

**LECTURAS PESSOANAS.
HETERONIMIA Y FICCIONALIZACIÓN
DE LA VOZ AUTORAL**



LILIANA SWIDERSKI (ed.)



Lecturas pessoanas.
Heteronimia y ficcionalización
de la voz autoral

LILIANA SWIDERSKI (ed.)

SWIDERSKI, LILIANA (ed.). *Lecturas persoanas. Heteronimia y ficcionalización de la voz autoral*. València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 6, 2021, 146 pp.

ISBN: 978-84-09-30925-2. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-6.

Cubierta: Cais das Colunas, Lisboa, de José Luis Ianiro, 2016.

Diablotexto Digital

Universitat de València
Departamento de Filología Española
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (EMYRhd - USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Presentación, LILIANA SWIDERSKI	4
Disposiciones del nombre propio en la obra de Fernando Pessoa, FACUNDO GIMÉNEZ	8
El <i>Livro do Desassossego</i> : subversión al género diarístico y multiplicidad, DANA GUISASOLA	24
Heteronimia y experiencia sensible en Fernando Pessoa, SOFÍA J. DI SCALA.....	44
“O delírio das coisas marítimas”: Álvaro de Campos y la tradición inglesa, MARÍA ESTRELLA.....	58
“Minhas palavras parecem-me gente”: el misterio de hablar en <i>O Marinheiro</i> , MARIANA BLANCO.....	85
Imágenes de la infancia en el <i>Livro do Desassossego</i> , LILIANA SWIDERSKI.....	112
Notas biobibliográficas de las autoras y los autores	142

PRESENTACIÓN

LILIANA SWIDERSKI

*Tenho um mundo de amigos dentro de mim,
com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas.*

Bernardo Soares

Este libro reúne seis contribuciones sobre la obra de Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935), con la esperanza de enriquecer las miradas críticas sobre una escritura que, por su multiplicidad constitutiva, su estatuto paradójico y su carácter abierto, se nos antoja inagotable. El volumen comenzó a gestarse durante un seminario de posgrado que dicté en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). La huella de su origen es evidente en la metodología empleada, pues cada uno de los participantes se aproximó a los textos de Pessoa desde su particular campo de especialización.

Los capítulos se orientan a visibilizar algunas de las aristas que la escritura pessoana ofrece; tanto las que constituyen el hilo conductor de su proyecto poético —la experimentación con la figura autoral y, como lógico corolario, los géneros de la literatura íntima—, como aquellas más específicas y menos concurridas en la bibliografía. Durante la lectura, será fácil advertir que algunos críticos son mencionados con mayor frecuencia, pues partimos de una base común que luego se amplió en función de los requerimientos del asunto a tratar.

“Disposiciones del nombre propio en la obra de Fernando Pessoa”, de Facundo Giménez, consigna algunas claves fundamentales del universo pessoano, por lo que funge a modo de prólogo. Contiene datos generales sobre la heteronimia, así como algunos hitos relevantes en el proceso de su creación. Examina las alternativas del correlato biográfico, valiéndose de reflexiones presentes en *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, para luego señalar algunos de sus enlaces y disidencias con el proyecto romántico y las transgresiones simbolistas. En cuanto a las condiciones de publicación, define el conocido caso de *Mensagem* como “una entrada y salida de la forma de la obra”, pero además examina dos proyectos de Pessoa (“um livro de versos grande” o “uma novela policiária”), desde la noción blanchotiana de “la renuncia a hacer obra”. Por último, Giménez analiza la rúbrica como variación del derrideano “contrato infinito”, y vuelve a Blanchot para realizar una sugestiva aplicación del “desobrar de la escritura”.

En “*El Livro do Desassossego: subversión al género diarístico y multiplicidad*”, Dana Guisasola alude a cierto sector de la crítica que ha calificado la obra como una especie de diario íntimo. Desde la perspectiva de la autora, la multiplicidad (propia del “gestor de heterónimos”, según Joaquín Álvarez Barrientos) resulta un centro irradiador que distancia al *Livro* de las formas clásicas de constitución del espacio autobiográfico, para conducirlo a un “horizonte interpretativo”, en palabras de Leonor Arfuch. Guisasola recurre a diversas teorizaciones sobre el diario (Blanchot, Romera, Luque Amo, Corrado, Hierro) a fin de indagar en qué aspectos el semiheterónimo sigue los lineamientos más usuales del género y en cuáles se producen desvíos. Con ese objetivo se detiene en la utilización del fragmento, la percepción de la temporalidad y la configuración de los espacios, tanto interiores como exteriores, que se enlazan en el *Livro* en tanto obra abierta y, como la autora advierte, “a-ordenada”.

Por su parte, en “Heteronimia y experiencia sensible en Fernando Pessoa”, Sofía J. Di Scala dilucida la constitución de una “estética” a partir de los heterónimos, entendiendo el término desde la conceptualización de Jacques Rancière, es decir, como una “fábrica de lo sensible”. En tanto “acontecimiento”, la heteronimia “cuestiona las configuraciones sensibles e instaaura otras nuevas” a partir de cuatro registros enunciados por Pessoa: “sentir, pensar, sentir imaginariamente y vivir”. La autora sugiere que la

estrategia se inscribe en el registro de lo real y no de lo imaginario, desde el momento en que el pensamiento mismo engloba una dimensión sensible. Retoma, además, el impacto en la temporalidad de estas “configuraciones”. Lo real incorpora lo fantaseado, lo fingido, lo “sentido imaginariamente” y, de esta manera, el proyecto de escritura pessoano se desplaza desde una “ontología” hacia lo que Di Scala denomina una “experiencia” de la ficción.

En “‘O delírio das coisas marítimas’: Álvaro de Campos y la tradición inglesa”, María Estrella estudia las relaciones intertextuales de la “Ode marítima” con la literatura de ese país, decisiva para Pessoa por su educación en una colonia británica. La autora destaca el cosmopolitismo de Campos y, a continuación, examina las relaciones del sensacionismo con el Romanticismo, mediante un minucioso escrutinio que incluye a Percy B. Shelley, Lord Byron y John Keats, e incorpora a los posrománticos Robert Browning y Alfred Tennyson. Analiza, además, las repercusiones de los “*long poems*” modernistas y de la revista *Blast*, órgano del vorticismo. La presencia de Robert Louis Stevenson será fundante por la intertextualidad manifiesta con *Treasure Island*. En su análisis, Estrella subraya las relaciones del “Ultimátum” de Campos con la intimación británica de 1890, y desde allí comenta las tensiones entre Portugal y Europa. A partir de una pormenorizada lectura de la “Ode...”, la autora analiza la imaginería asociada a la modernidad y el misterio, siempre en relación con el mar —ubicuo en la tradición anglosajona— para considerar las figuras del pirata y el *byronic hero*, e incluso remontarse a la elegía medieval “The seafarer”.

Mariana Blanco, en “‘Minhas palavras parecem-me gente’: el misterio de hablar en *O Marinheiro*”, estudia las proyecciones del drama simbolista en esta pieza teatral, con especial atención al “estatuto misterioso de la palabra” y al extrañamiento del personaje respecto de su propia voz. En su itinerario, que se apoya en consumados teóricos de la historia del teatro, explora el ejercicio de despersonalización y las experiencias mediúmnicas de Pessoa: como la autora recuerda, la pieza es anterior al “día triunfal” y supone su distanciamiento de la revista *A Águia*. Blanco compara el “teatro estático” de Pessoa y el “drame statique” de Maurice Maeterlinck, filiación en la que el portugués se inscribe, pero que a la vez trasciende. El estudio crítico la conduce a considerar la impronta del simbolismo portugués, el saudosismo y el paulismo, para subrayar la presencia de la “saudade”, el sueño, la

musicalidad y la decadencia. Fundamental importancia tendrá la matriz escenográfica del drama simbolista, sus lazos con el ocultismo y su tinte paradójico, así como la vaguedad e incongruencia de un discurso que pone en entredicho el mundo objetivo.

Finalmente, en "Imágenes de la infancia en el *Livro do Desassossego*", examino las referencias a esta etapa vital mediante su agrupación en tres ejes: el mundo onírico, el proceso formativo del protagonista y el juego. La ensoñación minimiza el imperativo de actuar y crea un paisaje interior e irreal: gracias a ella, el adulto "actúa" en el presente mientras "siente" en el pasado. Se trata de un movimiento semejante al "poeticoanálisis" de Bachelard, que irrumpe aquí por la vía sensorial y suscita la "memoria involuntaria". La infancia es una patria, mientras que la adultez es el exilio en el dolor metafísico. Los ritos de pasaje se han interrumpido: se añora la caverna primigenia, la "clausura de la madre", en palabras de Sloterdijk. Los desvíos respecto de la novela de formación, así como la homologación entre sujeto y escritura, subvierten desde variados frentes la *Bildung* del protagonista y la subsumen en su *Künstlerroman*. Solo el juego, en conjunción con la palabra, se postula como rescate de la orfandad existencial. Al remitir a la "gran ley de la repetición" que devela Benjamin, recupera los consuelos de la niñez y estimula combinaciones identitarias *ad infinitum*: los heterónimos, muñecos inmateriales, representan la continuidad del juego infantil y su exaltación.

La oportunidad de repensar la complejidad de la galaxia heteronímica en diálogo con los bagajes teóricos propios de cada investigador supuso un ejercicio estimulante, cuyos frutos compartimos aquí. Los encuentros en los que leímos en voz alta, discutimos, intercambiamos información e incluso nos emocionamos, tejieron la trama grupal sobre la que se apoyan los recorridos críticos. Ojalá se vislumbren las trazas de la construcción colectiva del saber y, no menos importante, de la lectura comunitaria de poesía, que experimentamos como un verdadero convivio. Es nuestro anhelo que este volumen ofrezca nuevos indicios para los lectores, especializados o no, de aquel que se definió a sí mismo como un "louco que sonha alto, pelo mais, não um só escritor, mas toda uma literatura".

Mar del Plata, Argentina

Junio de 2021

DISPOSICIONES DEL NOMBRE PROPIO EN LA OBRA DE FERNANDO PESSOA

FACUNDO GIMÉNEZ

CONICET, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

*Quando quis tirar a máscara,
estava pegada à cara.*
Álvaro de Campos, "Tabacaria"

La obra de Pessoa: a modo de presentación

La escritura de Fernando Pessoa ha sido definida recurrentemente como un orquestal juego de máscaras. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares y Álvaro de Campos son algunos de los poetas heterónimos mediante los que se pone en escena el drama de la subjetividad. Para comprender este procedimiento nodal en la escritura del portugués, resultan valiosas las precisiones que realiza en la "Tábua bibliográfica", publicada en 1928 en la revista *presença*. Allí divide sus obras en dos categorías: las "ortónimas" (firmadas con su nombre de registro civil) y las "heterónimas" (atribuidas a sus *personae* literarias). Pessoa es enfático al advertir que no se trata de pseudonimia:

A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu (2000: 404).

A la par de las obras ortónimas de “Pessoa–ele mesmo”, se disponen las de sus heterónimos, conformando así “uma espécie de drama”; y a su vez, “todas elas juntas formam outro drama” (Pessoa, 2000: 404). La ortonimia cierra el círculo, introduce en la trama al propio Pessoa y borra la delgada línea entre el “adentro” y el “afuera” de esta puesta en escena. Pessoa entra, de esa forma, en el juego: es, como dijera Jorge Luis Borges, “lo que se cifra en el nombre” (1974: 960).

La creación de máscaras autorales no es inédita. En la filosofía, por ejemplo, Søren Kierkegaard se vale de una serie de pseudónimos como Victor Eremita, Johannes Climacus y Anticlimacus, Johannes de Silentio, entre otros, para firmar sus tratados. De la misma forma, Friedrich Nietzsche delinea una filosofía aforística, fragmentaria e inquietante bajo el velo oriental de Zarathustra. En el campo de la literatura, por otra parte, varios autores europeos, aunque no lleguen a emplear heterónimos, exploran esa fractura, disolución y recomposición de la subjetividad. En el caso de John Keats, por ejemplo, la escisión del subjetivismo romántico lo lleva a afirmar la falta de identidad del poeta: lo que produce estremecimiento en el virtuoso filósofo, explica, deleitará al poeta “camaleónico”¹. Baudelaire, por su parte, en el ensayo “De la esencia de la risa”, afirma que “el artista no es artista más que a condición de ser dual, y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza” (1988: 51). Finalmente, casi a coro, Nerval y Rimbaud afirman que *je suis l’autre* y *je est un autre*, respectivamente (Martín Lago, 1993: 57).

Lo que resulta inédito, sin embargo, en el proyecto creador de Fernando Pessoa, es su carácter dialógico. En otras palabras, lo que hace singular su obra es que simula un verdadero campo cultural, pródigo en influencias, distanciamientos y discipulados. No se trata tanto de la composición de *dramatis personae*, sino de la ingeniosa e intrincada elaboración de un mundo de relaciones, tensiones y acontecimientos presente entre estos personajes. Tal como recuerda Tabucchi, Pessoa no crea un catálogo de autores, sino que inventa una literatura (1998: 23). La metáfora

¹ En una carta a Richard Woodhouse del 27 de octubre de 1818, Keats afirma: “A Poet is the most unpoetical of anything in existence; because he has no Identity –he is continually in for– and filling some other Body –The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute– the poet has none; no identity –he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures” (1899: 337).

teatral se impone; es el propio portugués quien nos explica que se trata de “*um drama em gente, em vez de em actos*” (2000: 405).

Pedro Martín Lago dimensiona la heteronimia pessoana diferenciándola de la simple invención lúdica y de la usual creación poética. El desdoblamiento de la identidad, en su estatuto procedimental, sobrepasaría en el poeta portugués la estricta explicación literaria:

Nadie hasta ahora se había atrevido a dar vida y estilos propios a estos personajes (pseudónimos o heterónimos). Nadie había llegado a dotarlos de personalidad completa, independiente, y sobre todo con pensamientos y cosmovisiones propias, y engendrar ese ingente gentío, (*um drama em gente*), un juego laberíntico de personajes y máscaras, que tan de cabeza ha traído a la crítica (1993: 58)².

En la célebre carta que le escribe a Casais Monteiro, Pessoa esboza una explicación del drama heteronímico: “a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (1986: 226). Desde la aparición temprana de Chevalier de Pas, a sus seis años, la proliferación de heterónimos adquirió progresivamente una notable diversificación y complejidad. En 1912, la escritura de unos poemas de “índole pagã”, de “verso irregular” (Pessoa, 1986: 228), supuso un hito, pues comienza a emerger “numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis)” (Pessoa, 1986: 228). En 1914, continúa, se produce “o dia triunfal” (1986: 228), aquel en que Pessoa crea incluso a su propio maestro Alberto Caeiro, autor de *O Guardador de Rebanhos* y poeta bucólico:

Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou,

² Martín Lago ofrece, además, una hipótesis interesante para la comprensión del universo dramático de la obra de Pessoa: “En todo este intercambio de nombres y de hombres —y por decirlo esta vez en conjugación marxista— los personajes adquieren un valor de cambio que se separa del valor de uso, con lo cual las relaciones entre los nombres se transforman en relaciones entre los hombres, tornándose éstos, de algún modo, fetiches inexplicables, permaneciendo los autores —el autor— como meros nombres, *flatus vocis*” (1993: 62).

melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro (Pessoa, 1986: 228).

Luego, “em derivação oposta à de Ricardo Reis” (Pessoa, 1986: 228), aparecerá Álvaro de Campos, ingeniero naval que cultiva un peculiar futurismo. De tal manera se crea una verdadera “coterie” encabezada por el maestro Caeiro, de la que el propio Pessoa será participante.

La concepción dramática del mundo pessoano se encuentra instalada en su propia lectura de la tradición poética. Para el portugués existen cuatro grados hacia la despersonalización de la lírica. El primero, el más vulgar y carente de mérito, es aquel en el que el poeta expresa su temperamento y sus emociones. En este sentido, la intensidad de la emoción procede de la unidad del temperamento, de modo que este tipo de poeta lírico suele ser monacorde, y sus poemas giran en torno a determinado número, en general pequeño, de emociones. En el segundo grado, el poeta, más intelectual o imaginativo, ya no se encuentra limitado a la simplicidad de estas emociones, ni tampoco ofrece un tono tan reducido: “Os seus poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os todavia o temperamento e o estilo” (Pessoa, 1994: 68). En el tercer grado de la poesía lírica, el temperamento está disuelto por la inteligencia: el poeta, a partir de un proceso intelectual, “começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende” (Pessoa, 1994: 68). Tal sería el caso de los “poemas dramáticos” de Browning que Pessoa describe como “monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter” (1994: 68). Finalmente, el cuarto grado sería aquel en el que el poeta entra de lleno en la despersonalización y ni siquiera el estilo puede definir su unidad; el poeta lírico, a partir de dicha despersonalización, ha logrado elevarse a lo dramático. Este sería el caso de Shakespeare, nos dice Pessoa, aunque podemos inferir perfectamente que también es el suyo.

Esta evidente búsqueda de despersonalización (y re-personalización) de la voz poética encuentra en lo dramático su expresión más acabada. De allí se desprende la ambivalencia de los términos autor y actor, o expresión y fingimiento, que poblarán un imaginario cuyo gesto parece estar condensado

en las palabras del poema "Tabacaria", de Álvaro de Campos: "Quando quis tirar a máscara, / estava pegada à cara" (Pessoa, 1997b: 2, 232).

Vida y literatura: el correlato biográfico

Una de las preocupaciones más insistentes en la creación de los heterónimos es la darle a cada uno de ellos una biografía. Las obras heterónimas se encuentran dotadas, de esta forma, de una suerte de suplemento que funciona como marco para el lector; se trata, asimismo, de otro tipo de escritura, solamente bosquejada, a la manera de un borrador o proyecto vital ("horóscopos") o editorial ("cuando se publiquen"):

As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias (Pessoa, 2000: 405).

Los cuerpos de los heterónimos, como pudimos ver a partir del relato de la génesis de Ricardo Reis, van surgiendo como "vagos retratos", en una "penumbra mal urdida" (Pessoa, 1986: 228), es decir, a la manera de fantasmas o apariciones que parecen ubicarse en un espacio liminar.

Resulta llamativo, además, que Pessoa anuncie que ofrecerá fotografías de su *coterie*. Esta promesa de una galería de retratos —perfectamente irrealizable— parece reforzar la connotación espectral de la operatoria heteronímica. Roland Barthes en *La cámara lúcida* aborda la cuestión del retrato fotográfico desde una perspectiva que puede ser útil. Para el teórico francés, la fotografía, como fenómeno de captura instantánea, recoge una interrupción del tiempo (nos presenta de pronto lo que fue tal como fue) a la vez que sobre el papel construye un doble de la realidad. Por lo tanto, imaginariamente, el retrato fotográfico

(...) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro (2012: 42).

La máquina fotográfica pessoana presenta una variación inédita. Si la fotografía avanza sobre la realidad, extrayendo de ella un doblez que nos enfrenta a la experiencia de la muerte, el proyecto pessoano, al contrario, en su inquietante acercamiento a la vida, hace de ese doblez, de su incesante simulacro y de su juego espectral, una forma de homologarse a la realidad, de restituirle el cuerpo a esos fantasmas o voces que recorren sus obras. Sin embargo, evidentemente, el mecanismo de disparo de esta máquina está roto o más bien funciona a la manera de una promesa siempre postergada, como un “tal vez”.

En este sentido, creemos que el célebre *Livro do Desassossego* sería el reverso de ese proyecto poético y, paradójicamente, su máximo exponente. Si, bajo la forma de una promesa o advertencia no cumplida, la escritura de los heterónimos implicaba una producción biográfica —meticulosamente, una para cada uno de ellos—, el *Livro de Soares*, en el caso de considerarlo como un dietario, constituiría el cumplimiento de esa promesa o advertencia, a la vez que instaura la imposibilidad de la escritura de la Obra:

Escrever uma obra de arte com o preciso tamanho para ser grande, e a precisa perfeição para ser sublime, ninguém tem o divino de o fazer, a sorte de o ter feito. (...) Só temos a certeza de escrever mal, quando escrevemos; a única obra grande e perfeita é aquela que nunca se sonhe realizar (Pessoa, 1997a: 255).

El problema del correlato biográfico en el proyecto de Pessoa puede observarse en la problematización del sujeto lírico que la tradición romántica había, en cierta forma, hipertrofiado:

A personagem individual e imponente, que os românticos figuravam em si mesmos, várias vezes, em sonho, a tentei viver, e, tantas vezes quantas a tentei viver, me encontrei a rir alto da minha ideia de vivê-la (Pessoa, 1997a: 42).

Esta apelación al ridículo viene a echar por tierra algo que, para cierta zona de la lírica romántica, era su condición de posibilidad³. En efecto, como

³ No sería polémico admitir, como lo hizo Michael Lôwy, que el Romanticismo es un movimiento legendariamente contradictorio: revolucionario y contrarrevolucionario, individualista y comunitario, cosmopolita y nacionalista, realista y fantástico, retrógrado y utopista, rebelde y melancólico, democrático y aristocrático, activista y contemplativo, místico y sensual (9). Es desde esta naturaleza de *coincidentia oppositorum* que podemos llegar a

señala Dominique Combe, para esta zona de la poesía romántica el centro y contenido es el sujeto poético concreto, es decir, el poeta. Esta afirmación se vuelve evidente, según el crítico, en la concepción poética de Johann Wolfgang von Goethe, quien en su autobiografía *Poesía y Verdad* declaraba que “todo lo que he publicado no representa más que los fragmentos de una gran confesión”; o también en la obra de Madame de Staël, para quien “la poesía lírica se expresa en nombre del autor mismo” (citados en Combe, 1999:128-129). El Romanticismo, explica Combe, presupone la transparencia del sujeto, que permite al exégeta leer el poema como la “expresión” del contenido del yo creador. Esta concepción biografista implicaba la sinceridad del poeta, que a partir de ese movimiento se transformaba en un sujeto ético: el poeta no sabría mentir, es decir, no tendría la intención de engañar a su lector. Habría que indicar, sin embargo, que la consideración del poema como expresión, lejos de resultar clara, unívoca o poco contradictoria. Esta sinceridad se volvía, en muchas ocasiones, el campo de disputa de un conflicto de varias almas que convivían en el poeta.

Sobre esta acepción sincera, subjetiva y confesional del sujeto lírico recae una serie de críticas que, primero desde la filosofía y luego desde la propia literatura, resquebrajarán la unidad biográfica de la obra. En principio, es Friedrich Nietzsche quien, en *El origen de la tragedia*, denigra la figura del poeta subjetivo, cuyo estatuto describe como “pura imaginación” (2004: 65). El provocador filósofo alemán, además, aboga por la objetividad y la contemplación pura y desinteresada del artista, cuya función mediúmnica le permitiría ser “a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador” (2004: 69)⁴. El simbolismo francés no hizo más que pronunciar esta fractura en la identidad del yo poético, inclinándose hacia la impersonalidad en el caso de Baudelaire, remitiendo a la materialidad de la escritura con Mallarmé o

describir un modelo de sujeto poético romántico que se afianza en un pacto con el sujeto empírico, al mismo tiempo, que había intentos, como el de Keats, por fracturar la solidez de esa asociación. En todo caso, como también afirma Lôwy, ambas vertientes coinciden en su crítica al individualismo del liberalismo moderno y se constituyen en una resistencia a la cosificación (36).

⁴ Nietzsche declara: “El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan solo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador” (2004: 69).

afirmando la ineludible alteridad del sujeto poético en Rimbaud. Hacia fines del siglo XIX ciertas voces inician una disolución del sujeto lírico, que encuentra en su sustrato biográfico una dimensión menos referencial que ficcional, menos verídica que simulada. Esta disolución del sujeto lírico, sin embargo, no implicará el abandono de lo biográfico a la hora de establecer los marcos de recepción de los textos. La brevísima obra de Rimbaud, por ejemplo, es leída por Verlaine en su antología *Les Poètes maudits* (1884) al abrigo de su mitología biográfica; o es el propio Baudelaire quien, al presentar la traducción de cuentos de Edgar Allan Poe en Francia en 1856, indaga sobre la desventurada existencia del norteamericano.

La detallada imaginaria autoral que presenta la obra de Pessoa parece señalar el estado de problematización en que el sujeto lírico romántico se había visto envuelto y que el portugués había detectado con notable astucia. Liliana Swiderski, quien coteja la trayectoria de Fernando Pessoa con la de Antonio Machado, observa en el correlato biográfico un instrumento al servicio de la ficcionalización de la instancia enunciativa, cuyo efecto colateral sería evidenciar “la ruptura de una relación inmediata y determinista entre *byos* y *graphé*” (Swiderski, 2006: 100). La especialista argentina, además, describe con claridad cómo opera este doble estatuto autoral:

En las biografías que crean [Pessoa y Machado], ambos proponen una determinación entre escritura y autor (la obra debe tener una vida que la justifique y la inspire, y en el marco de la cual comprenderla e interpretarla) que luego subvierten drásticamente, porque en realidad las obras son suyas y no de aquellos a quienes las atribuyen. Gracias al doble estatuto de la figura autoral, la declaración de que la obra necesita una vida concomitante que la sostenga se produce en el mismo momento en que se demuestra que la vida concomitante no es necesaria: es clara la fractura entre lo que se “dice” (necesidad de biografía) y lo que se “hace” (prescindencia de la biografía) (2006: 99).

Esta fractura entre el “decir” y el “hacer” que observa Swiderski en la operatoria de la heteronimia, en el caso de Pessoa implica el reconocimiento del carácter ficcional —y por ello mismo productivo— de las diversas formas de apropiación de lo biográfico. En otras palabras, no solo apunta a desestabilizar la noción de sujeto poético sino que se vuelca sobre un sistema como el literario, que no ha abandonado en sus formas de circulación, recepción y consagración aquello que Pierre Bourdieu denominaba la “ilusión

biográfica”, es decir, la tendencia a entender la identidad “como fidelidad a sí mismo de un ser responsable, es decir, previsible, o al menos inteligible, a la manera de una historia bien construida” (1997: 124), para la que el mundo social dispone de una serie de “instituciones de totalización y de unificación del yo” (1997: 124).

El drama pessoano, de esta forma, borrona, confunde y saca a la superficie los límites entre vida y literatura, entre autobiografía y ficción, constitutivos para el campo literario. Implica, además, hacer del autor una ficción o, como observa Julio Premat en su libro *El héroe sin atributos*, leerlo desde la propia ambivalencia de la ficción:

(...) polisémico, a medias entre lo biográfico y lo imaginado, a la vez fantasmático y socialmente determinado, involuntario y consciente de sus actos, y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos (2009: 28).

Por lo tanto, el juego de máscaras dispuesto por Pessoa, al apelar al correlato biográfico, escapa del mero divertimento solipsista y se configura como un ardid que pone en abismo todo el sistema.

Firma y postergación: cómo (no) publicar

En 1934, Fernando Pessoa participa con su libro *Mensagem* (una historia de Portugal en clave esotérica y sebastianista) de un Concurso organizado por el Secretariado da Propaganda Nacional⁵. El único requisito del certamen — como él mismo llegará a bromear— era el nacionalismo, que un libro como *Mensagem* cumplía sobradamente, aunque de forma bastante insólita para los cánones al uso. El poemario obtuvo el segundo lugar a pesar de sus peculiaridades y, con él, la posibilidad de edición. Si bien no fue su primera aparición pública, pues su participación en revistas era ampliamente reconocida, esta *ópera prima* marca el momento en que Pessoa emplea su firma por primera vez en un libro (a excepción de sus *plaquettes* en inglés). Se

⁵ El sebastianismo fue un movimiento místico–secular que surgió en Portugal durante el siglo XVI y que, luego, durante el siglo XVII se instaló en el Noreste de Brasil. Se inicia con la muerte del rey Sebastián I en la Batalla de Alcazarquivir (1578) y vehiculiza el anhelo de que este rey todavía esté vivo y pueda volver al trono. Se trata de un mesianismo adaptado a la cultura lusa que fue cultivado por diversos poetas y pensadores, entre los que cabría destacar al zapatero Bandarra y al Padre Vieira (García Figueras, 1944).

trata, en cierta forma, de su emergencia como autor en un campo literario en el que el libro se configura como instancia de consagración. Al respecto, es atinado señalar que es el propio Pessoa quien establece la distinción entre lo publicable y lo impublicable, una división de aguas a partir de la que, por ejemplo, el *Livro do Desassossego* era destinado a pertenecer al paradójico “armazém publicado do impublicável que pode sobreviver como exemplo triste” (1997a: 1, 7).

Las condiciones de la publicación de *Mensagem* pueden resultar azarosas o acaso derivarse del funcionamiento de los mecanismos tradicionales de legitimación todavía hoy vigentes en el campo literario; sin embargo, en el caso del proyecto pessoano resulta una rareza. Ciertas explicaciones sobre el particular se vierten en la carta que Fernando Pessoa le escribe a Casais Monteiro el 13 de enero de 1935. En ella se describen las circunstancias de la publicación y, al mismo tiempo, se reflexiona sobre dos formas en la presentación (publicación) de su universo heteronímico que, como explicaremos enseguida, resultan imposibles. Es en esta carta, además, que Pessoa confiesa haber titubeado

(...) entre se deveria começar por um livro de versos grande —um livro de umas 350 páginas—, englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não conseguí completar (1986: 225).

Estas dos posibilidades, desplazadas por la aparición de *Mensagem*, pueden pensarse como dos formas de pensar el problema de la autoría en el mundo pessoano. Por un lado, la de una obra introductoria, de carácter explicativo, se propone como una marca de inicio, gesto bautismal múltiple que, a partir de la imposición del nombre propio, abre un espacio de legibilidad. Es un gesto, además, de clausura: encierra bajo la forma del libro —de lo ficcional— el juego de los heterónimos. La subordinación sería, al mismo tiempo, la afirmación de un origen y de un centro, inscriptos en la “figura autoral Pessoa” y, por ello, la revocación del proyecto heteronímico. La otra forma, la del policial inconcluso, funciona menos como proyecto que como alegoría. Se vuelca sobre el enigma de sus autores en una hermenéutica cuyo trabajo no privilegia el develamiento del misterio autoral, sino que avanza sobre la misma construcción de dicho enigma: lo propaga y lo posterga

indefinidamente. Su exégesis, por lo tanto, es la de una escritura que no se consume, no se devela, no se cierra. Que elija la forma del policial inconcluso, además, parece indicar que cualquier inscripción genérica implica su flagrante transgresión: como la promesa de las fotografías que analizamos previamente, funciona en la medida en que no se cumple.

En suma, estos dos caminos resultan imposibles, o por lo menos, el universo heterónimico no podrá desarrollarse en ellos. Si, por un lado, se cierra la obra bajo el orbe autoral del nombre Fernando Pessoa, la heteronimia se transforma en un juego carente de sentido, en una curiosidad del autor o en un fetichismo por la nominación. Pero, por otro, si no se consigue “completar” este policial, el cuerpo del texto gira sobre un trabajo de pesquisa interminable. Uno de los proyectos es su propia anulación y el otro, su postergación.

Mensagem es, en efecto, una entrada y una salida de la forma de la obra. De este modo, podríamos sostener que el acceso al circuito tradicional de publicación puede ser calificado como una extrañeza en una trayectoria autoral como la del portugués. Su firma aparece allí como en un estado de excepción, como él mismo admite: “não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de *Mensagem*” (1986: 224). Las dos aporías editoriales antes descritas parecen indicar la conciencia que tenía sobre este problema y al mismo tiempo cómo era incapaz de encontrarle una salida, según responde a Casais Monteiro:

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de «*Mensagem*». Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas. E essas coisas, pela mesma natureza do livro, a «*Mensagem*» não as inclui (1986: 224).

Esas “otras muchas cosas” que admite ser —al fin y al cabo, el resto de su obra— circularon de forma fragmentaria, principalmente a partir de su participación en revistas como *A Águia*, *Orpheu*, *Athena* o *presença*, entre otras; o permanecieron en un baúl esperando un cierre que solamente la muerte y la publicación póstuma les entregaron. De este modo, su escritura derivó en una circulación insistentemente suspendida, a la manera de la presentación de una obra que no se realiza. El diario personal, la colaboración

en revistas y su epistolario son formas de esta postergación, una suerte de estética de la espera y de la indecisión en la que Pessoa dispuso el drama heteronímico. Podemos llegar a afirmar, por lo tanto, que es un proyecto escritural que se asemeja al que Maurice Blanchot (1973) describe cuando analiza la escritura aforística de Nietzsche. En efecto, se trata de una escritura fragmentaria que busca conjurar la idea de origen y por ello mismo, la de propiedad, oponiéndose en su recorrido a la noción orgánica de obra y liberando al texto de la primacía de la Unidad⁶. La trayectoria lateral de los textos de Pessoa debe ser leída, de esta forma, como un *desobrar* de la escritura, es decir, una renuncia a “hacer obra”, que se recluye en su propia recursividad, tal como indica Blanchot en el ensayo “La comunidad inconfesable”:

Una muerte (...) que se inscribe en la escritura, cuando la obra que es su deriva es de antemano renuncia a hacer obra, indicando solamente el espacio en que resuena, para todos y para cada uno, por tanto, para nadie, el habla siempre por venir que la desobra (2002: 109).

Paradójicamente esa renuncia a “hacer obra” encuentra en el fingimiento sucesivo del nombre propio su punto de fuga: escribir todas las obras, ser todos los autores, equivale a no escribir la propia o, como en el caso de *Mensagem*, acabar rubricando el nombre propio a la manera de una rareza, de una impostura.

⁶ En el ensayo *La ausencia del libro. Nietzsche o la escritura fragmentaria*, Maurice Blanchot sostiene que “El texto entonces bien merece ser calificado de misterioso: no quiere esto decir que contendría un misterio que sería su sentido, sino que, si él es un nuevo nombre para el mundo —ese mundo, enigma, solución de todos los enigmas—, si es la diferencia que está en juego en el movimiento de interpretar y está en él como lo que en éste lleva siempre a diferir, a repetir definiendo, si, en fin, en el infinito de su dispersión (y en esto, Dionisos), en el juego de su fragmentación y, para ser más exactos, en el desbordamiento de lo que lo sustrae, afirma ese más de la afirmación que no se mantiene bajo la exigencia de una claridad, ni se da en la forma de una forma, entonces ese texto que ciertamente no ha sido aún escrito, tal como el mundo no ha sido producido de una vez por todas, ese texto, sin separarse del movimiento de escribir en su neutralidad, nos da la escritura o, más bien, por él la escritura se da como aquello que al alejar el pensamiento de todo visible y todo invisible, puede liberarlo de la primacía de la significación, comprendida como luz o retiro de la luz, y quizá liberarlo de la exigencia de la Unidad, es decir, de la primacía de toda primacía, puesto que la escritura es diferencia, puesto que la diferencia escribe” (1973: 59).

