD, SENSACIONISMO Y FRAGMENTACIÓN

*Una escritura que no cesa de realizarse* (p.137)

- 3.1. La realidad móvil del *Livro* (p.142)
- 3.2. Pessoa, lector de Berkeley (p.152)
- 3.3. Berkeley, inmaterialismo y realidad perceptible (p.154)
- 3.4. Sobre la realidad en el *Livro do Desassossego* (p.161)
- 3.5. Solipsismo y crisis de sentido: de lo irreal cotidiano a lo real de la letra (p.172)
- 3.6. A modo de cierre (p.179)

## 4. IDENTIDAD Y ESCRITURA: LAS MÁSCARAS ESCRITAS

*Una escritura que no cesa de nominarse* (p.187)

- 4.1. Las marcas de la subjetividad (p.188)
- 4.2. Sobre verdad y mentira en sentido narrativo (p.201)
- 4.3. La dimensión retórica del discurso (p.214)

4.4. La escritura del yo (p.219)

CONCLUSIONES (p.229)

ANEXOS (p.249)

Signaturas capítulo 3 (p.251)

Los *Libro(s) del desasosiego* en España (p.255)

BIBLIOGRAFÍA (p.277)

## INTRODUCCIÓN

**C**uando en el año 2010 cursé el master de Construcción y Representación de Identidades Culturales, que se impartía desde la Facultad de Letras de la Universidad de Barcelona, descubrí a Fernando Pessoa y el *Livro do Desassossego*.<sup>1</sup>

Elegir investigar es escoger una forma de vida. Es sobre elecciones que implican renuncias como llegamos a sostener una investigación, un camino poco transitado que, como señala el poema “The Road

---

<sup>1</sup> Por lo que se refiere al estilo de la tesis, tanto la introducción como las conclusiones y el apéndice están escritas en primera persona del singular. Los capítulos de la tesis están en primera persona del plural. Esto se debe a que, tanto en la introducción como en las conclusiones, me expreso desde un punto de vista más personal. Los capítulos entran en diálogo con otras investigaciones. Como explicaré más adelante, los capítulos se nutren del trabajo realizado en conferencias, en artículos, en reseñas y los comentarios y sugerencias que los mismos generaron. Este hecho hacía más indicada la utilización de la primera persona del plural. Una tesis también es una construcción colectiva. En adelante me referiré a la obra pessoana utilizando *Livro do Desassossego*, y *Livro* para evitar el uso excesivo del título del libro.

Not Taken” de Frost,<sup>2</sup> puede suponer la diferencia entre una forma de vida u otra. Estoy licenciado en Filosofía por lo que encontré en la obra del escritor portugués el objeto que me permitía articular filosofía y literatura. La primera fase de dicho descubrimiento está marcada por las lecturas de las traducciones del *Livro do Desassossego* de mano de los especialistas en literatura portuguesa Ángel Crespo y de Perfecto Cuadrado.<sup>3</sup>

En la tesina del máster, titulada también *Fernando Pessoa: irrealidad, escritura y desasosiego*, me centré en la fragmentación de la obra pessoana para pasar a hablar de la relación entre el sensacionismo del *Livro do Desassossego* y las teorías sobre la percepción del filósofo irlandés George Berkeley.<sup>4</sup> Filosóficamente,

---

<sup>2</sup> TWO roads diverged in a yellow wood,/ And sorry I could not travel both/ And be one traveler, long I stood/ And looked down one as far as I could/ To where it bent in the undergrowth;// Then took the other, as just as fair,/ And having perhaps the better claim,/ Because it was grassy and wanted wear; /Though as for that the passing there/ Had worn them really about the same,// And both that morning equally lay/ In leaves no step had trodden black./ Oh, I kept the first for another day!/ Yet knowing how way leads on to way,/ I doubted if I should ever come back.// I shall be telling this with a sigh/ Somewhere ages and ages hence:/ Two roads diverged in a wood, and I—/ I took the one less traveled by,/ And that has made all the difference.

<sup>3</sup> Doy cuenta de esta primera fase de mi investigación en el apéndice de esta tesis. Se trata de un artículo llamado “Los *Libro(s) del desasosiego* en España” que fue publicado en dos catálogos, uno de la Biblioteca Nacional de Portugal (Giménez, 2014a) y otro de la Biblioteca Nacional de España (Giménez, 2014b).

<sup>4</sup> El sensacionismo surge de mano de Fernando Pessoa como una variante portuguesa del futurismo. Escribe António Apolinário Lourenço: “A euforia mecanicista das grandes odes alvarianas não é antagónica com momentos de lirismo e intimismo. Mais tarde, a partir de finais de 1915, Pessoa passa a adoptar esta designação para o conjunto da nova literatura portuguesa, ainda que sem grande sucesso. É justamente para evitar que *Orpheu* deixe de ser uma revista sensacionista que não cede os direitos de

el tema del *Livro* que más me interesó desde un principio fue la articulación entre realidad y ficción, porque en ambos casos hay una narración que no desvela una verdad sino que la construye. Pessoa parece buscar su lugar en el mundo, al tiempo que explica en qué consiste este mundo, a través de la narración, una actividad que el escritor concibe como condenada al fracaso. Por un lado no podemos salir de nuestras sensaciones para saber si lo narrado se corresponde con algo real o no y, por otro lado, la materialización de las sensaciones en texto nunca llega a devenir una unidad.<sup>5</sup> Voy por partes.

¿Por qué precisamente Fernando Pessoa? En primer lugar por la dimensión filosófica de la obra del escritor portugués, que no solo incluye constantes referencias filosóficas sino que también intuye muchas de las teorías que tratará la filosofía contemporánea como la muerte del autor, la construcción social de la obra, la creación y la deconstrucción de la identidad mediante la

---

propriedade ao futurista Santa-Rita Pintor. São vários os fragmentos pessoanos em que o poeta explica em que consiste o Sensacionismo, ficando patenteado que esta designação está intimamente relacionada com o facto de Pessoa entender que a sensação é a fonte exclusiva de toda a criação artística e literária. Ainda que deslocado, por razões circunstanciais, para o número único de *Portugal Futurista*, o *Ultimatum* de Álvaro de Campos foi o manifesto tardio do Sensacionismo pessoano”. (Lourenço, 2009: 250).

<sup>5</sup> En el discurso de la entrega del premio Formentor, Enrique Vila-Matas se expresaba en estos términos: “Yo me acerco a lo literario desde la conciencia de que el mundo no es narrable, pero, eso sí, no dejo nunca de relatar. No deseo abandonar la escritura, sino todo lo contrario. Narro desde la sospecha de que el único camino abierto a la creación es aquel que es consciente de la imposibilidad de narrar y de que sólo de la pulsión negativa puede surgir la escritura por venir.” (Vila-Matas, 2014).

escritura.<sup>6</sup> La genialidad de Pessoa merece ser comparada a la de James Joyce. Y esto no es solo una opinión mía. Roman Jakobson no vaciló en decir, ya hace casi cuarenta años, que el nombre de Pessoa “exige ser incluido en la lista de los grandes artistas mundiales nacidos en el curso de los años 80 (del siglo XIX), junto a Stravinski, Picasso, Joyce, Braque, Khlebnikov, Le Corbusier. Todos los rasgos de este gran equipo de artistas aparecen condensados en el poeta portugués” (Jakobson, 1977: 235).

Cuando decidí continuar la investigación con la tesis de doctorado, aconsejado por Elena Losada e Isabel Soler, junto al profesor Jerónimo Pizarro, comencé comparando las diferentes ediciones del *Livro do Desassossego*. Fruto de dicho estudio es el primer capítulo de esta tesis, en el que se analizan las cuatro ediciones principales del *Livro do Desassossego*: la edición del especialista portugués Jacinto do Prado Coelho (1982), la edición de la compiladora y especialista portuguesa Teresa Sobral Cunha (2008), la edición del editor y traductor americano Richard Zenith (2012) y la edición del especialista y editor luso-colombiano Jerónimo Pizarro (2010). ¿Cuál es la justificación de la comparación entre ediciones? Pessoa no publicó ningún *Livro*, bien porque no tuvo tiempo, bien porque no quiso, bien porque no pudo. El hecho es que el legado está compuesto por una serie de textos cuya interpretación ha generado ediciones completamente diferentes entre ellas. La Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.) cataloga para el *Livro do Desassossego* unos 1445 facsímiles (recto y verso), que

---

<sup>6</sup> *En Pessoa's Geometry of the Abyss* Paulo de Medeiros analiza las relaciones del *Livro do Desassossego* con la fotografía, el cine, la política en comparación asimismo con D. H. Lawrence, Walter Benjamin, y Franz Kafka. (Medeiros, 2013).

serían unas 722 hojas escritas aproximadamente. De estas 722 hojas hay 374 hojas mecanografiadas y 348 manuscritas. De estos testimonios, 390 contienen referencias al *Livro do Desassossego* (*L. do D.*). El resto de los textos es incluido o no en el corpus en función del análisis semántico y material del texto por parte del especialista.

En febrero de 1913 el poeta Mário de Sá-Carneiro se dirigía por carta a su gran amigo Fernando Pessoa apremiándolo a centrarse en la poesía y dejar de perder tiempo en artículos de crítica y escribiendo “fragmentos admiráveis de obras admiráveis, mas nunca terminadas” (Sá-Carneiro, 1973: 63). Unos meses después, Pessoa publicaría en la revista *A Águia*, “Na Floresta do Alheamento” (Pessoa, 2010a: 42), el primero de los 12 fragmentos publicados en vida por el escritor.<sup>7</sup> Si se tiene presente que las ediciones actuales constan de más de 400 fragmentos, se entiende que la labor de construcción del *Livro do Desassossego* fue y es considerable. Tras su muerte en 1935, Fernando Pessoa dejó en un baúl un legado de aproximadamente 28.000 documentos originales (textos, bocetos de proyectos, listas editoriales, inéditos...)<sup>8</sup> Sobre

---

<sup>7</sup> Los fragmentos del *Livro do Desassossego* publicados en vida por Pessoa se pueden consultar en orden de publicación en: (Pessoa, 2010a: 42, 171, 191, 258, 323, 324, 325, 327, 328, 340, 390, 401). De hecho, en total, Pessoa publicó en vida unos 132 textos en prosa y 299 poemas, aunque de forma dispersa. También publicó dos libros: autoeditó en la empresa Olisipo en 1921 una colección de *Poemas Ingleses* (Pessoa, 2010b) y en 1934 publicó *Mensagem* (Pessoa, 2008b).

<sup>8</sup> La historia del legado del escritor es opaca en la medida que la familia desordenó los papeles que el escritor había guardado en un baúl. Señala el especialista francés, Robert Bréchon: “Pessoa no ordenó sus manuscritos en cajones, clasificadores o armarios, sino en un gran baúl, ya legendario. Amontonaba en él todo lo que escribía, en sobres, en legajos o en absoluto desorden. Vi ese baúl hace treinta años, en casa de su hermana Henriqueta, que lo conservó, lleno hasta 1973 y que recibía amablemente a los visitantes que, a veces, hurgabán dentro sin control”. (Bréchon, 1999: 588).

esta base los investigadores, editores y especialistas han de trabajar para reconstruir aquello que el escritor dejó sin resolver. En marzo de 1916 se dirigía por carta a Sá-Carneiro para expresar su estado de ánimo, terriblemente deprimido y aislado. En la misiva comenta, que de no enviarla por correo ese mismo día, tal vez al siguiente se demorase transcribiéndola a máquina para aprovechar algunas frases para el *Livro do Desassossego* (Pessoa, 2010a: 988). En Pessoa todo es escritura y el *Livro* funciona como horizonte que le permite escribir y en la medida que no alcanza esos horizontes, es una escritura que no cesa de escribirse. Afirma el filósofo y especialista pessoano Eduardo Lourenço en *O lugar do Anjo*:

A sua verdadeira e indiscutível originalidade consiste no facto de viver, quase exclusivamente, da atenção dispensada à própria actividade da escrituração, aquela que é, em sentido próprio e figurado, o modo de vida e o modo de ser do narrador fictício, Bernardo Soares, e do seu criador, Fernando Pessoa.

(Lourenço, 2004: 94).

---

António Tabucchi tiene un texto precioso sobre Fernando Pessoa titulado *Un baúl lleno de gente* (Huerga Fierro editores, 1997), en referencia a la riqueza creativa que escondía el legado. De Bernardo Soares, Tabucchi dice: “En tal sentido el libro de Soares es ciertamente una novela. O mejor, una novela doble”. El trabajo de catalogación de la Biblioteca Nacional de Portugal fue doble, por un lado inventariar y por otro catalogar. Así, leemos en el artículo "A inventariação do espólio de Fernando Pessoa: tentativa de reconstituição" de la *Revista de la Biblioteca Nacional*: “A propósito do termo «inventariação», convém explicar, antes de mais, que a tarefa de que o grupo foi incumbindo consistiu, pode dizer-se, à luz da actual nomenclatura arquivística, num compromisso entre inventário e catálogo. Devido às circunstâncias do momento, a organização do espólio e a execução das fichas foram surgindo em simultâneo, embora os cânones preconizem que o tratamento analítico das peças só se deva iniciar após a conclusão do inventário.” (INVENTARIAÇÃO., 1988).

Así, en la medida que lo que conocemos del *Livro* está fuertemente mediado por exégesis de los editores, un estudio que reflejase cómo estos entendían e interpretaban la base testimonial se presentaba como básico para cualquier tipo de aproximación a la obra de Pessoa. Lo que se plantea en obras fragmentarias, como el *Livro do Desassossego*, y que la presente tesis intenta dilucidar en este caso concreto, es saber qué grado de interdependencia semántica hay entre la parte, el fragmento, y el todo que el libro editado representa. Sobre todo si tenemos presente que ese todo editado no es responsabilidad del autor, en este caso Fernando Pessoa, sino de los especialistas.

Todo investigador que se enfrenta al legado de Fernando Pessoa, tarde o temprano termina por pensar, definir y adoptar una serie de conceptos teóricos que son la base de la comprensión de la obra pessoana. En este sentido, reflexionar sobre las ediciones conlleva pensar la naturaleza del fragmento. Estas consideraciones conducen al segundo capítulo de esta tesis.

Las diferentes hipótesis con las que he trabajado se pueden resumir en una fórmula que se repite de manera específica en cada uno de los capítulos y que actúa como tesis central: el punto de partida de la investigación es la hipótesis de que en Fernando Pessoa la escritura no cesa de escribirse, como consecuencia, no cesa de editarse, no cesa de realizarse y no cesa de nominarse. Esto quiere decir, de forma somera antes de entrar en detalle en el capítulo dos, que el proceso de escritura pessoana se sostiene en la constante revisión, corrección y proyección en las diferentes listas de ordenación de los fragmentos del libro que intentó articular. La imposibilidad o dificultad de cierre está en paralelo con una

producción de escritura muy grande (28.000 textos encontrados en el baúl). Esta condición de potencialidad, que se arrastra hasta hoy en la medida que no tenemos un libro definitivo, parece ser el motor de su *poiesis*. Uno de los grandes debates que se plantea en círculos pessoanos desde que se comenzó a estudiar su obra está entre una interpretación unitaria o plural de la misma.<sup>9</sup> Un defecto de los especialistas consiste en especular sobre qué hubiese pasado si el escritor portugués hubiese vivido más años. ¿Hubiese terminado los proyectos que tenía pendiente o su forma de trabajar lo llevaba a no concluir el trabajo? Cualquier tipo de explicación en este sentido entra dentro del campo de la especulación. Lo que restan son los textos inacabados y cualquier explicación que se proponga siempre estará sujeta a la discusión. Por lo que se refiere al *Livro do Desassossego* afirmo que la escritura de Fernando Pessoa se caracteriza precisamente por ser una escritura sin cerrar y que por tanto no cesa de escribirse. Este es un punto que considero importante en la investigación y para poder ofrecer una aproximación, cito al escritor modernista argentino Macedonio Fernández:

Corregir es casi todo el Éxito, es lo que hace geniales.

Corregir, corregir es el otro gran Poder; así esta novela empezada a los treinta años, continuada a los cincuenta y

---

<sup>9</sup> La investigadora brasilera Leyla Perrone-Moisés tiene una de las definiciones más lúcidas sobre la heteronimia en Pessoa. En *Aquém do eu, além do outro*, la profesora afirma: “O que se passa em Pessoa não é a multiplicação do mesmo em outros, mas o desencadeamento de uma alteridade tal que a volta ao Um se torna impossível” (Perrone-Moisés, 1982: 26). Podemos aplicar un silogismo parecido con lo que respecta a la escritura y la obra del autor. Si una vuelta a lo Uno es imposible, una vuelta a Una obra también.

a los setenta y tres, tiene finalmente lo supremo: un sujeto de Buen Gusto como autor tercero y corregido resultante de los tres. Seré, en fin, autor de una carta a los críticos, la ‘carta al comisario’ pero de seguir viviendo: el suicidio no es corregible.

(Fernández, 2010: 151).

De ahí que Borges diga que publicamos para dejar de corregir, para dejar de perdernos en el laberinto que puede llegar a ser la reescritura. Pessoa escribió hasta que la muerte se interpuso como un punto final no corregible.<sup>10</sup> No llegó a publicar el *Livro do Desassossego* que tiene una dimensión póstuma. Las correcciones, las substituciones, las dudas, las adiciones, etc. son marcas sobre el texto que hablan del proceso de escritura como un camino de composición, de lectura, de revisión y de corrección continuos en los que parece que el sujeto que escribe, el que lee, el que relee, el que corrige no siempre es el mismo.<sup>11</sup> A partir de este punto, paso a la segunda hipótesis: dado que la escritura en Pessoa no cesa de escribirse, podemos decir que es una escritura que no cesa de editarse. Desde el momento en que el escritor no publicó el *Livro*, dejó abierto el campo de la interpretación a los editores y exégetas

---

<sup>10</sup> El 29 de noviembre Pessoa escribiría desde la cama del Hospital São Luís dos Franceses, en el barrio Alto: “I know not what to-morrow will bring”. El 30 de noviembre moría a los cuarenta y siete años dejando una obra por resolver.

<sup>11</sup> Paul De Man afirma, en “La autobiografía como desfiguración” de *La Retórica del Romanticismo*, que al escribir una autobiografía el sujeto se desdobra. Tenemos el sujeto que escribe y el sujeto que es construido mediante tropos (De Man, 2007) y que es objeto del proceso de escritura. En este sentido, Manuel Portela sostiene en *Scripting Reading Motions* que

que compilan y comprenden la obra atendiendo a parámetros específicos como veremos. Pessoa terminó, sin pretenderlo, por hacer coautores de la obra a aquellos que toman decisiones sobre la base textual. Así, afirma Jerónimo Pizarro:

Pessoa é «partes sem um todo», como a natureza e como Caeiro, por ser esta uma definição sumária e precisa do conceito de fragmento. Quando procuramos construir um todo a partir de algumas das suas partes, corremos o risco de criar um objecto fantástico.

Até certo ponto, o que está aqui em questão é o facto de Pessoa ter deixado a maior parte das suas obras incompletas (*incluindo as Obras Completas*) e, conseqüentemente, de o compilador pessoano correr facilmente o risco de se confundir com o autor.

Um compilador é um agente que reúne, lê, selecciona e transcreve textos alheios. Mas pode ocorrer que a sua função se funda com a do autor, com todas as implicações ideológicas daí decorrentes; com efeito, a sua intervenção pode ser mais ou menos neutra, mais ou menos comprometida.

(Pizarro, 2012: 174).

Este es uno de los motivos por el que afirmo que es un libro que se edita de forma múltiple. Hay una dimensión de construcción social de la obra que incluye tanto las decisiones de los editores sobre los testimonios originales como decisiones editoriales

---

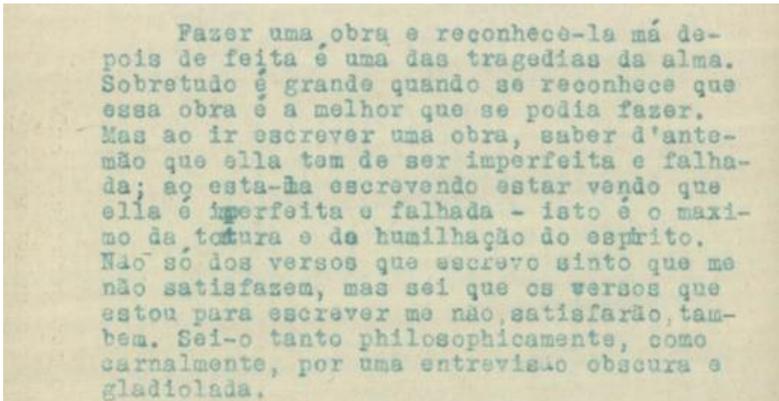
hay una toma de consciencia implícita en la dinámica de la escritura y de la lectura (Portela, 2013b).

de carácter económico que afectan a la construcción de la obra y que se ven reflejadas en las diferentes ediciones.<sup>12</sup>

A partir de aquí, paso a la tercera de las hipótesis que, siguiendo la misma estructura expuesta hasta ahora, puedo formular diciendo que, dado que la obra no cesa de escribirse, por lo tanto no cesa de realizarse. El *Livro do Desassossego* es un libro de difícil clasificación. Se dice de él que es un libro, que es un *no libro*, que es un diario, que es una autobiografía, etc... sostengo que la base para esta afirmación se halla en que es una obra que está en constante realización. Con esto quiero decir que no se termina de realizar como diario, como autobiografía o como novela. Ya en los primeros fragmentos del *Livro* encontramos párrafos en los que Pessoa hace alusión a la obra como horizonte entre utópico y desasosegante:

---

<sup>12</sup> Con construcción social de la obra entiendo todos aquellos procesos ajenos a la escritura concreta del escritor y que han influenciado en la creación o publicación de la obra, desde factores de interés económicos, como a factores ideológicos de interpretación de la obra, como a factores económicos que influenciaran de alguna forma en la consumación de la obra. Sobre todo si tenemos en cuenta que Pessoa no cerró/publicó el libro. En este sentido, tenemos en cuenta desde las intrigas editoriales hasta la dificultosa catalogación por parte de la B.N.P. y la recepción crítica de la obra. Todos estos factores influenciaron en la construcción de lo que hoy nos ha llegado como *Livro do Desassossego*.



Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber d'antemão que ella tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ella é imperfeita e falhada - isto é o máximo da tortura e de humilhação do espirito. Não só dos versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não, satisfarão, também. Sei-o tanto philosophicamente, como carnalmente, por uma entrevisão obscura e gladiolada.

(5-57r)<sup>13</sup>

Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ella tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ella é imperfeita e falhada — isto é o máximo da tortura e de humilhação do espirito. Não só dos versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não, satisfarão, também. Sei-o tanto philosophicamente, como carnalmente, por uma entrevisão obscura e gladiolada.

---

<sup>13</sup> Esta signatura se refere a la ordenación que hace la Biblioteca Nacional de Portugal sobre los documentos pessoais. La cota completa para la B.N.P. es B.N.P. E3/5-57 en que B.N.P. es la identificación de la institución; E3/ la identificación del legado de Pessoa en los fondos de la B.N.P.; y 5-57 la identificación del documento. La letra 'r' y 'v' corresponden a recto y verso de la hoja respectivamente. De ahora en adelante citaremos los documentos del legado haciendo referencia sólo al documento dentro de los fondos de la B.N.P., p.e.: 5-57r.

En el fragmento, Pessoa afirma que los versos que quiere escribir no lo satisfarán ni *filosóficamente* ni *carnalmente*. Jerónimo Pizarro especula que el fragmento es de 1914 (Pessoa, 2010a: 78), el mismo año en que Pessoa escribió a Armando Côrtes-Rodrigues (Pessoa, 1985: 39) para afirmar que un determinado estado de espíritu lo obligaba a trabajar mucho en el *Livro* pero *todo fragmentos, fragmentos, fragmentos*. Este carácter deshilvanado está en relación con una época que va sufriendo una crisis de sentido cuyo momento de erupción llega con las “filosofías de la sospecha” (Nietzsche, Freud, Marx) tras el agotamiento de la razón que alcanza su cénit con Hegel. Precisamente es el filósofo de Stuttgart y no el de Röcken el primero en anunciar la muerte de Dios para referirse al desgaste de los Estados y su orden autónomo (Hegel, 1973: 435). Pero fue Nietzsche quien dio otro cariz a la sentencia haciéndola suya en el aforismo 125 de *La gaya ciencia*: “Dios ha muerto. Dios sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado” (Nietzsche, 1987). Occidente se abre a una crisis de sentido en que las certezas, en prácticamente todos los campos del saber, se desdibujan y en que el sujeto se desplaza del centro para compartir protagonismo con fuerzas hasta el momento desconocidas.<sup>14</sup> La obra de Pessoa se inscribe en este marco y la podemos entender como un intento de

---

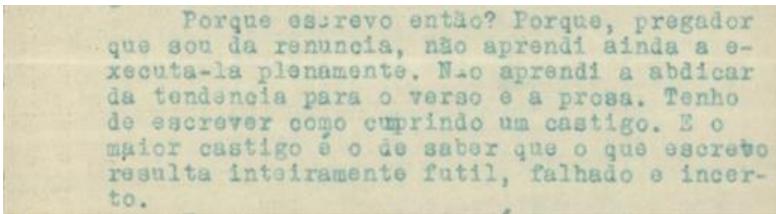
<sup>14</sup> Leyla Perrone-Moisés afirma en este sentido: “Como todos os momentos difíceis, a passagem do século podia ser vivida de dois modos: o modo derrotista, niilista, daquele que se sente rejeitado pelo mundo que o cerca, e o rejeita também (Schopenhauer); ou o modo “energético”, que permite ao indivíduo reintroduzir-se na corrente da acção e tentar mudar seu rumo (Nietzsche). O artista, que é fundamentalmente um contemplativo, e só indirectamente atuante, inclina-se mais naturalmente (em tais circunstâncias) para uma posição pessimista que pode levá-lo ao niilismo. Sua “vontade de potência”, canalizada para o fazer artístico, acaba por parecer a ele próprio uma energia vã, desperdiçada, na medida em que o resultado dessa energia - a obra - é um objeto inútil”. (Perrone-Moisés, 1982: 56).

respuesta a la muerte de Dios y al desplazamiento del sujeto del centro de cualquier explicación. El libro está repleto de fragmentos en los que Pessoa hace alusión al signo de los tiempos en que vive:

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa somma de animaes, fiquei, como outros da orla das gentes, naquella distancia de tudo a que commumente se chama a Decadencia.

(Pessoa, 2010a: 231).

Esta falta de certezas se traducirá en lo que más tarde el filósofo francés Jean-François Lyotard llamará “el fin de los grandes relatos” en el que no hay un paradigma que permita dar un sentido último a la realidad (Lyotard, 2000). Por eso el cierre es imposible. Para Lyotard en la postmodernidad, cualquier intento de totalización se presenta como un horizonte utópico. De ahí la genialidad visionaria de Pessoa. Así, continuamos leyendo:



Porque escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executar-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto.

(5-57<sup>r</sup>)

Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o

maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto.

Pessoa se mueve por el terreno quebradizo de la modernidad a través de la escritura y con el *Libro del desasosiego* como ideal postromántico imposible de alcanzar.<sup>15</sup> Este ideal halla en su imposibilidad su fundamento. En este punto es necesario recordar la tesis de Pedro Sepúlveda que sostiene que el proyecto heteronímico va asociado a cierta proyección editorial, de tal manera que cada nombre posee una función editorial, definiendo o delimitando una obra o conjunto de libros planificados (Sepúlveda, 2014).<sup>16</sup> El libro es un horizonte que no se puede perder de vista cuando se analizan las diferentes obras de Pessoa. Esto, que está en el orden de lo macro tiene un correlato en lo micro que representa el fragmento sensacionista, unidad con la que el escritor basa su proyecto estético. Esta relación es analizada en el capítulo tercero, donde desarrollo la base filosófica del *Libro do Desassossego* centrándome en las teorías del filósofo George Berkeley sobre la percepción. Así, por ejemplo, en un fragmento de claro contenido filosófico se lee:

---

<sup>15</sup> No sólo de la modernidad sino también Pessoa se mueve por el terreno desasosegante de la frustración personal. De forma paulatina, la casi totalidad de los proyectos en los que se embarcaba naufragaban. Desde la beca para estudiar en Inglaterra a la editorial Ibis pasando por diferentes proyectos comerciales, el camino de Pessoa estuvo jalonado de fracasos.

<sup>16</sup> Pessoa concibió una serie de libros asociados a los diferentes heterónimos. Sepúlveda sostiene que estos libros representan una colección donde la idea de libro en la escritura de Pessoa es responsable de la definición sistemática de la obra.

Ficamos portanto com as n[ossas] sensações por unica “realidade”, entendendo que “realidade” não tem aqui sentido nenhum, mas é uma convivencia para phrarsear. De “real” temos apenas as n[ossas] sensações, mas “real” (que é uma sensação nossa) não significa nada, nem mesmo “significa” significar qualquer cousa, nem sensação tem um sentido, nem “ter um sentido” é cousa que tenha sentido algum. Tudo é o mesmo mysterio. Reparo porém em que nem tudo quer dizer cousa alguma, nem “mysterio” é palavra que tenha significação.

(Pessoa, 2010a: 497).

Como comentaba unas líneas atrás, la obra de Pessoa se inscribe en la modernidad, donde el sujeto está desplazado del centro del discurso. Para Pessoa la realidad está compuesta por las sensaciones, pero no está claro quién o qué da unidad al conjunto de esas sensaciones.

De esta manera, por último sostengo que, en la medida que es una obra que no cesa de escribirse, es una obra que no cesa de nominarse. A la luz de la heteronimia se constata que la obra de Pessoa sufre diferentes asignaciones autorales acorde con la naturaleza en proyección del *Livro* en las dos fases diferenciadas de producción del mismo. En 1986, António Quadros por un lado y Rudolf Lind por otro, ya apuntaron las dos fases diferenciadas de producción del *Livro do Desassossego* como veremos. La primera etapa, con un estilo literario determinado, de 1913 a 1920 está asociada a Vicente Guedes y la segunda, con otro estilo, de 1929 a 1935 a Bernardo Soares. Si vuelvo a la cita de Macedonio Fernández, veo ciertos paralelismos con la construcción en

diferentes fases de tanto en una obra como en otra. En el caso de Pessoa, faltó el autor corregido y resultante de los tres (si se considera a Vicente Guedes, Bernardo Soares y al propio Fernando Pessoa). Este es el último capítulo de la tesis en el que analizo cómo el proceso de escritura crea identidad, de manera que ésta no es un punto de partida sino una máscara creada *a posteriori*. Nótese que no es exagerado hablar de que la nominación de la obra de Pessoa excede al propio escritor portugués. En un coloquio celebrado en la Universidad de Lisboa sobre el *Livro do Desassossego*, Jerónimo Pizarro (Pizarro, 2014) afirmó que el escritor nos hacía heterónimos a todos, una opinión que fue secundada por Eduardo Lourenço cuando éste dijo, al entregar el premio que lleva su nombre en 2013 al mismo Jerónimo Pizarro, que al entrar en la galaxia Pessoa, uno termina por heteronimizarse. Esto se explica porque los editores e intérpretes no dejan de imprimir un carácter personal en las diferentes compilaciones. De ahí que se hable del libro de Pizarro, del libro de Zenith, del libro de Cunha y del libro de Coelho.

### *i. Estado de la Cuestión*

A día de hoy no hay ninguna tesis que describa la historia de la edición del *Livro do Desassossego*. Esto se debe en gran medida a que la historia del *Livro* es una historia reciente y en constante cambio. Son imprescindibles para comprender la historia de la obra del escritor portugués los primeros artículos de la revista *Persona* de Arnaldo Saraiva (1979 y 1982). En dichos artículos el especialista y editor da cuenta de los primeros momentos de descubrimiento del baúl y de la historia de la primera edición del libro; el artículo de Sidónio Paes “«Livro do Desassossego»,

Reflexões de um Leitor Pessoaano Sobre Várias Versões” (Paes, 2000) es asimismo imprescindible para entender las ediciones de Teresa Sobral Cunha y de Richard Zenith; el artículo de Pedro Sepúlveda, “Listas do Desassossego” (2013) es crucial para entender la historia de la obra desde la perspectiva de su gestación interna; todas las introducciones de los editores y los libros *Existe Pessoa?* (2012a) y *La mediación editorial* (2012b) de Jerónimo Pizarro son también la base sobre la que se erige la investigación en lo que respecta a la primera parte de la tesis. Recientemente, el especialista americano Thomas J. Cousineau publicó una obra sobre el *Livro do Desassossego* llamada *An Unwritten Novel* (2013) en la que se da cuenta de algunos de los temas pessoanos pero sin entrar en la historia del libro ni en la comparación de ediciones. Basta consultar la bibliografía del libro de Cousineau (2013: 167) para constatar cómo no se tiene en cuenta las ediciones de Pizarro, la original de Jacinto de Prado Coelho, ni los artículos de Paes o Saraiva antes mencionados. La lectura que hace Cousineau está circunscrita a la interpretación de Richard Zenith y de Teresa Sobral Cunha por lo que respecta al libro. El texto de Cousineau es importante para entender algunos de los rasgos de la obra pessoana pero insuficiente para comprender su gestación como tal.

Pessoa no dejó ningún *Livro* ordenado como tal, a pesar de haber intentado repetidas veces una ordenación y selección de fragmentos. La primera edición del *Livro* aparece prácticamente cincuenta años después de la muerte del escritor, en 1982 a cargo de Jacinto do Prado Coelho.<sup>17</sup> Esta publicación consta de 520

---

<sup>17</sup> No tenemos en cuenta para la tesis la edición de Pedro Veiga (Petrus) que publicó un libro bajo el título *Livro do Desassossego. Páginas escolhidas*, con facsímiles de algunas de las páginas del manuscrito original.

fragmentos y está ordenada por manchas temáticas.<sup>18</sup> La segunda edición, a cargo de Sobral Cunha, que había participado en la compilación de la primera edición, surgió en 1990 y consta de más de 700 fragmentos ordenados cronológicamente.<sup>19</sup> La tercera edición, de Richard Zenith salió en 1998 y consta de 533 fragmentos ordenados de manera subjetiva. La cuarta edición, una edición crítico genética a cargo de Jerónimo Pizarro salió a la luz en 2010 con unos 586 fragmentos ordenados cronológicamente. Sobre estas cuatro ediciones principales, sólo la edición de Jacinto do Prado Coelho no sufrió alteraciones en otras ediciones de la obra. No es el caso del resto de especialistas que en cada libro modificaron en mayor o menor aspecto sus ediciones. Teresa Sobral Cunha lleva seis ediciones de su obra, siendo la última de 2013 y aparentemente estaría preparando una séptima. Todas ellas, menos la primera que fue editada por *Presença*, fueron publicadas en la editorial Relógio d'Água. Richard Zenith cuenta con diez ediciones, siendo la última de 2013. Todas ellas editadas por la editorial Assírio & Alvim. Jerónimo Pizarro cuenta con tres ediciones, cuya última es

---

<sup>18</sup> Las manchas temáticas son los temas con que Jacinto do Prado Coelho organizó su edición del *Livro do Desassossego* (Pessoa, 1982). Para su compilación, el especialista seleccionó 60 temas sobre los que organizó los textos de Pessoa. En la selección de dichos temas, advierte el editor: “Neste pequeno temario são só algumas as linhas de leitura que apontamos, conscientes, embora, do carácter subjectivo, necessariamente redutor, da escolha que fizemos, perante a finíssima tesitura vária que cada texto do *Livro do Desassossego* oferece” (Pessoa, 1982: 275). Explico más adelante los criterios de ordenación de su edición.

<sup>19</sup> Hay una edición en dos volúmenes de António Quadros de 1986. No analizamos para este estudio. Pessoa, F. (1986). Lisboa: Publ. Europa-América.

de 2014.<sup>20</sup> La primera publicación fue preparada por la Imprensa Nacional Casa da Moeda y las dos últimas en la editorial Tinta da China.

En Fernando Pessoa el *Livro* funciona como un ideal que le permite escribir, un ideal al que su escritura tiende y que no termina nunca de cerrar, de terminar. Las diferentes ediciones conciben el libro, conceptualmente, de manera similar, es decir, confeccionan un libro que representa un ideal de completitud o de 'todo' que recoge la prosa de Pessoa. Es decir, ordenan la escritura en un libro aunque de forma diferente. Este ideal va asociado, sea o no la intención del editor, con la construcción de un sentido de la obra y de la figura del autor que viene mediado por la interpretación de los testimonios que dan lugar a los diferentes fragmentos.<sup>21</sup> Debido a esta interpretación de la escritura y de la figura de Fernando Pessoa, emergen discrepancias. De ahí que Prado Coelho afirme que Pessoa siempre existió (Pessoa, 1982: VII); que Zenith mencione a Álvaro de Campos que niega la existencia de Pessoa (Pessoa, 2012: 13) o que Pizarro se pregunte si Pessoa realmente existió (Pizarro, 2012a).

---

<sup>20</sup> Todas las ediciones de los especialistas, menos la de Jacinto de Prado Coelho por ser sólo una, presentan modificaciones. No hay dos ediciones iguales entre las ediciones de un mismo editor, con lo que sería equívoco hablar de reediciones.

<sup>21</sup> En el capítulo 2 analizo los diferentes tipos de fragmentación que se dan en el Pessoa y en concreto en el *Livro do Desassossego*. De momento, basta decir que los testimonios originales, los textos escritos por Pessoa, presentan diferentes grados de fragmentación (de la escritura, material, de conjunto y estética) que son la base de los fragmentos editados por los especialistas.

Sobre la metodología, la producción científica en la investigación se ha nutrido de la participación en coloquios y en la publicación de artículos que me han ayudado en la escritura tras recibir respuesta, comentarios y correcciones sobre las diferentes líneas de investigación. De tal manera que los capítulos que componen esta tesis tienen su fundamento en esta actividad. Sobre el trabajo realizado en los coloquios y en los artículos he desarrollado los cuatro capítulos a tenor de las hipótesis mentadas.

En el primer capítulo describo la historia del *Livro do Desassossego* desde la génesis de su creación por el propio Fernando Pessoa a la edición de su obra por parte de los cuatro principales editores (Prado Coelho, Sobral Cunha, Zenith y Pizarro). La forma de hacerlo consistió en un levantamiento sistemático de la bibliografía específica y en la comparación de las ediciones. Esta tesis intenta cubrir un vacío en la historia de la edición de la obra pessoana. El análisis, así, sigue una fórmula descrita por el profesor de la Universidad de Coimbra Osvaldo Manuel Silvestre que dice: Fernando Pessoa = Arca (baúl) = Archivo = Digital. La fórmula relata tres momentos cruciales en la historia de la obra que corresponden a décadas determinadas. La primera fase correspondería al descubrimiento del baúl y la publicación de la primera edición a manos de los especialistas portugueses Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha en 1982; la segunda fase correspondería con la paulatina mejora en la catalogación y transcripción de las piezas que componen el corpus del *Livro* en la década de los noventa. Cada edición (Coelho, 1982; Cunha 1990-2013; Zenith 1997-2012 y Pizarro 2010-2014), en cierto sentido se explica en función de las anteriores ediciones, siendo la edición crítica de 2010 el máximo ejemplo de catalogación

del archivo pessoano. Por último tendríamos la etapa digital (2014) que vendría explicada por la construcción y publicación del archivo online del *Livro do Desassossego*.

El segundo capítulo de la tesis, titulado “Fragmentación, interpretación y edición” ahonda en la especificidad de la fragmentación en Fernando Pessoa dilucida qué significa una escritura que no cesa de escribirse. Para dicho efecto, comienzo analizando y comparando los criterios de ordenación y transcripción de las ediciones. Otras de las hipótesis con las que trabajo viene sugerida por la tesis de la crítica americana Johanna Drucker que afirma que los elementos gráficos de un texto son capaces de crear significado, aplico esta tesis a las soluciones gráficas que los diferentes editores utilizan para representar la escritura de Pessoa. Estos elementos también son comparados. En segundo lugar, analizo los diferentes tipos de testimonios originales para llegar a una definición de lo que es un fragmento en Fernando Pessoa. Se desarrolla una tipología de fragmentos y veo cómo estos son interpretados por los diferentes editores para después pasar a la codificación informática de los textos. En este capítulo analizo qué puede enseñar la codificación informática sobre la obra y la figura de Fernando Pessoa. La codificación de textos literarios implica pensar en la estructura de lo escrito de tal manera que se asiste a una nueva forma de *close reading*.<sup>22</sup> Este capítulo, así, corresponde a lo que hoy se entiende por humanidades digitales. Las correcciones que Pessoa presenta sobre el texto, las marcas que deja son

---

<sup>22</sup> Manuel Portela, en un taller de impartido en la Universidad de Coimbra en Julio de 2014 afirmó que la codificación informática es una nueva forma de *close reading* en la medida que implica una lectura atenta sobre el texto en aras a buscar la mejor solución de codificación.

codificadas en diferentes capas de abstracción que permiten reflexionar sobre el proceso de escritura y de interpretación de la escritura. Estos mecanismos llevan a pensar en las diferentes fases de composición del texto en que cabe preguntarse si es el mismo el sujeto que escribe, el sujeto que relee, el sujeto que corrige y el sujeto que publica. Este capítulo desarrolla las tesis de los artículos “Fragmentación y edición en el *Libro del desasosiego*”, de “The Fragmentary Kinetics of Writing in the *Book of Disquiet*” y de la comunicación “Codificação Informática do *Livro do Desassossego*”.<sup>23</sup> Para la tesis, reescribí estos núcleos de investigación y, por un lado, desarrollé los elementos de comparación entre las ediciones aportando más ejemplos. Por otro lado, a la tipología propuesta por Portela, añadido ejemplos y entro en debate con una determinada concepción del fragmento en la obra de Fernando Pessoa contraria a la propuesta por nosotros. Este es, de forma resumida, el método que utilizo para escribir. El método consiste en hacer de las correcciones, sugerencias y críticas una forma de mejorar y desarrollar la escritura.

De esta forma, el tercer capítulo, ‘Realidad, sensacionismo y fragmentación’, intenta explicar la relación que hay

---

<sup>23</sup> En este sentido, el proceso de escritura o la metodología funcionan de la siguiente manera: en 2013 participé en un seminario en la Universidad Nova de Lisboa con una comunicación llamada “Realidade, fragmentação e edição no *Livro do Desassossego*” que dio lugar a do artículos: ‘Fragmentación y edición en el *Libro del desasosiego*’ que salió publicado en la revista *Matilit* (2013) y “Pessoa, lector de Berkeley” (2014) que está pendiente de validación en la revista *Pessoa Plural*. De forma paralela, con el profesor Portela escribí el artículo “The Fragmentary Kinetics of Writing in the *Book of Disquiet*” (2014), que está siendo validado por la revista *Textual Cultures* y en el que analizamos la escritura de Fernando Pessoa para ofrecer una tipología del fragmento.

entre la fragmentariedad de la obra de Pessoa con su concepción de la realidad. En este capítulo ahondo en una relación filosófica en Fernando Pessoa poco estudiada, la que hay entre el sensacionismo pessoano y las teorías del obispo irlandés George Berkeley. El crítico alemán Rudolf Lind asegura que el fragmento es la unidad de expresión del sensacionismo, utilizo este punto de unión para relacionar ambas obras. Este capítulo desarrolla un artículo presentado en la revista *Pessoa Plural* de la Universidad de Brown, la Universidad Warwick y la Universidad de los Andes en el que se detallan las conexiones entre Pessoa y Berkeley. Para la tesis, analizo con más detalle la importancia del concepto realidad dentro del *Livro do Desassossego* y desarrollo aquello que entiendo por ‘realización’ de una obra. En este caso, el método consistió en contar las veces que aparecían las palabras ‘realidad’, ‘percepción’, ‘sensación’ y ‘escritura’ en el *Livro* para analizar, así, la importancia del concepto dentro de la obra atendiendo también a las dos fases de producción del libro. Asimismo, entro en diálogo con algunas ideas de Richard Zenith (2013) y de José Gil (2013).

El último capítulo, ‘Las máscaras escritas’, se centra en la relación entre identidad y escritura. El *Livro do Desassossego* sufrió diferentes asignaciones de autor por parte de Fernando Pessoa. En líneas generales, podemos decir que los heterónimos, que se caracterizan por tener una determinada psicología y obras asociadas, no son meros sinónimos. En cada etapa de producción del *Livro* (una primera entre 1913 y 1920, y una segunda de 1929 a 1934) se insinuaba como autor de la obra un heterónimo diferente: Vicente Guedes y Bernardo Soares. Y digo insinuaba porque Pessoa no pudo cerrar tampoco este capítulo dado que la muerte cortó cualquier posibilidad de elección o corrección. Si bien es cierto que

las postreras indicaciones sitúan a Soares como autor del *Livro*, motivo por el cual los especialistas y editores Jacinto do Prado Coelho y Richard Zenith justifican su ordenación, no es menos cierto que no fue conclusivo en este sentido.<sup>24</sup> Así, en la medida que es una escritura que no cesa de escribirse, no cesa de nominarse. En este capítulo me sirvo de las tesis de Paul De Man sobre la autobiografía para dar cuenta del proceso de construcción de la identidad. Uno de los apuntes que se me realizó con respecto al artículo publicado en la revista *Pessoa Plural* era que no hacía referencia a la primera etapa de producción del *Livro*. Por otro lado, también me apuntaron que no me adentraba lo suficiente en la cuestión heteronímica. Para mejorar mi posición, para la tesis entro en la primera fase de producción del libro trabajando la máscara de Vicente Guedes y sobre la heteronimia doy cuenta del reciente artículo de Abel Barros Baptista (2014) que sugiere que la heteronimia sólo tiene sentido en base a la ortonimia.

La tesis, de este modo, plantea un análisis filosófico, filológico y crítico de la obra del escritor portugués. Un análisis de este tipo precisaba circunscribir muy bien tanto el corpus como el marco teórico con el que se analizaba la obra. El corpus es el *Livro do Desassossego* por su dimensión filosófica y por ser la gran obra en prosa de Fernando Pessoa. Analizar el resto de obras y de heterónimos excedía los límites de esta investigación. De este modo, y a pesar de entrar en diálogos puntuales con otros trabajos

---

<sup>24</sup> En el número 9 de la revista *Persona* de 1983, el especialista alemán Rudolf Lind escribía sobre la edición de Jacinto de Prado Coelho: “Continuo a estar convencido de que não se deveria misturar os textos pós-simbolistas da primeira fase e os textos de Bernardo Soares de 1929-1934”. (Lind, 1983b: 68). El mismo tipo de observación se puede hacer a cualquier ordenación que mezcle ambos períodos.

de Fernando Pessoa, el corpus a analizar es el *Livro*. Asimismo, podríamos comparar al escritor con incontables autores, filósofos y críticos. En este caso circunscribí la relación filosófica del *Livro* a las teorías de George Berkeley básicamente por dos motivos. El primero porque es una relación poco estudiada en el campo pessoano. El segundo, porque hablar de todas las relaciones filosóficas del *Livro* es también un trabajo que excede los límites de esta investigación. Un argumento similar podemos aplicar al último capítulo en que aplico las teorías de Paul De Man mentadas a la obra de Pessoa. Esto no quiere decir que no se mencionen otros autores o referencias, sino que, principalmente, se analizan los autores que acabo de citar. En este sentido, quiero dejar constancia aquí, que no estoy afirmando que el *Livro do Desassossego* es la única obra de Pessoa y tampoco, que las únicas filosofías y teorías a relacionar son las de Berkeley y De Man.

## ii. *Estilo y ortografía*

El lector notará, en relación al apartado anterior, que el estilo y tono de los dos primeros capítulos difiere de los dos últimos. Esto se debe a que los dos primeros hacen referencia tanto a la historia del *Livro* como a cuestiones teóricas de interpretación y de codificación informática de los fragmentos. Por otro lado, la edición del *Livro do Desassossego* que utilizo en la mayoría de las citas es la crítica de 2010. El aparato crítico-genético de la misma es imprescindible a la hora de analizar los testimonios originales. Asimismo, presenta una datación cronológica que ayuda a localizar los fragmentos dentro de las diferentes fases de producción del *Livro*. El lector poco avezado en la especificidad de la obra pessoana

puede sorprenderse de que la ortografía de la edición de 2010 sea diferente con respecto a las otras ediciones y con respecto a otras citas en portugués. Fernando Pessoa utilizó en la gran mayoría de textos la ortografía anterior a la reforma ortográfica de 1913 (recordemos que las fases de composición del libro son de 1913 a 1920 y de 1929 a 1934). La edición de 2010 mantiene dicha ortografía dado que entiende que era una voluntad manifiesta del autor. En este sentido, me parece pertinente citar un artículo de Osvaldo Manuel Silvestre titulado “A Minha Pátria é a Língua Portuguesa (Desde que a Língua Seja a Minha” (2007) en que deconstruye el texto pessoano-soaresiano tras marcar las diferentes capas de ideología que se esconden en el uso político de la frase.<sup>25</sup> Silvestre, así, muestra el carácter elitista de Pessoa que a través de Soares habla de una patria gramática que excluiría a todo lo que saliese de ella. Hecha esta observación, nos pareció importante mantener la ortografía que Pessoa escogió tras seguir la edición del especialista Jerónimo Pizarro.

Comencé la introducción diciendo que escoger investigar en humanidades es elegir una forma de vida. La investigación va mudando constantemente y hoy en día parecemos vivir bajo la tiranía de la publicación, especialmente del artículo. Sin entrar a analizar la desventaja que supone este *status quo* con respecto a las otras disciplinas del saber, intenté hacer de este hecho una ventaja. La forma en la que concebí la investigación era no

---

<sup>25</sup> Sobre la ideología que se subyace a los textos de Pessoa, cabe remarcar el artículo “Fernando Pessoa, o Cata-Corpo” del poeta y ensayista brasileiro Décio Pignatari que es, posiblemente, la única reseña negativa sobre el *Livro do Desassossego* de Pessoa de quien escribe: “O que é curioso, porém, e mais do que curioso, pela infantil soberba aristocrática de pequeno literato burguês, é a sua postura ante o povo, a plebe, o operário”. (Pignatari, 1995: 46).

hacer de la tesis un punto de llegada sino una manifestación más del trabajo que se está haciendo. De tal manera, como he explicado, la unidad de expresión de dicha investigación son la participación en coloquios y la escritura de artículos. Núcleos de expresión sobre los que reescribo y desarrollo después de recibir respuesta de los diferentes sistemas de validación. La tesis es una nueva manifestación de la investigación que no va a terminar en la finalización de la misma. Estoy trabajando para que cada uno de los capítulos sean líneas a desarrollar en futuros proyectos de investigación en los que, posibles publicaciones, sean una nueva manifestación de esa elección que marcó la diferencia.

Diego Giménez  
Coimbra, 22 de septiembre de 2014

## 1. Breve historia del *Livro do Desassossego* *Una escritura que no cesa de editarse*



¿qué es el *Livro do Desassossego*

de Fernando Pessoa?<sup>26</sup> Esta es una de las preguntas que emerge cuando nos acercamos a la magna obra del escritor portugués. La

cuestión es pertinente y más allá del estudio de contenido, permite plantear cuestiones de naturaleza material, esto es, sobre los escritos originales que apoyan las diferentes ediciones del libro y las interpretaciones en que estas se basan para ordenar y comprender la escritura de Pessoa en forma de fragmentos. Lo importante es dilucidar qué relación de interdependencia hay, de haberla, entre la parte que es el fragmento y el todo como libro. En este capítulo

---

<sup>26</sup> Una de la tesis que sostengo es que el *Livro do Desassossego*, en la medida que no cesa de escribirse, tampoco cesa de realizarse. Richard Zenith en el Colóquio Internacional Fernando Pessoa, celebrado a finales de Noviembre de 2013, presentó una comunicación llamada «*Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)*» (Zenith, 2013) en la que afirmaba que el *Livro* se debía leer atendiendo a un plano mayor, como una novela de ideas menos ecléctica de lo que parece. Una novela imposible, el único tipo de obra que Pessoa podría escribir. En cierta manera concordamos con el especialista. Vamos a tratar este punto con más detalle en el capítulo dedicado a la Realidad en la obra de Fernando Pessoa.

vamos a ir de la obra al fragmento. Es decir, vamos a analizar cómo se gestó y fue editada la obra de Pessoa para en el próximo apartado ver qué tipo de relación hay entre la unidad de expresión que es el fragmento y el todo editado que es el *Livro do Desassossego*.

Como comentamos en la introducción, Pessoa no dejó ningún libro ordenado y terminado como tal. Una de las características que se suelen resaltar, cuando se habla del *Livro do Desassossego*, es el carácter inacabado del mismo. El teórico y editor António Quadros analizó en la introducción de su edición las dos fases de composición de la obra pessoana:

Vimos que o *Livro do Desassossego* foi escrito em duas fases entre si bastante distanciadas da vida de Fernando Pessoa: a primeira principalmente em 1913, com alguns prolongamentos até 1916 e 1917; e a segunda basicamente entre 1929-1930 e 1934-1935. Alguns textos intermediários não prejudicam, por escassos em relação aos dois conjuntos, esta dicotomia.

Entre as duas fases há consideráveis diferenças qualitativas. A primeira é muito literária, dentro de uma imaginação simbolista e decadentista, tendo quase todos os textos um título. São peças em geral independentes, com uma grande preocupação esteticista. Nesta fase, o *Livro* ainda tem um único autor, o próprio Fernando Pessoa. Quanto à segunda fase, é diarística, coloquial, são as "confissões" de Bernardo Soares, personagem de ficção, posto que o autor não se assume como Fernando Pessoa-ele próprio, mas como uma sua mutilação: sou eu, menos o raciocínio e afectividade. Melhor dito: é Pessoa,

mas com outro tipo de raciocínio e uma outra maneira de afectividade.

(Pessoa, 1986a: 38).

