

La posteridad del nombre propio: los nombres de Fernando Pessoa



na vieja práctica escolar ha llegado a mi memoria ahora que emprendo el trabajo de decir lo hallado en este recorrido y extravío voluntario por el tema de la escritura. A los trece años tenía ante mí la copia al dictado de una serie de nombres de escritores dispuestos en columna frente a los nombres de sus obras. Lo que habría de persistir luego de leerlos una y otra vez era la memoria de las correspondencias. Francisco de Quevedo: *Sueño de la calavera*, *El alguacil alguacilado*, *El mundo por dentro*, *La visita de los chistes*, *El entremetido*, *la dueña y el soplón*. Góngora y Argote: *La fábula de Polifemo y Galatea*, *Panegírico al Duque de Lerma*, *Las soledades*. Félix Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*, *El perro del hortelano*, *La discreta enamorada*, *Fuenteovejuna*... Haciendo caso omiso de las maldades pedagógicas que así se cumplían, un acierto mayor se impone hoy como evidencia: lo que persiste en la memoria que ha de transmitirse son los nombres; los nombres de los autores, los nombres de sus obras. Extrema condensación cuando la obra misma se ha olvidado o tal vez jamás se ha ojeado. Entonces lo que queda son los nombres de los autores, los nombres de sus producciones. ¿Qué va de un nombre al otro? Gracias al nombre de la obra el escritor es renombrado como autor. Renombrado no sólo porque adquiera fama, fulgor que le puede ser esquivo, sino también porque hay lugar a un nuevo nombramiento del autor por la obra; del escritor por su producto. Más allá

THE POSTERITY OF THE PROPER NAME: THE NAMES OF FERNANDO PESSOA

The enigma represented by the desire of the writer obliges us to take into consideration his proper name in the act of writing. Thanks to his act, the writer manages to put to work a metaphorical function which not only concerns his oeuvre but also entails the transformation of his own name. The enigma of the multiplicity of Fernando Pessoa's pseudonymous writings allows us to achieve the necessary particularity for exploring the link between the author and his work. The poet's concern with regard to the posterity of his name and the survival of his work is legible in the most diverse expressions and styles of his writings. The resolute desire to persist through letters that dominates the poet's effort is born from and is sustained by paradoxes and insurmountable predicaments.

LA POSTÉRITÉ DU NÔM PROPRE: LES NÔMS DE FERNANDO PESSOA

Lénigme relative au désir de l'auteur amène à situer la fonction du nom propre dans l'acte de l'écriture. L'écrivain, grâce à son acte, réussit à étaler une fonction métaphorique qui ne concerne pas seulement son œuvre, mais impliquera aussi la transformation de son nom. Lénigme que pose l'œuvre multiple de Fernando Pessoa, par la construction de ses hétéronymes, permet la particularité nécessaire à la recherche sur le lien entre l'auteur et sa production. L'inquiétude du poète au sujet de la postérité de son nom et de la survie de son œuvre devient lisible à travers les expressions et les styles les plus divers de ses écrits. Le ferme désir de persister par la lettre que commande le travail du poète naît et se soutient grâce à des paradoxes et des impasses insalvables. La lecture de l'œuvre de l'un des plus grands poètes du vingtième siècle permettra de reformuler les questions relatives à l'acte créateur.

LA POSTERIDAD DEL NOMBRE PROPIO: LOS NOMBRES DE FERNANDO PESSOA

El enigma relativo al deseo del escritor lleva a situar la función del nombre propio en el acto de la escritura. El escritor, gracias a su acto, logra desplegar una función metafórica que no sólo concierne a su obra, sino que implica la transformación de su nombre. El enigma que plantea la obra múltiple de Fernando Pessoa, por la construcción de sus heterónimos, permite dar la particularidad necesaria a la indagación por el nexo entre el autor y su producción. La inquietud del poeta por la posteridad de su nombre y la supervivencia de su obra resulta legible en las expresiones y estilos más diversos de sus escritos. El firme deseo de persistencia por la letra que comanda la labor del poeta nace y se sostiene en paradojas e *impasses* insalvables. La lectura de la obra de uno de los más grandes poetas del siglo XX, permitirá formular de nueva manera las preguntas relativas al acto creador.

del nombre que le ha sido legado, recibirá por su creación un nuevo nombre. Aun cuando no utilice seudónimo tendrá un nuevo nombre al ser designado por su obra como autor. Ya no se trata de la fórmula obvia "un autor crea una obra", sino de que una vez producida la obra, ésta designa, retroactivamente, a su artífice como autor. Es entonces cuando la escritura cobra el carácter de lo necesario por cuanto como acto despliega su función metafórica sobre la existencia misma del sujeto: sustituye el nombre recibido por el nombre construido; es así como la obra renombra.

Empecemos por recordar el testimonio de Ernesto Sábato en sus conversaciones con Carlos Catania cuando, contando sobre su origen, habla del peso mortal de la identificación que le fue impuesta con su nombre: "Yo fui el décimo hijo, todos varones, y llevé cuando acababa de morir Ernesto, mi hermano inmediatamente mayor. Y me pusieron el nombre de un muerto... (se calla y permanece un rato en silencio [...]). Mi madre se aferró a mí creo que con desesperación [...] Prácticamente no me dejaba solo"¹. Un poco más adelante habla de la función que cumple para él la escritura: ni dinero ni vanagloria sino fundamentalmente su manera de anudar la propia existencia: "Yo no escribí para ganar dinero, ni premios, ni por la vanidad de verme impreso. Puede parecerle excesivo, pero escribí para resistir la existencia"². Así, gracias a la escritura su nombre ya no es sólo la conmemoración del muerto; también y más allá, nombría al autor de *Sobre héroes y tumbas*, *El túnel*, *Abadón el exterminador*, *La resistencia...*, aquel que entonces logró trazar otros signos sobre la muerte para persistir en la vida. Pasamos entonces de la criatura al creador por la metáfora de la escritura. Criatura a quien primero le es impuesto un nombre, legataria de historias y fantasmas de quienes lo llamaron a la existencia. Así es como el otro labra en ella su cifra siempre incógnita y eficaz. Sólo trazando activamente sobre su propia cifra, la criatura podrá arrancarse de ser mera causa ajena; vendrá a ese lugar el creador, cuyo nombre quedará anudado de nueva forma gracias a la firma de su acto. Hasta aquí las observaciones más generales que hasta ahora ha sido posible formular sobre la función de la creación con relación al nombre propio. Sin embargo, lo general siempre nos deja la sensación de lo incumplido. Por eso quizás la única forma de agregarle nuevas letras al enigma sea, de nuevo, hacer el camino por lo particular del lazo que crea un autor con su obra.

Esta vez será el laberinto ofrecido por Fer-

nando Pessoa y su obra el campo por transitar a propósito de la pregunta por el lugar del nombre propio en la escritura. Ningún escritor ha visto tan transformado su nombre por efecto de la escritura como Fernando Pessoa; ninguno tampoco, como él, ha desplegado semejante trabajo sobre la posteridad de su nombre. Entonces, entrar en el laberinto servirá quizás no para hacer el camino más despejado, sino para lograr que todas estas letras tornen a perderse en el enigma del que surgieron.

Al comienzo parecería que la cifra de su obra estuviese toda en su nombre³ así como en aquel verso del "Golem" que dice que: "En las letras de *rosa* está la rosa"⁴. En efecto, Pessoa, en portugués, quiere decir: "Persona [...] figura del cuerpo [...] persona de la Santísima Trinidad"⁵. Acepciones todas éstas que cobran un lugar importante a la hora de contemplar su obra, la transfiguración de su nombre. Pessoa inventa sus heterónimos, aun siendo niño. En la carta dirigida a Adolfo Casais-Monteiro sobre la génesis de los heterónimos cuenta cómo ya a los seis años había construido su primer "conocido inexistente"⁶, un cierto Chevalier de Pas por quien escribía cartas dirigidas a sí mismo. Hay que recordar que el año del surgimiento de este primer heterónimo (1894) es también el del fallecimiento de su hermano Jorge, ocurrido a su vez al año siguiente de la muerte de su padre, Joaquim de Seabra Pessoa. Y luego vendrán otros nombres con los cuales firmará sus escritos: Tomas Crosse, Pantaleão, Pero Botelho, C. Pacheco, Cæsar Seek, Doctor Nabos, Alibio Cuaresma, F. Summan, Jacob Satan, Erasmus, Mr. Dave, Kapp de Montale, Jean Seul de Méluret, Rapael Baldaya, Barón de Teive, A. A. Crosse, Charles Search, Alexander Search, Antonio Mora, Charles Robert Anon. Y como *pessoa* designa también a la Santísima Trinidad, pues hela aquí en su irrupción magnífica: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Pero como no hay tres sin cuatro, hasta el nombre mismo de Fernando Pessoa sería heterónimo si se advierte la modificación del estilo de los escritos que firmó con su nombre⁷, desde poemas de los más diversos *ismos*, pasando por notas críticas, ensayos literarios y políticos hasta augurios mesiánicos que lo tenían a él como sujeto de nuevos advenimientos.