Fingir el nombre propio

Jacques Derrida, al abordar el problema de la firma autoral en *Ecce Homo* de Nietzsche —obra al mismo tiempo autobiográfica y póstuma—, sostiene que “el nombre (...) es siempre y *a priori* un nombre de muerto” (2009: 62)⁷. El nombre propio es un atributo que no recae sobre “algo vivo”; este queda excluido de toda atribución. La hipótesis del filósofo francés es que la identidad rubricada bajo la firma autoral despliega las condiciones de un pacto en el que el autor se compromete con el lector a una suerte de “contrato infinito”, un endeudamiento o crédito abierto, cuya clausura o cumplimiento solamente lo daría la muerte. La escritura autobiográfica implica un “hasta aquí, hasta ahora”, por lo tanto, no dejaría de ser impostura, “disimulo”, prejuicio, fingimiento, “máscara homónima”, o en el caso de Pessoa, heterónima. De este modo, la necesariamente simulada firma autoral incluida en un texto que se presenta como autobiográfico parece indicar, para Derrida, que

la vida es disimulo. Su contrato es contrario a su naturaleza: forzándose a sí mismo, se compromete a responder a un crédito, en nombre del nombre, en su nombre y en el nombre del otro. Esta exhibición auto-representativa (...) podría perfectamente ser una astucia de la disimulación (2009: 39).

Estas palabras del teórico francés resultan pertinentes a la hora de visualizar el conjunto del drama pessoano, en particular si lo comprendemos como una estrategia textual (“una astucia”) que acababa disponiendo del nombre propio de Pessoa, en principio, como un fenómeno de ortonimia, y luego, a la manera de una excepción o rareza, es decir, de una impostura. Esta problematización del nombre propio, como instancia de unificación del yo, se encuentra claramente delineada en su célebre arte poética, “Autopsicografía”, en la que Pessoa admite abiertamente que “O poeta é um fingidor” (1997a: 98). Lo que resulta interesante de esta afirmación es, en primer lugar, que el arte poética es entendida, a partir de su titulación, bajo la inscripción biográfica, estableciendo un fingido lazo entre vida y literatura y determinando

⁷ En Antonio Machado y Fernando Pessoa: *El gesto ambiguo (sobre apócrifos y heterónimos)*, Liliana Swiderski también recurre a este texto de Derrida para explorar la problematización del sujeto del discurso en Pessoa (2006: 28).

a partir de dichos términos su propia actividad escrituraria. El proyecto pessoano, por lo tanto, será definido como una auto-exhibición de las diversas psicologías (psico-) de las firmas de sus autores, que por este movimiento acaban siendo actores que fingen o interpretan un papel. Fruto de este distanciamiento o de esta despersonalización es que la expresión elegida por Pessoa sea la de que "el poeta" —y no el "yo"— es el fingidor. Si Rimbaud había intensificado la expresión de alteridad de Nerval "Yo soy el otro" (*Je suis l'autre*), al despersonalizar el acceso lingüístico a toda identidad: "Yo es otro" (*Je est un autre*), la trayectoria de Pessoa parece indicar al mismo tiempo un reforzamiento de este movimiento, como si dijera que "el poeta —el otro— es, a su vez, otros".

En segundo lugar, es importante resaltar que la noción del fingimiento no se agota en la producción del texto, sino que abarca su recepción, haciendo que el lector se involucre en esta experiencia del fingir. En otras palabras, el fingimiento implicaría una ficcionalización de lo biográfico que funciona solamente en la medida en que opera una transferencia por parte del lector: "Na dor lida sentem bem" (Pessoa, 1997a: 98). Hay en esta transferencia un uso del nombre propio como marco de lectura, pero también como forma de fomentar el intercambio. De este modo, si la rúbrica del nombre propio se hace bajo la condición de un "contrato infinito", cuya deuda, tal como pensaba Derrida, solamente puede ser clausurada con la muerte, Pessoa pareciera subvertir esa lógica a partir de la multiplicación de la deuda: replegarse en la lógica de la deuda, es decir, firmar infinitamente es, al mismo tiempo, postergar la concreción del pago. Presentado de otro modo, podemos afirmar que el portugués hipoteca la deuda por la deuda misma: paga con oro prestado al usurero que pide, como Shylock, una porción de carne cercana al corazón.

Esta proliferación de la deuda, que es al fin y al cabo la de una actividad escrituraria que finge incesantemente su nombre propio, que confunde deliberadamente vida y literatura, que se esparce en fragmentos y que posterga el cierre de su Obra, parece ser el motor del drama pessoano: como dijimos previamente, su punto de fuga.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (1958). "Edgar A. Poe: su vida y sus obras". En Edgar Allan Poe, *Narraciones completas*. Madrid: Aguilar, pp. 11-43.
- (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- BARTHES, Roland (2012). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BLANCHOT, Maurice (1973). *La ausencia de libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén.
- (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
- BOURDIEU, Pierre (1997). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, pp. 74–83.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras Completas: 1925-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- COMBE, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En Fernando Cabo (comp.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, pp. 127-153.
- DERRIDA, Jacques (2009). *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1944). "La leyenda del Sebastianismo", *Revista de estudios políticos*, n.º 13-14, pp.163–179.
- KEATS, John (1899). *The complete poetical works and letters of John Keats*. Boston & Nueva York: Cambridge Press.
- MARTÍN LAGO, Pedro (1993). *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- LÔWY, Michael (2008). *Rebelión y Melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004). *El nacimiento de la tragedia*. México: Alianza.
- PESSOA, Fernando (1986). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1994). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.

- (1997a). *Livro do Desassossego*. 2 vol., Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Edições Ática. 2.^a ed.
- (1997b). *Obra poética*, 2 vol. bilingües. Introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viqueira. Barcelona: Ediciones 29.
- (2000). *Crítica. Ensaíos, artigos e entrevistas*. Fernando Cabral Martins editor. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- SWIDERSKI, Liliana (2006). *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (sobre apócrifos y heterónimos)*. Mar del Plata: EUDEM/Martín.
- (2012). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión, los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUDEM.
- TABUCCHI, Antonio (1998). *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

EL LIVRO DO DESASSOSSEGO: SUBVERSIÓN AL GÉNERO DIARÍSTICO Y MULTIPLICIDAD

DANA GUIASOLA
Victoria University of Wellington

*Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida.
O que sinto é (sem que eu queira)
sentido para se escrever que se sentiu.*
Bernardo Soares

Bernardo Soares, semiheterónimo de Pessoa

Como es sabido, el gran legado pessoano es la heteronimia, su “*drama em gente*”. El autor crea identidades diversas de la propia, mediante las que asume otros nombres, otras biografías (Pessoa llega a trazar la carta natal de sus heterónimos más destacados), otra caligrafía, otra ortografía y fundamentalmente, otro estilo literario. De tal manera, la heteronimia pone en cuestión los puntos de cruce entre los conceptos de realidad, identidad y existencia; y abre una serie de preguntas sobre las relaciones entre ellos. Será explicada por Fernando Pessoa desde dos frentes, el primero de tipo personal:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. (...) Além disto, esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha (1966: 101).

Prueba de su precoz tendencia a la creación de personalidades ficticias son Chevalier de Pas o Alexander Search, nacidos durante la infancia y adolescencia del escritor, lo que evidencia esta "tendencia natural", despojada todavía de fundamentación teórica. Sin embargo, Pessoa no se detiene en el factor personal, sino que brindará una explicación literaria, al referirse a los cuatro grados de la poesía lírica y su progresiva despersonalización¹. Llega así al más elevado:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (1966: 67).

En este punto se observa el núcleo de su programa estético: Pessoa traza una axiología literaria, en la que mayor será el prestigio y la capacidad del autor en tanto mayor sea su nivel de despersonalización (Martín Lago, 1993: 71). En la poesía dramática (el "*drama em gente*") las identidades alternativas suponen un ejercicio de la inteligencia. *Fingirá*, en términos pessoanos, emociones "que no se sienten", pensamientos que no son propios² y bocetará las líneas de sus diversos heterónimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis. También nacerá, en esta galaxia, Bernardo Soares, a quien se atribuyen los fragmentos del *Livro do Desassossego*, luego de fugaces adjudicaciones a Vicente Guedes o al Barão de Teive.

Bernardo Soares, al igual que Pessoa, nació en Lisboa. Perdió a su madre siendo muy pequeño. Era ayudante de tenedor de libros en la ciudad y vivía solo, en una habitación alquilada "en la zona comercial de la ciudad, la 'Baixa', entre Praça do Rossio y el Tajo, donde se hallaban también las oficinas de importación y exportación en las cuales trabajaba el Poeta" (Tabucchi, 1998: 70). Soares y el Poeta se conocieron en una modesta cantina: allí Soares le informó sobre su condición de escritor y le legó, poco después, su *Livro*. Poco más sabemos sobre su biografía, quizás porque su creador, Fernando Pessoa, lo sintió tan próximo a sí mismo que no consideró necesario detenerse en más detalles. En este punto se observa la diferencia entre Soares y las otras

1 Ver en este mismo volumen el trabajo de Facundo Giménez.

2 Glosa en este punto los términos principales de su arte poética "*Autopsicografía*", publicada por primera vez en el número 36 de la revista *presença*, en noviembre de 1932.

personalidades literarias. Pessoa lo define como “semiheterónimo”, tal como aclara en la carta a Adolfo Casais Monteiro del 13 de enero de 1935:

É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual (1986: 230).

No es casual, entonces, que gran parte de la crítica haya leído en el *Livro do Desassossego* una especie de diario íntimo del autor. Como señala Manuel Moya, en el “Prólogo” a su edición para la editorial Baile del Sol:

No parece arriesgado admitir que *Libro del desasosiego* es la obra pessoana más comprometida con su conflicto personal y social. A lo largo y ancho de sus trancos encontramos a Pessoa en toda su desnudez que, como una persistente corriente eléctrica, atraviesa la escritura (2013: 10).

Las lecturas posibles del texto pessoano–soariano son infinitas, dado el carácter abierto e inconcluso de la obra. Nos enfocaremos en este trabajo, entonces, en una de ellas, la que ahonda en las relaciones entre el *Livro do Desassossego* y los géneros autobiográficos, en particular, el diario íntimo.

El *Livro do Desassossego* como diario íntimo

Diversas fuentes críticas proponen una lectura del *Livro do Desassossego* en esta clave. Así, Eduardo Lourenço afirma:

Su verdadera originalidad reside en el hecho de que él vive, casi exclusivamente, de la atención que concede a la actividad escritural misma, la que constituye, en sentido propio y figurado, el modo de vida y el modo de ser del narrador ficticio Bernardo Soares y de su creador, Fernando Pessoa. Todo lo que ese “pseudodiario” contiene – relato de la contemplación casi onírica de algún rincón banal de la Lisboa pueblerina (...)– no tiene interés sino en función del sueño despierto (2012: 61).

Y más adelante agregará: “*El libro del desasosiego* es el libro de la no-vida de Bernardo Soares, que es como decir de la vida ‘verdadera’ de Fernando Pessoa” (2012: 62). También Mikel Iriondo Aranguren opina en este

sentido. El crítico de la Universidad del País Vasco, en su artículo “Fernando Pessoa, el desasosiego y su ética”, sostiene:

Soy de la opinión de que el Libro del desasosiego (LD) es una especie de diario íntimo pessoano. El mismo Fernando Pessoa divagó, dudó... a la hora de atribuir dicha obra a uno de sus heterónimos, a sí mismo, a un seudónimo, etc.

Le creaba excesivos problemas debido a su carácter eminentemente autobiográfico. “En prosa es más difícil otrarse”, decía en sus *Ficciones del Interludio*.

Por ser el LD un texto muy propiamente pessoano, su complejidad personal, su identidad múltiple, cobran aquí vida. Y cobran vida por ser un recreo doloroso del sentimiento que piensa sobre los avatares de la existencia, de una existencia irrepetible (1987: 112).

Richard Zenith sigue esta línea de lectura y considera que “En la prosa altamente musical de Bernardo Soares, todavía más acentuadamente que en la de los otros yo que forman parte del coro, Pessoa se escribió a sí mismo” (2015: 31). Es cierto que los límites entre las figuras de Soares y Pessoa muchas veces son difusos. Soares suele encarnar en el *Livro do Desassossego* opiniones que ya habían sido proferidas por Pessoa en cartas y ensayos, sobre todo acerca de la propia práctica escrituraria. Una de las afirmaciones de Soares en su *Livro*, “Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma” (1997: 1, 31), podría pensarse como una glosa de la teoría pessoana sobre la heteronimia. Las coincidencias entre el pensamiento soariano y el pessoano son múltiples. Soares desarrolla líneas consistentes con la ética del propio Pessoa:

Assim como, quer o saibamos quer não, temos todos uma metafísica, assim também, quer o queiramos quer não, temos todos uma moral. Tenho uma moral muito simples —não fazer a ninguém nem mal nem bem. Não fazer a ninguém mal, porque não só reconheço nos outros o mesmo direito que julgo que me cabe, de que não me incomodem, mas acho que bastam os males naturais para mal que tenha de haver no mundo. Vivemos todos, neste mundo, a bordo de um navio saído de um porto que desconhecemos para um porto que ignoramos; devemos ter uns para os outros uma amabilidade de viagem. Não fazer bem, porque não sei o que é o bem, nem se o faço quando julgo que o faço. Sei eu que males produz se dou esmola? Sei eu que males produzo se educo ou instruo? Na dúvida, abstenho-me (1997: 1, 264-265).

También existen entre ambos, como mencionamos, circunstancias “vitales” similares. Soares confiesa: “Só uma vez fui verdadeiramente amado.

Sympathias, tive-as sempre, e de todos. Nem ao mais casual tem sido fácil ser grosseiro, ou ser brusco, ou ser até frio para commigo” (1997: 1, 318). Es sabido que Fernando Pessoa vivió una sola relación sentimental en su vida, con Ofélia Queiroz. Asimismo, el trabajo de oficina y su deambular por Lisboa vuelven difusos los límites entre ambas figuras.

Sin embargo, es imprescindible registrar las diferencias entre sujeto empírico y función autor. Sabemos, con Michel Foucault, que el autor puede leerse “como una función interna al propio texto, como una construcción literaria, como un ‘ente de razón’ cuya realidad aparece ahora ligada a la propia realidad de la escritura” (Campillo, 1992: 30). Se torna necesario, entonces, observar las complejidades de este caso particular, en el que no solamente existe un sujeto autoral que se distingue de su propia construcción textual como función autor, sino que además torna esta operatoria aún más ambigua, en tanto el sujeto autoral se construye a sí mismo a partir de una personalidad literaria con otro nombre y otra biografía. Esto no pasa inadvertido para Swiderski, quien afirma:

En Pessoa, las similitudes autobiográficas cobran relieve en el caso de Bernardo Soares: su trabajo de oficina, su residencia en pensiones, sus paseos por Lisboa, evocan el estilo de vida del poeta portugués. (...) las alusiones autobiográficas compartidas entre autor y personalidad literaria son un arma de doble filo: por un lado, debilitan la operatoria, en tanto nos llevan a identificar la personalidad literaria con el autor; por el otro, aportan interés al conservar (y acrecentar) la ambigüedad (2006: 114).

¿Puede encuadrarse, entonces, el *Livro do Desassossego* dentro del difuso espacio autobiográfico? ¿Puede proponerse una lectura del *Livro* desde la perspectiva del diario íntimo? José Romera Castillo, en pos de delimitar los márgenes del espacio autobiográfico, sostiene:

El espacio autobiográfico, como muy bien han establecido los estudios críticos, constituye, por una parte, una entidad de escritura (la del yo) con características propias: narrativas y formales (con identificación del autor-narrador y personaje principal, como rasgo pertinente), semánticas (el emisor da testimonio de su propia vida) y pragmáticas (por las que es necesario un explícito pacto de lectura para recrearla como tal), que la diferencian de otras modalidades textuales (2006: 109).

El comentario anterior suscribe las ideas más clásicas sobre el espacio autobiográfico. Recupera las observaciones de Philippe Lejeune, quien considera necesaria la relación de identidad entre autor, narrador y personaje; y a su vez se detiene en la idea de testimonio, como así también en la de un pacto de lectura preexistente. En su artículo de 1986, "Autobiografía, novela y nombre propio", Philippe Lejeune precisa las relaciones entre nombre propio y escritura autorreferencial. Diferencia el "nombre real" ("el nombre propio de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre" [1994: 187]) del "nombre imaginario". Agrega que "el texto me parecerá real" (1986: 188) cuando el nombre de autor es el que se observa en el texto. Es esto lo novedoso y problemático del *Livro pessoano*, en el que muchas veces creemos leer la palabra del autor —en sus opiniones y en sus impresiones— detrás de un nombre "otro". Por un lado, el nombre del autor del texto *des-autoriza* estas conjeturas, mientras que por otro, las propias afirmaciones del autor (Soares como semiheterónimo, como personalidad literaria) nos encauzan en esta línea de lectura. El pacto, entonces, oscila, se torna inestable y se caracteriza como "ambiguo".

Es desde esta perspectiva que podemos afirmar que el *Livro do Desassossego* se distancia de las formas clásicas que refieren al espacio autobiográfico y las subvierte a partir de un centro irradiador: la multiplicidad. Consideramos que es esta la marca rotunda del autor en el texto, pues al transgredir las formas canónicas del género se muestra a sí mismo en su profunda pluralidad. Escribe Soares "Multipliquei-me aprofundando-me" (1997: 1, 34) y, nuevamente, atendemos a la configuración de una imagen de autor que se sirve de la máscara para autoconstruirse. El *Livro* se integra de un modo particular en el espacio biográfico, entendido por Leonor Arfuch como un "horizonte interpretativo", capaz de articular una constelación de textos que involucran desde "la voz autocentrada que dialoga con sus contemporáneos" hasta "el desdoblamiento, el desvío, la máscara, las perturbaciones de la identidad" (2002: 27).

La subversión al género diarístico opera desde distintos frentes. En primer término, a través de la doble mediación de la voz autoral a la que hemos aludido (autor de papel, asunción de identidad diversa). Es cierto, como indica Bou, que el espacio del diario crea "un falso juego de reflejos, como de desdoblamiento [en el que] el escritor que escribe un diario intenta establecer

quién es él, pero el yo 'real' se convierte en una ilusión inalcanzable" (citado en Luque Amo, 2016: 295). Sin embargo, en el caso de Pessoa esto se complejiza, pues el portugués no parte de un "yo" inmediato, sino que constituye una identidad alternativa —aunque cercana— a través de un proceso de escritura. El autor de papel no remite directamente al sujeto empírico, sino a una de sus máscaras. A medio camino entre el texto y el extratexto, en el espacio autobiográfico, el diario "construit un moi littéraire et ambigu qui s'affranchit de la frontière séparant réel et fiction, vie et littérature" (Corrado, 2009: 297–298). Se aleja, entonces, de los moldes clásicos que delimitan el campo del diario íntimo, en los que "l'énonciation renvoyant à des référents réels" (Corrado, 2009: 296). Tal borramiento de los márgenes permite una aproximación, asimismo, desde la mirada de la autoficción. Swiderski observa:

También es característico de la autoficción que los acontecimientos narrados revistan una particularidad ambigüedad, pues no pueden ser adjudicados plenamente ni al autor ni al personaje, y, en consecuencia, quedan pendulando entre la pretendida fidelidad a sucesos reales y la invención. Situación muy similar, como ya señalamos, a la que presenta Bernardo Soares (2006: 119-120).

Soares pone de manifiesto su propia condición de máscara, lo que vuelve las clasificaciones aún más escurridizas. Sumamente interesante es la dialéctica que se establece entre tejido, célula y organismo, metáfora orgánica que sugiere cómo en lo pequeño y oculto se cifra lo explícito y ordenado:

A acuidade das minhas sensações chega a ser uma doença que me é alheia. Sofre—a antes de quem eu sou, a parte doente porque verdadeiramente sinto como em dependência de uma maior capacidade de sentir. Sou como um tecido especial, ou até uma célula sobre a qual pesasse toda a responsabilidade de um organismo (1990: 46).

Como en un juego de espejos, Pessoa construye a Soares y, en esta construcción, se autocontempla. Las diversas identidades de papel, apunta Swiderski, juegan un rol preponderante "en las actividades de autocontemplación, autoconocimiento y construcción de la subjetividad" (2006: 92). Soares remite a Pessoa (a un Pessoa "mutilado") y se configura como producto lingüístico de una autoconciencia, de una conciencia de sí:

“Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo” (Pessoa, 1990: 255). El yo se ficcionaliza dos veces: primero, al construirse como función autor en la escritura; segundo, al asumir una máscara, un nombre falso. Joaquín Álvarez Barrientos afirma que “heterónimos y apócrifos dan cuenta de la fragmentación moderna de la personalidad” (2014: 28). En esa invención de mundos, “el sujeto se convierte en el objeto de sí mismo, se coloca a sí mismo como *otro diverso de sí*” (Tabucchi, 1998: 43, la cursiva es del autor).

Si bien es cierto que la heteronimia detona la idea monolítica del autor, no deja de ser relevante apuntar que esas existencias creadas son, en algún momento, recuperadas por lo que Álvarez Barrientos denomina “gestor de heterónimos”, aquel que “construye mundos en los que habitan otros autores” (2014: 20). De hecho, la gran mayoría de las ediciones del *Livro* presentan en su cubierta el nombre de Fernando Pessoa (ya sea entre paréntesis, en una tipología más pequeña, o simplemente al lado del nombre de Soares). En esto registra Swiderski la “apoteosis del escritor”, el final de la vigencia de las máscaras, lo que comprueba que las prácticas heterónimas pretenden, y logran, destacar la relevancia de la figura de autor (Álvarez Barrientos, 2014: 30). En este sentido, el *Livro* reinstaura la figura de Pessoa como centro irradiador. Si, como afirma Hierro, el diario íntimo es “el espacio literario donde el sujeto encuentra el valor de su situación y la capacidad de dar cuenta de sí mismo” (1999: 106), podría pensarse, entonces, en que no hay marca más inequívoca de la presencia del célebre portugués detrás de la máscara de Soares que esta: en el *Livro do Desassossego* Pessoa–Soares se dice a sí mismo profundamente en su multiplicidad.

Fragmentarismo y percepción espaciotemporal

Otro frente desde el que consideramos que Pessoa subvierte la escritura diarística es el de la funcionalidad del fragmento. Luque Amo señala que una de las características fundamentales del diario es “su carácter fragmentario”, lo que lo distingue de un género vecino, la autobiografía,

que en su naturaleza memorialística tiende a unificar el discurso, resultando un tono uniforme que, ante todo, persigue recrear el conjunto de una vida. El diario, a diferencia de esta, tiende a funcionar como una especie de *collage* que mantiene una desorganización aparente (2016: 293-294).

El diario, como su nombre lo indica, se asocia con una escritura sostenida en la cotidianeidad. Por lo general, de hecho, este discurrir del tiempo cuenta con marcas gráficas —la precisión de la fecha en la que se escribe al comienzo de la entrada; a veces, el lugar físico desde donde se escribe, a modo de epístola— que indican el presente exacto de la escritura. Corrado define el diario a partir de esta particularidad: “Je m’attacherai donc ici aux écritures qui répondent au nom générique de journal (diario) à partir d’une définition minimale: relation subjective au jour le jour de pensées et d’évènements” (2009: 290); también Romera Castillo: “El diario es, pues, una escritura fragmentaria en la que se plasman, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano” (2006: 110). Blanchot, asimismo, registra la intensa relación que existe entre cotidianeidad y diario, pues en este tipo de escritura es necesario “respetar el calendario”:

Il doit respecter le calendrier. C’est là le pacte qu’il signe. Le calendrier est son démon, l’inspirateur, le compositeur, le provocateur et le gardien. Ce qui s’écrit s’enracine alors, bon gré mal gré, dans le quotidien et dans la perspective que le quotidien delimita (1959: 224).

Para Blanchot es justamente el tiempo el que organiza esa fragmentariedad en la escritura diarística (1959: 224). En análogo sentido, Romera Castillo considera: “Las partes están ligadas, entre sí, como el discurrir de los días —unos detrás de los otros— y forman un *todo*, cuyo sentido o significación final vendrá dado por la globalidad textual” (2006: 110). La escritura fragmentaria del diario, entonces, tendría un eje organizador: el devenir del tiempo, el usual fluir de las jornadas.

También es fragmentaria la escritura pessoana en el *Livro do Desassossego*; sin embargo, sabemos que el ordenamiento de los manuscritos no responde a la decisión de su autor. Sus páginas y pasajes, desordenados, fueron encontrados en el célebre baúl donde el poeta guardaba sus escritos. El orden de los fragmentos —y hasta su inclusión o no en la obra— corrió por cuenta de diversos intermediarios, lo que dio lugar (y sigue dándolo) a diferentes ediciones. En la célebre arca se encontraron, además de un grupo de páginas reunidas bajo este título, otras, desordenadas,

marcadas con las letras "L.D." Pasado un tiempo, se llegó a la conclusión de que esas iniciales hacían referencia a un proyecto que el escritor había denominado *Livro do Desassossego*. Después de un inmenso trabajo de edición —subjetivo, por decir lo menos— se llegó a la publicación en 1982, 47 años después de la muerte de Pessoa, de un volumen con ese título (Merino, 2016: 18).

En este punto se observa cómo el *Livro* subvierte nuevamente el género del diario íntimo: no hay discurrir organizador, ni cotidianeidad que funcione como eje ordenador, no contamos tampoco con la datación de cada entrada. Al respecto, dice Cecilia Salas Guerra sobre el *Livro do Desassossego*:

Bajo este título —al que permanece fiel el autor durante todos esos años— se hallan más de quinientos fragmentos inconexos y sin ninguna clave o criterio organizativo que indique cómo debería construirse el *Libro* para ser entregado a los lectores. Hay allí fragmentos sobre cuestiones diversas, con y sin título, con y sin fecha de escritura; unos relativamente extensos y otros tan breves como una frase inconclusa; lo cual a primera vista hace que eso que Pessoa llamó *Libro* sea una escritura magmática, insumisa a los criterios editoriales, burlona frente a los 'teólogos' pessoanos, fugitivo e informe objeto que no deja de dar qué hablar y se cierra ante preguntas quizá necias, al estilo de: ¿Cómo habría ordenado Pessoa todo este material si hubiese sido él personalmente quien lo entregara al público? ¿Cuántos pasajes habría desechado, de qué modo habría refundido unos con otros; más aún, lo hubiese "salvado" de su carácter fragmentario? ¿Sería más libro o menos libro de lo que es hoy? (2006: 106).

El *Livro* es, entonces, una sucesión de fragmentos asociados —a veces bajo distintos subtítulos aglutinantes— en los que resuena mediada la voz de un autor que habla de sí y se autocontempla, aunque sin orden, sin eje, sin centro: el propio Pessoa nota esta característica y escribe en su carta a Armando Cortes-Rodríguez, el 19 de noviembre de 1914: "O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos" (1986: 92).

También con respecto al tiempo, el propio Soares hace manifiesta su percepción de la temporalidad como inmóvil y fragmentaria, incapaz de articular un hilo narrativo: "Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades" (1997: 1, 210). Los pasajes del *Livro* se presentan como fotografías, descripciones de momentos o reflexiones que no se integran en una línea argumental. La gran

mayoría de ellos instaura un presente constante, que no se articula con sucesos anteriores o posteriores. Esta percepción del tiempo intensifica el carácter disgregado de este diario.

Ya sin el eje que brinda el continuo pasar de los días, el texto del portugués se abre a una infinidad de lecturas. En su "a-orden", el *Livro do Desassossego* genera una multiplicidad de libros posibles. Lo considero un texto a-ordenado, porque el concepto de desorden supone la presencia de un eje o centro alrededor del cual los fragmentos se habrían desorganizado mientras que, en este caso, no existe un eje estructurador. La escritura fragmentaria que despliega Pessoa en su texto se asume como una incapacidad de totalidad; de hecho, es el mismo Soares quien afirma:

Reparando, às vezes, no trabalho litterario abundante ou, pelo menos, feito de coisas extensas e completas de tantas criaturas que ou conheço ou de quem sei, sinto em mim uma inveja incerta, uma admiração desprezante, um mixto incoherente de sentimentos mixtos.

Fazer qualquer coisa completa, inteira, seja boa ou seja má —e, se nunca é inteiramente boa, muitas vezes não e inteiramente má— sim, fazer uma coisa completa causa-me, talvez, mais inveja do que outro qualquer sentimento. (...) E eu, cujo espírito de crítica propria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousa escrever mais que trechos, bocados, excerpts do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também (1997: 2, 243).

Más que incapacidad para la totalidad, la escritura fragmentaria puede verse, con Blanchot, como una forma otra de escritura. El francés sostiene que el habla del fragmento "no precede al todo, sino que se dice *fuera* del todo y después de él" (1973: 38). Más adelante, advertirá sobre los riesgos de lo fragmentario, en tanto debe asumirse el peligro de "un pensamiento que no garantiza ya la unidad" (1973: 38) y que "ignora la contradicción" (1973: 39).

Es en el fragmento, entonces, donde Pessoa asume con mayor radicalidad la ausencia de unidad del sí mismo, en tanto la diseminación de la escritura es una muestra más de la diseminación del yo. Nuevamente Pessoa se dice a sí mismo a partir de la pluralidad. Álvarez Barrientos corrobora estas hipótesis, y considera que la heteronimia da cuenta "de cómo el autor se ve cada vez más como alguien plural, complementario y, por tanto, despersonalizado" (2014: 28).

A la hora de delimitar el espacio biográfico en el que inscribe al diario íntimo, Leonor Arfuch es flexible, y lo abre a una diversidad de posibilidades discursivas. Sin embargo, especifica:

La multiplicidad de las formas que integran el espacio biográfico ofrecen un rasgo en común: *cuentan*, de distintas maneras, una historia o experiencia de vida. Se inscriben así, más allá del género en cuestión, en una de las grandes divisiones del discurso, la *narrativa* (2002: 87).

También Hierro, en su intento por encontrar un rasgo común a los discursos biográficos, observa esta característica y sostiene:

una definición no prescriptiva del diario íntimo sería la de aquella narración en prosa de un sujeto real que por mediación del lenguaje se construye en el texto, al tomar su propia existencia cotidiana como sustancia y espacio de la escritura, permitiéndole interrogarse sobre sí mismo y por el que puede acceder al conocimiento de sí (1999: 114).

El espacio del diario es, entonces, un espacio narrativo, en el que se relatan determinadas vivencias organizadas, como hemos revisado, en un eje temporal preciso. También esto es subvertido por Soares/Pessoa, quien afirma en su *Livro*:

Invejo —mas não sei se invejo— aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. Que há (—de alguém) confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância (1997: 1, 12).

La idea de "autobiografía sin hechos" corroe los cimientos narrativos del género diarístico. Como indica Hierro, el escritor de diarios lleva a cabo una labor de taxidermista, pues disecciona y registra aquellas experiencias que valora como los acontecimientos más importantes de su día (1999: 118). Sin embargo, en el libro de Soares no hay hechos ni cronología, lo que altera las definiciones tradicionales de narración. El *Livro* asume de hecho su propia

incapacidad para el relato, y se refiere a su escritura como “confissões de sentir”. Los hechos, materia misma de la narración, son pocos e inalcanzables, como afirma en otro pasaje del *Livro*:

só uma cousa eu via, desmentindo-me toda a utilidade de ler e pensar, arrancando-me uma a uma todas as petalas da idea do esforço: a infinita complexidade das cousas, a immensa somma (...), a prolixa inatingibilidade dos proprios poucos factos que se poderiam conceber precisos para o levantamento de uma sciencia (1997: 2, 61).

Existen, sin embargo, ciertos fragmentos de corte narrativo, aunque nuevamente su inclusión separa al *Livro* de los lineamientos clásicos propios de la escritura diarística. Como indica Hierro, la escritura tradicional del diario hace explícito el vínculo entre el autor y la narración que construye (1999: 121). Sin embargo, dichos fragmentos narrativos no se centran en la subjetividad del autor, ni registran un tono íntimo, sino que consisten en una suerte de cuentos mínimos. Estos relatos cerrados muchas veces se presentan con sus propios títulos —como, por ejemplo, “Sinfonía de una noche inquieta”— y plasman situaciones narrativas permeables, frecuentemente, a una lectura en clave simbólica que enlaza con la atmósfera y los tópicos de los pasajes autobiográficos. En el caso del relato mencionado, ninguno de los verbos que lo estructuran está conjugado en primera persona, lo que se configura como otro desvío con respecto al diario íntimo tradicional:

Dormia tudo como se o universo fosse um erro; e o vento, flutuando incerto, era uma bandeira sem forma desfraldada sobre um quartel sem ser.

Esfarrapava-se cousa nenhuma no ar alto e forte, e os caixilhos das janelas saccudiam os vidros para que a extremidade se ouvisse. No fundo de tudo, calada, a noite era o tumulto de Deus (a alma soffria com pena de Deus).

E, de repente —nova ordem das coisas universais agia sobre a cidade—, o vento assobiava no intervalo do vento, e havia uma noção dormida de muitas agitações na altura. Depois a noite fechava-se como um alçapão, e um grande socego fazia vontade de ter estado a dormir (1997, 1: 92).

A veces, estos relatos ocupan algunas páginas, y dan pie a reflexiones filosóficas por parte de Soares. Un ejemplo es el conjunto de fragmentos dedicados al poeta persa Omar Khayyam, dos de ellos titulados con su

nombre. En ellos, Soares revisa las ideas de Khayyam sobre el tedio, y las pone en diálogo con las de su contexto histórico:

O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que faça, porque na verdade nada póde ou sabe fazer. Esse é o tédio dos que nasceram mortos, e dos que legitimamente se orientam para a morfina ou a cocaina. É mais profundo e mais nobre o tédio do sabio persa. E o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro; de quem mediu todas as religiões e todas as philosophias (1997: 2, 207).

La inclusión de este fragmento no solamente es operativa para desplegar las propias reflexiones de Soares sobre el tema, sino que también sitúa al *Livro* en diálogo con una serie anclada en un momento histórico específico. Por otra parte, otro tipo de textos de corte narrativo se articulan en diferentes ediciones bajo el título aglutinador “Grandes fragmentos”. En líneas generales, son notablemente más extensos, aunque no incorporan variaciones con respecto a los anteriores: versan sobre temas heterogéneos, y nuevamente dan pie a reflexiones del autor.

Así como la dimensión temporal es uno de los frentes desde los que el *Livro* trastoca al género, el registro de la cotidianidad en lo que refiere a los espacios también es divergente con respecto a la escritura diarística tradicional. La escasez de narración y el tono primordialmente reflexivo del texto conduce a una mayor concentración de referencias a espacios interiores frente a los exteriores. De hecho, Soares afirma que desprecia el mundo exterior y que siente por quienes interactúan en él

um desdém cheio de tédio por elles, que desconhecem que a unica realidade para cada um é a sua propria alma, e o resto —o mundo exterior e os outros— um pesadelo inesthético, como um resultado nos sonhos d’uma indigestão de espirito (1997: 2, 104–105).

Los espacios exteriores se textualizan de formas diversas. A veces, se describen con una mirada lírica:

As casas desigualam–se num agglomerado retido, e o luar, com manchas de incerteza, stagna de madreperola os solavancos mortos da profusão. Ha telhados e sombras, janellas e idade media. Não ha de que haver arredores. Poisa no que se vê um vislumbre de longinquo. Por sobre de onde vejo há ramos negros de árvores, e eu tenho o somno da cidade inteira no meu coração dissuadido (1997: 1, 157).