Fernando Pessoa murió el 30 de noviembre de 1935 sin poder terminar una obra que le ocupó más de veinte años. ¿Habría podido terminar el libro de vivir más tiempo o lo característico del mismo es esa imposibilidad de cierre? Este es uno de los puntos al que todo teórico tarde o temprano se enfrenta cuando analiza la obra incompleta del escritor.<sup>27</sup> Aquí afirmamos que dicha imposibilidad es característica del *Livro do Desassossego*, donde cada una de las compilaciones de los especialistas es un intento de acabar aquello que Pessoa no pudo terminar. La edición es un proceso que, al tomar las decisiones que el escritor no tomó y al escoger sobre diferentes variables textuales, figura al tiempo que desfigura. Una aporía que halla en su fracaso su culminación estética.

### 1.1. *Primeros fragmentos e indicios epistolares*

El 20 de agosto de 1913 la revista *Águia*, dirigida en esa época por el editor Tércio de Miranda, publicó “Na floresta do

---

<sup>27</sup> Leyla Perrone-Moisés en el artículo “Apontamentos sobre a poética do fragmento na prosa de Bernardo Soares” publicado en las actas del “Internacional do Centenário de Fernando Pessoa” de 1988, afirma: “O *L. do D.* apresenta vários estratos históricos e, independentemente das datas dos textos, estes tanto pertencem ao findado século XIX como parecem apontar para o vindouro XXI. Tinha razão Jorge de Sena quando viu, no *Livro*, vários livros. Talvez tivesse menos razão ao considerar só o último o «efectivo». Qualquer que fosse o projecto final de Pessoa, o definitivo; e é essa heterogeneidade sem síntese que o torna, mais que moderno, pós-moderno, se aceitarmos, heurísticamente, esse duvidoso conceito”. (Perrone-Moisés, 1988: 84).

alheamento”, el primer texto publicado en vida de Pessoa perteneciente al *Livro do Desassossego*. El texto, que forma parte de la primera etapa de producción ya señalada, recoge gran parte del imaginario pessoano en el que se dan la mano fragmentos sobre la realidad, irrealidad, ficción, desasosiego, fragmentación y escritura. El texto lleva la firma de Fernando Pessoa y la clara indicación de que el fragmento pertenece al *Livro do Desassossego* “en preparación”.

Antes de publicar dicho pasaje Pessoa se había ya estrenado en la revista publicando un par de artículos de crítica literaria en 1912 que causaron polémica en la época: “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” y “A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico”. Ambos artículos hablan de un resurgir de la poesía portuguesa. Fernando Pessoa, cuya patria era la “lengua portuguesa”, vaticinó la llegada de un Mesianico Quinto Imperio, cuya formulación se plantea en la complejidad tanto estructural como de contenidos del libro de poemas *Mensagem* (Pessoa, 2008b), que, liderado por un Supra-Camões, volvería a situar a Portugal en el lugar que se merecía. La nueva poesía portuguesa sociológicamente considerada establecía un paralelismo entre Inglaterra y Francia y en el que auguraba la llegada de un nuevo esplendor literario para Portugal.<sup>28</sup>

En febrero de 1913, seis meses antes que publicase el fragmento perteneciente al *Livro do Desassossego*, Pessoa recibió una carta de su íntimo amigo, el poeta Mário de Sá-Carneiro en la que lo animaba a que ignorase la crítica literaria y que deviniese el poeta

---

<sup>28</sup> Puede resultar conveniente recordar que a principios de siglo el Portugal que Pessoa percibe es un Portugal que ha perdido el esplendor del pasado y dónde él cree no tener interlocutores a la par, de ahí que se erija en el portador de una “buena nueva” literaria que adoptará diferentes literaturas e ismos (paulismo, saudosismo, interesccinismo, sensacionismo).

visionario que estaba llamado a ser:

O que é preciso, meu querido Fernando, é reunir, concluir os seus versos e publicá-los, não perdendo energias em longos artigos de crítica nem tão pouco escrevendo fragmentos admiráveis de obras admiráveis, mas nunca terminadas. É preciso que se conheça o poeta Fernando Pessoa, o artista Fernando Pessoa e não o crítico só por lúcido e brilhante que ele seja. Atenda bem nas minhas palavras. Eu reputo mesmo um perigo para o seu triunfo a sua demora em aparecer como poeta.

(Sá-Carneiro, 1973: 63).<sup>29</sup>

Un año después de publicar “Na floresta do alheamento” Fernando Pessoa escribió a Madalena Nogueira, su madre, en junio de 1914, cuando ésta aún residía en África. Debajo de la fecha se halla la indicación “*L. do D.*”, lo que dio a entender a los editores un posible interés de Pessoa en incluir la carta en el libro, al menos algunos pasajes. Entre el relato de su sentimiento de soledad y sus inquietudes intelectuales, Pessoa revela dudas sobre si publicar o continuar inédito (Pessoa, 2010a: 474). La carta expone algunas de

---

<sup>29</sup> Pavla Lidmilová recuerda en el artículo “A confissão de Lúcio e o *Livro do Desassossego*”: “A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, foi publicada em 1913, no mesmo ano em que apareceu a primeira publicação parcial do *Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares, de Fernando Pessoa. A epígrafe da novela de Sá-Carneiro provém desse texto pessoano, «Na Floresta do Alheamento»: «...assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele próprio, se o incerto outro viveria...», formulando o tema fundamental tanto do discurso literário de Sá-Carneiro, como de Fernando Pessoa, o problema da coerência ou incoerência da personalidade e do processo da sua ficcionalização”. (Lidmilová, 1988: 77).

las inquietudes estéticas que se aprecian en el fragmento mencionado y que tienen que ver con la relación entre realidad y ficción.

Assim, em meu redor humano, tudo se organiza (ou se desorganiza) de modo a ir-me, não sei se isolando, não sei se chamando para um novo caminho que não vejo. Mesmo a circunstancia de eu ir publicar um livro vem alterar a minha vida. *Perco uma coisa* — o ser inedito. E assim mudar para melhor, porque mudar é mau, é sempre mudar para peor. E perder um defeito, ou uma deficiencia, ou uma negação, sempre é perder. Imagine a Mamã como não viverá, de dolorosas sensações quotidianas, uma creatura que sente desta maneira!

(Pessoa, 2010a: 474).<sup>30</sup>

También hay un fragmento sin cota del que da cuenta la edición de Jerónimo Pizarro que hace alusión a la misma duda:

O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do

---

<sup>30</sup> Recordamos que las citas tanto de la edición de 1982 de Jacinto do Prado Coelho como las de la edición de 2010 de Jerónimo Pizarro siguen la ortografía del acuerdo ortográfico anterior a 1913, tal y como optó Pessoa. En la mayoría de citas utilizamos la edición de 2010. El lector no debe sorprenderse de encontrar fragmentos del *Livro do Desassossego* con dos ortografías diferentes.

que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escreve.

Escrever é objectivar sonhos, é criar um mundo exterior para prémio (?) evidente da nossa índole de criadores. Publicar é dar esse mundo exterior aos outros; mas para quê, se o mundo exterior comum a nós e a eles é o «mundo exterior» real, o da matéria, o mundo visível e tangível. Que têm os outros com o universo que há em mim?

(Pessoa, 2010a: 463).

Pessoa toma como referencia lo que sus colegas le comentan sobre su vida intelectual y sobre su futuro como poeta:<sup>31</sup>

Que serei eu daqui a dez annos de aqui a cinco annos mesmo? Os meus amigos dizem-se que eu serei um dos maiores poetas contemporaneos - dizem-no vendo o que

---

<sup>31</sup> La carta consta en las ediciones publicadas del *Livro do Desassossego*, como un fragmento más. Los organizadores de dichas ediciones así lo hicieron por haber hallado en el original la siguiente información: «para el "L. do D.", nota y copia de carta para Pretória». En la edición de 1982 de Jacinto do Prado Coelho, la carta está localizada en el volumen I, en el cuerpo del libro, con el número de fragmento 10, páginas 8-11. En la edición organizada por Teresa Sobral Cunha, la misma carta consta en el volumen I, en las páginas 118 y 119, con autoría de Vicente Guedes. El título fue escrito entre paréntesis (copia de una carta para Pretória de 5-6-1914), con una explicación a pie de página sobre la misiva. Richard Zenith, que publicó su edición del libro en 1998, transcribió la carta en el ítem III del apéndice al que denominó "Otros textos y fragmentos no integrados en el corpus". Por su parte, Jerónimo Pizarro publicó el pasaje en el apéndice II de la edición crítica en el apartado de "Textos con destinación múltiple". Este pequeño ejemplo vuelve a apuntar cómo la diferencia entre las ediciones puede llegar a ofrecer libros diferentes.

eu tenho já feito, não o que poderei fazer (se não eu não citava o que elles dizem...) Mas sei eu ao certo o que isso, mesmo que se realize, significa? Sei eu a que isso sabe? Talvez a gloria saiba a morte e a inutilidade, e o triumpho cheire a podridão.

(Pessoa, 2010a: 474-475).

Estos fragmentos ponen de manifiesto diferentes planos de escisión. Por un lado Pessoa habla de la escritura como una objetivación material que nunca podrá estar a la altura de la idea, de ahí la insatisfacción ante cada fragmento escrito. Por otro lado, afirma que la posición más coherente sería no publicar. En este sentido, el periodista francés Jean-Yves Jouannais, en *Artistas sin obra* cita a Jean Dubuffet para hablar de los ‘marcadores de huella’ como aquellos autores que pretenden producir y publicar en un acto de promoción de ellos mismos (Jouannais, 2014: 49). La posición en el mundo es diferente si lo que se desea es escribir o ser un escritor. En una nota a pie de página de ese mismo libro, hay un comentario del poeta belga Paul Nougé al surrealista André Breton en la que dice: “Me gustaría mucho que aquellos de nosotros cuyo nombre empieza a destacar lo borrarán” (Jouannais, 2014: 49).

En la carta de Pessoa a su madre vemos la preocupación por el asilamiento a que la escritura parece confinar. La configuración de la obra y su consumación son uno de los puntos sobre los que la escritura se proyecta sin llegar a realizarse del todo. En 1914 Pessoa escribe también a Armando Côrtes-Rodrigues, poeta y amigo con el que formará parte del grupo de *Orpheu*, una serie de cartas que hablan de forma explícita del *Livro do Desassossego* y de su proceso de gestación.

(2 de setembro de 1914)

O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. Você percebe que a última palavra diz respeito ao «livro» do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando.

(Pessoa, 2007: 486).

(4 de outubro de 1914)

Nem lhe mando outras pequenas cousas que tenho escrito nestes dias. Não são muito dignas de serem mandadas, umas; outras estão incompletas; o resto tem sido quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*.

-----

O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do *Livro do Desassossego*. E alguma coisa dessa obra tenho escrito. Ainda hoje escrevi quase um capítulo todo.

(Pessoa, 2007: 487).

(19 de novembro de 1914)

Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado.

...

O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.

(Pessoa, 1985: 39).

En la carta fechada en el 19 de noviembre de 1914, Pessoa no sólo da cuenta de estos dos puntos sino también de las penurias económicas por las que atravesaba y que fueron una constante en su vida. Esta frustración social es la que se percibe con mayor claridad a través de Soares.<sup>32</sup> “Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado” (Pessoa, 1985: 39). Este “ya no soy yo” es uno de los motores de creación textual del escritor. La caída del ideal de un “yo” está en relación con lo mencionado en la introducción sobre el momento en que se gesta la escritura de Fernando Pessoa. Aquello que entendíamos como “yo” ya no es más esa unidad que parecía aglutinar la subjetividad, que obedece a otros mecanismos que la configuran: factores económicos, el inconsciente, la ideología.<sup>33</sup>

## 1.2. *El Livro do Desassossego, su proyección y sus listas*

Como decíamos, la obra de Pessoa se inscribe dentro de la modernidad y comparte con otros autores de la época una similar

---

<sup>32</sup> El especialista Georges Güntert sostiene en *Fernando Pessoa, o Eu Estranho* que “a poesia significa então, em primeiro lugar, também apenas tomar consciência da frustração constante” (Güntert, 1982: 86).

<sup>33</sup> En este sentido, apunta Eduardo Lourenço en *O Lugar do Anjo*: “Escrever, como acto ontológico em que a aparência do mundo se transformasse em espelho, no qual o «eu» imaginário retivesse a ilusão de existir ao escrever-se. A escrita como *des-existência* é o assunto único da prosa de Pessoa e é como anunciador – em linguagem transparente – dessa evidência que o *Livro do Desassossego* se tornou, onde quer que seja lido, a pura poética de um silêncio que, hoje em dia, coexiste com todas as manifestações escritas”. (Lourenço, 2004: 105).

imposibilidad o incapacidad para el cierre. André Gide escribió en 1929 sobre la imposibilidad de decidir:

Me preocupa no saber quién seré; ni siquiera ser quien quiero ser; pero bien sé que hay que elegir. Querría andar por caminos seguros, que lleven solo allí adonde habría decidido ir; pero no sé; no sé lo que debo querer. Siento mil identidades posibles en mí; pero no puedo resignarme a no querer ser más que una. Y me asusto, a cada instante, a cada palabra que escribo, a cada gesto que hago, de pensar que es un rasgo más, imborrable, de mi figura, que se fija; una figura dudosa, impersonal; una figura cobarde, puesto que no he sabido elegir y delimitarla fieramente. Señor, concédeme no querer más que una cosa y quererla sin cesar.

(Gide, 2013: 92).

Podemos ver las similitudes entre las dudas de Pessoa y de Gide, por saber quiénes serán. La identidad no parece ser un punto de partida sino un resultado del acto de escribir. En la medida que no se cierra la escritura conserva su condición de posibilidad tanto por lo que se refiere a su realización y a su nominación como a su edición.

Una buena manera de abordar la obra de Pessoa es intentar responder a dos preguntas aparentemente sencillas: ¿Qué tipo de obra es el *Livro do Desassossego*?<sup>34</sup> y ¿Cómo se ha editado?

---

<sup>34</sup> Apunta el investigador José Rodrigues de Paiva en el artículo “O *Livro do Desassossego*: Obra de Ficção”: “Uma das primeiras questões que se colocam ao leitor do *Livro do Desassossego*, atribuído por Fernando Pessoa ao seu

Para responder a estas preguntas hay que intentar dilucidar cómo fue ideado el libro, cómo fue realizado y cómo fue interpretado. En este sentido, hay cinco autores que son fundamentales para comprender la historia de esta obra desde el punto de vista de la proyección interna y de la edición.

Sobre la forma en que Pessoa planeó organizar el *Livro do Desassossego*, por un lado, tenemos a los especialistas Jorge Nemésio y Pedro Sepúlveda que analizan los proyectos de organización del propio Pessoa. El escritor tiene una serie de textos metaliterarios relacionados con la obra. Estos textos son diferentes prefacios, que escribió pensando en un determinado orden, y listas de fragmentos que incluiría en dichas posibles estructuras de la obra. Lo que demuestran tanto los prefacios como las listas es la intención del propio escritor de ordenar los textos siempre con el concepto de libro como horizonte aglutinador. Para saber sobre la edición de la obra pessoana, por otro lado, tenemos al profesor y especialista Arnaldo Saraiva, al especialista Sidónio de Freitas Branco Paes y al especialista y editor Jerónimo Pizarro que analizan la historia de la edición del propio libro.

Jorge Nemésio comienza la introducción de *A Obra Poética da Fernando Pessoa* (1958) con la constatación de la dificultad de delimitación, estudio y edición de la obra pessoana:

Toda a publicação de obras, seja de que autor for,

---

semi-heterónimo Bernardo Soares, está directamente relacionada com a teoria dos géneros literários. Se do ponto de vista da escrita a qualidade deste texto já está mais do que avalizada pela fortuna crítica que sobre ele rapidamente se gerou, da perspectiva estrutural, temática e da natureza do género aqui desenvolvido perguntar-se-á, decerto, o leitor, o que vem a ser este *Livro*.” (Rodrigues de Paiva, 1988: 90).

levanta problemas vários de ordem técnica e puramente literária. Quando o escritor deixa, ao morrer, a quase totalidade da sua obra por revelar, a tais questões sobrepõem-se uma infinidade de outras, quer intimamente relacionadas com as primeiras, quer estritamente típicas de tal caso.

(Nemésio, 1958: 7).

La obra de Nemésio analiza los diferentes testimonios que Pessoa dejó para intentar descifrar el deseo manifiesto explícito o implícito con respecto a la publicación de su obra (por su ‘obra’ Nemésio entiende poemas, esbozos, planos, listas, estudios poéticos (Nemésio, 1958: 8). El estudio del crítico se basa en la interpretación directa de estos textos, a partir de los cuales Nemésio demuestra la voluntad de Pessoa de publicar dicho material en diferentes libros.<sup>35</sup> Por poner un ejemplo que no sea el *Livro do Desassossego*, podríamos hablar de las *Ficções do Interlúdio*, el conjunto de las obras de los heterónimos. Nemésio sugiere que la primera aparición del título fue en 1909 como título del poema “Dai-me música, só música” aunque como proyecto de publicación aparece de forma clara en una carta a João Gaspar Simões del 28 de julio del 1932 (Nemésio, 1958: 34).

Volviendo al *Livro do Desassossego*, a partir de 1929 el libro como proyecto cobra un renovado empuje y comienza a perfilarse Soares como autor. La arquitectura del nombre en este

---

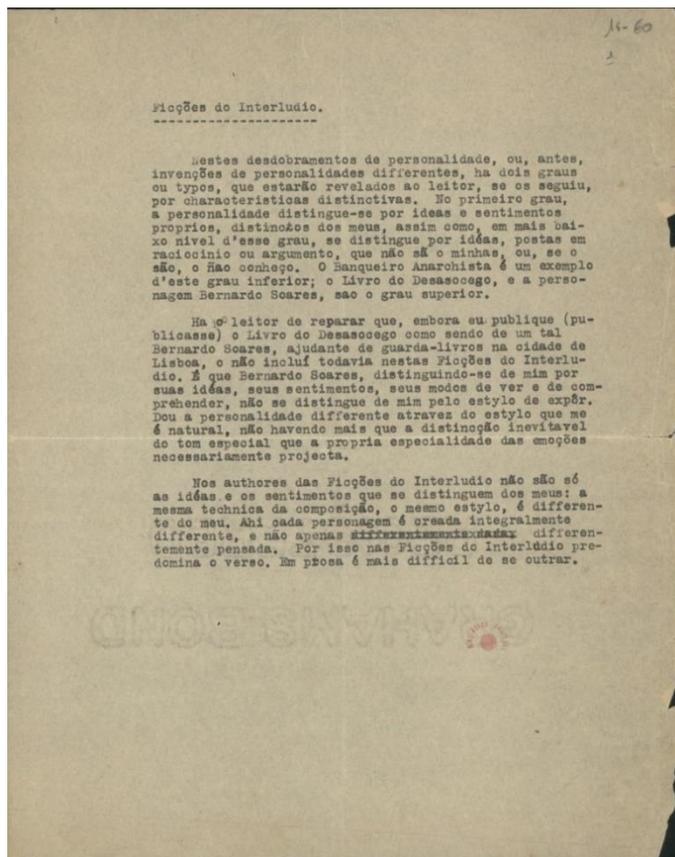
<sup>35</sup> Entre los esbozos, planos y apuntes temáticos de libros en portugués, Nemésio cita: *Ficções do Interlúdio*, *Cancioneiro*, *Itinerário*, *Livro do Desassossego*, *Portugal*, *Legendas*, *Ligeia – Poema dramático*, *Agua estagnada*, *Exílio*, *Gládio*, *Aureóla*, *Manipanso*, *O templo preto*, *Além-Deus*, *O outro amor*, *Do misticismo português* y *Simbolismo* (Nemésio, 1958: 191).

caso es interesante en la medida que Soares pasa a ser de una identidad literaria a un semi-heterónimo y a saber si de haber podido continuar con la obra hubiese transformado en un heterónimo a Soares.<sup>36</sup> En todo caso, es, para el mismo poeta, la máscara más cercana a él mismo: soy yo sin la *afectividade* y el *raciocínio* llegó a escribir en carta a Casais Monteiro fechada en 1935.

Un ejemplo lo encontramos en un fragmento del *Livro do Desassossego* titulado precisamente *Ficções do Interludio* y que, desde 1916 a 1931, presentó diversas escrituras. La edición crítica recoge los diferentes fragmentos en el Apéndice I. El último está fechado en 1931, coincidiendo con la elección de Soares como autor:

---

<sup>36</sup>Ángel Crespo en el capítulo “Portugal, en el camino hacia la dictadura. Pessoa y el comercio. *El Libro del Desasosiego*” de *La vida plural de Fernando Pessoa* da cuenta del interludio entre Vicente Guedes y Bernardo Soares en que se acumulan los fracasos empresariales de Pessoa que lo postran en la precariedad económica y personal (Crespo, 2007: 290-307).

(16-60<sup>o</sup>)

Nestes desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou typos, que estarão revelados ao leitor, se os seguiu, por características distintivas. No primeiro grau, a personalidade distingue-se por ideias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como, em mais baixo nível desse grau, se distingue por ideias, postas em raciocínio ou argumento, que não são minhas, ou, se o são, o não conheço. O Banqueiro Anarchista é um exemplo deste grau inferior; o *Livro do Desassossego* e a personagem Bernardo Soares são o grau superior.

Ha o leitor de reparar que, embora eu publique (publicasse)

o *Livro do Desassossego* como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não incluí todavia nestas Ficções do Interlúdio. É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas idéas, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estylo de expôr. Dou a personalidade diferente através do estylo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta.

Nos autores das Ficções do Interlúdio não são só as idéas e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Ahí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas Ficções do Interlúdio predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar.

Es interesante ver como cada uno de los heterónimos va a asociado a un estilo propio y comprobar cómo en el caso del *Livro* esto va relacionado con las dos fases de producción del libro. Pedro Sepúlveda (2013), más de cincuenta años después de Nemésio, afirma, completando el estudio del crítico, que en el *Livro do Desassossego* un aparente desorden de los materiales existentes contrasta con una idea persistente de estructurar el libro. Además de los textos diseñados explícitamente como parte integrante del *Livro do Desassossego*, para Sepúlveda, los numerosos prefacios que Pessoa preparó indican la presencia de una idea de edición que fue mudando continuamente. Hay una serie de listas de las que es importante distinguir entre las listas de los proyectos editoriales y de los planos para estructurar el libro y que no sólo tienen un propósito práctico, sino también de dar una dirección y un encuadre

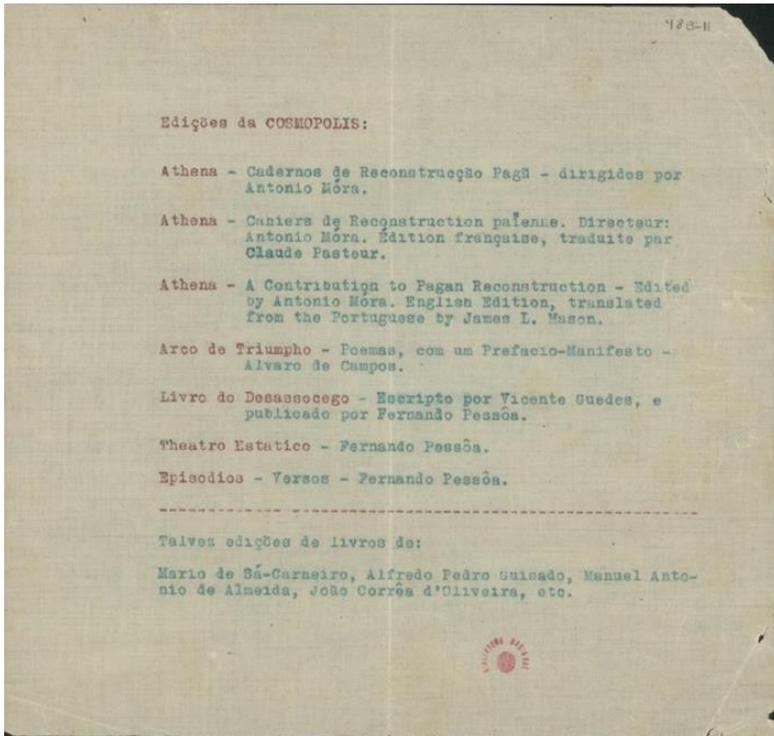
general.<sup>37</sup> Estas listas, así, son los esquemas de estructuración del propio libro (es decir, qué fragmentos componen el libro) y listas editoriales donde el *Livro do Desassossego* se inscribe dentro de una serie de libros. A continuación vemos un par de ejemplos.

A través del análisis de los resultados de estas listas Sepúlveda traza la historia de la planificación e intenta mostrar cómo el diseño de la obra depende de dichos bocetos. El artículo señala los dos momentos en la producción de estos testimonios orientados a organizar y dar prueba de la intención de confeccionar un libro. La primera etapa, de 1913 a 1920, presenta un determinado tipo de bocetos asociados al heterónimo Vicente Guedes. La segunda etapa está asociada al semiheterónimo Bernardo Soares que emerge a finales de 1920. Hay un período en el que Pessoa no trabaja con la misma intensidad en el libro. Tiene que pasar una década para que Pessoa vuelva a trabajar en él y cuando lo hace el estilo es diferente.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Se pueden consultar las listas en el artículo “Listas do Desassossego” (Sepúlveda, 2013). El especialista identifica 19 listas en que Pessoa o bien trazó el orden del libro o bien lo incluyó dentro de un conjunto de obras.

<sup>38</sup> El motivo por el que Pessoa no se dedicó al *Livro do Desassossego* en ese período continúa siendo una incógnita, ya que se desconocen los motivos de la interrupción en la producción. La salud de Pessoa empeora. Ángel Crespo asegura que las causas eran el alcohol y el tabaco (Crespo, 2007: 294). A una salud delicada se le une el fracaso en diferentes proyectos empresariales y la situación política en Portugal. El 4 de junio de 1926 el general Gomes Costa instaura la dictadura militar.

(48B-11<sup>+</sup>)

Como vemos en la imagen presentada por Sepúlveda, constan los diferentes nombres que Pessoa piensa como autores de los distintos proyectos de publicación. La asignación de una determinada obra o texto a los heterónimos es opaca. Pessoa no partía de una identidad definida a la que atribuía una obra. Los nombres y la asignación de la obra se fraguaban en el mismo proceso de creación. Como el mismo Sepúlveda señala:

Como se encontra documentada a anterior existência textual e ficcional de Guedes como contista e poeta, surge aqui reformulada. Trata-se de um processo metonímico frequente em Pessoa, através do qual nomes associados a

uma determinada posição ou tarefa são transportados para uma nova função. É neste período que Pessoa terá também escrito os primeiros prefácios ao *Livro*, nos quais esta situação de uma publicação por um editor, Fernando Pessoa, de manuscritos legados por um autor já falecido, Vicente Guedes, ganha então espessura textual.

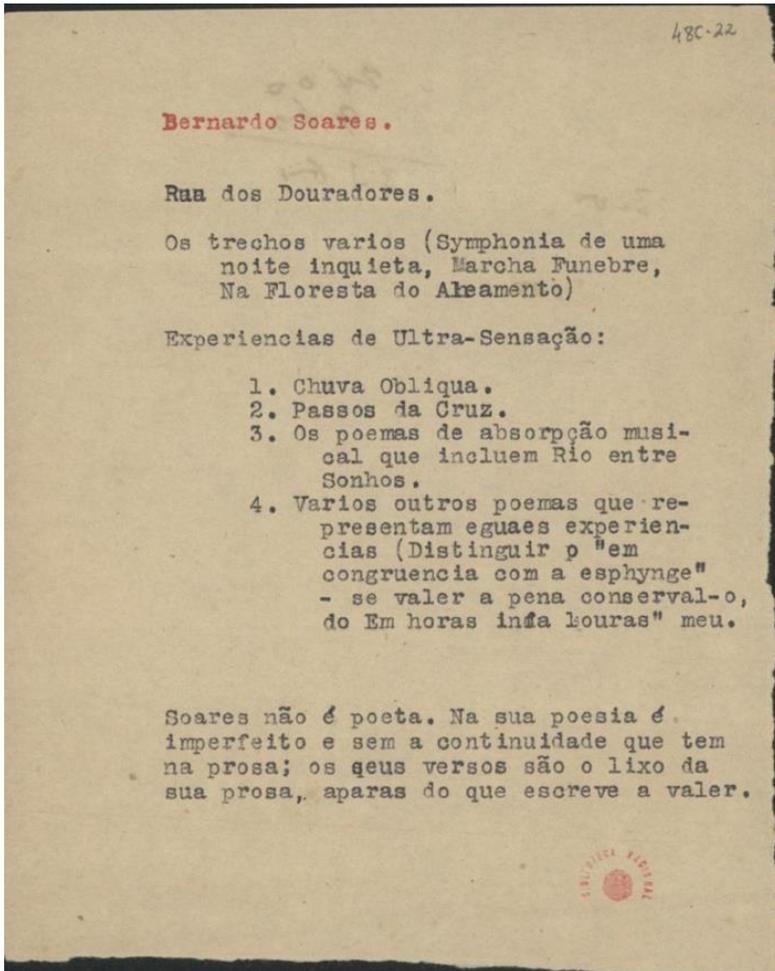
(Sepúlveda, 2013: 42-43).

El proceso de escritura se autoalimenta de la misma acción de escribir que abre horizontes nuevos. A tenor de los testimonios, vemos como la creación en Fernando Pessoa se bifurca por diferentes caminos, lo que lleva a replantear la identidad firmante en cada caso.<sup>39</sup> En dicho proceso, algunas quedan suspendidas, como es el caso de Vicente Guedes o quedan a medio hacer, como es el caso de Bernardo Soares.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Eduardo Lourenço sostiene en *O Lugar do Anjo* que: “A partir do eu como instância fictícia, Fernando Pessoa compôs para si próprio uma ópera. Assim nasceu um dos mitos literários mais perturbadores deste século, o do poeta sem nome que lhe seja próprio, criador de outros poetas em nome da única ficção que os torna possíveis: a do eu como ficção”. (Lourenço, 204: 25).

<sup>40</sup> Décio Pignatari llama “feto adulto” a Bernardo Soares (Pignatari, 1995: 45).



(48C-22f)

Este documento da fe del cambio de autor a Bernardo Soares. Sepúlveda lo explica de esta forma:

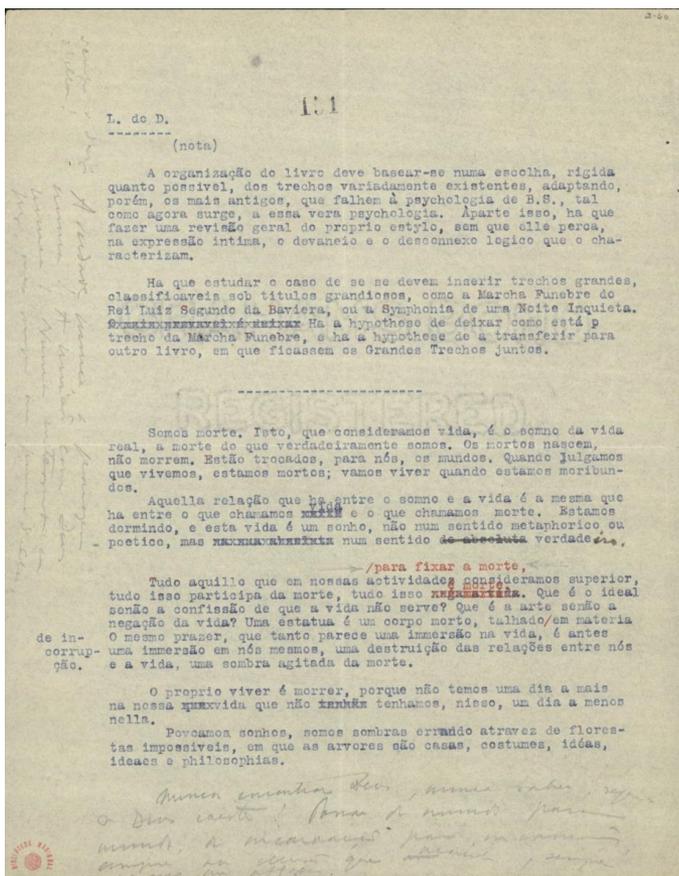
Num documento datável do final dos anos 20 são atribuídos a Bernardo Soares vários trechos que integrariam o *Livro*, entre eles o poema *Chuva Obliqua*, num momento necessariamente anterior a testemunhos

datáveis dos anos 30. Esta lista revela um outro procedimento metonímico muito frequente em Pessoa, o de se referir a uma obra através do nome de autor com que está relacionada. Bernardo Soares é então o novo nome de autor, escolhido a partir do final dos anos 20. Como no caso de Vicente Guedes, existem testemunhos de poemas e de projetos de pequenos contos assinados com o nome de Soares. Ao publicar trechos do *Livro* em nome de Soares, o que acontece entre 1929 e 1932, Pessoa opta sempre por uma dupla atribuição, indicando que o trecho é “composto pelo ajudante de guarda-livros Bernardo Soares”, mas assinando com o nome “Fernando Pessoa”.

(Sepúlveda, 2013: 46).

La asignación del autor de la obra es complicada para cualquier investigador porque lo fue para el propio Pessoa. Sepúlveda cita el fragmento 2-60<sup>r</sup> para explicar la ordenación y la asignación de la edición de Richard Zenith. Jacinto do Prado Coelho también optó por Soares. Sobral Cunha dio cabida a Vicente Guedes al dividir su edición en dos partes y Pizarro habla en la edición de *Tinta da China* de tres autores a la búsqueda de un libro (Pizarro, 2013: 15). Como entender la heteronimia en Fernando Pessoa siempre ha sido problemático y como entenderla cuando nos referimos al *Livro do Desassossego* es doblemente problemático si tenemos en cuenta las diferentes fases de composición y de atribución. Como vemos en el caso de los editores, no hay una visión unitaria sobre la mejor manera de abordar el tema. En la introducción vimos el caso de Macedonio Fernández que pudo

crear ese autor final que diese coherencia a las diferentes fases de creación de su novela. Con Pessoa no podemos hablar del mismo procedimiento y la autoría de la obra requiere interpretación, como todo lo que se refiere al escritor portugués.<sup>41</sup>

(2-60<sup>f</sup>)

<sup>41</sup> Cada editor tiene un paradigma para explicar su concepción de la obra y la figura de Pessoa. Tanto Coelho como Zenith dan importancia a la última voluntad manifiesta del autor de revisar los textos y amoldarlos al estilo y psicología de Soares (2-60<sup>f</sup>). Sobral Cunha parece interpretar lo que la editora llama el “perfil humano” del autor (Pessoa, 2008: 27) y Pizarro opta por dar valor a los testimonios materiales al afirmar que traslada la pregunta sobre la existencia de Pessoa de lo metafísico a lo textual (Pizarro, 2012a: 171).

Para Sepúlveda estos testimonios manifiestan de forma clara la intencionalidad de Pessoa de concebir una obra que, si bien se fue modificando a lo largo del tiempo, nunca perdió el horizonte de cierre. Asimismo, demuestra cómo estos proyectos de obra están asociados a un nombre determinado. La tesis de Sepúlveda se basa en una determinada concepción de la fragmentariedad que el investigador asocia no a efectivas marcas de escritura interrumpida o a una estética del fragmento (Sepúlveda, 2013: 49), sino a las diferentes ideas/listas del libro nunca editado. Sepúlveda habla, así, de una fragmentariedad subordinada a una unidad, o deseo de unidad, en la obra pessoana.

En este punto discrepamos en parte con el investigador. De su exposición no queda demostrada que haya una fragmentación asociada a las listas. Es decir, las listas pueden tener la misma causa que los diferentes fragmentos. No es descabellado pensar que la cantidad de listas son causa del proceso de escritura. Si bien es cierto que hay una fragmentación que se extiende a las listas, no es menos cierto que los proyectos de edición nunca se concluyeron. El porqué de la falta de conclusión o de cierre en la obra de Pessoa es un interrogante que no puede tener una respuesta definitiva. Hay una fragmentación en la escritura de los textos que queda reflejada en las diferentes fases de composición.

En cualquier caso, definir lo que se entiende por fragmentario en la obra de Pessoa no deja de ser problemático.<sup>42</sup> Volveremos a este tema en el capítulo dedicado al fragmento. Por el

---

<sup>42</sup> Aún si tenemos en cuenta lo que señala Perrone-Moisés: “não é de modo algum evidente que toda obra fragmentária suponha e assuma a fragmentação do sujeito que a escreve” (Perrone-Moisés, 1988: 84), no parece que este sea el caso de Fernando Pessoa.

momento cabe decir que nuestra posición con respecto al fragmento parte de una definición del profesor de la Universidad de Coimbra y director del proyecto de digitalización del *Livro do Desassossego*, Manuel Portela.<sup>43</sup> El profesor define la fragmentación haciendo alusión a cuatro aspectos: el fragmento como una pieza de papel, el fragmento como una pieza de escritura, el fragmento como una pieza de escritura de un todo y el fragmento como género. Esta particularidad de la escritura pessoana se manifiesta de diversas maneras, desde los mismos textos a las diferentes listas. El *Livro do Desassossego* está formado por fragmentos cuya totalidad es variable. El fragmento, en último lugar se define como unidad de expresión del sensacionismo. Esta unidad de expresión va asociada a una determinada contextualización histórica y a una determinada idea estética.

### 1.3. Edición y recepción

Desde un punto de vista externo - es decir, cuando analizamos la obra en cuanto a su edición -, observamos que ya en la publicación de la primera edición de la obra, la polémica no se hizo esperar. En el número 7 de la revista *Persona* Arnaldo Saraiva afirmaba que

A publicação do *Livro do Desassossego* pode simultaneamente tranquilizar e desassossegar os leitores de Pessoa, que são hoje incontáveis. Por um lado, eles passaram a ter acesso ao grande «prosador» Fernando

---

<sup>43</sup> (Portela & Giménez, 2014).

Pessoa, ou a uma obra de fôlego (ainda que sincopada) e de tipo diverso dos contos, do ensaio ou do drama «O Marinheiro», para a qual o seu autor trabalhou durante toda a sua vida literária propriamente dita, pois começou a escrevê-la no ano da sua estreia e ainda a escrevia poucos meses antes da sua morte.

Por outro lado, será sempre possível pôr em causa a existência de um livro que o seu autor não pôde (ou não quis) «equilibrar e rever», que é construído por fragmentos só numa pequena parte publicados, e deixados em desordem, e por fragmentos duvidosamente destinados ao «puzzle» que, já Sena o notou, é o *Livro do Desassossego*.

(Saraiva, 1982: 58).

Jerónimo Pizarro analiza también muy bien la historia de la edición de Pessoa en el primer capítulo del libro *La mediación editorial* (Pizarro, 2012). El editor desmenuza los condicionantes económicos y estructurales que desembocaron en las determinadas configuraciones de la obras de Pessoa centrándose en dos momentos editoriales concretos, el de Ática y Assírio & Alvim. Pizarro cuestiona los elementos que llevan a la configuración de una obra y un autor, sobre todo cuando el material fragmentario conlleva una tarea editorial activa:

El *Livro do Desassossego* sigue siendo reconfigurado y tal vez nunca sabremos cuál es, en definitiva, el *Livro*, pues el mismo Pessoa no antepuso un artículo definido y sus incontables lectores no necesitan ahuyentarse por su

carácter cambiante (aunque sí se beneficiarían con el cotejo de varias ediciones). Al inicio nos preguntábamos si una obra supone a un autor o puede envolver a varios. Después de la muerte de un autor, es evidente que la responsabilidad por lo que quedó ya no le cabe exclusivamente a él y que ese material se vuelve, cada vez más, la materia prima de un trabajo de construcción colectiva.

(Pizarro, 2012: 49-50).

En el “III Congresso Internacional Fernando Pessoa” celebrado en Lisboa en Octubre de 2013, Pizarro, en una conferencia llamada ‘Os muitos desassossegos’ repasó la historia reciente del *Livro*. Para hablar del carácter combinatorio de la obra, incidió en la edición de Zenith:

Limitar-me-ei, portanto, a comentar brevemente a edição que Zenith publicou na Assírio & Alvim, porque a sua aparente unidade dissimula uma multiplicidade mais profunda. Digo «dissimula», porque certas características fazem pensar que essa edição é mais única do que é. Porquê? Porque em 15 anos só tem sido publicada por uma editora em Portugal, a Assírio & Alvim; porque o número total de trechos numerados nunca foi alterado; e porque o prefácio de 1998 foi aumentado, mas nunca substituído. Mas o que aconteceu entre 1998 (1.<sup>a</sup> ed.) e 2012 (10.<sup>a</sup> ed.) que pudesse ter obrigado a rever a versão publicada em 1998? Primeiro, que em 2008 e em 2013 Teresa Sobral Cunha pôde publicar livremente duas

edições do *Livro do Desassossego* que durante 1997-2005 não pôde (de facto, a Assírio & Alvim bloqueou a saída da sua edição de 1997 e recuperou nessa data os direitos de exclusividade que tinha perdido em 1985, recuperado em 1997 e perdido novamente em 2006, passados já não cinquenta, mas setenta anos sobre a morte de Pessoa). Segundo, em 2010 apareceu a primeira edição crítica do *Livro do Desassossego* e essa edição pôs em causa a inclusão de muitos trechos e a leitura de muitas passagens. O que fez Zenith depois de consultar as edições referidas que propunham um novo corpus da obra e uma leitura diferente de muitos trechos? Corrigir as suas leituras, é claro, e incluir e excluir fragmentos.

(Pizarro, 2013: 11).

El ejemplo de Pizarro al analizar la edición de Zenith da una muestra más de aquello que entendemos por construcción social del *Livro do Desassossego*, es decir, todos aquellos factores que influyen en la construcción de la obra, que van desde factores económicos hasta la recepción crítica de la obra, pasando por decisiones editoriales. A estos momentos de Ática y Assírio & Alvim que señala Pizarro podemos sumar el momento de la Imprensa Nacional-Casa da Moeda que, a cargo de Ivo Castro, que lanzó en 1988 la primera publicación de la Equipa Pessoa, encargada de la edición crítica de la obra del escritor. El primer libro publicado fue *A Passagem das Horas*, a cargo de Cleonice Beradinelli. En un artículo titulado “Edição Crítica de Pessoa: O Modelo Editorial Adoptado” (Castro, 1988), el especialista de la Universidad de Lisboa realiza una apreciación pertinente con respecto a la

cantidad de información que se debe o no mostrar al lector:

Talvez não haja forma satisfatória de resolver o dilema entre clareza da página e riqueza de informação, sobretudo quando a realidade textual a representar é constituída por uma abundância de manuscritos profusamente emendados, entre os quais se reconhece uma evolução nem sempre linear. Como informar de tudo isso o leitor na superfície da página?

Por outro lado, como não informar? Como negar ao leitor o máximo de conhecimento sobre o que está escrito por Pessoa nos manuscritos, quando sabemos que dentro de uma geração, provavelmente, nem o leitor, nem nós, seremos ainda capazes de decifrar a tinta sumida dos papéis [...].

(Castro, 1988: 31).

Castro señala un punto que atañe a la labor del editor. ¿Ha este de ofrecer toda la información posible al lector o no? Esta es una de las decisiones que una determinada línea editorial toma y que terminan por influenciar la forma en que la obra es enmarcada para el lector. En el caso de Fernando Pessoa, esta forma de enmarcar, no es menor, porque condiciona el acceso a una obra problemática en muchos campos: la interpretación de la escritura, la fijación del corpus y la asignación de autor. Todos estos elementos influyen en las reconfiguraciones de la obra que Pessoa no publicó. Las decisiones que cada especialista toma en sus propias ediciones afectan no sólo a su propia compilación sino también a las compilaciones de los otros especialistas que, bien corregidas, bien

matizadas, no serían la misma sin sus predecesoras. Precisamente este es uno de los pilares del último proyecto de edición del *Livro do Desassossego* que no es otro que la digitalización del archivo del libro junto con las principales ediciones. El proyecto de Manuel Portela, de la Universidad de Coimbra, pretende representar las diferentes fases de producción del *Livro do Desassossego* desde su composición de mano de Pessoa a su interpretación en las diferentes ediciones. Así, podrá representar cómo el *Livro do Desassossego* es una construcción social en el que influyen diferentes factores. El proyecto de digitalización del *Livro do Desassossego*, llamado “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do Desassossego*” pretende crear un archivo hipermedia con los originales y las principales ediciones del libro. La codificación combina edición genética y social de la obra, representando las posibles ordenaciones e interpretaciones del mismo.

Our project of establishing a digital archive of *LdoD* attempts to constellate in radial form existing textual witnesses or those that will exist in the future as part of this archive. The procedural, participatory, spatial, and encyclopedic affordances of the digital medium (Murray 2012) are fully engaged to create a complex network of documentary relationships and set of functions of dynamic interaction with this open documentary network. Besides the genetic dimension (composition of *LdoD* by the author) and the social dimension (construction of *LdoD* by its editors), the digital archive of *LdoD* provides a virtual dimension (reconstruction of *LdoD* by its

readers), with a set of interactive and dynamic features explicitly programmed in the model (Portela 2013). Electronic encoding of textual fragments should support radial configurations that respond to multiple interactions in each of those three dimensions: genetic, social, and/or virtual. Our articulation of those three dimensions adapts current electronic editing practices to the dynamic context of Web 2.0 environments, where users collaborate and interact with each other, reducing the gap between producers and consumers of content (Silva and Portela, 2013a). In the *LdoD Archive*, Web 2.0 features are framed around the concept of virtual edition, which brings together users who collaboratively create their own editions of *LdoD* by selecting fragments, annotating, and tagging them (Silva and Portela, 2013b). Users can also experiment with the act of writing and write variations based on fragments from *LdoD*. In this article, we conceptualize the virtualization features that we propose for our model, whose technical implementation will be one of the future research results of this project.

(Portela & Silva, 2013c: 2).

La representación de la obra de Pessoa en los tres planos que proponen Portela y Silva permitirá representar los elementos que hemos ido analizando: la proyección de la obra desde su génesis a la construcción social por parte de las ediciones. De esta forma, la lectura de un testimonio original puede llevar a la lectura de cualquiera de las cuatro principales ediciones y permite comparar las diferencias de mediación entre cada una de ellas. El proyecto pone

de manifiesto de forma clara la dimensión social del *Livro do Desassossego*.

#### 1.4. *Del baúl a las ediciones*

La construcción colectiva del *Livro do Desassossego* podríamos decir que comienza con la compilación de Maria Aliete Galhoz y de Teresa Sobral Cunha para la editorial Ática que encarga el análisis y la ordenación a Jorge de Sena que ya había manifestado deseos, según Arnaldo Saraiva, de trabajar el *Livro do Desassossego* (Saraiva, 1979: 41). Saraiva analiza la historia de esta primera etapa en un artículo en el número 3 de la revista *Persona* (Saraiva, 1979: 41-45), tres años antes de la publicación de la primera edición de Ática. La edición del *Livro*, como decíamos, era una idea antigua de Jorge de Sena que se formalizó a inicios de 1960 cuando el escritor y ensayista estaba en Brasil. La editorial Ática se puso en contacto con Sena para asegurar que la mejor manera de hacerle llegar los originales a sus manos sería probablemente fotocopiar los originales en poder del Coronel Caetano Dias para lo que sería necesario un trabajo previo de compilación de dichos elementos, “pois o próprio texto do livro não parece estar definitivamente estabelecido em todos os seus elementos” (Saraiva, 1979: 41).<sup>44</sup> De la compilación se encargó en un primer momento Maria Aliete Galhoz que hizo llegar a Sena gran parte del material que tenía seleccionado. En este punto

---

<sup>44</sup> Francisco José Caetano Dias (1897-1969), nació en Lisboa el 21 de octubre de 1897 y falleció el 20 de agosto de 1969. Es conocido como el Coronel Caetano Dias. Fue oficial de la Administración Militar. Es conocido en el mundo pessoano, por ser cuñado del escritor y colega en la *Revista de Comércio e Contabilidade* de la que el Coronel fue director. Tras la muerte de Pessoa, el Coronel fue designado como albacea de la familia sobre el legado de Pessoa.

de la historia del *L. do D.* las cosas se complican cuando Sena se muda a California y demora en la ordenación y estudio de la obra y cuando nuevos descubrimientos en el baúl descalifican el corpus inicialmente estudiado por Sena (descalifica en la medida en que pone de manifiesto su incompletud).<sup>45</sup> Está es una parte un poco oscura en la historia de esta primera edición. A la demora de Sena se le suma una enfermedad de Maria Aliete Galhoz, la muerte del Coronel Caetano Dias y las investigaciones en paralelo de Rudolf Lind y de Jacinto do Prado Coelho sobre el legado pessoano. Para Sena, según explica Saraiva, la aparición de 100 fragmentos manuscritos pertenecientes al *L. do D.* y el silencio de la editorial sobre dichos fragmentos fue un motivo de celo. El ensayista se oponía a compartir el trabajo de ordenación de una edición que le había llevado un considerable trabajo y llega a utilizar palabras duras sobre el trabajo de Galhoz y a insinuar que su trabajo estaba siendo saboteado. Bajo este clima Sena viaja en el 1968 a Portugal para agilizar la gestión y termina desistiendo de todo el proyecto cuando ve publicado en la revista *Occidente*, por alguien cercano a Lind cuya identidad no se puede precisar en el artículo de Saraiva, un plano del *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. El estudio de Sena, no obstante, no cayó en saco roto y dio fruto en su libro *Fernando Pessoa & C.<sup>a</sup> Heteronímica* (Sena, 1986), una obra clave en los estudios pessoanos. Maria Aliete Galhoz, por su parte, se explicó en el Primer Congreso Internacional de Estudos Pessoaanos:

---

<sup>45</sup> Como comentamos en la introducción, Pessoa guardó sus escritos en un baúl que, tras la muerte del escritor, no fue rápidamente inventariado y catalogado sino que quedó expuesto a muchas manos. A día de hoy, se dice que hay papeles sin catalogar por la B.N.P.: “embora também seja verdade que os sobrinhos-herdeiros conservam papéis que não fazem parte do espólio público da Biblioteca Nacional de Portugal”. (Pizarro, 2012a: 67).

O Prof. Dr. Jacinto do Prado Coelho e o Prof. Rudolf Lind assinalaram, e de tal também me deram conhecimento, a existência de mais fragmentos do L.doD. do que aqueles que primitivamente tinham sido localizados por mim para servirem de base ao trabalho de Jorge de Sena. Deveria ter continuado imediatamente a minha pesquisa a partir daí e parei. Jorge de Sena, talvez por eu ter parado, e estando longe das fontes a consultar, ou a acabar de copiar para consultar, parou também. Não tenho pena que tal tenha acontecido para o LIVRO DO DESASSOSSEGO naquele momento. Sem presumir implicações estranhas ou extraordinárias apenas penso que ainda não era a sua altura.

(Galhoz, 1978: 475).

Parte del problema con el legado viene provocado asimismo por el tardío inventario y catalogación de los textos. Como comentábamos, tras la muerte de Pessoa, la familia desordenó algunos de los papeles que fueron apareciendo a medida que se trabajaba en dicha catalogación. Tras la muerte del Coronel Caetano Dias, la hermana de Pessoa, Henriqueta Madalena Nogueira Rosa Dias, se alzó como depositaria del legado. En el año 1969 los rumores de que el legado podía salir al extranjero apresuró el trabajo de la Biblioteca Nacional de Portugal. A medida que avanzaban los trabajos, más originales aparecían. Otro familiar, Freitas da Costa, también tenía en su poder originales que entregó a la B.N.P. En un artículo de la *Revista de la Biblioteca Nacional* titulado “A inventariação do espólio de Fernando Pessoa: tentativa de

reconstituição” y firmado por las bibliotecarias de la B.N.P., M.<sup>a</sup> Laura Nobre dos Santos y Alexandrina Cruz, la funcionaria del Instituto Português de Património Cultural, Rosa M.<sup>a</sup> Montenegro Matos y la profesora Lúcia Pimentel de la Facultad de Letras de la Universidade de Lisboa, consta la siguiente aclaración:

A princípio, como já se disse, não se teve autorização para entrar na sala onde o espólio estava guardado e começou-se por trabalhar um núcleo conhecido como «Livro do Desassossego» («L. do D.», designação usada por Fernando Pessoa com mais frequência), por incumbência expressa do Prof. Prado Coelho, núcleo esse que foi entregue ao grupo pelos herdeiros do Poeta, distribuído por vários envelopes, apesar de algumas peças não estarem identificadas com o referido título.

Entretanto a Senhora Dr.<sup>a</sup> Maria Aliete Galhoz comunicou à Senhora D. Henriqueta Madalena que tinha em seu poder peças originais do «Livro do Desassossego», que veio a entregar ulteriormente.

Quando se deu por arrumado o núcleo inicial do «Livro do Desassossego» (e chama-se-lhe «núcleo inicial» porque, ao longo do processo de inventariação, foram sempre surgindo novos documentos com aquele título)[...].

(Intervenção, 1988: 203).

Por su parte, Rudolf Lind en el número 8 de la revista *Persona* analiza esta primera etapa de la construcción del *Livro do Desassossego* en un artículo que provocó una polémica con Jacinto do Prado Coelho:

A história do sofrimento deste livro deve-se pelo menos parcialmente ao modo de trabalho do autor, que sempre atribuiu maior valor à redacção do que à publicação dos seus apontamentos, não se entregando nunca com ênfase aos planos de publicação, guardando as suas notas naquela sua arca que já se tornou legendária, e então a morte surpreendeu-o antes que ele pudesse completar o *Livro do Desassossego*. Desta arca, Maria Aliete Galhoz, organizadora da edição brasileira da *Obra Poética*, tinha tirado os envelopes intitulados «Livro do Desassossego» e começado com a sua decifração e redacção, mas ficou impossibilitada de continuar devido a uma doença prolongada. Um microfilme dos manuscritos foi então enviado ao poeta e ensaísta Jorge de Sena, que leccionava naquela altura na Califórnia. O benemérito organizador das *Páginas de Doutrina Estética*, assim como dos *Poemas Ingleses*, tinha avançado bastante na decifração dos manuscritos e tinha até redigido um prefácio, quando, durante a minha própria investigação na arca insondável, outros manuscritos referentes al *Livro do Desassossego* chegaram à luz do dia. Jorge de Sena sentiu-se iludido e frustrado perante este novo aumento do trabalho. Ele devolveu a tarefa à família do poeta. Isto aconteceu em meados dos anos sessenta; outros dez anos passaram até que o espólio de Pessoa foi comprado pelo Estado Português e catalogados os seus 27543 manuscritos. Nesta ocasião surgiram mais uma vez novos fragmentos do «L.d.D.» e só então o trabalho de edição entrou no seu

estádio final. Graças aos esforços de Teresa Sobral Cunha e à mão ordenadora de Jacinto do Prado Coelho, a edição em dois volumes pôde finalmente ser editada na Primavera de 1982.