Recorramos entonces las líneas que él escribe veintiún años después del famoso Día Triunfal, el ocho de marzo de 1914, día en que surgen esos varios poetas de su propio cuño. La carta en la que relata el acontecimiento tenía, al parecer, otro destinatario además de Adolfo Casais-Monteiro, a quien

¹ Ernesto Sábato, *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, Bogotá: Editorial Planeta, 1989, pp. 14 y 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Aspecto ya advertido por Octavio Paz, en *Cuadrivio*, Barcelona: Seix Barral, p. 93.

⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires: Emece Editores, 1974, p. 885.

⁵ *Mega-portugués, portugués-español, español-portugués*, Barcelona, Editorial Sopena S. A., 1996.

⁶ Fernando Pessoa, *Obra poética*, tomo I, Barcelona: Ediciones 29, 1997, p. 323. En adelante se citará POE I.

⁷ El heterónimo no es el seudónimo, tampoco el anónimo ni el ortónimo. El ortónimo es el nombre propio que depende, en general, de la filiación. El seudónimo implica el uso de un nombre distinto del ortónimo en ciertos ámbitos, modificación que, sin embargo, no designa una alteración del estilo de lo que se firma con uno y otro nombre. El anónimo designa tanto el escritor privado de nombre, como el autor cuyo nombre es desconocido. El heterónimo es el nombre distinto al propio con que el autor firma una voz distinta de su creación; esto es, otro nombre para otro estilo del mismo autor.

en primer

en primer término la remitía. Siempre, como dice Pedro Salinas, hay un equívoco del destinatario, pues las más de las veces es otro distinto de aquel cuyo nombre podemos leer juiciosamente en el sobre de envío. A veces, el destinatario es el sujeto mismo que escribe, tal como sucede con el Chevalier de Pas. En este caso, la carta está dirigida a otro más que su destinatario primero, pues Pessoa tuvo buen cuidado de sacarle varias copias; además de la copia que solía sacar para él, hizo otra para prevenir el extravío. A renglón seguido, autoriza a su amigo a citarla para "algún estudio suyo o un fin análogo"⁸. Esta carta que está fechada el 13 de enero de 1935, a poco más de diez meses de su muerte, tiene pues otra función que la exclusiva de responder las tres preguntas de su amigo; la carta tiene como destino la posteridad misma sobre la que Pessoa realizó tantas reflexiones y anticipaciones.

Luego, entrando en las líneas de la carta, advertimos cómo el acto creador del poeta es el claro registro de la ocurrencia inesperada. Al preguntarse cómo es que escribe a nombre de Caeiro, Reis y Campos, Pessoa dice: "Caeiro por pura e inesperada inspiración, sin saber siquiera imaginar que iba a escribir. Ricardo Reis, después de una deliberación abstracta, que súbitamente se concreta en oda. Campos cuando siento un súbito impulso de escribir y no sé qué"⁹. Aun tratándose de la alta y meditada voz de Ricardo Reis, el poema es irrupción, no sólo sesuda cavilación. De allí que el prestigio del yo como gobierno quede en entredicho, a la vez que señalada la extranjería de sus invenciones: "Se me ocurría un dicho ingenioso, absolutamente ajeno, por un motivo u otro, a quien yo soy o a quien supongo que soy"¹⁰. Despues de que el dicho llegaba, inventaba un nombre a la voz de su autoría. Es notable que aquí también el nombre es posterior a la obra; una vez ocurrido el dicho, él inventaba un nombre al estilo de lo que así profería. Refiriéndose a Ricardo Reis llega incluso a hablar de "descubrir su nombre". Así, el nombre de estos heterónimos ya no es mera imposición que funda un modo de decir, sino que el nombre pasa a ser la invención, incluso el descubrimiento, posterior al decir mismo. Como si la voz de un estilo en ciernes obligara el descubrimiento del nombre que lo nombra. En este sentido, el cambio o la sustitución del nombre ¿no será acaso la manifestación más sensible de la modificación del lugar del sujeto operada gracias a su acto? Simultáneamente ese paso de la obra al nombre nos lleva a consideraciones un poco más generales, más teóricas si se quiere. La enorme maquinaria del lenguaje, su rigor y autonomía, encuentran en el sujeto su modo y en su cuerpo su for-

ma; esa actualización, por ser singular forzadamente ha de llevar un nombre. Suponemos entonces que el estilo, el modo singular que tiene un sujeto para situarse en el lenguaje marca, al tiempo que transcribe, su cuerpo. Acá entonces conviene preguntarse, ¿qué pasa con el cuerpo cuando ya no se trata de la mera transformación de un estilo sino de la multiplicidad de estilos surgidos de un mismo sujeto?

Volvamos a Pessoa para no perder la realidad de su ficción. Una vez inventado un nombre para el acontecimiento que irrumpía como dicho, añadía una historia y le imaginaba una figura. De allí la enorme consistencia de sus ficciones; el anudamiento borromeo con que las va tejiendo les da su tenacidad y permanencia: a lo real de una ocurrencia inesperada, que por ser de palabra suponía al tiempo un nuevo orden de relación simbólica, le agregaba un sustento imaginario. Quizá ello justifica el recurso de otros escritores a sus creaciones, vueltas entonces personajes de cuento y de novela. Poco faltaba para que sus lectores vieran andando por ahí la figura alta y delgada de Álvaro de Campos, su porte de judío portugués paseando por Lisboa; o que los vecinos de la finca de Ribatejo donde vivió su maestro Alberto Caeiro hablaran de su cabello rubio y sus eternos ojos azules que despojaban de subterfugio y misterio todas las cosas; incluso que desde su exilio en el Brasil se tuvieran noticias del clásico Ricardo Reis, un poquito más bajo que Caeiro, que era de estatura mediana. Pero si a sus lectores poco les faltaba para ver a los poetas andando por ahí, a Pessoa, en cambio, nada le faltaba para ello; veía en la realidad de su sueño las figuras que imaginaba: "Y así hice y propagué varios amigos y conocidos que nunca existieron, pero que aún hoy a cerca de treinta años de distancia, oigo, siento, veo. Repito: oigo, siento, veo... y tengo saudades de ellos"¹¹. El poeta sabía de la extrañeza que había de causar en su lector semejante insistencia y, en general, el relato del surgimiento de sus criaturas; quizás por ello se adelantó con humor al juicio de su amigo y supuso que en un cierto punto de la lectura de la carta él estaría pensando cuál sería la mala suerte que lo habría hecho caer en medio de un manicomio. Al respecto, hay que recordar que en no pocas ocasiones Pessoa sintió el angustioso agobio de la cercanía de la locura y hasta quiso internarse en un asilo. Nunca lo hizo; en medio de ese agobio y también más allá de él, surgió la extrema lucidez de su escritura.

La multiplicidad de nombres con que Pessoa firmó sus escritos indujo al comienzo a

⁸ Fernando Pessoa, POE I, *op. cit.*, p. 329.

⁹ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰ *Ibid.*, p. 323.

¹¹ *Ibid.*

que los lectores creyeran que se trataba de poetas distintos. Publicó en las revistas *Orpheu* y *Athena* firmando a la vez con su nombre propio y con sus nombres propios. En el número 1 de *Orpheu* aparecen el drama estático "El marinero", "Opiario" y "Oda triunfal" "[...] como dos composiciones de Álvaro de Campos publicadas por Fernando Pessoa"¹². Como lo señala claramente Bréchon en esa bella biografía que construye del poeta, *Extraño extranjero*, ciertas atribuciones ambiguas como la que acabamos de citar no le impedían a Fernando Pessoa reclamar la paternidad de esos escritos.

La cuestión de sus nombres se jugará, además, de otra manera. Conforme fue escribiendo poemas e inventando los nombres de sus autores, comenzó a escribir comentarios de Ricardo Reis sobre Alberto Caeiro, de Álvaro de Campos sobre Ricardo Reis, de Fernando Pessoa sobre Ricardo Reis. Estos escritos transitan, como la crítica literaria más usual, por la exaltación y la ironía. En el prefacio que acompaña las poesías completas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis dice que su maestro fue "[...] el gran libertador que nos devolvió cantando a la nada luminosa que somos; que nos arrancó de la muerte y de la vida, dejándonos entre las cosas sencillas [...]"¹³. Álvaro de Campos dota de un epígrafe irónico dispuesto en versos el drama estático "El marinero" de Fernando Pessoa:

A FERNANDO PESSOA

Después de leer su drama estático
El marinero en *Orpheu* I.
Después de doce minutos
de tu drama El marinero
en que hasta el ágil y astuto
siente sueño y queda en bruto,
y de sentido, ni olerlo, dice una de las veladoras
con lánguida hechicería:
eterno y bello, sólo el sueño.
¿Por qué estamos hablando todavía?
justamente eso quería
preguntar a esas señoritas...¹⁴.