Pero también Soares hace gala de una mirada “objetiva” sobre Lisboa, que vincula con su reticencia a participar en el mundo exterior:

Da minha abstenção de colaborar na existencia do mundo exterior advém, entre outras cousas, um phenómeno psychico curioso. Abstendo-me internamente da acção, desinteressando-me das cousas, consigo vêr o mundo exterior quando attento nelle com uma objectividade perfeita (1997: 2, 93).

Si bien por lo general describe una Lisboa detenida, a veces da cuenta de su movimiento para hacer aún más evidente su separación respecto de ese mundo. Los habitantes de Lisboa “pasan”, y Soares no se integra en esa tercera persona del plural:

Passam casaes futuros, passam os pares das costureiras, passam rapazes com pressa de prazer, fumam no seu passeio de sempre os reformados de tudo, a uma ou outra porta reparam em pouco os vadios parados que são donos das lojas. Lentos, fortes e fracos, os recrutas somnanbulizam em molhos ora muito ruidosos, ora mais que ruidosos (1997: 1, 70).

Esta forma objetiva de describir Lisboa muchas veces se apoya en una pluralidad de imágenes auditivas: frente a la inmovilidad visual del mundo interior —nos detendremos en esto a continuación— el mundo exterior irrumpe, e interrumpe, a través del sonido:

O som casual de um carro tardo, aspero a saltar nas pedras, crescia do fundo da rua, estrealjou por baixo da vidraça, apagava-se para o fundo na rua, para o fundo do vago somno que eu não conseguia de todo. Batia, de quando em quando, uma porta de escada. Às vezes havia um chapinhar liquido de passos, um roçar por si-mesmos de vestes molhadas. Uma ou outra vez, quando os passos eram mais, soava alto e atacavam (1997: 1, 208-209).

El sonido del mundo exterior da cuenta de su carácter dinámico y móvil, y con esto perturba la reflexión y la inmovilidad de los espacios interiores. Como registra Crespo Massieu, Soares en su interioridad “renuncia a mirar el mundo, pero no puede evitar ‘oír el mundo’. Los sonidos son así la realidad concreta que irrumpe en sus sueños, que viene siempre desde fuera y desde la calle asciende a través de la ventana” (1987: 107).

Otras veces, la mirada sobre los espacios exteriores los “interioriza”, los pone en relación de identificación con la subjetividad de Soares y, en este acto, los detiene. Esto suele realizarse en dos momentos; al principio, se establece un paralelismo sutil, y el sujeto pasea por la ciudad, se mueve:

A Rua do Arsenal, a Rua da Alfandega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfandega cessa, toda a linha separada dos caes quedos tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. (...) Por alli arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a d'essas ruas (1997: 1, 69–70).

Luego, el sujeto se hace uno con la ciudad y, en este punto, comparten su inmovilidad:

De dia ellas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nullo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfandega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essencia das cousas (1997: 1, 70).

Esto confirma lo que ya había anunciado Soares: “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (1997: 2, 253). Sin embargo, los espacios interiores son los predilectos en el *Livro*, pues “Como todo o individuo de grande mobilidade mental, tenho um amor organico e fatal à fixação” (1997: 2, 128). La habitación de Soares es el sitio de la ensoñación y de la reflexión, materia prima de su escritura. En los espacios interiores las referencias al acto de escribir son múltiples —“E na meza do meu quarto sou menos reles, empregado e anonymo, escrevo palavras como a salvação da alma” (1997: 1, 42)—, y en la idea de la escritura como salvación se trasluce también la certeza del espacio interior como refugio. Si la escritura es, en cierta medida, una forma de fijación de la experiencia, y Soares manifiesta un amor orgánico y fatal por la fijación, el espacio de la habitación se manifiesta como privilegiado.

Hemos visto que el mundo exterior se introyecta o se percibe como ajeno. Frente a él, los espacios interiores son los del sueño y la contemplación pasiva, el cuarto de pensión es el espacio en el que Soares se siente cómodo para replegarse sobre su propia interioridad: esa habitación es “como una

coraza que aísla del exterior” (Crespo Massieu, 1987: 107). El espacio interior es el de la pausa y el sopor. La ventana lo separa del mundo de los otros, el de “la vida”: “Entre mim e a vida ha um vidro tenue. Por mais nitidamente que eu veja e comprehenda a vida, eu não lhe posso tocar” (Pessoa, 1997: 2, 82).

Tal es el nivel de autocontemplación de Soares que los otros solo forman parte de la escenografía, no intenta vincularse con los demás y admite como característica su “indiferença sentimental” (1997: 1, 234). Se considera “feliz por não ter já parentes” pues de este modo “não me vejo assim na obrigação, que inevitavelmente me pesaria, de ter que amar alguém” (1997: 1, 266). Hemos revisado la postura ética de Soares —y de Pessoa— ante los demás: la indiferencia, no hacer ni el bien ni el mal. Soares se construye a sí mismo en la contemplación de su interioridad y, a veces, en el desdén hacia quienes lo rodean:

São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com o convívio e a falla, que me põem na garganta do espírito o nó salivar do desgosto physico. E a sordidez monotona da sua vida, parallela à exterioridade da minha, é a sua consciencia íntima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cella de penitenciario, me faz apocrypho e mendigo (1997: 1, 200).

Da cuenta de sus semejantes solo para separarse de ellos, para marcar su diferencia. Ensimismado, su presencia le genera náuseas:

Tenho a nausea physica da humanidade vulgar, que é, aliás, a única que ha. E capricho, ás vezes, em aprofundar essa náusea, como se póde provocar um vomito para alliviar a vontade de vomitar (1997: 1, 86).

Soares construye su identidad en el solipsismo, pronunciando su diferencia, separándose de la sociedad como un huérfano, pero también como un genio incomprendido: “À minha incapacidade de viver chamariam [?] génio, à minha cobardia (...) requinte” (1997: 2, 58).

El *Livro do Desassossego* es permeable a infinidad de lecturas. Fragmentario y abierto, inconcluso, su discurso se asemeja al diarístico, aunque transgrede las convenciones clásicas de este género específico. Por un lado, el yo de la escritura se escurre tras sus máscaras. Pessoa se difumina en Soares y ambos —el autor empírico, el autor de papel— fundan una escritura

inestable y un pacto ambiguo de lectura. Su registro de la cotidianidad está siempre atravesado por el aislamiento: da cuenta del tiempo, del espacio y de los otros a partir de su propia interioridad. Concibe así un texto a-ordenado, que expresa el estallido y de la fragmentación del sujeto y de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2014). *El crimen de la escritura: una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: Abada Editores.
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén.
- CAMPILLO, Antonio (1992). "El autor, la ficción, la verdad", *Δαίμων Revista de Filosofía*, n.º 5, pp. 25-45.
- CORRADO, Danielle (2009). "Le journal intime en Espagne: indifférence ou différences?", *Cahiers de l'Echinox*, vol. 16, pp. 290-299.
- CRESPO MASSIEU, Antonio (1987). "Los paisajes interiores de Bernardo Soares", en *Fernando Pessoa. Poeta y pensador, creador de universos*, *Anthropos*, n.º 74-75, pp. 104-111.
- HIERRO, Manuel (1999). "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo", *Mediatika*, n.º 7, pp. 103-127.
- IRIONDO ARANGUREN, Mikel (1987). "Fernando Pessoa, el desasosiego y su ética", *Fernando Pessoa. Poeta y pensador, creador de universos*, *Anthropos*, n.º 74-75, pp. 112-118.
- LEJEUNE, Philippe (1994). "Autobiografía, novela y nombre propio". En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endymion, pp. 149-189.
- LOURENÇO, Eduardo (2012). "El libro del desasosiego o el memorial de los limbos", *Revista Universidad de Antioquia*, n.º 309, pp. 61-64.
- LUQUE AMO, Álvaro (2016). "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario", *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 7, pp. 273-306.
- MARTÍN LAGO, Pedro (1993). *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MERINO, Juan Fernando (2016). "Los múltiples habitantes literarios de Fernando Pessoa", *Revista Universidad de Antioquia*, n.º 323, pp. 16-19.

- MOYA, Manuel (2013). "Prólogo". En Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*. Tenerife: Baile del Sol.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas de estética e de teoría e crítica literarias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1986). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1997). *Livro do Desassossego*. 2 vol., Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Edições Ática, 2.^a ed.
- (1990). *Livro do Desassossego*. 2 vol., Organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- ROMERA CASTILLO, José (2006). "Fragmentariedad diarística: sobre Miguel Torga", *Forma Breve*, n.º 4, pp. 107-124.
- SALAS GUERRA, María Cecilia (2006). "Trastorno de la escritura, imposibilidad de la obra", *Coherencia*, vol. 3, n.º 5, pp. 105-119.
- SWIDERSKI, Liliana (2006). *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (sobre apócrifos y heterónimos)*. Mar del Plata: EUDEM/Martín.
- TABUCCHI, Antonio (1998). *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- ZENITH, Richard (2015). "Introducción". En Bernardo Soares/Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*. Buenos Aires: Emecé, pp.11-38.

HETERONIMIA Y EXPERIENCIA SENSIBLE EN FERNANDO PESSOA

SOFÍA J. DI SCALA

CELEHIS, CIF, Universidad Nacional de Mar del Plata

Sê plural como o universo!

Fernando Pessoa (apunte suelto, sin fecha)

La heteronimia y la configuración de lo sensible

El 13 de enero de 1935, Fernando Pessoa escribió una carta fundamental en respuesta a las inquietudes de Adolfo Casais Monteiro. Decimos fundamental porque en ella se revelan elementos claves de su enorme proyecto literario, entre ellos, lo que podría considerarse el inicio de la heteronimia a sus seis años. En ese entonces, entró en escena “um certo *Chevalier de Pas*” (1986: 227) que, aún en la adultez del poeta, lograba conmocionarlo. Fue, nos revelará luego Pessoa, su tendencia a la despersonalización lo que ya, desde pequeño, lo impulsaba a crear no solo otros mundos, sino otros escritores que portaban, a su vez, múltiples puntos de vista. Más tarde, vinieron otras voces, otras firmas, otras vidas, otros yos. Pero primero fue siempre la escritura la que desataba la tempestad de las existencias imaginarias, de los mundos ficticios, de la multiplicidad.

La heteronimia pessoana es un fenómeno complejo que implica una lectura minuciosa del proyecto literario llevado a cabo por el escritor portugués. Un proyecto que, como titulara bellamente Antonio Tabucchi, nos legó un “baúl lleno de gente” o, en palabras de Pessoa, una “discussão em

familia" o un "drama em gente", que ha ido encontrando, en la bibliografía especializada, diversas teorías y enfoques, explicaciones psicológicas, literarias, filosóficas y socioculturales. Dada su vastedad, no podremos realizar aquí una exposición pormenorizada, pero tomaremos de algunos de ellos los elementos que consideramos relevantes para fortalecer nuestra propia propuesta de lectura. La misma consistirá, ya no en ofrecer una "explicación" teórica del fenómeno de la heteronimia ni en tratar de definirla, sino más bien en dilucidar sus implicancias en la constitución de una determinada estética. Para ello, utilizaremos el concepto desde la perspectiva del filósofo francés Jacques Rancière, pues consideramos que es particularmente esclarecedor para comprender el fenómeno.

Recordemos que, para Rancière, "estética" no es el nombre de una disciplina o una teoría de lo bello, sino que constituye un régimen de identificación específico del arte o bien, como el autor la define, un modo de pensar la experiencia sensible¹. Las obras artísticas (incluidas las literarias) no son para Rancière formas de concientización o de transmisión de un determinado mensaje, sino que son las causantes de una transformación en nuestra percepción sensible. De allí que el autor defina a la estética como una "fábrica de lo sensible" que altera drásticamente los llamados "órdenes naturales" del decir, del hacer y del ser. La estética, mediante la cual se modifica nuestra sensibilidad, reconfigura nuevas formas de lo visible y lo decible, así como también impacta en nuestra comprensión del mundo y la comunidad en la que estamos inmersos. En este sentido, afirma Rancière, la literatura debe entenderse como diversas formas o modos de racionalidad que enmarcan distintas configuraciones de lo sensible: solo hay literatura (y por ende estética) una vez que el disenso irrumpe en el orden clásico².

En este capítulo queremos mostrar que la heteronimia constituye un acontecimiento que, al irrumpir en el campo literario e intelectual, cuestiona

¹ Rancière comienza sus investigaciones sobre el tema hacia fines de la década del 90, con la publicación de *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* y, dos años más tarde, la aparición de *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, un libro breve y complejo donde el teórico francés expone en detalle su concepción de la estética, así como también presenta lo que él denomina "tres regímenes de identificación del arte", desde Platón hasta sus contemporáneos.

² Por esta razón, Rancière ubica el comienzo de la literatura (tal como él la entiende) en el Romanticismo, siendo todos los escritos previos a dicho movimiento parte de las llamadas "Belles-Lettres". Véase Rancière (1998: 5-14).

las configuraciones sensibles ya instaladas y desarrolla otras nuevas. Siguiendo al filósofo francés, sostendremos que el proyecto pessoano dispara nuevos modos de racionalidad a partir de los cuales se monta gran parte de la literatura contemporánea. Autores como Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, por nombrar solo algunos, deben gran parte de su narrativa al proyecto pessoano.

Comenzaremos por analizar en qué sentido la heteronimia deviene una estética y en qué elementos es posible rastrear sus nuevas configuraciones de lo sensible pues, como afirma Liliana Swiderski, "Pessoa trascendió el gesto de homenaje a los clásicos o la mera 'imitación' encomiástica, para dar un paso más: reescribir el pasado en clave de actualidad" (2012a: 129). En este mismo sentido el crítico Pedro Martín Lago (2000) advierte que la heteronimia no puede ser pensada como un mero artificio o juego de simulación. La estética que despliega el fenómeno de la heteronimia interpela el corazón de una serie de nociones claves para la historia del pensamiento: las de sujeto, yo, autor, obra, verdad y ficción (entre otras tantas) sufren una especie de colapso a la hora de analizarlas a la luz de la heteronimia. Al igual que Nietzsche, Marx y Freud, Pessoa también podría ser considerado un "maestro de la sospecha", en términos de Alain Badiou³. Pero Pessoa no era un filósofo, ni deseaba serlo. Consciente incluso de la cercanía de su pensamiento con el nietzscheano, sus consideraciones sobre el filósofo eran ambiguas, dejando a los críticos futuros la tarea de descifrar sus puntos de encuentro (Pessoa, 1993: 1, 135).

El cuestionamiento de tales conceptos es una marca insoslayable del "disenso" pessoano frente al orden literario establecido⁴. Muestra, precisa-

³ Se trata de un concepto desarrollado por el pensador francés Paul Ricoeur en su libro *Freud: una interpretación de la cultura*, publicado por primera vez en Francia en 1965.

⁴ Como podrá apreciarse, esta lectura es compatible con las propias declaraciones de Pessoa, en donde el poeta se manifestaba en contra del provincianismo, deseoso de convertirse él mismo en "una literatura": "Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito?" (1966: 95). De esta manera, como afirma Swiderski: "A partir de sus heterónimos, el poeta crea, no solo una corriente vanguardista, sino dos en abierto debate; se opone a las instancias consagradas y se enfrenta a su maestro; se erige a sí mismo como puerta de ingreso a Portugal de los principales movimientos extranjeros, a los que supera; logra el equilibrio entre nacionalismo y cosmopolitismo y, amén de todo ello, se permite ser juez y parte" (2012: 135).

mente, la irrupción de un acontecimiento a partir del cual la literatura (en su doble dimensión de escritura y lectura) ya no puede pensarse utilizando las nociones tradicionales, pues no logran dar cuenta de ella. Se precisa entonces la emergencia, podríamos decir junto a Deleuze y Guattari, del pensamiento como “usina productora de conceptos” (1993: 11), para constituir nuevas categorías que logren aprehender su complejidad. Y lo que hace aún más llamativa la poética pessoana es que encontramos la matriz de esos nuevos conceptos dentro de sí. Para entender en qué sentido la obra de Pessoa ofrece en su interior los recursos para pensar el nuevo modo de racionalidad que instala y, por consiguiente, la configuración de nuevas formas de experiencia sensible, recordemos los tres primeros versos de uno de los poemas más citados del heterónimo Álvaro de Campos, “Passagem das horas”:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis
ao mesmo tempo (1997: 2, 162).

Allí, como destaca Martín Lago, es posible entrever una distinción fundamental que atraviesa todo el proyecto pessoano, si bien se manifiesta particularmente en Campos: nos referimos a la distinción entre pensar, sentir, sentir imaginariamente y vivir⁵. Es precisamente esta distinción lo que nos permitirá advertir la importancia de la heteronimia, no solo como el resultado de un juego de despersonalización y fragmentación del yo, sino como una evidente operación sobre lo real, cuyos moldes, podríamos decir, también son forjados en el taller de la ficción. A nuestro entender, estos versos funcionan como punto de partida para, por un lado, ingresar en la reflexión sobre el modo de experiencia sensible que constituye la heteronimia y, por el otro, advertir de qué manera sutil el propio Pessoa ofrecía los conceptos para pensar su poética.

Lo primero que uno se pregunta frente a estos dos versos es: ¿es posible sentir todo de todas las maneras? ¿Vivirlo todo al mismo tiempo?

⁵ Dicha distinción se encuentra en un fragmento dactilografiado en el que el autor reflexiona sobre la poesía lírica. Según Martín Lago, el fragmento en cuestión dataría de 1930.

¿Cómo lograrlo sin contradicción?⁶ El filósofo francés Alain Badiou, en su interesante lectura de la obra pessoana, propone pensar el fenómeno de la heteronimia como una configuración artística completa⁷: cada heterónimo presenta su propio lenguaje y su propia visión del mundo. En este sentido, afirma Badiou, la heteronimia constituye una filosofía de lo múltiple que logra trascender la dicotomía platonismo/antiplatonismo que ha dominado la historia de la filosofía occidental hasta nuestros días (2010: 92). Es precisamente esta trascendencia, el modo en que Pessoa atraviesa el pensar filosófico, lo que hace posible esa lógica de lo múltiple restando importancia a toda aparente contradicción.

Ahora bien, dicha configuración artística o constelación construye un nuevo modo de la experiencia sensible, es decir una estética, en la medida en que pone en escena diferentes configuraciones de la sensibilidad. Sin ir más lejos el sensacionismo, atribuido a la poesía de Álvaro de Campos, podría ser visto como una proyección dentro de esta nueva configuración de lo sensible que instala el proyecto pessoano. Son numerosos los aspectos que podríamos considerar en este punto, pero nos detendremos solo en algunos de ellos⁸.

En primer lugar, retomaremos la distinción que ya hemos mencionado entre sentir, pensar, sentir imaginariamente y vivir. Estas cuatro categorías, como podrá apreciarse, configuran por sí mismas cuatro registros distintos de la experiencia sensible. Los heterónimos, podríamos aventurar, son proyecciones de estos registros, figuras moldeadas a partir de estos diversos grados de la sensibilidad que no se oponen a la razón (recordemos que hemos de superar la lógica binaria para adentrarnos en el corazón del proyecto pessoano), pero no por ello son meros “productos de la imaginación”. En

⁶ Ha sido precisamente la filosofía la que se ha ocupado de expulsar la lógica de la ambigüedad que caracterizaba al pensamiento mítico, al decir de Jean-Pierre Vernant (2001), y colocar en su lugar una lógica de la no contradicción. El proyecto de Pessoa, en este sentido, podría ser visto como una antifilosofía, si se quiere, al recomponer una lógica previa a la irrupción del Logos.

⁷ Véase el capítulo 4 de *Pequeño manual de inestética* titulado “Una tarea filosófica: ser contemporáneo de Pessoa”.

⁸ En *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Rancière vincula la forma poética breve con la “red infinita de sensaciones” que atraviesa al poeta: “Si la forma poética nueva debe ser breve, no es para asegurar el dominio del artista. Es, por el contrario, porque marca el encuentro puntual entre un sujeto que es una red infinita de sensaciones y un mundo sensible que excede toda delimitación de terreno de acción estratégica” (2014: 98).

rigor, en la carta a Casais Monteiro que ya hemos mencionado, Pessoa advierte que la "tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente" (1986: 227) nunca surgió de su imaginación. Esta observación, que parece trivial o meramente provocativa, constituye otro de los elementos fundamentales en la estética que estamos delineando, pues inserta el proyecto pessoano en el registro de lo real y no de lo imaginario. Pessoa, afirma en más de una oportunidad, no solo piensa los heterónimos, no solo los inventa, sino que los siente, los percibe. Todos sus sentidos se activan frente a la presencia del heterónimo, no meramente la imaginación. Este es quizás el núcleo fundamental, necesario para comprender la naturaleza de la heteronimia. Podríamos decir entonces que la estética pessoana no constituye un "mundo posible" en el sentido que le otorga al término el teórico checo Lubomír Doležel (es decir, como una entidad posible cuyo estatus ontológico es autónomo). La poética de Pessoa, y por ende su estética, no posee en sí misma ninguna ontología separada de las percepciones, sentimientos y pensamientos que constituyen nuestro mundo actual. Los heterónimos no están en "otra parte". Si así se concibieran se perdería una de sus mayores riquezas, al reducirlos a un mero entrenamiento verbal o juego literario.

Sin duda es paradójico que Pessoa insista en hacer a un lado la imaginación, cuando su proyecto literario se concentra en la pluralidad de personas imaginarias. Lo cierto es que no se trata de una mera provocación, ni se agota en la paradoja. Apunta, a nuestro modo de ver, al corazón mismo de la heteronimia: si hay imaginación no está puesta al servicio de la creación de mundos posibles, alejados del nuestro, sino que nos afecta directamente. Aún más que nuestras experiencias cotidianas. Puede que Pessoa haya sido un "individuo gris", como suele caracterizárselo. Un oficinista cuya vida consistía en una serie de rutinas, visitas al café y a algunos amigos, sin experiencias límite que marcaran el transcurso de sus días. Sin embargo, parece decirnos el poeta portugués, la multiplicidad de experiencias radica en la apertura de nuestra sensibilidad. Más allá de las peripecias que constituyen nuestras vidas.

En este sentido, podríamos decir que el pensamiento, en Pessoa no es solo pensamiento, sino que incorpora toda una dimensión sensible⁹. No hay quizás proyecto más opuesto al cartesiano que el del escritor portugués.

⁹ Incluso en el caso del que consideramos el más apático de los heterónimos: Ricardo Reis. ¿No es acaso la ataraxia un modo más de la experiencia sensible?

Aunque no seríamos del todo justos al utilizar la oposición como categoría de análisis, puesto que, como nos advirtiera Badiou, Pessoa nos invita a una reflexión que trasciende las dicotomías clásicas y cualquier reduccionismo binario.

Dijimos anteriormente que los heterónimos pueden ser pensados como proyecciones de diversos registros de lo sensible. En el siguiente apartado analizaremos cuatro movimientos que nos permitirán entender mediante qué elementos la heteronimia no está escindida de la experiencia sensible, sino que más bien la ramifica y enriquece. Dicha ramificación puede advertirse claramente en una de las primeras poesías de Álvaro de Campos, "Passagem das horas" (1916):

Multipliquei me para me sentir, para me sentir, precisei sentir tudo,
transbordei, não fiz senão extravarsar-me, despi-me, entreguei-me,
e há em cada canto da minha alma un altar a um deus diferente (1997: 2, 164).

Pessoa o la operación sobre lo real

Como afirma Liliana Swiderski, los heterónimos pueden ser vistos como "agentes culturales ficticios que pretenden intervenir en el plano de lo real" (2012a: 129). Dicha intervención no solo reconfigura un campo intelectual, sino que incide, como ya hemos mencionado, en la configuración de lo sensible. La puesta en escena de múltiples modos de la experiencia interviene de una manera singular en el plano de lo real, complejizándolo y enriqueciéndolo. Para comprender mejor este punto, hemos seleccionado cuatro movimientos que, a nuestro criterio, constituyen la "operación sobre lo real" desatada por la heteronimia¹⁰.

¹⁰ Pensar el fenómeno de la heteronimia como una operación sobre lo real es una tarea que esboza (aunque sin utilizar el concepto de "operación") el escritor italiano Antonio Tabucchi en el libro ya mencionado. Tabucchi propone pensar la poesía pessoana como una "ficción trascendente", que encuentra en lo real el germen de un Real, con mayúscula. No podremos discutir aquí esta lectura, pero sí nos parece pertinente citar dos párrafos de su libro que permiten comprender claramente su propuesta de análisis de la heteronimia pessoana. Por un lado: "Lo que quizá fue en origen el oscuro germen del niño Fernando, se ha transformado en el soberbio pecado de inteligencia del poeta Pessoa: *la perversión de abdicar en lo real para poseer la esencia de lo real*" (1998: 35, la cursiva es del autor). Y luego: "(...) si Pessoa encontró inesperadamente, 'más allá', precisamente ese Real, con mayúscula, siempre buscado, y desde el cual asomarse, como a un espejo,

Un primer movimiento, como ya hemos señalado, consiste en trascender las dicotomías clásicas entre ficción y realidad, verdad y mentira, pensamiento y sensibilidad. Lo real, por ende, incorpora lo fantaseado, lo fingido, lo “sentido imaginariamente”. El entrecruzamiento o intersección entre estos registros encuentra su punto culminante en el famoso poema de Pessoa—él-mismo, “Autopsicografía”: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente” (1997: 1, 98). Aquí pueden apreciarse varias cuestiones. En primer lugar, el ingreso del fingimiento (o la ficción) en lo real; en segundo lugar, la relación entre fingimiento y sensación (ya no como dos universos escindidos, sino como dos campos permeables); en tercer lugar, la ficcionalización y la consecuente destrucción del yo¹¹. Si bien quien escribe este poema es el propio Pessoa, sabemos que su voz aquí también es heterónima y, sobre todo, es menester advertir el ocultamiento del yo en el poema a partir de la ausencia de la primera persona, aun cuando se trate de una “autopsicografía”. Por otra parte, no puede dejar de mencionarse la predominancia de la *psique* frente al *bios* delatada en el título. Predominancia que llama la atención, ya que nos encontramos frente a un poema que destaca la intersección, precisamente, entre una sensación física (o, podríamos decir, una experiencia empírica) y los vericuetos de la ficción.

La ficcionalización del yo y su consecuente destrucción son, por consiguiente, el segundo movimiento de la operación sobre lo real que estamos trazando¹². El hecho de que los heterónimos *no existan* es un elemento irrelevante dentro del proyecto pessoano. Leemos en el “Prefácio às Ficções do Interlúdio”:

Assim, operando sobre Reis, que ainda não havia escrito alguma coisa, fez nascer nele uma forma própria e uma pessoa estética. Assim operando sobre mim

sobre ‘este’ despreciable y marcescible real con minúscula, quién sabe lo que se habrá divertido, ese día de 1942, observando desde detrás de sus gruesas lentes a sus amigos luchando con su baúl” (1998: 36).

¹¹ Siempre y cuando no se considere, como me señaló Liliana Swiderski, que la ficcionalización es inherente al yo.

¹² Cabría profundizar aún más en los distintos modos en que la ficcionalización altera/modifica/moldea (y no solamente destruye) una versión robusta del yo, no solo en Pessoa sino también en otros tipos de escritura y proyectos literarios. Esperamos retomar esta línea de investigación en un trabajo próximo.

mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração à inspiração e mais alma à alma. Depois disto, assim prodigiosamente conseguido, quem perguntará se Caeiro existiu? (1966: 109).

Esta observación no es en absoluto menor. La existencia ha sido (y sigue siendo en algunas corrientes filosóficas) una propiedad fundamental a la hora de definir criterios de verdad y condiciones de lo real¹³. A nuestro entender, este pasaje magistral que acabamos de citar basta para comprender las razones por las cuales la existencia no cumple ningún rol fundamental en el proyecto pessoano, redirigiendo nuestra atención ya no hacia la ontología de la ficción, sino a lo que denominaremos la *experiencia de la ficción*. De ello también es prueba el hecho de que el propio Pessoa se *ficcionalice* (Pessoa-él-mismo) equiparando su naturaleza a la de los heterónimos. Como afirma Octavio Paz:

(...) la destrucción del yo, pues eso es lo que son los heterónimos, provoca una fertilidad secreta. El verdadero desierto es el yo y no solo porque nos encierra en nosotros mismos, y así nos condena a vivir con un fantasma, sino porque marchita todo lo que toca. La experiencia de Pessoa, quizás sin en que él mismo se lo propusiera, se inserta en la tradición de los grandes poetas de la era moderna, desde Nerval y los románticos alemanes. El yo es un obstáculo, es el obstáculo (1965: 129).

Este viraje, desde una mirada ontológica a otra que prioriza las diferentes configuraciones sensibles que la heteronimia construye, conforma el tercer movimiento de la operación sobre lo real que estamos desarrollando. En Pessoa, nos animamos a decir, la literatura es siempre una experiencia pues los heterónimos, como ya hemos mencionado, son diversas configuraciones o constelaciones sensibles¹⁴. Prueba de ello es el libro editado por Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari, *Eu sou uma antologia* (2013). Allí, los autores

¹³ Tengamos en cuenta que, a comienzos del siglo XX, Bertrand Russell desarrolló su famosa teoría de las descripciones, de donde se desprendía la curiosa conclusión de que, dado que no existen entidades ficticias, todos los enunciados de ficción son falsos. El problema de esta tajante conclusión es que excluía a la ficción del dominio del conocimiento y no reconocía ninguna otra característica en ella más que el mero entretenimiento. Ver "On denoting" (1905).

¹⁴ Quizás sea por esta razón que la lectura de Pessoa difícilmente pueda dejarnos indiferentes. Por supuesto, no me refiero a una cuestión de gusto (puede gustarnos o no), sino a su extraordinaria capacidad de movilizar nuestra sensibilidad.

desglosan 136 autores ficticios “creados” por Pessoa, entre los que se encuentran sus heterónimos más conocidos. Se trata de una investigación compleja que nos presenta cartas, firmas, manuscritos, dibujos, biografías y todo tipo de datos curiosos de estos 136 personajes. El libro, que cuenta con más de 730 páginas, nos da una idea del muestrario de experiencias sensibles que constituye la heteronimia. Es posible tomar conciencia de la *materialidad* de los heterónimos al enfrentarnos con sus diversas caligrafías. De alguna compleja y extraña manera, cada una de las firmas atribuidas a la mayoría de los autores parece condensar una experiencia de vida, una mirada sobre el mundo. Pessoa, al tejer diferentes relaciones afectivas entre ellos, logra constelarlos. Pues no sería lo mismo Álvaro de Campos sin Alberto Caeiro, por citar un caso paradigmático; ni Fernando Pessoa sin Alberto Caeiro, para advertir su crucial importancia.

La multiplicidad de voces autorales no pretende ser un catálogo de diferentes tipos de escritura. Si bien la escritura es la condición de posibilidad de la heteronimia, lo que el proyecto pessoano nos indica es precisamente que no existe nunca una escritura pura, escindida de la vida, aun en el caso de los 136 autores ficticios. En la medida en que la escritura se despliegue, siempre impactará de alguna u otra manera en lo real. Y este impacto, cabe destacar, ocurre en quien escribe y en quien lee, sin importarnos aquí las diferencias. Lo que la escritura moviliza no es sino, como hemos venido sosteniendo, una determinada configuración de lo sensible. Escribir, leer, sentir, vivir comparten un mismo plano en lo real¹⁵. Quizás por eso, advierte Pessoa a través de Álvaro de Campos, a veces siente que es “tão real como uma metáfora” (1997: 2, 198).

Desarrollemos, para finalizar, el cuarto movimiento dentro de la operatoria sobre lo real que estamos construyendo: las configuraciones de la temporalidad. No sería completa nuestra observación si no tuviésemos en cuenta la importancia de las configuraciones temporales que trae consigo la heteronimia como constelación sensible. Este es el último movimiento que se suma a la operación sobre lo real, entre cuyos elementos ya vimos la superación de las dicotomías clásicas entre ficción/realidad y verdad/mentira (primer movimiento), la destrucción del yo (segundo movimiento) y el

¹⁵ Para una mayor comprensión de la relación entre autor y lector en Fernando Pessoa, véase Swiderski (2012b).

desplazamiento de la ontología a la experiencia. En diferentes pasajes del ineludible ensayo de Paz sobre Pessoa (que podría definirse como un contrapunto magistral entre los diferentes heterónimos), el escritor mexicano advierte:

Caeiro es una afirmación absoluta del existir y de ahí que sus palabras nos parezcan verdades de otro tiempo, ese tiempo en el que todo era uno y lo mismo. ¡Presente sensible e intocable: apenas lo nombramos se evapora! (1965: 117).

El otro extremo es Álvaro de Campos. Caeiro vive en el presente intemporal de los niños y los animales; el futurista Campos en el instante (1965: 118).

Presos en el instante, Caeiro y Campos afirman de un tajo el ser o la ausencia de ser. Reis y Pessoa se pierden en los vericuetos de su pensamiento, se alcanzan en un recodo, y, al fundirse con ellos mismos, abrazan una sombra. El poema no es la expresión del ser sino la conmemoración de ese momento de fusión (1965: 124).

En los pasajes citados puede verse lo que Tabucchi denomina “la afirmación de una temporalidad y una espacialidad interiores que no corresponden a las exteriores” (1998: 33). La irrupción, podríamos decir, de una temporalidad que, al igual que el juego de la heteronimia, es también fragmentaria, simultánea, reacia a cualquier orden cronológico imperante.

Por otro lado, los pasajes citados *muestran* (en el sentido wittgensteniano del término¹⁶) el complejo entramado temporal que esconde el proyecto de la heteronimia. Los heterónimos no irrumpen en lo real meramente como autores ficticios o personajes literarios, sino que su potencia radica en ofrecernos nuevas formas de entender la experiencia sensible y los modos en que estas impactan en nuestra experiencia del tiempo. Eso es precisamente lo que la heteronimia ilumina, más allá del juego y el artificio

¹⁶ Nos referimos aquí a la distinción que realiza el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein entre “decir” y “mostrar”, desarrollada en su libro *Tractatus Logico-Philosophicus*, publicado originalmente en idioma alemán en 1921. Según esta distinción, solo aquellas proposiciones que tienen sentido (es decir, de las que se puede predicar su verdad o falsedad) *dicen* algo acerca del estado de las cosas que constituye el mundo. Mientras que aquellas proposiciones carentes de sentido (es decir, que no son ni verdaderas ni falsas) solo pueden *mostrar* algo acerca del mismo. El filósofo austríaco consideraba que incluso la lógica pertenecía al ámbito de lo que solo puede ser mostrado. De allí que extrajera una de las conclusiones más discutidas y admiradas del *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar hay que callar”.

literario: su incidencia en lo real es innegable. Quizás sea por esta razón, que Paz considera que los heterónimos no solo fueron necesarios *para Pessoa*, sino que se han vuelto necesarios *para nosotros*.

Breve (in)conclusión

Como suele decirse acerca de la obra de Pessoa, no hay en nuestra lectura una unidad sistemática, sino más bien un orden posible para comprender uno de los fenómenos literarios más complejos e interesantes de la literatura occidental.