(Lind, 1983a: 21).

Como vemos, el inventariado y la catalogación de los textos pertenecientes al legado pessoano no estuvieron exentos de dificultades. En 1982 fue publicada la primera edición del *Livro do Desassossego* compilada por Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha y organizada por Jacinto do Prado Coelho. La construcción del libro empieza con el descubrimiento del baúl y se fragua a través de todos los condicionantes que lo posibilitaron, desde las intrigas editoriales y familiares hasta las interpretaciones filológicas. ¿Hubiese sido el mismo libro si Sena hubiese podido terminar el trabajo? Ya en la gestación de esta primera edición como en su recibimiento la polémica no se hizo esperar como se puede ver en el artículo mencionado de Lind en que critica los criterios de ordenación de Coelho en relación a algunos fragmentos y a las manchas temáticas (Lind, 1983a: 22). El artículo tiene una réplica (Coelho, 1983: 66-67) y contra réplica (Lind, 1983b: 68) en números posteriores de la misma revista.

Si pasamos ahora a las ediciones de Teresa Sobral Cunha y de Richard Zenith, vemos en un artículo del año 2000 titulado “«Livro do Desassossego», Reflexões de um Leitor Pessoaano Sobre Várias Versões”, como el especialista Sidónio de Freitas Branco Paes compara las ediciones y traza el camino de aquello que debería ser la edición crítica. En el artículo Paes analiza principalmente las ediciones de Sobral Cunha y de Zenith y menciona, al igual que

Pizarro años después (Pizarro, 2013: 11), el bloqueo por parte de Assírio & Alvim a uno de los tomos que había preparado Teresa Sobral Cunha (Paes, 2000: 210). El especialista compara los criterios de selección, transcripción y ordenación de los dos editores y pone en cuestión el criterio subjetivo de la edición de Zenith sea la mejor opción de ordenación (Paes, 2000: 207-208) y lamenta que ninguna de las ediciones hagan referencia a las cotas de la B.N.P. (Paes, 2000: 209). Hacia el final del artículo Paes enumera los elementos que debían constar en una edición crítica de la obra.: “Cotas, grafía original, data, metodología, ordenação harmoniosa, análise dos temas dominantes em cada trecho e índices completos” (Paes, 2000: 212). Muchos de los puntos que señala Paes estarán de hecho en la edición crítica de 2010 que analizaremos a continuación.

La configuración del *Livro do Desassossego* fue un rompecabezas para Pessoa y también lo ha sido, lo es y lo seguirá siendo para académicos. Para una comprensión de la posible intención de Pessoa sobre la ordenación del libro, el artículo de Sepúlveda es importante. Asimismo, los planteamientos teóricos del investigador ofrecen una base sólida de la que se puede comprender como la fase inicial está asociada a un nombre en concreto, Vicente Guedes, y la fase posterior a otro, Bernardo Soares. Para una comprensión de la historia de la edición del *Livro do Desassossego* los artículos de Saraiva, Paes y de Pizarro son imprescindibles para comprender los motivos académicos y socioeconómicos detrás de la configuración de una obra y de su autor. Intentaremos ahora ampliar estos puntos comparando los criterios de ordenación y selección de las ediciones que operan una interpretación sobre la escritura pessoana.



## 2. Fragmentación, interpretación y edición<sup>46</sup>

*Una escritura que no cesa de escribirse*

**L**a Biblioteca Nacional de Portugal cataloga para el *Livro do Desassossego* unos 1445 facsímiles (recto y verso), que serían unas 722 hojas aproximadamente. De estas 722 hojas, 374 son mecanografiadas y 348 manuscritas. Sobre esta base se han generado las diferentes ediciones del *Livro*. Una gráfica comparativa de la selección de fragmentos entre las principales ediciones (Coelho, 1982; Sobral Cunha, 1998; Zenith, 2009 y Jerónimo Pizarro, 2010) puede ayudar a ilustrar la divergencia de criterios sustentada en la base textual:

---

<sup>46</sup> El núcleo argumentativo de este capítulo de la tesis está compuesto por las comunicaciones “Realidade, fragmentação e edição no *Livro do Desassossego*”, pronunciada en 2013 en la Universidad Nova de Lisboa y por “Codificação informática do *L. do D.*”, pronunciada el 2014 en el coloquio “O dia Triunfal” celebrado en la Fundación Gulbenkian y por los artículos “Fragmentación y Edición en el *Libro del Desasosiego*” (2013) y “The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet” (2014). Lo que apporto en este capítulo, a las comunicaciones y los artículos mencionados, además de un discurso que enlaza la fragmentación con la interpretación y la codificación, es el desarrollo de los ejemplos, en el caso de la tipología de fragmentos, así como la inclusión de una discusión que atañe a la interpretación del *Livro do Desassossego* como fragmentario.

LdoD	Año	Editorial	Fragmentos	Ordenación	Ortografía
Coelho	1982	Ática	520	Subjetivo	Antigua
Sobral Cunha	1197-2014	Relógio d'Água	723	Cronológico	Moderna
Zenith	1998-2012	Assírio & Alvim	(481 + 33) 514 <sup>47</sup>	Subjetivo	Moderna
Pizarro	2010-2014	INCM / Tinta da China	(445 + 141) 586 <sup>48</sup>	Cronológico	Antigua

La selección de fragmentos es una cuestión que, como siempre que hablamos del *Livro do Desassossego*, puede no dejar satisfecho a nadie. De los originales de la B.N.P., 393 contienen la clara mención como pertenecientes al *Livro do Desassossego*. La edición de Coelho y la de Pizarro son las únicas que hacen mención a estas siglas en los fragmentos que transcriben. Pizarro cuenta con 388 fragmentos con la mención al *Livro do Desassossego*, Coelho 376. El resto de ediciones no hace alusión en las respectivas transcripciones a dicha marca.

### 2.1. Ordenación

Por otro lado, la ordenación y secuencia de los fragmentos también es dispar. Dos gráficas ilustran asimismo las

---

<sup>47</sup> La cifra de fragmentos total sería de unos 514. Ese es un punto que precisa cierta explicación. Zenith separa los fragmentos entre el corpus general al que añade los Grandes Trechos y un grupo de fragmentos anexos.

<sup>48</sup> El corpus de la edición de Pizarro está formado por 445 a los que añade 141 apéndices. En la edición de 2013 y de 2014 de Tinta da Cinha, Pizarro restringe el número de apéndices, que en las nuevas ediciones llama anexos, a 10. Reduce considerablemente el número de fragmentos.

diferencias en la ordenación de cinco fragmentos que Pessoa publicó en vida:

Fragmentos publicado por Pessoa en la revista <i>Descobrimento</i>	Pessoa (1931)	Coelho (1982)	Sobral Cunha (2008)	Zenith (2009)	Pizarro (2010)
Prefiro a prosa ao verso	1	13	493	234	331
Nuvens... Hoje tenho consciência	2	154	478	216	332
Gosto de dizer	3	15	495	261	333
Sim, é o poente. Chego à foz	4	181	492	232	334
Assim como, quer o saibamos	5	239	481	219	335

Fragmentos publicado por Pessoa en la revista <i>Descobrimento</i>	Pessoa (1931)	Coelho (1982)	Sobral Cunha (2008)	Zenith (2009)	Pizarro (2014)
Prefiro a prosa ao verso	1	13	493	234	331
Nuvens... Hoje tenho consciência	2	154	478	216	332
Gosto de dizer	3	15	495	261	333
Sim, é o poente. Chego à foz	4	181	492	232	334
Assim como, quer o saibamos	5	239	481	219	335

Consideramos que todos los fragmentos que Pessoa publicó en vida (12) son especialmente relevantes porque pueden iluminar muchos aspectos de la intención del escritor. Por ejemplo se percibe en los fragmentos cómo la atribución de autor se decanta, en la prosa tardía, por Bernardo Soares, que es resultado del proceso de escritura (Giménez, 2012). Por lo que se refiere a la ordenación, las gráficas 2 y 3 muestran con claridad la divergencia de criterios. Sólo la publicación de Pessoa y la edición de Pizarro presentan los fragmentos secuenciados en orden. Las otras ediciones alternan la secuencia y la ordenación entre el resto de fragmentos de las respectivas compilaciones.

Coelho justifica su ordenación apelando a “manchas temáticas”, una fórmula que intenta complacer a investigadores y lectores:

Evitando um didactismo abusivo, ordenei o *Livro do Desassossego* por manchas temáticas, sem vedações a separá-las, sugerindo nexos e contrastes pela simples justaposição, colocando todavia no começo do itinerário textos e fragmentos a que atribuí uma função periférica, introdutória, e levando o leitor a concentrar a atenção em zonas de relativa homogeneidade, com textos, por exemplo, de carácter autobiográfico e confessional, textos sobre a diversidade do eu e a sua descoberta através do disfarce, textos sobre o eu e a circunstância na roda dos dias, etc. Trata-se, claro, duma proposta de leitura apresentada a título pessoal, que de nenhum modo ambiciona ser exclusiva os se pretende «a melhor».

(Pessoa, 1982: XXXII).

Sobral Cunha divide el *Livro* en dos grandes bloques cuya autoría se atribuye a Vicente Guedes y Bernardo Soares respectivamente. La base de la ordenación de Cunha es cronológica:

Os dois ciclos do grande corpo textual – definidos pela sucessão dos documentos numa ordem cronológica, a partir da datação original dos trechos, ou conjecturada pela responsável da edição a partir de realidades e conexões comuns – são balizados pelos anos correspondentes aos períodos 1912-1921 (com apenas quatro documentos datados) e 1928-1934, cuja datação se tornou frequente a partir de Março de 1929, intensificando-se nos anos posteriores.

(Pessoa, 2008: 33).

Zenith por su parte apela a los fragmentos datados de la última fase para armar un esqueleto soaresiano:

Entre estes trechos, mantidos em ordem cronológica, intercalam-se os outros, quer contemporâneos quer muito anteriores (e inclusive pouquíssimos trechos datados dos anos 10). Deste modo os mais antigos talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da «vera psicologia» de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de texto que não chegou a fazer.

(Pessoa, 2009: 37).

El editor reconoce que sería posible establecer una cronología aproximada de los fragmentos a partir de un análisis minucioso de los papeles, de las tintas y de la caligrafía de los originales, pero duda que sea la mejor manera de organizar los fragmentos.

La edición crítica de Jerónimo Pizarro (2010) presenta una ordenación cronológica y la justifica apelando a la base fragmentaria de la obra para poder ofrecer al lector todos los elementos posibles para que éste adopte su propia lectura:

A organização do presente volume [...] procura ser cronológica e o mais objectiva possível. [...] Esta edição também procura «um grande compromisso entre materialidade e sentido»; e a sua organização também «não responde a uma leitura subjectiva dos conteúdos das peças individuais, senão a um estudo cuidadoso de cada um dos suportes.

(Pessoa, 2010a: 9).

Los fragmentos publicados en *Descobrimento* (Gráfica 2 y 3) señalan la posible intención de Pessoa de publicar los fragmentos del *Livro* de forma numerada, aun así, las indicaciones de Pessoa sobre cómo organizar el *Livro* son ambiguas. Todas las ediciones presentan elementos valiosos para la investigación de la obra de Pessoa, cuyo análisis no se puede desprender de la historia de su edición. La pregunta es si hay alguna manera de respetar la base fragmentaria y organizativamente ambigua del *Livro*.

## 2.2. Ediciones críticas

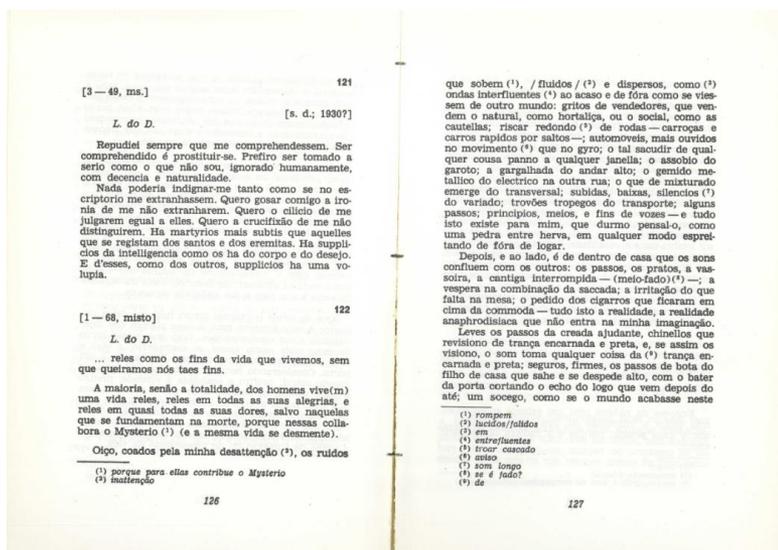
Se suele argumentar que con la aparición de la edición crítico-genética de Pizarro en 2010 las ediciones del libro se pueden separar en dos tipos: la crítica y el resto. En todo caso, para continuar nuestro análisis vamos a precisar qué entendemos por edición crítica y edición crítica genética para poder comprender cómo los diferentes editores han lidiado con los fragmentos de la obra pessoana. Una edición crítica es aquella que intenta presentar al lector los axiomas a través de los cuales elige, interpreta y confecciona una obra. Esto es lo que el especialista Burghard Dedner entiende por *scholar editor*, en contraposición con *glossy editor* (Dedner, 2006: 98). La diferencia sustancial es que el *glossy editor* no explicita las premisas que trabajan la pluralidad textual de la cual su edición es una interpretación, con lo que ofrece cierta ilusión de totalidad y de sentido último al lector. Por tanto, podemos argumentar que todas las ediciones del *Livro do Desassossego* son ediciones críticas, es decir *scholars*, en la medida que hacen patente que median sobre una base fragmentaria. Las introducciones a cada una de las obras en que se explicita los criterios de interpretación, selección y ordenación son un ejemplo de ello. La edición crítica, además de presentar los axiomas con los que interpreta la obra, ofrece al lector notas en aquellas partes del texto que presentan una variabilidad que el editor considera oportuno explicitar. Finalmente, una edición crítica genética es aquella que presenta además de los puntos explicitados anteriormente, varios o todos los estados en que se ha presentado un texto durante su proceso de creación y transmisión. Bajo estas definiciones, las ediciones de Jacinto do Prado Coelho y Sobral Cunha y Richard Zenith serían ediciones

críticas y la edición de Jerónimo Pizarro sería una edición crítica genética.

Por ejemplo, la edición de Jacinto do Prado Coelho es una edición crítica porque explicita en la introducción que la obra está ordenada siguiendo ‘manchas temáticas’, presenta una lectura que no se pretende ni la única ni la mejor y, asimismo, presenta una leyenda que da cuenta gráficamente de las variables que el texto suscita (Ejemplo 2 de la imagen). La edición de Coelho, también explicita la referencia al testimonio original sobre el que basa su transcripción (Ejemplo 1 de la imagen). De manera que se puede cotejar su edición con el original. De esta manera tenemos:

- / / Reserva do A. acerca de uma palavra ou expressão
- ( ) Hesitação do A. quanto à oportunidade da inserção de uma ou mais palavras
- (...) Passagem deixada incompleta pelo A
- [ ] Palavras acrescentadas pelos editores
- [...] Palavra ou passagem ilegível
- [ ? ] Incerteza quanto à leitura estabelecida

(Pessoa, 1982: XXIX)



(Pessoa, 1982: 126-127)

Sobral Cunha, por su parte, presenta una edición crítica porque manifesta los criterios de ordenación de su edición centrándose en dos grandes ciclos de escritura. Un primer período entre 1912 y 1921 atribuido a Pessoa/Guedes y un segundo período entre 1928 y 1934 atribuido a Pessoa/Soares. Cunha presenta los fragmentos ordenados cronológicamente y resalta que los textos son desarrollados, a través de notas, cuando presentan “contingencias documentales significativas [...], preservando en listas los términos rechazados y las variantes”. Como resultado, para la editora:

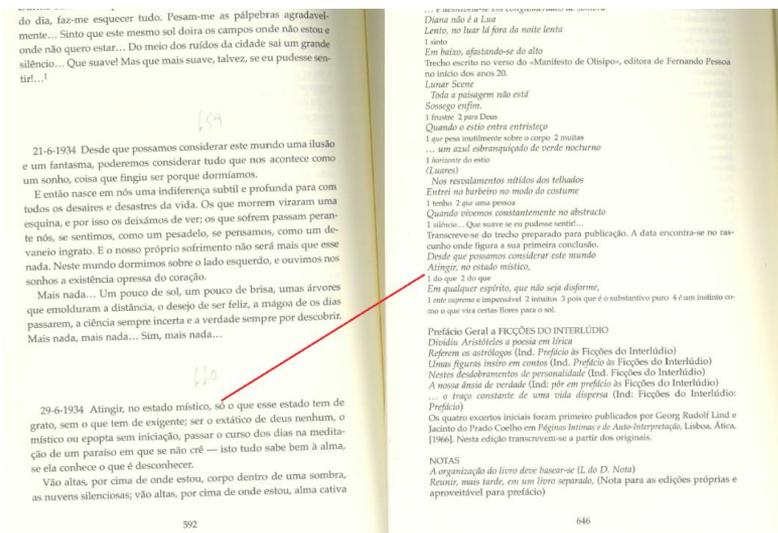
O corpo discursivo resultante da aplicação das premissas genéricas da edição, coadjuvada pela detecção de movimentos de escrita e de princípios organizacionais latentes que recontextuam núcleos primitivos e viabilizam

unidades de sentido ao reunirem trechos dispersos ou avulsos, parece saldar-se numa maior eficácia de leitura.

A responsável pela edição identifica-se, necessariamente, com a seriação e o discurso conexo que, ao articular conjunturas de ideação e de escrita, rastreia o devir do *Livro do Desassossego*, o do espírito e do perfil humano de quem o compôs e, bem assim, aspectos da comunidade que o historiador da sua «realidade espiritual» escolheu para paisagem e cenário desta viagem pelos grandes «cansaços da alma».

A presente edição parece prefigurar uma maior consonância textual. Seja esta, embora, apenas aproximada à «apenas aproximadamente existente» que Fernando Pessoa reconhecia, na Tábua Bibliográfica de 1928, a outros «textos não-definitivos».

(Pessoa, 2008: 27)



(Pessoa, 2008: 592 y 646)

Es interesante comprobar cómo Cunha explicita su papel como editora que, siguiendo unas premisas de interpretación, ofrece un libro que está en consonancia también a una interpretación de la figura del escritor, del “perfil humano” del mismo. Este es un punto importante, ya que pone de manifiesto cuales son los límites del editor: ¿Ha de interpretar e intentar dar sentido a la obra y figura del escritor y ofrecer al lector un texto accesible y cerrado? ¿Ha de respetar la pluralidad textual que las fuentes ofrecen y dejar que cada lector arme o desarme el rompecabezas como pueda? Estas son unas preguntas que resulta complicado responder de forma taxativa. Por un lado podemos decir que, desde un punto de vista académico, el editor debería cuidarse de tomar parte un papel muy activo sobre la interpretación del texto, o, si lo hace, debería procurar ofrecer toda la información posible al respecto. En este sentido, recordemos la frase de Pizarro de la introducción en las que llamaba la atención para evitar crear objetos fantásticos:

Um compilador é um agente que reúne, lê, selecciona e transcreve textos alheios. Mas pode ocorrer que a sua função se funda com a do autor, com todas as implicações ideológicas daí decorrentes; com efeito, a sua intervenção pode ser mais ou menos neutra, mais ou menos comprometida.

(Pizarro, 2012: 174).

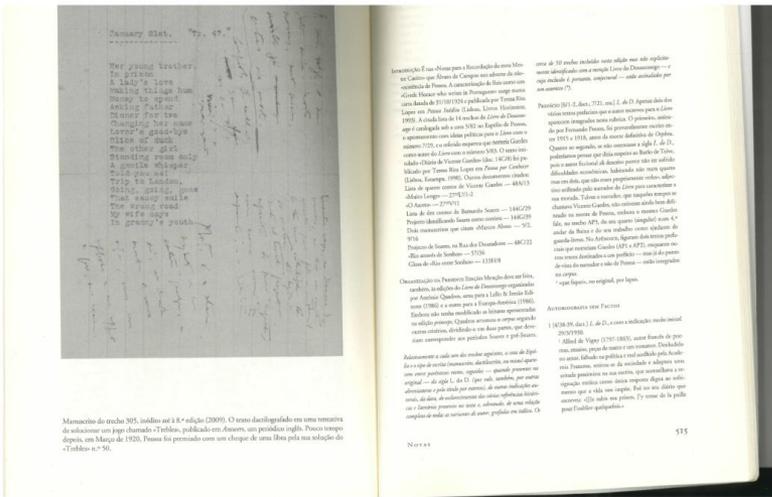
Volvamos ahora a las ediciones. La edición de Zenith, de manera similar a las otras dos ediciones, pone de manifiesto que

la selección y ordenación obedecen a una interpretación de la base testimonial. En este caso Zenith organiza los fragmentos de manera subjetiva tomando como eje los fragmentos atribuidos a Bernardo Soares, columna sobre la que el editor intercala fragmentos alejados en el tiempo. Así, el editor remarca:

É impossível apresentar, com justiça, o texto do *Livro do Desassossego*, pontuado por centenas de variantes – palavras ou frases deixadas pelo autor nas margens e nas entrelinhas como propostas de alteração, aproveitáveis para uma revisão final que, na maioria dos casos, não chegou a realizar. Algumas das variantes quase não «variam», sendo sinónimos exactos, ou mudanças nas preposições ou no uso dos artigos, enquanto outras são de ordem estilísticas. Outras há, ainda, que podem transformar profundamente o sentido de uma frase, mas estes casos são pouco frequentes. Optarmos, ou não, por uma expressão alternativa patente no original tem, geralmente, efeitos bem menos significativos no caso do *Livro do Desassossego* do que na poesia de Pessoa. De qualquer modo, todas as variantes estão registradas no fim do volume, juntamente com outras informações pertinentes. AS NOTAS finais também indicam, com um asterisco, os cerca de 50 trechos incluídos no *Livro* por hipótese, na ausência de uma atribuição explícita do autor e não havendo um conteúdo (a presença de Bernardo Soares ou do mundo da Rua dos Douradores) que torne a atribuição inevitável.

(Pessoa, 2012: 35).

“Es imposible presentar con justicia el texto del *Livro del Desasosiego*” asegura Zenith. Lo interesante de la frase, más allá de señalar la variable base fragmentaria, es la expresión “texto del *Livro del Desasosiego*”. De la misma manera que Pessoa trabaja con la idea de libro como horizonte potencial al que su escritura tiende, a pesar que no lo alcance nunca, los editores conciben un libro y cierran entre solapas lo que Pessoa no finalizó. En cualquier caso, el “texto del *Livro del Desasosiego*” es la interpretación del editor, en este caso Zenith, sobre esa base variable. Se tiene que distinguir entre ‘texto’, entendido como el corpus de fragmentos seleccionados o el “texto” como el contenido de los fragmentos: letras que forman palabras que forman frases que forman párrafos. En cualquiera de los dos casos, la representación requiere interpretación por parte del editor, tanto para seleccionar aquellos fragmentos que confeccionan el corpus del *Livro do Desassossego* como para interpretar la escritura de Pessoa. En el presente capítulo entendemos que el “texto” es el contenido de los fragmentos, lo escrito por Pessoa, que difiere del “libro”. Cada “libro” es el resultado de una interpretación sobre esa escritura.



Manuscrito do livro 303, datado em 18 de julho (2009). O texto datilografado em uma máquina de escrever em papel chamado "Têlbán", publicado em *Amorim*, um periódico inglês. Pouco tempo depois, em Março de 1920, Pessoa foi premiado com um cheque de uma libra pela sua tradução do "Lithuanian" n.º 50.

(Pessoa, 2012: 515)

La edición de Pizarro, crítica y genética, además de seguir los mismos puntos que el resto de las ediciones, presenta en un segundo volumen que da cuenta del proceso de creación de la obra, marcando en cada fragmento, tanto las divergencias con otras ediciones como la historia de su interpretación.

das... Ser qualquer coisa que não sinto o pesar de chuva externa, nem a miopia da visibilidade íntima... Errar sem alma nem pensamento, sensação sem sistema, por estrada contornando montanhas, por vales sumidos entre encostas íngremes, longínquo, imerso e fatal... Perder-se entre paisagens como quadros. Não-ser a longo e cores...

Um sopra leve<sup>1</sup> de vento, que por traz da janela não sinto, rasga em denivelamentos aéreos a quebra recitativa da chuva. Clarea qualquer parte do céu que não vejo. Noto-o porque, por traz dos vidros neo-impos da janela fronteira, já vejo vagamente o calendário<sup>2</sup> na parede lá dentro, que até agora não via.

Esqueço. Não vejo, nem penso<sup>3</sup>. Cansa a chuva, e d'ella fica, um momento, uma poalha de diamantes mínimos, como se, no alto, qualquer coisa como uma grande toalha se sacudisse azaradamente<sup>4</sup> d'essas migalhas. Sente-se que parte do céu está lá aboveira<sup>5</sup>. Vejo<sup>6</sup>, através da janela fronteira, o calendário mais nitidamente. Tem uma cara de mulher, e o resto é fácil porque o relembro<sup>7</sup>, e a pasta denfiteira é a mais conhecida de todas.

Mas em que pensava eu antes de me perder a ver? Não sei. Vontade! Esperço<sup>8</sup> Vida! Com um grande avanço de luz seme-se que o céu é já quasi todo azul. Mas não há socorro — ah, nem o haverá nunca! — no fundo do meu coração, pouco velho ao fim da quinta vendida, memória de infância fechada a pó no osso da casa alheia. Não há socorro — e, ai de mim!, nem sequer há desejo de o ter...

228 [3-16]

L. de D.<sup>1</sup>

Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as retas. Se me debruço sobre os meus sonhos é sobre qualquer coisa que me debruço. Se vejo a vida passar, sonho qualquer coisa.

De algum algem disse que para elle as figuras dos sonhos tinham o mesmo relevo e recorte que as figuras da vida. Para mim, embora compreto dos sonhos não são para mim iguais á da vida. São paralelas. Cada vida — a dos sonhos e a do mundo — tem uma realidade igual e própria, mas diferentes. Como as costas próximas e as costas remotas. As figuras dos sonhos estão mais próximas de mim, mas é

Intermittente é sua natureza para a realidade da vida. Me... Castro, que é uma das figuras da vida. A realidade da vida... Intermittente é sua natureza para a realidade da vida. Me... Castro, que é uma das figuras da vida. A realidade da vida... Intermittente é sua natureza para a realidade da vida. Me... Castro, que é uma das figuras da vida. A realidade da vida...

Observação: os nomes das figuras são os mesmos que os do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

1. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

2. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

3. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

4. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

5. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

6. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

7. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

8. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

1. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

2. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

3. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

4. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

5. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

6. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

7. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

8. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

9. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

10. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

11. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

12. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

13. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

14. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

15. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

16. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

17. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

18. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

19. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

20. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

21. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

22. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

23. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

24. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

25. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

26. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

27. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

28. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

29. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

30. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

31. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

32. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

33. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

34. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

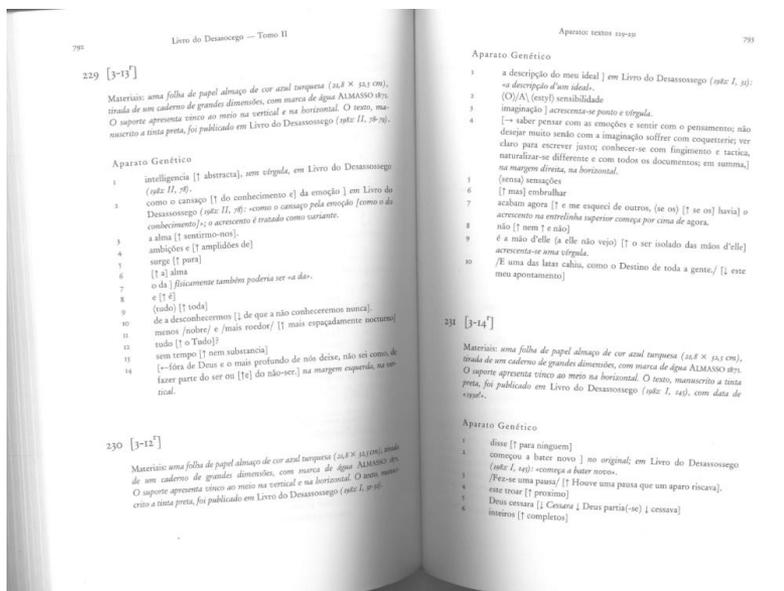
35. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

36. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

37. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

38. Este texto é o mesmo que o do livro de Pessoa, mas com algumas alterações.

(Pessoa, 2010a: 226-227)



(Pessoa, 2010a: 792-793)

Con la edición de Pizarro, la discusión, sobre cómo editar la obra de Pessoa, llega a un punto teórico que no había sido abordado hasta ese momento. Pizarro edita el *Livro* intentando representar el proceso de escritura de Pessoa, marcando las substituciones, dudas, eliminaciones, etc. y la secuencia de producción de los fragmentos en un orden cronológico. Parte de la base de la interpretación del editor descansa sobre la intención de seguir y representar el orden de producción de escritura. Esta posición tiene consecuencias, asimismo como vimos, en la asignación autoral de la obra.

A organização do presente volume — o XII da Edição Crítica de Fernando Pessoa — procura ser cronológica e o mais objectiva possível. Esbocei os princípios que

regem esta organização — que não difere do modelo seguido em outras edições da Equipa Pessoa — no volume IX, *A Educação do Stoico*, que sempre vi como um *Livro* em escala reduzida. Ambas as obras coincidem parcialmente no tempo, e o Barão de Teive e Bernardo Soares são considerados por Pessoa como semi-heterónimos ou *figuras minhamente albeias* (16-58r; ver «Apêndices»). Esta edição também procura «um grande compromisso entre materialidade e sentido»; e a sua organização também «não responde a uma leitura subjectiva dos conteúdos das peças individuais, senão a um estudo cuidadoso de cada um dos suportes».

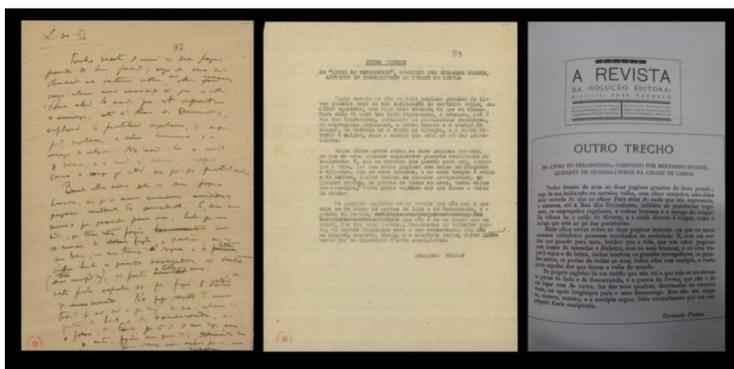
(Pessoa, 2010a: 9).

Cabría pensar, como sugiere Dedner, al que hicimos referencia antes, en cómo se articula la interdependencia semántica entre el fragmento y el *Livro* como un todo editado. Esta interdependencia, al final, siempre recae en el editor, que interpreta la escritura como parte y como *Livro*.

### 2.3. *De la ordenación al fragmento*

Hemos analizado los criterios de ordenación y selección de los fragmentos, pero las diferencias se hallan no sólo en lo macro, es decir la obra, sino también en lo micro, a saber, el fragmento. La estructura de los documentos hallados en el baúl hace necesaria la interpretación dentro del mismo texto. Los editores tienen que escoger sobre diferentes variables textuales y hacer de puente entre aquello que Pessoa no resolvió.

Si analizamos uno de los fragmentos publicados en vida, por ejemplo el de *A Revista* (Pessoa, 2010a: 191), sabemos que se conservan tres testimonios materiales: un manuscrito, una página mecanografiada y la publicación en la revista. A partir de estos tres testimonios se constituyen las variables textuales generadas por cada edición. Textos editados de formas diferentes sobre una misma base material.



El primer testimonio pertenece a la prosa tardía del *Livro*. Está escrito en tinta negra en el verso de un manifiesto de estudiantes.<sup>49</sup> Lleva indicado que el fragmento pertenece al *Livro do Desassossego*. El texto, en ortografía antigua, se apelmaza agónico hacia el final de la hoja para entrar dentro de los límites de la misma.<sup>50</sup> Presenta siete correcciones entre las que encontramos sustituciones, tachaduras y dudas. Pessoa primero tacha la palabra ‘brancamente’ y ‘dinheiro’. Después substituye la preposición ‘de’ por ‘á’ y cambia ‘penna’ por ‘letra’. A continuación pone entre

<sup>49</sup>Referencia de la Biblioteca Nacional de Portugal: 2-6<sup>o</sup>.

<sup>50</sup> Pessoa nunca acató la reforma ortográfica de 1911, habiendo publicado *Mensagem*, a finales de 1934, aún con la antigua ortografía.

paréntesis la frase 'semecripta' sobre la que escribe 'todos'. Después substituye 'semlet' por 'todas las eras'. Luego suma 'valía' al 'valor' y tacha un 'mun' antes de escribir 'mundo'. Estas correcciones, en forma de marca sobre lo escrito, representan ese primer momento de mediación sobre el texto al que hacíamos referencia al principio del capítulo. Un primer proceso en que la subjetividad del escritor queda fijada en forma de cicatriz que señala cómo el proceso de escritura es un proceso de selección.

El segundo testimonio es una página mecanografiada en tinta negra. También en el verso de un manifiesto de estudiantes.<sup>51</sup> Sigue la ortografía antigua y afirma en el título que se trata de otro fragmento del *Livro del Desasocego* compuesto por Bernardo Soares. El texto presenta como diferencia con el testimonio anterior la eliminación de la frase 'seu logar nem era o meu sonho, faz de minhas quadras intimas' y añade una frase que el otro texto no contiene: 'Mas não me engano, escrevo, sommo, e a escripta segue, feita normalmente por um empregado d'este escriptorio'. El fragmento está finalmente firmado por Fernando Pessoa.

El último testimonio que se conserva sobre el fragmento es el publicado en *A Revista*, propiedad de «Solução Editora», n.º. 4. Lisboa: 1929, p. 42., y que representa una nueva fase de mediación en la que el texto es preparado para una publicación. El texto consta de las mismas referencias que el texto mecanografiado: el título alude al *Livro do Desasocego*, a la autoría de Bernardo Soares, a la profesión y procedencia del heterónimo y finalmente contiene la firma de Fernando Pessoa.

---

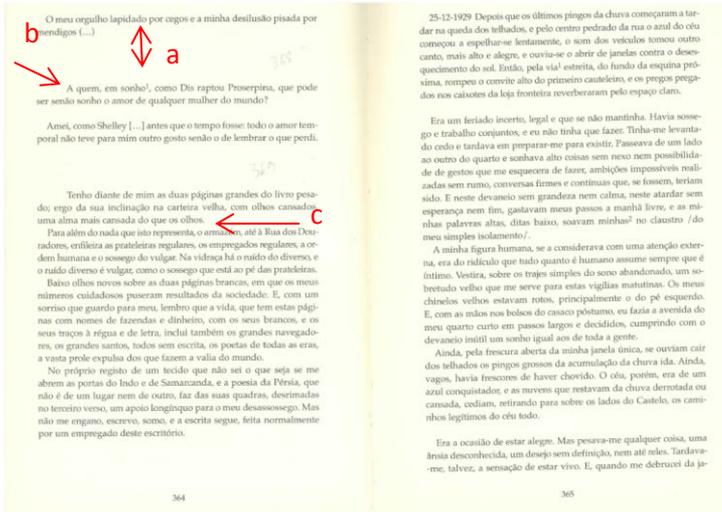
<sup>51</sup> Referencia de la Biblioteca Nacional de Portugal: 2-7<sup>r</sup>.

Se podría pensar que estos tres testimonios ofrecen elementos suficientes para presentar cierta unidad sobre la edición del texto. Pero, como veremos, no es así. Las diferencias entre las ediciones van más allá de una diferente ordenación del fragmento, y también presentan diferencias significativas en la composición.

Por ejemplo, en este caso en particular, la edición de Coelho (1982) lo edita y hace referencia al testimonio material sobre el que basa su transcripción [2-7. Dact.], numera el fragmento (150, publicado en la página 166), conjetura la fecha del mismo [1929?] y hace referencia a la publicación del fragmento en *A Revista*. Otra de las características en la edición de 1982 es que separa los párrafos del fragmento con un espacio. Esta es una interpretación también de los espacios que Pessoa deja entre párrafos. La edición de Coelho respeta la misma distribución de espacios que sigue el testimonio mecanografiado. La interpretación de los espacios como elementos semánticos se hace evidente al comparar como los editores entienden y transcriben dichos espacios. La transcripción respeta la ortografía que Pessoa utilizó y, en este caso, no hace referencia a las correcciones que el mismo Pessoa efectuó.

La edición de Sobral Cunha (2008), en este mismo caso, no hace referencia al testimonio material sobre el que basa su transcripción; no hace referencia explícita a la fecha del fragmento pero, si recordamos que esta edición basa su orden en una secuencia cronológica, se puede conjeturar en función de la página en la que está publicado el fragmento (364) y actualiza la ortografía a las normas vigentes. Asimismo, la edición de Cunha, no numera los fragmentos, los separa bien con el título, en caso de llevar, bien con un doble espacio entre ellos (a, en la imagen siguiente) y con tabulaciones (b, en la imagen siguiente) para indicar que se trata de

fragmentos distintos. En este caso Sobral Cunha tampoco separa los parágrafos, pero marca un punto y aparte que el testimonio original no contiene (c, en la imagen siguiente).



(Pessoa, 2008: 364)

La edición de Zenith (2012) numera los fragmentos (en este caso el número 5) y no hace referencia al testimonio sobre el que basa su transcripción. Se constata también el criterio de ordenación del editor (subjetivo) por el que coloca el fragmento perteneciente a la prosa tardía del *Livro* al principio de la obra en la página 55. Otra característica de la edición es que el editor separa los fragmentos en dos bloques, uno en que sitúa la mayoría de fragmentos, al que llama ‘Autobiografía sem Factos’ y en una sección aparte, «Os Grandes Trechos»: “como Pessoa denominou os textos «grandiosos» - não todos os trechos intitulados mas aqueles que, mesmo não sendo tão extensos assim, se integram

difícilmente no fio narrativo, por ténue e volúvel que seja.” (2009:33).

La edición de Pizarro (2010a), cronológica, numera los fragmentos, en este caso el N° 192 en la página 191; hace referencia al testimonio material sobre el que basa su transcripción [*A Revista*, n.º 4], hace referencia a la fecha [Primavera 1929?] y hace referencia en el título al *Livro do Desasocego*, a Bernardo Soares (procedencia y profesión). Esta edición es la primera edición crítica de la obra y como se aprecia en el texto, las notas señalan las diferencias textuales entre los testimonios originales y las diferentes ediciones. Finalmente, el texto también da cuenta de la firma del fragmento.

Siguiendo la argumentación de la americana Johanna Drucker (2006), los elementos gráficos constituyen una parte importante en la significación del texto. La numeración, la referencia al testimonio original, la referencia a la fecha o las notas críticas son parte de la semántica del texto de tal manera que no se lee ni se entiende de la misma manera según la edición que se esté usando. En las ediciones de Coelho y de Pizarro se pone de manifiesto de manera directa que se está leyendo una transcripción basada en un original y que, en muchos casos, la lectura que se ofrece es una interpretación. Las ediciones de Sobral Cunha y de Zenith, al no hacer referencia a los mismos recursos, pueden dar la sensación de cierto consenso sobre el texto y no ponen de manifiesto el grado de interpretación del mismo. La experiencia de lectura en la edición de Sobral Cunha también es diferente por lo que se refiere a la falta de numeración de los fragmentos por lo que el texto se lee de forma continua. Así, vemos cómo los elementos gráficos juegan un papel significativo también en la formación de

significado del texto más allá de las decisiones sobre las variables textuales que el contenido textual presenta.

Entonces, ¿cómo debemos considerar estas ediciones? Sobre la base fragmentaria se generan obras que varían unas de otras. No sólo sobre la obra sino también sobre el autor. El ideal positivista de una edición objetiva no existe, siempre está vinculada a la interpretación. Como apunta el filósofo francés Michel Foucault, el objeto no existe como unidad, todo son interpretaciones. Foucault sostiene sobre la obra que:

De hecho, si se habla tan fácilmente y sin preguntarse más de la "obra" de un autor es porque se la supone definida por cierta función de expresión. Se admite que debe haber en ello un nivel (...) en el cual la obra se revela, en todos sus fragmentos, (...) como la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor (...). Pero también se observa que semejante unidad, lejos de darse inmediatamente, está constituida por una operación interpretativa (...) La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como unidad cierta, ni como unidad homogénea.

(Foucault, 2005: 39).

Los editores intentan organizar y resolver aquello que Pessoa no cerró. Con cada organización se presenta un rostro diferente. No exhuman una obra sino que en la medida que median y seleccionan, la producen. Ante la imposibilidad de cierre definitivo de la obra pessoana y después de analizar las diferentes ediciones que interpretan la escritura de Pessoa y organizan el *Livro*

atendiendo a diferentes exégesis, llegamos a la conclusión de que la interdependencia semántica entre el todo que la edición representa y el fragmento que la compone como parte depende en última instancia de la mirada del interprete que no sólo ordena el fragmento atendiendo a lo que cree que mejor respeta la obra y/o deseo de Fernando Pessoa, sino que también transcribe la escritura de cada fragmento.

Si la ordenación de los fragmentos es de por sí un motivo de discusión, no lo es menos la interpretación de la obra de Fernando Pessoa. Los testimonios que el escritor legó obligan a tomar posición teórica sobre la concepción de los mismos. Richard Zenith, en este sentido aboga por cierta unidad a la hora de interpretar la relación entre la parte y el todo que se desprende del análisis semántico del texto. Sepúlveda, al hablar de fragmentación alude a un texto de Fernando Cabral Martins titulado “Editar Bernardo Soares” en que se apela a la unidad de algunos textos para refutar el epíteto de fragmentario del *Livro*:

De que modo podemos chamar «fragmentos» aos textos que compõem o *Livro do Desassossego*? Um fragmento é, em princípio, o produto de uma fragmentação, aquilo que é incompleto ou, de algum modo, inacabado. Mas não é pouco contraditório e desarmante notar que muitos dos «fragmentos» que Pessoa deixou para o *Livro do Desassossego* são, de facto, poemas em prosa completos. Não há neles nada de fragmentário, embora não tenham lugar relativo, e estejam num magma textual.

(Martins, 2000: 220).

En un sentido semejante también, para Osvaldo Manuel Silvestre, hay textos del *Livro* que están tan bien terminados que es difícil concebir como pertenecientes a un estilo fragmentario. Todas estas consideraciones son pertinentes pero dependen en todo caso del concepto de fragmento del que se esté hablando. Por ejemplo, Sepúlveda hablaba de fragmentación asociada a las listas, no a una determinada estética del fragmento (Sepúlveda, 2013: 49). De no ser una escritura fragmentaria, ¿por qué difieren tanto entre sí las ediciones? Los argumentos que se pueden esgrimir cuando se habla de este tema y en favor de cierta unidad de la obra son: en primer lugar, que Pessoa había publicado. Por lo que hay un deseo de sistematización y de cierre; en segundo lugar, los diferentes proyectos dan cuenta del deseo de obra; en tercer lugar que la interpretación de los textos pone de manifiesto dicha unidad; y, por último, que, de haber vivido más tiempo, Pessoa hubiese terminado muchos de esos proyectos.

Esta última afirmación es un condicional difícil de demostrar. De la misma manera que afirmamos que de vivir Pessoa este hubiese terminado muchos de esos proyectos, podemos afirmar con la misma solvencia y tranquilidad que de haber vivido más hubiese multiplicado los proyectos por terminar. Por lo que se refiere al tercer argumento, en todo caso hablamos de interpretación. En este caso, depende mucho de la posición teórica desde la que se aborda dicha interpretación. Para este tipo de posiciones la realidad se da de tal manera que es posible descubrir de forma veraz cómo funciona. Es decir, en un caso así, lo que se podría sostener es que tras analizar la obra con cuidado se puede llegar a la verdad sobre la escritura de Pessoa. El segundo argumento, si bien demuestra el deseo de organización de lo escrito,

lo que hace es incrementar los testimonios de multiplicidad de proyección de la obra y su dificultad de cierre. Que se apele a uno de los últimos testimonios de Pessoa (2-60<sup>r</sup>), como hacen la edición de Jacinto do Prado Coelho y de Richard Zenith, para organizar el *Livro* tras adaptar los fragmentos a la psicología de Soares es un criterio válido, pero ¿cómo podemos estar seguros que Pessoa realmente hubiese ordenado el *Livro* así si no terminó por ordenarlo? No es descabellado pensar que de haber vivido más años hubiese incluso asignado un nuevo heterónimo o incluso firmado como ortónimo.<sup>52</sup> Por lo que se refiere al primer argumento, efectivamente Pessoa publicó en vida pero si comparamos el volumen de escritos que dejó por publicar con aquellos que realmente publicó la diferencia es significativa. Para no entrar en cifras que nos pueden llevar al engaño, pensemos en los fragmentos del *Livro do Desassossego*. Pessoa publicó doce textos en vida y dejó en el baúl unos 722 textos aproximadamente sobre los que se compilaron ediciones con 520, 481, 723 y 455 fragmentos.<sup>53</sup> Como comentábamos anteriormente, de estos textos un 48% son manuscritos y un 52% mecanografiados. Analicemos las diferentes tipologías de testimonios para saber en qué medida podemos hablar de una obra fragmentaria, más allá de tratarse o no de una

---

<sup>52</sup> Pedro Sepúlveda mantiene: “À semelhança do que acontece em relação à figura de Vicente Guedes, a não inclusão de Bernardo Soares em algumas das listas mais tardias deixa pelo menos em aberto a possibilidade de uma outra atribuição”. (Sepúlveda, 2013: 48).

<sup>53</sup> Jacinto do Prado Coelho (1982); Richard Zenith (2012); Teresa Sobral Cunha (2008) y Jerónimo Pizarro (2013) respectivamente. Los números de fragmentos no cuentan con los fragmentos en anexos o apéndices, con lo que la cifra total podría variar en cada una de las ediciones (ver tabla del capítulo 2).

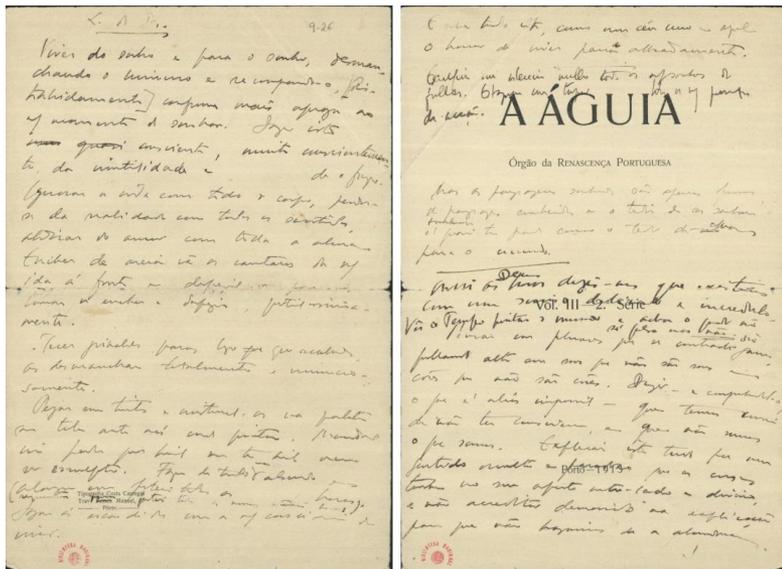
disposición estética, es decir buscada consciente o inconscientemente por el autor. Manuel Portela habla de una fragmentación en cuatro sentidos: ‘The fragment as a piece of paper’, ‘The fragment as a piece of writing’, ‘The fragment as a piece of writing susceptible of belonging to a larger unit’ y ‘The fragment as a genre in itself’, esto sería: una fragmentación material, una fragmentación textual, una fragmentación con respecto a la obra y una fragmentación estética.<sup>54</sup> A esta definición de Portela que pretendemos ejemplificar y desarrollar con ejemplos, añadimos la constatación del riesgo que supone una falacia de composición con respecto a estas premisas. Recordemos de forma sucinta que la falacia de composición sería inferir de la verdad de una parte, la verdad del todo. Veamos algunos ejemplos:

### 2.3.1. *Fragmentariedad material*

Hay una fragmentariedad asociada al soporte material en que está inscrito el texto que en algunos casos es la causa de las divergencias entre las transcripciones de los especialistas. Esta fragmentariedad viene definida por los elementos materiales (bien sea el soporte, bien sea la inscripción, su falta o deterioro). Si tomamos como ejemplo el testimonio 9-26:

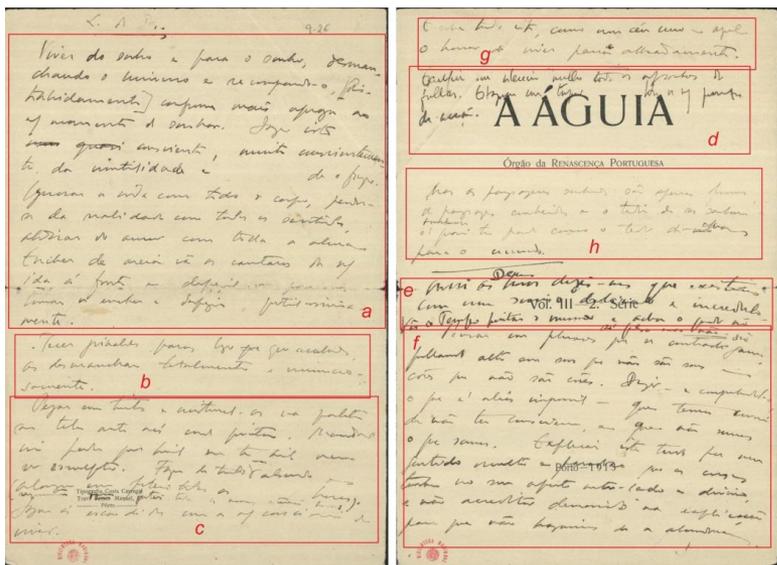
---

<sup>54</sup> Portela, M. & Giménez, D. (2014) "The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet" en proceso de validación en la revista *Textual Cultures*.



(9-26)

Este testimonio es interpretado como un fragmento por Jacinto do Prado Coelho (1982: 111-112), Jerónimo Pizarro (2010: 41) y como dos fragmentos por Teresa Sobral Cunha (2008: 64 y 65) y por Richard Zenith (2012: 374 y 375). La impresión que hace referencia a la revista *A Águia* marca la división material del verso del testimonio y parece condicionar espacialmente la interpretación semántica del contenido.



(9-26)

Podemos distinguir ocho párrafos diferentes (de 'a' a 'h'). Jacinto do Prado Coelho ordena los párrafos en un único fragmento en este orden ('a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g' y 'h').

Donde 'a' es:<sup>55</sup>

Viver do sonho e para o sonho, desmanchando o universo e recompondo-o (distráhidamente) confere mais apego ao nosso momento de sonhar. Fazer isto consciente, muito conscientemente, da inutilidade e (...) de o fazer. Ignorar a vida com todo o corpo, perder-se da realidade com todos os sentidos, abdicar do amor com toda a alma. Encher de areia vã os cantaros da nossa ida à

<sup>55</sup> Seguimos la transcripción de Jacinto do Prado Coelho (Pessoa, 1982: 111-112).

fonte e despejal-os para os tornar a encher e despejar, futilissimamente.

Donde 'b' es:

Tecer grinaldas para, logo que acabadas, as desmanchar totalmente e minuciosamente.

Donde 'c' es:

Pegar em tintas e mistural-as na paleta sem tela ante nós onde pintar. Mandar vir pedra para burilar sem ter buril nem ser escultor. Fazer de tudo um absurdo (alongar em fúteis todas as (...) horas ). Jogar às escondidas com a nossa consciencia de viver.

Donde 'd' es:

Esculpir em silencio nullo todos os nossos sonhos de fallar. Estagnar em torpor todos os nossos pensamentos de acção.

Donde 'e' es:

Ouvir as horas dizer-nos que existimos com um sorriso deliciado e incredulo. Ver o Tempo pintar o mundo e achar o quadro não só falso mas vão.

Donde 'f' es:

Pensar em phrases que se contradigam, fallando alto em sons que não são sons e côres que não são côres. Dizer e comprehendel-o, o que é aliás impossível — que temos consciencia de não ter consciencia, e que não somos o

que somos. Explicar isto tudo por um sentido oculto e paradoxo que as cousas tenham no seu aspecto outro-lado e divino, e não acreditar demasiado na explicação para que não hajamos de a abandonar.

Donde ‘g’ es:

E sobre tudo isto, como um ceu uno e azul, o horror de viver paria e alheadamente.

Donde ‘h’ es:

Mas as paisagens sonhadas são apenas fumos de paisagens conhecidas e o tédio de as sonhar também é quási tão grande como o tédio de olharmos para o mundo.