Por su misma y otra parte, Pessoa dice sobre Ricardo Reis: "No critico a Reis más que a otro poeta [...] Pero es un gran poeta –aquí lo admito– si es que hay grandes poetas fuera del silencio de sus propios corazones"¹⁵.

Así, el nombre de cada uno de los miembros de su *coterie* está en relación con los otros nombres de su creación. En su construcción heteronímica Pessoa escucha los diálogos y discrepancias entre esas voces con nombre que lo habitan: "Gradué las influencias, conocí las amistades, oí dentro de mí las discusiones y divergencias de criterios y en todo ello me parece que fui yo, creador de todo, lo menos que hubo allí"¹⁶. Éste



Werner von Teufen. "Codex Manesse", s. xiv. U. de Heidelberg.

es el camino singular que construye Fernando Pessoa: darle consecuencias poéticas a las voces que irrumpen más allá de su dominio. No se trata entonces del habitual recurso de sojuzgar bajo el peso de la unidad del yo el dicho que lo excede y atraviesa; tampoco de la formación de compromiso corriente hecha en las medias tintas de la indecisión. Más allá de la nota de ingenio momentáneo, esa misma que se celebra en un buen chiste, Pessoa extendió en consecuencias la palabra imprevista, el dicho ingenioso. Así fue como inventó a Alberto Caeiro, queriendo jugarle una broma a su amigo Mario de Sa-Carneiro, cuyo apellido por demás vuelve en el del bucólico Caeiro. Como él mismo lo planteó en *Erostratus*, lo que va del ingenio al genio es la extensa labor de consecuencias que despliega aquel que logra perdurar en el tiempo. Las consecuencias de la broma a su amigo fueron los 44 poemas escritos de un tirón y que conforman "El guardador de rebaños", los siete poemas de "El pastor amoroso", los setenta "Poemas inconjuntos" y luego "Las notas para recordar a mi maestro Caeiro" de Álvaro de Campos, incluso los mismos poemas de Álvaro de Campos posteriores a las grandes odas, en que recuerda, en la fatiga del pensamiento, al maestro que no imaginaba fondo ni alma para las cosas: "Ver las cosas hasta el fondo... / ¿Y si las cosas no tuviesen fondo? / ¡Ah, qué bella la superficie! Quizá la superficie es la esencia"¹⁷.

De otra factura son las consecuencias de imaginarle un rostro e inventarle una historia.

¹² Robert Bréchon, *Extraño extranjero, una biografía de Fernando Pessoa*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 225.

¹³ Fernando Pessoa, *Poesías completas de Alberto Caeiro*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1995, p. 21. En adelante se citará AbC.

¹⁴ Fernando Pessoa, *El marinero*, seguido de *En la floresta del enajenamiento*, Valencia: Editorial Pre-textos, 1997, p. 21. En adelante se citará Mar.

¹⁵ Fernando Pessoa, *Odas de Ricardo Reis*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1998, p. 19. En adelante se citará RR.

¹⁶ Fernando Pessoa, *Poe I*, op. cit., p. 325.

¹⁷ Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos III, No, no es cansancio y otros poemas sin fecha*, Madrid: Ediciones Hiperión S. L., 1998, p. 221. En adelante se citará AC III.

Todavía más allá de las derivaciones que el poeta mismo construyó están aquellas cuya precisión quizá ni siquiera sospechara. ¿Cómo iba a saber que José Saramago haría regresar a Portugal al Ricardo Reis que él había enviado al exilio al Brasil? ¿O que Tabucci fraguaría un encuentro entre Pessoa transformado en niño por los artificios del sueño y su maestro Caeiro, justo la noche del 7 de marzo de 1914, esto es, la noche anterior al famoso día triunfal? O que... Mejor detengamos en este punto el listado de consecuencias porque siempre habrá algo totalmente imponderable en el simple conteo de los efectos de los actos. Ya los hombres de ciencia nos han informado sobre lo que puede producir el batir de las alas de una mariposa al otro extremo de la tierra. Anotemos más bien que en el día triunfal la irrupción de los heterónimos transcurrió en medio de un verdadero rapto en que el poeta tomó rápida nota de los poemas de "El guardador de rebaños" de Alberto Caeiro y luego, también de un tirón y por reacción, escribió los poemas de "Lluvia oblicua", atribuidos al ortónimo; allí el poeta está en verdadero trance, tomando nota de sus voces.

Volvamos a las discusiones entre Pessoa, Caeiro, Reis y Campos. Si se recorren con atención los prefacios, notas y prólogos en las presentaciones y críticas del uno por el otro, surge un nuevo elemento en lo que concierne al anudamiento simbólico de estos nombres. El nombre de cada poeta no sólo es puesto en relación con los de la camarilla, sino que además queda inscrito al lado de otros nombres que ocupan un lugar en el campo de la literatura universal. Para hablar del verso libre de Caeiro, Ricardo Reis se refiere a Blake, Southey, Shelley, también a Walt Whitman: "Su verso libre no tiene el ritmo bíblico, y monótono, de los versos de los libros proféticos de Blake; ni aquél estudiadamente andante que, como éxito ritmista buscaba Southey, Matew Arnold ni el de Whitman, dogmático y espacioso como una llanura al sol; ni el de Álvaro de Campos, fuertemente contenido dentro de un concepto nítidamente sinfónico de la oda. El de Caeiro es brusco, absolutamente directo, rectilíneo siempre"¹⁸. Pero el Caeiro situado así por Reis no será simplemente uno entre los otros poetas; será de manera fundamental Uno entre los otros: "Digo de Alberto Caeiro que es el mayor poeta moderno porque siendo uno de los mayores poetas modernos de todos los tiempos, no puede sino brillar exageradamente, en nuestra época prolja de inferioridades [...]"¹⁹. En *Erostratus*²⁰, Pessoa se pasea con su crítica, siempre aguda, por un campo más vasto de la historia de la literatura: Home-

ro, Virgilio, Dante, Shakespeare, Scott, Goethe, Blake, Shelley, Poe, Coleridge, Burns, Victor Hugo, Shaw, Wells, Tennyson, Milton, Wilde, Chesterton, Wallace, Lamb, Huxley. No todos, por supuesto, cuentan con su estima: poetas que juzga como inservibles, fracasados y menores son mencionados para agorar el olvido que caerá sobre sus obras. El tono asertórico de sus vaticinios sobre la fama póstuma ya ha tenido que pasar por la prueba del tiempo; algunas de sus afirmaciones han sido desmentidas. Dijo por ejemplo que la prosa mundana de Aldous Huxley no perviviría y que en cambio Spencer sería leído y recordado. Pues he aquí que ha sucedido todo lo contrario. Los juicios que le merecen las obras de varios autores le permiten ir avanzando en su detallada reflexión sobre la posteridad del nombre. Así, al referirse a la voluminosa obra de Victor Hugo hace una distinción, casi jocosa, entre la prolividad y la productividad, y cita la opinión de Goethe que habrá de servir como ejemplo para todos los artistas: "Debería escribir menos y trabajar más"²¹.

En este punto del recorrido conviene recordar que más o menos dos años después del día triunfal en que irrumpió la explosión heterónímica, la nueva fragmentación del yo, al tiempo que el big-bang de la creación, el poeta decide hacer una transformación al nombre que había recibido. En el acta de bautismo aparece el nombre de 'Fernando António Nogueira Pessôa, con acento circunflejo en la o. A los veintiocho años, el 4 de septiembre de 1916, anuncia a su amigo Côrtes-Rodrigues: "Voy a imponer un gran cambio en mi vida: suprimiré el acento circunflejo de mi apellido"²². Se trata de un cambio sobre el apellido que le legó su padre Joaquim de Seabra Pessôa, corte anunciado a quien también llevaba en su apellido un signo semejante. La modificación del nombre realizada ya por la creación se ratifica entonces en la materialidad del ortónimo.

El juicio extremadamente agudo que Pessoa realizó sobre grandes y pequeños de la literatura no dejó de aplicarlo a su propia obra; tal es el ejercicio del comentario que realizaba desde sus propios y extranjeros poetas. Decía ser un poeta dramático por poseer en toda su obra la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Su obra es "un drama en gente, en lugar de en actos"²³. La dimensión dramática de su producción es justamente la que se constituye en el intervalo entre la obra de un heterónimo y la de otro, allí donde la crítica, el diálogo, la ironía y el intercambio toman su lugar, esto es, en el espacio donde

¹⁸ Fernando Pessoa, *AbC*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ Fernando Pessoa, *Erostratus*, Valencia: Editorial Pretextos, 1998. En adelante se citará E.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 35.

²³ Fernando Pessoa, *Mar*, *op. cit.*, p. 8.

un poeta se dirige a otro. Estos textos son la evidencia del despliegue dramático de su obra, mientras la producción poética misma de cada uno de sus heterónimos viene al lugar del parlamento lírico que sostiene el drama en cuyo transcurso su obra se va configurando.