En una primera parte, bajo el ala teórica de Jacques Rancière, ingresamos a la heteronimia por la puerta de la experiencia sensible, otorgándole un nuevo sentido a las lecturas meramente estéticas, en el sentido tradicional del término, del autor portugués¹⁷. Dicho análisis nos permitió elaborar una serie de movimientos constitutivos de lo que hemos denominado la "operación sobre lo real", los cuales nos permitieron acceder a nuevas formas de comprensión del proyecto pessoano. Dichos movimientos fueron: 1) la superación del binarismo y sus consecuentes dicotomías clásicas (ficción/realidad, verdad/mentira, sensibilidad/pensamiento); 2) la ficcionalización y destrucción del yo; 3) el desplazamiento del problema ontológico y la indagación más bien sobre la *experiencia* de la ficción; 4) la estrecha relación entre las diversas configuraciones sensibles y su impacto en la concepción de la temporalidad.

Sin duda alguna, cada uno de estos movimientos podría continuar desarrollándose en mayor detalle, con numerosas citas y ejemplificaciones que abrirían nuevas inquietudes y recorridos. Pero esperamos que nuestra lectura haya permitido entrever de qué manera la heteronimia constituye diversos modos de la experiencia sensible, más allá del juego literario y, sobre todo, *gracias* a él.

¹⁷ Hemos citado tanto a Octavio Paz en este escrito que no podemos obviar que el autor (en el ensayo que hemos trabajado) se empeña en rechazar las lecturas "estéticas" de la obra de Pessoa. Pero vale aquí nuevamente la aclaración de que en este trabajo la noción de estética no es la tradicional, por lo que (afortunadamente) no sentimos el peso de haber entrado en algún tipo de conflicto conceptual con Paz (lo que claramente constituiría nuestro propio *drama*).

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain (2010). *Pequeño manual de inestética*. Traducción Guadalupe Molina y otros. Buenos Aires: Prometeo.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1993). *¿Qué es la filosofía?* Traducción Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- MARTÍN LAGO, Pedro (2000). *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- PAZ, Octavio (1965). *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Texas: J. Mórtiz.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1986). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1993). *Textos Filosóficos*, vol. 1, establecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática.
- (1997). *Obra poética*, 2 vol. bilingües, Introducción, traducción y notas Miguel Ángel Viqueira. Barcelona: Ediciones 29.
- (2004). *Ficciones del Interludio*. Buenos Aires: Emecé.
- (2013). *Eu sou uma antología. 136 autores ficticios*. Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari (eds.). Lisboa: Tinta da China.
- RANCIÈRE, Jacques (1998). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette.
- (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- (2011). *El malestar en la estética*. Traducción Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.

- RUSSELL, Bertrand (1905). "On denoting". En *Mind*. Oxford: Oxford University Press, vol. 14, pp. 479-493.
- SWIDERSKI, Liliana (2012a). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión, los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUDEM.
- (2012b). "La creación del lector en Fernando Pessoa". En Ana Belén García Benito y Iolanda Ogando González (eds.), *Actas del II Congreso Internacional SEEPLU–Difundir l/a Lusofonia*. Cáceres: SEEPLU, CILEM, LEPLL, pp. 158–168.
- TABUCCHI, Antonio (1997). *Un baúl lleno de gente: Escritos sobre Pessoa*. Traducción Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. Madrid: Huerga & Fierro.
- VERNANT, Jean–Pierre (2001). *Mito y pensamiento de la Grecia Antigua*. Traducción Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Ariel.

"O DELÍRIO DAS COISAS MARÍTIMAS": ÁLVARO DE CAMPOS Y LA TRADICIÓN INGLESA

MARÍA ESTRELLA

CIEsE, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

*Chamam por mim as águas,
Chamam por mim os mares
Chamam por mim,
levantando uma voz corpórea, os longes,
As épocas marítimas todas sentidas no passado,
a chamar.
"Ode marítima"*

Álvaro de Campos: "o filho indisciplinado da sensação"

En el presente capítulo nos proponemos analizar "Ode marítima", poema firmado por Álvaro de Campos, uno de los heterónimos de Fernando Pessoa: enfocaremos la atención en las relaciones entre este extenso poema y diferentes vertientes de la tradición lírica inglesa, fundamentalmente el Romanticismo. Tal como observa la crítica, la formación de Pessoa en una colonia británica resulta fundamental para comprender el peso de la lengua y la tradición anglosajonas en la construcción de su poética. Esta línea es especialmente rica en lo que atañe a Campos, cuya biografía ficcional está ligada a las Islas. La importancia de Inglaterra en el poeta portugués es destacada, entre otros, por Andrés Ordóñez, quien afirma que, porque "La formación fundamental de Pessoa es totalmente inglesa" (1985: 161), podemos decir que "Inglaterra es el paradigma, la ventana desde donde el

poeta contempla el ser europeo, universal, moderno, la burguesía, sus valores" (1985: 164). Asimismo, su paso por la *Durban High School* lo marcará con "el sello del idioma inglés", lengua que utilizará no solo para escribir ensayos y poemas, sino también en su trabajo como traductor. En este sentido, pretendemos recuperar algunos movimientos y autores británicos que resultan productivos para analizar "Ode marítima" y que, asimismo, nos permitirán observar la presencia de esta tradición en la poética de Álvaro de Campos y en ciertas concepciones estéticas de Fernando Pessoa.

En primer lugar, es necesario recordar que Álvaro de Campos encarna una mentalidad orientada hacia el cosmopolitismo y el progreso. Según los datos biográficos que aporta Pessoa, se trata de un ingeniero naval, formado en Escocia, entregado, como afirma tempranamente João Gaspar Simões, a "una sensualidad que era la última palabra de la civilización dinámica del mundo moderno, a un auténtico 'sensacionismo'" (1996: 219). En este heterónimo, el crítico encuentra una ética de la energía, de la violencia y de la fuerza, así como una "voluntad de poder" (a la manera de Nietzsche) para sujetar al hombre, la sociedad y las instituciones mediante el dinamismo de su megalomanía (1996: 219); aunque también es posible vislumbrar en él —agregaríamos— notas de nostalgia y autoconmiseración. Álvaro de Campos representa a un europeo educado, opuesto al provincianismo portugués de Pessoa, quien no conocía las grandes ciudades del Continente.

Por otra parte, la publicación de las *Odes* de Álvaro de Campos está vinculada con la aparición de la revista *Orpheu*, proyecto que pretende fundar un arte cosmopolita y moderno en un país que se autopercibe como retrasado, cerrado a las corrientes renovadoras de las vanguardias. El futurismo es el movimiento literario de origen europeo que más aporta a esta publicación, si bien en forma matizada. En este sentido, Antonio Tabucchi sostiene que el futurismo portugués es excéntrico, interiorizado, psicológico, ajeno a las locomotoras, las explosiones y la velocidad (1998: 31); y observa que una temática recurrente en la poesía de Álvaro de Campos es la soledad metafísica ("Passagem das horas"), asociada a su vez con la nostalgia de la infancia ("Lisbon revisited"), aspecto que también encontraremos en otros heterónimos.

En cuanto al proyecto estético de Pessoa, Sáez Delgado señala que el poeta luchaba por "encarnar una visión más auténtica del mundo moderno,

estableciendo las bases de un cosmopolitismo tan urgente como preciso" (2000: 60). El mismo Pessoa afirmaba la necesidad de un arte desnacionalizado, que reuniera en sí mismo todas las partes del mundo para llegar a ser verdaderamente moderno. Andrés Ordóñez destaca la existencia de un doble juego: "síntesis del universo externo o extranjero que se hace antítesis de un universo interno o tradición nacional" (1985: 157). Será el sensacionismo la plasmación más seria del afán por multiplicar y objetivar la poesía y por lograr alcanzar una visión y una misión artística cosmopolita y universal¹. Álvaro de Campos es el poeta encargado de intensificar, multiplicar, descomponer las sensaciones o, como dice Pessoa, de generar una "descomposición de la realidad en sus elementos geométricos psíquicos" (Sáez Delgado, 2000: 76). Para el poeta, la sensación forma parte del individuo al tiempo que es una prolongación del individuo en la realidad:

Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente ("Passagem das horas", 1997: 2, 164).

Simões, primer biógrafo de Pessoa, afirma que el sensacionismo significa acercarse al límite, a la excitación fisiológica, volver conscientes las percepciones restándoles memoria, hábito y entendimiento y dándoles un tono personal y emocional (1996: 225). En cuanto al aspecto formal de los poemas, se busca un registro de las sensaciones puras, no coordinadas, caóticas, directas. Así, Simões define la "Ode marítima" como un ametrallamiento rápido e incesante de sensaciones. No obstante, también advierte una propensión mistificadora, es decir, una tendencia a engañar, falsear y deformar, que se relaciona con "a utilização da sensibilidade pela inteligência" (1994: 289), como afirma el propio Pessoa. En palabras de Sáez Delgado, la sensación artística debe ser intelectualizada, es decir, hay que partir de la conciencia de la sensación para alcanzar la conciencia de esa

¹ Este heterónimo escribe también textos ensayísticos como "Modernas correntes na literatura portuguesa", en el que postula la originalidad y superioridad de su propia estética: "O sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz" (Pessoa, 1986: 227).

conciencia (2000: 76). En un fragmento publicado en *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Pessoa procura caracterizar a sus principales heterónimos y afirma que

Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa. (...) Nunca interroga, sente. É o filho indisciplinado da sensação (1996: 343).

Al mismo tiempo, observamos que la estrategia de la heteronimia se potencia cuando Fernando Pessoa se refiere a los poemas de Campos como “de índole escandalosa e irritante” y llega a argüir que él “não tem remédio senão fazê-las e publicá-las, por mais que delas discorde” (1993: 250); tomando distancia de esa estética y procurando así, como afirma Swiderski, “caracterizar todo el campo intelectual circundante a partir de sí mismo” (2012: 133).

El sensacionismo y la poesía inglesa: Romanticismo, Modernismo y la presencia del mar

Ahora bien, nos interesa detenernos brevemente en los postulados estéticos del sensacionismo para vincularlos con la tradición poética del Romanticismo, movimiento fundamental de la lírica inglesa. Las tensiones entre experiencia y poesía, entre arte y autenticidad, entre intelecto y emoción, aparecen claramente asociadas con esta corriente estética. Andrés Ordóñez señala que el sensacionismo fundado por Campos recupera de los románticos la preocupación por la plasticidad y la sensibilidad “simpatética-sintética” ante las cosas (1985: 158). Más aún, encontramos en las reflexiones de poetas como John Keats y Lord Byron expresiones que parecen replicadas en los versos del heterónimo. Tomemos, por ejemplo, este fragmento del extenso poema *Endymion* de Keats, en el que el poeta se pregunta acerca del mundo de las sensaciones:

Feel we these things? —that moment have we stept
Into a sort of oneness, and our state

Is like a floating spirit's. But there are
Richer entanglements, enthrallments far
More self–destroying, leading, by degrees,
To the chief intensity (1977: 212).

No solo hallamos en estos versos el deseo de alcanzar un estado de fusión y unidad (*oneness*), sino también una referencia al efecto destructivo que causa esa suprema intensidad sobre la subjetividad, aspecto que resultará clave en la "Ode marítima". El imperio de las sensaciones sobre el pensamiento es una cuestión que Keats retoma en otros escritos; Mariana Gray de Castro señala la influencia que la lectura del poeta inglés pudo haber tenido sobre Fernando Pessoa, más allá de reconocer las deudas que el sensacionismo mantiene con el Futurismo y la poesía de Walt Whitman:

In one letter, Keats proclaims his longing for feeling over intellect: "O for a life of Sensations rather than of Thoughts!". These words are cited in a book Pessoa owned, and he underlined them. Sensacionismo, the modernist movement Pessoa and Mario de Sá-Carneiro adapted from Futurism, has more than a little in common with Keats's romantic plea for feeling over intellect. Keats's words foreshadow the sensationist experiments of the heteronyms Álvaro de Campos and Alberto Caeiro, who both attempt to lead a life of sensations rather than thoughts, with very different results. (...) Campos's sensationist goal is not to see things as they are, but as they make him feel: he wishes to feel through his five senses, Walt Whitman-like, often simultaneously, and through every nerve in his body (2015: 150).

Esa búsqueda de intensidad a través de las sensaciones también puede observarse en una reflexión de Lord Byron en una carta a su futura esposa, Annabella Millbanke. En sus palabras se aprecia una vez más la aceptación de las experiencias de dolor y agitación, en tanto constituyen una afirmación de la propia existencia:

The great object of life is Sensation – to feel that we exist – even though in pain – it is this 'craving void' which drives us to Gaming – to Battle – to Travel – to intemperate but keenly felt pursuits of every description whose principle attraction is the agitation inseparable from their accomplishment (6 September, 1813) (Drummond, 2014: párr. 1).

La necesidad que sufren los románticos de llenar ese vacío existencial en una era en la que impera la Razón; ese anhelo que conduce, según Byron, al

Juego, a la Batalla, al Viaje, podría ligarse con la búsqueda de emociones violentas que también se deriva de la experiencia de degeneración y decadencia que Fernando Pessoa sentía propia del Fin de Siglo².

En cuanto a las estrategias discursivas y formales de la “Ode marítima” y su relación con la literatura inglesa, la crítica las ha vinculado frecuentemente con una estética contemporánea a Pessoa. Si la poesía de Álvaro de Campos se caracteriza por sus juegos de palabras y sus sorprendentes asociaciones, Pauly Ellen Bothe vincula esta primacía de las imágenes en las largas odas sensacionistas con una de las tradiciones poéticas británicas más significativas de comienzos del siglo XX. Se trata de los “long poems” modernistas³. La autora analiza especialmente el vínculo entre los “poemas extensos” de T.S. Eliot y la “Ode” de Campos:

Starting from Edgar Allan Poe’s assertion that there is no such thing as a long poem, several modernist poets discovered the lyrical potential of a new poetical form in which extension is possible if one follows an analogous principal to that in music: base the poem not on narration, but on a concert of images or emotions that pursue a new language, a language we could say begins with Mallarmé and resolves itself in modern poems of very diverse natures, such as T.S. Eliot’s *The Waste Land* and *Four Quartets*, and “Ode marítima” by Fernando Pessoa’s heteronym Álvaro de Campos (2015: 66).

² No obstante, cabría destacar la contradicción que se observa en los artistas del decadentismo entre ese anhelo de emoción, por una parte; y la resignación, la claudicación, el “viaje” imaginario e inmóvil, la evasión obsesiva y clausurada, por otra.

³ No nos detendremos en este trabajo en una línea de contacto entre Pessoa y la tradición inglesa frecuentemente abordada por la crítica: la semejanza entre el monólogo dramático (cultivado por poetas modernistas como Eliot y Pound) y la estrategia de la heteronimia como formas de despersonalización. Simplemente recordaremos que Robert Browning (1812-1889), en sus *dramatic monologues*, construye una persona alternativa que le permite explorar tanto las formas de la conciencia como ciertas ideas controversiales en el contexto de la Inglaterra victoriana, especialmente en torno a la religión, la relación entre el arte y la moral, el poder. Al asumir la voz de personajes históricos, frecuentemente de figuras del Renacimiento italiano, este poeta logra tomar distancia del sujeto poético ya que, tal como señala Carreño, “*personare* significa sonar a través de una oquedad abierta” (1982: 24). Esta técnica tendrá una influencia fundamental en autores posteriores como Lord Tennyson, T.S. Eliot y el propio Pessoa. Sin embargo, la creación de la galaxia heteronímica del poeta portugués, como afirma Pedro Martín Lago, va más allá del juego de máscaras que podría observarse en los *dramatic poems* de Browning, porque los principales heterónimos poseen una personalidad completa (1993: 58).

La relación entre el Modernismo británico, el proyecto estético de Pessoa evidenciado en la revista *Orpheu* y la poesía de Álvaro de Campos es analizada también por Patricia Silva MacNeill en su artículo "Mediating Transnational Reception in Portuguese Modernism: Fernando Pessoa and the English Magazines". En este caso, la investigadora vincula específicamente la publicación de la "Ode marítima" y la fundación de la revista *Blast*, creada por Wyndham Lewis con la participación fundamental de Ezra Pound. En primer lugar, destaca que Campos sitúa la composición del poema en Londres y lo fecha en junio de 1914, lo que coincide con el contexto de aparición del primer número de la revista fundamental del Vorticism, "thus paying homage to his Anglophone aesthetic affiliations" (2015: 99). Asimismo, considera que los manifiestos publicados en ese primer ejemplar de *Blast* pudieron haber inspirado la temática marítima de la "Ode", dadas las marcas que el propio Pessoa hizo en su copia de la revista:

Adopting the "blast" and "bless" structure of Apollinaire's "Futurist Anti-Tradition Manifesto" published in *Lacerba*, Manifesto-I blesses England "for its ships," "seafarers," and "ports" in point 1 of the section titled "Bless." Similarly, Manifesto-II states that "the English character is based on the Sea", which endows it with its "particular qualities and characteristics," in paragraphs 6 through 8 of the third part, which were marked by reading signs in Pessoa's copy of the magazine. (...) in "Ode marítima", Campos takes these statements as a starting point to revisit and revise the maritime cultural imaginary, emulating the tradition of the heroic poem by adopting the triadic structure of the Pindaric ode (2015: 93).

Más allá de la relación entre la génesis del poema y el Manifiesto, la revisión de la imaginería cultural asociada al mar es evidente en la "Ode". En tal sentido, podemos vincular este gesto con el doble juego que señalaba Andrés Ordóñez: el universo externo o extranjero representado por la cultura inglesa se funde con la tradición nacional, con la nostalgia por el pasado heroico de Portugal en la llamada "Era de los Descubrimientos". En la "Ode", por un lado, se rinde homenaje a la gran tradición británica ligada al océano y, por otro, según Silva MacNeill, se produce una subversión de la afirmación del Manifiesto vorticista "the English character is based on the Sea":

(...) a historical revisionist gesture that reclaims cultural hegemony of the sea and all things maritime for the Portuguese, collectively represented by the speaker of the poem, who fashions himself as a modern Camoes and sings the illustrious Lusitanian maritime past in the lines "Portugueses atirados de Sagres / Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!" (2015: 97).

Por otra parte, es necesario recordar que Álvaro de Campos publica en 1917, en el primer y único número de la revista *Portugal Futurista*, un manifiesto propio denominado "Ultimátum", una palabra que, en este contexto cultural, remite inevitablemente a la intimación británica que fuerza a los portugueses a abandonar sus colonias en 1890, hecho que fue vivido como símbolo de la decadencia nacional. Como advierte Gersão, la elección del título

(...) tem uma conotação de violência muito mais vincada do que o termo habitual de "manifesto", é a ameaça da utilização unilateral da força se não forem satisfeitas determinadas exigências. (...) É de admitir, como tem sido notado, que o Ultimatum inglês de 1890, não esquecido ainda em 1917, tenha relação com a escolha do termo; o Ultimatum de Pessoa, dirigido ao mundo, e em especial à Europa, sua guarda avançada, é uma desforra simbólica pela humilhação sofrida: em lugar de ser como habitualmente foi sempre, "receptor" de influências estrangeiras (neste caso futuristas), é Portugal que indica agora, pela voz do autor de Ultimatum, os novos rumos da Europa (1982: XXXV).

Por su parte, Ribeiro de Almeida señala que este texto se presenta como un proyecto de recuperación de la patria, pero también como un "manifiesto metapoético del sensacionismo" (2014: 110); y se estructura en una primera parte "destructiva" y una segunda "doctrinaria". El inicio se lanza como un grito de guerra contra las figuras literarias, los políticos y los países europeos por su falta de ambición, de grandeza:

Época vil dos secundários, dos aproximados, dos lacaios com aspirações de lacaios a reis-lacaios! Lacaios que não sabeis ter a Aspiração, burgueses do Desejo, transviados do balcão instintivo! (...) Homens-altos de Lilliput-Europa, passai por baixo do meu Desprezo! (1917: 30).

En una segunda instancia, el poeta se propone a sí mismo como guía en el camino hacia una nueva Europa, una nueva inteligencia y una nueva sensibilidad, al tiempo que postula un desarrollo teórico acerca de la poesía

del futuro: “Eu, ao menos sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos! (...) Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho! Vou indicar o caminho!” (1917: 30). No obstante, ese porvenir se halla ligado al regreso a los orígenes y en este “Ultimátum” se recupera una vez más el pasado glorioso de Portugal, vinculado al mar: “Eu, da Raça dos Navegadores (...) Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!” (1917: 30)⁴.

Si nos abocamos a las abundantes referencias culturales ligadas al mar en la “Ode”, advertiremos que aparecen tanto personajes míticos (es el caso de Ulises, legendario fundador de Lisboa, mencionado en el verso 795); como las grandes civilizaciones asociadas a una gloria pretérita: los fenicios, los cartagineses y los mismos portugueses, entremezclados con la figura de los piratas —profundamente enraizada en la tradición literaria y especialmente unida a la historia y a la imagen de Inglaterra—. Como afirma Sebastian Sobeki en *The sea and Medieval English Literature*, “the literary history of the sea in English literature becomes a part of the vernacular discourse of Englishness” (2008: 4), una parte fundamental de su identidad. Más tarde, este autor amplía su perspectiva para señalar que la experiencia del océano de los europeos occidentales se relaciona íntimamente con los viajes inspirados por factores terrestres como el comercio, la explotación y el imperialismo.

Por su parte, en *The Sea: a cultural history*, John Mack destaca que es en el siglo XVIII cuando aparecen los viajes entendidos como aventuras vinculadas a la curiosidad y a las motivaciones intelectuales, pero nunca se conciben como actos de “pure inquisitiveness”: siempre están relacionados con el factor de “acquisitiveness” (2013: 15). De esta manera, según estos críticos, el mar une dos amplios campos culturales, el mito y la conectividad. En la tradición clásica y judeocristiana, señala Sobeki, es considerado un elemento ingobernable: su diferencia con la tierra, las variaciones de las mareas, su “constante inconstancia” lo transforman en un símbolo de lo inexplicable (2008: 6). Esta misma polaridad se reflejará en el poema de

⁴ Asimismo, la “Ode” de Álvaro de Campos se relaciona también con el único poemario publicado por Fernando Pessoa, *Mensagem*, una epopeya moderna en la que se advierte el “nacionalismo mítico” del autor (término con el que designa su “posición patriótica” en la “Nota biográfica” de 1935) y se construye una imagen de Portugal como nación a través de la relectura de mitos vinculados a su grandeza pasada y a la esperanza de un resurgimiento, de un destino imperial.

Campos, donde el mar convoca la presencia del misterio sin dejar de ser, al mismo tiempo, el mar civilizado de la Modernidad.

“Ode marítima”: “O chamamento confuso das águas”

El comienzo de la “Ode marítima” se sitúa en un muelle desierto en el cual se ubica el sujeto lírico, dedicado a la contemplación. En este sentido, como afirma Mack, “The sea is a place of contemplation of the vicissitudes of lives otherwise played out on land. As Herman Melville wrote: ‘Meditation and water are wedded forever’” (2013: 26). La visión del paquebote convoca lo inexplicable, desata los “giros” en el interior del poeta solitario, quien da cuenta de las sensaciones que lo atraviesan (la “dulzura dolorosa”, el “mareo”) al enfrentarse a otra vivencia del tiempo. En la contraposición platónica entre la aprehensión de las cosas del mundo sensible a través de los sentidos y el acceso a las esencias (la Distancia, la Mañana, la Hora, que se distinguen por el uso de las mayúsculas), tanto el muelle como el poeta se desdoblan. El primero se divide en un “cais dalgum modo material, / Real, visível como cais” y “O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado, (...) / Nós os homens construímos / Os nossos cais nos nossos portos” (versos 54–57), al que más tarde también llamará “O Grande Cais Anterior, eterno e divino!” (verso 66). El poeta sostiene que “a minh’alma está com o que vejo menos” (verso 12) y, de esta manera, su visión se acerca a la doctrina del Simbolismo y sus correspondencias:

Todo o atracar, todo o largar de navio,
É —sinto—o em mim como o meu sangue—
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas... (versos 25–28).

Ah, que essencialidade de mistério e sentido parados
Em divino êxtase revelador
Às horas cor de silêncios e angústias
Não é ponte entre qualquer cais e O Cais! (versos 76–79)⁵.

⁵ El uso de la tipografía reafirma esta lectura, ya que se utiliza la mayúscula para referirse al muelle esencial, ideal.

El sujeto poético también se confunde, inicialmente, con “uma recordação duma outra pessoa / Que fosse misteriosamente minha” (versos 38–39), para luego evocar “Ó alma errante e instável da gente que anda embarcada” (verso 82) y expresar su anhelo de “partir como voz” desde ese momento presente hacia épocas remotas y, más aún, hacia la Eternidad. Esa “inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira” (verso 116) problematiza progresivamente la unidad, la individualidad de esa voz, quien no logra dar una respuesta a su “saudade a qualquer coisa” (verso 117), expresada en forma de preguntas retóricas. A su vez esa inestabilidad, esa incerteza, atraviesa el cuerpo, la piel, las entrañas y se transforma en emociones como el miedo, el recelo, la angustia, la congoja, la ansiedad, hasta que, versos después, afirma: “Treme já todo o chão do meu psiquismo” (verso 183). El imperio de las sensaciones, su intensidad creciente, nos recuerda las reflexiones de Keats y Byron acerca de esa búsqueda de la emoción y de las consecuentes perturbaciones de la propia subjetividad. Asimismo, podríamos vincular esta conmoción de la subjetividad con la concepción del “poeta camaleón” que Keats expone en su correspondencia, es decir, una voz sin una identidad propia. En su ya citado ensayo, Mariana Gray de Castro recupera los estudios de George Monteiro, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos y Antonio M. Feijo acerca del influjo de John Keats en la obra de Pessoa y analiza, a su vez, la influencia de los postulados de este poeta romántico en la generación de los poetas modernistas:

Such haunting words of authorial impersonality were instrumental in shaping the artistic ideals of the modernist generation to which Pessoa belonged, and consequently their literary practice too. The modernists came to regard impersonality as one of the hallmarks of artistic genius; Eliot’s seminal essay “Tradition and the Individual Talent” argues that the best part of a poet’s work is “a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (2015: 153).

Esta crítica observa que otra de las nociones fundamentales formuladas por Keats, la “capacidad negativa” del poeta, resulta singularmente productiva para pensar la estrategia de la heteronimia en Pessoa: “Negative capability is required for the creation of the heteronymic universe, which embodies the same quality in its fictional existence” (2015: 158). En su “Ultimátum”, Álvaro de Campos postulaba la “abolição do preconceito da individualidade”, tanto

a nivel político como filosófico y artístico: “nenhum artista deverá ter uma só personalidade, deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível” (1917: 30)⁶.

Si regresamos al análisis del poema, observaremos que la visión del paquebote real se transforma en una visión poética, a través de la imaginación, de todos los navíos que “comovem-me como se fossem outra coisa” (verso 140) y esa conmoción se traduce en una enumeración exaltada de elementos asociados a la “vida marítima”: costas, cabos, islas, playas, los distintos Océanos. La sucesión de exclamaciones culmina con una nueva expresión de deseo, un deseo de fusión ilimitado que conduce a la desaparición del yo: “Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos, / Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!” (verso 164). En este sentido, podríamos vincular también este paquebote con la urna griega o con el ruiseñor de las “Odes” de John Keats, en tanto el contacto con estos elementos reales y las sensaciones que generan en los sentidos del artista funcionan como fundamento de la experiencia estética y de la captación de una realidad trascendente. Como se advierte en los poemas del autor británico, la Belleza necesita de un sustento sensible, una “cosa etérea” (Bowra, 1972: 153) que aparte al hombre de la vida ordinaria, absorba su pensamiento (“Thou dost tease us out of thought”, le dice el poeta a la urna) y, así, le permita conocer la verdadera naturaleza del mundo y comprender en plenitud aquello que está oculto para la mayoría. Asimismo, el acceso a ese conocimiento en “Ode to a nightingale” también conduce al sujeto a un éxtasis de tal intensidad que deriva en la voluntad de una unión completa que, como observábamos en la “Ode marítima”, culmina en la disolución total y la muerte:

Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad

⁶ Más allá de la indudable influencia de Keats, es necesario reconocer que el gran modelo de la despersonalización según Pessoa es William Shakespeare. En numerosas ocasiones, el poeta portugués menciona al dramaturgo al reflexionar sobre estas cuestiones. Por ejemplo, en un pasaje de *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* dedicado a Shakespeare, sostiene: “the lyrical genius of the highest grade (...) ranges over all types of emotion, incarnating them in persons and so perpetually depersonalising itself” (1966: 299).

In such an ecstasy!
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
To thy high requiem become a sod (versos 55–60).

Por otra parte, en la "Ode" de Campos, las tensiones de la subjetividad se relacionan también con su vivencia del tiempo. Inicialmente la atracción hacia el mar se une, como ya señalamos, con la fascinación por el pasado, con la nostalgia por lo perdido. No obstante, el sujeto poético se autorrepresenta con rasgos que nos permiten situarlo en un contexto histórico e identificarlo con el heterónimo Álvaro de Campos, gracias a los datos de su biografía: "Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro" (verso 197). Al mismo tiempo, se hace patente su contradictoria relación con la Modernidad al expresar, por un lado, la seducción que ejercen sobre él los avances tecnológicos y, por otro, esa añoranza de épocas remotas:

E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas, (...)
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,
De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
O Puro Longe, liberto do peso do Actual...
E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,
Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.
Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles
(versos 196–204).

Así, aunque el primer verso se vincula con la estética futurista en la alabanza a las máquinas y al presente, inmediatamente después el sujeto se lamenta por lo perdido, representado en la lentitud y el misterio. Esta contraposición de sentidos se observa claramente en el verso 215, en el cual se mencionan "correias-de-transmissão na Minh'alma", metáfora que aúna la tecnología y el espíritu. De esta manera, el poema se construye progresivamente a través de una serie de antítesis: lo cercano y lo lejano, lo visible y lo invisible, el presente y el pasado.

Nuevamente, entonces, el sujeto poético se ve confrontado, penetrado, por el "delírio das coisas marítimas" y por el "sonho das águas" y, al responder a ese llamado del océano, entra en un estado de ensoñación que lo remonta a glorias pretéritas asociadas a la figura del hombre de mar. El poeta

se dirige inicialmente a una segunda persona, a quien convoca a partir de un apóstrofe: "Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu / Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês" (versos 221 y 222). Como ya advertimos, existe un claro vínculo entre la cuestión marítima y la reescritura de la tradición literaria británica. Patricia Silva MacNeill afirma:

Despite the array of past maritime ages evoked in these verses, the prevalent cultural references associated with this maritime imagery belong to the English literary heritage. Hence, the speaker's guide to "the ancient sea life" is an English sailor (...). The sailor's name was possibly inspired by characters from short stories in W. W. Jacobs's *Sailors' Knots* (1909). The traditional English nautical call of mariners is evoked, as is the dying song of Captain Flint, the notorious pirate from Robert Louis Stevenson's *Treasure Island* (1883) (2015: 96).

De esta manera, "O chamamento confuso das águas, / A voz inédita e implícita de todas as coisas do mar", se conectan indisolublemente con la cultura anglosajona y pueden remontarse a las primeras manifestaciones literarias de esta cultura. Basta recordar la elegía medieval "The seafarer"⁷, en la cual el sujeto poético también se ve "conmovido por el mar", que lo incita a embarcarse más allá de la incertidumbre y las futuras penurias: "world hurries forward: / all these urge him, doomed of mind, / his spirit to sojourn on which he so minds, / to depart far on flood-ways" (1966: 34). Así como este navegante siente que "Mind's desire urges, ever and again, / my spirit to fare, that I, far hence, / foreigners', pilgrims', homeland should seek" (1966: 35), también el sujeto de la "Ode marítima" refiere las sensaciones físicas que lo atraviesan y lo acercan al éxtasis ("Sinto corarem-me as faces. / Meus olhos conscientes dilatam-se", versos 241 y 242). Dicho éxtasis se manifiesta en el calor que afecta la sangre y en el movimiento rítmico ascendente que se hace ostensible en las exclamaciones, en el léxico relacionado con un dinamismo caótico ("alboroto", "giro", "explosivo", "dinámicos"), para finalmente plasmarse en los versos "¡Todo o meu corpo atira-se pra frente! / Galgo pla minha imaginação fora em torrentes!"(versos 263 y 264), donde los verbos "lanzar" y "saltar" implican también un desplazamiento hacia un espacio que está más allá, más lejos. En este sentido, ambos llamados generan en el yo

⁷ Es interesante advertir que el poeta modernista Ezra Pound publicó en 1911 una reescritura de esta elegía, que lleva el mismo título.

lirico un ansia, un deseo vinculado a la aventura y a lo desconocido⁸ que se expresa simbólicamente en el mar y que, en el caso de la "Ode marítima", nos remite una vez más a lo Absoluto. Así, la partida se refiere en este poema, tanto a la navegación, como a la búsqueda trascendente: "Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar. / Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta" (versos 257 y 258).

La navegación será también asociada a ciertas características de los hombres de mar, especialmente ligadas a su masculinidad (la valentía, la fuerza, la temeridad, la peligrosidad), lo que permitirá al sujeto exaltar "O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima" (verso 274). Como ya advertimos, se enumerarán ciertos pueblos históricamente asociados a la aventura y a la conquista de los mares, cuya gloria pasada será admirada fundamentalmente por su carácter fundador, por haber ganado "los premios de Novedad". No obstante, al enumerar los rasgos destacables de esos hombres, el poeta elige subrayar especialmente los elementos oscuros: "todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados" (verso 326). El último término nos remite una vez más a esa búsqueda trascendental y permite entender la figura del marinero, del pirata, como un nexo con una realidad superior, profundamente anhelada por el sujeto quien, a su vez, caracteriza nuevamente su vida con adjetivos que funcionan como una antítesis de lo anterior: "A minha vida sentada, estática, regrada e revista" (verso 348).

Margaret Cohen en *The novel and the sea* (2010) se refiere a un proceso de sublimación en la imagen literaria del mar a partir del Romanticismo, un movimiento hacia una representación que deja de lado los barcos y los marineros para poblar las aguas de figuras arcaicas, demoníacas, legendarias. En tal sentido, señala que en esta construcción discursiva se observa una contraposición entre la existencia cívica y liberal de la vida en la tierra y la libertad ilimitada que el mar simboliza, alejada de la concepción burguesa de la virtud. En la "Ode", el sujeto expresa reiteradas veces su voluntad de "Fugir convosco à civilização! / Perder convosco a noção da moral!" (versos 338 y 339). También en el poema "Passagem das Horas", Álvaro de Campos se

⁸ Por otra parte, esa vida marítima se contrapone, tanto en "The seafarer" como en la "Ode", a la vida terrestre. En el primer caso, está caracterizada por la seguridad y la felicidad que, sin embargo, no alcanzan para refrenar el impulso de partir. En el caso de la "Ode", esa existencia cotidiana se vincula con el tedio, la rutina y la estrechez de la vida moderna y genera una crisis en la configuración de esa voz, la del heterónimo Álvaro de Campos.

ubica en este ámbito fuera de la legalidad: "Cometi todos os crimes / vivi dentro de todos os crimes" (1997: 2, 165), e incluye al "salteador dos mares" en su abrazo conmovido de unión con la humanidad. Así, la construcción de la figura de Campos se pone en relación con los personajes marginales ligados a esta vida marítima, cuyas motivaciones responden a un deseo de supervivencia, fortuna, poder, saber y, fundamentalmente, con "the sheer thrill of the new" (Cohen, 2010: 11). De la misma manera, John Mack remarca la antítesis en la configuración cultural de la tierra y del mar, que se expresa simbólicamente como un contrapunto entre civilización y vacío, entre un tiempo histórico y un espacio atemporal:

Literature and hymnology are replete with such reflection, rendering the sea a symbolic and metaphorical narrative device rather than a real place. The predominant Western view of the sea might be characterized as that of a quintessential wilderness, a void without community other than that temporarily established on boats crewed by those with the shared experience of being tossed about in its surface, and a space without ruin or other witness to the events which may have taken place on its surface (2013: 17).