Jerónimo Pizarro sigue el orden ‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘e’, ‘f’, ‘d’, ‘h’ y ‘g’. El editor también interpreta las partes como pertenecientes a único fragmento aunque los ordena de forma diferente a la edición de 1982. Por su parte, Richard Zenith ordena los párrafos en ‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘e’, ‘f’, ‘d’ y ‘g’ en un fragmento y ‘h’ en otro fragmento distinto. El caso de Sobral Cunha se complica en la media en que la especialista subdivide los párrafos. Siguiendo el orden analizado por nosotros, la secuencia de su interpretación (sin contar las subdivisiones) sería: ‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘e’, ‘f’, ‘g’ y ‘d’ en un fragmento y ‘h’ en otro fragmento. La secuencia común a todas las ediciones es la que sigue el orden ‘a’, ‘b’ y ‘c’, alternando el resto de opciones. Se puede ‘jugar’ con los párrafos de forma que se reordena la secuencia y vemos que la unidad semántica parece no desdibujarse. Lo que lleva a cada especialista a interpretar cada uno de los testimonios

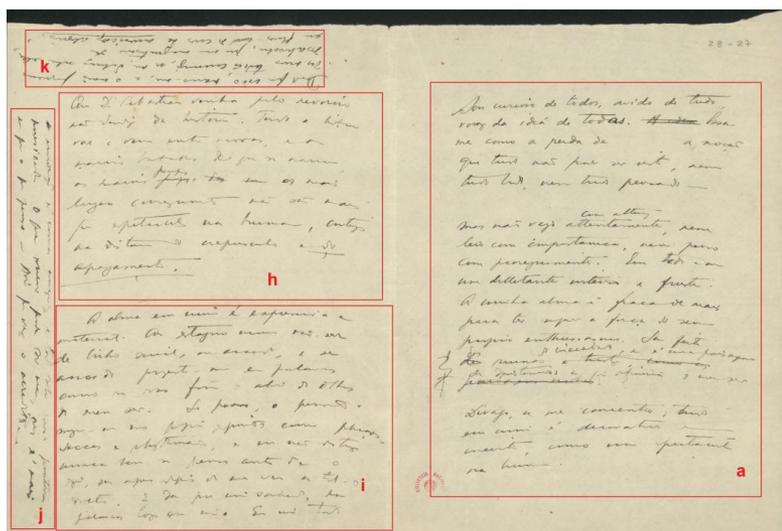
tiene que ver con una combinación del análisis semántico del texto junto con la disposición espacial de la secuencia de escritura, que viene condicionada por la degradación de la intensidad de la tinta y por la referencia a la revista *A Águia* que divide el verso del testimonio en dos.

Ahora bien, ¿es este testimonio lo suficientemente significativo como para marcar el conjunto como materialmente fragmentario? La respuesta es que no podemos caracterizar todo el *Livro do Desassossego* como fragmentario a la luz de este tipo de fragmentariedad. Los ejemplos de fragmentos cuyo soporte u inscripción material son fragmentarios no son suficientes para clarificar al libro como una obra fragmentaria. Veamos otros ejemplos.

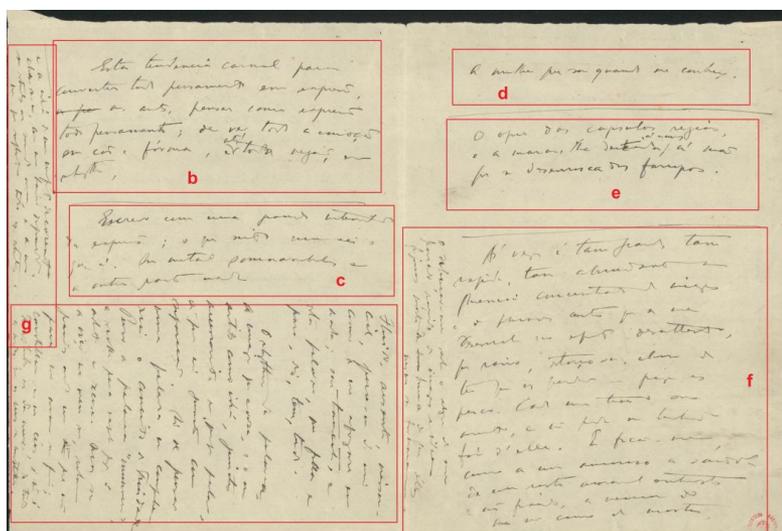
### 2.3.2. *Fragmentariedad de la escritura*

La fragmentariedad asociada a la escritura es aquella que presenta una secuencia en la producción e inscripción de la escritura de forma discontinua. El soporte no condiciona la fractura del texto, es la misma inscripción la que se da de forma interrumpida y que puede generar distintas interpretaciones por parte de los especialistas. Veamos el fragmento 28-27:





(28-27<sup>r</sup>)



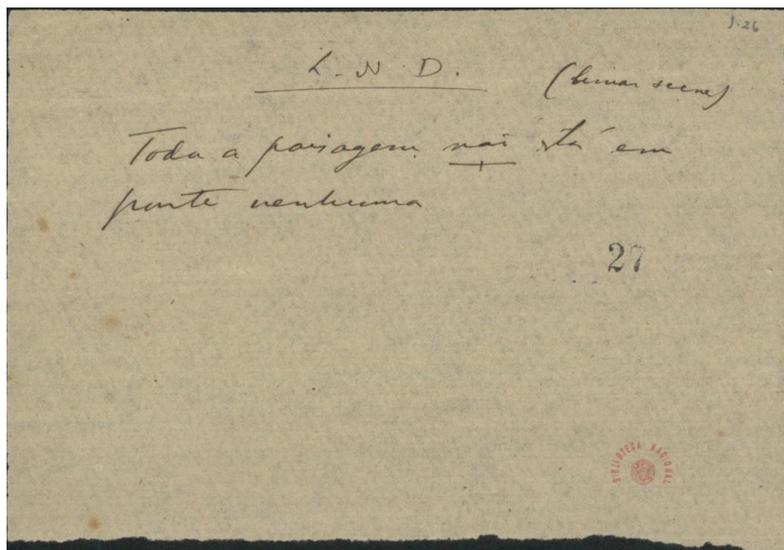
(28-27<sup>v</sup>)

La secuencia de transcripción de los fragmentos vuelve a variar dependiendo de cada editor. Pizarro (2010: 284-285), en cuya transcripción basamos esta numeración, sigue el orden ‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘d’, ‘e’, ‘f’, ‘g’, ‘h’, ‘i’, ‘j’, ‘k’ editados en un único fragmento.

Richard Zenith (2012: 147-148), también en un único fragmento sigue ‘a’, ‘h’, ‘i’ ‘j’, ‘k’, ‘b’, ‘c’, ‘d’, ‘e’, ‘f’ y ‘g’. Es interesante comprobar como la transcripción de Pizarro sigue la secuencia de escritura que marca el bifolio y como la de Zenith parece seguir la secuencia según la inscripción en el verso y en el recto del testimonio. Sobral Cunha divide el testimonio en cinco fragmentos. Jacinto do Prado Coelho no transcribe el testimonio. La misma pregunta que nos hacíamos hace un momento, ¿es este tipo de escritura una constante en los fragmentos como para que se pueda tildar a la obra de Pessoa de fragmentaria? En este caso, la cantidad de fragmentos que siguen una fragmentariedad asociada a la inscripción es mayor que la fragmentariedad asociada al soporte material. Pero tomados de manera aislada, no podríamos hablar de una obra fragmentaria basándonos sólo en estos ejemplos.

### 2.3.3. *Fragmentariedad estética*

Podemos decir que hay una fragmentariedad asociada a cierta voluntad estética de Pessoa. Esta viene expresada tanto en las cartas como en los testimonios que explicitan un determinado estado de ánimo que lleva a escribir sólo fragmentos (2-60<sup>r</sup>) como en determinados textos que parecen vehicular dicha imposibilidad de cierre. Por ejemplo:

(1-26<sup>o</sup>)

Esta fragmentariedad asociada a una posición estética viene también expresada por la asignación autoral de los fragmentos si como dice Pizarro en la introducción de la edición de 2013, en el *Livro do Desassossego* tenemos tres autores en la búsqueda de un libro (Pizarro, 2013: 25). A partir de los testimonios, ¿podemos hablar de una fragmentariedad concluyente en este sentido? La verdad es que hasta la primera aparición de Soares, más de una cuarta parte de los testimonios presentan diferencias. Hay una falta de homogeneidad en el estilo del libro. Si bien es cierto que Pessoa indicó como hemos referido que se debía revisar algunos de los fragmentos según el estilo y la psicología de Bernardo Soares, lo cierto es que no llegó a hacerlo. Precisamente, una de las críticas que se suelen hacer a las ediciones de Coelho (1982) y Zenith (2012) es que al mezclar fragmentos de fases de producción diferente el estilo es distinto.

#### 2.3.4. *Fragmentariedad de ordenación*

Hay una fragmentariedad asociada a la ordenación de los fragmentos con relación al todo que es el libro. El fragmento se define según un todo que no puede estar cerrado. En este punto nos basamos en la tesis del filósofo Hans-Jost Frey:

But the openness of the fragment is not temporary and cannot be repaired. If it were a whole the fragment would not be a fragment anymore; if it were a part it could be completed and made into a whole. Because it is neither a whole nor a part, it remains resistant to closure. An encounter with it is possible only when the whole, as a structure of meaning accessible to the understanding, is no longer a possibility: outside the whole is not even no longer there, but fades into oblivion.

(Frey, 1996: 26).

Para Frey lo fragmentario se define por una relación abierta en que todo y parte no está cerrado. ¿No es este el caso del *Livro do Desassossego*? El todo que el libro editado representa varía en cada edición y la parte, que representa el texto, está asimismo abierta a la interpretación. Se puede argumentar que hay textos terminados por Pessoa que difícilmente pueden ser llamados fragmentarios. Es así al menos por lo que respecta a su materialidad, a la inscripción de la escritura o a una opción voluntariamente estética por lo fragmentario. Pero si tenemos presente el hecho de que Pessoa no revisó ni ordenó el libro, y que por ese motivo se edita de forma diferente, entonces no es coherente asociar una

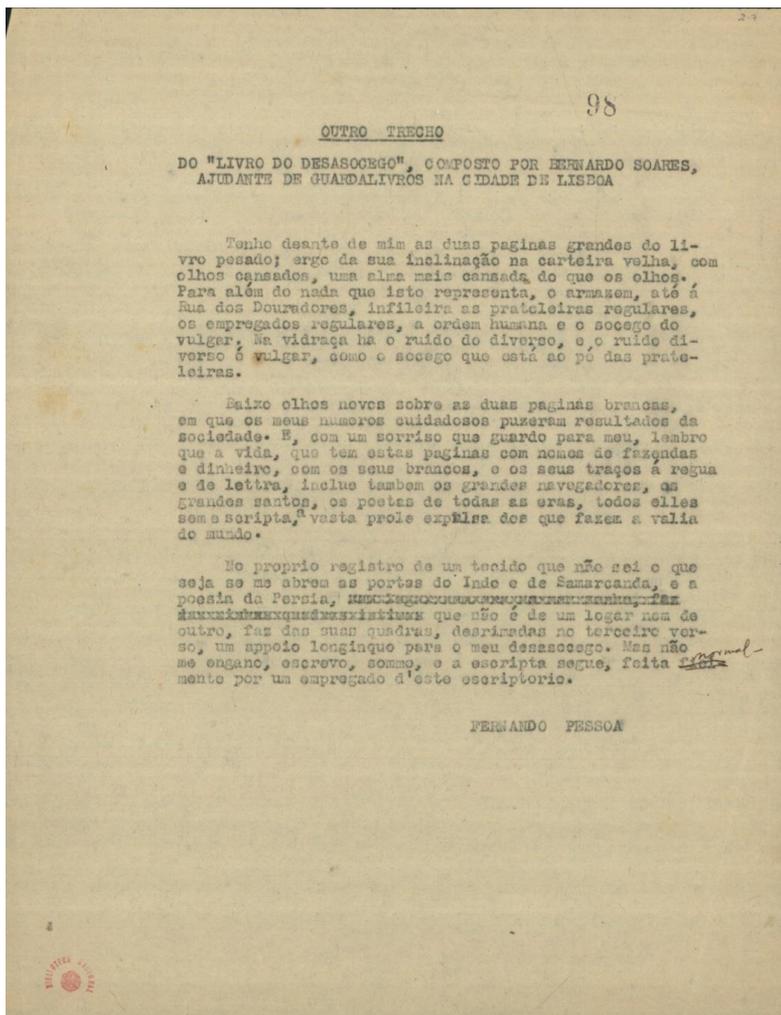
fragmentariedad a la ordenación. Este punto está en cierta forma relacionado con las listas que señala Pedro Sepúlveda, como hemos visto antes, en que el investigador habla de una fragmentariedad asociada a las listas o los proyectos. Pero como afirmamos entonces, la fragmentariedad asociada a las listas, si bien manifiesta cierto deseo de orden por parte de Pessoa, en ningún caso clarifican dicho orden. Podemos discutir, y lo haremos, durante mucho tiempo, pero el hecho que no admite ninguna duda posible es que el escritor no cerró la escritura y no editó ningún libro. Cualquier intento de transcripción en forma de libro no deja de estar condicionado a una interpretación de la obra pessoana y del quehacer filológico. Veamos con detalle algunos de estos ejemplos ‘cerrados’:

L. de D.

Perho deute d'anni e dos fogis  
 pando e l'ni p'and; ego de una m-  
 dencia sa carturi r'ha, <sup>con</sup> <sup>con</sup> <sup>con</sup>  
 una alua mo: cansado de pu e r'ha.  
 Para alai so uad que r'ha report-  
 o amoy, ete a: Raa e Omeado,  
 influri e p'antibi r'plau, e sup-  
 f'ol r'plau, e abem humano e o  
 s'cego e u'ha. Na u'ha e o mil  
 de u'ha, e o mil e u'ha e u'ha  
 cans o s'cego p' r'ha e o p' r'ha p'antibi.

Bani d'ha u'ha ete e dos fogis  
 l'ouca, e p' e u'ha u'ha u'ha u'ha  
 p'ogean u'ha u'ha sa u'ha u'ha. E, con un  
 s'cego p' p'anda p'ha u'ha, l'ha p'ha  
 u'ha, e u'ha u'ha fogis ~~u'ha u'ha~~ con  
 a u'ha de ~~u'ha~~ f'oda e u'ha, a u'ha  
 u'ha u'ha, e u'ha u'ha a u'ha e u'ha u'ha,  
 u'ha u'ha e u'ha u'ha u'ha, e u'ha  
 (u'ha u'ha u'ha), e p'ha u'ha u'ha u'ha  
 u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha p'ha u'ha u'ha u'ha  
 de u'ha u'ha. No p'ha u'ha u'ha u'ha  
 u'ha p'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha  
 u'ha u'ha u'ha e u'ha u'ha u'ha, e  
 a p'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha  
 u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha  
 u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha  
 u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha u'ha





(2-7r)

Este es uno de los ejemplos que se pueden citar como uno de los textos que Pessoa cerró y publicó. El testimonio está formado por tres textos: un manuscrito en tinta negra; un texto mecanografiado que podría ser una de los documentos enviados a imprenta; y, por último, la publicación en la revista. Si todos los textos que forman el *Livro do Desasossego* presentasen la misma estructura podríamos poner en cuestión la fragmentariedad de la

obra por lo que se refiere a la escritura de los textos. En un caso así, y sin entrar a analizar el contenido del libro, más que de un libro fragmentario estaríamos hablando de un libro desordenado. Partes de un todo indefinido que se ordena atendiendo a interpretaciones diferentes. Si por escritura fragmentaria entendemos aquella escritura quebrada, rota, con frases sin terminar en las que se pueden intercalar partes con una semántica diferente, entonces este no sería un texto fragmentario.

Si bien hay fragmentos que están ‘cerrados’ (doce publicados y más de un 65% que se podría decir que presentan una escritura sin fisuras), en el *Livro do Desassossego* la escritura de Pessoa se da por unidades de expresión. Se puede argumentar que estudiando dichas unidades de expresión se llega a una comprensión semántica de conjunto que ayuda a entender y ordenar el *Livro*, pero eso tendría sentido si el lenguaje funcionase de forma fija. No hay una verdad que se pueda descubrir sobre la escritura si aceptamos, con Nietzsche y Paul De Man, que “la verdad es un ejército de metáforas” (De Man, 2007: 335). Podemos argumentar que los diferentes textos presentan una unidad de composición y una fragmentariedad relacionada con las listas. Podemos argumentar que la fragmentariedad corresponde sólo a la ordenación. Es decir, podemos decir que el *Livro* presenta fragmentos acabados que, tomados por separado, difícilmente serían considerados fragmentarios. Pero podemos argumentar con solvencia lo contrario. ¿Por qué se califica o define de modos tan diversos al *Livro do Desassossego*? ¿Por qué se dice que es un libro, que es un no-libro, que es una novela posible, que es una novela imposible, que es un ensayo, que es un tratado filosófico, que es un texto suicida que contiene todos los estilos de la heteronimia, que visionó las

filosofías de la postmodernidad, etc., etc.? Se dice precisamente porque al ser una escritura que no cesa de escribirse, no cesa de realizarse, no cesa de editarse y no cesa de nominarse. Pero vayamos por partes. En este capítulo y en el anterior vimos como la base sobre la que se organizan las diferentes ediciones está sujeta siempre a la interpretación. Que sea una obra que no cesa de editarse descansa sobre el hecho de que es una escritura que no resuelta, es decir que no cesa de escribirse, como también hemos estado viendo. La escritura de Pessoa se expande en el laberinto de la corrección y de la proyección en diferentes listas. De ahí que los editores tengan que tomar decisiones para resolver lo que el escritor no pudo. De ahí que, como comentamos en la introducción, se dice que Pessoa hace heterónimos a los estudiosos de su obra. Sobre la realización y la nominación de la obra hablaremos en el siguiente capítulo. De momento, para no caer en algún tipo de falacia de composición, podemos decir que si analizamos por separado los modos de fragmentariedad sería difícil sostener que estamos ante una obra fragmentaria. Pero si nos atenemos al conjunto, resulta claro que negar la importancia de la fragmentariedad en la interpretación de la obra es un equívoco.

#### 2.4. *Digitalización*

La base de testimonios que el escritor no pudo cerrar ha sido editada y codificada bibliográficamente de manera diferente en cada edición del *Livro*. A partir de este momento llegamos a la parte del capítulo en la que expondremos cómo la base material de esta escritura encuentra en la edición digital una nueva forma de

representación.<sup>56</sup> Para hablar de este punto primero trataremos demostrar qué es una escritura que no cesa de escribirse para después relacionarlo con la virtualización como espacio de esta escritura sin cierre.

En la medida que el editor, y en menor medida también el lector, tienen que imponer cierto sentido a la base fragmentaria del legado, bien sea interpretando, bien sea ordenando, para encauzarla dentro de los límites de un libro, estos toman una parte activa en el sentido último de la obra. Es por eso que Pizarro afirmó, en el coloquio sobre el *Livro do Desasosiego*, realizado en la Universidade de Lisboa en diciembre de 2012, que Pessoa nos hacía heterónimos a todos, porque nos impele a intentar continuar su escritura con miras a cerrar (en forma de libro) o de dar sentido (interpretación).

La escritura sin cerrar sólo se puede explicar si se entiende el *Livro* como operador imaginario que permite a la escritura proyectarse en un determinado ideal formal. ¿Qué quiere decir exactamente esto? Quizá en este sentido pueda ser útil recordar la definición de utopía que proponía el escritor uruguayo Eduardo Galeano en *Las palabras andantes*:

Ella está en el horizonte dice Fernando Birri. Me acerco dos pasos y ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos, y el horizonte se desplaza diez pasos más allá. A pesar de que

---

<sup>56</sup> La base de este apartado se halla en el trabajo realizado en el proyecto “Nenhum Problema Tem Solução: Um arquivo digital colaborativo do L. do D.” de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra donde trabajamos digitalizando los manuscritos del *Livro do Desasosiego*.

camine, no la alcanzaré nunca. ¿Para qué sirve la utopía?  
Sirve para esto: para caminar.

(Galeano, 1993:?).

El libro funciona de manera similar en Pessoa, le permite caminar, es decir, escribir. En la medida que no lo termina, más allá de todos los índices e intentos de ordenación, puede continuar escribiendo y este proceso es que el que genera las múltiples identidades como señala Italo Calvino:

...e nestas operações a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em figuras diferentes, num eu que está a escrever e num eu que é escrito, num eu empírico que está às costas do eu que está a escrever e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor ao escrever dissolve-se: a chamada «personalidade» do escritor é interna ao acto do escrever, é um produto e um modo da escrita.

(Calvino, 1967: 215).

Ahora bien, uno de los postulados que anunciábamos al principio es que la escritura se basa en un proceso de selección, desde las letras a las frases pasando por las palabras. Los diferentes momentos de la escritura de Pessoa que hemos visto ponen de manifiesto este postulado. Hay una selección de palabras que dan forma al primer manuscrito. La unión de caracteres en palabras de los siguientes testimonios hace más evidente dicho proceso. El escritor es una máquina que selecciona letras, forma palabras y da forma a un texto.

Também uma máquina escrevente, em que tenha sido inserida uma instrução a condizer, poderá elaborar na página uma "personalidade" de escritor destacada e inconfundível, ou então poderá ser regulada de modo a evoluir ou a transformar "personalidades" por cada obra que compõe. O escritor, tal como tem sido até agora, já é máquina escrevente, ou seja, é-o quando funciona bem: o que a terminologia romântica denominava gênio ou talento ou inspiração ou intuição não é mais do que o achar a sua via empiricamente, pelo faro, cortando por atalhos, onde a máquina seguiria um caminho sistemático e consciencioso, ainda que velocíssimo e simultaneamente de múltiplas bifurcações.

(Calvino, 1967: 215-216).

¿Cómo representar las múltiples bifurcaciones del *Livro*?

Manuel Portela, dentro del proyecto “Nenhum Problema tem Solução um arquivo digital do *Livro do Desassossego*”, define el fragmento como la unidad básica del archivo. Así:

- a. Un fragmento se descompone en frases, palabras, signos de puntuación y signos de revisión (que pueden estar asociados a marcadores de tipo textual MT [esto es, que señalan variantes textuales] y marcadores de tipo semántico MS [esto es, que señalan temas o tópicos]).
- b. Los marcadores de tipo textual o de tipo semántico pueden ser internos (describen o hacen referencia a un elemento dentro del fragmento o externos a los

fragmentos (describen o hacen alusión a todo el fragmento).

c. Cada fragmento forma parte de un conjunto, que es una determinada edición ya creada o por crear.

(Portela, 2013a).

Todos los editores que se han enfrentado a los textos de Fernando Pessoa han tenido que definir cuestiones de orden teórico, como la especificación del fragmento, para poder enfrentarse al reto que los textos del escritor plantean. ¿Cómo se editan los fragmentos? Sobre la base fragmentaria del *Livro*, los compiladores han construido copias diferentes de un texto que por su naturaleza parece no tener fin. La edición digital puede ayudar a respetar la pluralidad fragmentaria del autor. Antes, no obstante es necesario remarcar, como dice Sandy Baldwin, que “plain text is never plain” (Baldwin, 2013). Esto significa que cualquier codificación electrónica, incluso la que reduce el texto a un código de simple transcripción de caracteres (como ASCII), requiere interpretación. Veamos qué nos dice la codificación informática de un texto sobre la variabilidad textual.

El pasado 27 de febrero de 2014, Richard Zenith impartió un seminario en la Universidad de Coimbra titulado “Ver claramente, visto, e lido, o texto” en que quiso llamar la atención sobre la relevancia que, más allá de la fragmentariedad, tiene el sentido semántico del texto, sin olvidar el valor literario.<sup>57</sup> La

---

<sup>57</sup> El traductor y especialista en Fernando Pessoa impartió un seminario en el ámbito de las actividades organizadas por el Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Materialidades de la Literatura.

escritura de Pessoa presenta tantas correcciones, adiciones y sustituciones, debido probablemente, según Zenith, a un elevado sentido de la perfección de Fernando Pessoa, que a veces resulta complicado que los fragmentos permitan ver el bosque. Estas correcciones son codificadas informáticamente en el proyecto de Manuel Portela “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do Desassossego*”. Veamos algunos ejemplos.

Una de las premisas con las que trabaja el Programa de Doctorado en Materialidades de la Literatura es pensar qué nos enseñan los nuevos medios digitales en la investigación literaria. No se habla de una refutación o crítica a la tradición hermenéutica sino de repensar las formas de acercarnos a un objeto de estudio. ¿Hasta qué punto los medios digitales y los nuevos paradigmas epistemológicos, de existir, determinan los estudios literarios? Es decir, ¿puede la aplicación de nuevas tecnologías proporcionar datos significativos a la investigación, en este caso, literaria? Bajo este encuadre vamos a intentar describir parte del trabajo realizado con la codificación de fragmentos del *Livro do Desassossego* con lenguaje T.E.I. para ver si esta codificación añade alguna información relevante sobre la obra y la figura de Fernando Pessoa.<sup>58</sup>

Comencemos por hablar del T.E.I. (Text Encoding Initiative), que designa una norma de codificación de textos en formato digital, desarrollada desde 1988 por un consorcio de instituciones (universidades, bibliotecas, asociaciones científicas,

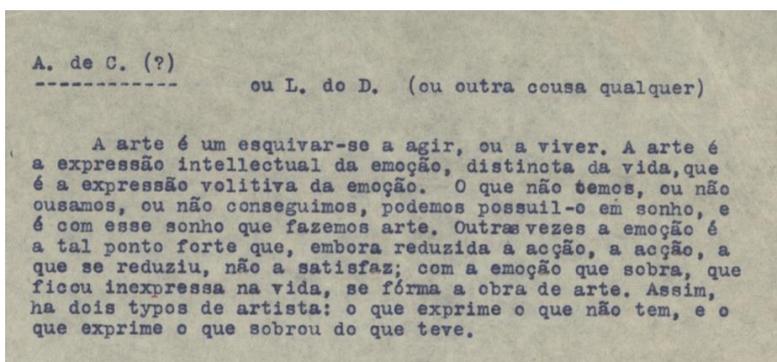
---

<sup>58</sup> Manuel Portela trata sobre nuevas formas de lectura en *Scripting Reading Motions* (2013b). Para Portela hay una toma de consciencia implícita en los actos de lectura y de escritura.

etc.). El objetivo de esta norma es unificar la forma en que los textos son representados electrónicamente y así facilitar el proceso automático de la información. Se trata de una convención bastante poderosa, compuesta por módulos de codificación para casi todos los tipos de texto y de problemas de representación de las estructuras y variantes textuales. La actual versión de la norma (TEI P5) fue publicada en 2012 y el manual tiene 1547 páginas.

En el caso de proyectos de edición crítica o edición genética, por ejemplo, la aplicación de los marcadores XML de acuerdo con la norma T.E.I. permite la comparación automática de diferentes testimonios textuales. Su adopción por diferentes proyectos y sistemas de edición hace posible un mayor nivel de interoperabilidad entre ediciones de tradiciones textuales y períodos históricos diversos. En el caso de las ediciones críticas, los textos codificados pueden ser leídos por un software específico que interpreta la codificación y presenta al lector el texto comparado y con todas las variaciones.

De forma resumida, podemos decir que el lenguaje T.E.I. funciona como un lenguaje que articula el aparato crítico de un texto, marcando con código específico todas las diferencias y variantes textuales que un testimonio puede presentar. En el caso de Fernando Pessoa y del *Livro do Desassossego* la complicación y sofisticación en la codificación adquieren una relevancia significativa debido al gran número de variantes a tener presentes (ortográficas, textuales, interpretativas y editoriales). Por ejemplo, un fragmento de dos o tres párrafos con muchas variantes puede implicar entre 10 y 20 hojas escritas con código T.E.I. Veamos algunos casos concretos:

2.4.1. *Variantes ortográficas*

(1-1)

La marcación de las variantes ortográficas se debe a que las ediciones y el testimonio original presentan en sus ediciones diferentes normas ortográficas. Pessoa nunca siguió la reforma ortográfica de 1911, habiendo publicado *Mensagem* (Pessoa, 2008b) a finales de 1934, aún con la antigua ortografía. Las ediciones de Jacinto do Prado Coelho (1982) y de Jerónimo Pizarro (2010 e 2013) siguen la misma ortografía que adoptó Fernando Pessoa. Las ediciones de Teresa Sobral Cunha (desde 1998 publicó seis versiones del Livro, siendo la última de 2013) y Richard Zenith (de 1997 a 2012 publicó diez ediciones) modernizan la ortografía pessoana. Para dar cuenta, informáticamente, de esta diferencia entre las ediciones, en este caso, abrimos un aparato crítico (<app></app>) entre la palabra ‘expressão’ y ‘da’ para dar cuenta de ‘intellectual’. Marcadas en código T.E.I. las diferencias entre testimonios y originales quedan registradas de esta forma:

```

<app type="orthographic">

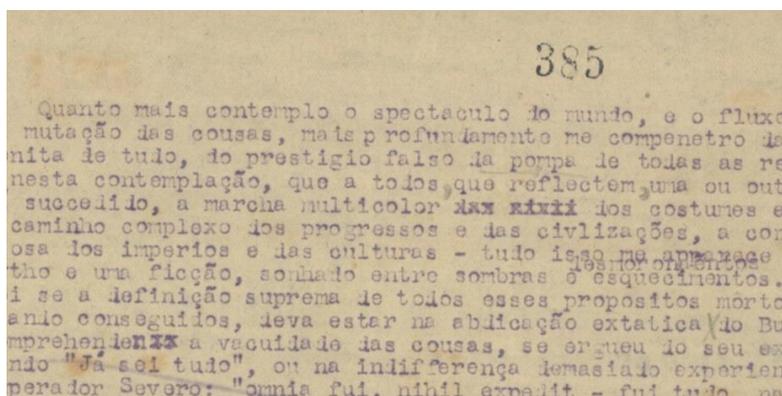
  <rdg wit="#Fr001.WIT.MS.Fr001a.1
          #Fr001.WIT.ED.CRIT.C
          #Fr001.WIT.ED.CRIT.P">intellectual
  </rdg>

  <rdg wit="#Fr001.WIT.ED.CRIT.SC
          #Fr001.WIT.ED.CRIT.Z">intellectual</rdg>
</app>

```

El código permite ver de manera abstracta las diferentes elecciones sobre una variante textual y, de la misma forma, localiza los posibles lapsos en la transcripción, o las diferencias interpretativas.

#### 2.4.2. *Eliminaciones*



(5-30<sup>o</sup>)

En el caso de las eliminaciones, la codificación permite marcar la palabra eliminada y, en caso de no poder leer la palabra tachada, permite codificar la imposibilidad de lectura. El aparato crítico se abre para marcar que en el testimonio original hay una eliminación (<del></del>) entre las palabras ‘multicolor’ y ‘dos’ que no queda transcrito en las ediciones.

```
<app>
<rdg wit="#Fr317.WIT.MS.Fr317a.385">
<del rend="overstrike">das civili</del></rdg>

<rdg wit="#Fr317.WIT.ED.CRIT.C
#Fr317.WIT.ED.CRIT.Z
#Fr317.WIT.ED.CRIT.P
#Fr317.WIT.ED.CRIT.SC"></rdg>
</app>
```

Hay casos en que la palabra eliminada es ilegible. El lenguaje T.E.I también permite codificar esa característica en el texto. Marcaríamos, así, entre las palabras en que se encuentra el texto eliminado:

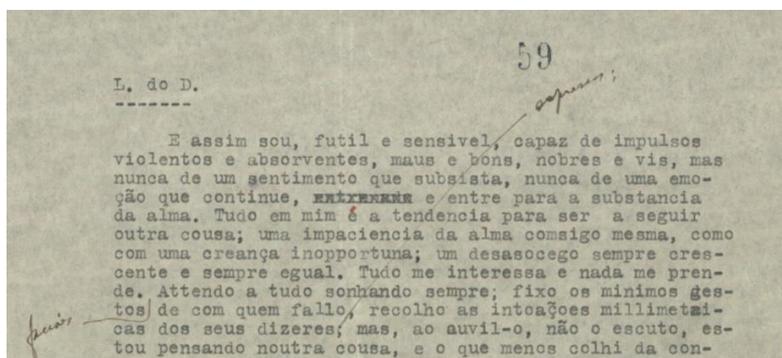
```
<app>
<rdg wit="#Fr317.WIT.MS.Fr317a.385"><del
rend="overstrike">
<gap reason="ilegible" extent="1" unit="word"/>
</del></rdg>

<rdg wit="#Fr317.WIT.ED.CRIT.C
```

```
#Fr317.WIT.ED.CRIT.Z
#Fr317.WIT.ED.CRIT.P
#Fr317.WIT.ED.CRIT.SC"></rdg>
</app>
```

En este caso estaríamos diciendo con la fórmula <gap/> que hay una parte del testimonio original que no fue transcrito en las ediciones. La herramienta permite codificar por número de palabras o por número de caracteres ilegibles.

#### 2.4.3. Adiciones/Sumas



(1-58<sup>r</sup>)

Las adiciones presentan una dificultad mayor en la codificación. Fernando Pessoa adicionó en sus fragmentos palabras y frases que a veces son interpretadas de forma dispar por los editores. En el primer caso seleccionado (1-58<sup>r</sup>), la segunda palabra adicionada por Pessoa es ‘expressos’ y fue tenida en cuenta en todas las ediciones:

```
<app>
```

```
<rdg wit="#Fr051.WIT.MS.Fr051a.59">
<add place="top"
hand="#FP">expressos</add></rdg>
```

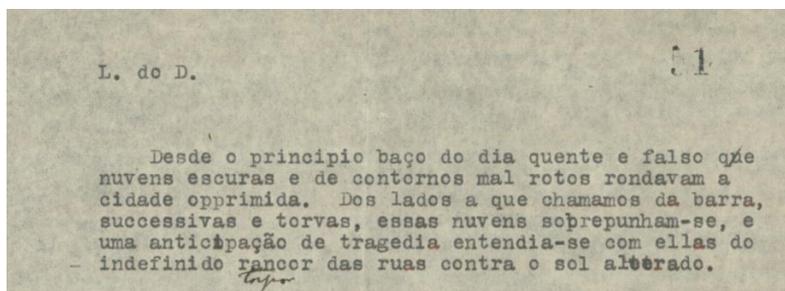
```
<rdg wit="#Fr051.WIT.ED.CRIT.Z
#Fr051.WIT.ED.CRIT.C
#Fr051.WIT.ED.CRIT.P
#Fr051.WIT.ED.CRIT.SC">expressos</rdg>
</app>
```

Con el código marcamos que la adición fue hecha a mano (hand) por Pessoa y colocada en la parte superior de la hoja (top). En el segundo caso, la palabra añadida fue ‘faciaes’ y fue sumada por todos los editores, pero con la diferencia ortográfica correspondiente:

```
<app>
<rdg wit="#Fr051.WIT.MS.Fr051a.59">
<add place="margin"
hand="#FP">faciaes</add></rdg>

<rdgGrp type="orthographic">
<rdg wit="#Fr051.WIT.ED.CRIT.C
#Fr051.WIT.ED.CRIT.P">faciaes</rdg>
<rdg wit="#Fr051.WIT.ED.CRIT.Z
#Fr051.WIT.ED.CRIT.SC">faciais</rdg>
</rdgGrp>
</app>
```

La palabra ‘faciaes’ fue adicionada por Pessoa al margen (margin) de la hoja a mando (hand). Pero hay casos en que los editores escogen entre la palabra adicionada y la original:



(1-50<sup>r</sup>)

En este fragmento parece dudar entre dos palabras, ‘rancor’, dactilografiada y ‘torpor’, añadida a mano por debajo.

<app>

<rdg wit="#Fr044.WIT.MS.Fr044a.51">rancor

<add place="below"

hand="#FP">torpor</add></rdg>

<rdgGrp type="substantive">

<rdg wit="#Fr044.WIT.ED.CRIT.SC

#Fr044.WIT.ED.CRIT.P">torpor</rdg>

<rdg wit="#Fr044.WIT.ED.CRIT.Z

#Fr044.WIT.ED.CRIT.C">rancor</rdg>

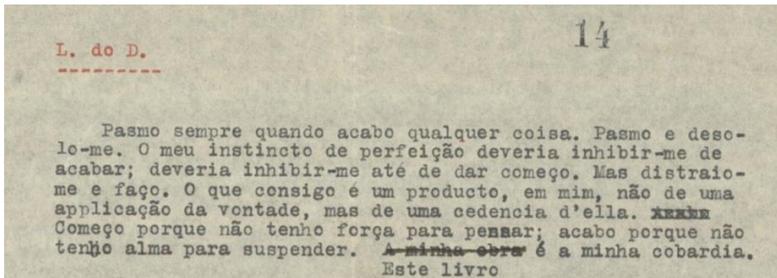
</rdgGrp>

</app>

De este modo queda marcado que la palabra ‘torpor’ fue añadida por debajo de la palabra ‘rancor’ y que esta modificación fue seguida de forma diferente por los editores.

#### 2.4.4. *Substituciones*

Finalmente, tenemos las substituciones en el texto que, informáticamente, están compuestas por una combinación de una eliminación y de una adición:



(1-14<sup>r</sup>)

<app>

<rdg wit="#Fr009.WIT.MS.Fr009a.14">

<subst><del rend="overstrike">A minha obra</del>

<add place="below">Este

livro</add></subst></rdg>

<rdg wit=" #Fr009.WIT.ED.CRIT.SC

#Fr009.WIT.ED.CRIT.Z

#Fr009.WIT.ED.CRIT.C

#Fr009.WIT.ED.CRIT.P">Este livro</rdg>

</app>

Se trata de una corrección en el texto que las ediciones siguen. La marcación, en este caso, también permite codificar si la palabra es ilegible o presenta una escritura de difícil comprensión.

## 2.5. *A modo de conclusión*

La codificación y representación digital de los textos de Pessoa bajo esta forma permiten reflexionar sobre el propio proceso de escritura, sobre cuestiones de interpretación editorial y sobre la naturaleza de la materialidad de la fuente original. Es decir, al codificar podemos dar cuenta del tipo de papel, de tinta con el que se escribió el texto de manera que esta información sea procesable computacionalmente. Al codificar estos parámetros, analizamos la composición material de cada documento. Por composición material entiéndase tipo de papel, tipo de tinta y marcas de agua. Por lo que respecta a las ediciones, hay patrones de interpretación y transcripción de los testimonios que pueden obedecer a diferentes tipos de factores y que condicionan la elección de variantes textuales. Por ejemplo, vimos el caso de las elecciones sobre las dudas que Pessoa tenía entre dos palabras. En este sentido, cuando se da este tipo de casos, las ediciones de Pizarro y Sobral Cunha siempre escogen la última fase de revisión del texto en detrimento de la palabra original. Las ediciones de Jacinto do Prado Coelho y de Richard Zenith, cuando se trata de un texto mecanografiado escogen generalmente la palabra original en detrimento de la última fase de revisión del texto. Cuando se trata de un manuscrito, la lectura y la dificultad de la escritura en estos

casos obligan siempre a una interpretación semántica del texto que a veces lleva a todos los editores a escoger la última fase de revisión, por tanto, la última palabra o frase añadida. La opción por la ‘última alteración’ sería a veces menos coherente que la primera versión - según Zenith. Por otro lado, ciertas adiciones y alteraciones serían aún provisionales - motivo que lo llevaría a optar por una versión anterior. La interpretación semántica del texto también se aplicaría en este caso (texto mecanografiado + enmiendas manuscritas). La visita de Richard Zenith a la Universidad de Coímbra ayudó a clarificar estas dudas de interpretación. El editor aclaró que si bien es cierto que el equipo de Ivo Castro (1993) había demostrado que, comparando manuscritos y fragmentos de Alberto Caeiro publicados por Pessoa, este escogía en el 80% de los casos la última revisión, en su edición, escoger la primera opción se debe a una decisión de equipo editorial. Zenith subrayó la necesidad de no olvidar la interpretación semántica de conjunto en la escritura de Pessoa.

Las elecciones, en la medida que son representadas de forma abstracta, ponen de manifiesto los diferentes matices de interpretación de los testimonios y de ordenación de los fragmentos. El autor es Pessoa, pero la interdependencia semántica entre las partes y el todo que el *Livro* editado representa en última instancia siempre depende del editor/compilador.

El fragmento, según se expone en el ejemplo anterior, es la unidad textual que da cuenta de todos los testimonios y de todas las variantes textuales que estos mismos han generado en las diferentes ediciones. La intención de esta marcación es conseguir una forma aún más estricta de poder comparar la escritura de Pessoa y relacionarla con otros fragmentos o textos del escritor. La

marcación también permite comparar automáticamente diversas configuraciones editoriales de los fragmentos del *Livro*. En un archivo digital, como mantiene Jerome McGann, la ordenación de los fragmentos no presenta un único centro, todos están hiperligados:

Hypertext provides the means for establishing an indefinite number of "centers," and for expanding their number as well as altering their relationships. One is encouraged not so much to find as to make order – and then to make it again and again, as established orderings expose their limits.

(McGann, 1996: 29).

La naturaleza de la obra de Pessoa parece encajar a la perfección con los postulados de McGann. Si aceptamos que el *Livro*, en su especificidad, es decir, por su falta de ordenación, selección y atribución última, es muchos libros, no sólo el de Coelho, el de Sobral Cunha, el de Zenith y el de Pizarro, sino el de todos los lectores que den sentido y todas las posibles lecturas y recorridos que los textos aceptan, entonces se comprende que el *Livro* es una especie de *Aleph* borgeano.

La edición de un texto que no tiene fin es una interrupción. Jacques Derrida sostiene que el “Libro” (cualquier libro), en cuanto a publicación, funciona como corte, como “interruptor” (1999: 29) a un texto que se presenta infinito. Los subrayados, las substituciones, las tachaduras, etc., son el rastro material de la subjetividad del mutilado Pessoa-Soares (Pessoa, 1986\*: 199) que emerge en el proceso de selección. Pero, más allá, la

codificación del fragmento con todos los marcadores posibles, tal y como presenta el equipo de Coímbra, también muestra la emergencia de la subjetividad de cada editor al señalar (ver las marcas ED.CRIT.C, ED.CRIT.SC, ED.CRIT.Z y ED.CRIT.P en el ejemplo anterior) las decisiones que producen su variante textual. Aún más allá, cada lectura del archivo, en cuanto a selección, será el rastro de un sujeto que crea su propio *Livro*. Las ediciones de Pessoa figuran y desfiguran en la medida que, al tomar las decisiones a las que están obligadas, establecen una variable textual allí dónde hay más de una. La edición digital aúna los rostros existentes y facilita las condiciones para que los potenciales rostros acontezcan, ofreciendo una experiencia material de la pluralidad del texto sin cierre y, al mismo tiempo, facilitando la experiencia del *Livro* como potencialidad. Así, afirmamos en ‘The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet’:

The XML-TEI encoding of authorial and editorial variants and variations will enable users of the archive to see the kinetics of the scripting acts in relation to various editorial representations of those processes. Every revision mark that Pessoa made on the text is a heightened moment of awareness of the writing process. How is the self made present in the fragmentary acts of writing and revising? What emerges in those layers of scripting acts? How is this writing process related to the process of creating writing selves? A systematic encoding of writing and revision acts can help us see the textual construction of the self through this fragmentary kinetics of writing. The detailed representation of editorial

interventions on the autograph materials will enable us to analyze the different mediations that lead from an open set of textual fragments to an edited book.

(Portela & Giménez, 2014: 26).

No hay testimonios en la escritura de Pessoa que justifiquen de manera unívoca e incontestable ninguna de las ordenaciones. En este sentido, canonizar una de ellas es discutible. La escritura de Pessoa, en muchos fragmentos, está plagada de anotaciones, correcciones, adiciones, etc. que evidencian, entre otros temas, diferentes fases de revisión de la escritura. ¿Qué es lo que emerge en los proceso de revisión y corrección? ¿Es el mismo sujeto aquel que escribe, que el que relee y aquel que corrige? Veamos como intentamos responder a estos interrogantes en los próximos capítulos.



### 3. Realidad, sensacionismo y fragmentación<sup>59</sup>

*Una escritura que no cesa de realizarse*

**E**n muchos sentidos se puede considerar el *Livro do Desassossego* como un espacio de experimentación pessoana donde caben desde diferentes estilos y diferentes géneros hasta diferentes concepciones del mundo. Si es una obra que no cesa de escribirse, por los motivos ya esgrimidos, por lo que no cesa de editarse, tampoco cesa de realizarse. ¿Qué queremos apuntar cuando decimos que es una obra que no cesa de realizarse? Se dice del *Livro* que es un “no-libro y un texto suicida” (Lourenço, 1993: 83), que es una autobiografía (Pessoa, 2012: 41), que es un diario, que es una novela (Cousineau, 2013), etc. La base para esta amalgama de epítetos reside, precisamente, en la no culminación de

---

<sup>59</sup> La base de este capítulo se halla en la tesina de máster (Giménez, 2009), en la comunicación "Realidade, fragmentação e edição no *Livro do Desassossego*". (2013) pronunciada en la Universidad Nova de Lisboa y en el artículo "Pessoa, lector de Berkeley" (2014), en revisión en la revista *Pessoa Plural*. En este capítulo ampliamos las líneas trazadas en dichos artículos dando cuenta del uso de la palabra “realidad” en el *Livro do Desassossego*. Asimismo, entro en diálogo con las teorías de José Gil (2013) y Richard Zenith (2013) sobre los planos de ficción y realidad en el libro.

ninguna de ellas.<sup>60</sup> Asistimos y no asistimos a una novela. Asistimos y no asistimos a una autobiografía, etc. La realización de la obra se juega en diferentes planos. El plano de la finalización de la escritura en forma de publicación y también el plano de la realización de lo narrado. Este capítulo parte del axioma de Octavio Paz que resumió la obra de Pessoa como el tránsito de la irrealidad de su vida a la realidad de sus escritos (Paz, 1965: 133).<sup>61</sup> A dicha constatación añadimos la influencia de las teorías de Berkeley sobre la realidad en el sensacionismo que, junto al proceso de secularización, dan cuenta de esa imposibilidad de cierre. Veamos antes algunos ejemplos sobre la dimensión filosófica de la obra y su apertura en diferentes campos.

Passo d'aquí, por passiva associação de idéas, a pensar nos homens que desse espaço e desse tempo tiveram a consciencia analysadora e comprehendedoramente

---

<sup>60</sup> En términos similares se pronunció Maria Alzira Seixo al afirmar en el artículo “Ficções do Livro”: “Se o *L. do D.* fosse um diário, dar-nos-ia a identidade dos dias, ou mesmo a sua repetição, no impossível fascínio dessa sobreposição temporal; se fosse lírica, nele se encontraria enfim uma utópica junção de todos os registos discursivos que a harmonia mudaria em caos; para ser ficção, confundiria o fictício, o que, [...], aqui se passa, e propunha o romanesco de todo o acto criador ou de pura existência (literária), isto é, faria um romance de todo e qualquer projecto de livro”. (Seixo, 1988: 85).

<sup>61</sup> En una línea similar Eduardo Lourenço concibe la *ananké* pessoana liagada a la escritura: “Para poder ser tudo, viveu-se até ao limite da desintegração do eu, como não-pessoa. Foi esse o conteúdo real da sua ficção. No sentido mais banal do termo, Fernando Pessoa quase não existiu. A única coisa que levou de facto a sério foi a realidade do seu eu como ficção”. (Lourenço, 2004: 35).

perdida. Sente-se-me grotesco a idéa de que entre homens como estes, em noites sem duvida como esta, em cidades de certo não essencialmente diversas da em que penso, os Platões, os Scotus Erigenas, os Kants, os Hegels como que se esqueceram disto tudo, como que se tornaram diversos desta gente (...). E eram da mesma humanidade, (...). Eu mesmo que passeio aqui com estes pensamentos, com que horrorosa nitidez, ao pensal-os, me sinto distante, alheio, confuso e (...).

(Pessoa, 2010a: 499).

Las citas directas a filósofos y filosofías a lo largo de la obra pessoana son una constante. Cuando se habla de la dimensión filosófica de la obra de Pessoa siempre terminamos por preguntarnos por la relación entre literatura y filosofía. Desde que Hesíodo y Homero narraran el origen del mundo, el vínculo que existe entre la poesía y la filosofía occidental ha pasado por diferentes fases. En la misma génesis del quehacer filosófico mito y logos van de la mano para tejer esa red de significación que daría cuenta del porqué de las cosas.<sup>62</sup> En el caso del escritor portugués siempre se habló de él como un lector de filosofía, no como un filósofo. En este sentido, la tesis del investigador y poeta español Pablo Javier Pérez López repasa algunas de las relaciones filosóficas en Pessoa. Para Pérez López, uno de los puntos centrales está, precisamente, en la consideración de Pessoa no sólo como un poeta

---

<sup>62</sup> En *Fernando Pessoa, o Eu Estranho*, Georges Güntert argumenta: “Fitar a realidade nos olhos: para o poeta isso significa examiná-la, avaliá-la, dar-lhe forma. Deste modo o consciente atravessa a fronteira que separa um ser do outro”. (Güntert, 1982: 87).

animado por la filosofía. “I was a poet animated by philosophy not a philosopher with poetic faculties” (Pessoa, 1966: 13) es una de las citas de Pessoa que se utilizan para hablar de la relación entre pensamiento y poesía en la figura del poeta portugués. Pero Pérez López hace referencia a un poema sobre el que el investigador cimienta parte de su argumentación: “Meu coração não é ninguém (...) E eu sou poeta e pensador”. Leemos en *Poesía, Ontología y Tragedia en Fernando Pessoa*:

Es esta confesión, esta categoría aceptada en un solo verso quizá la confesión sobre su doble nacionalidad, sobre su doble pertenencia al reino de los poetas y los pensadores de cuyo asombroso diálogo dentro del Gran Diálogo que es nuestro autor nace una filosofía que convertida en acto *canibólico* busca responder la pregunta sobre lo que somos paseando por la realidad de los sueños de todos los soñadores del mundo, viendo más allá, haciendo dialogar lo sentido y lo pensado: “Y yo soy poeta y pensador”/ “E eu sou poeta e pensador”.

(Pérez López 2012: 156).

Soares afirma en el *Livro do Desassossego* que nació “en un tiempo en que la mayoría de los jóvenes habían perdido la creencia en Dios”.<sup>63</sup> Cuando los referentes que dan sentido han caído, cuando no quedan certezas a las que cogerse, la razón es insuficiente y la verdad es ideología, entonces el poeta trágico sería

---

<sup>63</sup> Traducción del autor. Signatura 4-38r y 39r.

aquel capaz de proponer un abordaje metafórico de la realidad y, de esta manera, acercarse a la verdad.

Como vemos, el hilo sobre el que Pérez López vertebra su tesis es la dimensión filosófico-poética de Pessoa. La obra del poeta tiene una dimensión filosófica que trasciende al propio Pessoa. Aunque se tiene que tener en cuenta que, a pesar de haber pensado en secreto filosofías que ningún Kant ha escrito (Pessoa, 1993b: 252), Pessoa no era un filósofo. Veamos algún otro ejemplo:

Todos nós, que sonhamos e pensamos, somos ajudantes de guarda-livros num Armazem de fazendas, ou de outra qualquer fazenda em uma Baixa qualquer. Escripтурamos e perdemos; sommamos e passamos; fechamos o balanço e o saldo invisível é sempre contra nós.

Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse quebrar, quebrar como as cousas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo, que o caixote leva num gesto de por cima dos ombros para o carro, eterno de todas as Camaras Municipaes.

(Pessoa, 2010a: 188).

La relación entre pensamiento y poesía en Fernando Pessoa pasa por la escritura. La autoreflexión sobre dicho proceso, que en el *Livro do Desassossego* es una constante, nos habla del poeta como demiurgo de una realidad. La filosofía le sirve a Pessoa como medio, no como fin en sí mismo. El deseo del escritor no está en la descripción de la realidad sino en la creación, es decir, busca crear ahondando en la escritura en sus más variadas vertientes: en anuncios de publicidad, en cartas comerciales, en poemas, en

ensayos, en artículos, en prosa, en fragmentos.<sup>64</sup> A la luz de los originales podemos imaginar al escritor utilizando cualquier papel que tuviese a mano para poder escribir. Todos los aspectos de su vida estaban estructurados para y por la escritura. Hay una dimensión filosófica en la obra que es innegable, pero dudamos en tildarla de estrictamente filosófica si por ella entendemos una obra sistemáticamente enfocada a tal efecto.

### 3.1. *La realidad móvil del Livro*

Analicemos ahora el último trabajo de José Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego* (2014), donde el autor analiza filosóficamente algunos conceptos como el tedio, el cansancio, la angustia, el sentimiento de alienación y el alejamiento de la realidad, el desasosiego, el deseo de dormir, la náusea, etc. (Gil, 2014: 93). El filósofo comienza el último capítulo de su libro con una definición del *Livro do Desassossego*:

O que é o *Livro do Desassossego*? Uma viagem permanente através dos intervalos entre sensações; entre estas e as

---

<sup>64</sup> Roberto Vecchi, de la Universidad de Bologna, sostuvo en el III Congresso Internacional Fernando Pessoa, celebrado el pasado noviembre de 2013, que en Pessoa sentir es crear y crear es sentir: “No entanto, como todos lembramos deste texto inacabado também como parte de uma enciclopédia que condiciona o seu sentido na economia pessoana do sensacionismo, o fragmento articula-se a partir de um movimento por sua vez muito claro (rítmico, sonoro, mas também semântico) de enroscamento, de espiralização, combinando repetição e variação através de um jogo anafórico que funciona em contemporâneo como uma figura de escrita mas também como uma figura conceptual, uma figura de sentido”. (Vecchi, 2013: 1).

coisas; entre a sensação do eu e a da vida exterior. A viagem é permanente porque nunca o leitor tem a impressão de uma ruptura entre os fragmentos - os espaços que os separam pertencem à cadeia dos intervalos que separam os próprios fragmentos, são pequenas ou grandes respirações num contínuo do que emana o mesmo tom com múltiplas variações de ritmo.

(Gil, 2014: 93-94).