Si toda su obra tiene ese carácter dramático, hay que decir, sin embargo, que Pessoa también escribió piezas de teatro. Una de ellas cobra singular interés por cuanto es la anticipación más nítida de los senderos por los que transitará su obra posterior. Se trata de drama estático "El marinero", escrito entre los días 11 y 12 de octubre de 1913, cinco meses antes del día triunfal. Este tipo de teatro dio nuevo centro al drama que ya no era la acción, pues los personajes ni siquiera se movían, sino la revelación de las almas a través de la potencia inquietante de las palabras. La fuerza dramática no viaja por vía del movimiento, la contorsión y el gesto, esto es, del espectáculo; desplegará su arte a fuerza de "palabras confusas"²⁴. Y si de revelación y de palabras confusas se trata, no podemos olvidar el oficio y los giros del oráculo. A este respecto Ansermet recuerda cómo "a menudo se ha visto en la ambigüedad y en la oscuridad una de las características de las respuestas oraculares. Por otra parte, cualquiera que sea la verdad histórica, la tradición a propósito del oráculo délfico supone que el pensamiento divino se expresa a través de juegos de palabras, homonimias o fábulas oscuras, ya que su interpretación sólo podía situarse con referencia a una dimensión poética"²⁵.

La dimensión oracular de "El marinero" no sólo se refiere a que anticipa las vías de la construcción heteronímica sino que a la vez extiende una sutil interrogación poética sobre el asunto mismo de la existencia; por eso conviene detenerse en lo que presenta esta pieza dramática. Tres jóvenes veladoras ante el cadáver de su hermana hablan antes de que llegue la aurora. Hablan para olvidar, para conjurar el peso del silencio, para tener algo que recordar, para decir nada, para despertar... por hablar. Hablan en un castillo por fuera del tiempo y ante la muerte; sólo ante esa presencia muda e inmóvil se anudan los misterios de la palabra que mortifica la existencia. Después de que se proponen sucesivamente hablar del pasado, contarse cuentos, cantar, la segunda veladora cuenta un sueño sobre un marinero que a su vez soñaba. Su narración está precedida de una singular experiencia con la voz: "Cuando la ola se quiebra y huye la espuma, parece que hay mil voces diminutas hablando"²⁶. El día de su sueño ella había

olvidado que tenía padre y madre; soñaba con un marinero perdido en una isla lejana; él a su vez, durante años, se entregó a la ardua labor de su sueño y así, poco a poco, soñó otra patria, otro paisaje, otra gente, otro modo de andar de la gente. Y en ese trabajo continuo erigió su nueva tierra natal.

Empezó a conocer gente como quien apenas la reconoce... Iba conociendo sus vidas pasadas y sus conversaciones y todo eso como quien tan sólo sueña paisajes y los va viendo... Luego viajaba, recordando, a través del país que creara. Pronto tuvo otra vida anterior... Tenía ya, en esa nueva patria, un lugar donde había nacido, los sitios donde había pasado la juventud, los puertos donde había embarcado... Iba teniendo poco a poco los compañeros de la infancia y más tarde los amigos de la madurez²⁷.

En esta esquina del sueño soñado a su vez por una figura de sueño se halla *El Aleph* del itinerario del poeta. Estas líneas condensan al extremo el universo pessano. He aquí pues la densa gota de universo, anterior a la creación de Reis, Campos y Caeiro; como si la estrategia toda, y más, se anunciara en las palabras de la segunda veladora. El aspecto más obvio es el de la construcción de una vida distinta para un personaje de sueño. De la misma manera Pessoa inventó paulatinamente el pasado de sus criaturas... Que Álvaro de Campos había nacido en Návira el 15 de octubre de 1890, a la 1:30 p. m., que era ingeniero naval en Glasgow y había viajado a Oriente, que sabía latín; que Ricardo Reis había nacido en 1897, que era médico y había estudiado en un colegio de jesuitas y se había expatriado voluntariamente; que Alberto Caeiro sólo había tenido educación primaria, que muy pronto habían muerto sus padres y había vivido de unas pequeñas rentas... Sin embargo, hay otro aspecto más allá de éste tan evidente; en las palabras de la segunda veladora se escucha la voluntad de Otra cosa, aspiración que ha de pasar necesariamente por la particularidad de otro paisaje, otra gente, otro modo de andar de la gente. Como si cierta aspiración a lo absoluto, a lo radicalmente Otro, no pudiese ahorrarse el viaje por la proliferación de lo otro. Los tres heterónimos dan cuenta de ese movimiento hacia lo Otro, pero sin duda la voz poética que va a realizar más dramáticamente ese camino hacia lo absoluto, multiplicándose, partiéndose, destrozándose es Álvaro de Campos, cuya máxima sensacionista "sentir todo de todas las maneras"²⁸, da cuenta de un recorrido por todos los lugares identificatorios posibles e imposibles, para luego abismarse ante el "indefinido Universo"²⁹, ante el Misterio, ante la Muerte. En "Oda marítima" el poeta despliega ese anhelo de infinitud:

²⁴ *Ibid.*

²⁵ François Ansermet, "Más vale no haber nacido nunca", en *Las psicosis en el texto*, Buenos Aires: Editorial Manantial, 1990, p. 81.

²⁶ Fernando Pessoa, *Mar*, *op. cit.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ Fernando Pessoa, *AC III*, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

¡Ah, serlo todo en los crímenes!
 ¡Ser los elementos que componen
 los asaltos en los barcos y las carnicerías y las violaciones!
 ¡Ser cuanto hubo en el lugar de los saqueos!
 ¡Ser cuanto vivió o yació en el lugar de las tragedias de sangre!
 ¡Ser el pirata-resumen de toda la piratería en su auge, y la víctima-síntesis pero de carne y hueso, de todos los piratas del mundo!
 ¡Ser en mi cuerpo pasivo la mujer-todas-las-mujeres que fueron violadas, muertas, heridas, desgarradas por los piratas!
 [...] Quisiera ser Aquella que os esperase en los puertos³⁰.

El apremiante deseo de Otra cosa lo hará trasegando por el lenguaje, para con las palabras tratar de agotar nombrando lo existente. Compelido a nombrar las otras cosas que anhela, al decirlas realiza un encuentro pasional con la lengua. Lengua que después aparecerá fatigada y exhausta por haberla llevado por la incesante enumeración, por el estruendo del grito: "¡Eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 ¡Yeh, eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 ¡Yeh, eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 ¡Hé-lahô-lahô-la HO-OOO-ôôô-lahá-á-á—ààà!"³¹. Grito exaltado que también es sugerido por el frecuente uso de mayúsculas en su obra, aunque a veces éstas indican el peso que cobran algunos significantes: Dios, Destino, Ser, Muerte, Partida, Absoluto, Hora, Momento, Misterio, Mar, Noche, Definitivo... Ese contacto pasional con la lengua le hará decir a Pessoa, en la voz del semiherónimo Bernardo Soares: "Mi patria es la lengua portuguesa"³². Él, siempre agobiado por una sensación de extranjería respecto de su época, de los otros, de sí mismo, sólo encontrará su suelo natal en la materia de su invención: la lengua portuguesa. De la misma manera como el marinero hace que su única tierra natal sea la labrada con la materia de su sueño.

Es precisamente el problema del sueño el que va a permitir construir la pregunta por las condiciones de nacimiento y continuidad de una existencia. Volvamos entonces a "El marinero" para destacar este tercer elemento que anuda sueño y existencia. La segunda veladora cuenta que un día el marinero se cansó de soñar y "quiso entonces recordar su patria verdadera...", pero vio que no se acordaba de nada [...] No recordaba otra infancia que la patria de sueño ni otra adolescencia que la que se había creado... Toda su vida había sido soñada"³³. La vida no es otra que la soñada; el sueño es el que conforma la existencia. La única realidad es la realidad de la ficción que el sujeto inventa para sí. Ya no se trata de suponer que por fuera del sueño estaría "la realidad verdadera", sino de advertir que siempre se trata de habitar los confines del sueño, aun en la

más deslumbrada de las vigilias. En Pessoa, esa realidad que transcurre por fuera de su sueño es frágil y lejana, una sombra frente a la densa presencia del sueño. Al ser interrogada por el final del sueño, la joven dice que no sabe si terminó o si lo continúa soñando o si soñarlo sea eso que ella llama su vida. Esa inquietud por la existencia ya había aparecido en una de sus hermanas al comienzo del drama, cuando se pregunta si hay alguna razón verdadera para que algo sea lo que es... si hay alguna razón tan real y verdadera como sus manos. La veladora del sueño se detiene ante sus manos ni reales ni verdaderas, misterio cuya contemplación engendra el horror de lo sagrado: "A veces cuando contemplo mis manos tengo miedo de Dios"³⁴. Y así, si el misterio de la existencia sólo consiste por la realidad del sueño, la muerte misma se explica por su ausencia. La primera veladora mirando el catafalco donde se yergue el ataúd que aloja la muerta, pregunta: "¿Por qué se muere?"; y la segunda responde: "Tal vez porque no sueña bastante..."³⁵. Si "El marinero" es anticipación, metáfora y condensación de lo que después hubo de crear Fernando Pessoa, ahí, en esa respuesta, hallamos la cifra de la supervivencia del nombre y la obra del poeta. Soñó más que "bastante"; soñó poetas, soñó las obras de los poetas, soñó sus conversaciones, sus rostros, el orden en que habrían de ser publicados... Soñó, en todo ello, la posteridad de su nombre. Y sólo por la eficacia de su sueño, sucedida por los buenos oficios de algunos de sus amigos, su obra resistió el olvido.