Si tomamos algunos ejemplos del Romanticismo inglés, podremos observar que el mar resulta un tema fascinante para autores como Keats, Shelley o Byron, en tanto espacio ligado tanto a la grandeza como a la incertidumbre y el temor. En las descripciones de las experiencias náuticas de escritores británicos como Radcliffe, o los ya mencionados Shelley y Byron, pero también en las pinturas de Turner, Mack observa la presencia de lo sublime, "that potent mix of awe and sheer terror" (2013: 28).

En el soneto "On the Sea" (1817) de John Keats, la descripción del océano se orienta a destacar ciertos aspectos que hemos observado en la "Ode" de Campos, como el vínculo entre el mar y la eternidad, el poderío fascinante de las aguas, así como los rasgos asociados a su aspecto más oscuro: la desolación, los sonidos sombríos, el estado de encantamiento que genera en el alma del hombre, que en este soneto se relaciona con el hechizo de la diosa Hécate (divinidad del inframundo): "It keeps *eternal whisperings* around / *Desolate* shores, and with its *mighty* swell / Gluts twice ten thousand Caverns, till the *spell* / Of *Hecate* leaves them their old *shadowy sound*" (versos 1 – 4, la cursiva es nuestra). Más adelante, a través del apóstrofe, convoca a sus lectores a acercarse a esta experiencia abarcadora del

mar para revitalizar los sentidos (particularmente se refiere a la vista y el oído), irritados y cansados a causa de las sensaciones vacías de la realidad cotidiana (*rude, cloying*). En este caso, el espacio escogido no es un muelle sino una caverna o cueva, un lugar más salvaje, pero que, tal como observamos al comienzo de la "Ode", invita a la contemplación, a una meditación melancólica (connotada en el uso del verbo "brood"):

Oh, ye! who have your eyeballs vexed and tired,
Feast them upon the wideness of the Sea;
Oh ye! whose ears are dinned with uproar rude,
Or fed too much with cloying melody —
Sit ye near some old Cavern's Mouth and brood (versos 9–13).

El carácter insondable del mar aparece también en el poema "Time" de Percy Shelley, el cual comienza con un apóstrofe ("Unfathomable Sea!") que subraya justamente ese aspecto inconmensurable e indescifrable de las aguas. El océano que "claspest the limits of mortality" (verso 5) se describe como un espacio sin límites (*shoreless*) y peligroso ("Vomitest thy wrecks on its inhospitable shore", verso 7) y, de esta forma, se pone en relación con lo sublime: "Treacherous in calm, and terrible in storm, / Who shall put forth on thee, / Unfathomable Sea?" (versos 8–10). Así, cuando el poeta se pregunta quién osará enfrentarse a ese misterio, de alguna manera se engrandece la figura del hombre de mar.

Como ya hemos señalado, en la construcción de la imagen del pirata el intertexto más claramente aludido en la "Ode marítima" es *Treasure Island* (1883), de R.L. Stevenson. En el verso 410, el sujeto se dice enfebrecido, el mundo de la "piratería antigua" ha hecho explotar su cerebro y romperse sus venas: "estala em mim, feroz, voraz, / A canção do Grande Pirata". Aquí se introduce por primera vez la cita textual de "Dead Man's Chest" o "Fifteen Men On The Dead Man's Chest", la sea-song entonada en el capítulo inicial de la novela por el viejo Billy Bones, protagonista de las pesadillas del joven narrador. En la descripción de la vida marítima que hace este oscuro personaje, y en el efecto que causan su persona y sus relatos en quienes lo rodean, podemos observar la representación del estereotipo del pirata:

His stories were what frightened people worst of all. Dreadful stories they were – about hanging, and walking the plank, and storms at sea, and the Dry Tortugas, and wild

deeds and places on the Spanish Main. By his own account he must have lived his life among some of the wickedest men that God ever allowed upon the sea, and the language in which he told these stories shocked our plain country people almost as much as the crimes that he described (1915: 6).

Los ahorcamientos, la viga, los territorios salvajes, las tormentas son lugares comunes de la piratería, imágenes que retoma Álvaro de Campos en su "Ode". Asimismo, la referencia al lenguaje escandaloso, a la perversidad y los crímenes de esos hombres de mar, en contraposición con la gente sencilla y tranquila que habita en el pueblo, nos remiten también a esa fascinación que siente el sujeto por el aspecto oscuro y terrible de la vida marítima, aspecto que en esa ansia de fusión se asocia a una carga de sadomasoquismo, cuando expresa su deseo de ser herido, desgarrado, violado⁹. La emoción intensa se plasma no solo en los fragmentos diseminados de la canción tomada de la novela de Stevenson, destacados en cursiva y luego en mayúsculas para subrayar la idea de que "Tudo canta a gritar!", sino también en la aparición de exclamaciones que van derivando en el letrismo (por ejemplo en el verso 442: "ahó- ó- ó- ó- ó- ó- ó- ó- ó- ó- yyy...") como una forma de expresión de esa melodía desatada de la violencia, fuera de todo control racional:

E há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas.
Há uma orquestração no meu sangue de balbúrdias de crimes,
De estrépitos espasmados de orgias de sangue nos mares (...)
Queria eu que fosse em seu Todo meu corpo em seu Todo, sofrendo,
Que fosse meu corpo e meu sangue, compusesse meu ser em vermelho,
Florescesse como uma ferida comichando na carne irreal da minha alma! (versos 463–476).

Una vez más el cuerpo aparece afectado por la intensidad de la sensaciones, sobre todo visuales y auditivas. Además, esta vivencia de la sexualidad fuera de la norma es otra forma de oponerse, aunque solo sea

⁹ Estas referencias a la sexualidad asociada a la violencia sobre el propio sujeto, siempre en búsqueda de emociones más intensas, reaparece en la "Ode" versos más adelante: "Humilhai-me e batei-me! Beijai com cutelos de bordo e açoites e raiva / O meu alegre terror carnal de vos pertencer" (versos 563–575), así como en otros poemas de Álvaro de Campos, el único de los heterónimos que aborda estas cuestiones. Basten como ejemplo los versos de la oda sensacionista "A Passagem das Horas": "Batam-me, trespassem-me, ultrapassem-me! / Sou eu que me bato, que me trespasso, que me ultrapasso!" (versos 390 y 391).

discursivamente, a la vida burguesa y a sus instituciones rígidas, es otro gesto de rebeldía del sujeto, quien se aparta de las expectativas y las convenciones: "Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?" ("Lisbon revisited, 1923", 1997: 2, 208). En este sentido podemos, por un lado, recordar algunas de las afirmaciones de los Manifiestos de la revista modernista *Blast* como "We are Primitive Mercenaries in the Modern World" o "the artist of the modern movement is a savage", y por otro, ligar la imagen literaria del pirata con la construcción del héroe romántico.

Nos gustaría detenernos brevemente en la configuración del llamado "Byronic hero", en tanto cumple la doble función de revelar y ocultar la figura del poeta. En *The Byronic Hero. Types and prototypes*, Peter L. Thorslev destaca que, en el caso de Lord Byron, se ha producido en el público y en la crítica una identificación casi absoluta entre "poet and poetic characters" (1965: 8). Además, este crítico advierte que el héroe asume en las obras diferentes tipos y máscaras, lo que nos permite relacionar esta cuestión con las reflexiones de Antonio Carreño, quien señala que "La máscara no conlleva un intento de falsificar la propia voz, sino, por el contrario, de hacerla diferente, personal y distinguible" (1982: 16). Así, este gesto de desdoblamiento es un elemento fundamental a la hora de analizar la configuración de ese sujeto poético: "Nos importa el estudio del doble como concepción metafórica y simbólica (*máscara*) dentro de la esfera imaginativa que establece su figuración en el texto lírico. Es decir, como artificio y concepto retórico" (Carreño, 1982: 24).

Entre estas máscaras o estereotipos del héroe byroniano, Thorslev distingue, por ejemplo, "The child of Nature", "The Hero of Sensibility", "The Gothic Villain" y "The Noble Outlaw". Asimismo, tales tipos asumen múltiples rostros que van desde Satán, Prometeo, Fausto, Napoleón o Don Juan hasta, como veremos, el Corsario. Estos nombres evidencian que el héroe romántico surge como reacción a una época racional, analítica, en la que el sentido común y la "prudent mediocrity" eran los valores imperantes, mientras que se condenaba todo tipo de excentricidad o exceso. Justamente en la figura de Conrad, protagonista del extenso poema "The Corsair", se podría observar la encarnación del tipo del "Noble Outlaw", el hombre noble pero descastado, exiliado, que se aparta de la sociedad para afirmar su propia individualidad:

The sins for which he accepts responsibility are not those of his misdeeds which society considers most reprehensible. (...) not only are his sins his own, but his moral values are also his own; he chooses his values in open defiance of the codes of society (Thorslev, 1965: 163)¹⁰.

Este héroe de los "Turkish Tales", este hombre superior y muchas veces contemplativo, al mismo tiempo "is a creature of action, of impulse, even of instinct. He is a striking figure, certainly, and, in a dashing way, an attractive figure" (Thorslev, 1965: 164). En el siguiente fragmento del Canto I, la descripción de Conrad lo configura como un ser excepcional:

That man of loneliness and mystery,
Scarce seen to smile, and seldom heard to sigh—
Whose name appals the fiercest of his crew,
And tints each swarthy cheek with sallower hue;
Still sways their souls with that commanding art
That dazzles—leads—yet chills the vulgar heart.
What is that spell, that thus his lawless train
Confess and envy—yet oppose in vain?
What should it be, that thus their faith can bind?
The power of Thought—the magic of the Mind!
Linked with success—assumed and kept with skill,
That moulds another's weakness to its will (versos 175–186).

En la construcción de este héroe podemos relevar los rasgos fascinantes del pirata que hemos reconocido en la "Ode marítima": su altivez, su carácter temible, su voluntad indomable, el efecto de temor y atracción que genera en quienes lo rodean, su relación con el misterio y la magia del pensamiento. Por otra parte, el poema comienza con el canto de los hombres de mar que habitan en esa isla apartada, la tripulación de Conrad, que deja oír "the sounds that thrill'd the rocks along, / And unto ears as rugged seem'd a song!" (versos

¹⁰ En este sentido, su actitud hacia la sociedad se relaciona con el satanismo, otro de los aspectos recurrentes del héroe romántico. Como afirma Peter Schock, "The presence of various forms of 'Satanism' in Romantic writing has been widely acknowledged. By now a familiar phrase in literary history, 'Romantic Satanism' conveys to many readers the sense of moral transgressiveness exhibited by figures like Byron's protagonists. (...) All of these senses of Satanism have been extended to cover a range of Romantic attitudes or stances —typically individualism, rebellious or defiant self-assertion, and daemonic sublimity" (2003: 4).

45 y 46). Los versos de los marineros expresan los peligrosos encantos de la vida marítima:

"Oh, who can tell, save he whose heart hath tried,
"And danc'd in triumph o'er the waters wide,
"The exulting sense—the pulse's maddening play,
"That thrills the wanderer of that trackless way?
"That for itself can woo the approaching fight,
"And turn what some deem danger to delight;
"That seeks what cravens shun with more than zeal,
"And where the feebler faint –can only feel–
"Feel –to the rising bosom's inmost core,
"Its hope awaken and its spirit soar?
"No dread of death –if with us die our foes–
"Save that it seems even duller than repose:
"Come when it will –we snatch the life of life–
"When lost –what recks it– by disease or strife?
"Let him who crawls enamoured of decay,
"Cling to his couch, and sicken years away;
"Heave his thick breath; and shake his palsied head;
"Ours – the fresh turf, and not the feverish bed (Versos 9–30).

En esta descripción de la vida en el mar encontramos esa búsqueda de sensaciones intensas que Byron mencionaba en su carta y que Álvaro de Campos anhela en su "Ode". Las expresiones como "exulting sense", "pulse's maddening" o "thrills" nos remiten a una existencia signada por el placer de la batalla, del peligro y el viaje, por una elección vital en la que se prefiere la muerte gloriosa en las aguas a la vida monótona, al reposo y la lenta decadencia¹¹.

¹¹ Podríamos relacionar el canto de los marineros del poema de Byron con las palabras de Ulysses en el monólogo dramático del mismo nombre, escrito por Lord Tennyson en 1833. En este poema, un héroe ya anciano exhorta a sus hombres para que vuelvan a embarcarse con él, ya que su propia naturaleza le impide asentarse, aceptar el tedio de la cotidianidad, abandonar la aventura: "I cannot rest from travel: I will drink / Life to the lees". Una vez más, entonces, la vida marítima se asocia al deseo de ir más allá de lo conocido, de buscar nuevos desafíos, a pesar de que el desenlace inevitable sea la propia muerte:

(...) Come, my friends,
'Tis not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite

Si regresamos al análisis de la “Ode marítima”, observaremos que el sujeto, luego de sumirse en la “máquina de febre das minhas visões transbordantes” (verso 536) y de dejarse llevar por la velocidad y el torbellino de su delirio, se lamenta por no poder deshacerse de su personalidad de “ingeniero, práctico a la fuerza”, es decir, de su pertenencia a la Modernidad. Sin embargo, su desprecio alcanza nuevas proporciones al lanzar una maldición que no ahorra expresiones groseras, un insulto generalizado a la humanidad, de la que él mismo forma parte:

Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização! (...)
Moços de esquina —todos nós o somos— do humanitarismo moderno!
Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,
Sem coragem para ser gente com violência e audácia,
Com a alma como uma galinha presa por uma perna!
(Versos 549–555).

No obstante, una vez alcanzado este clímax, se produce un cambio abrupto en el ritmo ascendente del poema y el agotamiento del sujeto se plasma nuevamente en una imagen asociada a la máquina: “Decresce sensivelmente a velocidade do volante” (verso 623). Este cambio se corresponde, a su vez, con una transformación en la representación del mar, descrito como al inicio, es decir, como un espacio desierto y vacío ligado al misterio y al pasado: “há um mar nocturno dentro de mim, / Sabe dos longes dele, nasce do seu silêncio, / Outra vez, outra vez o vasto grito antiquíssimo” (versos 626–628). Ese océano interior es el “alma dos Abismos” que evoca el recuerdo de la infancia, la *saudade* por “aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter” (verso 646), en un conjunto de versos que se transforman en un

The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
It may be that the gulfs will wash us down:
It may be we shall touch the Happy Isles,
And see the great Achilles, whom we knew.
Tho' much is taken, much abides; and tho'
We are not now that strength which in old days
Moved earth and heaven, that which we are, we are;
One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield (1907: 96).

remanso donde recuperarse del resquebrajamiento de la subjetividad que conlleva el deseo de fusión con el todo. Sin embargo, la emoción causada por la rememoración resulta también dañina para el poeta, quien se esfuerza desesperadamente por convocar una vez más la canción del Gran Pirata “através duma imaginação quase literária” (verso 720) y logra oír de nuevo el llamado de las aguas, aunque este estado se mantenga por unos pocos versos.

Finalmente, se produce el retorno a la escena inicial, a la contemplación del paquebote que aún está lejos. Las contradicciones del sujeto reaparecen cuando retoma la alabanza de “as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras” (verso 770) y las exclamaciones expresan la admiración por la “Maravilhosa vida marítima moderna, / Toda limpeza, máquinas e saúde!” (versos 772 y 773). En este sentido, es clara la contraposición entre estas dos especies de “vidas marítimas” que se describen en la “Ode”: la mítica y legendaria, signada por la literatura, el misterio, la oscuridad y la violencia, frente a la navegación moderna, aséptica, veloz, que conduce hacia el progreso. El sujeto canta en estas estrofas la poesía de las máquinas, símbolos de la nueva vida comercial y mundana, la belleza de las oficinas, del comercio¹². Aparece en el poema, como ya dijimos, el doble aspecto del mar en su representación cultural occidental, tal como lo planteaba Sebastian Sobeki, en tanto mito y en tanto conectividad. A continuación, el poeta se enorgullece de su época, con sus grandes vapores y navíos de pasajeros, que permiten recorrer el mundo y ver “todas las cosas”, y estas reflexiones van acompañadas de un estado espiritual opuesto también al frenesí anterior: “Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como *gentlemen*, / São práticos, longe de desvairamentos, enchem de ar marítimo os pulmões, / Como gente perfeitamente consciente de como é higiênico respirar o ar do mar” (versos 805–807). Aquí vemos aparecer otra referencia al carácter inglés, en este caso asociado a las buenas maneras, a la practicidad, a la limpieza. También el aspecto temporal se ve encauzado: las “horas de

¹² Más allá de las deudas evidentes con el Futurismo, que ya hemos mencionado, Silva MacNeill relaciona también esta alabanza al progreso y a las máquinas con el Modernismo británico: “By juxtaposing the commercial efficiency of modern ships with ancient maritime epics such as Homer’s *Odyssey*, the speaker contrasts the new values associated with capitalist modernity to the old world order, which he had so nostalgically evoked in the preceding section. His praise of the efficiency of the machines in modern ships resembles the importance ascribed to machine —like efficiency by the vorticists” (2015: 100).

trabajo" le dan una orientación, regularizan el presente, contraponiéndolo a ese pasado soñado de los hombres de mar, pero también al tiempo de la infancia.

La despedida llegará a partir de la contemplación de otra embarcación, en este caso un *tramp-steamers* inglés, "proletario dos mares", un barco mercantil que transporta carga hacia un puerto de su patria (Cardiff, Liverpool, Londres son los posibles destinos mencionados). Gracias a la naturaleza honesta, cumplidora, tranquila de esta nave, el poeta puede recuperar la paz: "me fizeste o favor / De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos, / E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar" (versos 872-874).

Palabras finales

En el análisis precedente, hemos podido observar los diversos elementos de la cultura británica que impregnan la "Ode marítima", desde las referencias directas a Inglaterra como potencia naval, como nación asociada a la Modernidad y al progreso, hasta los intertextos literarios, algunos más evidentes como *Treasure Island* de Stevenson y otros que se insinúan en la construcción de las imágenes del pirata, del mar y en la configuración del sujeto poético. Hemos tratado de advertir también cómo el Romanticismo y el Modernismo influyen en la poética de Álvaro de Campos y en los postulados del sensacionismo, y cómo, por otra parte, la unión de lo europeo y lo portugués es un eje fundamental en el proyecto estético de Fernando Pessoa, en quien conviven la "apertura y la ausencia de una admiración pueril por lo extranjero" (Swiderski, 2012: 61). Así, en la Ode, el yo lírico afirma que el "grito inglés" se hace universal en su sangre, en una apropiación que procura superar la oposición entre cosmopolitismo y nacionalismo. De la misma manera, Pessoa volverá su mirada a los años de la infancia y a su formación en Sudáfrica, colonia británica, para revelar a su amigo Mario de Sá-Carneiro: "Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si" (Pessoa, 1986: 115).

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1966). "The seafarer". En John Pope (ed.), *Seven old English poems*. Nueva York: Bobbs-Merrill, pp. 84-90. En <https://archive.org/details/sevenoldenglishp00pope/page/n7> [22 de enero de 2021].
- BOTHE, Pauly Ellen (2015). "Notes on the Modernist Long Poem in the Writings of Fernando Pessoa's Heteronym Álvaro de Campos and T.S. Eliot". En Patricio Ferrari y Jerónimo Pizarro (eds.), *Fernando Pessoa as English Reader and Writer. Portuguese Literary and Cultural Studies 28*. Massachusetts: Tagus Press, pp. 66-81.
- BOWRA, Cecil (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- BYRON, George Gordon (1814). *The Corsair. A tale*. Londres: Thomas Davidson. En <https://archive.org/details/corsairtale00byrorich/page/n5> [22 de enero de 2021].
- CARREÑO, Antonio (1982). "Introducción". En *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid: Gredos, pp. 13-46.
- DRUMMOND, Clara (2014). "Lord Byron, 19th-century bad boy". En <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/lord-byron-19thcentury-bad-boy> [21 de enero de 2021].
- COHEN, Margaret (2010). *The novel and the sea*. Princeton: Princeton University Press.
- GERSÃO, Teolinda (1982). "Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal", en *Portugal Futurista* [1917], Facsímil. Lisboa: Contexto, pp. XIX-XL.
- GRAY DE CASTRO, Mariana (2015). "Pessoa and Keats". En Patricio Ferrari y Jerónimo Pizarro (eds.), *Fernando Pessoa as English Reader and Writer. Portuguese Literary and Cultural Studies 28*. Massachusetts: Tagus Press, pp. 143-163.
- KEATS, John (1977). *Poesía completa*. Edición bilingüe. Barcelona: Ediciones Barcelona.
- MACK, John (2013). *The Sea: A Cultural History*. Londres: Reaktion Books.
- MARTÍN LAGO, Pedro (1993). "Heteronimia y filosofía". En *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Universidade de

- Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 54–85.
- ORDÓÑEZ, Andrés (1985). "Modernidad, heteronimia y proyecto nacional en Fernando Pessoa", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, ICI), n.º 425 (noviembre), pp. 143–165.
- PESSOA, Fernando (1917). "Ultimátum", en *Portugal Futurista* (Lisboa), n.º 1, 30.
- (1966). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1986). *Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa–América.
- (1993). "Tábua Bibliográfica", *Presença*, n.º 17, Facsímil. Lisboa: Contexto, p. 250.
- (1994). *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- (1996). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1997). *Obra poética*. 2 vol. bilingües. Introducción, traducción y notas Miguel Ángel Viqueira. Barcelona: Ediciones 29.
- RIBEIRO DE ALMEIDA, Rodrigo (2014). "«Ultimatum» de Álvaro de Campos: La regeneración pessoana en el ingeniero de Tavira". Universidad de las Islas Baleares. En http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/index/assoc/Calado_B.dir/Calado_Baltazar_Ribeiro_Almeida_Rodrigo.pdf [22 de enero de 2021].
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2000). "La vocación europeísta de Orpheu" y "Paulismo, interseccionismo y sensacionismo: Fernando Pessoa y el espectáculo de la heteronimia". En *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915–1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 39-80.
- SCHOCK, Peter (2003). *Romantic Satanism*. London: Palgrave Macmillan.

- SHELLEY, Percy Bysshe (1914). *The complete poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Oxford University Press. En <https://archive.org/details/completepoeticalshel> [20 de enero de 2021].
- SILVA MACNEILL, Patricia (2015). "Mediating Transnational Reception in Portuguese Modernism: Fernando Pessoa and the English Magazines". En Patricio Ferrari y Jerónimo Pizarro (eds.), *Fernando Pessoa as English Reader and Writer. Portuguese Literary and Cultural Studies 28*. Massachusetts: Tagus Press, pp. 82-108.
- SIMÕES, João Gaspar (1996). "Drama en gente". En *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación*. México: FCE, pp. 189-234.
- SOBECKI, Sebastian (2008). *The Sea and Medieval English Literature*. Cambridge: Boydell & Brewer.
- STEVENSON, Robert Louis (1915). *Treasure Island*. New York: Harper & Brothers.
- SWIDERSKI, Liliana (2012). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión, los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUDEM.
- TABUCCHI, Antonio (1998). *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- TENNYSON, Lord Alfred (1907). *Poetical works*. New York: Macmillan.
- THORSLEV, Peter (1965). *The Byronic Hero. Types and prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

“MINHAS PALAVRAS PARECEM-ME GENTE”: EL MISTERIO DE HABLAR EN *O MARINHEIRO*

MARIANA BLANCO

CIEsE, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

*Toda a vida da alma humana
é um movimento na penumbra.*

Todo o mundo é confuso, como vozes na noite.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

O único mistério é haver quem pense no mistério.

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*

Proyecciones del simbolismo en la poética de Fernando Pessoa

En el presente capítulo nos proponemos examinar las proyecciones del drama simbolista en la pieza *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, prestando especial atención al estatuto misterioso de la palabra y a la relación de extrañamiento entre el personaje dramático y su propia voz. Procuraremos, asimismo, reconocer en este texto breve algunas de las claves del ejercicio de despersonalización que Pessoa lleva al extremo en su obra lírica, centrándonos en la fascinación del escritor portugués por el ocultismo y, puntualmente, en su concepción del quehacer poético como experiencia mediúmnica. Escrito en 1913 y publicado por primera vez en 1915, es decir, en pleno auge “del huracán heteronímico” (Tabucchi, 1998: 145) este “poema dramático” (Campos Pámpano, 1982: 13) ha sido considerado, en efecto, como un antecedente del *drama em gente*, famosa expresión con la que el autor define

ese polifónico universo literario creado por sus heterónimos. En este sentido, coincidimos con Antonio Tabucchi cuando advierte que el texto de Pessoa, por su originalidad, ambigüedad y riqueza, no puede ser leído como una simple secuela de la obra de Maurice Maeterlinck, máximo representante del simbolismo teatral europeo. No obstante, los puntos de contacto entre su "drama estático", la corriente simbolista y la producción del dramaturgo belga nos parecen, en principio, insoslayables. En su conciencia de la opacidad del mundo y en la búsqueda de nuevas vías de acceso y conexión con lo inefable, con lo desconocido, *O Marinheiro* participa de los fundamentos constitutivos del teatro simbolista, pero, al mismo tiempo, trasciende esta filiación y explora el misterio de la existencia desde una perspectiva singularmente pessoana, condensando algunas de las preocupaciones centrales de la poética del autor: el conflicto entre ficción, verdad y memoria, entre sueño y realidad, entre sujeto y lenguaje.

Ya en su ensayo "Lo trágico cotidiano", incluido en el volumen *Le Trésor des Humbles* de 1896, Maeterlinck señalaba la necesidad de una renovación del arte dramático que, demasiado apegado a la brutalidad de la anécdota, a la lucha interpersonal y al eterno combate entre la pasión y el deber, se había vuelto anacrónico e incapaz de dar cuenta de la tragedia esencial de la vida cotidiana, más real, profunda y silenciosa que lo trágico de las grandes aventuras. Apelaba, en consecuencia, a la posibilidad de un "teatro estático", cuyo conflicto no se fundara en un momento excepcional y violento de la existencia, sino en la existencia misma. Un teatro orientado a revelar lo que hay de misterioso y sorprendente en el solo hecho de vivir:

Trataríase más bien de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en mitad de una inmensidad que nunca se halla inactiva. Trataríase más bien de hacer oír por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino. Trataríase más bien de hacernos seguir los pasos vacilantes y dolorosos de un ser que se acerca o se aleja de su verdad, de su belleza o de Dios (1935: 65).

Se me dirá tal vez que una vida inmóvil no sería muy visible, que es necesario animarla con algunos movimientos variados y aceptables (...). No sé si es verdad que un teatro estático resulta imposible (1935: 68).

Tal redefinición del conflicto dramático que, en su estatismo, busca aproximarse a un movimiento de otra naturaleza, el movimiento interior del alma (Maeterlinck, 1935: 70), implica, para Peter Szondi, “substituir la categoría de acción por la de situación” (2011: 121) y, en términos estrictamente dramaturgicos, aleja el género creado por Maeterlinck del drama auténtico. Al respecto señala Joseph Danan que, si desde finales del siglo XIX, la crisis de la acción adopta múltiples formas en el drama, formas que van del descentramiento a la fragmentación, “es el ‘teatro estático’ de Maeterlinck el que se constituye en una de las manifestaciones más radicales, porque tiende a anular la acción, cortando de raíz lo que hace la *dinámica* del acto teatral” (2001: 37). Efectivamente, la presunta ausencia de acción, de la “gran acción” en sentido aristotélico, con su organicidad, unidad y coherencia, fue considerada, en su momento, como uno de los principales “defectos” (Balakian, 1969) del primer teatro simbolista, cuyo impulso renovador introdujo profundas transformaciones en la convención dramática heredada del teatro clásico. Sin embargo, como afirma Balakian,

si en estas obras da la sensación de que no existe crisis, se debe a que en verdad la crisis está siempre presente y a que esta presencia debe manifestarse mediante una gran dosis de sensibilidad en lugar de hacerlo mediante la acción (1969: 156).

En este punto, es indudable que Pessoa, estudioso atento de “a essência do teatro e a arte de alguns dramaturgos” (Quadros, 1986: 147), recupera la noción maeterlinckiana del *drame statique*. En la nota que acompaña la primera aparición de *O Marinheiro* en el número 1 de la revista *Orpheu*, formula su propia definición de teatro estático, privilegiando, como lo hiciera Maeterlinck, la revelación de las almas y la creación de situaciones, por sobre la complicación de la intriga a través de la acción:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção (...) onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não o acção nem a progressão e consequência da acção —mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem acção (1986a: 153).

La conexión con Maeterlinck se manifiesta expresamente en el sucinto comentario que Pessoa dedica a la pieza en el artículo “Orpheu e a Literatura Portuguesa” (1916). Allí el poeta rivaliza con el escritor belga y, con su acostumbrada presunción, asegura que *O Marinheiro* sobresale por su vaguedad y extrañeza, eclipsando a la más lograda de sus creaciones:

Do seu drama estático, *O Marinheiro*, disse uma vez um leitor: “Torna o mundo exterior inteiramente irreal” e, de facto, assim é. Nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação (1966: 148).

Y si bien es cierto que esta breve mención no basta para inferir la “ascendencia maeterlinckiana” (Tabucchi, 1998: 145) de su drama, confirma, al menos, que Pessoa conocía bien la obra del maestro simbolista y que, en cierta forma, lo consideraba un referente. No obstante, en esa voluntad de superar a su predecesor se insinúan las tensiones que definen la conflictiva relación del poeta con las corrientes estéticas foráneas de las que él mismo se nutre, pero que, en un gesto clave para comprender su proyecto heteronímico, aspira a sintetizar y redefinir “através de um critério novo, de uma nova visão dais coisas” (Pessoa, 1966: 156), con el propósito de impulsar un verdadero renacimiento de la cultura portuguesa.

Según señala Andrés Ordóñez, el contacto de Pessoa con la literatura simbolista francesa se produjo alrededor de 1908, momento que coincide con el retorno “cultural” del poeta a su país natal¹. Por aquel entonces, las obras de “Rollinat, de L’Isle Adam, de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé...” constituían para él un material de lectura y relectura (Ordóñez, 1991: 49). Asimismo, en esta etapa de “iniciación simbolista” que se extiende hasta 1911, el poeta profundizó su conocimiento del panorama literario nacional, gracias a lo cual se familiarizó con la producción de diversos escritores portugueses, entre los que el crítico destaca a Camilo Pessanha, el más genuino representante del simbolismo en el ámbito lusitano. También en este período, bajo el influjo del movimiento político de regeneración nacional impulsado por

¹ En rigor, Pessoa regresa definitivamente a Portugal en 1905, pero lo que destaca Ordóñez es que, recién transcurridos tres años, el poeta adoptará la lengua materna como vehículo de expresión, lo que auspicia un verdadero reencuentro simbólico con la patria y con su identidad cultural.

la revolución republicana, y como parte del programa intelectual de la *Renascença portuguesa*, se originó la corriente literaria “de indudables raíces simbolistas” (Crespo, 1982: 32) conocida como saudosismo, cuyo fundador fue el poeta Teixeira de Pascoaes. Pascoaes fue también el primer maestro del joven Pessoa quien, en 1912, irrumpió en el medio literario como crítico de la revista *A Águia*, principal órgano de difusión de las nuevas ideas. Entre sus colaboraciones para dicha publicación, resulta especialmente significativo el tercero de una serie de artículos² en los que Pessoa presenta su diagnóstico de la reciente poesía portuguesa, de la que afirma: “o seu arcaboço espiritual é composto de três elementos —vago, subtileza e complexidade. São vagas, *subtis* e *complexas* as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo carácter” (2000a: 42); cualidades, por otra parte, “todas ellas atribuibles al simbolismo” (Ordóñez, 1991: 51). No obstante, la exaltación que hace allí de la doctrina saudosista (movimiento genuinamente portugués que “apesar de mostrar todos os característicos da poesia de alma, preocupa-se constantemente com a natureza” (Pessoa, 2000a: 45), frente al carácter “absolutamente subjectivo” y, por tanto, “degenerativo” del simbolismo francés, anuncia claramente esa búsqueda de una síntesis entre el “espíritu nacional” y las “influencias extranjeras”, que orientará su propio programa estético. Dicha síntesis que, involucrando procesos de asimilación y ruptura, apunta a lograr un equilibrio entre nacionalismo y cosmopolitismo y a trascender el legado de los movimientos foráneos, alcanzará su máxima expresión con la creación de los heterónimos, operatoria que convertirá a Pessoa en el original hacedor de todo un campo literario en el que confluyen divergentes tendencias artísticas y, por lo mismo, en una suerte de “crisol” de la vanguardia portuguesa (Ordóñez, 1991).

Siguiendo esta línea, los que nos interesa subrayar es que, en esta etapa de transición, previa a la plenitud creativa que significó el surgimiento de la galaxia heteronímica, la impronta del simbolismo decadente está muy presente en la vida del autor, que nunca logró liberarse por completo de su influencia (Crespo, 1982: 40) y, pese a criticarlo tenazmente, “llegó a considerar al simbolismo como un posible punto de partida hacia algo nuevo y distinto”

²Nos referimos al texto “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” que, junto con otros dos artículos, “A nova poesia portuguesa sociológicamente considerada” y “Reincidindo”, fueron posteriormente reunidos en un mismo volumen, bajo el título genérico de *A nova poesia portuguesa* (Crespo, 1982: 32).

(Ordóñez, 1991: 53). Será el poema "Pauis", escrito en 1913, año de gestación de *O Marinheiro*, el que marcará los comienzos de Pessoa como poeta y dará origen al primero de sus "ismos", cuyo nombre deriva de la palabra inicial del texto ("Pantanos"). El denominado "paulismo" representa, así, el primer intento pessoano de "informar la propia lírica con la vaguedad, la sutileza y la complejidad" de la que hablaba en el artículo de *A Águia* (Crespo, 1982: 38) y, en opinión de Georg Rudolf Lind, de perfeccionar el simbolismo portugués, distanciándose, al mismo tiempo, de los poetas saudosistas³.

Las apreciaciones del propio Pessoa, expresadas, en este caso, a través de la voz de uno de sus heterónimos, corroboran dicha tentativa y la llevan aún más lejos, puesto que, al decir de Álvaro de Campos, el paulismo, innegablemente arraigado en el simbolismo, "uma das duas grandes correntes europeias actuais" (1966: 125), no solo es una manifestación poética cosmopolita y antagónica a la propuesta de la *Renascença portuguesa*, sino que, además, supone "um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora" (1966: 125). Como observa Carlos Ardavín, recuperando las reflexiones de João Gaspar Simões, la reacción de Pessoa contra el simbolismo obedece a una lectura superficial y equívoca de esta poética que lo condujo a rechazar el sentimentalismo de sus versos y la subordinación del pensamiento a la emoción, desconociendo la filosofía rebelde y el "esteticismo ético" que alentaba las actitudes decadentes (1996: 263). Por consiguiente, la nueva categoría por él creada, el paulismo, venía a añadir al simbolismo "una preocupación de índole intelectual, constituyéndose así en el intento por someter el puro sentimiento (...) a los dispositivos retóricos de la inteligencia poética" (1996: 262). Sin embargo, en este punto, el paulismo pessoano no hizo más que acentuar "las instancias reflexivas que ya estaban presentes en el simbolismo", por lo que, en definitiva, sostiene Ardavín, su distancia con respecto al modelo "era sutil y de grados" (1996: 263).