Gil plantea cierta experiencia de continuidad sobre la lectura del *Livro do Desassossego*. En este punto concordamos de forma parcial con el filósofo. Es decir, si bien es cierto que el lector puede tener una sensación de unidad, esto se debe en parte a que las obras fueron editadas dando cierto grado de unidad que viene vehiculado por la forma en que son presentados los fragmentos. De ahí los argumentos que vimos de Johanna Drucker (2006) al afirmar que los elementos gráficos son capaces de crear sentido. El lector, si no tiene una sensación de ruptura es debido a las ediciones. Las dos fases de producción del libro, a saber, de 1913 a 1920 asociadas a Vicente Guedes con un estilo más decadentista y más cercana a los 'ismos' pessoanos no tiene el mismo tono que los fragmentos de la segunda fase de producción del libro, a saber, de 1929 a 1934, en lo que la voz, asignada a Bernardo Soares está más cerca de la anotación en un diario. Algunos de los temas continúan siendo los mismos (la realidad, la vida, la escritura, las sensaciones...) pero resulta complicado situarlos bajo el mismo tono. Comparemos dos ejemplos:

Minha Imaginação é uma cidade no Oriente. Toda a sua composição de realidade no espaço tem a voluptuosidade de superfície de um tapete rico e molle. As turbas que multicoloram as suas ruas destacam-se sobre não sei que fundo / que não é d'ellas como bordados de amarelo ou vermelho sobre setins azul clarissimo.

(Pessoa, 2010a: 87-88).

Quando vivemos constantemente no abstracto - seja o abstracto do pensamento, seja o da sensação pensada -, não tarda que, contra nosso mesmo sentimento ou vontade, se nos tornem fantasmas aquelas coisas da vida real que, em acôrdo com nós mesmos, mais deveríamos sentir.

(Pessoa, 2010a: 426).

Entre ambos fragmentos hay casi veinte años de diferencia. El estilo pasa de cierto manierismo a una prosa más directa en la que la voz narrativa parece estar más formada. El primer texto, de 1914, que corresponde al fragmento de signatura 5-75r, fue editado en el número 375 en la edición de Coelho (Pessoa, 1982: 122) en la página 94 en la edición de Teresa Sobral Cunha (Pessoa, 2008: 94), en los Grandes Trechos en la edición de Zenith (Pessoa, 2012: 443) y en el fragmento número 75 en la edición de Pizarro (Pessoa, 2010a: 87). Como podemos comprobar, las ediciones de Cunha y de Pizarro ordenan los fragmentos de forma cronológica. Las ediciones de Coelho y Zenith mezclan los fragmentos de las diferentes fases. Este hecho fue una de las críticas que hicieron a las ediciones de Coelho y Zenith y que

mencionamos en el capítulo primero, a saber: (Lind, 1983a: 22) y (Paes, 2000: 207-208). Puede parecer una cuestión menor, y cómo veremos hay conceptos que se repiten en ambas fases de producción, pero una diferente atribución de autor y dos períodos diferenciados con un intervalo de nueve años entre ellos añade más de un matiz a la unidad de tono propuesta por Gil. Sí que concordamos completamente con Gil cuando habla del mapa dinámico de las principales afecciones que atraviesan el *Livro do Desassossego*:

...delas teríamos de ter em conta uma propriedade essencial de que Bernardo Soares nunca fala: não haver, no seu universo interior, nem determinismos nem causalidades unívocas. [...] O mapa não é só dinâmico, é móvel. Mais: no caos do nevoeiro em que as imagens das coisas, os farrapos das emoções soltas flutuam – no espaço crepuscular do *Livro do Desassossego* -, cada afecto pode devir um outro afecto, o cansaço e a angustia e o mal-estar devirem tédio, por exemplo.

(Gil, 2014: 114-115).

No hay determinismos cuando hablamos del *Livro* y cualquier interpretación siempre va a ser móvil.<sup>65</sup> En el III Congreso Internacional Fernando Pessoa, celebrado a finales de noviembre de 2013, Richard Zenith pronunció una conferencia llamada ‘*Livro do Desassossego*: o romance possível (var.: impossível)’

---

<sup>65</sup> Por móvil entendemos la definición nietzscheana de verdad: “la verdad es un ejército móvil de metáforas” (1966: 314).

(Zenith, 2013) en la que sostuvo que la obra pessoana podía ser leída como una novela:

Em boa verdade, mesmo que Pessoa tivesse revisto e organizado o *Livro*, e por mais que o tivesse domado e domesticado, seria sempre uma obra constituída por fragmentos. Isso nada tem a ver com um projecto putativamente modernista de pôr em causa o livro enquanto formato literário. Muito menos se deve à impossibilidade de encontrar uma forma adequada para ele. Pessoa encontrou-a logo no início. O fragmento – aliás, umas centenas de textos de variado tamanho e relativa autonomia a que chamamos fragmentos – é precisamente a forma que lhe convinha, dado o livro ser narrado por alguém cujo estado de alma é um devaneio permanente.

(Zenith, 2013: 1).

A partir de este punto, el especialista despliega una tipología de las novelas que contiene el *Livro*. Para el crítico, a pesar de las diferentes fases de composición y de asignación autoral, la novela se presenta como un horizonte sobre el que el escritor trabajaba recogiendo las sensaciones que hay a su alrededor en forma de fragmentos, en “uma sequência de fotografias estranhamente íntimas, tiradas por um fotógrafo que as revela com palavras” (Zenith, 2013: 1). Así, el editor habla de cuatro tipos de novela: “O romance-experiência”(2013: 2); “O romance-roupeiro” (2013: 5); “O romance decadentista” (2013: 8) y “O romance-naufrágio” (2013: 9). A través de esta tipología Zenith da cuenta de

algunos de los temas más significantes del libro como son el sensacionismo, el estilo y el fracaso. Después de analizar cada uno de estos puntos dando relevancia a las sensaciones, termina afirmando:

«Não há obra de artista que não pudesse ter sido mais perfeita», reconhece o protagonista num trecho sobre o seu desesperado esforço para criar e se exprimir. O *Livro do Desassossego* é um romance-drama sobre um escritor que anseia ardentemente por uma perfeição que sabe ser impossível. Escrever, afinal de contas (ou afinal de tantas dúvidas), é um acto de fé não se sabe bem em quê, uma variante do Sim Eterno de Carlyle. Ou então este *Livro* (seguindo a sugestão do trecho 152) é um romance sobre um simples drogado, que escreve por vício. De uma maneira ou outra, o protagonista é um falhado e o romance um fracasso – possivelmente o maior fracasso literário do século XX.

(Zenith, 2013: 12).

Estamos de acuerdo con Zenith cuando afirma que el *Livro do Desassossego* puede leerse como una novela, siempre y cuando aceptemos también que no sólo como una novela. A pesar de reconocer la base fragmentaria de la obra pessoana, el argumento del especialista, como vimos en el capítulo anterior, va encaminado a apuntar que hay cierta unidad de interpretación de la misma. Pero como veremos al analizar a Paul De Man, cualquier tipo de interpretación siempre es móvil. Por lo que, si aceptamos que el *Livro* es una novela, también tenemos que aceptar que es un texto

suicida, que es un laboratorio de escritura, que es un tratado de las pasiones humanas, que es un ensayo existencialista, etc.

Llegados a este punto, nos gustaría centrarnos en la relación del narrador del *Livro* con la realidad.<sup>66</sup> Ese fue el punto que nos atrajeron de la obra pessoana en primer lugar, es decir, la gran carga filosófica que se desprende de la constante reflexión sobre la realidad. Una reflexión que, en la medida que justifica la posición estética desde la que narra el mundo, consigue construirlo como discurso. Un discurso en que lo fragmentario se explica según una determinada relación con la realidad.

Para argumentar sobre este punto nos basamos en gran medida en el sensacionismo pessoano. Se podría objetar que los textos que hacen referencia al sensacionismo pertenecen a la primera etapa de producción del *Livro do Desassossego*, asociada a la figura de Vicente Guedes. Pero si analizamos los fragmentos de la segunda fase, asociada ya a Bernardo Soares, la filosofía estética que subyace a la obra continua siendo el sensacionismo. Como señala Fernando Cabral Martins en el *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*:

O sensacionismo foi o último *ismo* criado por Pessoa, na cumplicidade, uma vez mais, do seu *compagnon de route*, Sá-Carneiro, à semelhança do que aconteceu com outros ismos anteriores, tais como o Paulismo e o Interseccionismo. Pela sua teorização e prática deixou-se

---

<sup>66</sup> El novel húngaro Imre Kertész afirma sobre la realidad que “es posible que sólo aguantemos la vida porque es tan inverosímil; por otra parte, la conciencia siempre hurga en la llamada realidad, anhela la realidad”. (Kertész, 2010: 39).

Pessoa entusiasmar bastante, já que ele lhe pareceu ser uma hipótese feliz de conciliação de contrários, ajudando-o a construir uma corrente literária (...) acolhedora dos ismos de vanguarda. Tendo como princípio fundamental, *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*, o sensacionismo foi para Pessoa a arte da soma-síntese, como lhe chamou, um todo no qual as partes, mesmo as mais díspares, se harmonizavam, como se de um atamor alquímico se tratasse”.

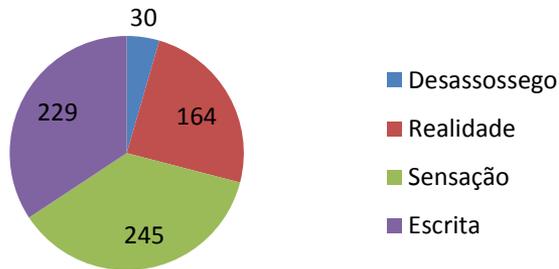
(Cabral Martins, 2008: 786).

El sensacionismo es el sustrato de la creación artística. Es decir, la sensación como materia prima. Veremos más adelante como se relacionan la definición de este ismo pessoano en el *Livro do Desassossego*. Antes, ¿Tienen tanta presencia en el *Livro* las referencias a la realidad y a la sensación? Para responder a esa pregunta contamos las veces que aparecían citadas las palabras ‘realidad’, ‘sensación’, ‘desasosiego’ y ‘escritura’.<sup>67</sup>

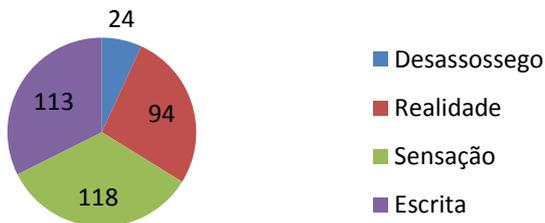
---

<sup>67</sup> Las firmas de cada uno de estos fragmentos constan en un anexo para que se puedan consultar comparando con los originales de la Biblioteca Nacional de Portugal.

## Relaciones semánticas en L. do D.



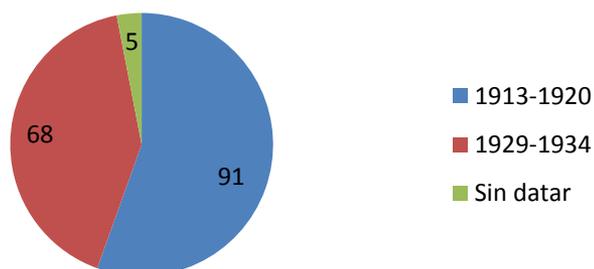
## Citaciones en fragmentos



## 'Sensação'/'Sensações' por épocas



## Realidade por épocas



Las gráficas manifiestan el uso de las palabras en ambas etapas de escritura del *Livro* y muestran la relevancia de estos conceptos en la obra pessoana. El uso de la palabra ‘sensación’ en una proporción similar en ambas épocas de producción del libro sugiere la vigencia del concepto relacionado con los procesos de escritura en Fernando Pessoa. Con la palabra ‘realidade’ el uso de la palabra en la segunda fase de producción del *Livro* parece menor que en la anterior. En el presente capítulo, sostenemos que en la construcción del imaginario que estructura la estética sensacionista, las teorías del George Berkeley juegan un papel decisivo. La exposición de este argumento sigue los siguientes pasos: primero vamos a exponer las teorías de Berkeley sobre la percepción y vamos a señalar los problemas con los que el filósofo se encuentra. Luego vamos a ver cómo se relacionan estas teorías con el *Livro do Desassossego* y veremos si Pessoa se encuentra con los mismos problemas que Berkeley.

### 3.2. *Pessoa, lector de Berkeley*

El fragmento titulado “O Sensacionista” del *Livro do Desassossego* comienza de la siguiente manera: “Neste crepusculo das disciplinas, em que as crenças morrem e os cultos se cobrem de pó, as nossas sensações são a unica realidade que nos resta. O unico escrupulo que preocupe, a unica sciencia que satisfaça, é a das sensações” (Pessoa, 2010a: 103). En éste y en otros fragmentos del *Livro*, las referencias a las sensaciones como el modo de articular una determinada interpretación del mundo se suceden de forma constante. Jordi Cerdà afirmó en un artículo publicado en la *Revista Pessoa Plural* que el sensacionismo es tal vez una de las mejores puertas de entrada a Pessoa:

A través del sensacionismo tenemos quizás la vía de acceso más eficiente para una lectura comprensiva de Pessoa. Es el ismo que sostiene el “drama em gente” y que despliega con más convencimiento el pensamiento filosófico, religioso o estético del escritor portugués.

(Cerdà, 2013: 30).

En el presente capítulo mantenemos que el sensacionismo, la teorización estética que sustenta la relación de Pessoa con la realidad, está influenciado por las ideas de George Berkeley sobre el principio de representación del mundo. Nos parece importante llamar la atención a este respecto, porque la influencia de Berkeley en la obra del escritor portugués no ha sido estudiada con la profundidad que merece, a pesar de la relevancia de los fundamentos del sensacionismo en el contexto total de la obra

peçoana, unos fundamentos bien sintetizados en aquella frase célebre que invita a ser plural como el universo (Pessoa, 1966: 94).

Para desarrollar dicha hipótesis – el sensacionismo peçoano es deudor de la filosofía berkeleyana – nos vamos a basar en el análisis de algunos fragmentos del *Livro*, en la teorización de Georg Rudolf Lind (1970) sobre el fragmento – visto como una unidad estética donde se conceptualiza la sensación – y en las consideraciones de Jerónimo Pizarro, quien afirma, en *Sensacionismo e Outros Ismos* (Pessoa, 2009), que el sensacionismo “significou muito mais do que uma técnica de composição e chegou a constituir toda uma filosofia estética – e até social, religiosa e política” y agrega que “a poética sensacionista, que aceita certas ‘gestualidades’ futuristas, como aceita certos *topoi* decadentistas”, está mais próxima “do modernismo de Pound, Eliot e Joyce, entre outros, do que das denegações e rasuras vanguardistas” (Pessoa, 2009: 141). A nuestro modo de ver, es precisamente esta relación entre sensacionismo y modernismo la que sirve de base estética al *Livro*. Para escribir esta parte, se tuvieron en cuenta los fragmentos en los que Pessoa alude a Berkeley o a alguna de sus obras, así como las afinidades que se detectan entre las obras del poeta y el filósofo.

Aclaremos, antes de proseguir, que el *Livro do Desassossego* no expone una filosofía, pero que sí puede ser considerado como la expresión artística de una serie de fundamentos filosóficos. Podemos precisar que esos fundamentos son en gran medida los del sensacionismo, conceptualizados a través de fragmentos sucesivos, y que el sensacionismo es una filosofía afín a la de Berkeley. Para desarrollar e intentar demostrar esta hipótesis comenzaremos exponiendo la filosofía del obispo por lo que se refiere a la percepción y a la realidad. Una vez expuesta la

filosofía de Berkeley, analizaremos algunos fragmentos del *Livro*. En esta obra, Pessoa conceptualiza las sensaciones a través de una escritura fragmentaria que valida una frase del texto citado anteriormente: “as nossas sensações são a unica realidade que nos resta” (Pessoa, 2010a: 103).

### 3.3. *Berkeley, inmaterialismo y realidad perceptible*

Hay una anécdota histórica a la que se suele recurrir para refutar la filosofía de George Berkeley (1685-1753). La narra John Boswell, quien en su biografía de Samuel Johnson comenta cómo, hablando sobre el filósofo irlandés, Johnson se refirió a una piedra hallada en el camino. Esa piedra, con la cual tropezó Johnson, probaría la existencia de la materia y, por lo tanto, serviría para refutar el inmaterialismo (Boswell, 1950: I, 417). Pero esta es una anécdota y sólo nos recuerda que a Berkeley se lo asocia a una forma escéptica del inmaterialismo, según la cual aquello que entendemos por lo real, en la medida en que está mediado por la percepción, no puede justificarse que exista, lógicamente, más allá de nuestra subjetividad.<sup>68</sup>

Berkeley comienza su obra filosófica con el *Essay Towards A New Theory of Vision* (1709). Obra a la que seguirían *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), *Passive*

---

<sup>68</sup> Desde lo nouménico kantiano a lo real lacaniano pasando por el principio de indeterminación de Heisenberg, la influencia del principio de representación de lo real basado en la percepción ha estado presente en la historia del pensamiento occidental. Boswell termina el fragmento citado en cuestión diciendo algo así como que no concibe cómo el filósofo puede ser refutado con puro razonamiento.

*Obedience, or the Christian Doctrine of Not Resisting the Supreme Power* (1712) y *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (1713).<sup>69</sup> En el capítulo “Berkeley’s life and Works” (2005), David Berman, establece tres etapas diferenciadas en la obra del filósofo irlandés, temprana, media y tardía:

The early period is dominated by Berkeley’s immaterialist philosophy, by for which he is now best known, a philosophy that was developed around 1707, then published in 1709-13. The second great project was his Bermuda college, conceived circa 1722 and made public en 1724. Berkeley’s third and final crusade was about tar-water, a medicine which first attracted his attention around 1741 and which he publicized in 1744.

(Berman, 2005: 13).

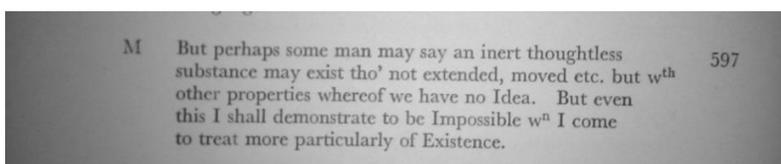
Para el presente capítulo nos vamos a centrar en la primera etapa berkeleyana.<sup>70</sup> Hay una obra anterior a *A New Theory of*

---

<sup>69</sup> Con anterioridad a *Essay Towards A New Theory of Vision*, Berkeley publicó dos libros sobre matemáticas: *Arithmetica* (1707) y *Miscellanea Mathematica* (1707). Es interesante resaltar, como señala Kenneth P. Winkler en la introducción a *The Cambridge Companion to Berkeley*, que el filósofo fue tildado por Samuel Johnson como un “proyector”, por una serie de proyectos que el Obispo había ideado: “Projectors are often ridiculed, as Johnson himself emphasizes, but the folly of a projector is not (or at least not always) the folly of the fool, but rather “the ebullition of a capacious mind, crowded with variety of knowledge, and heated with intensesness of thought.” (Winkler, 2005: 2).

<sup>70</sup> Con posterioridad, Berkeley publicaría en 1733 *The Theory of Vision, or Visual Language, shewing the immediate presence and providence of a Deity, vindicated and explained* (1733). Obra en que el filósofo desarrollará los axiomas sobre

*Vision* llamada *Philosophical Commentaries*. La obra está compuesta por las notas que tomó Berkeley durante ese primer período y que se han mostrado importantes para comprender la construcción de sus teorías filosóficas. Dicho libro, publicado *a posteriori*, en un primer momento compilado bajo el nombre de *Libro de los lugares comunes* (*Commonplace Book*) por su primer editor, el profesor A.C. Fraser, está formado por una serie de comentarios a modo de notas a pie de página de su obra filosófica que consisten en anotaciones, dudas y preguntas con las que el filósofo lleva un diario intelectual. Estos apuntes ponen de manifiesto que las ideas de Berkeley sobre la percepción y la materia preceden a *A New Theory of Vision*. Por ejemplo, leemos:



M But perhaps some man may say an inert thoughtless substance may exist tho' not extended, moved etc... but with other properties whereof we have no Idea. But even

---

distancia, medida y percepción para demostrar las conclusiones a las que llega en *Essay Towards A New Theory of Vision*.

this I shall demonstrate to be Impossible w<sup>n</sup> I come to treat more particularly of Existence.

(Berkeley, 1948a: 74).

Como señala Ernst Cassirer en *La filosofía de la Ilustración* (1997), las teorías del conocimiento y psicología del siglo XVIII se agrupan en torno a un punto central, a saber, la relación que se pueda establecer o no entre determinadas experiencias sensoriales y cualquier otro tipo de estructura, es decir, por ejemplo, ¿en qué medida se puede pasar del dominio de lo táctil al de lo visual?

Estas cuestiones constituyen el núcleo de las teorías de Berkeley sobre la percepción. Berkeley, en *A New Theory of Vision*, parte de la constatación de que la profundidad espacial no se percibe directamente, sino que es en cierta forma construida o inferida por la mente gracias a claves que encontramos en la experiencia. Afirma que damos un orden y estructura a esta realidad que tenemos ante nosotros. Leemos:

20 From al which it follows that the judgment we make of the distance of an object, viewed with both eyes, is entirely the result of experience. If we had not constantly found certain sensations arising from the various dispositions of the eyes, attended with certain degrees of distance, we should never make those sudden judgments from them concerning the distance of objects; no more than we would pretend to judge of a man's thoughts by his pronouncing words we had never heard before.

(Berkeley, 1948b: 175).

Precisamente es aquí donde la experiencia no ayuda a resolver el problema, ya que la forma en que se da la experiencia no nos deja sacar ningún tipo de conclusión de cómo se causa ni en qué condiciones. Berkeley afirma que lo que llamamos distancia, posición, tamaño de la realidad, etc. es invisible. Con lo que estas cualidades se hallan en la materia sensible y no se dan ni de forma independiente ni se pueden reducir a ellas. Afirma de este modo, por ejemplo, que la distancia es en su propia naturaleza imperceptible y aun así la percibimos con la vista. ¿Cómo soluciona el problema?

Aquí ya entramos en los planteamientos expuestos en *Principles of Human Knowledge* (1996b) y *Three Dialogues between Hylas and Philonous* (1996a). Berkeley amplía el concepto de percepción a través de la representación, de modo que toda impresión sensible está ligada a una representación, de referencia mediata. Por ejemplo, percibimos un color (impresión), representamos el cuerpo al que pertenece el color por lo que extrapolamos medidas, distancias, etc. Es a partir de las impresiones que formamos las representaciones de las que inferimos el resto de conceptos. La representación de un campo de girasoles está formada por las impresiones visuales, auditivas, olfativas y táctiles que crean contenido de consciencia. Este contenido siempre es mediado por las impresiones. Todo lo que conocemos nos llega a través de los sentidos y no hay manera de saber qué es lo que hay detrás de ellos, pues no hay manera de salir de la representación que forma los contenidos de consciencia.

3 [...] For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *esse is*

*peripi*, nor is it possible they should have any existence, out of the minds or thinking things which perceive them.

(Berkeley, 1996b: 25).

4. It is indeed an opinion strangely prevailing amongst men, that houses, mountains, rivers, and in a world all sensible objects have an existence natural or real, distinct from their being perceived by the understanding. But with how great an assurance and acquiescence soever this principle may be entertained in the world; yet whoever shall find it his heart to call it in question, may, if I mistake not, perceive it to involve a manifest contradiction. For what are the forementioned objects but the things we perceive by sense, and what do we perceive besides our own ideas or sensations; and is it not plainly repugnant that any one of these or any combination of them should exist unperceived?

(Berkeley, 1996b: 25).

78 [...] Qualities, as hath been shewn, are nothing else but sensations or ideas, which exist only in a mind perceiving them; and this is true not only of the ideas we are acquainted with at present, but likewise of all possible ideas whatsoever.

(Berkeley, 1996b: 58).

PHILONOUS. And can any sensation exist without the mind?

HYLAS. No certainly.

(Berkeley, 1996: 119).

PHILONOUS. When therefore you speak of the existence of matter, you have not any notion in your mind.

HYLAS. None at all.

(Berkeley, 1996: 164).

Como se desprende de los fragmentos, el obispo sostiene que no hay realidad transubjetiva en lo que se refiere al mundo material corpóreo, sino sólo contenidos de conciencia, representaciones. El ser en Locke aún *transcendens*, se torna ahora en ser representado, percibido. *Esse est percipi*. Hay que tener presente, si nos viésemos tentados de llamar a las teorías expuestas como idealistas, que la idea inglesa quiere decir representación. Cualquier objeto que existe, existe porque es percibido. La existencia, así, es percepción. De tal modo, no podemos tener ideas de algo que no sea perceptible. La condición de posibilidad de dichas ideas, lo que las soporta, es la mente. La realidad, así, sólo existe en la medida que está mediada por la percepción vehiculada a través de las sensaciones que crean las ideas que tenemos del mundo.

El problema que se le presenta entonces a Berkeley es cómo justificar el orden y la constancia en nuestras percepciones. El inmaterialismo del obispo visa solucionar los problemas de realidad/apariencia. De no hacerlo su exposición podría desembocar tanto en un escepticismo radical como en un solipsismo que niegue cualquier forma de intersubjetividad. Como veremos más adelante Berkeley soluciona este problema haciendo referencia a Dios como garantía tanto de la existencia de un mundo

más allá de nuestra percepción como de la existencia de otras mentes. Un empirismo llevado al límite y que, en última instancia, precisa de Dios para garantizar su encuadramiento. Pero antes veamos qué relación pueden tener estas teorías con el sensacionismo pessoano que se desprende del *Livro do Desassossego*.

#### 3.4. *Sobre la realidad en el Livro do Desassossego*

Octavio Paz, en el inicio del capítulo dedicado a Pessoa en *Cuadrivio*, afirma que la historia de aquél “podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones” (Paz, 1965: 133). Las reflexiones sobre la realidad y sobre la relación del escritor con la realidad son una constante del *Livro do Desassossego*. Veamos tres ejemplos:

Reconhecer a realidade como uma fôrma da illusão, e a illusão como uma fôrma da realidade, é egualmente necessario e egualmente inutil. A vida contemplativa, para sequer existir, tem que considerar os accidentes objectivos como premissas dispersas de uma conclusão inatingivel; mas tem ao mesmo tempo que considerar as contingencias do sonho como em certo modo dignas de aquella attenção a ellas, pela qual nos tornamos contemplativos.

(Pessoa, 2010a: 251).

E, perante, a realidade suprema da m[inha] alma, tudo o que é util e exterior me sabe a frivolo e trivial ante a

soberana e pura grandeza de meus mais originais e frequentes sonhos. Esses, para mim, são mais reaes.

(Pessoa, 2010a: 124).

Não tomando nada a serio, nem considerando que nos fôsse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nellas nos abrigamos, e a ellas exploramos como a grandes países desconhecidos.

(Pessoa, 2010a: 232).

En la obra pessoana y en el *Livro do Desassossego* muy particularmente, la realidad es equiparable a las sensaciones. Este tema ya ha sido ampliamente tratado. En *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, José Gil (1987) expone dicha temática de manera exhaustiva. En esta ocasión, quisiéramos, no obstante, poner el acento sobre un tema que tratamos de manera parcial en mi trabajo de máster (Giménez, 2009) y que ha sido tratada también por otros investigadores, como Pablo Javier Pérez López (2012: 170): la relación entre determinadas descripciones de la realidad en el *Livro do Desassossego* y las ideas del obispo George Berkeley sobre la representación. En el presente capítulo esperamos estudiar más a fondo dicha relación.

Antes de hacerlo, permítasenos un apunte de carácter histórico. Durante su formación inglesa en Durban, Sudáfrica, Pessoa seguramente oyó mencionar la obra de Berkeley. Lisboa. Las investigaciones de A. E. Severino (1983) y de H. D. Jennings (1984), quienes estudiaron la etapa africana de Pessoa, no permiten plantear otra hipótesis, es decir, no citan ni hacen referencia a Berkeley. Pessoa parece comenzar a aludir al filósofo sólo después de 1905

(144H-6<sup>r</sup>), es decir, tras su regreso a Lisboa. Así, en sus textos filosóficos (Pessoa, 2006), Pessoa cita las teorías idealistas y subjetivistas del pensador irlandés.<sup>71</sup> En dichos textos se encuentran formuladas concepciones teóricas y sistemas filosóficos. Estos ahondan en un inmaterialismo de corte idealista mezclado con cierto platonismo. En el fragmento que leeremos a continuación veremos referencias a Leibnitz, Kant y Fichte. Me centro en Berkeley para circunscribir el corpus a analizar.

---

<sup>71</sup> En 1968, António de Pina Coelho editó en dos volúmenes los textos filosóficos de Fernando Pessoa. En la introducción aclara: “A presente coleção de textos filosóficos parece-nos ser um contributo muito valioso para a interpretação de uma obra e revelação de mais uma faceta de um autor, que, de ano para ano, se vem metamorfoseando na mente do público, A antinomística que caracteriza a obra pessoana [...] não consiste apenas numa linguagem contrastada ou numa apoditicidade de negações, como declara Pessoa: «In this science the aim should be to prove negations not affirmations, not at the same time that the universe is infinite and is finite, but at the same time that it is not infinite and that is not finite» (I vol. IV, 24). Deve assumir-se também num sentido mais amplo, de pandemónio de teorias de opiniões e contra-opiniões, que, de uma forma selvática, ecléctica, põem-se, opõem-se, misturam-se, desenvolvem-se sem se destruírem, ficando todas com igual direito à sobrevivência, como tentativas igualmente válidas de tradução desse intraduzível em linguagem humana que é o logos ou palavra do Ser.” (Pessoa, 2006: XI). António de Pina Coelho ya notó en 1968 el carácter ecléctico de los textos filosóficos de Pessoa. Para este capítulo, y para esta tesis, nos centramos en la relación con las teorías de Berkeley que se trata de una relación poco estudiada. Analizar todas las relaciones filosóficas del libro sería desproporcionado para los límites de este trabajo.

36 22-86  
/

Knowledge.

1. We know things, not as they are, but merely as they appear to us. (Kant)

~~of~~ Kant

Vant d'hommes. Kant de sensations.

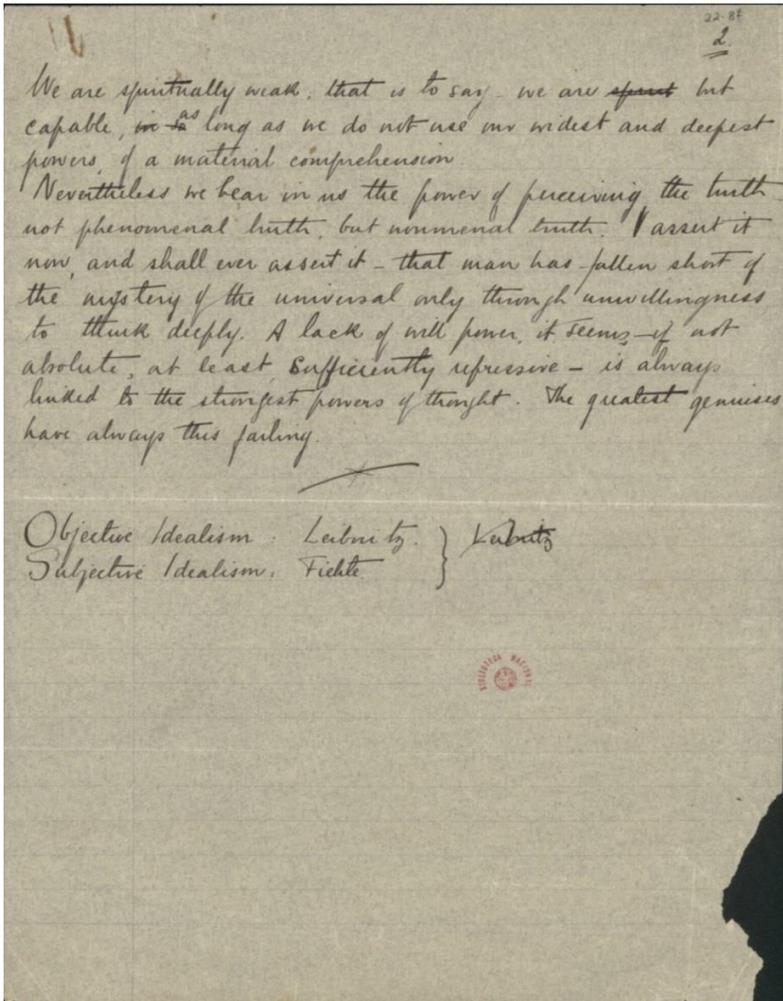
Society has caused commonness of sensation  
Commonness of nomenclature and acquired  
sensation point ~~is~~ are the cause of our thinking  
& feeling all alike.

A man who has lived in a country where there  
are no ~~water~~ clocks, on going into a <sup>region</sup> place where there  
are clocks and on seeing one for the first time  
feels very much otherwise than a native of that country.  
Hence the entire subjectivity of our knowledge.

SUBJECTIVE }  
IDEALISM }

Matter does not exist - as matter. It exists as  
matter only through the medium of our senses.  
To the rustic a <sup>tree</sup> ~~tree~~ is a tree; to a poet it is more  
than a tree. It is in some sort like this that  
we see matter through lack of spiritual perception.  
As these mountains which when seen from  
far seem the barest & most sterile crag, but  
which, seen from near show not rocks or  
shelters at all, but valleys and large acres of cultivated  
land.

(22-86f)



(22-87 f)

## KNOWLEDGE

1. We know things, not as they are, but merely as they appear to us. (Kant).

Tant d'hommes — tant de sensations.

Society has caused commonness of sensation.

Commonness of nomenclature and acquired

sensation-point are the cause of our thinking and feeling all alike.

A man who has lived in a country where there are no clocks, on going into a region where there are clocks and on seeing one for the first time feels very much otherwise than a native of that country. Hence the entire subjectivity of our knowledge (subjective idealism).

Matter does not exist — as matter. It exists as matter only through the medium of our senses. To the rustic a tree is a tree; to a poet is more than a tree. It is in some sort like this that we see matter through lack of spiritual perception. As those mountains which, when seen from far, seem the barest and most sterile crags, but which, seen from near show not rocks or sterilest at all, but valleys and large acres of cultured land.

We are spiritually weak; that is to say — we are but capable, as long as we do not use our widest and deepest powers, of a material comprehension.

Nevertheless we bear in us the power of perceiving the truth — not phenomenal truth, but noumenal truth. I assert it now, and shall ever assert it — that man has fallen short of the mystery of the universal only through unwillingness to think deeply. A lack of will power, it seems — if not absolute, at least, sufficiently repressive — is always linked to the strongest powers of thought. The great geniuses have always this failing.

Objective Idealism: Leibnitz.

Subjective Idealism: Fichte.

(Pessoa, 1968: I, 120).

Para o I[dealismo] S[ubjectivo] tipo sistema de Berkeley. Para Berkeley o mundo é o conjunto das nossas sensações... O conceito é por um lado uma conclusão que o entendimento tira, unidade extraída pelo entendimento da multiplicidade das sensações.

(Pessoa, 1968: I, 122-123).

What is existence? We say that the ideal does not exist, but that the real does. But what do we mean by exist? What is existence?

Esse est percipi (Berkeley).

(Pessoa, 1968: I, 126).

Há, finalmente, o espiritualismo absoluto. Intensificada a ânsia espiritualista chega-se a um ponto em que à matéria se nega toda a realidade, salvo a inevitável realidade lógica — isto é, a realidade perante o pensamento; visto que, para pensar a matéria visual, ilusória é preciso pensá-la; para a pensar é forçoso tê-la por ser qualquer coisa, ainda que só para o pensamento. Ser aparência é, de certo modo, ser; e ser de certo modo é ser. Todos os sistemas chamados idealistas — excepto o idealismo dito transcendental, isto é, aquele que provém de Kant — pertencem a esta categoria. Pertencem a esta categoria as metafísicas de Leibnitz e de Berkeley.

(Pessoa, 1968: II, 167).

Los fragmentos ponen de manifiesto, como mínimo, que Pessoa conocía los planteamientos filosóficos de Berkeley. Si analizamos el contenido del fragmento titulado “Knowledge” (22-86<sup>r</sup>) vemos paralelismos entre este texto de Pessoa y el fragmento de Berkeley anteriormente citado (1996: 25) no sólo porque se hace referencia a las montañas como ejemplo, sino a las sensaciones como fuente de conocimiento. Estos paralelismos sostienen la hipótesis de la influencia de las ideas del obispo sobre la obra pessoana. De esta forma, queda demostrada la lectura de Berkeley y la asimilación de sus teorías a la luz de los textos citados anteriormente. De la misma forma en que leemos a Pessoa citar a Berkeley en los textos filosóficos:

What is existence? We say that the ideal does not exist,  
but that the real does. But what do we mean by exist?  
What is existence?  
*Esse est percipi* (Berkeley).

(Pessoa, 1968: I, 126).

En un fragmento del *Livro do Desassossego* podemos leer una formulación similar:

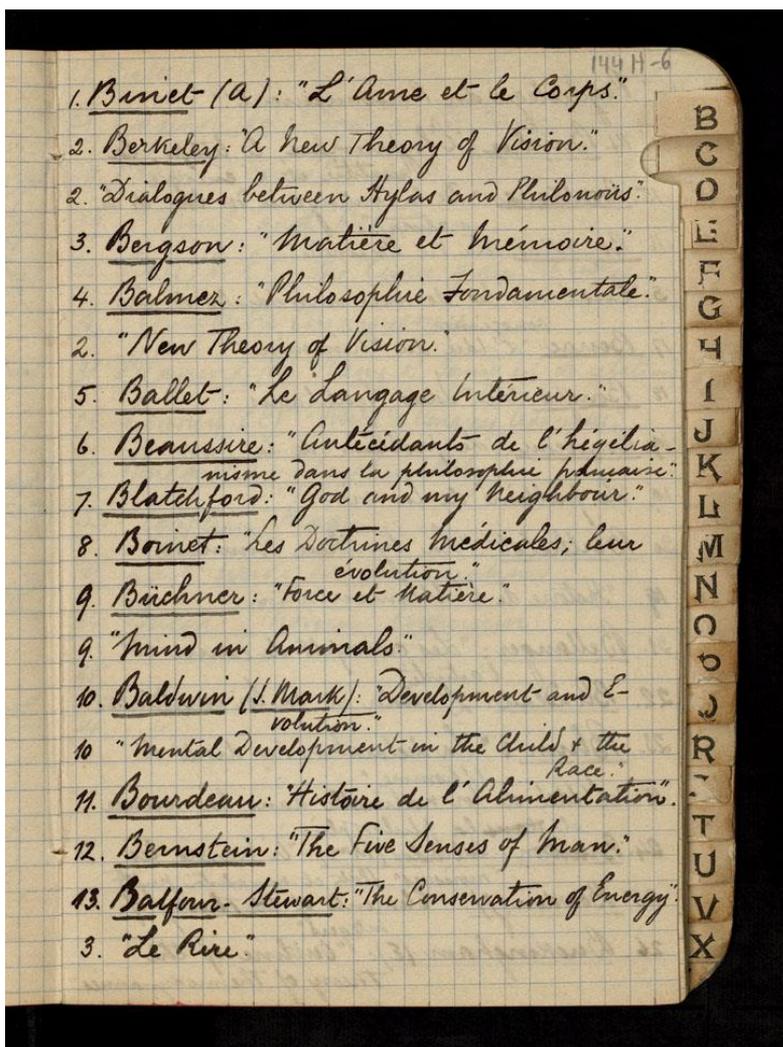
Ficamos portanto com as n[ossa] sensações por unica  
"realidade", entendendo que "realidade" não tem aqui  
sentido nenhum, mas é uma convivencia para phrarsear.  
De "real" temos apenas as n[ossa] sensações, mas "real"  
(que é uma sensação nossa) não significa nada [...].

(Pessoa, 2010a: 495).

Pessoa añade en este fragmento un elemento interesante, la conveniencia para frasear que analizaremos a continuación. Es decir, el fragmento escrito sirve a Pessoa para hacer real su vinculación con el mundo a través del arte. Además de ser citado, Berkeley también consta en una lista bibliográfica muy extensa.<sup>72</sup> Esa lista atestigua muchas de las lecturas que el escritor luso pretendía realizar y entre ellas consta *A New Theory of Vision* y *Dialogues Between Hylas and Philonöis*, ambas del filósofo:

---

<sup>72</sup> Accesible online a través del legado de Fernando Pessoa alojado en la Biblioteca Nacional Digital (véase la sección de los Cuadernos).



(144H-6)

Vemos el interés de Pessoa en Berkeley junto con otros autores. Permítasenos insistir que aquí no vamos a analizar dicha lista que merece de por sí un trabajo aparte. La citación de la fuente va encaminada a mostrar de forma fehaciente que Pessoa conocía la obra de Berkeley. Ahora bien, volvamos al *Livro* para dar cuenta de

los fragmentos que también hacen referencia a las sensaciones y a las percepciones como vehículo de conocimiento:

“Sou do tamanho do que vejo!” Cada vez que penso esta phrase com toda a atenção dos meus nervos, ella me parece mais destinada a reconstruir constelladamente o universo. “Sou do tamanho do que vejo!” Que grande posse mental vae desde o poço das emoções profundas até ás altas estrellas que se reflectem nelle e, assim, em certo modo, alli estão.

(Pessoa, 2010a: 230).

A erudição da sensibilidade nada tem a ver com a experiencia da vida. A experiencia da vida nada ensina, como a historia nada informa. A verdadeira experiencia consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a analyse d’esse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo; basta que o procuremos e o saibamos procurar.

(Pessoa, 2010a: 296).

Ergo-me da cadeira com um esforço monstruoso, mas tenho a impressão de que levo a cadeira commigo, e que é mais pesada, porque é a cadeira do subjectivismo.

(Pessoa, 2010a: 189).

Quem sou para mim? Só uma sensação minha.

(Pessoa, 2010a: 838).

La influencia de las teorías de Berkeley se extiende por todo el texto pessoano que hace referencia a las sensaciones. Considero que una parte del sensacionismo pessoano se entiende mejor a la luz de las teorías de Berkeley sobre la percepción. De ahí que Soares cite a Caeiro y afirme que se puede reconstruir el universo a partir de la frase “Sou do tamanho do que vejo”(Pessoa, 2010a: 230). Tal y como se desprende de un y otro planteamiento, el filosófico de Berkeley y el literario de Pessoa en *Livro*, las únicas certezas son las sensaciones. No se puede ir más allá de la subjetividad de las mismas para afirmar la existencia de algo que exista con independencia del sujeto que las percibe. Este tipo de planteamientos, el filosófico de Berkeley y el literario-ensayístico de Pessoa, conllevan problemas de justificación del conocimiento y de la intersubjetividad. En el caso de Berkeley, como veremos ahora, soluciona el escepticismo y el solipsismo recurriendo a Dios. Pessoa hace de la sensación la unidad que da sustancia al fragmento y recurre a la literatura para tornar real la irrealidad de su vida.

### 3.5. *Solipsismo y crisis de sentido: de lo irreal cotidiano a lo real de la letra*

Ahora bien, como decíamos, un riesgo que corren tanto las filosofías idealistas como las inmanentistas es el solipsismo. Berkeley soluciona este problema apelando a Dios como garante de la unión “yo” – “mundo”. Para Berkeley, sólo las ideas pueden influir en las ideas. Las representaciones tienen pues que derivarse de un espíritu, ya que sólo los espíritus pensantes pueden tener representaciones. Como los hombres no tenemos poder sobre dichos conjuntos representativos, habrá de ser un espíritu superior

el que las cause. La totalidad de estas ideas se llama naturaleza; su fundamento es Dios.

To me it is evident, for the reasons you allow of, that sensible things can not exist otherwise than in a mind or spirit. Whence I conclude, not that they have no real existence, but that seeing they depend not on my thought, and have an existence distinct from being perceived by me, there must be some other mind wherein they exist. As sure therefore as the sensible world really exists, so sure is there an infinite omnipresent spirit who contains and supports it.

(Berkeley, 1996b: 152).

Rosa Alice Branco sostiene que tras el cuestionamiento de la representación de la realidad exterior, que desemboca en escepticismo, Berkeley tiene que dotar a la realidad de cierto estatuto:

Para retirar o carácter flutuante do objecto, uma vez que a percepção não pressupõe um substrato físico, é preciso dotá-lo de uma substancialidade que não seja a de uma substância material. É condição suficiente da sua existência que seja percebido por Deus, percepção que será efectuada por via não sensível.

(Branco, 1998: 148).

Dios es condición de posibilidad tanto de la realidad, a un nivel epistemológico (de conocimiento del mismo) como a un

nivel metafísico (de cómo sea la realidad para que pueda ser percibida). Tenemos de esta manera, que en el caso de Berkeley, Dios es la garantía de la realidad, de la posibilidad de conocimiento de la misma y de la comunicación de dicho conocimiento.<sup>73</sup> Es decir, al planteamiento filosófico de Berkeley le surge el problema de justificar el orden de la experiencia para lo que apela a una entidad superior, dado que sólo una idea puede influenciar sobre una idea. Ahora bien, ante el mismo tipo de problema, el de justificar el orden de la experiencia para poder dar coherencia al mundo, el proyecto de Pessoa no se puede sostener en Dios. Uno de los lamentos del *Livro* es precisamente la falta de un Dios dador de sentido.

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber porquê. [...] Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa somma de animaes, fiquei, como outros da orla das gentes, naquella distancia de tudo a que commummente se chama a Decadencia. A Decadencia é a perda total da consciencia; porque a consciencia é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia.

(Pessoa, 2010a: 231).

---

<sup>73</sup> Recordemos las palabras de Jorge Luis Borges en *Nueva refutación del tiempo*: “El dios de Berkeley es un ubicuo espectador cuyo fin es dar coherencia al mundo”. (Borges, 1974:767).

De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado mental. Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analysar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar á minha volta. Sinto-me tão isolado que roço a distancia entre mim e o meu fato. Sou uma criança, com uma palmatoria mal accesa, que atravessa, de camisa de noite, uma grande casa deserta. Vivem sombras que me cercam – só sombras, filhas das coisas mortas e da luz que me acompanha. Ellas me rondam aqui ao sol, mas são gente. E são sombras, sombras...

(Pessoa, 2010a: 246).

Nunca encontrar Deus, nunca saber, sequer, se Deus existe! Passar de mundo para mundo, de incarnação para incarnação, sempre na illusão que acarinha, sempre no erro que affaga.

A verdade nunca, a paragem nunca! A união com Deus nunca! Nunca inteiramente em paz mas sempre um pouco d'ella, sempre o desejo d'ella!

(Pessoa, 2010a: 358).

Lo que queremos apuntar es que, delante de posicionamientos teóricos como los de Berkeley y sensacionistas como los de Pessoa, hay un problema de justificación del conocimiento de la realidad tal y cómo esta se da. De no explicarse se pone en entredicho al mundo y a los otros. En el caso de Pessoa, la justificación de este orden falta. Como vimos en la introducción y al inicio de este capítulo, la obra de Pessoa se inscribe después de

las filosofías de la sospecha donde el sujeto deja de ser el centro del discurso y Dios no da respuestas. Sobre este desplazamiento, los sociólogos Peter Ludwig Berger y Thomas Luckmann señalan en *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido* (1996) que tanto el proceso de secularización como el pluralismo moderno son los causantes de la crisis de sentido en la modernidad, esto es, de la falta de discursos o sistemas capaces de encauzar de forma la relativización de los valores:

El pluralismo moderno conduce a la relativización total de los sistemas de valores y esquemas de interpretación. Dicho de otro modo: los antiguos sistemas de valores y esquemas de interpretación son descanonizados. [...] La debilidad de esos repetidos conceptos no radica en el hecho de que exacerban las crisis de sentido, sino en no percibir la capacidad que los individuos y las distintas comunidades de vida y de sentido para preservar sus propios valores e interpretaciones.

(Berger & Luckmann, 1996: 28).

En una aproximación diferente Lyotard argumentará en *La condición postmoderna* (Lyotard, 2000) que tal situación conlleva al fin de los grandes relatos.<sup>74</sup> No hay certezas. No hay sistemas que

---

<sup>74</sup> La legitimación del saber que expone el filósofo francés sufre a partir de la modernidad una fractura en que el sujeto del relato se presenta como cognitivo o como práctico, como héroe del conocimiento o como héroe de la libertad. Así, la legitimación no siempre va en la misma dirección sino que el relato resulta insuficiente en su totalidad.

expliquen el mundo. Sólo quedan fragmentos.<sup>75</sup> Si no hay un Dios que justifique tanto la unión con el mundo como con las demás subjetividades, entonces queda en entredicho la realidad, la posibilidad de conocimiento de la misma y su comunicación. La falta de Dios es también la falta de un *Discurso* y esto se traduce en la constatación de la imposibilidad de ofrecer una obra cerrada y coherente.<sup>76</sup>

¿Cómo se enfrenta Pessoa a la justificación del orden de las sensaciones que Berkeley resuelve apelando a Dios? ¿Cómo se enfrenta al problema de justificar realidad/apariencia? Veamos un poema de Álvaro de Campos que ilustra esta posición:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias  
pessoas,  
Quanto mais personalidades eu tiver,  
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,

---

<sup>75</sup> Podemos añadir un apunte de Eduardo Lourenço en relación con el texto y la nota anterior: “o não herói Bernardo Soares pertence à posteridade dos heróis românticos do sentimento da nulidade da vida. Ele não procura nenhum contacto autêntico. Nem sequer procura justificar-se; ou então, finge. O elo humano quebrou-se. A ideia de um objectivo desapareceu da aventura acabada ou nunca verdadeiramente iniciada do ser dito humano. A morte da História em sentido moderno, com uma origem e uma finalidade, é uma evidência nunca proclamada mas presente em cada linha do texto, fragmento de fragmentos, jubilosamente suicidário, que ao findar – se fim existe – terá por nome Bernardo Soares”. (Lourenço, 2004: 96).

<sup>76</sup> “Ao mesmo tempo cinzento e luminoso. Estou a falar de um texto. Do texto vertiginoso e estático, opaco e cintilante, que não brilha para o exterior e se concentra num único ponto de extrema densidade. Aquele ponto em que o texto não tem assunto, não é lugar de história nenhuma que não seja a da ausência de todas as histórias” (op. cit.: 103).

Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,  
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente  
atento,  
Estiver, sentir, viver, for,  
Mais possuirei a existência total do universo

(Pessoa, 2002: 251).

Pessoa atraviesa los problemas de realidad/apariencia a través de las sensaciones expresadas en diferentes formatos de escritura. Es decir, es a través de la creación que da orden al conjunto de las sensaciones. Pone al arte en el lugar de Dios. Bernardo Soares también apela a hacer de la literatura un modo de vida, como modo de entender y enfrentarse a esa crisis de sentido y como modo de pasar de lo irreal cotidiano a lo real de la letra que forma palabras que forman frases que forman fragmentos:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a macula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fôsse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o sabor. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descriptas com phrases que as definam no ar da imaginação, terão côres de uma permanencia que a vida cellular não permite.

(Pessoa, 2010a: 292)

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa; os campos, as cidades, as idéas, são coisas absolutamente ficticias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literarias.

(Pessoa, 2010a: 263).

La literatura se realiza y queda fijada en los materiales que se han preservado. Los diferentes textos que forman parte del legado, escritos en diferentes hojas, con diferentes tintas, a mano, a máquina, etc., forman esa realidad material que volvió la vida real. Una materialidad plural basada en la construcción literaria de la realidad desposeída de un único discurso.

### 3.6. *A modo de cierre: Sensación, fragmento y edición en el Livro do Desassossego*

*Literaturizar* como forma de crear realidad y llenar el vacío que se abre entre un mundo ignoto y un Dios que no existe. Este es uno de los rasgos de la obra de Pessoa en la que deviene un demiurgo y construye un universo a través de ficciones que podríamos llamar “totalizantes”. Es decir, que anhelan narrarlo todo. Pessoa concibe “a sensação como realidade essencial” (Pessoa, 2009: 180) de tal manera que dicha realidad está formada por un cúmulo de sensaciones a las que, como hemos visto, resulta complicado encontrar una justificación de su orden. Es decir, en la medida que no podemos salir de ellas y que no podemos apelar a

otra entidad que de coherencia, no resta aislamiento e incertidumbre. La forma de dar cuenta de las incertidumbres para intentar objetivarlas es a través del fragmento.

Precisamente George Rudolf Lind (1970) apela al fragmento como la unidad que da cuenta de la experiencia en el sensacionismo pessoano. Para el investigador, el sensacionismo es una suerte de objetivación de la experiencia con la materialización de la sensación a través del fragmento. Así, Lind analiza el sensacionismo en Pessoa citando un fragmento de las *Páginas Íntimas* que dice:

1. A base de toda a arte é a sensação.
2. Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciência dessa sensação, e esse facto de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência dessa consciência, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal — o que dá a emoção artística — essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa. Temos, pois:
  - (a) A sensação, puramente tal.
  - (b) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor e, portanto, um cunho estético.
  - (c) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.

(Pessoa, 1966: 168-169) (Pessoa, 2009: 174).

A partir de aquí la sensación pasa a ser intelectualizada y puede ser descompuesta (deconstruida). La unidad de esta descomposición para Lind es el fragmento: “Através do fragmento sensacionista, apesar da sua falta de clareza conceptual, fala o poeta modernista consciente e experimentado, procurando objectivar a experiência e subordiná-la aos critérios de razão poética” (Lind, 1970: 171). Como han demostrado ampliamente tanto José Gil (Gil, 1987) como Teresa Rita Lopes (Pessoa, 1993) y Jerónimo Pizarro (Pessoa, 2009) los fragmentos en que Pessoa hace alusión a la realidad y las sensaciones son múltiples. Las coincidencias con los enunciados de Berkeley citados son muchas. Por ejemplo:

1. A sensação como realidade essencial.
2. A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção da sensação é ser em commum com as outras.
3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada: a obra de arte é um produto de imaginação. A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de superfluo. (?????)
4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.
5. 3ª regra: abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.

6. São estes os trez princípios do Sensacionismo considerado apenas como arte.

7. Considerado como metaphysica, o Sensacionismo visa a não compreender o universo. A realidade é a incompreensibilidade das cousas.

Comprehendel-as é não compreende-las.

A leitura d'este manifesto exige uma cultura metaphysica e dialectica que não se pode exigir senão aos absolutamente ignorantes.

(Pessoa, 1993: 266-267)(Pessoa, 2009: 180).