Cuando una obra pervive, persiste el sueño que cinceló su rostro. Ese sueño horadará su espacio en el tiempo de otros, trazará surcos en su memoria, crecerá en la cercanía de otros sueños. He aquí la supervivencia que logra el creador más allá de su propia muerte y he aquí también el deseo inmenso que empuja el acto del escritor. La posteridad de la obra le garantiza la persistencia de sus sueños... esos fantasmas plenos de consecuencias. Viene bien recordar a Freud cuando habla del tejido del tiempo realizado merced a la función de la fantasía: pasado, presente y futuro engarzados por el hilo del deseo. Cuando se trata de la posteridad de la obra, el acento recae naturalmente sobre el futuro, sobre la extensión del sueño a un tiempo posterior a aquel en que transcurre la vida del creador. Es entonces cuando el deseo de muerte puesto en juego en la creación revela otro rostro. Ya ese deseo no será simplemente el de hacer callar al Otro cuya palabra insiste imponiendo su régimen al sujeto sino aquel que propicia el gesto suplementario de construir un

³⁰ Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos I, Arco del Triunfo*, Madrid: Ediciones Hiperión S. L., 1998, p. 163. En adelante se citará AC I.

³¹ *Ibid.*, p. 173.

³² Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona: Editorial Seix Barral S. A., 1999, p. 48. En adelante se citará LD.

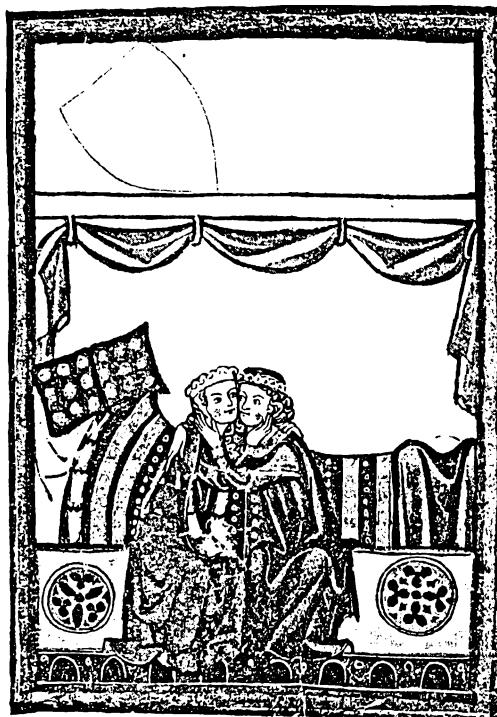
³³ Fernando Pessoa, *Mar, op. cit.*, p. 49.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 55.

nuevo orden de relación simbólica que logre una marca indeleble sobre el Otro. Ese deseo pertinaz que está en la causa de la vocación del escritor porta como distintivo la extensión de la incertidumbre al presente del artista, pues sobre el destino de su apuesta sólo la posteridad dará noticia cierta.

Volvamos de nuevo a "El marinero". Hasta acá, el nexo entre sueño y existencia, por cuanto el primero imprime los modos en que se organiza la otra. Pero una existencia así problematiza el asunto del



Sire Hugo von Werbenwag. "Codex Manesse", s. XIV.
U. de Heidelberg.

tiempo en que ésta transcurre; ya al comienzo de la jornada, una de las veladoras había observado que en la sala donde empezaban a hablar no había reloj. Una vez las jóvenes intentan hablar del pasado, la primera se interrumpe porque el pasado resulta ser un sueño y mirando atentamente el presente se da cuenta que ya pasó. En seguida, la segunda continúa, llevando las cosas un poco más lejos al punto de desvanecer su pasado: "Hace un momento cuando no pensaba en nada estaba pensando en mi pasado"³⁶. Y más adelante, la tercera habla de los efectos del tiempo sobre la identidad: "Lo que antaño era ya no recuerda quién soy"³⁷. Así que el paso del tiempo, o de la vida, pues a estas alturas es difícil saber cómo llamarlo, tiene consecuencias sobre la identidad. Asunto que hallará su despliegue en las Odas de Ricardo Reis: "Si recuerdo quien fui otro me veo / en el pasado, presente del recuerdo / [...] Nada, salvo el instante me conoce. Y mi misma memoria es nada, y siento / que quien soy y los que fui / son sueños diferentes"³⁸. En otra parte dice: "No sé de quién recuerdo mi pasado / que otro fui, ni si conozco / como sintiendo con mi alma aquella / que al sentir recuerdo"³⁹. Ya es posible suponer que no se trata del simple paso del tiempo, pues cuántas veces se puede reconocer que tras la pasión del adulto persiste la desmesura del niño, en cuyo caso sólo hay continuidad, permanencia que se presta al más elemental reconocimiento. Sólo con la irrupción de un acto se fractura, de modo irrecusable, el juego de espejos, y

entonces ya no es posible volver a verse en quien antaño se fue. Es cuando se crea un antes y un después para el sujeto, su prehistoria y su historia, cuya línea divisoria ha sido marcada por su acto. Y en este caso el acto que fragua la ruptura es la escritura. Si el sujeto en un tiempo posterior no puede reconocerse en el que fue es porque su acto lo ha transfigurado. El desconocimiento posterior no es signo de una suerte de enajenación, sino más bien la marca de la modificación de la posición del sujeto.

El asunto de la existencia encuentra dos firmes amarres en "El marinero": el del tiempo y el del lenguaje. O quizás sea más apropiado decir que "El marinero" trenza, líricamente, existencia, tiempo y lenguaje. Y es que esa sensación de evanescencia del presente se hace manifiesto sólo por el despliegue del lenguaje. La tercera veladora deja testimonio de ello: "Mis palabras presentes, apenas las diga, pertenecerán ya al pasado, quedarán fuera de mí, no sé dónde, rígidas y fatales"⁴⁰. Es por hablar que ella advierte la fugacidad del presente; entonces, su decir la atemoriza. Hablar aquí no es el recurso dado para el drama, es el misterio, ya no oculto, sino manifiesto que lo causa. Las veladoras sienten constantemente el apremio de hablar; en un primer momento es para detener el horror del silencio que comienza a volverse cosa, luego para tener motivos para recordar y, de esta manera, crear un pasado que hubieran vivido, después hablan, simplemente, sin motivo... hablan de nada. Y entonces, dos rupturas inquietantes se darán por el hecho de hablar. La primera es que por hablar se escuchan y conforme comienzan a oírse, la voz se separa de quien habla y del sentido de sus palabras. Éste no será sino uno de los escenarios de desagregación presentes en la obra de Fernando Pessoa. La tercera veladora le dice a quien ha contado su sueño: "Contabas y me distraía tanto que oía el sentido de tus palabras independiente de su sonido. Y me parecía que tú y tu voz y el sentido de lo que decías, eran tres entes diferentes. Como tres criaturas que hablan y andan

³⁶ Ibid., p. 29.

³⁷ Ibid.

³⁸ Fernando Pessoa, RR, op. cit., p. 185.

³⁹ Ibid., p. 187.

⁴⁰ Fernando Pessoa, Mar, op. cit., p. 35.

andan”⁴¹. Un paréntesis para recordar que tres son las veladoras, tres las criaturas que la tercera veladora ve surgir de lo que dice..., tres los poetas: Caeiro, Reis, Campos; en tres se dividen las arduas clasificaciones de Reis sobre Caeiro. Volviendo al asunto de la voz, esa voz que se separa del sentido es la que hace la música de la palabra; también la que al desprenderse crea la sensación que acusa con terror la segunda veladora, al sentir que otro habla en ella y a través de ella, dividiéndola una vez más: “¿Quién estoy siendo?... ¿Quién está hablando con mi voz?... ¡Ah, escuchad!...”⁴². Es entonces cuando la pregunta por la causa que la empuja a hablar más allá de su voluntad, inicia el final del drama: “¡Oh, qué horror, qué horror íntimo nos desprende la voz del alma, y [...] nos hace hablar y sentir y pensar cuando todo en nosotras anhela el silencio y el día y la inconsciencia de la vida!”. Es con relación a esa causa que ellas ignoran y las impele a hablar que aparecerá otra dimensión no menos inquietante del tiempo que es la permanencia: “Lo que hay entre nosotras que nos hace hablar dura demasiado”⁴³. Andando por el misterio del lenguaje, estas mujeres, a la mejor manera de las antiguas sibillas, revelan, cifran y descomponen tiempo y existencia. Por lo que les escuchamos proferir, con sus giros poco usuales, acaso pudieramos apurar que ya no es el lenguaje simple tercer elemento, sino la condición misma de tiempo y existencia. La palabra fue el material de sus sueños; éstos su modo de existir; existiendo por hablar se enfrentaron a la fugacidad del presente y a la incertidumbre sobre su pasado inventado: ese sueño de palabras.