³ Afirma Lind: "É pois de notar a mudança de atitude em relação ao Simbolismo, pelo qual Pessoa, nos artigos para *A Águia*, mostrara a mais total aversão. O Simbolismo já não lhe parece o canto-de-cisne duma época literária, mas sim um possível começo para qualquer coisa de diferente, de novo. Com isto fica o caminho livre para as teorias paulista como interseccionista. Esta atitude também explica a razão de ambas as doutrinas, apesar da polémica de Pessoa contra uma arte subjetiva, serem afinal prolongamentos da escola simbolista. Para além de ambas as tentativas, paira a convicção de que 'o maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho'" (1970: 39).

En este contexto, Crespo concede especial relevancia a la composición de *O Marinheiro* ya que, además de funcionar como excusa para romper con los integrantes de *A Águia*, “que no mostraron interés por su publicación”, esta pieza pone en escena “el concepto esotérico de la existencia que había de informar —que ya informaba— la vida y la obra del poeta”. Por tal motivo, agrega, “*El Marinero* (...) es más importante para el programa pessoano que la poesía ‘Pantanos’” (1982: 39) y, según considera Sáez Delgado, será también la mejor manifestación de la teoría paulista dentro de *Orpheu* (2000: 61).

El gusto de Pessoa por el esoterismo constituye, en efecto, una posible clave de acceso para comprender el universo de *O Marinheiro* y su relación con la cosmovisión simbolista, fundada en la “aceptación del mundo como misterio” (Dubatti, 2009: 150), es decir, en la idea de que “el mundo que nos circunda y que registran nuestros sentidos no es la realidad última, sino (...) apenas un reflejo de un ámbito de revelaciones absolutas que permanece oculto” (Rest, 1991: 146). Como reacción contra el pragmatismo y el mercantilismo de la vida burguesa y su falta de valores elevados, esta concepción del mundo excede “el materialismo objetivista de base científicista” e incorpora el orden metafísico como “alteridad fundante y misteriosa”, dimensión de la que existe muy poca experiencia en la empiria (Dubatti, 2009: 150). Esto auspicia una revaloración de las potencias y saberes humanos que trascienden la esfera de lo racional: el ocultismo, la magia, el sueño, la visión, etc. En este marco, el arte, capaz de religar al hombre con ese otro orden trascendente, adquiere para los simbolistas una nueva función específica, o lo que Dubatti denomina, apropiándose de una expresión de Mallarmé, una “instrumentalidad espiritual”, puesto que se postula como un medio para transformar y enriquecer la vida, para “espiritualizarla” y “liberarla del ‘corral’ burgués” (2009: 147).

No muy distinto parece ser el impulso que animaba al paulismo pessoano cuya actitud crítica hacia la sociedad de su tiempo, un momento histórico “negador de los preceptos poéticos” (Ardavín, 1996: 268), entraña un claro propósito: “oponer al prosaísmo de la vida finisecular, el hálito mágico de la belleza” (Ardavín, 1996: 267). Sin ir más lejos, entre las reflexiones teóricas del propio Pessoa en torno al paulismo, Ordóñez rescata un texto escrito en 1913, en el que, además de mostrar su rechazo al científicismo de la modernidad, el autor pone de manifiesto la importancia concedida al sueño

(elemento medular de su poética ya por aquel entonces) y a la musicalidad de la obra, lo que conlleva, una vez más, un acercamiento al simbolismo. Evocando con cierta idealización nostálgica las épocas medieval y renacentista, Pessoa establece un contraste radical entre el hombre de antaño, a quien le bastaba para realizar su sueño “que com intensidade o sonhasse”, y el hombre racional moderno:

Hoje tudo tem o como e o porquê científico y exacto. (...) O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou (...) o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará cousas cientificamente conhecidas ou cientificamente conhescíveis. (...) Por isso as mais loucas tentativas de idealização dos nossos aviadores e exploradores não logram ser não ridículas, tão de estatura de alma mediana estas são. É que são homens de ciência, homens de prática. E os grandes homens antigos eram homens de sonho. (...) O poeta de sonho é um melódico, un acorrentado na música dos seus versos (...). A música é essencialmente a arte do sonho (...). O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico (1966: 156).

Pero, además, en el caso del poeta portugués, con su “conceito de vida (...) gravemente atento à importância misteriosa de existir” (Pessoa, 1986b: 97), esa predilección por el misterio y por las formas de lo desconocido, se orienta, como veremos, hacia la exploración de los enigmas de la conciencia, de la propia identidad, inquietud que ya aparece condensada en un verso de “Pauis” cuya conexión con el drama estático, compuesto unos meses después, resulta ineludible: “O Misterio sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se” (2000b: 18).

Matriz escenográfica y construcción del personaje

En consonancia con lo dicho anteriormente, el escenario mítico–arquetípico en el que se desarrolla *O Marinheiro*, “Un quarto que é sem dúvida num castelo antigo” (Pessoa, 1982: 20), además de constituirse, por su exotismo y aislamiento, como el *locus* ideal para desplegar las potencias invisibles que agitan el alma humana, remite, en su “evocación de lo arcaico, de las estructuras del mundo premoderno” (Dubatti, 2009: 131), a la matriz escenográfica del drama simbolista, caracterizada por su radical separación de

Campos Pámpano, en las notas a su traducción del texto al español, que el término “luar”, presente también en el verso citado de “Pauis”, va más allá de su significado meramente conceptual de “luz /resplandor de la luna” y posee otras connotaciones que tienen que ver con “el ambiente creado por dicho resplandor”, elección léxica que el traductor relaciona, además, con la temprana inquietud pessoana “por el mundo de lo oculto” (1982: 69).

Cabe destacar, al respecto, la importancia otorgada al claroscuro, la opacidad y las veladuras en la construcción de la escenografía simbolista a fin de auspiciar una “conexión entre sensorialidad e infrasciencia” (Dubatti, 2009: 161). Se trata de un procedimiento que, junto con el empleo recurrente del símbolo, apunta a poner en evidencia las limitaciones del saber humano, a subrayar la dificultad o imposibilidad de conocer (y también de ser conocido) como variable epistemológica, con el objeto de acentuar el misterio de lo inefable y de estimular la actividad interna del espectador en lo que atañe a la reconstrucción del sentido (Dubatti, 2009: 160).

No es de extrañar entonces que, en este espacio de insólitas e impredecibles coordenadas, la incertidumbre domine el precario vínculo del sujeto con la realidad exterior, y resulte imposible, para las tres veladoras, precisar, entre otras tantas cosas, en qué momento del día se encuentran:

PRIMEIRA VELADORA —Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA —Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA —Não: o horizonte é negro.

(...)

PRIMEIRA — (...) As horas têm caído e nós temos guardado silencio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. As vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer cousa? (Pessoa, 1982: 20–22).

Poco sabemos, además, de estas mujeres que carecen de nombre y de una identidad claramente delineada. Al igual que el personaje “desencarnado” propio del simbolismo, “un ser venido de otro mundo, hecho del material de los sueños” (Abirached, 1994: 173), se presentan como criaturas abstractas, absolutamente despojadas de cualquier índice que permita caracterizarlas o las someta a los accidentes de la realidad (fisonomía, carácter, profesión, pertenencia social, etc.). Según observa Elinor Fuchs,

The spatial-temporal world of the *mysterium* subsumes its characters in an overall design that in effect designs them. Character has not yet been disposable (...) but much of its signifying power has been taken over by abstract patterns (1996: 44).

En este sentido, las tres *donzelas*, dispuestas cuidadosamente en el espacio, en torno a una ventana desde la cual “só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (Pessoa, 1982: 20), se definen únicamente por su condición de veladoras y, en virtud de su uniformidad, solo se las distingue a través de los números ordinales. Como elementos de una imagen pictórica, animada por imperceptibles movimientos, forman una figura alegórica que “excede su composición psicológica y sus individualidades” (Dubatti, 2009: 193) y, al modo expresionista, se construyen como un personaje grupal de contornos y conciencia difusos. Su estatismo y solemne recogimiento añade un aura de hermetismo a ese entorno de sombría irrealidad: “Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes...”, sugiere la segunda veladora, “Não, não vos levantéis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...” (Pessoa, 1982: 28). Sustraídas, así, de las contingencias de la vida cotidiana y liberados sus cuerpos de su lastre material, las tres jóvenes quedan transformadas en una “encrucijada de palabras” (Ryngaert, 2001: 170) reducidas a su sola voz. Como concluye Abirached, en el sutil escenario de este teatro mental, el lenguaje es lo único que puede hacer aparecer al personaje sin perturbar su idealidad, lo único que puede hacerlo surgir “en un juego inagotable de virtualidades” (1994: 173) y permitirle “vivir metafóricamente las pasiones primordiales” o “explorar los recorridos inmemoriales de la humanidad” (1994: 175).

Será, entonces, la palabra el recurso que esgriman las tres veladoras para olvidar el peso eterno de las “horas sonhadas”, recludas como están en ese tiempo-espacio liminal en el que “sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso” y “a noite pertence mais a si própria” (Pessoa, 1982: 26). A sabiendas de que hablar es siempre bello pero inútil (y, sobre todo, falso), se ven sumidas en una constante hesitación frente a la imperiosa necesidad de romper la monotonía asfixiante del silencio “que começa a tomar corpo, começa a ser cousa” (Pessoa, 1982: 29). No obstante, aun sin saber muy bien por qué ni para qué hablan, la primera estrategia que ensayan para distraer su atención de la imagen de la doncella muerta que las confronta con su propia

finitud consiste en contarse su pasado, un pasado que, sin embargo, tampoco están seguras de haber vivido:

PRIMEIRA —Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? E belo e é sempre falso...

SEGUNDA —Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

(*uma pausa*)

(...)

SEGUNDA —Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA —Não: Talvez o tivéssemos tido... (Pessoa, 1982: 22).

Llama la atención Tabucchi sobre el particular empleo de los modos verbales que hace Pessoa en esta pieza y, fundamentalmente, sobre su uso del subjuntivo, “verbo de la eventualidad, de la incertidumbre y de la irrealidad”, en dependencia directa de la imaginación o el sentimiento del sujeto (1998: 154). En efecto, como ya se aprecia en el fragmento anterior, los enredos lingüísticos de las tres veladoras, acompañados de una sintaxis compleja y de una acumulación intensiva de imágenes, colaboran en la disolución de las fronteras que separan la memoria de la ficción, por lo que la evocación del recuerdo acaba confundándose con la invención elegíaca de un pasado perdido, tanto o más irrecuperable porque acaso nunca existió:

SEGUNDA —Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... (...) Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse... (Pessoa, 1982: 24).

PRIMEIRA —Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora minha mãe, (...) Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves (...) Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar (Pessoa, 1982: 32).

La exaltación del pasado, en contraste con la fealdad y la decadencia del momento presente, se actualiza en la imaginación idílica ligada a la infancia, el agua y la naturaleza que emerge en las remembranzas de las tres mujeres y, sobre todo, en la utilización recurrente de las antítesis: “hoje–outrora” / “aqui–ali” / “este–aquele”. En virtud de esa vocación por la nostalgia, las veladoras se extravían en intrincados laberintos temporales (“Não podemos ser o que

queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado" [Pessoa, 1982: 24]), erigiéndose, a su vez, como la plena encarnación de la *saudade*. Este sentimiento, concebido tradicionalmente como cifra del alma o esencia de lo portugués, representa, en palabras de Teixeira de Pascoaes, "aquela íntima unidade em que se fundem os seus elementos primordiais: 'desejo' e 'lembrança'" (citado en Ordóñez, 1991: 47). Es así que la melancolía y la tristeza parecen suscitadas, no tanto por la pérdida de lo que fue, como por el anhelo de lo que no pudo ser, de lo que no se tuvo. El mar y los montes que rodean a lo lejos el castillo, es decir, la realidad material percibida a través de los sentidos, despiertan la intuición y, por tanto, la añoranza de una belleza ideal e inalcanzable, de un mundo tan recóndito como imposible: "Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca" (Pessoa, 1982: 24). La dificultad que, en consecuencia, entraña para las veladoras reconocerse a sí mismas en sus propios recuerdos, las conduce a albergar una sospecha aún más inquietante: la de estar rememorando un pasado ajeno, la de estar pensando "no passado de gente maravilhosa que nunca existiu" (Pessoa, 1982: 30). Mientras que la segunda doncella se pregunta: "Quem sabe (...) se fui eu que vivi o que recordo?" (1982: 39), la tercera lamenta: "Todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago conmigo e que não vivi nunca" (Pessoa, 1982: 36).

Si el carácter ambiguo y contradictorio del discurso pone en entredicho, de manera constante, el sustento real de la memoria, evidencia, asimismo, el valor que Pessoa atribuye a la paradoja como forma de problematizar el acceso al conocimiento, pero también de estimular el pensamiento y aproximarlos a la verdad, una verdad que, aunque de antemano se sabe inasequible, es perseguida incesantemente (Swiderski, 2006: 52). Como sostiene Liliana Swiderski, el fin último de este procedimiento es alcanzar un "nivel superior de percepción" que, lejos de resolver las contradicciones, las conserve para trascenderlas (2006: 53)⁷. Pero además de funcionar como

⁷ Su recurrente utilización se relaciona, a su vez, con la fascinación de Pessoa por la Alquimia: "El alquimista procura que las contradicciones y paradojas de su obra engañen al profano, y a la vez instruyan al que es digno de ellas" (Swiderski, 2006: 51). Por otra parte, según Cirlot, "La evolución alquímica se resume en la fórmula *Solve et Coagula* (analiza todo lo que eres, disuelve todo lo inferior que hay en ti, aunque te rompas al hacerlo; coagúlate luego con la fuerza adquirida en la operación anterior)" (1991: 65).

“juego” o “artilugio intelectual”, la contradicción expresa, para Pessoa, la esencia misma del Universo y, por ende, es también constitutiva del espíritu humano (Swiderski, 2006):

Na realidade do pensamento humano, essencialmente flutuante e incerto, tanto a opinião primária, como a que lhe é oposta, são em si mesmas instáveis; não há síntese, pois, nas coisas da certeza, senão tese e antítese apenas. Só os Deuses, talvez, poderão sintetizar (Pessoa, 1989: 33).

Sus indecisas veladoras consuman claramente esa consubstancial irresolución humana: “É sempre tarde de mais para cantar, assim como é sempre tarde de mais para não cantar” (1982: 36). Abismadas, de este modo, por sus propias vacilaciones, las mujeres atraviesan un estado de profundo desasosiego frente a la imposibilidad de asir la verdad y aunque, fieles al intelectualismo pessoano, someten constantemente sus sentimientos y emociones al análisis racional, sus especulaciones inconclusas no logran otra cosa que avivar el desconcierto. La pavorosa inquietud va *in crescendo* a medida que se distorsionan no solo los contornos del pasado sino también del mundo exterior, a tal punto que ni siquiera pueden discernir claramente los límites entre el sueño y la realidad:

SEGUNDA — (...) Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — porque não falamos nós dele?
PRIMEIRA — Decidimos não o fazer... (...) O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... (Pessoa, 1982: 28).

La perplejidad de las veladoras se traduce, a su vez, en las interrogaciones retóricas que, repetidas con insistencia, hacen hincapié en esa “inaccesibilidad al saber” (Dubatti, 2009) que antes mencionáramos como variable distintiva del drama simbolista. Sus preguntas sin respuesta gravitan en torno a los grandes problemas ontológicos y mientras más se afanan en hallar el verdadero sentido de las cosas, “Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...” (Pessoa, 1982: 30), tanto más

impenetrable se vuelve el entorno inmediato y todas aquellas realidades que parecían concretas y evidentes:

As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... (Pessoa, 1982: 30).

Conscientes de la heterogeneidad del mundo, de la existencia de una alteridad trascendente cuya comprensión escapa a la razón pragmática, las doncellas experimentan un sombrío temor ante esa "fuerza mayestática, superior" (Dubatti, 2009: 156) que rige el orden indescifrable del universo y que, en ocasiones, se manifiesta en escena a través de lo que Maeterlinck denomina el "personaje sublime": "ese tercer personaje, enigmático, invisible, pero presente en todas partes", que acaso no es sino la idea inconsciente que el poeta se forja de lo desconocido (citado en González Salvador, 2009: 54). Por consiguiente, la compulsión a hablar que sienten los personajes ("falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas...") responde, en una primera instancia, a la necesidad de eludir "la angustia de lo ininteligible" (Maeterlinck, 1958: 70), de evadirse del "*mysterium tremendum*" del ser, provocado por la intuición de lo sagrado, por la emoción de lo "*ganz andere*" (Dubatti, 2009: 155)⁸.

Siguiendo esta línea, los meandros verbales de las tres veladoras, además de escenificar el fluir, siempre incierto e inestable, de la conciencia, auspician el pasaje hacia un mundo de pura ilusión, de pura virtualidad, que, al instaurarse como sustituto de lo real, pone en cuestión la existencia de la realidad misma. La historia del marinero, el gran ausente que da título a la pieza, funciona como *mise en abyme* del sentido del drama y, de acuerdo con las apreciaciones de Tabucchi, constituye una de las claves fundamentales para la interpretación de la obra, ya no en relación con el simbolismo de Maeterlinck, sino con el "*Shakespeare problem*" que, por aquellos años, obsesionaba al poeta portugués. Pessoa juega con la recursividad del sueño, una de las tantas variantes de la estrategia metateatral shakespeariana, para

⁸ La noción fue acuñada por Rudolf Otto para quien lo "*ganz andere*", es decir, lo sagrado, representa "lo completamente otro", esa radical otredad "que se manifiesta diversa de lo que pertenece a la experiencia de nuestro mundo inmediato, familiar, frecuentado y conocido" (Dubatti, 2009: 155).

explorar los alcances del conflicto entre apariencia y realidad y reflejar, a través de la invención teatral, “la ‘ficción’ que es la vida” (Tabucchi, 1998: 146) o, podríamos agregar, la vida que es la ficción. Así, en el espacio onírico y, no olvidemos, circular del castillo, la segunda doncella relata aquel sueño que tuvo a la orilla del mar: “Sonhava de um marinheiro que se *houvesse perdido* numa ilha longínqua” y “Como ele não tinha meio de voltar à patria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma patria que *nunca tivesse tido*” (Pessoa, 1982: 40–42) (el subrayado es nuestro). Como ocurre con las veladoras, que, para evitar el dolor del presente, se inventan un pasado, también el marinero colma el vacío de la pérdida con sus quiméricas ensoñaciones. Finalmente, la “falsa pátria”, ese “edificio impossível” que durante días y años construye en su imaginación, se torna más real que la patria verdadera:

SEGUNDA —Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... (...). Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... (...). E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido (Pessoa, 1982: 48).

Conviene aquí hacer una breve digresión para señalar que el personaje emblemático del marinero condensa múltiples significaciones culturales que tienen que ver con la historia lusitana y su estrecha vinculación con el mar. “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!” (Pessoa, 1997: 1, 242) reza el poema “Mar Português”, evocando las tribulaciones sufridas durante la época de los grandes viajes de descubrimiento y de la expansión marítima del país. El texto forma parte de *Mensagem*, obra que reúne una serie de poemas encomiásticos que celebran las hazañas de los héroes del pasado, entre ellos de Ulises, legendario fundador de Lisboa. Con la escritura de *Mensagem*, Pessoa busca reafirmar el glorioso destino imperial de Portugal que habría de consumarse con el regreso del rey Dom Sebastião. En este contexto, no sería demasiado desatinado pensar que la patria perdida y añorada por el naufrago marinero (acaso una figuración del propio Sebastião) remite a aquel malogrado Imperio portugués cuya decadencia comenzó en la jornada de Alcazarquivir con la desaparición del mítico rey (Crespo, 1982), pero que la profecía de la llegada del Quinto Imperio mantiene vivo en el

imaginario colectivo. Esta misma preocupación por el futuro de la patria aparece, más tarde, en el poema "O Infante", cuyos últimos versos reclaman con apremio el tan esperando resurgimiento nacional: "Quem te sagrou criou-te português. / Do mar e nós em ti nos deu sinal. / Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfaz. / Senhor, falta cumprir-se Portugal!" (1997: 1, 236).

Ahora bien, volviendo al sueño de la Veladora, nos parece importante insistir en que la acción verbal de la pieza impulsa una travesía imaginaria que, en contraste con la inmovilidad corporal de los personajes, sigue su propia progresión intensiva, haciendo evolucionar la situación dramática inicial, en apariencia estática por la supuesta ausencia de conflicto o "perfeito enredo". Un breve comentario de Pessoa sobre *O Marinheiro* resulta esclarecedor a propósito de dicha evolución:

Beginning very simply the drama rises gradually to a terrible pitch of terror and doubt, which grow and grow, till they absorb in themselves the three speakers' souls and the atmosphere of the room and the very power the day has to begin. The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ever seen (Citado en Campos Pámpano, 1982: 12).

Se trata, pues, de un conflicto que se desata dentro del propio individuo, de la crisis que resulta del enfrentamiento "metafísico del hombre contra un principio o un deseo que lo supera" (Pavis, 2008: 91). Por eso coincidimos con Dubatti cuando afirma que, en rigor, los dramas estáticos poseen acción, solo que esta se ve desplazada a "un nivel interior (espiritual, emocional, sentimental, intuitivo o racional de conocimiento)" (2009: 191). Sin embargo, mientras que en el teatro de Maeterlinck la intensidad de esa "acción silenciosa" no se expresa ni en los despliegues físicos ni lingüísticos de los personajes sino más bien en la "dimensión plástico-musical" (Dubatti, 2009) del espectáculo⁹, en el caso de Pessoa, son precisamente las "palabras

⁹ En opinión del director ruso Vsévolod Meyerhold, el minimalismo verbal característico de la producción del dramaturgo belga, sobre todo en su primera etapa, exige un cuidadoso trabajo de puesta centrado en las pausas, los silencios, los gestos contenidos y la musicalidad de los movimientos plásticos: "El diálogo 'exteriormente necesario' [las palabras que acompañan y explican la acción] ha sido construido por Maeterlinck de manera que los personajes dispongan de una cantidad mínima de palabras en el curso de una acción extremadamente tensa. Para mostrar al espectador el 'diálogo interior' de los dramas de Maeterlinck, para ayudarle a captar ese diálogo, el escenógrafo tendrá que encontrar nuevos medios expresivos" (Citado en Dubatti, 2009: 195).

trocadas” de las veladoras las que sostienen el estado de tensión espiritual, ese enredo interior que, como quería el autor, nos permite aproximarnos a la “revelação das almas”.

Este último aspecto es, a nuestro entender, fundamental, ya que allí reside la originalidad de la pieza y el distanciamiento de Pessoa con respecto al simbolismo maeterlinckiano. La aparente banalidad del diálogo “exteriormente necesario” obedece en Maeterlinck a un objetivo claro y deliberado: “minimizar la lengua o el argumento, suprimir la acción psicológica, convertir a los personajes en una suerte de marionetas zarandeadas por el destino” (González Salvador, 2000: 47). Esa reducción de la dimensión discursiva–expositiva¹⁰ se halla íntimamente asociada, además, a la incapacidad del lenguaje para dar cuenta del orden invisible del universo, para expresar lo que, en definitiva, es inexpresable:

Si el simbolismo religa con lo desconocido por su doble estatuto ontológico, limita lo verbal en virtud de la remisión a lo inefable. La palabra no alcanza para decir, explicar, narrar o describir aquello que se cierra al lenguaje. De esta manera construye oclusión pero también ausencia (Dubatti, 2009: 194).

Como ya observamos, pese a que su alto caudal lingüístico contrasta notablemente con el laconismo de los primeros dramas de Maeterlinck, también en *O Marinheiro* la vaguedad e incongruencia del discurso contribuyen a intensificar la opacidad del mundo. Aunque las veladoras de Pessoa son ciertamente más racionales y reflexivas que las marionetas maeterlinckianas y, conscientes desde un comienzo del misterio que habita la vida, se obstinan en interrogarlo, sus divagaciones verbales y sus planteamientos filosóficos no hacen más que problematizar la consecución de una verdad y de un sentido que, en última instancia, permanecen ocultos. Las frases inconclusas, la recurrencia de ciertas preguntas, la ausencia de réplica, las afirmaciones antitéticas o paradójicas, los abruptos silencios y el uso casi ininterrumpido de los puntos suspensivos son algunos de los procedimientos que horadan y pervierten el diálogo, reflejando, al mismo tiempo, la

¹⁰ En este punto, Dubatti aclara que, si bien los simbolistas ponen el acento en la “belleza verbal”, en el alto estatuto literario del habla de los personajes y en la cualidad rítmica y sonora del lenguaje, la palabra también se opaca y se ausenta en tensión con el silencio (2009: 167).

ofuscación intelectual del sujeto. De ahí la resignación de las doncellas que, aun cuando perseveran en hablar, saben cabalmente que su menester es inútil como la vida: "Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam..." (Pessoa, 1982: 48). No obstante, es preciso advertir el protagonismo y el valor que, simultáneamente, adquiere la palabra en función de su poder creador. A través del parloteo de sus personajes, Pessoa parece querer decirnos que allí donde naufraga el razonamiento prolifera la imaginación. Por lo tanto, lo que se pone de relieve es la capacidad de la palabra para construir su propia realidad, para crear mundos poéticos alternativos a ese entorno inescrutable que solo depara asombro y espanto, y acceder, así, a la belleza pura del lenguaje más allá de su congruencia con un referente.

De este modo, si soñar es una forma de "esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse" (Pessoa, 1982: 54), las veladoras se entregan al engaño de la ficción, dejándose cautivar por la historia del marinero como por una suerte de encantamiento que las arrastra progresivamente hacia un estado de total enajenación. "Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar", afirma la segunda doncella que, mientras va narrando su sueño, sufre un desdoblamiento en virtud del cual se distancia de sí, transformándose en oyente de su propio relato: "A medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas..." (Pessoa, 1982: 45-46). Ese efecto de desposesión por la palabra, una palabra que, en consonancia con la imaginería marítima de la pieza, se equipara al canto arrobador de las sirenas, alcanza también a quienes escuchan: "Deixai-a falar...", dice la tercera veladora, "Ela conhece palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para poder escutar..." (Pessoa, 1982: 42); "Continuai, ainda que não saibais porquê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenço..." (Pessoa, 1982: 48).

Pero Pessoa imprime un nuevo giro a esa trama circular del sueño dentro del sueño. A medida que avanzan en su "aventura interior" (Pessoa, 1982: 52) y se pierden en los enmarañados derroteros del discurso, las hermanas sienten que sus almas han sido capturadas por una especie de "teia negra" tejida por una "aranha enorme" (Pessoa, 1982: 65). El simbolismo ambivalente de la imagen no se puede desatender ya que la araña, concebida

ancestralmente como la “eterna tejedora del velo de las ilusiones” (Ciriot, 1991: 77), representa el poder creador, pero también el impulso destructivo, un doble movimiento que, por otra parte, se repite cíclicamente. Así, atrapadas en la red espiral del sueño, las doncellas logran olvidarse momentáneamente de la vida, pero, al mismo tiempo, se ven amenazadas por un terror inusitado cuya naturaleza no aciertan a explicar, aunque sospechan que, con su fecunda imaginación, han transgredido los límites del entendimiento humano:

SEGUNDA —Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... (...). Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... Ele é sem dúvida mais real do que Deus permite... (Pessoa, 1982: 52).

Más allá del temor de ofender a Dios, el oscuro presentimiento de que el sueño pueda ser más verdadero que todo aquello que las rodea, más real que el silencio, la doncella muerta y el día que nace, alimenta el espanto existencial de las mujeres y las conduce a cuestionar su propia entidad:

SEGUNDA — (...) Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida... (...) Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas un sonho dele?

PRIMEIRA —Não faleis mais, não faleis mais... isso é tão estranho que deve ser verdade... (...) (Pessoa, 1982:56) (El subrayado es nuestro).

El estatuto místico de la palabra

Las veladoras han llevado tan lejos su gusto por el fingimiento que, incapaces de distinguir aquello que pertenece a la vida de lo que forma parte de su imaginación, repiten, a su manera, la historia del marinero, en cuya vida soñada “tudo era real e tinha sido”. El mismo dilema abrumará más tarde al heterónimo Bernardo Soares, para quien tampoco es posible establecer la diferencia (si es que la hay) entre la “realidad que existe” y el sueño, “que es la realidad que no existe” (Crespo Massieu, 1987: 104). La dicotomía interioridad–exterioridad que, como destaca Antonio Crespo Massieu, siguiendo las reflexiones de José Augusto Seabra, tiene una importancia decisiva en la obra del poeta portugués, alcanza en esta pieza un grado

extremo de indecibilidad. Como parte del *crescendo* de ese “sutil terror intelectual”, la incertidumbre que, en principio, es suscitada por el carácter enigmático de la realidad exterior, por los desconcertantes estímulos del mundo objetivo, va absorbiendo de tal modo a los personajes que terminan poniendo en entredicho no solo el ser del mundo, sino su propia existencia como sujetos.

Las veladoras construyen un refugio ficticio para preservar su integridad, para “poder creerse reales” (Tabucchi, 1998: 147) y mantenerse a salvo de la vida que “espreita–nos siempre” (Pessoa, 1982: 44). Paradójicamente, acaban percibiéndose como posibles objetos de la invención del marinero, un personaje que ellas mismas han creado. En este sentido, parecen anticipar los pensamientos del autor del *Livro do Desassossego*, que tampoco sabe si existe o si es tan solo un sueño ajeno:

Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá–lo, e eu não. Para criar, destruí–me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente (Pessoa, 1991: 191).

En esa dialéctica del acto creador que “es en sí mismo objetivar” y, en cierta forma, supone la desintegración del yo, la creación se emancipa del sujeto y ya no le pertenece (Crespo Massieu, 1987: 104). Nuevamente es notable el paralelismo entre las reflexiones de Soares (“Tenho escrito frases cujo som (...) é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente” [Pessoa, 1990: 130]) y las disquisiciones de las veladoras:

TERCEIRA — (para a SEGUNDA) —Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa historia. Agora estranho–me viva com mais horror. Contáveis (...). E parecia–me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA —São realmente três entes diferentes, com vida propia y real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas porque é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar? (Pessoa, 1982: 60–62).

Como hemos intentado demostrar, es justamente a través del lenguaje que las veladoras establecen un vínculo íntimo con lo numinoso, puesto que al

tiempo que este les devuelve la conciencia de su frágil y efímera existencia, las separa de la realidad y de sí mismas. La naturaleza misteriosa de la palabra, de esa palabra que provoca estupor y extrañamiento y que, una vez pronunciada, parece cobrar vida fuera del sujeto, es uno de los grandes problemas que explora el drama pessoano: "Falo", dice la tercera veladora,

e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. (...). É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar... E, afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?... (Pessoa, 1982: 35).

La experiencia de hablar, que conlleva ese distanciamiento de sí y del mundo, también es vivida como verdadero "*mysterium tremendum*", dado que genera horror frente a una fuerza ajena y desconocida que atraviesa al sujeto y lo impulsa a decir(se). Las veladoras sienten que hablan con una voz que "É de outra" (Pessoa, 1982: 60), que "Vem de uma espécie de longe..." (Pessoa, 1982: 60), y que, manifestándose a través de ellas, las desborda y las priva de su identidad: "Quem é que eu estou sendo?" (Pessoa, 1982: 64). Dicha escisión entre el hablante y su discurso, apenas insinuada en esa suerte de desdoblamiento que sufre la segunda doncella al relatar el sueño del marinero, va profundizándose a medida que transcurre la noche hasta que, finalmente, los personajes se hunden en el profundo abismo que los separa de sus propias palabras y, suspendidos en el intervalo entre lo que piensan y lo que dicen, ya no reconocen el camino que va desde su deseo hacia su garganta. "Quem é que está falando com a minha voz?" (Pessoa, 1982: 64), pregunta desconsolada la segunda veladora, interpelando a esa "quinta pessoa" invisible cuya presencia invade la habitación y que remite, una vez más, al personaje sublime maeterlinckiano: "Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio (...)?" (Pessoa, 1982: 64).

No sin fundamento observa Campos Pámpano que una lectura atenta de *O Marinheiro* permite vislumbrar los derroteros que seguirá la poética pessoana a partir de 1914. A propósito de ello, es preciso recordar que Pessoa escribe la pieza apenas seis meses antes del surgimiento del drama heteronímico, de aquel "día triunfal" en el que, tal como declaró más tarde, en la célebre carta que dirige a Adolfo Casais Monteiro (1935), se vio impulsado

por “numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir” y compuso “a fio” los primeros poemas de sus grandes heterónimos (1986b: 228). Según aclara en dicha carta, “e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim” (1986b: 228) y, en más de una oportunidad, el poeta aludirá al carácter iniciático de este acontecimiento, haciendo hincapié en sus cualidades de “médium escribiente”, en su rol de intermediario “de ‘algo’ que le hace crear, casi a pesar suyo” a esas personalidades literarias (Crespo, 1982: 43). Al igual que sucede con las veladoras, quienes atraviesan un proceso de despersonalización cuya similitud con las experiencias mediúmnicas del propio Pessoa es evidente, esta disociación interior desestabiliza al sujeto que se percibe a sí mismo como otredad: “E há —o que é uma sensação muito curiosa— por vezes o sentir-me pertença de qualquer outra coisa” (Pessoa, 1986b: 130). Sin embargo, a diferencia de sus *donzelas* que solo anhelan que sobrevenga el silencio que las libere de su horror existencial, esta diversificación del yo funciona, en el caso del poeta, como condición necesaria para “desarrollar las potencialidades latentes en el alma” (Swiderski, 2006: 65), para lograr lo que quizás sea su más absoluta aspiración: “sentir tudo de todas as maneiras e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo” (Pessoa, 1989: 216). En efecto, la estrategia heteronímica, que Pessoa concibe justamente en términos dramáticos¹¹, posibilita la exploración de posturas diferentes y contradictorias frente a los problemas existenciales que desde siempre lo han acuciado. Y pese a que “las orientaciones incompatibles que los heterónimos expresan amenazan con desarticular la integridad del yo”, tal práctica, advierte Swiderski, “forma parte de un ejercicio espiritual que la resignifica totalmente, pues el anonadamiento es solo un paso para conquistar la plenitud” (2006: 48).

Para finalizar, nos parece interesante mencionar que en la historia del marinero también es posible rastrear ciertas proyecciones de la figura autorial. Al respecto, resulta especialmente significativo un pasaje de la ya citada carta

¹¹ Así lo expresa el propio autor en una carta a Gaspar Simões del 11 de diciembre de 1931: “Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir” (1986b: 198).

a Casais Monteiro en el que el poeta repasa la historia de sus heterónimos y, remontándose a su infancia, desliza un comentario acerca de su tendencia orgánica y constante a la simulación que recuerda el gesto del marinero y la escrupulosa precisión con la que va erigiendo su patria imaginaria, poblándola de gente, de paisajes, de recuerdos. Asimismo, las palabras del autor sintetizan claramente su postura “antidogmática” frente al conflicto ficción–realidad/verdad–fingimiento que domina enteramente el drama que aquí analizamos:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real (1986b: 227).