“A sensação como realidade essencial”. Recordemos a Berkeley: “Qualities, as hath been shewn, are nothing else but sensations or ideas, which exist only in a mind perceiving them” (Berkeley, 1996b: 58). De forma similar en el *Livro*:

A unica realidade para mim são as m[inhas] sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da m[inha] propria existencia estou certo. Posso estar-o apenas d'aquellas sensações a que eu chamo minhas.

(Pessoa, 2010a: 495).

Volviendo a la literaturización del mundo, la forma con que Pessoa se relaciona con la realidad sólo puede ser expresada en fragmentos, recordemos: un determinado estado lo lleva a escribir “fragmentos, fragmentos, fragmentos”(Pessoa, 1985: 39). No existen las certezas que posibiliten un relato unitario en ningún sentido, ni filosófico, ni literario. De ahí el punto 4 del fragmento mencionado arriba: “A obra de arte é uma tentativa de provar que o

universo não é real”. La escritura de Pessoa, así, se construye sobre la anotación y reconstrucción literaria de sensaciones con vistas a un horizonte irrealizable que es el *Livro* y cuya persecución desencadena, mantiene y proyecta la escritura. La concentración de la consciencia en las percepciones y en las sensaciones que se recogen en el fragmento de escritura coexisten con el deseo y con el proyecto de darles la forma de libro. La consumación de la escritura en libro no se cierra, se reinicia, se reemprende y se repiensa durante los más de veinte años que duró la construcción del libro. En términos aristotélicos podríamos decir que el *Livro* está siempre en potencia, no en acto, o sólo en acto a través de los editores que interpretan y cierran lo que Pessoa no concluyó.

Así, la realidad, en los términos referidos, sólo puede ser expresada en fragmentos. Por su naturaleza los fragmentos del *Livro do Desassossego*, tendrán que ser necesariamente interpretados tanto desde el nivel interno del fragmento como a partir de la ordenación y selección a la que obliga el *Livro*.

“La vida humana no es sino una serie de notas a pie de página de una vasta y oscura obra maestra inconclusa”, afirma el narrador de *Pálido Fuego* de Nabokov (1992). La vasta obra maestra inconclusa de Pessoa es el *Livro do Desassossego*. Esta es una obra en la que intenta narrar todo a través de fragmentos, como notas a pie de página, que dieran cuenta de la irrealidad de su vida cotidiana, por eso se trata también, como manifiesta Pessoa-Soares, de una autobiografía sin hechos (Pessoa, 2010a: 219). La suma de fragmentos forma un proceso que acaba construyendo la figura de Bernardo Soares, un *semi-Pessoa* mutilado, en palabras del mismo Pessoa, (Pessoa, 2012: 486) cuyo estado de no-ser le lleva a escribir, en un devaneo, sólo “*fragmentos, fragmentos, fragmentos*”.

João Barrento afirma que “pensar é abrir caminho entre os escombros do que foi pensado” (2010: 61). El fragmento sería ese escombros por el que la subjetividad emerge como ente capaz de dar sentido. Barrento desmenuza las características del fragmento afirmando que en la modernidad intrínsecamente fragmentaria, la única forma posible de arte se asume irreversiblemente como semiosis alegórica, y no como mimesis simbólica (2010: 63). De este modo, Barrento analiza el paso del romanticismo a la modernidad a través de la figura de Novalis del que cita: “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva [...] a mais capaz de, nas asas da reflexão poética, potenciar incesantemente as coisas, multiplicando-as como numa série infinita de espelhos” (2010: 63). Para Barrento, el fragmento en el romanticismo es la manifestación de lo poético en la medida que sueña con una totalidad.<sup>77</sup> Es decir, en la relación con otros fragmentos. La paradoja, para el investigador, está en que en cierta manera el fragmento representa una totalidad o el anhelo de la misma. Así se entiende el *Livro do Desassossego* como ese anhelo o deseo de totalidad que, en su falta de consumación, posibilita la escritura de Pessoa. Esa misma falta de consumación es la

---

<sup>77</sup> De manera similar, para Hans-Jost Frey (1996), el fragmento no es un todo ni una parte, permanece sin cerrar y puede ser explicado a partir de una totalidad siempre que esta totalidad sea variable (que pueda aceptar suma o resta de los elementos). De ser una totalidad fijada, estaríamos hablando de partes de un todo y el fragmento perdería su especificidad. El archivo representa esa totalidad que no está fijada y que puede aceptar suma y resta de las partes de las que está parcialmente compuesta. Un ejemplo reciente de este punto lo tenemos en la última edición del *Livro do Desassossego* en la compilación de Richard Zenith (2012) que presenta cinco inéditos. Desde la primera publicación en 1998 Zenith ha preparado diez ediciones diferentes del mismo libro. El archivo está formado por elementos variables. La biblioteca nacional presenta unos 723 facsimiles de los originales de Pessoa atribuidos al *Livro do Desassossego*. Esta cifra se expande o se contrae en función de la interpretación del editor sobre la base material.

condición de posibilidad de las diferentes ediciones que, al interpretar esa base fragmentaria, ofrecen una versión de la base textual. La influencia de las teorías de Berkeley, combinadas con los procesos de secularización y de pluralismo moderno, fundamenta filosóficamente una determinada relación con el mundo. Frente al solipsismo, del que da cuenta el sensacionismo y de la falta de certezas, Pessoa intelectualiza las sensaciones y les da forma de fragmentos, “the only reality in art is consciousness of the sensations” (Pessoa, 1966: 124). Los fragmentos son las notas a pie de página de un gran relato inexistente. No existe *El gran relato*, como no existe ‘el’ *Livro do Desassossego* y sí ‘los’ *Livros do Desassossego*. Existen las impresiones que se acumulan y de las que nos queda el testimonio material fragmentario que da forma al deseo de totalidad que el *Livro* y la obra representa.



## 4. Identidad y escritura: las máscaras escritas<sup>78</sup>

*Una escritura que no cesa de nominarse*

**L**a escritura que conseguimos leer en los testimonios que forman el corpus del *Livro do Desassossego* presenta un movimiento irregular. Hemos hablado de las correcciones, de las revisiones y reescrituras como marcas de la subjetividad de Pessoa enmarcada en diferentes fases de composición de los textos. Se trata de una escritura que no se realiza en ningún género determinado, una escritura que se proyecta de una determinada manera pero que incluso así, sigue en la forma proteica que le da esencia. Siempre nos podremos preguntar cómo habría sido el *Livro* si Pessoa lo hubiese terminado. No hay mayor reclamo para la interpretación que un condicional de este tipo. La base sobre la que trabajamos es la que nos dice, que a pesar de las múltiples listas, de los múltiples prefacios, de las últimas indicaciones de Pessoa, el libro no llegó a ver la luz de la mano del

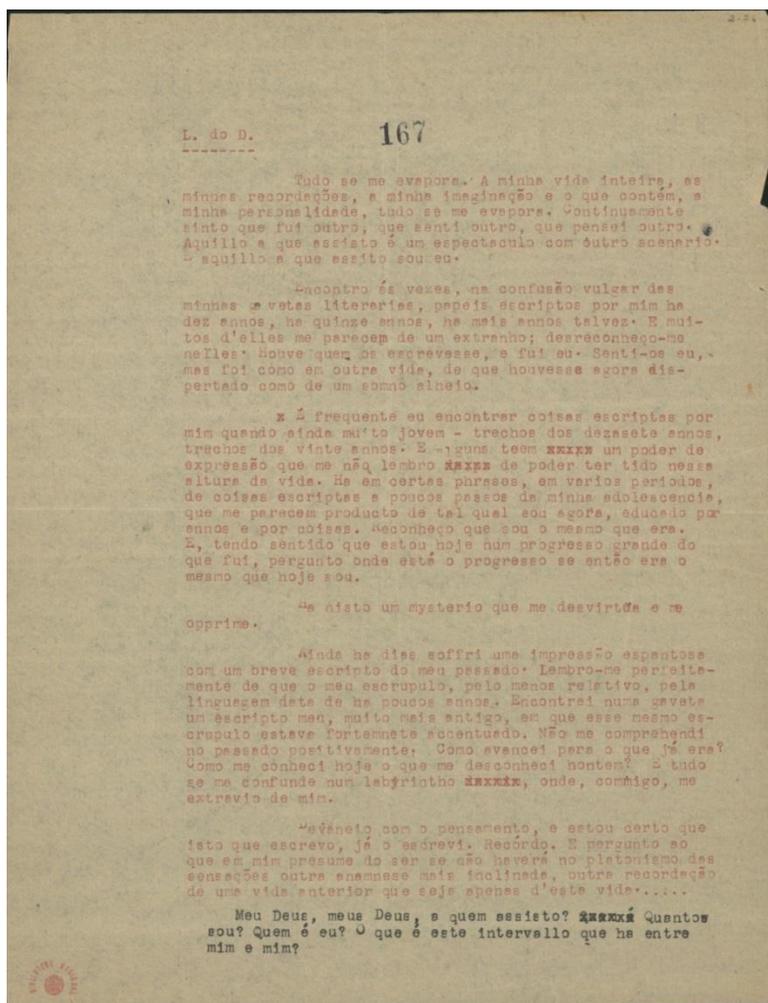
---

<sup>78</sup> La base de este capítulo se halla en un artículo presentado para la revista *Pessoa Plural* (Giménez, 2012a). Para el capítulo de la tesis ahondamos también en la figura de Vicente Guedes y profundizamos en el concepto de heteronimia.

escritor portugués. Quedó a medio camino, en el *marasmo in progress* que su producción parece suponer.

#### 4.1. *Las marcas de la subjetividad*

De la misma forma, las identidades que Pessoa fue tejiendo para el *Livro*, adolecen de la misma incompletitud. Vicente Guedes se perfila como el autor de la primera fase de producción. Bernardo Soares, esa personalidad mutilada, también se queda a medio camino con la máscara mal zurcida. La construcción de estos nombres está muy asociada al proceso de escritura. Las identidades no son un punto de partida, sino la manifestación del mismo proceso de construcción que es el que soporta la arquitectura de los nombres, no al revés. Un libro inacabado no podía menos que tener un heterónimo a la par, es decir, sin terminar también. Todos los lectores e intérpretes de la obra intentamos remendar lo que el escritor no resolvió con las herramientas que disponemos. Veamos un fragmento que nos habla del proceso de escritura, de revisión y de identidad.



(2-76f)

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquillo a que assisto é um espectáculo com outro scenario. E aquillo a que assisto sou eu.

Encontro ás veces, na confusão vulgar das minhas gavetas literarias, papeis escriptos por mim ha dez annos, ha quinze annos, ha mais annos talvez. E muitos d'elles me parecem de um extranho; desreconheço-me nelles. Houve quem os escrevesse, e fui eu. Senti-os eu, mas foi como em outra vida, de que houvesse agora despertado como de um somno alheio.

É frequente eu encontrar coisas escriptas por mim quando ainda muito jovem — trechos dos dezassete annos, trechos dos vinte annos. E alguns teem um poder de expressão que me não lembro de poder ter tido nessa altura da vida. Ha em certas phrases, em varios periodos, de coisas escriptas a poucos passos da minha adolescencia, que me parecem producto de tal qual sou agora, educado por annos e por coisas. Reconheço que sou o mesmo que era. E, tendo sentido que estou hoje num progresso grande do que fui, pergunto onde está o progresso se então era o mesmo que hoje sou.

Há nisto um mysterio que me desvirtua e me opprime.

Ainda ha dias soffri uma impressão espantosa com um breve escripto do meu passado. Lembro-me perfeitamente de que o meu escrupulo, pelo menos relativo, pela linguagem data de ha poucos annos. Encontrei numa gaveta um escripto meu, muito mais antigo, em que esse mesmo escrupulo estava fortemente accentuado. Não me comprehendi no passado positivamente. Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci hontem? E tudo se me

confunde num labirinto, onde, commigo, me extravio de mim.

Devancio com o pensamento, e estou certo que isto que escrevo já o escrevi. Recórdo. E pergunto ao que em mim presume de ser se não haverá no platonismo das sensações outra anamnese mais inclinada, outra recordação de uma vida anterior que seja apenas d'esta vida...

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervallo que ha entre mim e mim?

(Pessoa, 2010a: 371).

Transcribimos todo el fragmento dada su pertinencia con el tipo de enfoque que pretendemos. Si analizamos el contenido del mismo vemos que comienza manifestando cierto estado de ánimo o aflicción que lo lleva a plantearse quién es. Vimos en el capítulo anterior como la obra de Pessoa se inscribe tras las filosofías de la sospecha como un intento de respuesta ante el silencio de Dios y un mundo que no se puede conocer. El malestar da paso a los textos que el narrador encuentra y en los que dice no reconocerse, en “muchos de ellos le parecen de un extraño”. Hace referencia a diferentes fases de producción en las que presente y pasado parecen desdibujarse en un laberinto donde todo se confunde. Se pregunta por alguna especie de platonismo en una suerte de reminiscencia oscura que no sabe descifrar. Finalmente se cuestiona cuántos será, qué es ese intervalo entre él y él. Este último párrafo llama la atención cuando analizamos el testimonio original. Que la inscripción material en el papel fuese hecha en una tinta

diferente sugiere una fase posterior de composición, como si el escritor hubiese repasado el texto, releído, y continuase la escritura preguntándose qué sujeto es cada uno de aquellos que parecen participar en el proceso de creación. El intervalo que hay entre él y él, es un intervalo de emergencia o de la toma de consciencia que da a cada estilo una identidad diferenciada y en la que los procesos de lectura y reescritura tienen un lugar predominante ¿No será esa una de las génesis de la heteronimia? Ese intervalo que hay entre “mim e mim”, aplicado al *Livro*, podemos imaginarlo como la distancia entre Guedes y Soares en los que la escritura parece de un extraño.

El *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa suele ser considerado como la obra en prosa más representativa del escritor portugués. Recapitulemos lo que hemos visto hasta ahora. Los fragmentos que habrían sido escritos entre finales de 1929 y 1934 fueron atribuidos a una semi-máscara llamada Bernardo Soares. El *Livro* fue publicado póstumamente y por primera vez en 1982, y desde entonces la ordenación de los textos ha ido variando como hemos visto. La misma naturaleza de la obra, constituida por *fragmentos, fragmentos, fragmentos* (Pessoa, 1985: 39) y la forma desarticulada en que se conserva, condicionaron un libro que ha sido tildado de “no-libro y texto suicida” (Lourenço, 1993: 83), de “desafío mental e iniciación vital” (Quadros, in Pessoa, 1986: 42), de “novela doble” (Tabucchi, 1997: 82) y de continuo *work in progress* (Bréchon, 1999: 522), entre otras calificaciones. Como comentamos antes, Jerónimo Pizarro habla de tres autores en la busca de un *Livro*. La autoría de la obra en el caso de Pessoa es de por sí problemática. En este capítulo repasaremos aquello que entendemos por heteronimia y veremos qué papel juega con relación al proceso de escritura y de creación de la identidad. Para

comenzar, detengámonos en una apreciación de Eduardo Lourenço:

É, pois, inútil procurar um homem por detrás da multiplicidade das suas máscaras, ou um texto por detrás dos textos para sempre dispersos e estilhaçados. Procurando o homem, só encontraremos textos; procurando o texto, só encontraremos um dos não-textos capitais do mundo moderno. Mas essa ausência de homem, duplicada por uma ausência de texto, assinala com uma violência extrema o lugar vazio de uma agonia humana, de um combate cultural absolutamente ímpar. É sobre essa ausência – e tendo por única finalidade o torna-la sensível a nós, que não a ele – que inscrevemos, equívoco supremo, o nome de Fernando Pessoa.

(Lourenço, 2004: 35).

El texto está relacionado con la frase de Octavio Paz a la que hicimos alusión en el capítulo anterior, a saber, que la vida de Pessoa se podía resumir como el paso de la irrealidad de vida a la realidad de sus escritos (Paz, 1965: 133). Lo que resalta Lourenço en este punto es la aporía que supone intentar buscar razones de carácter biográfico detrás de las máscaras literarias. Del mismo modo, no tiene sentido buscar un texto que de coherencia al conjunto por detrás de todos los textos que componen el legado. Es sobre esta doble aporía sobre la que sostiene el nombre de Fernando Pessoa para el filósofo.

En el capítulo primero vimos las dos etapas de producción del *Livro do Desassossego* y cómo cada una de ellas estaba

asociada a un heterónimo o semi-heterónimo concreto. En el caso de Vicente Guedes vimos como Pedro Sepúlveda demostraba que la atribución como autor del *Livro* no estuvo exenta de cambios. La identidad va asociada a un estilo literario determinado y este se fragua a medida que avanza la escritura, de ahí que haya cambios en la asignación de los heterónimos.<sup>79</sup> Vicente Guedes substituye a Pessoa como autor del *Livro* aunque de una forma móvil.<sup>80</sup> El *Livro* no tiene un carácter definido y oscila, como hemos visto, por lo que refiere a su género, a su realización, a su consumación y a su asignación de autor. Como señalan los investigadores Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari en *Eu sou uma antologia* (Pessoa, 2013c), no debemos olvidar que existió un *Diário de Vicente Guedes*:

...empregado de comercio, «homem [que] abdicára de todos os fins, a que a sua natureza o havia destinado»; ser

---

<sup>79</sup> La especialista Maria Augusta Babo apunta en un artículo llamado “Pessoa e os nomes próprios”: “É mais uma vez evidente que a hesitação na atribuição do nome-de-autor está intimamente ligada a uma especificidade poética”. (Babo, 1989: 45).

<sup>80</sup> Sepúlveda puntualiza: “Esta atribuição do *Livro* a Guedes não parece contudo ser constante, mesmo ao longo da segunda metade da década de 1910. Numa outra lista, por exemplo, datável aproximadamente de 1917, o *Livro do Desassossego* surge novamente atribuído ao nome próprio. Isto acontece, curiosamente, não através de uma atribuição direta ao nome Fernando Pessoa, mas à categoria aqui utilizada para definir obras a partir do modo de autoria nelas implicado, a de “obras autonymas”. Recorde-se que mais tarde, na Tábua Bibliográfica de 1928, Pessoa introduzirá pela primeira vez a distinção entre obras ortónimas e heterónimas, seguindo um propósito semelhante ao que é evidente nesta lista, o de distinguir obras de um ponto de vista bibliográfico ou editorial, tendo por base a definição do tipo de autoria implicado em cada uma e dividindo a obra em duas metades”. (Sepúlveda, 2013: 43).

«naturalmente constituído para a ambição, [que] gozava lentamente o não ter ambições nenhuma» (6-3<sup>r</sup>). Vicente Guedes foi tudo isto, e muito mais e muito menos, visto que escreveu vários poemas e começou mais de quatro contos, mas não traduziu praticamente [...]. Guedes foi uma dessas figuras prolíficas e multifacetadas que, como as personagens do *The Transformation Book*, e nomeadamente, Alexander Search (cf. 72), anteciparam as personagens maiores dos anos posteriores quer heterónimas, como Alberto Caeiro (cf. 101), Alvaro de Campos (cf. 102) e Ricardo Reis (cf. 103), quer semi-heterónimas, como Bernardo Soares (cf. 126) [...].

(Pessoa, 2013c: 331-332).

Guedes, de forma similar a lo que será Soares, es un empleado de comercio que parece haber abdicado de la vida. Se le atribuyen poemas, como acabamos de leer y sabemos que Pessoa dudó sobre el lugar que éste había de ocupar en su galaxia literaria hasta que, pasado el intervalo entre 1920 y 1929, en que la dedicación en el *Livro* parece entrar en un marasmo poco productivo, Pessoa retoma la escritura y ya con Bernardo Soares como la identidad que ha de asumir la autoría de la obra. A partir de aquí, centrándonos en la figura de Bernardo Soares, vamos a intentar demostrar que Pessoa no parte de una identidad literaria definida, sino que dicha identidad es el resultado del acto de producción. Para demostrar esta hipótesis nos apoyamos en las teorías del crítico americano Paul De Man sobre la autobiografía y en los trabajos de Ivo Castro y Pedro Sepúlveda quienes ya han analizado el surgimiento de Caeiro asociado a diferentes procesos

de creación. Antes de entrar a discutir un artículo de Paul De Man que hace explícita referencia a la escritura del yo (2007: 147), vamos a ocuparnos de un artículo del mismo autor que estudia la relación entre verdad y mentira en la ficción (2007: 335). Podría parecer que este desvío no está justificado pero es necesario para intentar explicar el mecanismo por el que la ficción narrativa figura y da nombre a una identidad literaria a través de la escritura estructurada en proposiciones.

Pero vayamos por partes antes de entrar en Paul De Man. Una de esas máscaras es Soares, que, como se lee en un fragmento del *Livro do Desasosiego*, es la misma prosa que él escribe (o que lo escribe). Si el primer autor ficticio del libro, Vicente Guedes, tenía un estilo decadentista, el segundo, Bernardo Soares, tiene una prosa menos fantasiada y preciosista, más arraigada en la ciudad y más reflexiva; por eso, la escritura y la ficcionalidad son temas que van cobrando, como hemos visto en los capítulos anteriores, mucho más peso después de 1928, cuando comienza la segunda fase de la obra. Leemos en el *Livro*:

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e paragrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço rhythmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores seccas que continuam vivas nos seus sonhos. E, acima de tudo, estou tranquillo, como um boneco de serradura que, tomando consciencia de si mesmo, abanasse de vez em quando a cabeça, para que o guiso né alto do bonet em bico (parte integrante da ~~xxxxxx~~ mesma cabeça)

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, mixturado com imagens que o desfazem, aberto em rhythmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me, destrui-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cahir a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do peço alto, meu proprio rosto que me contempla ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ contemplan-o.

(2-42f)

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em periodos e paragraphos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as creanças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço rhythmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores seccas que continuam vivas nos seus sonhos.[...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, mixturado com imagens que o desfazem, aberto em rhythmos que são outra cosa qualquer. De tanto recomponer-me, destrui-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cahir a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu proprio rosto que me contempla a contemplal-o.

(Pessoa, 2010a: 313).

Este fragmento será de 1931 y pertenece a la prosa tardía (posterior a 1928) del *Livro*. Más allá de la alusión explícita a la construcción de la identidad a través de la escritura, es importante destacar la mención al propio rostro del narrador que lo contempla al “contemplarlo” (el rostro lo contempla en su contemplación del rostro). La edición crítica da cuenta de un cambio en el texto. Pessoa originalmente escribió “mi rostro que me contempla contemplando-me” y substituyó esta frase por “mi rostro que me contempla al contemplarlo”. Así, cambió el pronombre personal átono de la primera a la tercera persona, lo cual sugiere que el rostro

se despersonaliza, se diferencia y se constituye en una individualidad más a través de la escritura. El autorretrato, la inversión de perspectivas (observador / observado), se asienta en unas formas gramaticales determinadas, como veremos al final del capítulo.

Es interesante notar que el legado de Pessoa confirma la centralidad de la escritura en la creación de sus alter-identidades. ¿Qué quiere decir esto? Cómo hemos visto en el caso de Guedes y Soares, la atribución del autor no es un punto de partida, sino que esta va asociada a un determinado estilo y biografía del heterónimo. En la medida que dicho estilo y dicha biografía se va creando a través de los poemas, fragmentos, textos, etc. las atribuciones van variando de tal modo que es la escritura la que termina por nominar. Ivo Castro (1990: 88) sostiene que los diferentes heterónimos de Fernando Pessoa son el resultado del proceso de escritura y reescritura; y que ese proceso hizo posible la multiplicación autoral. Al escribir, Pessoa expande su identidad y hace más diversa su obra. Como señala Pedro Sepúlveda citando a Pessoa, el proyecto heteronímico consistiría en plasmar aspectos de la realidad a través de la escritura y atribuirle esos aspectos a una persona, que, además sería autora de libros, o concebida para libros, como una de muchas personas-libros (Pessoa, 2010a: 447). Finalmente, el heterónimo es también el libro que le es atribuido:

A concepção do heterónimo Caeiro é pois indissociável da criação do seu livro, sendo categorias que se implicam mutuamente. Esta mesma ideia é ainda evidente na afirmação de Pessoa a Gaspar Simões de que os poemas necessitariam de uma “revisão psicológica”, de modo a estarem de acordo com a psicologia de Caeiro. Assim

como Pessoa duvidava sobre que paratextos deveriam acompanhar a obra ou em que série esta deveria estar inserida, encontramos a mesma dúvida quanto à ocupação da posição de autor. Este problema prende-se com uma dimensão paradoxal inerente ao projecto heteronímico: Caeiro tem, por um lado, uma existência meramente ficcional, textual e dependente de uma determinada estrutura da obra, pensada enquanto livro, devendo, por outro lado, de acordo com o modo como foi concebido, transcender estas dimensões, tornando-se, por fim, figura exterior ao próprio texto, autor do seu livro, mestre dos heterónimos e do próprio Pessoa.

(Sepúlveda, 2010: 404).

Como señala Sepúlveda, Caeiro no se puede concebir sin tener en cuenta la creación de su libro y la paradoja de que dicha identidad literaria trascienda la misma ficción y termine convirtiéndose en una figura exterior al propio texto. Ivo Castro (entrevista; v. Giménez, 2012b) apunta, por otra parte, que a partir de 1914, según enseñan los propios textos, Pessoa ve aparecer a Caeiro y emprende un proceso de reescritura y revisión del conjunto textual en el que la figura escritural de Caeiro se va diferenciando y que consta de diferentes etapas. En una primera etapa, los textos son atribuidos a diferentes identidades; en una segunda, los textos ya son engendrados de raíz por los heterónimos que se han constituido como un punto de partida de la escritura. En el caso del *Livro do Desasociego*, las asignaciones autorales cambiaron, precisamente, ya que la obra primero se adjudicó a Fernando Pessoa, luego a Vicente Guedes y después a Bernardo Soares. A este

respecto, es interesante tener en cuenta los fragmentos que Pessoa publicó en vida, ya que estos registran diversas instancias de la asignación de autor. Del *Livro*, Pessoa publicó doce segmentos en total. Creemos que los fragmentos publicados entre finales de 1920 y principios de 1930 – los años en que surgieron más textos atribuidos a Bernardo Soares – merecen una especial atención crítica, ya que son los fragmentos que el escritor "cerro" a través de una publicación, tras una estricta revisión. En el fragmento 459 de la edición crítica Pessoa se refiere a la atribución del *Livro do Desasocego* a Bernardo Soares en términos similares a los que relata en carta a Gaspar Simões sobre la adecuación de los poemas a la psicología de Caeiro:

L. do D.  
-----  
(nota)

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psychologia de B.S., tal como agora surge, a essa vera psychologia. À parte isso, ha que fazer uma revisão geral do proprio estylo, sem que elle perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconnexo logico que o caracterizam.

(2-60<sup>e</sup>)

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicología de B. S., tal como agora surge, a essa vera psicología. À parte isso, ha que fazer uma revisão geral do proprio estylo, sem que elle perca, na expressão íntima, o devaneio e desconnexo logico que o caracterizam.

(Pessoa, 2010a: 453).<sup>81</sup>

Vemos que es el propio estilo de cada texto el que termina por precisar un nombre determinado. La identidad sobre la que descansan un conjunto de textos es producida. Así, hacia 1931, el escritor reiteró la idea de organizar el libro en torno a la figura de Soares que se iba construyendo al mismo tiempo que el proyecto del libro iba cobrando forma a través de la imagen fractal y sucesiva de sus fragmentos.

#### 4.2. *Sobre verdad y mentira en sentido narrativo*

En *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima*, Jorge de Sena (1982: I, 120), para hacer referirse a la creación en Pessoa, cita a Nietzsche: “o poeta capaz de mentir | consciente, voluntariamente, | só ele é capaz de dizer a Verdade”. Según Nietzsche, el artista, para poder decir la verdad, necesita conscientemente ser capaz de mentir. Sena retoma esta idea y teje estas consideraciones: “Esta capacidade de mentir não significará o ‘criar ficções’, nem o pura e simplesmente ‘fingir’ que os detractores de Fernando Pessoa leram no primeiro verso de “Autopsicografia” (e não nos outros) [...] se refere especificamente à ordem do conhecimento ou, mais exactamente, à ordem da ‘expressão autêntica’ de um conhecimento do mundo”. En este punto, lo que sugiere Jorge de Sena es que, Pessoa no aspira

---

<sup>81</sup> En el capítulo primero dimos cuenta de este testimonio sobre el que las ediciones de Jacinto do Prado Coelho (1982) y Richard Zentih (1998-2012) justifican la ordenación de sus ediciones.

a narrar o encontrar la verdad del mundo. Pero veamos cómo se articula este punto en unos fragmentos del *Livro do Desassossego*:

A verdade? - É uma cousa exterior? Não posso ter a certeza d'ella, porque não é uma sensação minha, e eu só d'estas tenho a certeza. Uma sensação minha? De quê?

Procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a unica verdade para mim sou eu proprio. Isolar-me tanto q[uan]to possivel dos outros é respeitar a verdade.

(Pessoa, 2010a: 495).

Ficamos portanto com as n[ossas] sensações por unica “realidade”, entendendo que “realidade” não tem aqui sentido nenhum, mas é uma convivencia para phrasear.

(Pessoa, 2010a: 495).

La forma de acercarse a la verdad, en Pessoa, es a través del sueño entendido como creación. El fingimiento de “Autopsicografía”, es la asunción por parte del escritor de que la narración del mundo está abocada al fracaso. Esto es, que no hay una relación tautológica entre la palabra y lo que esta refiere. Este es uno de los problemas que vimos en el capítulo anterior cuando hablamos del sensacionismo y de las teorías de Berkeley sobre la percepción. Como vimos, un empirismo radical tiene que terminar por justificar el orden en el que se da la experiencia, su correspondencia o no con la realidad y la existencia del otro. Berkeley solucionó este problema a través de Dios. Pessoa no, por tanto, la forma en que da sentido al orden de la experiencia y hace o intenta hacer real el mundo es a través del arte. Así, arte crea

verdad. Esto en el orden de una expresión auténtica del conocimiento al que se refiere Sena, quiere decir que sólo a través de la asunción de esta aporía se puede llegar a la verdad. De manera similar, el escritor Enrique Vila-Matas en el discurso del Premio Formentor de 2014 dijo:

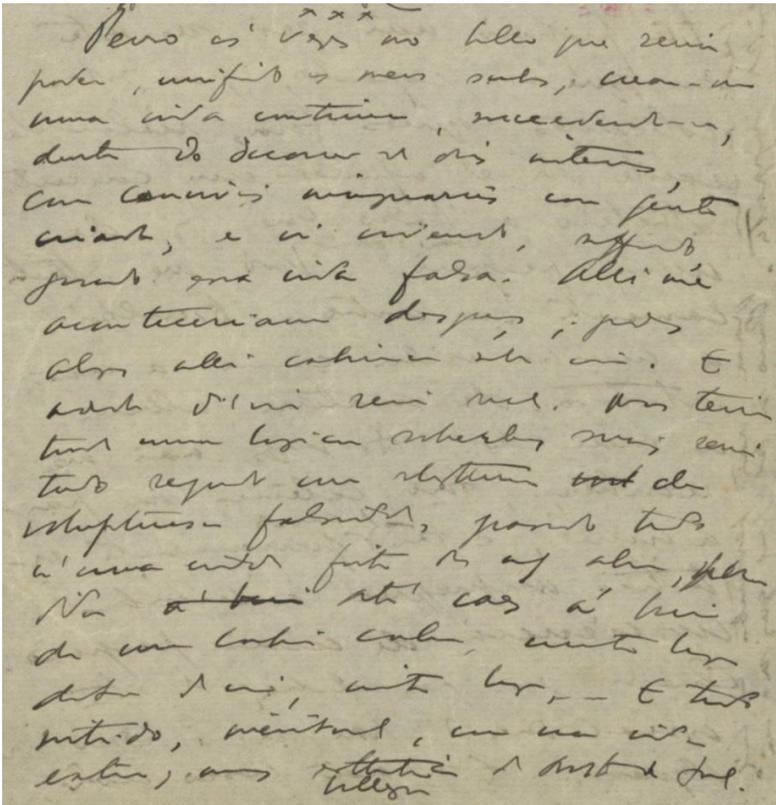
Yo me acerco a lo literario desde la conciencia de que el mundo no es narrable, pero, eso sí, no dejo nunca de relatar. No deseo abandonar la escritura, sino todo lo contrario. Narro desde la sospecha de que el único camino abierto a la creación es aquel que es consciente de la imposibilidad de narrar y de que sólo de la pulsión negativa puede surgir la escritura por venir.

(Vila-Matas, 2014).

En la conciencia de esta imposibilidad de narrar se halla la dimensión epistemológica que menciona Sena. En relación con la mentira, también cabe mencionar la influencia de Oscar Wilde en la poética pessoana. En “Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying”, Mariana de Castro (2006: 219-249) recuerda que en *The Decay of Lying* Wilde afirma la primacía del arte sobre la vida y rechaza, en alguna medida, la realidad o la realidad social, de la cual Wilde sólo rescata las poses y las máscaras. Para Marina Castro este aspecto revela una afinidad entre Wilde y Pessoa, quien en el poema “Autopsicografía” hace del fingimiento todo un arte.

Dado que siempre persiste un remanso de lo real que no se deja asir en la representación, “Ficamos portanto com as n[ossas] sensações por unica «realidade»” (Pessoa, 2010a: 495), la distinción entre un relato “ficcional” y uno “basado en hechos reales” no tiene

mucho sentido ni alcance. O expresado de otra forma, toda narración es una construcción cuyo referente o referentes no están dados o fijos, con lo que decir que un texto está basado en hechos reales y otro no, no debería ser un factor que restase valor a la verdad que se anuncia o se construye en un texto de ficción. Véase a este respecto este pasaje del *Livro*:

(4-85<sup>v</sup>)

Penso ás vezes no bello que seria poder, unificando os meus sonhos, crear-me uma vida continua, succedendo-se, dentro do decorrer de dias inteiros, com convívios

imaginarios com gente criada, e ir vivendo, soffrendo, gosando essa vida falsa. Allí me aconteceriam desgraças; grandes alegrias allí cahiriam sobre mim. E nada d'isso seria real. Mas teria tudo uma logica soberba, sua, seria tudo segundo um rhytmo de voluptuosa falsidade, passando tudo n'uma cidade feita da m[inha] alma, perdida até [ao] caes á beira de uma bahia calma, muito longe dentro de mim, muito longe... E tudo nitido, inevitavel, como na vida exterior, menos esthetica distante do Sol.

(Pessoa, 2010a: 36).

Tras este pasaje de un texto titulado “Estética del artificio”, habría que citar uno de los dos artículos de Paul De Man referidos al principio, y, en concreto, “Antropomorfismo y tropo en la lírica” (2007: 335), en el cual el autor trata el tema de la verdad, siguiendo a Nietzsche, para quien la verdad es “un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos...” (1966: 314). Paul De Man sostiene que si la verdad es un tropo, entonces la verdad es la posibilidad de establecer una proposición. Esta idea añade un matiz a lo expuesto por Jorge de Sena sobre la capacidad del poeta de decir la verdad mintiendo, ya que introduce en la dimensión epistemológica, la dimensión ideológica. Veamos el texto de De Man:

Los tropos no son ni verdaderos ni falsos y son ambas cosas a la vez. Referirse a ellos como a un ejército supone, no obstante, implicar que su efecto y efectividad no es tanto una cuestión de juicio como de poder [...], un

poder que existe independientemente de las determinaciones epistemológicas, aunque estas determinaciones no sean en absoluto inexistentes: llamar a la verdad un ejército de tropos es reafirma su poder epistemológico tanto como su poder estratégico.

(De Man, 2007: 337-38).

La originalidad de De Man no está tanto en afirmar que la verdad depende de los juegos del lenguaje, sino en llevar el debate al campo teórico mismo. Para el crítico la literatura no es un mensaje transparente en el que se pueda establecer una distinción entre lo transmitido y los medios de transmisión. La decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tendría que ser, pero que no puede ser, resuelto por medios gramaticales. Para el crítico, la resistencia a la teoría, tal y como él la entiende, es una resistencia a la lectura entendida como una lectura o análisis de la *retoricidad* de un texto que va más allá del análisis gramatical y dialéctico del mismo.<sup>82</sup> Este tipo de análisis para De Man está

---

<sup>82</sup> El término 'retoricidad' es usado por Paul De Man para hablar del carácter retórico del lenguaje. Aplicado al estudio literario, el crítico manifiesta en *Blindness and Insight*: "The allegorical mode is accounted for in the description of all language as figural and in the necessarily diachronic structure of the reflection that reveals this insight. The text goes beyond this, however, for as it accounts for its own mode of writing, it states at the same time the necessity of making this statement itself in as indirect, figural way that knows it will be misunderstood by being taken literally. Accounting for the "rhetoricity" of its own mode, the text also postulates the necessity of its own misreading. It knows and asserts that it will be misunderstood. It tells the story, the allegory of its misunderstanding: the necessary degradation of melody into harmony, of language into painting, of the language of passion into the language of need, of metaphor into literal meaning. In accordance with its own language, it can only tell this

abocado a una lectura mimética de lo literario. Es decir, una lectura gramatical y dialéctica sólo tiene sentido en una relación mimética entre la realidad y lo literario. Esta relación es la que no se da epistemológicamente por la *retoricidad* del lenguaje, por lo que, cualquier abordaje que se haga desde el análisis gramatical y dialéctico siempre será parcial. No existe una relación tautológica entre lo narrado y la realidad. Con lo que la distinción entre ficción y autobiografía no tiene sentido para el crítico. Al narrar se crea, con los medios técnicos de cada lengua, un manto que da forma a la realidad. Esta es una posición a la que todo crítico, filósofo y filólogo se acaba enfrentando: ¿lo real crea el lenguaje o el lenguaje crea lo real? En el caso que nos ocupa, para De Man, la verdad de un enunciado, o sea su correspondencia con la realidad, depende de la posibilidad de que este enunciado se inscriba en un determinado juego de lenguaje y siempre obedecerá a una cuestión ideológica. Lo real no puede entenderse sin el lenguaje que le da forma. Como el lenguaje es insuficiente para dar cuenta de lo real en toda su amplitud, la dimensión retórica del lenguaje cobra especial relevancia.

Teniendo en cuenta estas reflexiones sobre la verdad y la mentira en sentido narrativo, veamos un pasaje largo de un fragmento del *Livro*:

---

story as a fiction, knowing full well that the fiction will be taken for fact and the fact for fiction; such is the necessarily ambivalent nature of literary language". (De Man, 1971: 135-136).

Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quasi-expressões o que me fica, como ~~XXXXX~~ cores de estofos que não ~~XXI~~ vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.

Encontrei-me neste mundo certo dia, que não sei qual foi, e até allí, desde que evidentemente nascera, tinha vivido sem sentir. ~~XXI XXXX~~ Se perguntei onde estava, todos me enganaram, e todos se contradiziam. Se pedi que me dissessem o que faria, todos me fallaram falso, e cada um me disse uma cousa. ~~XXXX~~ Se, de não saber, parei no caminho, todos pasmaram que eu não seguisse para onde ninguém sabia o que estava, ou não voltasse para traz - eu, que, ~~XXI XXXXX~~ desperto na encruzilhada, não sabia de onde viera. Vi que estava em scena e não sabia o papel que os ~~XX~~ outros diziam logo, sem o saberem tambem. Vi que estava vestido de pagem, e não me deram a rainha, culpando-me de a não ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papeis ~~XXXX~~ estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham.

003 (2)

Por fim sentei-me na pedra da encruzilhada, como na lareira que me faltou. E comeci, a sós commigo, a fazer barcos de papel com o papel que me haviam dado. Ninguém me quiz acreditar, nem por mentiroso, e não tinha lago com que provasse a navegação inibida. ~~XXXX~~

Palavras bobosas, perdidas, metáphoras soltas, que uma vaga angustia encadeia a sombras... Vestígios de melhores horas, vividas não sei onde em aleas... Lâmpada apagada cujo ouro brilha no escuro pela memoria da extincta luz... Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas cair dos dedos sem aperto, como folhas seccas que nelles houvessem caído de uma arvore invisivelmente infinita... Saudade dos tanques das quintas alheias... Ternura do nunca succedido... ~~XXXX~~

Viver! ~~XXXX~~ 10/3/1931

(4-30<sup>re</sup>v)

Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quasi-expressões o que me fica, como cores de estofos que não vi o que são,

harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.

Encontrei-me neste mundo certo dia, que não sei qual foi, e até allí, desde que evidentemente nascera, tinha vivido sem sentir. Se perguntei onde estava, todos me enganaram, e todos se contradiziam. Se pedi que me dissessem o que faria, todos me fallaram falso, e cada um me disse uma cousa sua. Se, de não saber, parei no caminho, todos pasmaram que eu não seguisse para onde ninguém sabia de onde viera. Vi que estava em scena e não sabia o papel que os outros diziam logo, sem o saberem também. Vi que estava vestido de pagem, e não me deram a rainha, culpando-me de não ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papeis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham.

Por fim sentei-me na pedra da encruzilhada como á lareira que me faltou. E comecei, a sós comigo, a fazer barcos de papel com a mentira que me haviam dado. Ninguém me quiz acreditar, nem por mentiroso, e não tinha logo com que provasse a minha verdade.

Palavras ociosas, perdidas, metaphoras soltas, que uma vaga angustia encadeia a sombras... Vestigios de melhores horas, vividas não sei onde em aleas... Lampada apagada

cujo ouro brilha no escuro pela memoria da extinta luz...  
 Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas ir  
 dos dedos sem aperto, como folhas seccas que nelles  
 houvessem chaido de uma arvore invisivelmente infinita...  
 Saudade dos tanques das quintas alheias... Ternura do  
 nunca sucedido.

(Pessoa, 2010a: 303).

La base sobre la que Pessoa realiza su obra se halla en la capacidad de mentir, de ahí que cobre sentido la apreciación de Jorge de Sena sobre la relación entre poesía y mentira. Pessoa relata cómo juega con cartas que parecen trucadas, mensajes que no sabe si están en blanco o son transparentes: “Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papeis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham”. Pero a pesar del desasosiego que generan esas cartas sin mensaje visible, el escritor crea el sueño de una obra y consigue forjar una escritura formada de “palabras ociosas, perdidas, metáforas sueltas, que una leve angustia encadena a las sombras”. Bajo este prisma – el de las palabras como un devaneo – se entiende mejor lo que el escritor sugiere cuando afirma:

Tenho uma especie de dever de sonhar sempre, pois, não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espectáculo que posso. Assim me construo a ouro e sedas, em salas suppostas, palco falso, scenario antigo, sonho creado entre jogos de luzes brandas e musicas invisiveis".

(Pessoa, 2010a: 322).

Pero esta construcción “en oro y sedas”, no es menos auténtica por ser ficcional. La mentira artística es un modo de expresión de la verdad. ¿Cómo efectúa el autor del *Livro do Desasocego* esa construcción de un mundo imaginario en el cual la verdad y la mentira son indisolubles de la propia narración?

Pessoa dudó a lo largo de toda su vida sobre si debía publicar o no lo que escribía. De dicha duda surgieron expresiones como el de la *impotencia fecunda*, que llevaron al autor a estructurar la escritura como un proceso de trabajo sobre las *ruinas de los sueños* (Pessoa, 2010a: 518). ¿Cómo lo hizo? Jerónimo Pizarro (en Pessoa, 2010a: 517) señala que toda la poética del *Livro do Desasocego* está contenida en la frase “Pasmó sempre quando acabo qualquer coisa” (1-14<sup>r</sup>), y a partir de esta sentencia, Pizarro destaca el proceso de escritura, y reescritura de Pessoa, proceso del cual surgen, tras una serie de capas textuales superpuestas, los diversos fragmentos del *Livro*. Para Pessoa, el acto de escritura es uno de esos “venenos necesarios” compuestos por “hervas colhidas nos recantos das ruínas d<a>/o\<s <illusões> [→ sonhos]” (Pessoa, 2010a: 518).

Para responder a la pregunta que formulamos antes (¿Cómo efectúa el autor del *Livro do Desasocego* la construcción de un mundo imaginario en el cual la verdad y la mentira son indisolubles de la propia narración?), tal vez sea útil analizar algunos de los pocos fragmentos destinados al *Livro* que Pessoa publicó en vida. Veamos el primero:

Gósto de dizer. Direi melhor: gósto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis,

sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interêsse de nenhuma espécie - nem sequer mental ou de sonho -, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar tôda a minha vida em tôdas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.

(Pessoa, 2010a: 325).

El fragmento fue publicado en la revista *Descobrimento* en 1931. El fragmento incluye una frase que convendría remarcar: "las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas". Pessoa está preocupado por "aquello que crea en mí ritmos verbales". En el mismo fragmento que ya citamos, Pessoa declara que sobre todas las cosas, odia un texto mal escrito. Así, Pessoa (o mejor, Soares en tanto máscara de la escritura) participa de la ilusión según la cual las sensaciones dicen el ser, y el sueño de esas sensaciones genera el arte. Sentir a través de las palabras: he aquí el fundamento de la escritura pessoana. Por eso, cuando Soares se refiere al sueño, al acto de soñar, no está hablando de visiones oníricas, sino que se refiere al acto de soñar como percepción (impresión, representación, sensación) y creación. Para Soares, el único modo de suplir la sensación de que la vida no es nada es soñarla.

Ahora bien, en este acto de soñar que es también un

acto de crear, va a surgir el temor de haber aprehendido el juego de lenguaje equivocado. Para Paul De Man, como se dijo, la verdad es la posibilidad de establecer una proposición; y en la medida en que no es posible presentar un criterio para establecer lo incorrecto, es decir, en la medida en que no es posible salir del lenguaje para compararlo, aquello que persiste es lo que Pessoa muy bien denominó “desasosiego”. Como hemos visto, un sensacionismo radical desemboca en solipsismo y en la imposibilidad de justificar el orden de la experiencia.<sup>83</sup> En cierta forma lo que sostiene esta posición es que no hay diferencia entre percibir y narrar. En la medida que no podemos salir de nuestras sensaciones, estamos

---

<sup>83</sup> Recordemos “Lisbon Revisted (1923)” de Álvaro de Campos: NÃO: Não quero nada. / Já disse que não quero nada. / Não me venham com conclusões! / A única conclusão é morrer. / Não me tragam estéticas! / Não me falem em moral! // Tirem-me daqui a metafísica! // Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas / Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) — / Das ciências, das artes, da civilização moderna! // Que mal fiz eu aos deuses todos? // Se têm a verdade, guardem-na! // Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. / Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo. / Com todo o direito a sê-lo, ouviram? / Não me macem, por amor de Deus! // Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável? / Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa? / Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade. / Assim, como sou, tenham paciência! / Vão para o diabo sem mim, / Ou deixem-me ir sozinho para o diabo! / Para que havemos de ir juntos? // Não me peguem no braço! / Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho. / Já disse que sou sozinho! / Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia! // Ó céu azul — o mesmo da minha infância — / Eterna verdade vazia e perfeita! / Ó macio Tejo ancestral e mudo, / Pequena verdade onde o céu se reflete! / Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje! / Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta. // Deixem-me em paz! Não tarado, que eu nunca tarado... / E enquanto tarada o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho! (Pessoa, 2002: 271).

abocados al aislamiento. De ahí que Pessoa afirme que “procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a unica verdade para mim sou eu proprio. Isolar-me tanto q[uan]to possivel dos outros é respeitar a verdade” (Pessoa, 2010a: 495). Por eso, cuanto Pessoa más procura expresar sus sensaciones, tanto más se hace presente a sí mismo su desasosiego y la sensación de aislamiento. La forma de vincularse con el mundo es a través de la creación. En el *Livro do Desasosiego*, el sueño no es una evasión, sino una construcción. El soñador aspira a encantar o reenacantar el mundo como sugiere Bréchon (1999: 528). La verdad y la mentira en sentido narrativo, son el desasosiego de la narración. El aislamiento que se explica por el sensacionismo es a la vez la fuente de la que se nutre la escritura de Pessoa y que visa se objetivada a través del fragmento como vimos en el capítulo anterior.

#### 4.3. *La dimensión retórica del discurso*

Paul De Man importó las teorías deconstructivistas francesas a EE.UU. en la década de 1960. La mención a De Man hace necesaria la referencia a Derrida, cuya teoría sobre la deconstrucción niega la existencia de un significado trascendental o de una referencia objetiva fija, ya que ambos son una cuestión de intertextualidad. Para Derrida, todo texto posee una estructura lógica epistolar según el modo en el que debe ser interpretado. Es decir, ni el espacio ni el tiempo del emisor son los del receptor y, por lo tanto, todo significado se produce desde la distancia y sólo así ha de interpretarse. La *différance* derrideana es una especie de memoria antropomórfica intrínseca al lenguaje, una memoria del proceso de producción de sentido en que todo es signo de otro

signo. La metodología deconstruccionista, al remarcar la *différance*, destaca la fuerza dinámica del lenguaje y señala cómo el significado ulterior es un producto de diferencias que se distinguen a lo largo del tiempo. Así, Derrida, desmonta el prejuicio logocentrista de una subordinación de la escritura a la palabra, da preponderancia al hacer sobre lo hecho, y le otorga un papel inédito a la escritura.<sup>84</sup> De esta manera De Man se enfrenta a la crítica clásica o tradicional que pretende desentrañar el significado de los textos literarios a partir de los principios de la lingüística y la semiótica.

En un artículo de 2009, Hans Ulrich Gumbrecht critica la teoría de la *retoridad* de De Man; allí afirma que para éste el lenguaje no puede referir. Gumbrecht sitúa la filosofía del crítico belga dentro de lo que llama “existencialismo del lenguaje” y al cual caracteriza por un “lamento melancólico” (Gumbrecht, 2006: 320). Gumbrecht lee de manera parcial a De Man, pero lo que aquí nos interesa es que vuelve a poner el acento en la discusión sobre la referencialidad del lenguaje y el lugar que ocupa la subjetividad. De Man no está especialmente a favor o en contra de una determinada

---

<sup>84</sup> Después de destronar la palabra y asociarla a la suplencia en tanto origen, a un exceso de significante, Derrida libera a la palabra del imperio de la razón. En *Sobre la deconstrucción*, Jonathan Culler dice que: “la literatura contemporánea exige también concentración en el lector dado que muchas de las dificultades y discontinuidades de las obras recientes pueden someterse a discusión crítica sólo cuando el lector funciona como protagonista” (Culler, 1998). En este sentido, es interesante notar que mientras el significado dependa en cierta medida de las diferentes lecturas, éstas no pueden desligarse del texto. La deconstrucción explora la situación problemática a la que nos abocan las diferentes lecturas. En el caso de Pessoa esta reflexión es muy pertinente ya que el escritor portugués es una figura, en gran medida, construida a partir de los fragmentos de su obra.

teoría sobre el lenguaje, pero sí sostiene que la relación del lenguaje con la realidad que éste describe es imperfecta y sólo puede ser abordada desde la *retoricidad* lingüística.

A este respecto, De Man postula que el significado de palabras o proposiciones no se caracteriza por ser “fijo” sino ambiguo. A causa de la ambigüedad de ciertos pasajes, palabras o proposiciones captamos que el significado de un texto no opera como la teoría literaria habría previsto y, por lo tanto, no se puede comprender tan sólo desde un punto de vista lingüístico, lógico y gramatical. Para salvar este escollo es necesario un abordaje retórico, figurativo. Si el significado no puede ser desentrañado a la luz de una lectura especializada, es porque las palabras, los textos dicen más de una cosa y en ocasiones cosas diferentes. “Uma frase honesta deve sempre poder ter varios sentidos” afirma Pessoa en el *Livro* (2010: I, 56).<sup>85</sup> De manera que el significado circula a través de los hablantes o de los lectores, y no es otra cosa que esa circulación. Nunca está dado o realizado – en un sentido hegeliano – sino simplemente desplazado. Finalmente, al fijar un posible significado se está fijando algo en constante circulación, con lo que siempre hay una desfiguración del mismo. La tarea de la crítica, por lo tanto, no consiste tanto en revelar el significado del texto como en el ocultar mismo, ya que al ocultar lo indefinido se le da una forma a aquello que no la tiene. En suma, para Paul De Man, tras estudiar la dimensión retórica del discurso, la referencialidad del lenguaje ya no es una garantía de conocimiento. La relación entre el lenguaje y lo que este denota no ofrece avales en un sentido estricto. Para el crítico:

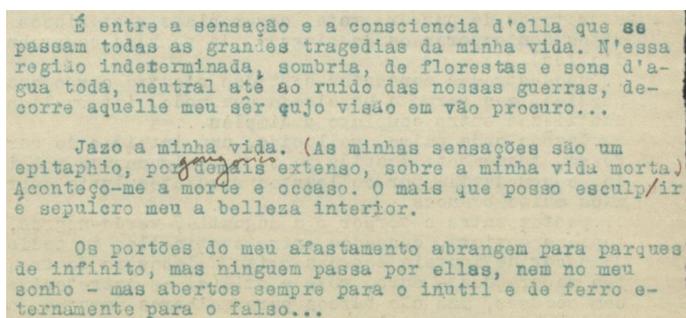
---

<sup>85</sup> Traducción del autor.

El uso del lenguaje que coloca en primer plano la función retórica sobre la gramática y la lógica, interviene como elemento decisivo pero desestabilizador que, en diversos modos y aspectos, trastorna el equilibrio interno del modelo y, por consiguiente, también su extensión externa al mundo no verbal.

(De Man, 1990: 27).

La *retoricidad* del lenguaje pone de manifiesto la relevancia de la intertextualidad como factor determinante en la construcción de significados. Por paradójico que pueda resultar, la verdad, así, no se descubre, sino que se cubre. Se trata de un proceso de construcción de significantes que en su ocultar da forma. Aquí es donde vemos como la construcción narrativa pessoana, basada en ese sensacionismo consciente de la falta de certezas, busca en la narración una forma de verdad.



É entre a sensação e a consciencia d'ella que se  
passam todas as grandes tragedias da minha vida. N'essa  
região indeterminada, sombria, de florestas e sons d'a-  
gua toda, neutral até ao ruído das nossas guerras, de-  
corre aquelle meu ser cujo visão em vão procuro...

Jazo a minha vida. (As minhas sensações são um  
epitaphio, por <sup>quanto</sup> mais extenso, sobre a minha vida morta.)  
Aconteço-me a morte e occaso. O mais que posso esculpir  
é sepulcro meu a belleza interior.