Si el universo de Pessoa está condensado y anunciado en “El marinero”, no hay que olvidar que el tema del viaje que el poeta frecuenta con cierta asiduidad está desde entonces visitado. El marinero sueña que viaja y por ello el viaje realizado es el surcado con su propia imaginación. El sedentario poeta que sólo salió una vez de Lisboa cuando siendo un niño de siete años embarcó con su madre hacia Sudáfrica, conmemorará poéticamente una y otra vez su partida y la densa marea existencial instigada por el viaje. Luego, escribiendo viaja; imaginando atraviesa los territorios intocados que ve tan pronto como sus letras los llaman. Quizá por ello después de que vuelve a Lisboa nunca más saldrá de allí, porque al fin al cabo “es en nosotros donde los paisajes tienen paisaje. Por eso, si los imagino los creo; si los creo, existen; si existen, los veo como a los otros”⁴⁴. De allí la escritura como goce del pensamiento termina suplantando la experiencia del cuerpo. Y poco a poco, el

viaje va transformándose en metáfora de la existencia: “La vida es un viaje experimental hecho involuntariamente”⁴⁵ y los incidentes desafortunados de nuestra vida, las circunstancias en que fuimos ridículos, ruines, cobardes y torpes, son sólo accidentes del viaje. Ya no extrañará la urgencia de Álvaro de Campos preparando la maleta para la partida definitiva: “Tengo que ordenar la maleta del ser. / Tengo que existir para ordenar maletas... sé sólo que tengo que ordenar la maleta”⁴⁶. Metáfora vivida, una vez sabemos que el poeta preparó y modificó concienzudamente el orden y la composición en que habría de ser publicada su obra. Su maleta... el baúl que dejó con miles de hojas escritas y que aún no cesan de revisar y organizar, para continuar publicando...

Si “El marinero” es como El *Aleph*, el punto donde convergen todos los puntos, desafío para la más cuidadosa enumeración, más vale detener aquí el regreso, una y otra vez anunciado, y simplemente contar con la innumera persistencia de sus revelaciones. Aquella referida al tiempo fue de todas la más inquietante y elusiva; es necesario, precisar que las veladoras disolvieron frágiles y usuales certidumbres sobre los tiempos pasado y presente. La perplejidad sobre el tiempo que sobrevendrá, sobre el futuro, tendrá un lugar privilegiado en *Erostratus*, bajo la forma de la posteridad del nombre. Es notable que esa reflexión despliega buena parte de su potencia argumentativa porque el veredicto del tiempo ya ha tenido su cumplimiento. Es decir que de la eficacia del deseo de sobrevivir a la propia muerte, terco alieno de la labor del escritor, sólo se tendrá noticia en un tiempo posterior al de la vida del creador. En *Erostratus* también vemos al poeta haciendo pronósticos sobre la perdurabilidad de algunos escritores, pero sin duda, el vaticinio mayor es el referido a la posteridad de su propia obra. Este augurio ya no tiene la simplicidad directa de lo que el poeta publicó en la revista *A Águia*, cuando anunció la renovación de las letras portuguesas por el advenimiento de un super-Camões, refiriéndose sin duda a él mismo.

En *Erostratus*, Pessoa hace la más detenida meditación sobre un asunto que le concierne de la manera más íntima, pues toda su obra es producto de saberse llamado a una misión sobre humana: la renovación de la lengua portuguesa. ¿Tarea para dioses?... porque bien sabemos que el lenguaje nos gobierna más de lo que lo hablamos. Y sin embargo esa es la faena a la que se han visto arrojados quienes habitados por la pasión de escribir no hicieron más que eso en su vida, y si se comprometieron en otros ofi-

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 65.

⁴³ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁴ Fernando Pessoa, LD, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁶ Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos II, Tabaquería y otros poemas con fecha*, Madrid: Ediciones Hiperión S. L., 1998, p. 129. En adelante se citará AC II.

cios fue sólo para poder seguir escribiendo. Esa misión a la que se sintió llamado Fernando Pessoa lo hizo declinar el amor de Ofelia Queiros, una joven sacrificada a la manera de *Hamlet*, a favor de una causa que él tomó a su nombre. Renovar la lengua implica restituirle su potencia creadora cuando ese poder ha sido lastrado por el uso y aprisionado por la gramática. Hay que recordar ese fragmento notable que está en las primeras páginas del *Libro del desasosiego*:

Supongamos que veo ante nosotros una muchacha de modales masculinos. Un ente humano vulgar dirá de ella "Esa muchacha parece un muchacho". Otro ente humano y vulgar, ya más cerca de la conciencia de que hablar es decir dirá de ella "Esa muchacha es un muchacho". Otro igualmente consciente de los deberes de la expresión, pero más animado por efecto de la concisión, que es la lujuria del pensamiento, dirá de ella "Ese muchacho". Yo diré "Esa muchacho", violando la más elemental de las reglas gramaticales que manda que haya concordancia de género, como de número, entre la voz sustantiva y la adjetiva. Y habré dicho bien: habré hablado en términos absolutos, fotográficamente, fuera de la vulgaridad de la norma y de la cotidianidad. No habré hablado, habré dicho⁴⁷.

Sin toda la explicación de Pessoa, un oyente no advertido estaría tentado a pensar que ese decir es un error: "Esa muchacho". Sin embargo, lo que para un juicio desprevenido sería error gramatical cobra más bien el valor certero del lapsus como la más precisa enunciación de un sujeto, vuelta aquí ejercicio deliberado de la escritura. Sólo así el habla ciñe la intención, y por esta vía el "saber decir" sobrepasa la norma. Esa renovación por vía del decir poético cumple además con la condición de la concisión, tan estimada en *Erostratus* como rasgo de todo aquello que perdura.

El nombre con que Pessoa tituló su ensayo inacabado sobre la gloria póstuma fue el de un hombre que logró la permanencia de su nombre gracias a un acto criminal. Se trata de Erostratus, ciudadano de Éfeso, quien en el año 356 antes de Cristo incendió el templo de Artemisa, considerado como una de las siete maravillas del mundo antiguo. Gracias a un acto criminal su nombre permaneció más allá de la extinción de su vida; logró así la única permanencia que le es posible a un hombre después de su muerte, pues "¿Cómo sobreviviría un hombre si no fuese por el nombre que tuvo?"⁴⁸. Conviene recordar aquí las palabras de Hamlet en la última escena de su tragedia, cuando detiene la intención suicida de Horacio para que pueda contar la historia del príncipe de Dinamarca. "¡Si eres hombre, dame esa copa; suéltala, por Dios te lo pido! ¡Oh buen Horacio! ¡Qué nombre más execrable me so-

breviviría de quedar así las cosas ignoradas! [...] Alienta por cierto tiempo en la fatigosa vida de este mundo de dolor para contar mi historia"⁴⁹. Y así, otra vez el nexo entre el crimen y el nombre. Pero Erostratus no sólo alude a la permanencia del nombre; también permite pensar de nueva manera el acto creador. La vaga suposición de que la creación es sólo una cierta labor de composición de elementos encuentra aquí su fundamento: no hay creación sin destrucción. Solemos oponer uno y otro acto, pero lo que el ejercicio creativo revela es que no puede haber creación sin destrucción. Destrucción, en primer término, de cánones estéticos, destrucción también de hábitos de pensamiento, de ferreos ideales. Pero en Pessoa, la destrucción es mucho más devastadora; para crear se destruyó: disgrgó su yo en máscaras, luego las máscaras mismas se fueron rajando y por entre sus grietas se reveló la nada de su ser. Cuántos versos de todas sus máscaras le cantaron al hallazgo de su destrucción, en el tono elegante de Ricardo Reis: "Nada queda de nada. Nada somos. / [...] cadáveres aplazados que procrean / [...] Somos cuentos contando cuentos, nada"⁵⁰; o con la voz lúcida y sin tragedia del Álvaro de Campos de "Tabaquería": "No soy nada / Nunca seré nada. / No puedo querer ser nada. / Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo"⁵¹. También en los fragmentos de prosa atribuidos a Bernardo Soares: "Soy los alrededores de una ciudad que no existe, el comentario prolíjo de un libro que no se ha escrito. No soy nadie, [...] Soy el centro que no existe en esto sino mediante una geometría del abismo; soy la nada en torno a la cual gira este movimiento sin que ese centro exista sino porque todo círculo lo tiene"⁵². A veces, esa nada lo dejaba siendo mero intervalo entre su deseo y lo que los demás habían hecho de él, o entre su yo y el otro. Hay poemas de ese tono muy próximos a los escritos por su amigo Mario de Sa-Carneiro, quien se suicidó en París en diciembre de 1915, con consecuencias muy importantes para la escritura de Fernando Pessoa, que entonces tomó otro ritmo muy distinto a la proliferación que sucedió al día triunfal.