Luego de este análisis, podemos decir que *O Marinheiro* condensa germinalmente algunas de las inquietudes medulares del pensamiento pessoano que alcanzarán su plena manifestación literaria con la invención de la galaxia heteronímica. En esta obra, Pessoa monta un escenario de claras resonancias simbolistas y, apropiándose de ciertos elementos del teatro de Maeterlinck, construye su propio drama estático en el que, al modo shakespeariano, el enigma de la existencia se expresa a través del juego metaficcional y de la metáfora de la creación poética. La alegoría de las tres veladoras contemplando la muerte, imagen del fatal destino del hombre, de la fragilidad del alma humana envuelta en la penumbra eterna y caótica del mundo, funciona como pretexto para indagar en el carácter esencialmente inestable de la identidad y en el poder de la imaginación para conjurar otras posibles dimensiones del ser. La palabra, verdadera protagonista de la pieza, además de constituir un puente de enlace con lo desconocido y confrontar al sujeto con el misterio de saberse otro, pone en escena las tensiones irresolubles del espíritu que confluyen en la más bella e inquietante de las paradojas: la realidad no es más que un sueño, pura ilusión, y el sueño es, como insiste Bernardo Soares, una forma de realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- ARDAVÍN, Carlos (1996). "Hora absurda de Fernando Pessoa: indagaciones sobre el paulismo", *Hispanic Journal* (Indiana University of Pennsylvania), vol. 17, n.º 2, pp. 259-269.
- BALAKIAN, Ana (1969). *El movimiento Simbolista. Juicio crítico*. Madrid: Guadarrama.
- CAMPOS PÁMPANO, Ángel (1982). "Introducción". En Fernando Pessoa, *El Marinero (Drama estático em um quadro)*. Edición bilingüe. Traducción Ángel Campos Pámpano. Valencia: Pre-Textos, pp. 5-17.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- (2001). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.
- CRESPO, Ángel (1982). "Introducción". En Fernando Pessoa, *Antología poética: El poeta es un fingidor*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 19-108.
- CRESPO MASSIEU, Antonio (1987). "Los paisajes interiores de Bernardo Soares", *Fernando Pessoa. Poeta y pensador, creador de universos*, *Anthropos*, n.º 74–75, pp. 104-111.
- DANAN, Joseph (2001). "Acción(es)". En Jean–Pierre Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, pp. 37-41.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- FUCHS, Elinor (1996). *The death of character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (2009). "Introducción". En Maurice Maeterlinck, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Madrid: Cátedra, pp. 7-79.
- LIND, Georg Rudolf (1970). "Duas tentativas de aperfeiçoamento do Simbolismo: o Paulismo e o Interseccionismo". En *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, pp. 35-74.
- MAETERLINCK, Maurice (1935). *El tesoro de los humildes*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

- (1958). *Teatro*. México: Aguilar.
- (2009). *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Madrid: Cátedra.
- ORDÓÑEZ, Andrés (1991). *Fernando Pessoa, un místico sin fe: una aproximación al pensamiento heteronímico*. México: Siglo XXI.
- PAVIS, Patrice (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1982). *El Marinero (Drama estático em um quadro)*. Edición bilingüe, traducción Ángel Campos Pámpano. Valencia: Pre-textos.
- (1986a). *Ficção e teatro. O Banqueiro anarquista. Novelas policiárias. O Marinheiro e otros*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1986b). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1989). *A procura da verdade oculta. Textos filosóficos e esotéricos*. Prefácio, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1990). *Livro do Desassossego*, vol. 1. Organización e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- (1991). *Livro do Desassossego*, vol. 2. Organización e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- (1997b). *Obra poética*, 2 vol. bilingües. Introducción, traducción y notas Miguel Ángel Viqueira. Barcelona: Ediciones 29.
- (2000a). *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2000b). *Ficções do Interlúdio. 1914-1935*. Organización Fernando Cabral Martins. São Paulo: Editora Schwarcz.
- QUADROS, António (1986). "Introdução a *O Marinheiro*". En Fernando Pessoa, *Ficção e teatro. O Banqueiro anarquista. Novelas policiárias. O Marinheiro e otros*. Sintra: Publicações Europa-América, pp. 147-152.

- REST, Jaime (1991). *Conceptos de Literatura moderna*. Buenos Aires: CEAL.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2001). "Personaje (crisis del)". En Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, pp. 167-172.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2000). "La vocación europeísta de Orpheu" y "Paulismo, interseccionismo y sensacionismo: Fernando Pessoa y el espectáculo de la heteronimia". En *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 39-80.
- SZONDI, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativas sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- SWIDERSKI, Liliana (2006). *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (sobre apócrifos y heterónimos)*. Mar del Plata: EUDEM/Martín.
- (2012). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión, los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUDEM.
- TABUCCHI, Antonio (1998). *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

IMÁGENES DE LA INFANCIA EN EL *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

LILIANA SWIDERSKI

CIEsE, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

*Los poetas nos ayudarán a encontrar en nosotros
esta infancia viva, esta infancia permanente,*

duradera, inmóvil.

Gaston Bachelard

El poeta y la infancia

La infancia es un tópico de gran importancia en la obra pessoana y el *Livro do Desassossego* no constituye una excepción, pues contiene abundantes y significativos pasajes referidos a esta etapa vital. Escrito fragmentariamente por Fernando Pessoa durante más de veinte años, sus ediciones póstumas han adoptado variadas formas, según los diversos criterios de selección y ordenamiento¹. Como es sabido, la autoría del *Livro* es atribuida en forma definitiva al semiheterónimo Bernardo Soares, por lo que el tono confesional de muchos de sus pasajes y algunos procedimientos afines al diario íntimo

¹ Para el examen aquí propuesto, se utilizará como texto de base la primera publicación del *Livro*, que data de 1982, organizada por Jacinto do Prado Coelho, con la compilación y transcripción de Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha, para la editorial Ática. La paginación corresponde a la segunda edición, de 1997. Se mantiene en ella la ortografía original de Fernando Pessoa, que sufre variaciones en los diversos pasajes. No negamos la calidad de ediciones posteriores, como las de Teresa Sobral Cunha, Richard Zenith, António Quadros, Jerónimo Pizarro o Teresa Rita Lopes; pero, por las características de este trabajo, consideramos necesario mantener el estudio en los límites de una única edición. Para un examen de la organización de la obra de Pessoa, puede consultarse *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*, de Jerónimo Pizarro.

deben ser contemplados a la luz de la estrategia heterónimica². Por lo mismo, y en orden a discriminar los efectos de la reduplicación de la voz enunciativa, corresponde mencionar someramente las divergencias entre las experiencias infantiles de Soares y las de Pessoa. Ambos son huérfanos de padre, pero mientras que Soares no llegó a conocer a su madre, Pessoa estuvo muy unido a la suya, incluso durante su vida adulta. Tampoco hay alusiones en el *Livro do Desassossego* a experiencias cruciales para Pessoa: la convivencia con su abuela paterna, quien padecía trastornos psiquiátricos; el segundo matrimonio de su madre y los hermanos nacidos de esa unión; los años transcurridos en Durban o su formación en escuelas inglesas. Aunque la de Soares, como se afirma en el *Livro*, es una “autobiografía sem factos” (1997: 1, 12) —y, en consonancia con ello, parca en detalles y circunstancias—, sí se incluye como dato biográfico fundamental, como se ha señalado ya, la temprana orfandad materna. Esta circunstancia explicaría los conflictos sentimentales del personaje, los cuales resultan, paradójicamente, muy similares a los que Pessoa dice experimentar, aunque sin haber sufrido esta privación. En tal sentido, es importante advertir que se proyectan en Soares los estados de ánimo o experiencias que Pessoa reconoce como suyos en otros paratextos y cartas (la melancolía, la nostalgia, la soledad, el insomnio), así como ciertas tendencias o actividades vinculadas a su formación como escritor (la complacencia en la fantasía, la creación de personajes ficticios, algunas lecturas fundamentales). Hechos estos señalamientos básicos, casi no se avanzará aquí sobre esta línea contrastiva³. El objetivo de este capítulo consiste, más bien, en detectar y examinar las imágenes de la infancia presentes en el *Livro*, que articularemos a partir de tres ejes: el mundo onírico, el proceso de formación y el juego. En cada uno de ellos se encontrarán referencias más o menos directas a las personalidades literarias y a las operaciones sobre la subjetividad del escritor.

Las ensoñaciones de la niñez

En las evocaciones infantiles de Soares, los adultos (siempre mujeres) se caracterizan por su actitud de serena distancia, de beatitud hierática. Las tías

² Ver en este mismo volumen “El *Livro do Desassossego*: subversión al género diarístico y multiplicidad”, por Dana Guisasola.

³ Tampoco se comparará la concepción de infancia en el *Livro do Desassossego* con la de Pessoa ortónimo o la de otros heterónimos, que es materia de un trabajo en preparación.

viejas, sin nombre, presentadas como un colectivo indiferenciado del que ni siquiera se revela el número —y a las que a veces se suma una criada más anciana todavía—, colman el ámbito doméstico con su presencia benéfica, como seres tutelares. Su silencio no comunica indiferencia, sino que parece fruto de una sabiduría ancestral que les permite intuir y comprender que el mundo onírico del niño debe ser preservado⁴. Por ello, además de cubrir con ternura sus necesidades básicas de reposo y alimento —como puede verse en las entrañables evocaciones de siestas, té y tostadas— delimitan un espacio donde es posible la más profunda introspección. Las actividades que llevan a cabo (coser, tejer, jugar solitarios) tienen en común la incansable repetición de gestos mínimos, cuya plácida monotonía actúa como telón de fondo del soñador⁵.

La reclusión doméstica es vista con notas positivas en tanto minimiza el imperativo de actuar, fuente de gran resistencia y angustia: “Ter de viver e, por pouco que seja, de agir; ter de roçar pelo facto de haver outra gente, real tambem, na vida!” (1997: 2, 116–117). No existen indicios que remitan a un momento histórico específico: se trata de un tiempo muy semejante, por su indeterminación, al “había una vez” de los cuentos infantiles, aunque desprovisto de las peripecias que caracterizan al género. El anhelo de una existencia serenamente pasiva coagulará en figuraciones que concentran rasgos de inmovilidad, aristocratismo y belleza, como las que hacen referencia al rey que abdicó (1997: 1, 18) o a las figuras orientales de las tacitas de porcelana (1997: 1, 140–141, 191). En la línea de la estética decadentista, cuyos ecos son reconocibles en muchos fragmentos del libro, Soares pendula entre la hiperestesia y la ataraxia⁶.

⁴ Son personajes que se asemejan, por su imperturbabilidad, a los que pueblan las *Odes* del clasicista Ricardo Reis o protagonizan las piezas del teatro estático de Pessoa, como las veladoras de *O Marinheiro*, aunque en este caso la quietud crea una atmósfera afectuosa para el niño.

⁵ Vicente Freitas traza un interesante paralelismo entre la escritura del *Livro* y el acto de tejer: “Seja enquanto escreve em seus diários, seja enquanto vagueia, Bernardo Soares tece sua narrativa quase constantemente destecida —porque sempre a fazer-se e a refazer-se e, por isso, lembra a tessitura de Penélope e o mito da interminável itinerância de Ulisses” (2017: 20).

⁶ Cabe señalar que la orfandad es un tópico reiterado en decadentes y estetas, como en *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans o en *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No obstante, sus protagonistas han sido víctimas de parientes severos y distantes: no es el caso aquí.

El tiempo de la infancia es, por definición, un tiempo onírico, que configura un paisaje interior e irreal, contemplado a distancia. Solo mediante la ensoñación el adulto puede regresar a esos instantes primordiales y muertos; gracias a ella puede “actuar” en el presente, mientras “siente” en el pasado. Así, la oficina y el hogar de la niñez alternan en una única emoción:

E, de repente, pela folha vasta e pautada do meu destino numerador, a casa velha das tias antigas alberga, fechada contra o mundo, o chá das dez horas somnolentas, e o candieiro de petroleo da minha infância perdida brilhando somente sobre a mesa linho obscurece-me, com a luz, a visão do Moreira, iluminado a uma electricidade negra infinitos para além de mim. Trazem o chá —é a creada mais velha que as tias que o traz com os restos do somno e o mau humor paciente da ternura da velha vassalagem— e eu escrevo sem errar uma verba ou uma somma atravez de todo o meu passado morto. Reabsorvo-me, perco-me em mim, esqueço-me a noites longinhas, impollutas de dever e de mundo, virgens de mysterio e de futuro (1997: 1, 112–113).

Bernardo Soares se distancia de las circunstancias cotidianas, se “desrealiza” al recordar. Aunque reaccione a los estímulos del entorno, permanece sumergido en sus sueños más íntimos. Este movimiento introspectivo se asemeja al “poeticoanálisis” que, como camino alternativo al psicoanálisis, postulaba Gaston Bachelard:

La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario (159)⁷.

La dulce remembranza del pasado no opaca la desolación del presente ni sus privaciones irreparables. La capacidad analítica adquirida con la madurez trae consigo una conciencia dolorosa: “Matei a vontade a analysal-a. Quem me tornará a infancia antes da analyse, ainda que antes da vontade!” (1997: 1, 251). El pasaje a la vida adulta supone el corrimiento de un velo, gesto que

⁷El filósofo francés establece las diferencias entre poeticoanálisis y psicoanálisis: “Dejemos al psicoanálisis el cuidado de curar las infancias maltratadas, y los pueriles sufrimientos de una infancia indurada que oprime la psique de tantos adultos. Hay una tarea abierta a un poeticoanálisis que podría ayudarnos a reconstruir en nosotros el ser de las soledades liberadoras. El poeticoanálisis debe devolvemos todos los privilegios de la imaginación” (1982: 151).

deja al descubierto, aunque sin resolverlo, el enigma abisal de la existencia⁸. Para Soares la infancia no es anterior al misterio, sino anterior a la conciencia del misterio; no hay intelectualización ni convencionalismos, sino visión intuitiva: “Ó divina e absurda intuição infantil! Visão verdade das cousas, que nós vestimos de convenções no mais nu vel-as, que nos embrumamos de idéas nossas no mais directo olhal-as!” (1997: 2, 187). La conexión entre visión, intuición e infancia es muy semejante a la de los *Sturmer und Dranger* y, sobre todo, a la de los prerrománticos y románticos ingleses, a los que Pessoa leía con asiduidad⁹. La adultez diluye esta visión inmediata y da paso al escepticismo; si el niño todavía cree en la posibilidad de un sentido, el adulto debe aceptar que jamás lo encontrará y que esa visión “divina” también es “absurda”: “Despedi-vos do erro infantil de perguntar o sentido às cousas e às palavras. Nada tem um sentido” (1997: 2, 143).

Las rutinas y responsabilidades que se adquieren con la edad no detienen el flujo onírico; al contrario, como se ha señalado, es el entorno adulto el que se difumina. Al igual que en el caso de Pessoa y de sus otras personalidades literarias, se presenta en Soares una conciencia disgregada y, a la vez, unitaria, “como duas marés na noite negra”:

E tam suave é a sensação que me alheia do debito e do credito que, se acaso uma pergunta me é feita, respondo suavemente, como se tivesse o meu ser ôco, como se não fôsse mais que a machina de escrever que trago commigo, portatil de mim mesmo aberto. Não me choca a interrupção dos meus sonhos: de tam suaves que são, continuo sonhando-os por traz de fallar, escrever, responder, conversar até. E atravez de tudo o chá perdido finda, e o escriptorio vae fechar... Ergo do livro, que cerro lentamente, olhos cançados do choro que não tiveram, e, numa mistura de sensações, soffro que ao fechar o escriptorio se me feche o sonho tambem; que no gesto de mão com que cerro o livro encubra o passado irreparavel; que vá para a cama da vida sem somno, sem companhia nem socego, no fluxo e refluxo da minha consciencia

⁸ Como afirma Giorgio Agamben, “*Lo inefable es en realidad infancia*. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad” (2007: 69, las cursivas son del autor).

⁹ No es la única línea de continuidad, pues varias cuestiones abordadas en este capítulo recuerdan la concepción romántica de infancia, que supone la consideración del adulto como un exiliado en el mundo social, la conciencia de la pérdida y la añoranza de la simpleza e inmediatez infantiles. Para una excelente síntesis sobre la visión del niño en el movimiento romántico puede consultarse “Niño y poeta. La mitificación de la infancia en el Romanticismo”, de Joaquín Aguirre Romero.

misturada, como duas marés na noite negra, no fim dos destinos da saudade e da desolação (1997: 1, 113).

También para Bachelard es propia del alma humana la permanencia “de un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil pero siempre viva” que, más allá del relato que cada uno se cuenta a sí mismo o refiere a los demás, solo es real “en esos instantes de iluminación, es decir, en los instantes de su existencia poética” (1982: 170). Tales “instantes” irrumpen en Soares por vía de los sentidos:

Um simples bombom de chocolate escangalha-me às vezes os nervos com o excesso de recordações que os estremece. A infancia! E entre os meus dentes que se cravam na massa escura e macia, trinco e /gosto/ as minhas humildes felicidades de companheiro alegre do soldado de chumbo, de cavalleiro congruente com a canna casual meu cavallo. Sobem-se as lagrimas aos olhos e junto com o sabor do chocolate mistura-se a meu sabor a minha felicidade passada, a minha infancia ida e pertenco voluptuosamente à suavidade da minha dôr. Nem por simples é menos solenne este meu ritual (do) paladar (1997: 2, 17-18).

Experiencias de esta clase son claros ejemplos de “memoria involuntaria”, pues los estímulos sensoriales despiertan la evocación de un modo sorpresivo y desligado de las intenciones del sujeto. El recuerdo genera una dualidad, donde coexisten el presente cercano al tiempo de la escritura y el pasado muerto que es conjurado, invocado, “actualizado”:

De uma padaria sahe um cheiro a pão che nauseia por doce no cheiro d'elle: e a minha infancia ergue-se de determinado bairro distante, e outra padaria me surge d'aquelle reino das fadas que é tudo que se nos morreu (1997: 1, 165-166).

Como declaraba Maurice Blanchot en referencia al célebre episodio de la magdalena de Proust, la conjunción de dos presentes suprime al tiempo y conduce a un “tiempo puro” o “éxtasis temporal”:

¿Por qué esta inversión? ¿Por qué lo que está fuera del tiempo pone a su disposición el tiempo puro? Justamente porque, mediante esta simultaneidad que hizo juntarse realmente al paso de Venecia con el paso de Guermantes, el entonces del pasado y el aquí del presente, como dos ahora llamados a superponerse, por esa misma conjunción de ambos presentes que suprimen el tiempo, Proust experimentó también, de manera incomparable, única, el éxtasis del tiempo (1969: 19).

Georges Didi-Huberman analiza este fenómeno en relación con la “fecundidad del anacronismo” (2006: 43), que juzga inherente a las obras de arte. Si el anacronismo ha sido considerado como un “punto contrario a los axiomas del método histórico”, Didi-Huberman propone asumirlo como el “golpeteo rítmico del método, aun cuando fuese su momento de síncopa” (2006: 45). Estos criterios también pueden extrapolarse a la vida individual:

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de ‘memoria involuntaria’ (2006: 43-44, en cursiva en el original).

Este “choque”, este “desgarramiento”, esta “irrupción” pueden contemplarse, además, en el caso específico de la escritura de Pessoa, a la luz del interseccionismo, movimiento de vanguardia del cual fue creador y que se basaba en la yuxtaposición de planos como traslación del cubismo plástico a la literatura. Aunque de existencia pasajera en tanto que “ismo”, dejó su impronta en una forma de contemplar lo real, así como en los procedimientos y metáforas que la expresan. Debe prestarse atención, por ejemplo, a la imagen de la “diagonal”, recurrente en el *Livro*, pues pone de relieve la conexión oblicua entre puntos no contiguos¹⁰:

Depois veio a vida. Nessa noite levaram-me a cear ao Leão. Tenho ainda a memoria dos bifés no paladar da saudade —bifés, sei ou supponho, como hoje ninguem faz ou eu não como. E tudo se me mistura —infancia, vivida a distancia, comida saborosa de

¹⁰ Heitor Gomes Teixeira brinda una breve y clara explicación sobre este “ismo”: “O interseccionismo em Pessoa é muito mais do que um poema ou um projecto de poesia. Intersecções são fundamentalmente os seus heterónimos, a consciência aguda que teve de que era possível e era necessário, não já dividir-se em duplo, como na ‘Chuva Oblíqua’, mas principalmente orientar-se em planos múltiplos que incessantemente se foram desdobrando noutros planos. Percepcioná-los como simultaneidade de incidências de espaço e tempo, só mais tarde o entendeu com o sensacionismo, que veio a fundir as atitudes paulista e interseccionista. A esta ‘conciliação dos contrários’, espaço- temporais e estático- dinâmicos, que foi o programa do CUBOFUTURISMO em Artes Plásticas, atreveu-se, na Literatura Portuguesa, Fernando Pessoa. Do CUBOFUTURISMO, é a ‘Chuva Oblíqua’ o ensaio mais conseguido” (1980: 100).

noite, cenário lunar, Verlaine futuro e eu presente— numa diagonal difusa, num espaço falso entre o que fui e o que sou (1997: 1, 254).

El “espacio falso” entre dos tiempos, que recuerda la importancia del “intervalo” en la poética pessoana y particularmente en el *Livro*¹¹, se materializa también ante el lector por la disonancia entre los niveles de ficcionalización. No se trata solo de la atribución de estas experiencias al semiheterónimo, sino también de negar lo que, en otros fragmentos, se propone como confesional y autobiográfico. Así puede verse en la siguiente escena, donde participa un personaje de identidad desconocida, por lo que podría interpretarse como un diálogo interior:

—De que é que se tem sede nessa alma?

—De qualquer coisa como tudo que foi a nossa infância. Dos brinquedos mortos, das tias velhas idas. Essas coisas é que são a realidade, embora morressem. Que tem o Ineffavel comigo?

—Uma coisa... Tiveste algumas tias velhas, e alguma quinta antiga e algum chá e algum relógio?

—Não tive. Gostaria de ter tido. E tu viveste à beira-mar? (1997: 2, 12–13).

Es conocida la importancia de la contradicción en la obra de Pessoa, quien creía que en el pensamiento humano la dialéctica nunca llegaría a resolverse (1989: 33). Pero, además, Soares trasciende el principio lógico de no contradicción al yuxtaponer y hacer vibrar, en una única emoción, la remembranza, la ensoñación y el deseo: “tudo isto, que nunca passou de um sonho, está guardado em minha memória a fazer de dôr e eu, que passei horas a sonhar—os, passo horas depois a recordar tel—os sonhado” (1997: 2, 115). También para Bachelard se trata de operaciones simultáneas: “Soñamos mientras recordamos. Recordamos mientras soñamos” (1982: 154). De aquí que sea posible experimentar un particular sentimiento de nostalgia por lo que nunca sucedió, por esa existencia quimérica e inasible, a la que Soares define como “pseudo-vida” (muy próxima a la vivencia de la *Sehnsucht*, característica del Romanticismo alemán):

¹¹ “Intervalo, repeated more than forty times in the book, is a crucial concept in *Livro do Desassossego*. Suffice it here to suggest, following Badiou’s thinking, that the *intervalo* that the poet opens up for us is precisely the inbetweenness-of-being-nonbeing-in-multiplicity” (Ramalho de Sousa Santos, 2011: 265).

Ah, não ha saudades mais dolorosas do que as das cousas que nunca fôram! O que eu sinto quando penso no passado que tive no tempo real, quando choro sobre o cadaver da vida da minha infancia ida,...isso mesmo não attinge o fervor doloroso e tremulo com que choro sobre não serem reaes as figuras humildes dos meus sonhos, as proprias figuras secundarias que me recordo de ter visto uma só vez, por acaso, na minha pseudo-vida, ao virar uma esquina na minha visionação, ao passar por um portão n'uma rua que subi e percorri por esse sonho fóra (1997: 2, 115).

La experiencia de la pérdida afecta dos órdenes diferentes, en un movimiento inversamente proporcional: si el mundo afectivo se vacía por la muerte de los seres amados (al igual que en el poema "Aniversário", de Álvaro de Campos ¹²), la serenidad del intelecto se disipa por la progresiva acumulación de inquietudes:

Aquilo que fui e nunca mais serei! Aquilo que tive, e não tornarei a ter! Os Mortos! Os mortos que me amaram na minha infancia. Quando os evóco toda a alma me esfria e eu sinto-me desterrado de corações, sósinho na noite de mim-proprio, chorando como um mendigo o silencio fechado de todas as portas (1997: 1, 245).

No se trata solo de haber dejado atrás la niñez como etapa vital, sino de advertir que, junto con ella, lo más entrañable del sujeto se ha extraviado. La infancia es una patria, definida así porque entonces fue amado; mientras que la madurez, por oposición, es el exilio en los territorios del dolor "metafísico" (1997: 1, 245): "Não choro a perda da minha infancia; choro que tudo, e nelle a (minha) infancia, se perca" (1997: 1, 255). La casa antigua, aislada del mundo, era acogedora (en gran parte, precisamente, gracias a su clausura); en la adultez Soares se encuentra exiliado, "mendigo" y, por tanto, despojado, dependiente, necesitado y solo. La puerta que lo protegía del mundo exterior sigue cerrada, pero el adulto ha sido expulsado, forzado a permanecer del lado de afuera.

¹² "No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, / Eu era feliz e ninguém estava morto. / Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos, / E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer" (2000: 180).

Un *Bildungsroman* en suspenso

La reiteración de la imagen de la puerta nos permite homologar el tránsito hacia la madurez con el fundamento mítico de los ritos de pasaje. En su riguroso libro sobre la novela de autoformación, María de los Ángeles Rodríguez Fontela explica las diferentes etapas del proceso de construcción de la identidad desde la perspectiva de Mircea Eliade (1996: 55). En primer lugar, “el adolescente es retirado de la custodia materna, del mundo de las mujeres, en general”. Luego, bajo la mirada de los delegados de la comunidad y de los seres supremos, “el candidato a adulto es sometido a un *regressus ad uterum*”, es decir, es depositado en espacios caracterizados por la “oscuridad y concavidad” (vasijas, cuevas, túneles, etc.). Este paso, signado por las pruebas de dolor físico o psíquico, significa “la muerte a la infancia y la reducción simbólica al estado embrionario como condición *sine qua non* del renacimiento espiritual”. Finalmente, el individuo resucita como hombre “apto y plenamente responsable para actividades futuras de la colectividad”. El proceso abarca, pues, tres etapas: “separación -iniciación propiamente dicha- regeneración y renacimiento” (1996: 55). Desde este punto de vista, podría considerarse que el de Soares es un ritual frustrado, un *Bildungsroman* interrumpido, pues jamás ha dejado de añorar el mundo femenino del que fue retirado ni se ha insertado satisfactoriamente en la colectividad. La “iniciación propiamente dicha”, en lugar de ser una etapa pasajera, perdura en el tiempo; la adultez no constituye un hito orgullosamente conquistado, sino que ha sido lanzado a ella en contra de su voluntad. Si nos remitimos al ciclo del héroe de Joseph Campbell, podríamos afirmar que se ha producido “el cruce del primer umbral” (1959: 77), pero nunca se ha consumado el movimiento inverso, es decir, “el cruce del umbral del regreso” (1959: 200)¹³.

En el *Livro do Desassossego*, como señalamos, se recrea la privacidad del mundo hogareño —cuyas vicisitudes son habituales en casi todas las obras que contienen evocaciones de infancia—, pero se subraya además su

¹³ De todos modos, resulta sugestivo señalar que Campbell cierra su obra magna con la siguiente conclusión sobre el “héroe moderno”: “cada uno de nosotros comparte la prueba suprema —lleva la cruz del redentor—; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal” (1959: 189). Esta desesperación personal y silenciosa es muy cercana a la experiencia desasosegada de Soares.

aislamiento, su decadencia, su penumbra¹⁴. Son rasgos que suelen estar ausentes en el *Bildungsroman* entendido como género masculino, donde predominan las aventuras y el juego físico, como jalones en la adquisición de habilidades necesarias para la madurez. En este sentido José Amícola, apoyándose en teorizaciones expuestas por Toril Moi en *What is a Woman?: And Other Essays*, resume los binomios que solían caracterizar estereotípicamente al polo masculino (positivo) frente al femenino (devaluado):

Educación *versus* entretenimiento, movimiento *versus* falta de movimiento (o *stasis*), maduración *versus* infantilismo o inmadurez, progreso *versus* reacción, razón *versus* sentimientos, medida *versus* apasionamiento, totalidad *versus* fragmentariedad, sed de conocimiento *versus* superstición (2003: 59-60).

Visto así, es innegable que las evocaciones infantiles de Soares tienden a resaltar el segundo término de cada par, a excepción de “educación *versus* entretenimiento” y “sed de conocimiento *versus* superstición”, que parecen equilibrarse (o incluso orientarse hacia el polo masculino)¹⁵. La inmovilidad o *stasis* está sumamente marcada e impugna el dinamismo inherente al desarrollo; su arcaísmo niega la atracción hacia el futuro, tan acentuada en los primeros años de la existencia. Niñez y vejez suponen momentos liminares y opuestos, pero en el *Livro* los extremos se tocan para volverse, en cierto sentido, análogos, pues en ambas etapas está ausente la obligación de producir y ser eficaz, a la vez que se relativizan o ignoran las demandas del mundo exterior. Todo esto intensifica la plácida compenetración entre las tías y el niño.

La fijación en las ensoñaciones y su permanente puesta en acto parecen subrayar el carácter cíclico de la temporalidad. El regreso a la cueva atávica,

¹⁴ Vale aclarar que, desde nuestra perspectiva, todas las obras a las que se considera como *Bildungsromane* se desvían, de una forma u otra, del *marbete*, hasta el *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, tantas veces citado como prototipo del género. Por lo mismo, en lo que sigue nos remitiremos a ciertos rasgos que la crítica considera característicos de las novelas de formación —asociados en general con la vertiente romántica alemana— y que, como todas las especificaciones sobre géneros, constituyen valiosas hipótesis teóricas, pues permiten advertir la calidad y complejidad de las rupturas y mutaciones presentes en cada texto en particular. Para una concisa y clara explicación sobre los debates en torno de la cuestión, remitimos al artículo de José Luis de Diego, “Literatura y educación: la novela de aprendizaje”.

¹⁵ Los intereses esotéricos de Pessoa, considerados como superstición por el racionalismo iluminista, no son tan evidentes en Soares.

que diferentes culturas consideran necesario para avanzar en el conocimiento y la búsqueda de la verdad, se asocia generalmente a lo femenino. Tal es el planteo de Peter Sloterdijk al referirse a “la clausura de la madre” (2014: 333), concepto que se distancia explícitamente del planteo de Campbell:

(...) en la era metafísica todos los buscadores de la verdad son, por su propio tema, gentes que regresan al seno materno. Aspiran a lo que *prima facie* parece inalcanzable: quieren enlazar el final de la búsqueda con el comienzo de la vida y dar la vuelta al nacimiento mediante peleas radicales consigo mismos. ¿Quién es el héroe de las mil caras sino el buscador que se lanza al amplio mundo para regresar después a la caverna más suya? (2014: 339).

Lejos de convertirse en protagonista de aventuras o proezas, Soares justifica una y otra vez su pasividad, su resistencia al movimiento. Sin embargo, tal posición contiene un dilema irresoluble, puesto que la inacción es también acción, en tanto acarrea consecuencias e interfiere en el *statu quo*. Su temor de influir en los demás o ser influido por ellos explica el anhelo de permanecer aislado e inactivo “como una flor de estufa” (1997: 1, 90); imagen que, por sus connotaciones de encierro y tibieza, puede asociarse fácilmente con la caverna primigenia. El paso del tiempo no se traduce en evolución o desarrollo, lo que implicaría una gradual transformación del sujeto de la experiencia, sino que se presenta como una sumatoria, una acumulación de vida sentida. Por otro lado, si el *Bildungsroman* suele incorporar la iniciación sexual y la conformación (en acto o en potencia) de un nuevo núcleo familiar, en el caso de Soares tales circunstancias se obliteran:

Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me fallou de viver nunca prestei atenção. Pertenci sempre ao que não está onde estou e ao que nunca pude ser. Tudo o que não é meu, por baixo que seja, teve sempre poesia para mim. Nunca amei senão cousa nenhuma. Nunca desejei senão o que nem podia imaginar. À vida nunca pedi senão que passasse por mim sem que eu a sentisse. Do amor apenas exige que nunca deixasse de ser um sonho longínquo (1997: 2, 113-114).

La ausencia de vínculos supone un descanso frente a las exigencias que de ellos se desprenderían: “Considero-me feliz por não ter já parentes. Não me vejo assim na obrigação, que inevitavelmente me pesaria, de ter que amar alguém” (1997: 1, 266). La temprana orfandad materna, mencionada al comienzo de este capítulo, se ofrece como la causa de sus conflictos para

establecer lazos afectivos. La descolocación del sujeto (“Pertenci sempre ao que não está onde estou e ao que nunca pude ser”) es producto de las experiencias tempranas; el amor que ha recibido es desviado, postizo, impropio y, por tanto, él mismo lo es:

Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que ha de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausencia d’esse callor e da saudade inutil dos beijos de que me não lembro. Sou postiço. Acordei sempre contra seios outros, acalentado por desvio (1997: 1, 234).

Podríamos afirmar que, así como el *Livro do Desassossego* es una biografía sin hechos, también sus referencias a la infancia y la juventud remiten a una *Bildung* sin objetivo ni conclusión. En la tradición del idealismo alemán, como señala Michel Fabre, la *Bildung* es trabajo sobre sí mismo, cultivo de los talentos para el perfeccionamiento propio, con el objetivo de hacer de la individualidad una totalidad armoniosa (2011: 216). En el caso del *Livro* el sujeto ni siquiera roza esta totalidad, sino que se perpetúa en sus fragmentos, los habita. Quizás porque están ausentes aquellos factores que, también según Fabre, deberían operar como “catalizadores de la identidad”: “el imaginario de vida o el mito personal del héroe; el guía con quien el héroe entra en contacto: maestro, iniciador, protector, consejero”; y también “la relación amorosa o de amistad y sus identificaciones parciales positivas o negativas, que desencadenan la metamorfosis” (2011: 219). Solo el elemento con el que Fabre cierra esta enumeración: “las obras por las que el héroe se realiza, se revela parcialmente y que remiten todas a la gran obra: la vida misma” (2011: 219), existe gracias a la literatura. En la actividad de Soares como escritor sí es perceptible la maduración, y hasta la hazaña. El “ser” efectivamente conquistado es el ser de la palabra, que jamás pierde su conexión con la niñez y la locura, en tanto se cimenta en el disfraz y la ficción:

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 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 meus sonhos (1997: 1, 240).

Puede afirmarse entonces que la *Bildung* de Soares está contenida en su *Künstlerroman*, no lo trasciende ni aspira a trascenderlo: su alma se convierte en tinta, “util para mais nada do que para se escrever com ella” (1997: 1, 241).