Os portões do meu afastamento abrangem para parques  
de infinito, mas ninguem passa por ellas, nem no meu  
sonho - mas abertos sempre para o inutil e de ferro e-  
ternamente para o falso...

(7-37<sup>v</sup>)

É entre a sensação e a consciencia d'ella que se passam todas as grandes tragedias da minha vida. N'essa região indeterminada, sombria de florestas e sons d'agua toda,

neutral até ao ruído das nossas guerras, decorre aquelle meu ser cuja visão em vão procuro...

Jazo a minha vida. ( As minhas sensações são um epitaphio, gonogrico extenso, sobre a minha vida morta. ) Aconteço-me a morte e occaso. O mais que posso esculpir é sepulcro meu a belleza interior.

Os portões do meu afastamento abrangem para parques de infinito, mas ninguem passa por elles, nem no meu sonho — mas abertos sempre para o inutil e de ferro eternamente para o falso...

(Pessoa, 2010a: 64).

Lo que quisiéramos comentar de este fragmento es la adición a mano del adjetivo ‘gongorico’, que se puede entender como la acumulación de recursos retóricos. Que la corrección fuese a mano sugiere un segundo momento de revisión del texto. Pessoa escribe que las sensaciones son un epitafio gongorico, repleto de recursos retóricos sobre una vida muerta. Las sensaciones hechas fragmentos son el epitafio de una vida muerta. Recordemos a Paz, el paso de la irrealidad de su vida a la realidad de sus escritos (Paz, 1965: 133) y recordemos lo que decíamos con De Man que la *retoricidad* del lenguaje pone de manifiesto la relevancia de la intertextualidad como factor determinante en la construcción de significados. Por paradójico que pueda resultar, la verdad, así, no se descubre, sino que se cubre. De esta manera, la teoría sobre la construcción de la identidad, que en el caso de Pessoa, como señala

Sepúlveda, va asociada a diferentes proyectos editoriales y,<sup>86</sup> como corrobora Castro, expande el universo de creación ficcional, a la luz de lo expuesto hasta ahora sobre la verdad y mentira en sentido narrativo y sobre la dimensión retórica del discurso, prepara el terreno para poder hablar sobre cómo funciona la escritura de la identidad que acaba creando la máscara de Soares. Del mismo modo en que decimos que la verdad no se halla, sino que se construye, la máscara no se halla, se construye. La identidad literaria que representa Soares no es algo que estuviese construido de antemano y que Pessoa utilizase a voluntad. Esta se va conformando a medida que el proceso de escritura avanza y en el que el sentido narrativo antes expuesto tiene un papel importante que intentaremos desarrollar a continuación.

#### 4.4. *La escritura del yo*

En el *Livro do Desasosiego*, Pessoa no parte de un yo inmediato sino que la identidad es resultado del proceso de escritura. A este respecto, conviene recordar que en “La autobiografía como des-figuración”, Paul De Man (2007: 148) sostiene que la referencia al nombre propio no es ningún tipo de garantía sobre lo real a la hora de valorar un texto. Para el crítico la escritura puede producir y determinar la vida en la medida en que escribir es un acto que se guía por exigencias técnicas semejantes a las del autorretrato y por los recursos del medio intelectual. La

---

<sup>86</sup> Vimos este punto en la introducción y en el primer capítulo de la tesis donde Sepúlveda habla de las listas del desasosiego (Sepúlveda, 2013 y 2014).

posición de Paul De Man es contraria al pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1991: 47-61) y a las teorías de James Olney (1991: 33-47) y Paul John Eakin (1991: 79-92), para los que el sujeto es quien crea el lenguaje y, por ende, la identidad no llega a ser articulada por la escritura. En tal sentido Antonio Tabucchi cita a Edgar Allan Poe, en un texto sobre Bernardo Soares, para remarcar la imposibilidad de la verdad autobiográfica (1997: 82). “The paper would shrivel and blaze at every touch of the fiery pen”, se pregunta Poe (1951: 650) qué pasaría si un hombre se atreviese a escribir un libro honesto titulado *My heart Laid Bare*.

Para De Man, la escritura que genera una serie sucesivas de máscaras a través del uso del lenguaje y en concreto de figuras retóricas. Bajo esta óptica, el escritor parte de un vacío que va ocultando a través del lenguaje. Es decir, la escritura no desvela una identidad oculta, sino que la construye, la vela y, así, le crea una máscara. ¿Y qué es una máscara? Una identidad, que en el caso de Pessoa, está construida a través de la escritura de la ficción que da lugar a la heteronímia. En este sentido, cabe remarcar que, para António Apolinário Lourenço los heterónimos no son máscaras literarias (2009, 199). El especialista sostiene que “a relação de Pessoa com os seus heterónimos não é idêntica à do dramaturgo ou à da novelista com as suas personagens. Não é um inventor de personagens-poetas mas um criador de obras-de-poetas” (2009, 199). En cierta manera confirma la tesis de Sepúlveda.<sup>87</sup> De esta forma, entendemos que la máscara heterónima, o semi-heterónima, sólo tiene sentido en función de lo escrito. Es la identidad que resulta del proceso de escritura. Con lo que, salvando la

---

<sup>87</sup> Op.Cit.

terminología, estaríamos de acuerdo con el matiz de Lourenço. Ahora bien, cabría establecer qué entendemos por heteronimia, semi-heteronimia, personaje literario y personaje. En *A Unidade Múltipla de Bernardo Soares*, Marisa Pêgo (2007: 73) afirma que un personaje es una figura creada por el autor con vida dentro del texto; una personalidad literaria es la autora de un texto literario diferente del autor empírico; un heterónimo es una personalidad literaria que representa cierta autonomía con respecto al autor, con un estilo, nombre e identidad propios y un semi-heterónimo sería una personalidad literaria incompleta. Para Pêgo se tiene que considerar a Soares como un semi-heterónimo (2007: 78). En el coloquio internacional “O Dia Triunfal de Fernando Pessoa”,<sup>88</sup> celebrado en la Fundação Gulbenkian en Lisboa, Abel Barros Baptista, pronunció una comunicación, titulada ‘Razão de se publicarem os heterónimos ortonimamente’, en la que llamó la atención sobre la definición de ortonimia y heteronimia para remarcar que no habría heteronimia sin la posibilidad de la firma ortonima.

Ahora bien, centrándonos en la heteronimia, más allá de las condiciones de su posibilidad, lo que venimos sosteniendo, con Sepúlveda y Castro, es que los heterónimos están asociados a diferentes proyectos editoriales y que las máscaras son el resultado de la expansión ficcional de Pessoa. En el caso del *Livro do Desassossego* lo que nos ha llegado es un libro mediado, cerrado si se quiere, por cada editor que ha intentado mediar en los múltiples

---

<sup>88</sup> Organizado por el Proyecto Estranhar Pessoa de Elab - Laboratório de Estudos Literários Avançados, junto con el IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, unidad de investigación de la FCSH/NOVA.

huecos que el escritor lego. La imagen que tenemos tiene cierta dosis de convencionalismo. En cualquier caso, por lo que se refiere a la identidad, entendemos que esta no se puede dissociar del proceso de escritura que crea un rostro.<sup>89</sup> Concretamente, máscara,<sup>90</sup> *prosopora*, es entre otras cosas la raíz de *prosopopeya*, que para De Man es:

La ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o muda, que plantea la posibilidad de la respuesta de esta entidad al tiempo que le confiere el poder del habla. La voz asume boca, ojo, y finalmente rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poein*, conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona [...] se torna inteligible y memorable como un rostro.

(De Man, 2007: 154).

---

<sup>89</sup> Sugiere Maria Augusta Babo que “...a distinção heteronímia e semi-heteronímia, caso não só de Bernardo Soares como também de Vicente Guedes, é estabelecida não por diferenças de conteúdo, por elaborações imaginárias que determinam posturas axiológicas ou ideológicas, mas por um estilo singular. A partilha não se dá, pois, no Sentido, mas ao nível do Significante, isto é, no próprio corpo da escrita, no estilo que, tal como o caracteriza Barthes, é «uma hipofísica da fala».” (Babo, 1989: 46).

<sup>90</sup> La etimología del nombre del escritor es significativa: “pessoa”, que en castellano corresponde a “persona”, viene del latín “persona”, que designa la máscara usada por un personaje teatral. La palabra latina deriva del etrusco *phersu*, que a su vez viene del griego *prosopora*, es decir, delante (pros) de la cara (opos).

Volvamos a una cita del *Livro*: “Sondei-me e deixei cahir a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu proprio rosto que me contempla a contemplal-o” (Pessoa, 2010a: 313). En este caso, como en el de creación de máscaras o parlamentos, se crea una especie de estructura especular en la que el narrador se declara el tema de su propia indagación y narración. En el plano del referente esto equivale a la manifestación de una estructura lingüística reflexiva o autoreflexiva.

El momento especular que es parte de toda comprensión revela la estructura tropológica que subyace a todas las cogniciones, incluido el conocimiento del yo. El interés de la autobiografía, entonces, no reside en que revela autoconocimiento fiable – no lo hace – sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o totalización.

(De Man, 2007: 150).

La escritura no hace evidente la des-figuración que conlleva, pues al mismo tiempo que motiva una desaparición del sujeto, crea o figura otro sujeto, o mejor, su rostro.<sup>91</sup> Recordemos el texto con signatura 7-37<sup>v</sup> antes citado: “as minhas sensações são um epitaphio, gonogrico extenso, sobre a minha vida morta. Aconteço-

---

<sup>91</sup> Para MariaAugusta Babo: “É sempre o Outro que advém na escrita, mesmo quando tudo parece coincidir. Um sujeito que reelabora a sua própria vida em vida lida ou escrita. A escrita como lugar do Outro impede o sujeito irremediavelmente cindido de aceder a essa totalidade mítica. Um corpo sem imagem ou uma imagem sem corpo.” (Babo, 1989: 47).

me a morte e occaso. O mais que posso esculpir é sepulcro meu a beleza interior” (Pessoa, 2010a: 64). Este rostro es una forma que la escritura le da a lo informe, confiriéndole los límites gongóricos que representan las figuras que utiliza para narrarse; reintroduciendo, así, dentro de las fronteras del lenguaje, lo que es irreductible a éste, algo que para Nora Catelli (1991) representa un fracaso.<sup>92</sup> Precisamente, Crespo (2007: 304-306) apunta la emergencia de Soares como semi-máscara pessoana y la consolidación del *Livro do Desasosiego* como diario íntimo en contraposición a la primera etapa decadentista asociada a Vicente Guedes, con la frustración tras el fracaso de muchos de los proyectos que el escritor intentó llevar a cabo y que, según el crítico, quedan recogidos en el *Livro*:

Tenho sonhado muito. Estou cansado de ter sonhado, porém não cansado de sonhar. De sonhar ninguém se cansa, porque sonhar é esquecer, e esquecer não pesa e é um sono sem sonhos em que estamos despertos. Em sonhos consegui tudo. Também tenho despertado, mas que importa? Quantos Césares fui! E os gloriosos, que mesquinhos! Cesar, salvo da morte pela generosidade de um pirata, manda crucificar esse pirata logo que, procurando-o bem, o consegue prender. Napoleão, fazendo seu testamento em Santa Helena, deixa um legado a um facinora que tentara assassinar a Wellington. Ó grandezas eguais ás da alma da vizinha vesga! Ó

---

<sup>92</sup> “Tenho náuseas no pensamento abstracto. Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira”. (Pessoa, 2010a: 341).

grandes homens da cozinheira de outro mundo! Quantos  
Cesares fui, e sonho todavia ser.

(Pessoa, 2010a: 257).

La dimensión retórica del discurso diluye toda certeza sobre el mundo de la referencia. Pero el fracaso de la reflexividad del lenguaje, que puede desembocar en desasosiego, se puede convertir en una culminación estética a través de la escritura, crea máscaras. Volvamos al fragmento ya citado: “Só os meus amigos espectraes e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, teem uma verdadeira realidade e um justo relevo, e nelles o espírito é presente como uma imagem num espelho” (Pessoa, 2010a: 203). La escritura es precisamente este espejo móvil. La construcción de la máscara y su posterior nominación surgirían de la relación de los sujetos involucrados en el proceso de interpretación de lo narrado en el que autor y narrador se determinan mutuamente. A través de la escenificación de esta relación por medio de las ficciones heterónimas Pessoa puede hacer emerger de una forma patente aquello oculto y le acaba dando forma y nombre(s). La pulsión creadora lleva a Pessoa a alcanzar un texto que no parece tener fin y en el que la nominación, por la existencia objetivada de esos “amigos espectrales e imaginados” que, tras el proceso de escritura, se revelan como lo que está “presente como una imagen en un espejo”.

Por eso consideramos que el propio proceso de escritura es importante cuando se analiza la obra de Pessoa. Ya que lo que lo lleva a soñar es la escritura, más allá de cualquier tipo de consideración política, social o filosófica. De este proceso de escritura emergen las diferentes identidades. La *retoricidad* del

lenguaje que impide la bidireccionalidad pura entre lo real y el velo nos lleva desde el punto de vista estético, a asegurar, como lo hace Prado Coelho en la introducción a la primera edición del *Livro*, que si “toda a verdade é relativa, todo o fingimento o é também. Como se sabe, o autor dum diário instintivamente se desdobra no eu-personagem” (Pessoa, 1982: XVI). Por eso la atinada apreciación de Poe que recoge Tabucchi para referirse al guarda libros y que a la luz de las teorías de De Man resaltan lo que venimos exponiendo sobre la relación de la verdad y la mentira en la narración. La escritura, fingimiento relativo basado en una verdad relativa, retórica y, por todo eso, honesta, acaba materializando un rostro que se desconocía al comenzar la escritura:

Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gôzo da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, onde um luar de idéa bruxuleia, malhado e confuso.

(Pessoa, 2010a: 325).

En estas líneas, Soares se deja mecer por un devaneio externo dando libertad a la expresión. Utiliza “frases sin sentido”

que transcurren “mórbidas, en una fluidez de agua sentida”. No sabe cuál es la identidad de partida de la escritura más allá de la misma escritura. Las exigencias del proceso narrativo marcan el camino que acaba por figurar una identidad que, en la medida en que es un cierre, un interruptor, de un proceso que siempre está en movimiento, representa una desfiguración. Por lo que las “ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, onde um luar de idéa bruxuleia, malhado e confuso”. De esta actividad emerge un rostro escrito para ser leído y contemplado. Un rostro que, a la larga, en ese juego de espejos que es la literatura, terminará contemplando al creador en la contemplación de su creación.

Estas paginas, em que registo com uma clareza que dura para ellas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que é isto, e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou? Como alguém que, de muito alto, tente distinguir as vidas do valle, eu assim mesmo me contemplo de um cimo, e sou, com tudo, uma paisagem indistincta e diversa.

[...]

Releio? Mentí! Não ousou reler. Não posso reler. De que me serve reler? O que está allí é outro. Já não comprehendo nada...

(Pessoa, 2010a: 238).

¿Qué sujeto es el que relee? ¿Es el que escribió? ¿Es el que narró? ¿Es el que corrigió? ¿Por qué no se reconoce en lo escrito? Como hemos ido viendo a lo largo de todos los capítulos

de la tesis, la escritura de Fernando Pessoa se expande a través de múltiples canales de expresión en los que viste con epítafios retóricos una vida muerta, es decir, pasa de la irrealidad de su vida a la realidad de sus escritos y con ello crea diferentes identidades. El desplazamiento del sujeto del centro del discurso encuentra en el modernismo una fuente de expresión que en Pessoa se traduce en la constatación de la imposibilidad de narrar y la necesidad de hacerlo.<sup>93</sup> Este es el desasosiego pessoano marcado por el solipsismo que viene vehiculado por el sensacionismo y por la falta de un sentido último capaz de redimir la escisión en la que le toca vivir y por la que siempre es otro. De esta manera, la escritura que no cesa de escribirse, por lo que no cesa de editarse, por lo que no cesa de realizarse, tampoco cesa de nominarse. Esta es precisamente la desfiguración a la que hacíamos referencia. El escritor utiliza figuras retóricas para vestirse y, sin embargo, no se reconoce en lo escrito. Hay un desplazamiento constante en donde el arte, y en este caso la escritura, no termina de realizarse y queda siempre abierta al sentido.

---

<sup>93</sup> “Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto”. (Pessoa, 2010a: 78).

## CONCLUSIONES

Decidir-me, finalizar qualquér cousa,  
 sahir do duvidoso e do obscuro, são cousas  
 [que] se me figuram catastrophes,  
 cataclysmos universaes.  
 (Pessoa, 2010a: 110).

**E**n **filosofía** casi todos los debates teóricos se pueden llevar, de una forma reduccionista, a la contienda entre la movilidad y la inmovilidad del ser, es decir, se pueden remontar a Heráclito y Parménides.<sup>94</sup>

Aristóteles solucionó la contienda en la *Metafísica* al afirmar que el ser se dice de muchas maneras (Aristóteles *Met.*, IV). Podría decir, parafraseando, que Fernando Pessoa se dice de muchas maneras. En la introducción de esta tesis me refería a la misma como una manifestación de una elección, en este caso, una forma de explicar

---

<sup>94</sup> Hay un relato de Borges que se llama “El encuentro” (Borges, 2011: 371) en el que se narra cómo dos armas históricas expuestas en una vitrina utilizan a dos hombres ajenos a dicha historia para librar una batalla de antaño. Al entrar en el mundo pessoano sentí algo similar, es como si esas armas, en formas de argumento, buscasen cada cierto tiempo a nuevos portadores para librar sus batallas.

al escritor y su obra. A lo largo de los cuatro capítulos he desarrollado los focos de actividad científica que en este caso se reparten entre artículos en revistas científicas y conferencias. Los diferentes procesos de validación de los artículos y conferencias, así como comentarios posteriores, garantizan la pertinencia de los postulados. El proceso de escritura y de investigación, de este modo, se entiende a partir de la interacción con determinados modos de producción académica que intervienen de forma directa sobre el desarrollo de las partes de la tesis que fui ampliando de forma sistemática. Las hipótesis de las que partía se resumían en una serie de fórmulas sintéticas: en Fernando Pessoa, y concretamente en el *Livro do Desassossego*, la escritura no cesa de escribirse; por lo que no cesa de editarse; no cesa de realizarse y no cesa de nominarse.<sup>95</sup>

De esta manera, en el primer capítulo partía de la constatación de que el *Livro do Desassossego* era una obra de construcción póstuma en la que diversos agentes influenciaron en su configuración a través de la mediación entre los testimonios originales y la edición de los diferentes libros compilados por los especialistas. Escribir sobre la historia del *Livro* es una tarea condenada al anacronismo, dada la fertilidad que la obra muestra a través de las diferentes ediciones. Sobral Cunha y Richard Zenith están trabajando en nuevas ediciones que podrían modificar algunos

---

<sup>95</sup> “Um texto que, ao aproximar-se do grau zero da ficção, uma ficção silenciosa em busca de nome, à procura de todo o mundo e de ninguém. No outro Pessoa, há um excesso de «eu», sob a falsa abdicação do antigo herói de tudo o que acontece entre nós e o universo. Só no *Livro do Desassossego* é que a abdicação é real, o teatro interior abolido, o anonimato perfeito”. (Lourenço, 2004: 103).

de los puntos expuestos sin perjudicar la esencia de la tesis.<sup>96</sup> Del mismo modo, el *Arquivo Digital do L. do D.* verá la luz en 2015, una archivo que prevé nuevas interacciones con los usuarios. ¿Quién sabe sobre qué otros proyectos se manifestará el *Livro* que Pessoa nunca publicó?

Desde que vio la luz en 1982, el *Livro* ha contado, si tenemos en cuenta el trabajo de los cuatro especialistas principales, con veinte propuestas: una de Jacinto do Prado Coelho, seis de Teresa Sobral Cunha, diez de Richard Zenith y tres de Jerónimo Pizarro.<sup>97</sup> En el III Congresso Internacional Fernando Pessoa, Jerónimo Pizarro llegó a afirmar que a día de hoy no podía defender una edición del *Livro do Desassossego* sobre las otras. Motivo por el cual es discutible canonizar cualquiera de las ediciones (Pizarro, 2013b). En dicho coloquio, Pizarro esgrimió como ejemplo algunas de las diferencias entre dos de sus ediciones para resaltar que no existía un libro definitivo. La postura de Pizarro se reafirmó, poco después, tras sostener, en la Universidad de Coimbra, en una

---

<sup>96</sup> Dada la prolífica naturaleza del *Livro do Desassossego*, es posible que cuando esta tesis vea la luz, haya sido publicada alguna nueva edición de la obra pessoana. Hecho que sólo resaltaría el carácter maleable de la base textual.

<sup>97</sup> En los capítulos primero y segundo demostré como cada edición varía en función de los hallazgos en el legado, la recepción crítica y con la paulatina mejora de la catalogación de los escritos. No se trata de reediciones de una misma obra sino que cada edición consta de cambios más o menos significativos pero suficientes para no hablar de reediciones. En “El nuevo *Livro do Desassossego* de Jerónimo Pizarro” (Giménez, 2014d) analizo las diferencias entre la edición crítica de 2010 y la edición de 2013 del especialista, donde demuestro claramente que los cambios llevan a hablar no de reediciones sino de otras representaciones de la obra pessoana.

comunicación titulada “A Ansiedade da Unidade: Uma Teoria da Edição”, que el *Livro do Desassossego* debe su existencia también, más allá de los fragmentos encontrados en el baúl, a todos los agentes y procesos sociales que intervinieron en cada una de sus ediciones (Pizarro, 2013a). Así, algunos de los cambios que Pizarro incorporó en su nueva edición vinieron sugeridos por su propia reflexión y por esos procesos sociales que el especialista menciona, como, por ejemplo, las valoraciones críticas, decisiones editoriales, los destinatarios de la publicación, etc.

Como analicé, la historia del *Livro do Desassossego* se puede explicar atendiendo a la fórmula de Osvaldo Manuel Silvestre que propone diferentes fases: arca (baúl), archivo y digital. Así, sostuve que cada una de esas fases está asociada a una ideología determinada que configura la verdad de sus preceptos y en los que las diferentes ediciones ‘compiten’ por ostentar el grado de definitiva o más cuidada. Si a las teorías de Paul De Man sobre la *retoricidad* del lenguaje sumo la fórmula de Silvestre veo precisamente que esos momentos se aplican también en la comprensión de lo que es un fragmento en la obra de Pessoa. Tanto el deseo de unidad como la exaltación del fragmento obedecen a una ideología interpretativa subyacente que lo que hace es encuadrar el objeto de estudio a cada precepto. La digitalización y su conceptualización en dichos términos sería la última fase, hasta el momento, de esas disputas ideológicas. El texto entendido como una unidad o como un fragmento de escritura es una operación sobre la realidad. En esa construcción conceptual siempre hay algo que no se deja encuadrar en términos abstractos, es decir, siempre hay algo *nouménico* que es la base sobre la que se construye el edificio teórico. ¿Qué es aquello que resta? Los testimonios materiales sobre

los que elucubramos para teorizar.<sup>98</sup> La letra, inscrita en una hoja, junto a otras letras que forman palabras que forman frases que forman párrafos que forman textos o fragmentos. Siempre va a haber, aunque Pessoa hubiese cerrado y publicado el *Livro do Desassossego*, un resto que se abra a la especulación. No conozco ningún autor cuya obra no sea objeto de debate teórico (y entiéndase aquí también ideológico).<sup>99</sup>

En el capítulo primero, así, di cuenta del carácter maleable del libro y junté en un texto la historia de su edición y la historia de su gestación ofreciendo un tratado inédito por lo que se refiere a dicha obra, tras analizar, por un lado, el trabajo de Nemésio (1958) y de Sepúlveda (2013) y, por otro lado, los artículos de Saraiva (1968), de Paes (2000) y de Pizarro (2012).<sup>100</sup> Comparé los criterios de interpretación de las principales ediciones y describí la forma en la que intentan representar la escritura de Fernando

---

<sup>98</sup> Jonathan Culler cita a Derrida en *Breve Introducción a la teoría literaria* para hablar sobre la mediación: “Cuanto más insiste un texto en la importancia de la presencia de la cosa misma, más resulta que muestra la necesidad de intermediarios. Estos signos o suplementos son en realidad los responsables de que creamos que hay algo ahí fuera que podemos tocar y comprender”. (Culler, 2010: 23).

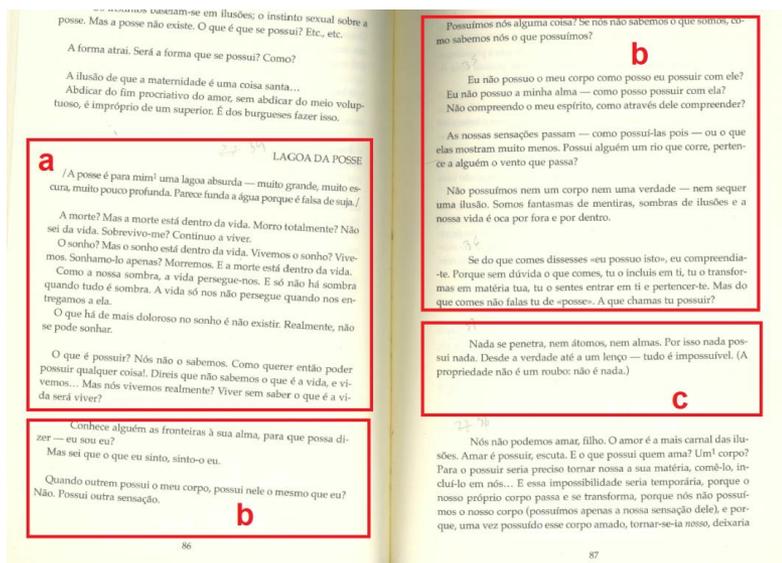
<sup>99</sup> “Derrida muestra que las obras literarias son teóricas, Foucault que los discursos del saber son creativamente productivos” (op.cit.: 25), a lo que podríamos añadir la insuficiencia, contemporánea, de dichos discursos a la hora de legitimar el saber que propone Lyotard y el correspondiente desplazamiento del héroe romántico que da lugar a la figura de ese hombre sin atributos, o con una autobiografía sin hechos si se prefiere, que es Bernardo Soares, nuevo paradigma de heroicidad.

<sup>100</sup> “Virado de certa forma sobre si, enquanto livro impossível, inacabado e inacabável, o *Livro do Desassossego* é o livro da conversa infinita”. (Lourenço, 2004: 102).

Pessoa. De este modo, enlacé con el segundo capítulo de la tesis en que partía de la base de que la escritura de Pessoa es un continuo reescribir que halla en el fragmento su unidad de expresión. Analicé todos los testimonios del *Livro* y conseguí erigir una tipología partiendo de la definición de Manuel Portela (2014). Sobre dicha jerarquía tracé diferentes formas de representación de la escritura de Fernando Pessoa a través de las ediciones de los diferentes especialistas y demostré, a través de la codificación informática de los textos, cómo los diferentes niveles de abstracción muestran patrones de interpretación y ayudan a pensar sobre las diferentes fases de composición del texto. Por tomar un ejemplo gráfico analizaré el testimonio 9-47r:

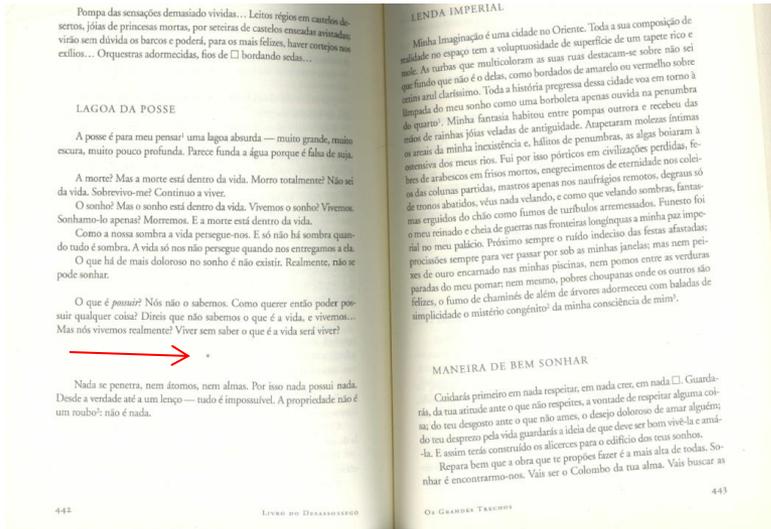


podemos distinguir tres partes del fragmento. Sobre esta base fue editado el fragmento como una unidad por las cuatro ediciones (Pessoa, 1982: 201.vol.II), (Pessoa, 2008: 86), (Pessoa: 2012: 442) y (Pessoa, 2010a: 30). Lo que llama la atención de este testimonio es la representación en las diferentes ediciones, ya que tanto Sobral Cunha como Richard Zenith, a pesar de editar el fragmento por separado, lo incluyeron en una serie de testimonios alejados materialmente pero con similitudes semánticas. La forma gráfica que tiene, por ejemplo Sobral Cunha, para representar dicha continuidad temática es a través de la separación de los fragmentos por espacios entre ellos y por la tabulación. La edición de Sobral Cunha es la edición que una mayor intervención sobre la escritura de Pessoa presenta. La interpretación semántica de los fragmentos lleva a la especialista a ofrecer una serie de soluciones gráficas que representan ese continuo que es la escritura de Pessoa. Vemos en este caso que ‘a’ corresponde al testimonio 9-47<sup>r</sup>; ‘b’ corresponde al testimonio 9-29 y 94-76<sup>r</sup> y ‘c’ corresponde a 5-5<sup>v</sup>.



(Pessoa, 2008: 86-87)

La relación de ‘a’ con ‘c’ se justifica en la medida que el testimonio 5-5v contiene una referencia explícita al título de 9-47<sup>r</sup>. La editora considera que ‘b’ guarda similitudes semánticas con ‘a’ y ‘c’ por lo que incluye el fragmento entre ambos. Nótese que separa los fragmentos entre sí a través de los espacios y las tabulaciones y que los espacios dejados entre a, b y c son menores que el espacio dejado entre ‘c’ y el resto de texto. Zenith también interpreta que los testimonios 9-47<sup>r</sup> y 5-5<sup>r</sup> forman parte de una unidad semántica pero no incluye los testimonios 9-29 y 94-76<sup>r</sup> como parte del fragmento o grupo de fragmentos. De hecho lo publica como un fragmento independiente, el 364 de su edición de 2012 en la página 335. El especialista edita el fragmento LAGOA DA POSSE separando ambos testimonios mediante un asterisco:



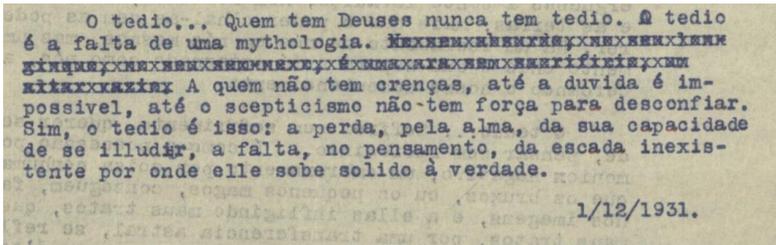
(Pessoa, 2012: 442)

Las ediciones de Coelho y de Pizarro editan los tres testimonios por separado. Coelho edita 9-47<sup>r</sup> como el fragmento 464 de su edición, en la página 201 del segundo volumen y el 5-5<sup>v</sup> como el fragmento 465 en la misma página. El testimonio 9-29 como el fragmento 271 de su edición, publicado en la página 306 del primer volumen. Pizarro publica el testimonio 9-47<sup>r</sup> como el fragmento 23 de su edición, publicado en la página 30; el testimonio 5-5<sup>v</sup> es el fragmento 40, en la página 49 y el testimonio 94-76<sup>r</sup> forma parte de un anexo del fragmento 525, publicado en la página 1003. Este es un nuevo ejemplo que sirve para demostrar como la escritura de Pessoa, sin cerrar, sin publicar, llena de correcciones, revisiones, que no cesa de escribirse, acepta múltiples representaciones basadas en una interpretación de los testimonios. Por eso no cesa de editarse.

Si vuelvo a la cita de Macedonio Fernández mencionada en la introducción, ¿no es la corrección todo el éxito? (Fernández,

2010: 151). La continua creación en diferentes actos de escritura expande el universo pessoano en múltiples direcciones que hacen difícil saber cuándo va a cesar. La posibilidad de ‘jugar’ con las piezas del puzle pessoano, de construir y deconstruir los textos conlleva una forma de la lectura. La obra de Pessoa impele a tomar consciencia del texto, de la palabra inscrita en orden para descifrarla, comprenderla y encuadrarla. De ahí que estemos de acuerdo con Zenith cuando afirma que el *Livro* es una novela en diferentes sentidos. Lo es, pero más allá de las intenciones de Pessoa y del posible sentido de su legado, el carácter rebelde ofrece otras lecturas que siempre están relacionadas con una determinada interpretación de la misma. ¿Qué relación tiene dicho proceso de escritura y de lectura con la realidad y con la formación de una identidad? Este interrogante me llevó a los puntos tres y cuatro de la tesis.

Como apunté en el capítulo tres, el texto pessoano funciona como un laboratorio de escritura no tanto por una voluntad manifiesta sino como resultado del propio proceso que lo lleva a escribir y proyectar diferentes consumaciones del libro. Este laboratorio abarca muchos estilos, de ahí que Lourenço hable de texto suicida, y por eso hablamos de distintos géneros. Del mismo modo tienen cabida muchas filosofías, tanto las directamente citadas como aquellas que su prosa parece visionar. Me centré en demostrar la relación entre las teorías de Berkeley y el sensacionismo pessoano, una de las filosofías menos estudiadas en Fernando Pessoa. Las sensaciones que forman la imagen que tenemos de la realidad se amalgaman sin un Dios que les dé unidad:



(4-1f)

O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mythologia. A quem não tem crenças, até a duvida é impossível, até o scepticismo não tem força para desconfiar. Sim, o tédio é isso: a perda, pela alma, da sua capacidade de se illudir, a falta, no pensamento, da escada inexistente por onde elle sobe solido à verdade.

(Pessoa, 2010a: 346).

De esta forma, planteé que, en el sistema de Berkeley, un empirismo radical conlleva unos problemas de justificación del conocimiento: orden de la experiencia, existencia de la realidad y del otro. La forma en que el filósofo soluciona estos problemas no es utilizada por Pessoa por los motivos que esgrimí. No recurre a Dios sino al arte. Las sensaciones son vehiculadas por una operación estética sobre la realidad, que en el caso de Pessoa pasa por una intelectualización de las mismas. Como sugerí al analizar el texto estudiado por Rudolf Lind, que lo lleva a situar al fragmento como unidad de expresión del sensacionismo, Pessoa hace del texto fragmentario la forma de dar cuenta de una realidad que sólo puede ser así representada. La realidad se configura de este modo a través de la escritura que da forma a aquellas sensaciones que no cesan de

realizarse, por tanto no llegan al absoluto.<sup>102</sup> De ahí que hablemos de diferentes estilos, géneros y filosofías.<sup>103</sup> Este trabajo se opone a lo que anuncia Cousineau (2013) en su obra sobre el *Livro do Desassossego* al que llama *an unwritten novel*, que podría traducir por una novela no escrita. Precisamente afirmo que la estética del fragmento, asociada a las teorías de Berkeley y al secularismo, desemboca en una imposibilidad de completitud que halla en la continua escritura una forma de llenar el espacio lógico en múltiples sentidos. No se trata de una novela no escrita sino de una obra que no cesa de escribirse cuyas doce publicaciones en vida de Pessoa fueron interrupciones, en palabras de Derrida (1999: 29), o manifestaciones de dicho proceso de escritura. Las diferentes ediciones, son en el mismo sentido, interrupciones o manifestaciones de la escritura de Pessoa.

La materialización de la sensación en forma de fragmento pasa por diferentes fases de toma de consciencia: sensación, consciencia de la sensación y consciencia de la consciencia de la sensación (Pessoa, 2009: 174). Así se intenta

---

<sup>102</sup> Claudio Magris afirma en *Narrar con la realidad*: “No corremos el riesgo de caer en lo falso, sino de no darnos cuenta de que, como mucho, sólo nos podemos acercar a la autenticidad, es decir, de que vivimos en lo relativo y no en lo absoluto, y que cambiar lo relativo por lo absoluto resulta siempre algo falso”. (Magris, 2009: 24).

<sup>103</sup> El *Livro do Desassossego* puede ser considerado un laboratorio de escritura pessoana. En *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, Pauly Ellen Bothe sostiene que hay una primera fase experimental en la obra de Fernando Pessoa en la que el autor entra en diálogo con otros estilos y autores, marcada por la búsqueda de formas adecuadas de una voz aún por definir y que entra en contraste con una etapa más madura en la que Pessoa se distancia críticamente de otros estilos al alzar su propia voz.

objetivar la experiencia en términos narrativos. Recuerdo que para Pessoa “the only reality in art is consciousness of the sensations” (Pessoa, 1966: 124). La narración ejerce siempre una operación estética sobre lo real. El fragmento, así es una operación estética sobre lo real que al velar da forma. En una conferencia titulada “¿Qué es la poesía?” en 1977, el escritor argentino Jorge Luis Borges se refirió a la relación entre realidad y lenguaje en estos términos:

Se supone que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía. Entiendo que es un error. Hay un concepto que se atribuye al cuentista Horacio Quiroga, en el que dice que si un viento frío sopla del lado del río, hay que escribir simplemente: “un viento frío sopla del lado del río”. Quiroga, si es que dijo esto, parece haber olvidado que esa construcción es algo tan lejano de la realidad como el viento frío que sopla del lado del río. ¿Qué percepción tenemos? Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. Volvamos a la frase “el viento que sopla del lado del río”. Creamos un sujeto: “viento”; un verbo: “que sopla”; en una circunstancia real: “del lado del río”. Todo esto está lejos de la realidad; la realidad es algo más simple. Esa frase aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica y común elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura.

(Borges, 1977: 37).

Esa estructura que Borges describe en la frase de Quiroga que es una operación sobre lo real que deviene en la medida que narrado.<sup>104</sup> Repárese, asimismo, en la aclaración del inicio del párrafo, a saber, que sea un error considerar que la prosa está más cerca de la verdad que la poesía. Una observación similar hará Paul De Man al referirse a la autobiografía, cuando dice que ésta “parece” depender de sucesos reales y potencialmente verificables, dando a entender, así, que la ilusión de la referencia es una correlación de la estructura de la figura (De Man, 2007: 148). De la misma forma que la prosa no es garantía de verdad en comparación con la poesía, la autobiografía no lo es en comparación con la ficción. Toda narración ejerce una operación o estructuración estética sobre lo real.

Si a esta premisa sumo las teorías de Berkeley, el proceso de secularización que sufre la modernidad y las teorías de Lyotard sostengo que las narraciones que legitiman el saber ya no

---

<sup>104</sup> Y continuará: “Tomemos el famoso verso de Carducci “el silencio verde de los campos”. Podemos pensar que se trata de un error, que Carducci ha cambiado el sitio del epíteto; debió haber escrito “el silencio de los verdes campos”. Astuta o retóricamente lo mudó y habló del verde silencio de los campos. Vayamos a la percepción de la realidad. ¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. (La palabra cosa es demasiado sustantiva, quizá.) Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para silencio es una creación estética. Porque silencio se aplicó a personas, una persona está silenciosa o una campaña está silenciosa. Aplicar “silencio” a la circunstancia de que no haya ruido en el campo, ya es una operación estética, que sin duda fue audaz en su tiempo. Cuando Carducci dice “el silencio verde de los campos” está diciendo algo que está tan cerca y tan lejos de la realidad inmediata como si dijera “el silencio de los verdes campos””. (Borges, 1977: 37).

pueden descansar en un sistema que dé cuenta de todo. Ante el solipsismo que esta posición aboca, es preciso intentar abarcar la realidad de todas las formas posibles. Si tengo en cuenta el contexto en que vivió Pessoa en que se siente la pérdida del absoluto desde diferentes formas (por ejemplo si tengo en cuenta la saudade por el pasado glorioso del país, el mito del Quinto Imperio, la leyenda de Don Sebastián)<sup>105</sup> y lo conjugo con la biografía del escritor plagada de proyectos que fracasaron,<sup>106</sup> entonces puedo afirmar que hay un deseo de absoluto que se materializa a través de las múltiples narraciones. Así: “Ter opiniões é estar vendido a si mesmo. Não ter opiniões é existir. Ter todas as opiniões é ser poeta” (Pessoa, 2008: 184).

Sobre estas múltiples narraciones, en el último capítulo dí cuenta de la relación que hay entre la escritura y la construcción del nombre.<sup>107</sup> La hipótesis de que partía, que *El Livro do Desassossego*, no cesa de nominarse, por el mismo motivo que no cesa de realizarse y de editarse, a saber, como he repetido porque no cesa de escribirse, se ve claramente en las diferentes asignaciones autorales de la obra. Puedo volver en este punto a la cita de

---

<sup>105</sup> “Pessoa experimentou essa frustração. Fechava-se então em casa e escrevia longas propostas de reorganização social, que era para ele, sobretudo, uma regeneração moral e cultural”. (Perrone-Moisés, 1982: 56).

<sup>106</sup> Agostinho da Silva manifiesta en *Um Fernando Pessoa*, la importancia que para el escritor portugués de la frustración que supuso no poder emigrar a Inglaterra, quedando truncada la posibilidad de devenir un nuevo Conrad (Silva, 1988: 14).

<sup>107</sup> “Os lo revelaré: sólo poseo una identidad, la identidad del escribir. (*Ein sich selbst schreibende Identität.*)” (Kertész, 2010: 63), esto es una identidad que se escribe a sí misma.

Macedonio Fernández en que habla de tres momentos de escritura que finalmente encontraron un autor. ¿Habría pasado algo similar con Fernando Pessoa? ¿Quién sabe? La muerte no tiene solución y sobre la base legada erigimos edificios a la altura de nuestra interpretación e imaginación muchas veces. Como afirmé en el último capítulo, una obra sin terminar no podía menos que tener un heterónimo por terminar.<sup>108</sup> Así, se puede hablar de una autoría *work in progress* que depende del proceso de escritura. Como afirma Zenith, una obra cuyo tema, entre otros, es el fracaso, no podía menos que fracasar. Pero precisamente creo que en la investigación se trata de eso, de fracasar otra vez, de fracasar mejor, como nos impele Beckett. O como dirá Pessoa:

Tenho náuseas no pensamento abstracto. Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira.

(Pessoa, 2010a: 341).

---

<sup>108</sup> “Globalmente, o insólito tem, no caso do *Livro do Desassossego*, este aspecto paradoxal de um livro que não chega a sê-lo por nunca deixar de ser vários (como já é, na ordem das coisas). É a consequência mais radical de um texto que se quis *obra do desassossego* sem poder prever nem controlar o *desassossego da obra*. Um texto assim não tem, em rigor, autoria possível, se entendermos por autoria esse exercício de comando que impõe ao texto o trajecto que ele há-de seguir para ligar intenção e finalidade”. (Rubim, 2000: 218).

Así, también nuestras aproximaciones son un fracaso.<sup>109</sup> El ideal de una edición pura, de una interpretación pura, tautológica, entre la teoría y el objeto que estudia, es imposible por naturaleza si acepto que el conocimiento es predicativo. Ahí entra De Man con la *retoricidad* del lenguaje. Así, la máscara, al igual que la interpretación, es construida. Para De Man, la autobiografía “no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos” (De Man, 2007: 149). De forma paralela, Borges dice que “la poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro” (Borges, 1977: 38) es el lector el que termina por reconstruir y dar sentido. Aplicando este paradigma a la construcción ficcional en Fernando Pessoa, como he planteado, las diferentes fases de construcción y reconstrucción a través de la escritura implican diferentes momentos en los que hay un sujeto que escribe, uno que lee, uno que corrige y reescribe. Hay una toma de consciencia que emerge en esos procesos que validan el postulado de De Man que apela a una figura de comprensión en algún lugar del texto. A modo de ejemplo cité en el capítulo cuatro el fragmento 2-76:

[...]

---

<sup>109</sup> “Estoy empezando a notar que la influencia de la novela que analizo me está afectando: introduzco un episodio tras otro y me olvido del movimiento central de mi artículo”, afirma Viktor Shklosvki en “Cómo está hecho *Don Quijote: los discursos de Don Quijote*” (Shklosvki, 1195: 130). A medida que avanzaba en el análisis de la obra de Fernando Pessoa desde la filología, la filosofía y la crítica, temía presentar un trabajo demasiado fragmentario. Que la obra sea fragmentaria no significa que una tesis sobre la misma deba serlo. Aunque es imposible prescindir de cierta condicionalidad a la luz de lo expuesto.

Encontro ás veces, na confusão vulgar das minhas gavetas literarias, papeis escriptos por mim ha dez annos, ha quinze annos, ha mais annos talvez. E muitos d’elles me parecem de um extranho; desreconheço-me nelles.

[...]

Devaneio com o pensamento, e estou certo que isto que escrevo já o escrevi. Recórdo. E pergunto ao que em mim presume de ser se não haverá no platonismo das sensações outra anamnese mais inclinada, outra recordação de uma vida anterior que seja apenas d’esta vida...

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervallo que ha entre mim e mim?

(Pessoa, 2010a: 372).

Esos intervalos entre uno y otro, que en el caso del *Livro do Desassossego* podría asociar a Guedes y Soares son una toma de consciencia de ese não-Pessoa.<sup>110</sup> La máscara guediana quedó descartada en la segunda fase de producción del libro porque la escritura precisaba otro nombre. La máscara soaresiana quedó a medio camino como posible heredera de un conjunto de textos que parecen revelarse a ser compilados entre las solapas de un libro.

---

<sup>110</sup> “Para poder ser tudo, viveu-se até ao limite da desintegração do eu, como não-pessoa. Foi esse o conteúdo real da sua ficção. No sentido mais banal do termo, Fernando Pessoa quase não existiu. A única coisa que levou de facto a sério foi a realidade do seu eu como ficção”. (Lourenço, 2004: 35).

Siempre hay un resto que no se deja encuadrar, eso es precisamente lo que maravilla, lo que seduce, aquello incomprensible y que intentamos descifrar aun sabiendo que estamos abocados al fracaso. Los testimonios originales que Pessoa legó nunca van a ser descifrados del todo. El ejército móvil de metáforas que una y otra vez se alinean van a construir una verdad que no va a cesar de reescribirse.

Diego Giménez

Coimbra, 22 de Septiembre de 2014

## ANEXOS



## SIGNATURAS DEL CAPÍTULO TRES

**Sensação/Sensações:** [1-24], [1-29<sup>r</sup>]x2, [1-30]x3, [1-44 a 45], [1-59], [1-64], [1-68]x2, [1-77], [1-88 y *A Revista*. No. 2], [2-1]x5, [2-14], [2-19], [2-21<sup>r</sup>], [2-21<sup>v</sup>]x2, [2-29], [2-30]x2, [2-33], [2-45], [2-5]x2, [2-50], [2-51], [2-53], [2-54], [2-56], [2-65], [2-74], [2-76], [2-82], [2-85]x2, [3-12], [3-15]x3, [3-17]x2, [3-18<sup>r</sup>], [3-21], [3-22]x2, [3-25]x5, [3-27], [3-29<sup>r</sup>]x2, [3-35], [3-46 a 47]x3, [3-51 a 53], [3-54 y 55], [3-57], [3-64]x2, [3-65]x2, [3-67], [3-68], [3-7], [3-73], [3-76], [3-79<sup>r</sup>], [3-80], [4 17 a 19 y *Descobrimento* No.3]x2, [4-1]x5, [4-11], [4-2], [4-21], [4-22], [4-23], [4-30]x2, [4-37 y 40]x2, [4-38 a 39]x3, [4-49], [4-50 a 51]x2, [4-52], [4-58], [4-6 a 66]x3, [4-82 a 83]x2, [4-9 y *Descobrimento* No.3], [5-10<sup>r</sup>], [5-12 a 14]x2, [5-19<sup>r</sup>]x2, [5-2], [5-39], [5-40], [5-42 a 44], [5-52], [5-53 a 54]x12, [5-55], [5-56], [5-60], [5-61], [5-63 y 64], [5-74], [5-78], [5-79], [5-7<sup>ar</sup> a 9<sup>ar</sup>], [6-15], [7-1]x3, [7-10]x3, [7-12], [7-20], [7-23 a 27]x3, [7-31], [7-34], [7-35 a 37]x8, [7-48], [7-5 a 10]x3, [8-11 a 12]x3, [8-6<sup>r</sup>], [8-7]x3, [9-14<sup>r</sup>], [9-29], [9-37 a 38]x8, [9-4], [9-41], [9-42]x2, [94-4]x2, [9-49]x3, [9-88 y 88a], [28-24<sup>r</sup>]x2, [28-26], [28-9 a 10]x2, [25-72 a 73]x38, [138A-5]x2, [144D<sup>2</sup>-46 a 50]x3, [144D<sup>2</sup>-82 a 84]x4, [*A Águia*. S2 N.20].

**Realidade:** [1-15<sup>r</sup>], [1-19 a 21], [1-30]x2, [1-31]x2, [1-34], [1-38 a 40]x2, [1-53 a 54 y *Revolução* Año 1. No. 74], [1-56]x2, [1-57]x3, [1-68]x2, [1-74 y 75], [1-88 y *A Revista*. No. 2], [2-11]x5, [2-15]x3, [2-39 a 41], [2-43]x2, [2-51], [2-52], [2-58]x3, [2-62], [2-70], [2-74], [2-79], [2-82], [2-88<sup>r</sup>], [2-89], [3-10], [3-12], [3-16], [3-23], [3-26], [3-

27]x2, [3-34]x2, [3-35], [3-44]x2, [3-4<sup>r</sup>], [3-51 a 53], [3-79<sup>r</sup>], [3-81], [3-84], [4-3 a 4 y *Descobrimento* No.3], [4-10]x2, [4-12], [4-13], [4-14 a 16 y *Descobrimento* No.3], [4-17 a 19 y *Descobrimento* No.3], [4-33], [4-37 a 40], [4-38 a 39], [4-45], [4-48], [4-65 a 66], [4-73]x5, [4-80 a 81]x2, [4-84], [4-9 y *Descobrimento* No.3], [5-30], [5-42 a 44]x2, [5-53 a 54]x2, [5-55], [5-56]x2, [5-6], [5-60]x2, [5-63 a 64], [5-66], [5-68], [5-69]x2, [5-70 a 72]x10, [5-75], [7-1], [7-11], [7-13], [7-16], [7-18]x2, [7-23 a 27]x4, [7-34], [7-37]x11, [7-4]x2, [7-45 a 47], [8-11 a 12], [8-5 y 8-7], [9-26], [9-41], [9-46<sup>v</sup>]x4, [9-49], [9-51], [9-8], [16-58 a 60 y 62]x2, [25-72 a 73]x5, [94-4], [144D<sup>2</sup>-82<sup>v</sup> a 84<sup>r</sup>]x2, [*A Águia*. S2 N.20]x8, [F. Filosóficos].

**Escrita/Escrever:** [1-4], [1-13<sup>r</sup>]x2, [1-14<sup>r</sup>]x8, [1-16]x2, [1-22], [1-29<sup>r</sup>], [1-31], [1-36], [1-41], [1-46]x3, [1-57]x3, [1-59], [1-60]x2, [1-62]x2, [1-65], [1-67], [1-71 a 71<sup>av</sup>]x2, [1-79<sup>v</sup>], [1-81 a 82], [1-89], [2-1]x2, [2-3<sup>r</sup>]x2, [2-6 a 7 y *A Revista*. N.4]x3, [2-17], [2-20]x5, [2-21<sup>r</sup>]x2, [2-21<sup>v</sup>], [2-27]x3, [2-33], [2-39 a 41]x2, [2-42]x4, [2-46], [2-49]x4, [2-53], [2-54], [2-55], [2-62]x2, [2-64]x2, [2-70], [2-71]x3, [2-72 y 73]x4, [2-76]x5, [2-82], [2-84]x2, [2-87]x2, [2-90]x4, [3-2]x2, [3-12], [3-17]x3, [3-22]x4, [3-25]x2, [3-32<sup>r</sup>]x3, [3-35], [3-39], [3-40 a 41]x2, [3-42]x2, [3-44], [3-54 a 55], [3-57], [3-59 a 61], [3-66], [3-68], [3-69], [3-72], [3-73], [3-75], [3-81], [3-82]x2, [3-84]x2, [4-12]x2, [4-2]x2, [4-23]x2, [4-3 a 4 y *Descobrimento* No.3], [4-30]x3, [4-32], [4-37 y 40]x2, [4-38 y 39], [4-40]x2, [4-49], [4-53], [4-56 a 57], [4-7 y *Descobrimento* No.3]x4, [4-74 y 5-9]x2, [4-80 a 81], [5-12 a 14]x2, [5-25 y 26]x3, [5-28]x2, [5-42 a 44]x2, [5-50], [5-51], [5-51]x5, [5-53 a 54]x3, [5-57<sup>r</sup>]x12, [5-65]x2, [5-69]x2, [5-8<sup>a</sup>]x2, [6-16], [7-30<sup>r</sup>], [7-35 a 37], [7-35 a 37]x2, [7-5 a 10], [8-8], [9-2]x2, [9-9<sup>r</sup>], [9-39 a 40], [94-3],

[94-75<sup>r</sup>]x3, [15<sup>1</sup>-73<sup>r</sup>], [16-58 a 62]x3, [28 a 10], [28-28<sup>r</sup>], [138A-41<sup>r</sup>]x2, [144D<sup>2</sup>-46 a 50]x5, [F. Filosóficos]x5.

**Desassossego:** [1-58], [1-78], [2-6 a 7 y *A Revista*. N.4], [2-36], [2-78 y 3-27 y 3-36 a 38 y *Presença*. Vol. I N.27], [3-19<sup>r</sup> a 20<sup>r</sup>], [3-47], [3-70], [4-9 y *Descobrimento* No.3], [4-49], [4-72 a 73, 4-75 a 77, 9-28, 94-80, 4-78 a 79]x4, [4-80 a 81], [4-82 a 83]x2, [5-36], [5-53 a 54], [5-68], [7-31], [9-12], [9-31 y 9-39 y 9-41]x2, [9-49], [16-58 a 59, 16-60 a 62]x2, [25-72 a 73], [94-13<sup>r</sup>], [*A Águia*. S2 N.20].