Si toda creación es *ex nihilo*, la obra de Pessoa nos ayuda a precisar que la nada a partir de la cual se crea es la del propio ser. Nada que construyó destruyendo, a la vez que fabricando máscaras, hasta que su alma partida "como un jarrón vacío"⁵³ dejó paso al objeto inmundo: trapo viejo, ropa sucia, humedad en el pasillo, esputo en las ruedas del mundo... "Fui como yerbas y no me arrancaron"⁵⁴. Y acá hemos de resistir la tentación de citar *in extenso* tantos otros de sus

⁴⁷ Fernando Pessoa, LD, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁸ Fernando Pessoa, E, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁹ William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano*, *Machbeth*, Madrid: Club internacional del libro, 1997, pp. 181 y 182.

⁵⁰ Fernando Pessoa, RR, *op. cit.*, p. 205.

⁵¹ Fernando Pessoa, AC II, *op. cit.*, p. 35.

⁵² Fernando Pessoa, LD, *op. cit.*, p. 48.

⁵³ Fernando Pessoa, AC II, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

poemas. Recordemos más bien el nombre del primer conocido inexistente de Fernando Pessoa, Chevalier de Pas, para situar de otra manera su acendrado nihilismo. ¿Acaso, desde entonces, el niño con su Caballero de No empezó a surcar la nada que lo habitaba? Tal parece que la destrucción de que aquí se trata no es el simple gesto voluntario que lo haría proclamar "No quiero ser yo", sino que en la ausencia de un yo, él se convertía en otros donde a su vez no se reconocía como siendo yo: "Voy andando parado, voy viviendo muriendo, voy siendo yo a través de una cantidad de gente sin ser. Voy siendo todo menos yo"⁵⁵. Quizá por ello ese paso tan regular de la nada al todo a lo largo de su obra poética: ante la nada del ser y en ausencia del yo, llama todas las formas y figuras con rostro y palabra para que recubran el abismo en que habita. La multiplicación de estilos con nombre y rostro, sin embargo, no suturó el vacío desde donde el dolor lo acosaba y su poesía se producía.

Pessoa se imagina a Erostratus afrontando el íntimo horror de su acto, para lograr la conquista de la gloria póstuma. Horror que trasladado al acto de escribir insinúa el goce de la escritura; las pasiones que se desatan ante el hallazgo de la palabra afortunada y las iras que maldicen la página mal escrita: "Pero odio, con odio verdadero, con el único odio que siento, no a quien escribe mal portugués, no a quien no sabe sintaxis, no a quien escribe en ortografía simplificada, sino a la página mal escrita, como a persona propia, a la sintaxis equivocada, como a gente a qué golpear, a la ortografía sin ípsilon, como al escupitajo directo que me enoja independientemente de quien lo haya escupido"⁵⁶. El goce de la escritura es el que nace una vez se ha reconocido la materialidad de las palabras y sus cuerpos se tornan materia sensible, forma disponible. No extrañará entonces que el goce de la letra al que consagró su existencia termine por convertirlo a él mismo en escritura. Constantemente se refería a la vida como a una escritura: somos ficciones; alguna vez se vio como un libro abandonado, decía desplegarse en párrafos, encerrarse entre signos de puntuación... El poeta reconoce, no obstante, que su decisión por el goce de la letra tiene un anverso que se confiesa sin reticencia: su escritura es su cobardía y su impotencia con la vida.

Octavio Paz⁵⁷ señaló cómo la gran ausente de la obra de Fernando Pessoa era la mujer. El único cuerpo aquí es el de las palabras o el de la voz de los escritos; el goce del pensamiento vuelto goce de la escritura, ante el

cual el poeta se estremecía. En el *Libro del desasosiego* cuenta cómo siendo un niño lloró de felicidad leyendo en una antología el pasaje de Vieira sobre el rey Salomón: "Aquel movimiento hierático de nuestra clara lengua majestuosa, aquel expresar de ideas en palabras inevitables, correr de agua porque hay declive, aquel asombro vocalico en que los sonidos son colores ideales [...]"⁵⁸. Todas las palabras con que un enamorado dice la pasión que lo estremece y confunde se dirigen en Pessoa al cuerpo de las palabras. Era un enamorado de la lengua; su amor platónico por Ofelia no lo condujo jamás a hacer confesiones tan exaltadas sobre el goce de su cuerpo como aquellas que escribió relativas a la forma como era atravesado, ex-táticamente, por las palabras.

Como ya lo anunciamos, el goce de la escritura implica al nombre mismo del creador. Pessoa se imaginó el sufrimiento que hubo de sentir Erostratus para lograr el cumplimiento del acto a través del cual conquistó la inmortalidad. Siendo griego, estimaría en alto grado la belleza; por eso al quemar el templo de Diana debió sobrecogerlo la tristeza: "Sufre, para que su nombre pueda gozar, como Cristo que muere como hombre para probar ante sí mismo que es la Palabra"⁵⁹. El goce del nombre que prueba la condición de Palabra del creador pasó en Fernando Pessoa por la afirmación de su nombre como artífice de nuevos nombres a los que atribuyó ejercicios diversos de palabras, consecuencias distintas para la inversión, contención y proliferación de su propia voz. Sin embargo, el goce del nombre en la posteridad entraña una singular paradoja, puesto que ya no hay cuerpo en el que este goce se encarne. Diríamos que ocurre una total autonomización de la palabra como maquinaria de goce. Pero si la obra y el nombre persisten, si la fama es una "fama viva" que actúa y trabaja, sólo puede ser porque otros reconocen el valor de la obra... y así entonces, también otros serán los cuerpos concernidos por el goce de la letra.

La extensa labor de consecuencias y conclusiones que realiza el genio le otorga el "derecho a entrar en las mansiones del futuro"⁶⁰. Ese es el tiempo que quiso como casa aquel que hizo de la lengua portuguesa su patria, su tierra natal. Un punto geométrico que fuera esta curiosa conjunción entre tiempo y espacio: un lugar en el tiempo. Quizá por ello Pessoa habla de la "tierra del Tiempo", para referirse al modo de inmortalidad del arte griego que habiendo sido nacional a la vez fue universal, por ajustarse a "las leyes eternas de la civilización y la cultura"⁶¹. Toda la vida de Pessoa fue la apuesta

⁵⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁶ Fernando Pessoa, LD, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁷ Octavio Paz, "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)", en *Cuadrivio*, Barcelona: Seix Barral S. A., 1991, p. 93.

⁵⁸ Fernando Pessoa, LD, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁹ Fernando Pessoa, E, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶¹ *Ibid.*, p. 110.

sostenida para que su nombre perdurara. Los poemas de sus heterónimos dejan ver ora su convicción ora su desaliento ante el veredicto del futuro. En sus *Odas* Ricardo Reis escribe: "Mañana estas letras en que te amo / estarán vivas. Tú muerta. / Cuerpo, eras vida para que no lo fueras, / ¡Tan bella! Versos quedan"⁶². Luego, el tono mucho menos entusiasta del Álvaro de Campos de "Tabaquería" desvanecerá su primera confianza: "Pero el dueño de la Tabaquería se asomó a la puerta y se / quedó en la puerta. / [...] Él morirá y yo moriré. / Él dejará el letrero y yo dejaré versos. / Algún día morirá el letrero también, y también los versos. / Después de ese algún día morirá la calle donde estuvo el letrero, / y también la lengua en que los versos fueron escritos"⁶³.

El paso del tiempo que permite saber sobre la pervivencia del nombre tiene también otro efecto ineludible. Refiriéndose a la fama de poetas y prosistas juzgados como menores, el panorama que divisa es el de la reducción cada vez más sensible del espacio para su obra. De antología en antología, el recodo del tiempo en que les fue posible sobrevivir se irá agotando. Pessoa augura que las cien páginas en que conoció a los románticos ingleses pronto serán reducidas a cincuenta o a diez. Y ello por una razón muy sencilla: "La competencia entre los muertos es más terrible que la de los vivos, los muertos son más"⁶⁴. Qué diremos de las complicaciones que añade nuestra época en que los medios informáticos suman masas incalculables de escritos, que si bien no compiten por su calidad con las obras que han resistido el olvido, sí devoran el tiempo de los lectores, ése que la leyenda del príncipe de Dinamarca requiere para seguir viviendo.

Con la misma economía de argumentos con que Pessoa vaticinó el destino de los poetas menores explica el enigma relativo al reconocimiento del genio, que no puede darse entre sus contemporáneos y sólo se efectúa en épocas posteriores. Ese misterio sobre el que no abundan explicaciones es reducido con una enorme simplicidad por el poeta: "Cada época es el resultado de la crítica de la precedente y de los principios que subyacían en su manera de vivir [...] Oponiéndose a su época, el hombre de genio implícitamente la critica, y por lo tanto implícitamente pertenece a una u otra de las corrientes críticas de la época siguiente"⁶⁵. De esta manera la universalidad del genio, que le gana reconocimiento en una época posterior, se revela sostenida en una implícita y profunda crítica de sí mismo. Esto si suponemos que, en un sentido amplio, el yo también se conforma según las imágenes prevalentes y fechables

puestas a disposición por una cultura. Ésta es la razón por la que el genio se opone a sus contemporáneos. Si el yo que es la instancia que hace posible el componente imaginario de los lazos sociales bajo los modos de la simpatía, la compasión y la empatía ha quedado destituido, el genio tiene que obrar en soledad y a distancia de los otros; de allí también la sensación de total extranjería que acusaba Fernando Pessoa. La caída del yo como unidad especular, que tuvo el efecto de dejarlo más expuesto a las dolorosas irrupciones de lo real, le permitió simultáneamente no conformarse ni alienarse en las cegueras colectivas, en las ideologías cuyo movimiento se orienta a construir un cuerpo tanto con su prédica como con sus adeptos. Entonces, es posible decir que de una misma fuente deriva Fernando Pessoa tanto la independencia de juicio que le permite la extrema lucidez para denunciar el fundamento de engaño de las ideologías que nos atraviesan, como el dolor de su propia existencia para el que cualquier paliativo resultaba poco. En un sentido general se puede plantear que el yo resulta encierro para el genio, pues restringe la posibilidad múltiple de su alma a una expresión unitaria y acabada. He aquí la tragedia del genio: "Un hombre demasiado grande para sí mismo. Así fue Shakespeare, así fue Leonardo da Vinci"⁶⁶. Las páginas que Freud le consagró a Leonardo no esquivaron este hecho rotundo de su vida, pues habla de su genio múltiple, volcado con la misma pasión a la creación artística que a la investigación científica; asunto que no dejó de obstruirle el despliegue pleno en uno u otro terreno. Freud no omite derivar algunas consecuencias de la labor investigadora de Leonardo: "Aquel que ha comenzado a sospechar la magnificencia de la cohesión universal y sus inmutables leyes, pierde fácilmente su propio y pequeñísimo yo"⁶⁷. Este concepto de genio, tan necesario en *Erostratus*, lleva a pensar que hay algo enteramente insoslayable en la reflexión sobre los artistas que han marcado con su cuño el libro de la historia de la cultura, esto es, la dimensión de lo que Lacan llamó "personalidad eminentte"⁶⁸.

Resulta ostensible que toda la reflexión de Pessoa en *Erostratus* concierne de manera íntima a la permanencia de su propio nombre y obra. Ello resulta particularmente notable cuando refiriéndose a la prolividad de Victor Hugo plantea por contraste que la única excusa para extender una obra en volúmenes y volúmenes es la variedad: "Ningún hombre debería dejar veinte libros distintos a no ser que pueda escribir como veinte hombres diferentes"⁶⁹. Allí el rasero

⁶² Fernando Pessoa, RR, *op. cit.*, p. 233.

⁶³ Fernando Pessoa, AC II, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ Fernando Pessoa, E, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁷ Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo De Vinci", en *Obras completas*, tomo 2, Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1.584.

⁶⁸ Jacques Lacan, *El seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*, 1959-1960, Buenos Aires: Paidós, 1998, p. 178.

⁶⁹ Fernando Pessoa, E, *op. cit.*, p. 87.

para el juicio es, por supuesto, la propia obra en que moduló su tono como más de veinte hombres diferentes. También cuando se refiere a que nuestra época aprecia los poemas breves y prevé que el modo de supervivencia de la actual poesía será en forma de cancioneros semejantes a los dejados por los trovadores, no es posible dejar de pensar en las elegías que escribió para su *Cancionero*.

En otra parte he planteado que pasar la prueba de sobrevivir a la propia muerte le da al escritor la condición de héroe. Héroe es quien enfrentándose al poder de destino que tiene la lengua materna, logra a través de un acto marcarla de manera definitiva; aquel que por enfiilar todos sus recursos hacia ese acto de renovación sacrílega, alcanza el reconocimiento de quienes sólo persisten como soporte de la escritura, entonces sí, irrevocable del Otro. Atendiendo a este aspecto, es posible situar la función de Ideal que pueden cumplir estos "héroes" cuyo acto estético llega a tener incidencias éticas. En este sentido se pueden evocar las palabras de Casais-Monteiro acerca de la obra de Pessoa considerada por él como una obra negativa, que no sirve de modelo ni enseña a gobernar ni a ser gobernado; muy al contrario, indisciplina los espíritus. A propósito de los efectos de esta función del Ideal, Pessoa advirtió muy bien los que puede tener un nombre que haya conquistado cierto reconocimiento. Imagina la circunstancia de que a un avezado crítico se le entregara un libro publicado por un poeta desconocido y que contuviera poemas de grandes poetas que por casualidad él desconociera; seguramente sólo escribiría una corta reseña en la sección bibliográfica de un periódico. En cambio, tratándose de un nombre conocido la labor del crítico sería mucho más minuciosa, atendería a cada palabra, a cada giro en la expresión. Al parecer, la fuerza de un nombre conocido suspende la posibilidad de emitir cualquier juicio crítico con relación a su obra, una vez el nombre del autor ha sido entronizado en el lugar del Ideal. Cuántas veces hemos escuchado hacer valer una palabra no por la verdad que presenta, sino porque lo dijo aquel que ya dejó de ser tan sólo un perencejo más. Si la fuerza del nombre induce cierta ceguera, no sin razón a quienes ofician como jurados les suelen poner anteojeras para que no vean el nombre y así operen con cierta independencia de juicio. Todo ocurre como si el juicio quedase subyugado por el brillo del nombre. Erostratus no sólo quemó el templo de Diana, sino que se aseguró que el fulgor de la llama iluminara, por siempre, su nombre... ¡Cuánta distancia hay del hé-

roe al ocurrente, del genio a aquel que sólo logra la frase feliz! Ya anotamos que se trataba de la distancia construida por una vasta labor de consecuencias, de darle efectos al ingenio afortunado surgido en un instante: "Muchos hombres lanzan frases que en germen contienen el kantismo, pero sólo los 'Kants' extienden la frase a las grandezas de los mundos"⁷⁰.

La fama que le interesaba a Pessoa no era la que podía obtener en vida; así lo hizo saber por los pocos libros que publicó mientras estaba vivo; también por lo que expresó en los poemas de Ricardo Reis: "Líbrenme los dioses / en su arbitrio superior y urdido a escondidas / de amor, gloria y riqueza [...] / Poco me importa / amor o gloria. / La riqueza es un metal, la gloria un eco / y el amor una sombra"⁷¹. O por la "Gacetilla" que firma con el nombre de Álvaro de Campos: "¡Oh grandes hombres del Momento! / ¡Oh grandes glorias por hervir / de quienes la oscuridad huye! [...] / ¡Ocupense de la fama y del comer, que el mañana es de los locos de hoy!"⁷². Ese anhelo de absoluto que presidió el escenario múltiple de su escritura fue a alojar su obra en "las mansiones del futuro"; el reconocimiento que le hizo Portugal cincuenta años después de su muerte, ocurrida en 1935, tuvo una singular manifestación entre otras muchas: "[...] sus restos fueron trasladados desde el claustro del cementerio suburbano de Los Placeres hasta el claustro del monasterio de los Jerónimos, donde 'reposa' desde entonces, como suele decirse, junto a Camões y Vasco de Gama"⁷³. Así como Pessoa lo prefiguró en *Erostratus* y en los comentarios que cruzaba entre sus heterónimos, su nombre quedó escrito al lado de otros nombres que marcaron la historia de la cultura. Fernando Pessoa entregó toda su vida a la escritura. Se convirtió en literatura; por la ficción multiplicó su nombre y tuvo nombres que llamaban de otra forma su mismo enigma; grabó con la fuerza de su deseo y la materia de las letras su nombre en su Tierra Natal, esa lengua que trazando una y otra vez sobre el papel él logró marcar de manera definitiva. El nombre de Pessoa pesa en la historia de la literatura: acaso no sólo designe las personas, las máscaras del drama en gente que inventó, sino como lo dice, lúcidamente, Michel Schneider⁷⁴, Pessoa quizá fue el otro nombre de la poesía π

⁷⁰ Fernando Pessoa, E, *op. cit.*, p. 87.

⁷¹ Fernando Pessoa, RR, *op. cit.*, p. 123.

⁷² Fernando Pessoa, AC II, *op. cit.*, p. 73.

⁷³ Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 592.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.