## Los *Libro(s) del desasosiego* en España<sup>111</sup>

Começo porque não tenho força para pensar;  
acabo porque não tenho alma para suspender.

Este livro é a minha cobardia.

(Pessoa, 2010a: 266).

**C**omencé a investigar el *Livro do Desasossego* en 2008 después de asistir a una clase de Elena Losada en que presentó vida y obra del escritor en la Universidad de Barcelona. Uno comienza a investigar de la mano de ciertos referentes que hacen de padres. Primero nos enseñan el camino; después nos revelamos en busca de una senda propia, de una voz que suene a nuestra y que se pueda hacer oír, por ejemplo, en una biblioteca nacional; y finalmente nos reconciamos en el objeto de deseo compartido, en este caso, la obra de Pessoa. Esos referentes, cuando hablamos del *Livro* en sus traducciones al español, son Ángel Crespo (1984) y Perfecto Cuadrado (2002), lusitanistas a los

---

<sup>111</sup> Artículo publicado en la Biblioteca Nacional de Portugal y en la Biblioteca Nacional de España (Giménez, 2014a y 2014b).

que, en 2010, se unió Manuel Moya con una nueva traducción y compilación de la obra pessoana.<sup>112</sup>

Desde el momento en que vio la luz, en 1982, a día de hoy, el *Livro do Desassossego* ha estado envuelto en polémica. En el número 3 de la revista *Persona* Arnaldo Saraiva (1979) dio cuenta de los desencuentros que hubo entre Jorge de Sena, Jacinto do Prado Coelho y Rudolf Lind sobre la primera edición de *Ática*. El mismo Saraiva en un número posterior de la misma revista diría:

Por outro lado, será sempre possível pôr em causa a existência de um *livro* que o seu autor não pôde (ou não quis) «equilibrar e rever», que é construído por fragmentos só numa pequena parte publicados, e deixados em desordem, e por fragmentos duvidosamente destinados ao «puzzle» que, já Sena o notou, é o *Livro do Desassossego*.

(Saraiva, 1982: 58).

Ese libro que nació entre disputas que lo acompañan a lo largo de sus diferentes manifestaciones como signo de su esencia, vio la luz en español por primera vez en 1984 de la mano de Ángel Crespo y editado por Seix Barral.

Cuando fui invitado por los comisarios de la exposición ‘Pessoa em Espanha’ a participar con un artículo en el volumen de la muestra ‘Pessoa em Espanha’, me puse en contacto con la

---

<sup>112</sup> Hay una edición en español del 2000 de Santiago Kovadloff para la editorial argentina Emecé. Para el presente artículo me centré en las ediciones publicadas en España.

editorial Seix Barral con la intención de recabar algún tipo de documento que diese cuenta de la primera toma de contacto de Crespo con el *Libro*. Elena Ramírez, Directora Editorial, me sugirió que me pusiese en contacto con Pilar Gómez Bedate, albacea del legado de su marido.

En la reedición de 2008 del *Livro do Desassossego*, Gómez Bedate hace alusión, en una nota preliminar en la que da cuenta del trabajo de Crespo, a un artículo de Miguel Mora publicado en *El País* el 9 de febrero de 2007 con motivo de un homenaje en Lisboa al poeta, traductor y ensayista ibérico. En el artículo, titulado precisamente ‘El agitador ibérico’, Mora cita palabras de Eduardo Lourenço sobre Crespo: “Desde Unamuno no nos sentíamos tan profunda e íntimamente comprendidos”. Y, sobre la traducción del *Livro do Desassossego*, más allá de la misma, dice: “En portugués era un laberinto de fragmentos. Crespo lo convirtió en un libro-libro y abrió una nueva recepción internacional, la segunda vida de Fernando Pessoa, su conversión en un autor mítico y mágico que es leído en todo el mundo por una especie de masonería semisecreta”.

Aquello que hace de la traducción de Crespo un ‘libro-libro’ es la interpretación de la edición de Prado Coelho por lo que se refiere a la ordenación de los fragmentos. De esta manera, Crespo sigue las postreras indicaciones de Pessoa sobre el ajuste al carácter ficcional de Soares y, aun respetando esencialmente la edición de Coelho, introduce algunas modificaciones. Gómez Bedate da cuenta de esos cambios: la eliminación de los textos preliminares; reordenación de algunos fragmentos hacia el inicio para dar cuenta del ambiente soaresiano; exclusión de los versos y la distribución en un apéndice de los ‘Grandes Trechos’.

Cuando me puse en contacto con Pilar Gómez Bedate a través de la editora de Olifante, Trinidad Ruiz Marcellán, que fue a su vez editora de Ángel Crespo, no tenía muchas esperanzas de llegar a algún lugar. Recuerdo que escribí diciendo que sería un honor prestar mi voz a las palabras de Crespo en caso de existir algún documento pertinente de ser difundido. No sólo recibí una respuesta sino que también Pilar Gómez Bedate me envió cuatro fragmentos de las notas de Crespo que está preparando para la edición de un libro con las notas del traductor:

Barcelona, 4 de julio de 1982

Pere [Gimferrer] quiere que le traduzca *O Livro do Desassossego* de Pessoa y, viendo que no podía hacerlo en seguida, le ofrece la traducción a Pilar, que la acepta.

Quedamos en que el miércoles expedirán una carta a la Ática proponiéndoles la traducción de esta obra y en que me darán copia de ella con objeto de que gestione yo el permiso en Lisboa –pues le he contado las aventuras del verano pasado para contratar *El poeta es un fingidor*.

Lisboa, 27 de julio de 1982

Esta mañana he salido de Oporto a las once, en el tren “Foguete”. Bento estaba esperándome en la estación. Después de instalarme en su piso de la calle de la Cruz Vermelha hemos ido a ver a Jesús Santos Sequeira para tratar de la cesión de derechos del *Livro do Desassossego*. Sequeira me ha recibido con abrazos y demostraciones de

alegría. Encima de la mesa tenía un paquete dirigido a Mayagüez con el *Livro* y una novela de Maria Ondina Braga. El *Livro*, dedicado por Jacinto do Prado Coelho. Mi visita no ha podido ser más oportuna: Como en la carta de Muchnik no se hablaba de mí Sequeira iba a pedir informes sobre Seix Barral a Llardent. Habría sido lo mismo que poner el *Livro* en sus manos. Sequeira, al saber que yo voy a intervenir en la traducción me ha dicho que el lunes enviará el contrato a Muchnik. Le ha gustado mucho la edición de *El poeta es un fingidor* y me ha pedido que se la dedique. Bento se ha quedado encargado de comprobar el envío del contrato.

Lisboa, 28 de julio

No tengo ganas de ver a más gente, y el descanso me está tranquilizando mucho y me está permitiendo leer el *Livro do Desassossego*, sobre el que me gustaría escribir algo, pues contiene la mejor prosa de Pessoa.

27 de abril de 1983

Hoy he empezado a traducir o *Livro do Desassossego*.

En los fragmentos vemos desde la preocupación inicial por hacerse con los derechos de la traducción a la emoción ante la prosa pessoana, pasando por la gratitud por el reconocimiento al trabajo ya realizado con *El poeta es un fingidor*. Aquel “me gustaría escribir algo” sobre el *Livro*, como todos sabemos, no quedó en la

mera expresión de un deseo y fue hecha realidad en forma de artículos y ensayos (Crespo, 1984) por los que no sólo los investigadores españoles sino que todos los pessoanos tienen que pasar en busca de respuestas. En 1982 inicia las gestiones de la traducción y tiene acceso al texto. En 1983 comienza la traducción y en un año la termina.

El segundo capítulo de la historia del *Livro* en español se debe a Richard Zenith y Perfecto Cuadrado.<sup>113</sup> En 2002 se publicó en España la segunda traducción del *Livro* a cargo del catedrático en la editorial Acantilado. La edición de Cuadrado sigue la transcripción que Richard Zenith editó para Assírio & Alvim por primera vez en 1998. Lo primero que puso de manifiesto la nueva traducción de una forma tangible, más allá de cualquier declaración de intenciones, fue el carácter combinatorio de la obra de Pessoa. Aún recuerdo la sensación de extrañeza que producía tener entre manos dos obras que, si bien bajo el mismo título y atribuidas al mismo autor, presentaban una estructura tan diferente. Para el traductor y especialista pessoano:

Quando en 1982 aparecieron por primera vez las piezas del rompecabezas en forma de libro, los heraldos de la postmodernidad los saludaron alborozados como un libro anticipador, definidor y legitimador de su juguete sin sentido; hoy, cuando esos mismos heraldos entierran sin pudor y en la clandestinidad el estafermo que anunciaban,

---

<sup>113</sup> La editorial Quaderns Crema, del mismo grupo que la editorial Acantilado, en 2002 publicó la traducción al catalán de Gabriel Sampol y Nicolau Dols. Siguen ambos la edición de Zenith y la peculiaridad de esta traducción es que está construida a dos manos. La editorial sacó una tirada de 2.500 ejemplares.

nos queda a los demás –la inmensa mayoría- el alborozo del desasosiego de esta obra inclasificable (para desasosiego de los menos).

(Pessoa, 2002: 599).

Cuadrado explica que mientras trabajaba en la traducción Zenith publicó una segunda edición con correcciones que fueron notificadas por el editor americano y tenidas en cuenta por Cuadrado. El criterio de ordenación no se modifica, ya que como el mismo especialista afirma, no consigue imaginar, al igual que Zenith, una ordenación ideal o fiel a la diversidad de proyectos de estructuración de la inacabada obra pessoana. Así, impele al lector a que arme su propio libro. Es interesante el apunte que hace a la sintaxis de la traducción, en su intento de respetar la agramaticalidad de algunos pasajes y el cuidado de la semántica pessoana, distinguida por neologismos y desplazamientos gramaticales. Así, cita el fragmento 84 de su traducción:

Pero si quiero decir que existo como entidad que a sí misma se dirige y forma, que ejerce ante sí misma la función divina de crearse, ¿cómo he de emplear el verbo «ser» sino convirtiéndolo súbitamente en transitivo? Y entonces, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, diré «Me soy».

(Pessoa, 2002: 102).

El tercer capítulo de la historia del *Livro* en España, a día de hoy, lo protagonizó en 2010 la editorial Baile del Sol que publicó la traducción a cargo de Manuel Moya. Una característica que

comparten todas las ediciones es que hacen referencia en cada introducción al carácter rebelde del libro argumentando de una y otra manera que siempre es el lector el que ha de recorrer los fragmentos hasta ordenar o su propio libro. En este sentido, Moya resalta el carácter insumiso del libro que no se dejó dominar ni por el propio Pessoa.

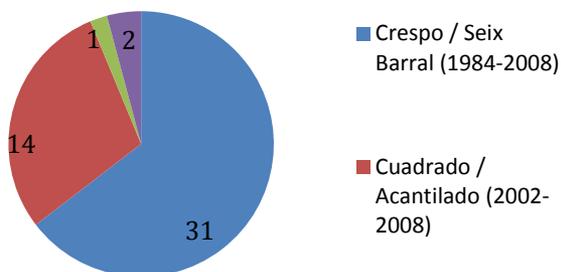
La particularidad de la obra de Moya es que propone una fijación de su recorrido distinta de la de Crespo y Cuadrado. Si bien sigue la edición de Zenith propone una ordenación un tanto diferente con la intención de dar más consistencia a la lectura soaresiana. Al igual que el resto de las traducciones no presenta un índice de los fragmentos.

Me puse en contacto con Miguel Moya para preguntarle por la traducción del libro y me comentó que había comenzado a traducir la obra pessoana “como suelen hacerse estas cosas”, casi sin darse cuenta. Para Moya, el *Livro* es una “obra compleja desde muchos puntos de vista”. Precisó que “gran parte de sus fragmentos son apuntes, esbozos, materiales sin elaborar, intrincados a veces”. Hecho al que se le suma “la propia concepción del libro. O mejor dicho, la no concepción del libro. El hecho de que el propio Fernando Pessoa no lo organizara -¿no se atrevía a hacerlo?- deja a sus deudos en una situación delicada. Creo que debemos luchar para que no quede una organización canónica del libro, que el libro consiga su propia libertad. En este punto descansa parte de la originalidad y la modernidad del libro. En alguna ocasión lo he definido como un bosque en el que cada cual -el editor, el lector- ha de trazar sus propios senderos. Cada cual ha de trazarse su propio itinerario”. El apunte de Moya, que ya notó Prado Coelho en la introducción de la edición prínceps (Pessoa, 1982: XXXII), es

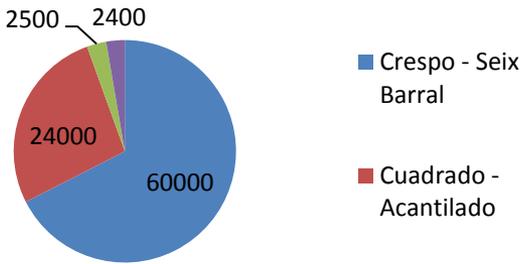
pertinente. Antes de analizar este punto veamos unos datos sobre las ediciones:

<i>Livro do Desassossego</i>	Año	Orden	Original	Frgts	Idioma
Ángel Crespo	1984, Seix Barral	Subjetivo	Prado Coelho (Ática)	476+34 (510)	español
Perfecto Cuadrado	2002, Acantilado	Subjetivo	Zenith (Assíro & Alvim)	481+58 (539)	español
Gabriel Sampol i Nicolau Dols	2002, Quaderns Crema	Subjetivo	Zenith (Assíro & Alvim)	481+58 (539)	atalán
Manuel Moya	2010, Baile del Sol	Subjetivo	Zenith (Assíro & Alvim)	523	español

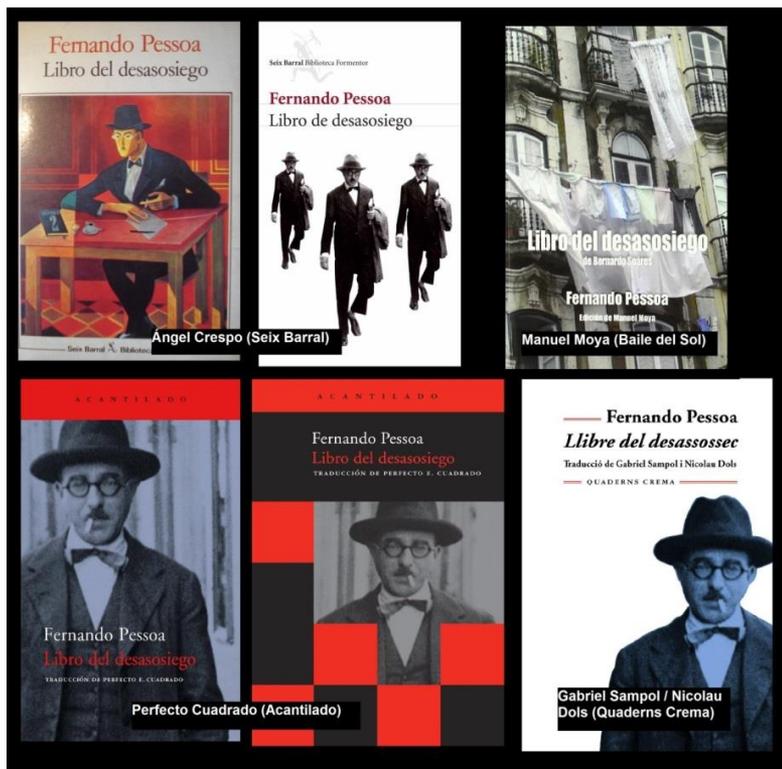
## Número de reediciones de las traducciones del LdoD



## Número de ejemplares



Los números señalan a la edición de Crespo como la más difundida en España. Esto se debe a la traducción de Crespo, a la pronta publicación de Seix Barral apostando por la prosa pessoana y a las reediciones de la misma. Le sigue la edición de Acantilado y es significativo que la corta tirada de Baile del Sol se haya agotado llevando a la editorial a una primera reedición. Los números de la edición catalana también son significativos y en general todas muestran la 'buena salud' editorial del escritor por lo que se refiere a la magna obra inacabada. Analizamos un momento las portadas:

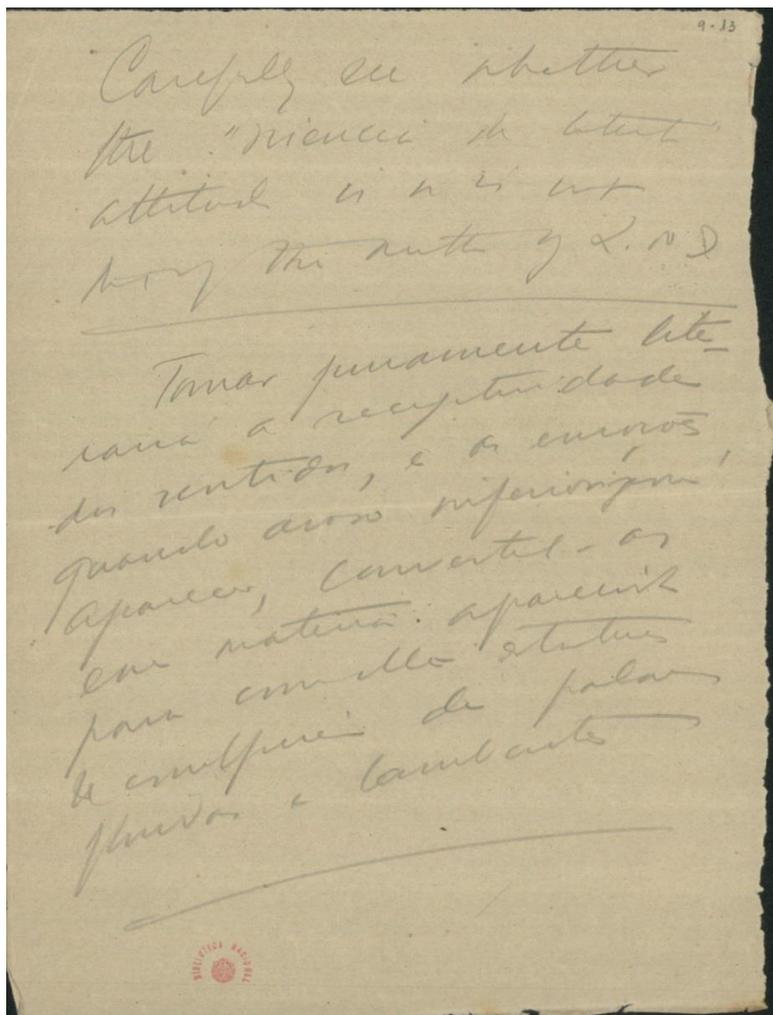


Resulta interesante analizar los elementos gráficos de las portadas. La primera edición de Seix Barral recurrió a una de las pinturas de Almada Negreiros (Retrato de Fernando Pessoa), ambos miembros de la generación de *Orpheu*. Parece como si en esa primera edición, en que Pessoa no era lo conocido que es hoy, se lo quisiese representar como perteneciente al modernismo portugués. Para reediciones posteriores, la editorial optó por una imagen repetida del poeta, ya conocido. Parece querer representar el carácter heteronímico de la obra del escritor. Las ediciones de Acantilado y de Quaders Crema recurren a una misma fotografía del escritor. En una de las ediciones de Acantilado se enmarca la imagen entre cuadrados. Pessoa ya es conocido y su imagen basta

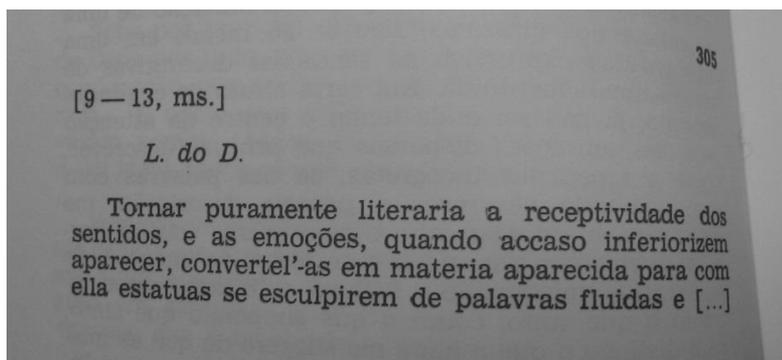
para hablar de su obra. La imagen que utiliza Baile del Sol, por contrapartida, es asimismo significativa porque no recurre a una imagen o representación de Pessoa sino a una imagen tomada por el mismo Manuel Moya de la ciudad de Lisboa, coprotagonista con Soares de la prosa tardía del *Livro*. Puede parecer un detalle menor, pero las portadas ofrecen datos sobre cómo interpretan los editores la obra y cómo la quieren dar a conocer de una forma determinada. Le pregunté a Moya por la fotografía y me comentó que es una fachada de la calle Campo das Cebolas, entre Sta. Apolonia y la Praça do Comércio. Moya me comentó que en Campo das Cebolas trabajó Pessoa como traductor.

Ahora bien, volviendo a los textos y dejando atrás los análisis gráficos, la constatación del carácter de puzle del *Libro* no ha de impedir el debate sobre algunos criterios que es preciso tener en cuenta cuando nos acercamos a una obra de este tipo. Al recibir el *Livro do Desassossego* como un 'todo' editado, es posible llegar a creer que existe cierta unidad y consenso sobre el *corpus*, y la distribución del mismo, que configura la obra y que las discrepancias son de orden menor. Personalmente creo que sólo cuando se comienza el trabajo con el archivo pessoano y se tiene acceso a manuscritos y datiloscritos se puede llegar a tener una idea de la complejidad que implica el trabajo y estudios de la obra de Pessoa. Esta afirmación no pretende ser una crítica a las traducciones, sino un apunte a la lectura académica. Cuando se pasa a una lectura filológica de los textos, la investigación obliga a un posicionamiento sobre el estatuto que se le da a los testimonios materiales y, en función de este, a una interpretación del *Livro*. Esta lectura académica sólo se puede hacer en base a los testimonios. De ahí los criterios de selección y ordenación expuestos anteriormente. Con base a este

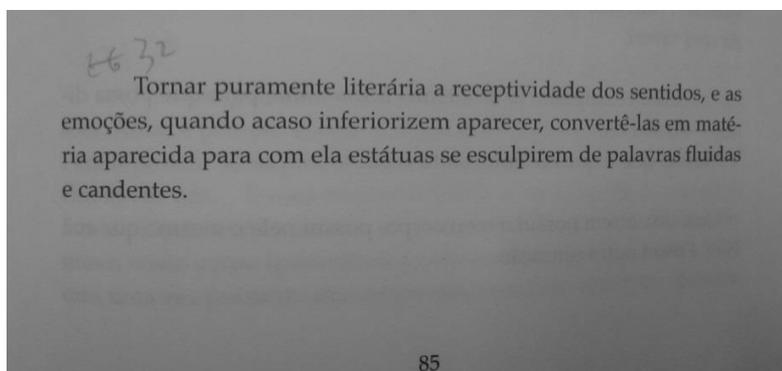
posicionamiento la interpretación puede llevar al intento de desciframiento de cierta unidad en la obra o a la constatación de la imposibilidad de un sentido último de la base fragmentaria, dado el carácter inacabado de la obra. Veamos un ejemplo sencillo que a mi modo de ver resalta algunos de los puntos que hemos ido mencionando y aporta nuevos elementos a la reflexión sobre la naturaleza del *Livro*, su transcripción, ordenación y traducción. El ejemplo no pretende ser demostrativo de toda la especificidad del *Livro do Desassossego*, ni pretende ser una crítica a ninguna de las transcripciones originales y traducciones.

(9-13<sup>o</sup>)

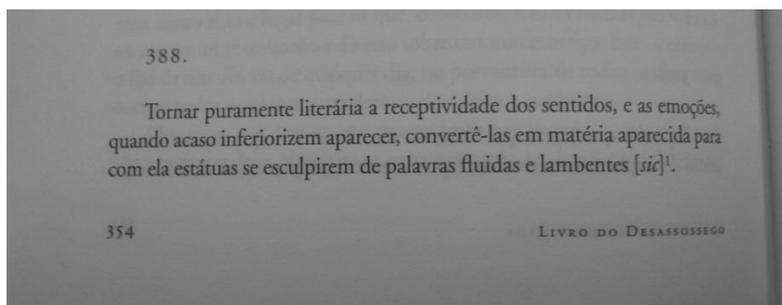
Transcripciones en portugués:



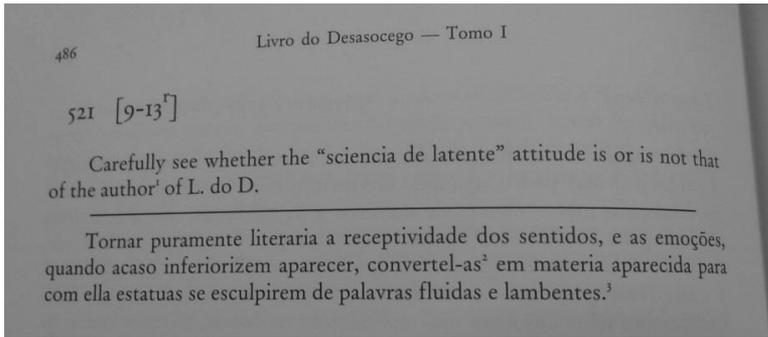
Edición de Jacinto do Prado Coelho (1982).  
Fragmento 305, página 38 vol.II



Edición de Sobral Cunha (1997-2008). Página 85.

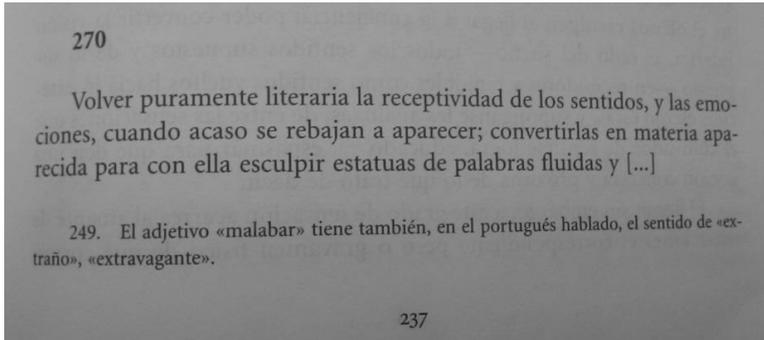


Edición de Richard Zenith (1998-2012).  
Página 354, fragmento 388.

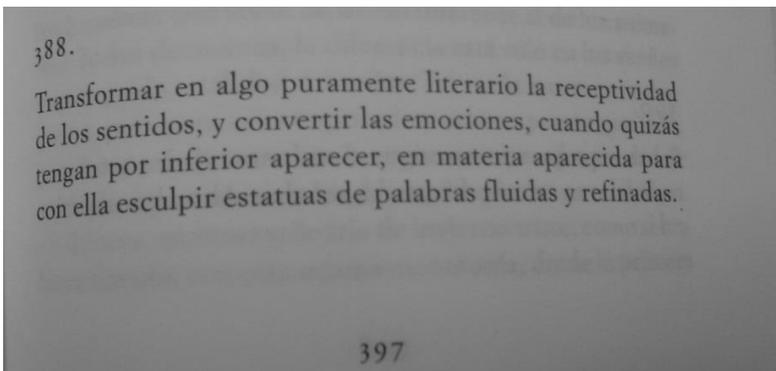


Edición de Jerónimo Pizarro (2010). Fragmento 521, página 486.

Traducciones al español:



Traducción de Ángel Crespo (1984). Fragmento 270, página 237.



Traducción de Perfecto Cuadrado (2002).  
Fragmento 388, página 397.

[110]

Volver puramente literaria la receptividad de los sentidos y las emociones, cuando acaso parezcan inferiores, convertirlas en materia aparecida para con ella esculpir estatuas de palabras fluidas y lambentes  
[sic]

Traducción de Manuel Moya (2010). Fragmento 110, página 143.

En primer lugar podemos ver de forma gráfica cómo se aplican los criterios expuestos por los traductores. Es decir, Crespo sigue la edición de Prado Coelho pero altera el orden una vez analizada la obra. Su intención es respetar las últimas indicaciones de Pessoa sobre la composición del libro. Lo mismo pasa con Moya que, si bien sigue la edición de Richard Zenith, también altera el orden siguiendo su propia interpretación de la ordenación. En el caso de Perfecto Cuadrado, el traductor sigue fielmente la composición de Zenith. Es interesante analizar cómo titulan los traductores a la obra de Pessoa. Crespo y Moya titulan «*Libro del desasosiego* de Bernardo Soares» y Cuadrado titula *Libro del desasosiego* con un subtítulo que reza: 'Compuesto por Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa'. Los tres traductores siguen las indicaciones pessoanas por encuadrar los fragmentos escritos del *Livro* a la psicología de Soares (Pessoa, 2010a: 453).

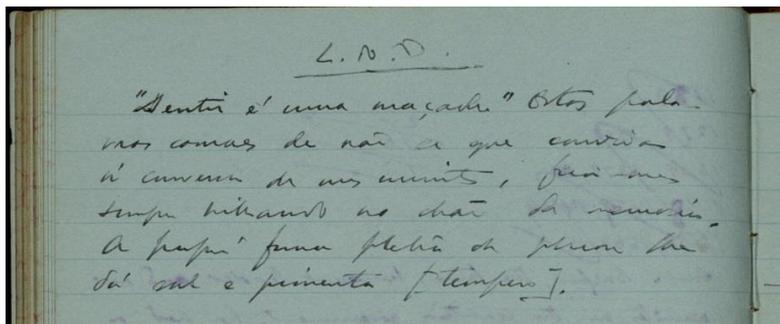
En segundo lugar, por lo que se refiere al original y las transcripciones al portugués, tenemos un cuarto de hoja manuscrito a lápiz. El texto está dividido en dos partes por una línea. La parte superior está en inglés y la inferior en portugués. En la parte

superior de la hoja hay una mención al LdoD. Por lo que se refiere a las transcripciones, vemos que, más a allá de las variables ortográficas (accaso/acaso, convertel'-as/convertê-las, materia/matéria, ella/ela, estatuas/estátuas) y de interpretación ([...], candentes, lambentes) sólo las ediciones de Zenith y de Pizarro presentan notas a pie de página. En el caso de Zenith, este incluye el texto superior en inglés en dicha nota a pie de página y aclara el porqué de la interpretación de la variable por 'lambente', palabra que vendría del inglés *lambent*, cintilar (Pessoa, 2012: 527). Pizarro opta, en primer lugar, por transcribir el trecho mencionado como parte del fragmento y da cuenta de la explicación de Zenith en las notas de la edición genética (Pessoa, 2010: 1000). En la nueva edición de 2013 en Tinta-da-China elimina el fragmento del *corpus*.

Volviendo a las traducciones, Crespo mantiene el interrogante en la lectura de la variable. Crespo señala en la introducción la intención de respetar escrupulosamente las lagunas y ambigüedades originales (Pessoa, 2008: 14); Cuadrado opta por una lectura diferente: 'refinadas' y Moya elige mantener la palabra 'lambentes'. Las traducciones no dan cuenta del texto en inglés. Puede parecer una menudencia, pero dada la cantidad de variables interpretativas que la obra de Pessoa presenta, el lector de las traducciones al español tiene que ser consciente que, al seguir una u otra edición, está también siguiendo decisiones editoriales de interpretación que pueden hacer variar la concepción de un fragmento y de la obra. Creo importante remarcar este punto dado el debate que la obra y la ordenación ha generado y continuarán generando.

Podemos añadir que, por lo que se refiere a las traducciones, la mediación es doble. En un primer lugar están

siguiendo la mediación que el editor realiza sobre la transcripción portuguesa y en segundo lugar está la mediación que los traductores mismos ejercen sobre el texto al traducir. En el ejemplo anterior resaltan las expresiones ‘volver puramente literaria’, seguidas por Crespo y Moya en contraposición a Cuadrado que traduce ‘Transformar en algo puramente literario’. De la misma manera, leemos en Crespo ‘cuando acaso se rebajan a aparecer’, en Cuadrado ‘cuando quizás tengan por inferior aparecer’ en Moya ‘cuando acaso parezcan inferiores’. Tomemos otro pequeño ejemplo para intentar ilustrar algunas divergencias:



(144X-36<sup>v</sup>)

«Sentir es un tostón.» Estas palabras casuales de la conversación de unos minutos de no sé qué comensal se han quedado brillando para siempre en el suelo de mi memoria. La misma forma plebeya de la frase le pone sal y pimienta. (Pessoa trad. Crespo, 2008: 43).

«Sentir es un fastidio». Estas palabras casuales de no sé qué invitado a unos minutos de conversación, se me

quedó para siempre brillando en la superficie de la memoria. La misma forma plebeya de la frase le da sal y pimienta. (Pessoa trad. Cuadrado, 2007: 350).

«Sentir es un tostón». Tales palabras casuales de no sé qué invitado a una charla de unos minutos se me ha quedado brillando en la superficie de la memoria. La misma forma plebeya de la frase le da su sal y su pimienta. (Pessoa trad. Moya, 2010: 181).

Sobre la traducción del *Livro* apunta Crespo que “el lenguaje del *Libro del desasosiego* es, en ocasiones, un idiolecto que tiende a lo secreto, a lo incommunicable, y que, debido a ello, bordea también en ocasiones, la intraductibilidad” (Pessoa, 2008: 15). Cuadrado, como referimos más arriba, intenta respetar la semántica y agramaticalidades pessoanas. Moya, por su parte, me comentó que “traducir el libro fue como dialogar con Pessoa. Como dialogar o enfrentarme a sus paradojas”. Para el traductor, “una traducción como la de *Livro do Desassossego* es necesaria siempre”. Y puntualizó que no está “muy seguro de que el idioma portugués haya que traducirlo siempre. Cuando uno lee a Caeiro, por citar un ejemplo, uno no está seguro de si debe traducirse o no, porque en Caeiro todo es nítido y creo que cualquier lector español puede comprenderlo sin intermediarios. Lo mismo ocurre con Reis o con cierto Campos. El *Livro*, sin embargo, por su carácter de textos escritos a vuelapluma es necesario verterlo a nuestra lengua, porque el lector puede perderse, ahogarse en el libro”.

Constada la base de la concepción de su tarea como traductores, en este caso en concreto, vemos como Crespo intenta

unificar el estilo semánticamente, elije ‘tostón’, palabra que en español no sólo significa aburrimiento sino también hace referencia al alimento. La elección armoniza con ‘comensal’ y con la referencia a la sal y la pimienta. Cuadrado opta por ‘fastidio’ e ‘invitado’ y Moya ‘tostón’ e ‘invitado’. Como en el caso anterior, vemos texto original (Tempero) al que ninguna de las traducciones hace referencia. Los apuntes de Crespo y Moya sobre la dificultad y necesidad de traducir la obra son pertinentes a tenor de la naturaleza de la escritura pessoana y de lo expuesto por cada traductor. El debate teórico sobre cómo se debe traducir una obra excede los límites de este capítulo que pretende presentar las diferentes traducciones de la obra pessoana.

Resumiendo, ¿qué criterio de compilación es el mejor? ¿Cuál hace más justicia a la obra de Pessoa? ¿Se debe dar cuenta de todo el texto que contiene un fragmento? ¿Se debe dar cuenta de todos los cambios? Estos son algunos de los interrogantes que el investigador enfrenta y que el lector puede desconocer cuando accede a la obra. Mi posición, desde el punto de vista académico, es que cuanta más información contenga la edición en cuestión, una imagen más fidedigna del legado se puede construir. En este sentido, sigo la tesis de Burghard Dedner que sostiene, cuando analiza la obra fragmentaria *Woyzeck* de Georg Büchner, que en tal tipo de obras no funciona el dicho “the whole is more than the sum of its parts” y añade “even more: these conceptually different fragmentary pieces do not add up to one whole at all, a fact which will sadden the dominant school of interpretation, i.e., those who believe in the principle of semantic interdependence between the whole and its parts” (Dedner, 2006: 101). El apunte de Dedner cobra especial significación, cuando lo aplicamos al *Livro do*

*Desassossego*, si tenemos en cuenta que ese ‘todo’ que el libro representa varía considerablemente entre una edición y otra. Las traducciones al español son asimismo un claro ejemplo de este punto y todas ayudan a comprender el carácter combinatorio del *Libro* pero pueden resultar insuficientes para el análisis académico. La *poiesis* pessoana no dista de la aristotélica cuando impele a producir materia, como vemos en el trecho citado (9-13<sup>r</sup>). Esta materia son los fragmentos (una invitación a la interpretación) con los que investigadores, editores, traductores y lectores terminamos trabajando para construir o reconstruir una obra y una figura rebeldes por naturaleza.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

## Obras de Fernando Pessoa

- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Livro do Desassossego*. Edição de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (1986a). *Livro do Desassossego*. Edição de António Quadros. Sintra: Europa-América.
- \_\_\_\_\_ (1986b). *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Lisboa: Europa-América.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Pessoa Inédito*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio&Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2003). *The Book of Disquiet*. Edição de Richard Zenith. London: Penguin Books.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Textos Filosóficos*. Edição de António de Pina Coelho. Lisboa: Nova Ática. 2 tomos.
- \_\_\_\_\_ (2008a). *Livro do Desassossego*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_ (2008b). *Mensagem*. Edição de António Apolinário Lourenço. Coimbra: Angelus Novus.

- \_\_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2010a). *Livro do Desasocego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 tomos. Edição Crítica de Fernando Pessoa, serie mayor, vol. XII.
- \_\_\_\_\_ (2010b). *Poemas Ingleses*. Edição de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães Editores.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2013a). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China.
- \_\_\_\_\_ (2013b). *Livro do Desassossego*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio de Água.
- \_\_\_\_\_ (2013c). *Eu Sou Uma Antologia*. Edição de Jerónimo Pizarro & Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta da China.

### Traducciones del *Livro do Desassossego* al español

- PESSOA, Fernando (2008). *El libro del desasosiego*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral. 1984 1ed.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El Libro del desasosiego*. Traducción de Perfecto Cuadrado. Barcelona: Acantilado. 2002 1ed.
- \_\_\_\_\_ (2010b). *El Libro del desasosiego*. Traducción de Manuel Moya. Islas Canarias: Baile del Sol.

### Traducciones del *Livro do Desassossego* al catalán

- PESSOA, Fernando (2002b). *El llibre del desassossec*. Traducción de Gabriel Sampol y Nicolau Dols. Barcelona: Quaderns Crema.

## Obras sobre Fernando Pessoa

- AA.VV. (1988). “A inventariação do espólio de Fernando Pessoa: tentativa de reconstituição” en *Revista de la Biblioteca Nacional*. Lisboa: B.N.P., pp.199-210.
- BABO, Maria Augusta (1989). “Pessoa e os Nomes Próprios”, en *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, 108. pp. 42-47.
- BAPTISTA, Abel Barros (2014). “Razão de se publicarem os heterónimos ortonimamente”. Conferencia pronunciada el 6 de marzo de 2014 en el coloquio “El día triunfal”. Celebrado en la Fundación Gulbenkian.
- BOTHE, Pauly Ellen (2014). *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- BRÉCHON, Robert (1999). *Extraño extranjero*. Versión española de Blas Matamoro. Madrid: Alianza.
- CASTRO, Ivo (1993). *Defesa da edição crítica de Fernando Pessoa*. Lisboa: Edição do autor para a INCM.
- (1988). “Edição Crítica de Pessoa: o modelo editorial adoptado”, en Actas del “Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 30-40.
- CASTRO, Mariana Gray de (2006). “Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying”, in *Portuguese Studies*, vol. 22, n.º 2, Londres, pp. 219-249.
- CERDÀ, Jordi (2013). “Pessoa vienés”, en *Pessoa Plural*, (Nº 3/Spr. – 2013), Brown University- Warwick University y Universidad de los Andes., pp. 28-45.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983a). “Critérios de ordenação do *Livro do Desassossego*”, en *Persona*, n.º 9. pp. 66-67.

\_\_\_\_\_ (1983b). “Última Réplica”, en *Persona*, n.º 9. pp. 70-70.

COUSINEAU, Thomas J (2013). *An Unwritten Novel*. Champaign: Dalkey Archive Press.

CRESPO, Ángel (2007). *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1984). *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera.

GALHOZ, Maria Aliete (1985). “Fernando Pessoa e a ficção(?) de um real (quotidiano) para Bernardo Soares no seu *Livro do Desassossego*— O pequeno espaço da felicidade”, en *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos. (Edição patrocinada pelo Instituto Português do Livro e pela Fundação Calouste Gulbenkian), pp. 169-177.

GIL, José (1987). *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d’Água.

\_\_\_\_\_ (2013). *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água.

GIMÉNEZ, Diego (2009). “Fernando Pessoa: irrealidad, escritura y desasosiego”.  
<http://entrefragmentos.wordpress.com/2010/04/16/fernando-pessoa-irrealidad-escritura-y-desasosiego-i>

\_\_\_\_\_ (2012a). “Fernando Pessoa y las máscaras escritas”, en *Pessoa Plural*, (Nº 2/fall – 2012), Brown University- Warwick University y Universidad de los Andes, pp. 155-173.

\_\_\_\_\_ (2012b). “Pessoa fue un innovador lingüístico”, entrevista a Ivo Castro en *Revista de Letras*. Disponible en:  
<http://revistadeletras.net/ivo-castro-pessoa-fue-un-innovador-linguistico/>

\_\_\_\_\_ (2013). “Fragmentación y Edición en el *Libro del Desasosiego*”, en *MATLIT: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura*. América do Norte, 1, mayo. 2013. Disponible en:  
[http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-1\\_3](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_3)

- \_\_\_\_\_ (2014b). “Los *libro(s) del desasosiego* en España”, en *Fernando Pessoa em Espanha* para la Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: Babel. pp. 63-80.
- \_\_\_\_\_ (2014c). “Los *libro(s) del desasosiego* en España”, en *Fernando Pessoa em Espanha* para la Biblioteca Nacional de España. Madrid. pp. 63-80.
- \_\_\_\_\_ (2014d). “El nuevo *Livro do Desassossego* de Jerónimo Pizarro”, en *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura. América do Norte*, 1, marzo. 2014. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-2\\_11](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-2_11)
- GÜNTERT, Georges (1982). *Fernando Pessoa, o Eu Estranho*. Lisboa: Dom Quixote.
- JENNINGS, H. D. (1984). *Os Dois Exílios: Fernando Pessoa na África do Sul*. Lisboa: Fundação Eng. António de Almeida.
- LIDMILOVÁ, Paula (1988). “A Confissão de Lúcio e O *Livro do Desassossego*”, en Actas del “Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 77-79.
- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova.
- \_\_\_\_\_ (1983a). “O *Livro do Desassossego* – um breviário do decadentismo”, en *Persona*, n.º 8. pp. 21-27.
- \_\_\_\_\_ (1983b). “Mais uma vez: os critérios de ordenação do *Livro do Desassossego*”, en *Persona*, n.º 9. pp. 68-69.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.) *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, António Apolinário (2009). *Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições 70.

LOURENÇO, Eduardo (1993). *Fernando Pessoa: Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

\_\_\_\_ (2004). *O Lugar do Anjo*. Lisboa: Gradiva.

MARTINS, Fernando Cabral (2000). “Editar Bernardo Soares”, en *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, 155/156: 220-225.

\_\_\_\_ (2003). “Breves notas sobre a alta definição”, *Românica*, Revista de Literatura, 12: 157-164.

\_\_\_\_ (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho.

MEDEIROS, Paulo de (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss*. Oxford: Legenda.

MORA, Miguel (2007). “El agitador ibérico” en *El País*. Madrid: [http://elpais.com/diario/2007/02/09/cultura/1170975605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/02/09/cultura/1170975605_850215.html).

NEMÉSIO, Jorge (1958). *A Obra Poética de Fernando Pessoa*. Salvador-Bahia: Livraria Progresso Editôra.

PAES, Sidónio de Freitas Branco (2000). “«Livro do Desassossego», Reflexões de um Leitor Pessoaano Sobre Várias Versões”, en *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, 155/156: 193-215.

PAZ, Octavio (1965). *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

PÊGO, Marisa Isabel Mateus (2007). *A Unidade Múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2012). *Poesía, ontología y tragedia en Fernando Pessoa*. Madrid: Editorial Manuscritos.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1982). *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_ (1988). “Apontamentos sobre a poética do fragmento na prosa de Bernardo Soares”, en Actas del “Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 84-87.

PIGNATARI, Décio (1995). *Letras Artes Mídia*. São Paulo: Globo.

PIZARRO, Jerónimo (2012a). *Pessoa Existe?*. Lisboa: Ática.

\_\_\_\_\_ (2012b). *La Mediación Editorial – Sobre la Vida Póstuma de lo Escrito*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.

\_\_\_\_\_ (2013a). “A Ansiedade da Unidade: Uma Teoria da Edição”. Conferencia pronunciada el 5 de diciembre de 2013 en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra. Fragmento disponible en:  
<http://projetoldod.com/2013/12/09/jeronimo-pizarro-a-ansiedade-da-unidade-uma-teoria-da-edicao/>

\_\_\_\_\_ (2013b). “Os muitos desassossegos”. Comunicación presentada en el Coloquio Internacional Fernando Pessoa, celebrado entre el 28 y el 30 de noviembre de 2013. Comunicación disponible online en:  
[http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comununicacoes/jeronimo\\_pizarro.pdf](http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comununicacoes/jeronimo_pizarro.pdf).

\_\_\_\_\_ (2014). “Pessoa lúdico: o jogo do desassossego” en *O Livro do Desassossego*. Lisboa: Central de Poesia.

PORTELA, Manuel (2013a). “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*”, en *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*. América do Norte, 1, mayo. 2013. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-1\\_1](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_1).

PORTELA, M. & GIMÉNEZ, D. (2014) “The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet” en proceso de validación en la revista *Textual Cultures*.

PORTELA, M. & SILVA, A.R. (2014). “A Model for a Virtual LdoD”, en *Literary and Linguistic Computing*, Volume 29. Online ISSN 1477-4615 – Print ISSN 0268-1145.  
<http://llc.oxfordjournals.org/content/early/2014/03/05/llc.fqu004.abstract>.

RODRIGUES DE PAIVA, José (1988). “O *Livro do Desassossego*: Obra de Ficção”, en Actas del “Encontro Internacional do

Centenário de Fernando Pessoa”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 90-92.

RUBIM, Gustavo (2000). “Livro: o único, o múltiplo e o inexistente”, *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, 155/156: pp. 216-219.

SARAIVA, Arnaldo (1979). “Para a História do Estudo de Jorge de Sena sobre o *Livro do Desassossego* e para a História da Publicação do *Livro do Desassossego*” em *Persona*, n.º 3. pp. 41-47.

\_\_\_\_\_ (1982). “A edição do *Livro do Desassossego*” em *Persona*, n.º 7. pp. 58-61.

SEIXO, Maria Alzira (1988). “Ficções do Livro”, en Actas del “Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 93-95.

SENA, Jorge de (1982). *Fernando Pessoa e Cª Heterónima*. Lisboa: Edições 70.

SEPÚLVEDA, Pedro (2010). “O livro de Caetano”, en *Diacrítica*, n.º24.3, Braga, pp.387-412.

\_\_\_\_\_ (2012). *Os livros de Fernando Pessoa*. Tesis-doctoral. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

\_\_\_\_\_ (2013). *Listas do Desassossego*, en *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*. América do Norte, 1, mai. 2013. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-1\\_2](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_2).

\_\_\_\_\_ (2014). *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

SEVERINO, Alexandrino E. (1983). *Fernando Pessoa na África do Sul*. Lisboa: Dom Quixote.

SILVA, Agostinho da (1988). *Um Fernando Pessoa*. Lisboa: Guimarães Editores.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2007). “A Minha Pátria é a Língua Portuguesa (Desde que a Língua Seja a Minha)” en *O Trabalho da Teoria*, actas do Colóquio em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva. pp. 231-240.

——— (2013). “O que Nos Ensinam os Novos Meios sobre o *Livro do Desassossego*”. Conferencia pronunciada el 21 de marzo de 2013 en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra. Trecho disponible en:  
<http://projetooldod.com/2013/10/20/osvaldo-manuel-silvestre-o-que-nos-ensinam-os-novos-meios-sobre-o-livro-no-livro-do-desassossego/>

TABUCCHI, Antonio (1997). *Un baúl lleno de gente (escritos sobre Pessoa)*. Madrid: Huerga & Fierro editores.

VECCHI, Roberto (2013). “Morfologia da sensação: Pessoa e os espaços brancos do aforismo”. Comunicación presentada en el Coloquio Internacional Fernando Pessoa, celebrado entre el 28 y el 30 de noviembre de 2013. Comunicación disponible online en:  
[http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/roberto\\_vecchi.pdf](http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/roberto_vecchi.pdf).

ZENITH, R. (2013). “*Livro do Desassossego*: o romance possível (var.: impossível)”. Comunicación presentada en el Coloquio Internacional Fernando Pessoa, celebrado entre el 28 y el 30 de noviembre de 2013. Comunicación disponible online en:  
[http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard\\_zenith.pdf](http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard_zenith.pdf).

——— (2014). “Ver claramente, visto, e lido, o texto”. Conferencia presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra el 27 de febrero de 2014.

## Otras

BALDWIN, Sandy (2013). “Between Two Writings: The Materiality and Entropy of Digital Inscription, and the Philosophical Condition of Electronic Literature”, (15 de marzo de 2013,

seminario impartido en la Facultad de Letras de la Universidade de Coimbra).

BARRENTO, João (2010). *O Género Intranquilo, Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio&Alvim.

BERGER, P. & LUCKMANN, T. (1996). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.  
<http://ves.cat/geKI>.

BERKELEY, George (1996a). *Three Dialogues between Hylas and Philonous*. Oxford: Oxford University Press.

\_\_\_\_\_ (1996b). *Principles of Human Knowledge*. Oxford: Oxford University Press.

\_\_\_\_\_ (1948a). *Philosophical Commentaries*, in *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, vol. I. London: Thomas Nelson & Sons Ltd.

\_\_\_\_\_ (1948b). *Essay Towards A New Theory of Vision*, in *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, vol. I. London: Thomas Nelson & Sons Ltd.

BERMAN, David (2005). "Berkeley's life and works", in *The Cambridge Companion to Berkeley*. New York: Cambridge University Press, pp.13-33.

BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_ (1977). "Qué es la poesía?", en *Siete noches*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. Disponible en:  
[http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete\\_noches.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf)

\_\_\_\_\_ (2008). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2012). *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen.

BOSWELL, James (1950). *The Life of Samuel Johnson*. Oxford: Clarendon Press.6 vol.

- BRANCO, Rosa Alice (1998). *A Percepção Visual em Berkeley*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- CALVINO, Italo (1986). “Cibernética e Fantasmas (Apontamentos sobre a ficção como processo combinatório) [1967]”, *Ponto Final: Escritos sobre Sociedade e Literatura*, Trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Teorema, pp. 207-225.
- CASSIRER, Ernst (1997). *La filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CULLER, Jonathan (1998). *Sobre la deconstrucción*. Versión española de Cátedra. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Breve Introducción a la teoría literaria*. Versión española de Cátedra. Madrid: Cátedra.
- DE MAN, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Versión española de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (1990). *La resistencia a la teoría*. Versión española de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (1971). *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press.
- DEDNER, Burghard (2006). “Editing fragments as fragments”, *Text*, Vol. 16: 97-111.
- DERRIDA, Jacques (1999). *No escribo sin luz artificial*. Versión española de R. Ibañez y M. J. Pozo. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- DOSTOIEVSKI, Feodor (1975). *Los hermanos Karamasov*. Madrid: Aguilar.
- DRUCKER, Johanna (2006). “Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality”, *Text*, vol. 16: pp. 267-276.
- EAKIN, Paul John (1991). “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en *La autobiografía y sus problemas*

*teóricos*. Suplementos *Revista Anthropos*, n.º 29, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (2005). *Arqueología del saber*. México: Ed. Siglo XXI.

GALEANO, Eduardo (1993). *Las palabras andantes*. Barcelona: Ed. Siglo XXI de España.

GIDE, A. (2013). *Diario*. Barcelona: Alba.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2006). “Presence achieved in language: with special attention given to the presence of the past”, in *History and Theory*, n.º 45, octubre, pp. 317-327.

HEGEL, G.W.F. (1973). *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

JAKOBSON, Roman (1977). *Ensayos de poética*. México-Madrid: FCE.

KERTÉSZ, Imre (2010). *Yo, otro*. Barcelona: Acantilado.

LEJEUNE, Philippe (1991). “El pacto autobiográfico”, in *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Revista Anthropos*, n.º 29, Barcelona.

LYOTARD, Jean-François (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

MAGRIS, Claudio (2009). *Narrar con la realidad*. Madrid: Editorial Complutense.

MCGANN, Jerome (1996). “The Rationale of HyperText”, *Text*, vol. 9: pp. 11-32.

NABOKOV, Vladimir (1992). *Pálido fuego*. Barcelona: Anagrama.

NIETZSCHE, F. (1987). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal.

——— (1966). *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*. Munich: Carl Hanser.

OLNEY, James (1991). “Algunas versiones de la memoria/algunas versiones del bio: la ontología de la autobiografía”, in *La*

*autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Revista Antropos*, n.º 29, Barcelona.

POE, Edgar Allan (1951). *Edgar Allan Poe, The Viking Portale Library*. New York: The Viking Press.

PORTELA, Manuel (2013b). *Scripting Reading Motions*. Cambridge: MIT Press.

SHKLOVSKI, Viktor (1995). “Cómo está hecho Don Quijote: los discursos de Don Quijote”, en *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y Posformalismo bajtiniano*, Vol. 2. Madrid: Fundamentos. pp. 127-147.

WINKLER, Kenneth P. (2005). “Introduction”, en *The Cambridge Companion to Berkeley*. New York: Cambridge University Press, pp.13-33.

VILA-MATAS, Enrique (2014). *Un paseo en la vida*. Discurso del premio Formentor de 2014. Disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoformentor.html>.