Existen múltiples pasajes en el *Livro do Desassossego* que remiten a las experiencias del escritor en formación. Algunos de ellos constituyen reflexiones sobre los cambios en el juicio crítico; pues la distancia entre el anhelo de la obra y sus concreciones es, para el adulto, infinita. Cuando Soares era pequeño escribía versos que ahora considera “muy malos”, pero que le proporcionaban “el placer falso de la obra perfecta”. Frente a la inexperta autovaloración del niño respecto de sus productos, la madurez supone el desarrollo de la conciencia crítica, indispensable para el aprendizaje y, a la vez, fuente de inmenso dolor¹⁶:

Em creança escrevia já versos. Então escrevia versos muito maus, mas julgava-os perfeitos. Nunca mais tornarei a ter o prazer falso de produzir obra perfeita. O que escrevo hoje é muito melhor. É melhor, mesmo, do que o que poderiam escrever os melhores. Mas está infinitamente abaixo d’aquillo que eu, não sei porquê, sinto, que podia —ou talvez seja, que devia— escrever. Choro sobre os meus versos maus da infancia como sobre uma creança morta, um filho morto, uma ultima esperança que se fôsse (1997: 1, 244–245).

También es claro su distanciamiento respecto de las composiciones de la juventud, ya no en referencia a la estimación de la obra, sino más bien por el asombro ante lo que percibe como precoz o anacrónico:

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 (1997: 1, 25).

¹⁶ De todas maneras, Soares piensa que la ingenuidad de los niños puede ser más sensata que la adquirida a través de los años y los prejuicios sociales: “A creança não dá mais valôr ao ouro do que ao vidro. E na verdade, o ouro vale mais? —A creança acha obscuramente absurdos as paixões, as raivas, os receios que vê esculpidos em gestos adultos. E não são na verdade absurdos e vão todos os nossos receios e todos os nossos odios e todos os nossos amores?” (1997: 2, 187).

Este juicio sobre la escritura lo conduce a una reflexión sobre su identidad:

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. Ha nisto um mysterio que me desvirtua e me opprime (1997: 1, 25).

Soares se pregunta cómo analizar su vida, cómo juzgarla, cómo es posible sentirse distanciado de sí mismo y a la vez ser él mismo —“Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que ha entre mim e mim?” (1997: 1, 25)—, en un movimiento introspectivo que Perfecto Cuadrado estima axial en toda la obra pessoana¹⁷. La respuesta, según él mismo postula, es el tiempo. El tiempo definido en otro fragmento como una “paradoja materna”, lo que evidencia su conexión con la infancia gracias a un nuevo trazo en diagonal:

Memorias, domingos, missas, prazer de haver sido, milagre do tempo que ficou por ter passado, e não esquece nunca porque foi meu... Diagonal absurda das sensações prováveis, som subito de carruagem de praça que sôa rodas no fundo dos silencias ruidosos dos automoveis, e de qualquer modo, por um paradoxo maternal do tempo, subsiste hoje, aqui mesmo, entre o que sou e o que perdi, no antero olhar de mim que sou eu... (1997: 1, 118).

Por otra parte, ya en la *praxis* del adulto, la ternura hacia la infancia es preparación y material para la escritura. El sentimiento no preexiste a la palabra, como parece suceder en una confesión o desahogo, sino que nace como literatura, brota con una sintaxis:

Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rhythmicas, onde já se prepara a prosa. Lembro-a como uma coisa externa e através de coisas externas; lembro só as coisas externas (1997: 1, 266).

¹⁷“Pessoa, intelectual contemporáneo del desarrollo y difusión del psicoanálisis, y poeta ‘moderno’ obsesionado por la justificación de su ‘trabajo’ y del resultado del mismo en una sociedad en la que el Arte debe ganarse a cada instante un sentido sistemáticamente cuestionado, constantemente se interroga y minuciosamente se interpreta pretendiendo explicarse” (Cuadrado, 1996: 13).

Al objetivarse mediante la palabra, al ser vista “con atención literaria”, esta experiencia pierde su carácter personal, para universalizarse y ser asequible a todos:

Não é socêgo dos serões de província que me entenece da infância que vivi nelles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em tôrno da casa, são as caras e os gestos phisicos das pessoas. É de quadros que tenho saudades. Por isso tanto me entenece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, phenómenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária (1997: 1, 266).

Imposible separar el recuerdo de su expresión poética. De allí que sea posible considerar, con Gaston Bachelard (cuyas reflexiones, como se habrá advertido, resultan maravillosamente consistentes con la perspectiva del *Livro*), que la de Soares es una “infancia cósmica”, pues ha sido construida a partir del “triple lazo” entre “imaginación, memoria y poesía” (1982: 160).

La formación de Soares como escritor se vincula, además, con lo que hemos dado en llamar “lectobiografía”, es decir, la historia de las lecturas desde una perspectiva biográfica. Al igual que la ensoñación, la lectura produce, “un movimiento alternante” entre dos tiempos, el “juego entre un movimiento prospectivo y otro retrospectivo” (De Man, 1990: 74). Cuando menciona los libros que poblaron su infancia, Soares subraya la poderosa identificación entre lo leído y el lector:

É a ultima morte do Capitão Nemo. Em breve morrerei também.
Foi toda a minha infancia passada que nesse momento ficou privada de poder durar.
(transformation of Sherlock Holmes article)
should it be done? (1997: 2, 18).

El lector muere simbólicamente porque ha muerto su infancia: es incapaz de sobrevivir a los personajes que la poblaron. El uso del inglés, tan asociado en Pessoa a sus años tempranos que, como sabemos, transcurrieron en Durban, Sudáfrica (en aquel momento colonia británica) es muy significativo: por ser este fragmento un apunte, un bosquejo, parece incluso más cercano a las emociones íntimas, menos atravesado por mediaciones. Lo que se pierde es la posibilidad de lo nuevo, su entusiasmo; la infancia misma podría ser definida como la emoción de las primeras veces: “Ter já lido os

Pickwick Papers é uma das grandes tragedias da minha vida. (Não posso tornar a relel'–o)" (1997: 1, 245). En el *Livro*, estos hitos iniciáticos suelen asociarse solamente con la lectura, y no con el amor, la sexualidad o el viaje, como sucede en las novelas de formación:

Lembro-me, como do que estou vendo, da noute em que, ainda creança, li pela primeira vez numa selecta o passo celebre de Vieira sobre o Rei Salomão. «Fabricou Salomão um palacio...». E fui lendo, até ao fim, tremulo, confuso; depois rompi em lagrimas felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar. (...) E, disse, chorei; hoje, relembrando, ainda choro. Não é — não— a saudade da infancia de que não tenho saudades: é a saudade da emoção d'aquelle momento, a magua de não poder já ler pela primeira vez aquella grande certeza symphonica (1997: 1, 16–17).

Soares considera su infancia como una época en la que "vivía por fóra e o fato era limpo e novo" (1997: 1, 117): los años tempranos suponen "un estado de principio, un inicio perpetuo, una percepción sin antecedentes de aquello que nos hace ser lo que somos" (Kohan, 2009: 6). Solo el juego es capaz de devolver, en alguna medida, esta felicidad inaugural.

La consolación por el juego

Cuando el estado interior propio de la infancia perdura más allá de la etapa que le es inherente, genera un doloroso desfasaje, pues dos de sus atributos principales se pierden (o por lo menos se atenúan drásticamente): ser objeto de protección y sujeto de juego. El adulto necesita con urgencia lo que ya no puede recibir:

Deus creou-me para creança, e deixou-me sempre creança. Mas porque deixou que a Vida me batesse e me tirasse os brinquedos, e me deixasse só no recreio, amarrotando com mãos tam fracas o bibe azul sujo de lagrimas compridas? Se eu não poderia viver senão acarinhado, por que deitaram fora o meu carinho? (1997: 1, 246).

La infancia es un momento primordial e irrecuperable, no porque ofrezca verdades trascendentes, sino porque nada se acerca, tanto como ella, a la sensación del deseo colmado. La filosofía y la lógica no logran explicar el devenir ni la experiencia subjetiva del tiempo de un modo tan patente y enriquecedor:

Vejo-me aquelle que fui na infancia, naquelle momento em que o meu barco dado se virou no tanque da quinta, e não ha philosophias que substituam esse momento, nem razões que me expliquem porque passou. Lembro-o, e vivo; que vida melhor tens tu para me dar? —Nenhuma, nenhuma porque tambem eu lembro.

Ah, lembro-me bem! Era na casa velha da quinta antiga e ao serão; depois de coserem e fazerem meia, o chá vinha, e as torradas, e o somno bom que eu haveria de dormir. Dá-me isto outra vez, tal qual era, com o relógio a tictacar ao fundo, e guarda para ti os Deuses todos. Que me é um Olympo que me não sabe às torradas do passado? Que tenho eu com deuses que não teem o meu relógio antigo?

Talvez tudo seja symbolo e sombra, mas não gosto de symbolos e não gosto de sombras. Restitue-me o passado e guarda a verdade. Dá-me outra vez a infancia e leva Deus contigo (1997: 2, 12).

Soares exige, desafiante, la devolución de su infancia, más valiosa que la verdad y que Dios. El contraste entre el pasado y el presente se intensifica porque se invierte la valoración entre lo sublime y lo banal (el Olimpo, las tostadas). No hay filosofías que suplan el momento del juego, el instante en el que vuelca su barquito de papel. La respuesta a la pregunta sobre la existencia de un ser supremo está subordinada a su finalidad consolatoria; Dios solo es valioso en tanto entidad capaz de reemplazar e incluso expandir la contención del seno materno, una vía para el mítico “regressus ad uterum” antes mencionado (Rodríguez Fontela, 1996: 62). La relación asimétrica entre el niño y el adulto es análoga a la que existiría entre el adulto y Dios. Lo que perdura es un anhelo de trascendencia al que podríamos calificar, siguiendo a Sigmund Freud en “El malestar en la cultura”, como “oceánico” (2017: 7): un sentimiento “de unión indisoluble, de copertenencia con el todo” (2017: 8), que se plantea como “otra vía para la negación del peligro que el yo reconoce como amenazante desde el mundo exterior” (2017: 16). El anhelo de Dios no se sostiene en la fe, sino que es fruto de una proyección consciente (tan ficcional como los heterónimos) en la que se destacan, de modo poco habitual, sus atributos femeninos:

Onde está Deus, mesmo que não exista? Quero rezar e chorar, arrepender-me de crimes que não cometti, gosar ser perdoado como uma carícia não propriamente materna. Um regaço para chorar, mas um regaço enorme, sem forma, espaçoso como uma noite de verão, e contudo proximo, quente, feminino, ao pé de uma lareira qualquér... (1997: 2, 14).

La ausencia de Dios niega el rol paterno que le asigna el cristianismo y deriva en una orfandad absoluta, que lo convierte en “uma pobre criança abandonada, que nenhum Amôr quiz para seu filho adoptivo, nem nenhuma Amizade para seu companheiro de brinquedos” (1997: 2, 15). Se trata de una verdadera tragedia existencial, en la que solo el juego tendrá un papel redentor:

Afinal eu quem sou, quando não brinco? Um pobre orphão abandonado nas ruas das sensações, tiritando de frio às esquinas da Realidade, tendo que dormir nos degraus da Tristeza e comer o pão dado da Phantasia. De um pae sei o nome; disseram-me que se chamava Deus, mas o nome não me dá idea de nada. Às vezes, na noite, quando me sinto só, chamo por elle e choro, e faço-me uma idéa d’elle a quem possa amar... Mas depois penso que o não conheço, que talvez elle não seja assim, que talvez não seja nunca esse o pae da minha alma... (1997: 2, 15).

Las mayúsculas parecen indicar que el Absoluto se ha desplazado hacia otras entidades: la Realidad, la Tristeza, la Fantasía. Los símbolos no satisfacen las necesidades interiores, porque ninguna intelectualización es suficiente para contener la magnitud de su dolor. El deseo es deseo del hogar:

—Os teus symbolos! Se eu chorar na noite, como uma criança com medo, nenhum dos teus symbolos me vem afagar no hombro e emballar por alli até que eu durma. Se eu me perder na estrada, tu não tens Virgem Maria melhor que me venha buscar pela mão. Tenho frio das tuas transcendencias. Quero um lar no Além. Julgas que alguém tem sêde na alma de metaphysicas ou de mysterios ou de altas verdades? (1997: 2, 12)¹⁸.

El estado de indefensión propio de la niñez puede ser visto, desde otra perspectiva, como un abandono sublime en el regazo de la existencia. Hay en el *Livro do Desassossego* abundancia de imágenes que describen experiencias físicas vinculadas con la infancia y sus sensaciones de modorra, de tibieza, de

¹⁸ Sin pretender agotar la cuestión, nos interesa destacar dos atributos de Dios presentes en el *Livro*. Por una parte, el de ser una especie de “creador negativo” por haber generado la imposibilidad: “A raiva de a saudade não poder reavivar e reerguer nunca é tão lacrimosa contra Deus, que creou impossibilidades” (1997: 2, 115); por otra, el de comportarse veleidosamente, como un niño que juega, lo que se advierte por la prevalencia del caos sobre el cosmos: “Será Deus uma criança muito grande? O universo inteiro não parece uma brincadeira, uma partida de criança travessa?” (1997: 2, 187).

compañía, de contacto físico (estas últimas, muy importantes por ser sumamente excepcionales en la obra pessoana). Las actividades propias del niño, como escuchar cantos y cuentos mientras se adormece acunado, adquieren una peculiar amplitud, sea en el espacio (inmensidad) o en el tiempo (eternidad):

Uma infancia nova, uma ama velha outra vez, e um leito pequeno onde acabe por dormir, entre contos que emballam, mal ouvidos, com uma atenção que se torna morna, de perigos que penetravam em jóvens cabelos louros como o trigo... E tudo isto muito grande, muito eterno, definitivo para sempre, da estatura unica de Deus, lá no fundo triste e somnolento da realidade ultima das cousas...

Um collo ou um berço ou um braço quente em torno ao meu pescoço... Uma voz que canta baixo e parece querer fazer-me chorar... O ruido de lume na lareira... Um calôr no inverno... Um extravio morno da minha consciencia... E depois sem som, um sonho calmo n'um espaço enorme, como a lua rodando entre estrelas... (1997: 2, 14–15).

El juguete posee en este sentido singular importancia y llega a ser homologado con el lenguaje. La palabra/juguete, amada de modo entrañable, constituye una defensa contra las experiencias universales de orfandad existencial y tristeza. Mediante una metáfora de infinita ternura, Soares afirma que las palabras son como una madre que juega con su pequeño, ocupan el lugar que ella ha dejado vacío: “E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, creança menina ao colo d’ellas” (1997: 1, 16). Como señala Eugen Fink, el juego tiene

el carácter de un ‘presente’ tranquilizador y un sentido autosuficiente, es semejante a un ‘oasis’ de felicidad que nos sale al encuentro en el desierto de nuestra brega por la felicidad y nuestra búsqueda tantálica. El juego nos *rapta*. Al jugar nos liberamos, por un momento, del engranaje vital (1966: 14, en cursiva en el original).

La imagen del rincón, tan asociada a la vida infantil como espacio de refugio, de atesoramiento de objetos y hasta de castigo, es recurrente en el *Livro*. Se encuentran en ella el adulto —definido como un pequeño abandonado—, con el niño que todavía habita en su conciencia y pugna, aunque sin esperanza de lograrlo, por volver a ser:

Quando ponho de parte os meus [...] (sic) e arrumo a um canto, com um cuidado cheio de carinho —com vontade de lhes dar beijos— os meus brinquedos, as palavras, as imagens, as frases —fico tão pequeno e inofensivo, tão só n'um quarto tão grande e tão triste, tão profundamente triste!... (1997: 2, 15).

En una carta a su querido amigo Mário de Sá-Carneiro, fechada el 14 de marzo de 1916, se presentan imágenes similares, a tal punto que Pessoa expresa su voluntad de incluirlas en el *Livro*¹⁹. Los columpios invitan al movimiento de la facultad imaginativa; no obstante, al estar enrollados en lo alto de las ramas, inalcanzables, acaban por imposibilitarla. Las construcciones impersonales (“puseram-me”, “me deram”, “atiraram”) acrecientan la zozobra por encontrarse a merced de fuerzas desconocidas; de nuevo según Fink, el juego “puede acoger dentro de sí el duelo profundo y la pena abisal, puede abrazar alegremente aún al terror” (1966: 17). El juguete es metonimia de la infancia; su rotura o abandono, una metáfora del duelo que supone su final:

Em dias da alma como hoje eu sinto bem, em toda a consciência do meu corpo, que sou a criança triste em quem a vida bateu. Puseram-me a um canto de onde se ouve brincar. Sinto nas mãos o brinquedo partido que me deram por uma ironia de lata. Hoje, dia catorze de Março, às nove horas e dez da noite, a minha vida sabe a valer isto.

No jardim que entrevejo pelas janelas caladas do meu sequestro, atiraram com todos os balouços para cima dos ramos de onde pendem; estão enrolados muito alto, e assim nem a ideia de mim fugido pode, na minha imaginação, ter balouços para esquecer a hora (1986: 124).

El juego se asocia con la identidad y la escritura. Soares compara los solitarios de su vieja tía con esta posibilidad: las confesiones también son un juego para pasar la vida, para transcurrir por ella. No hay un valor asignado a los objetos ni interpretaciones del sujeto; la metáfora del naipe antiguo e incógnito, el único que queda de la baraja perdida, le servirá en otro pasaje para remarcar esta misma experiencia de desvinculación y perplejidad:

Sou uma especie de carta de jogar, de naipe antigo e incognito, restando unica do baralho perdido. Não tenho sentido, não sei do meu valor, não tenho a que me

¹⁹ “Pode ser que se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina, para inserir frases e esgares dela no *Livro do Desassossego*” (1986: 124).

compare para que me encontre, não tenho a que sirva para que me conheça (1997: 1, 241).

También el juego del hilo o “cunitas”, tal como es conocido en el ámbito hispanoparlante, mostrará el predominio de las transformaciones identitarias, mediante una combinatoria de las sensaciones *ad infinitum*:

Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por magua e as que fazem meia porque há vida. Minha tia velha fazia paciências durante o infinito do serão. Estas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia. Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o pollegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço (1997: 1, 12).

El juego es una sucesión de gestos reiterados, un perpetuo reinicio que puede conjurar la experiencia de la pérdida, a la que hacíamos referencia en el apartado anterior. Como señala Walter Benjamin en “Juguetes y juego”, “la gran ley de la repetición” es aquella que “por encima de todas las reglas y ritmos aislados, rige sobre el conjunto del mundo de los juegos”:

(...) antes que en los trasportes del amor, entramos en la existencia y el ritmo a menudo hostil y no compenetrado de otro ser humano; lo experimentamos tempranamente con los ritmos primitivos, que se manifiestan en sus formas más simples en esos juegos con cosas inanimadas (1989: 93).

Benjamin también pone en íntima relación juego e identidad, pues gracias a esas cadencias, “nos captamos a nosotros mismos” (1989: 93): “En efecto, toda vivencia profunda busca insaciablemente, hasta el final, repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó” (1989: 93). El juego nos salva de la vida porque constituye un retorno a la infancia.

Los muñecos son comparados explícitamente con los heterónimos. En el borrador de una carta a Casais Monteiro de 1935, en la que Pessoa habla del surgimiento de las personalidades literarias, se refiere a ellas como una forma de “aumentar” el mundo, experiencia que se aproxima a lo que Gaston

Bachelard calificó como “expansión”: “Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión” (1982: 151). Olvidar a estas personalidades literarias o recordarlas imperfectamente es, para Pessoa, uno de los principales motivos de “saudade”:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho —um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas— e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida.

Isto parece simplesmente aquela imaginação infantil que se entretém com a atribuição de vida a bonecos ou bonecas. Era porém mais: eu não precisava de bonecas para conceber intensamente essas figuras. Claras e visíveis no meu sonho constante, realidades exactamente humanas para mim, qualquer boneco, por irreal, as estragara. Eram gente.

Além disto, esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito (1966: 148).

Pessoa se asombra de no necesitar muñecos para concebir a sus personajes, es más, cualquier soporte material hubiera resultado contraproducente para su imaginación. Según Eugen Fink, el juego “huye de la importunidad del concepto racional hacia la ambigüedad de las máscaras” (1966: 17), lo que permite comprender más acabadamente las correspondencias entre el juego y la heteronimia pessoana. Cuando crea una ficción el niño “sabe” que se trata de una ficción; la imaginación y la conciencia de la ficción coexisten gozosamente y por lo mismo cuestionan — con un componente lúdico, también presente en la operatoria heteronímica— la noción de lo real, curiosamente ligada al sexo:

A criança sabe que a boneca não é real, e trata-a como real até choral-a e se desgostar quando se parte. A arte da criança é a de irrealizar. Bendita essa idade errada da vida, quando se nega a vida por não haver sexo, quando se nega a realidade por brincar, tomando por reais as cousas que o não são!

Que eu seja volvido criança e o fique sempre, sem que me importem os valôres que os homens dão às cousas nem as relações que os homens estabelecem entre ellas. Eu,

quando era pequeno, punha muitas vezes os soldados de chumbo de pernas para o ar... E ha argumento algum, com geitos logicos para convencer, que me prove que os soldados reaes não devem andar de cabeça para baixo? (1997: 2, 186).

Este fenómeno ya había sido observado por Charles Baudelaire, al encomiar la imaginación de los niños en "Morale du joujou":

Tous les enfants parlent à leurs joujoux; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau. Les enfants témoignent par leurs jeux de leur grande faculté d'abstraction et de leur haute puissance imaginative. Ils jouent sans joujoux (2019: 104).

El poeta francés también pone en sintonía juego y poesía: "Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art" (2019: 105). La infancia permite singulares asociaciones entre lo real, lo posible y lo imposible, que solo el arte puede conservar. Nada es inverosímil para el niño, y a la vez todo es sorprendente y dudoso, justamente por su fantasía desmedida y por sus descubrimientos constantes. El adulto debe abandonar el sustento tangible de la imaginación, conformarse con abstracciones para escapar del tedio. Soares se esconde de la Realidad, mete miedo a la Posibilidad, se entretiene con las ideas como si fueran soldaditos de plomo:

E assim escondo-me atraz da porta, para que a Realidade, quando entra, me não veja. Escondo-me debaixo da meza, d'onde subitamente, prego sustos à Possibilidade. De modo que desligo de mim como aos dois braços de um amplexo, os dois grandes tédios que me apertam —o tédio de poder viver só o Real, e o tédio de poder conceber só o Possivel. (...)

Infantil de absurdo, revivo a minha meninice, e /brinco com as idéas das cousas como com soldados de chumbo com os quaes eu, quando menino, fazia cousas que embirravam com a idéa de soldado/ (1997: 2, 145).

Los heterónimos de la vida adulta suponen, como Pessoa mismo establece, una prolongación del juego infantil. La gestualidad exagerada y solitaria de Soares, que condice más con la que esperaríamos de un niño, manifiesta esta persistencia:

(...) a minha /mania/ de crear um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. Não alinho hoje nas minhas gavetas carros de linha e peões de xadrez —com um bispo ou um cavallo accaso sobresahindo— mas tenho pena de o

não fazer... e alinho na minha imaginação, confortavelmente, como quem no inverno se aquece a uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior. Tenho um mundo de amigos dentro de mim (...)

E quando sonho isto, passeando no meu quarto, fallando alto, gesticulando... quando sonho isto, e me visiono encontrando-os, todo eu me alegro, me realizo, me pulo, brilham-me os olhos, abro os braços e tenho uma felicidade enorme, real (1997: 2, 114).

Como piezas de un ajedrez de la subjetividad, las personalidades literarias participan de un juego inmaterial, permitido en la vida adulta: es más, gracias a ellas el escritor arriba a la madurez sin distanciarse de su infancia.

A modo de conclusión

Las evocaciones o menciones a la infancia en el *Livro do Desassossego* se relacionan principalmente con tres ejes: la ensoñación, como estado solitario sostenido por la memoria y el deseo; el proceso formativo del protagonista, que deja de lado los hitos iniciáticos de la madurez para centrarse en su *Künstlerroman*; y, finalmente, el juego, como actividad que reconforta ante las pérdidas y las limitaciones de la existencia. Las bondadosas tías viejas, entregadas a labores maquinales y plácidas, serán quienes protejan al niño del mundo exterior y salvaguarden su actividad onírica. La permanencia en el ámbito doméstico, aislado del contexto y de la historia, minimiza el imperativo de actuar: la quietud es el antídoto para una sensibilidad agudizada. Si en muchos aspectos la concepción de infancia de Soares se vincula con la de los románticos (idealización, visión intuitiva y misteriosa, exilio al abandonarla), la atracción que ejerce en él la inmovilidad y la indiferencia lo acercan a la sensibilidad decadente.

Solo es posible retornar a ese pasado lejano mediante una operación semejante al "poeticoanálisis", es decir, un movimiento introspectivo en pos de la soledad liberadora (Bachelard). Casi nunca se describen anécdotas concretas, sino que se crea una atmósfera nebulosa, difuminada, como efecto de la bifurcación de la experiencia: el adulto es capaz de reaccionar a los estímulos circundantes mientras permanece, gracias a la ensoñación, en un estado de introspección evocativa. Los límites entre memoria y sueño diurno no son precisos, a tal punto que estas vivencias son presentadas alternativamente como confesiones y como fantasías, horadando aún más los

límites entre lo posible y lo real. Las irrupciones del pretérito —que ingresa por los sentidos y activa la “memoria involuntaria”— desgarran el velo de lo cotidiano e intensifican en Soares la melancólica distancia entre el que ha sido y el que es. La conexión entre ambos tiempos es oblicua, en diagonal, una metáfora propia del interseccionismo, con sus perspectivas múltiples y simultáneas. La dualidad inherente al intervalo también deriva en contradicciones irresolubles, pues la dialéctica no alcanza la síntesis.

La infancia es un tiempo misterioso, anterior a la capacidad analítica y a la conciencia de la muerte: se acerca, como ningún otro momento, al regocijo del deseo colmado. La adultez trae consigo el juicio crítico, y junto con él, el escepticismo y el sinsentido. Ni la filosofía ni la religión, con sus abstracciones y simbolizaciones, son capaces de aligerar la angustia. La infancia era una patria en su sentido etimológico: el país de los padres, el país de quienes lo amaron. La ausencia de estos dadores de pertenencia supone la descolocación y el exilio. Ante la imposibilidad del retorno, Soares desea abandonarse en Dios o en la existencia como en un gran seno materno.

Los ritos iniciáticos se han malogrado. Las pruebas no se superan, sino que perduran en el tiempo: sin orgullo por el coraje demostrado ni socialización de las conquistas, nada atenúa su impacto doloroso. Las responsabilidades de la vida adulta implican, aun por omisión, una acción sobre los demás, lo que violenta el anhelo de permanecer aislado y protegido. Las aventuras, el juego físico, el viaje, la iniciación sexual, la formación de una familia o el cultivo de los talentos para alcanzar la armonía, instancias habituales en el *Bildungsroman* —pues son hitos hacia la madurez y posibilitan la inclusión de pleno derecho en el mundo social— están aquí ausentes o directamente son rechazados. El sujeto no alcanza el equilibrio ni la completud, sino que es desasosegado y fragmentario.

La afinidad del protagonista con sus tías viejas se vincula con la negativa a producir, a ser eficaz, a responder a las demandas del exterior. Más que un tiempo lineal signado por relaciones de causalidad, donde el futuro es motivación y meta, la temporalidad es circular: “una paradoja materna”. El camino no condice con el periplo del héroe, con su llamada a la aventura, sus pruebas y transformaciones (Campbell), sino que es un recorrido en reversa hacia la cueva primigenia, hacia la “clausura de la madre”, en palabras de Sloterdijk.

El único aspecto en el que claramente se percibe una transformación es su tarea como escritor, que establece una continuidad con la infancia y con su capacidad —compartida con el arte y la locura— para crear “realidades” alternativas. La vida es literatura, el ser es el ser de la palabra: la *Bildung* está contenida en el *Künstlerroman*. A partir de su experiencia infantil y juvenil con la escritura, Soares reflexiona sobre la autovaloración de la obra, el desarrollo del juicio crítico, la identidad. La niñez es el entusiasmo de lo nuevo, que no radica en los jalones del crecimiento, sino en las experiencias inaugurales del lector. Para el adulto, la evocación de la infancia es material para la escritura: se emociona con “lágrimas rítmicas” en las que ya se prepara la prosa.

Existen en el *Livro do Desassossego* imágenes que describen experiencias físicas y psíquicas de placer infantil. Cuando la niñez persiste como estado interior, más allá del tiempo que le es propio, se produce una incongruencia entre la necesidad de estos consuelos y la imposibilidad de recibirlos. Dios lo ha dejado huérfano y la vida lo golpea. En este marco, solo el juego conservará su papel redentor; su dinámica es la de un “presente tranquilizador”, “un ‘oasis’ de felicidad” (Fink) en la aridez de la existencia. Así puede verse en las múltiples analogías con los solitarios, las piezas de ajedrez, los naipes, los soldados de plomo, las hamacas, los barquillos de papel. Los heterónimos son como muñecos de la fantasía, sin ningún soporte material; son las máscaras que disocian y a la vez constituyen la identidad. Prolongan *ad infinitum* el juego infantil, generan una alegría que se expresa mediante la gestualidad desbordante del niño. Al igual que en el juego del hilo o “cunitas”, exploran las combinatorias de sensaciones, conservando la “gran ley de la repetición” (Benjamin). La creación de personalidades de papel es la actividad lúdica que perdura, como herencia y actualización de la infancia, como gran antídoto para la angustia del presente y la incertidumbre del porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGUIRRE ROMERO, Joaquín (1998). "Niño y Poeta. La mitificación de la infancia en el Romanticismo", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 9, en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html> [6 de diciembre de 2020].
- AMÍCOLA, José (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BACHELARD, Gaston (1982). *La poética de la ensoñación*. Traducción Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, Charles (2019). "Morale du joujou". En *L'art romantique: Nouvelle édition augmentée*. Paris: Arvensa, pp. 104-112.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Traducción Juan J. Thomas. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BLANCHOT, Maurice (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- CAMPBELL, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducción Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica.
- CUADRADO, Perfecto (1996). "Invitación/incitación a la lectura de Fernando Pessoa (casi una presentación)". En Fernando Pessoa, *Máscaras y paradojas*. Barcelona: Edhasa, pp. 7-67.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIEGO De, José Luis (2007). "Literatura y educación: la novela de aprendizaje", *Arrabal. Asociación española de estudios literarios*, vol. 5-6, pp. 293-298.
- FABRE, Michel (2011). "Experiencia y formación: la *Bildung*", *Revista Educación y Pedagogía* (Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación), vol. 23, n.º 59, pp. 215-225.

- FINK, Eugen (1966). *Oasis de la felicidad. Pensamientos para una ontología del juego*, Cuaderno del Centro de Estudios Filosóficos n.º 23, México, UNAM.
- FREITAS, Vicente (2017). *Fernando Pessoa. Fragmentos de uma autobiografia*. Joinville, SC: Clube de autores.
- FREUD, Sigmund (2017). *El malestar en la cultura*. Madrid: Akal.
- GOMES TEIXEIRA, Heitor (1980). "Para uma leitura plural da 'Chuva Oblíqua'", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Universidade Nova de Lisboa), n.º 1, pp. 91-100.
- KOHAN, Walter (2009). *Infancia y filosofía*. México: Progreso.
- MAN, Paul de (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1986). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1989). *A procura da verdade oculta. Textos filosóficos e esotéricos*. Prefácio, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América.
- (1997). *Livro do Desassossego*, 2 vol., Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Edições Ática.
- (2000). *Ficções do Interlúdio*. Organização Fernando Cabral Martins. São Paulo: Schwarcz.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- RAMALHO DE SOUSA SANTOS, Maria Irene (2011). "The Tail of the Lizard: Pessoa's Disquietude and the Subject of Modernity". En Steffan Dix and Jerónimo Pizarro (eds.), *Portuguese modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*. London: Legenda, pp. 264–276.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel: Universidad de Oviedo, Reichenberger.

SLOTERDIJK, Peter (2014). *Esferas I. Burbujas. Microsferología*. Prólogo Rüdiger Safranski. Madrid: Siruela.

NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DE LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

FACUNDO GIMÉNEZ

CONICET, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Argentina. Su tesis doctoral aborda la escritura del poeta español Luis Alberto de Cuenca. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en las asignaturas Literatura y Cultura Españolas II y Taller de Otras Textualidades de la UNMDP. Es miembro del grupo de investigación Semiótica del Discurso, radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de dicha Universidad. Ha participado en eventos académicos y ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas en Argentina y España. En 2018 obtuvo la beca Saint-Exupéry para realizar una estancia de investigación en la Université Clermont-Ferrand (Francia). Sus líneas de investigación son la literatura española y las figuraciones de autor.

DANA GUIASOLA

Victoria University of Wellington, Nueva Zelanda

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Diplomada en Gestión y Enseñanza del español como segunda lengua (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales). Recientemente, ha concluido su Doctorado en Filosofía en Victoria University of Wellington (Nueva Zelanda), con una beca otorgada por esta institución. Su tesis examina

la configuración de la imagen de nación en el catalán Juan Marsé. Ha publicado artículos en revistas académicas en Australia, España, Puerto Rico, Canadá y Estados Unidos, y ha participado como oradora en congresos en Argentina, Australia y Nueva Zelanda. Su área de especialización son los estudios hispánicos, con especial interés en la literatura española contemporánea.

SOFÍA J. DI SCALA

CELEHIS, CIF, Universidad Nacional de Mar del Plata

Licenciada en Filosofía y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Su tesis doctoral se centra en la obra de la escritora inglesa Virginia Woolf. Durante 2011 y 2012 realizó dos estancias de investigación predoctoral en la Universidad de Harvard. Entre 2014 y 2019 ha sido becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y desde entonces es miembro del grupo de investigación Escritura y productividad radicado en Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de la UNMDP. Ha participado en diversos encuentros académicos en Argentina, Brasil, Estados Unidos, España, Italia y Francia. Sus artículos científicos han sido publicados en Argentina y España. Actualmente es investigadora asociada en el Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Su área de investigación se encuentra en el cruce de la estética filosófica, la filosofía del lenguaje y la teoría literaria.

MARÍA ESTRELLA

CIEsE, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Su tesis doctoral, de próxima publicación, versa sobre la obra de la escritora inglesa Jeanette Winterson. Se desempeña como docente en las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y Cultura Europeas II en dicha Universidad, en la que además ha sido Becaria de Iniciación, Perfeccionamiento y Formación Superior. Es miembro del grupo de investigación Literaturas Europeas Comparadas radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y en el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE) de la UNMDP. Ha publicado capítulos de libros y

artículos en revistas, y ha participado como expositora en numerosos congresos y jornadas. Su principal línea de investigación es la literatura inglesa y comparada.

MARIANA BLANCO

CIEsE, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

Profesora en Letras y alumna avanzada del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Se desempeña como docente de las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y Literatura y cultura europeas II en dicha Universidad. Es miembro del grupo de investigación Literaturas Europeas Comparadas radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y en el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE) de la UNMDP. En el período 2010-2014 obtuvo dos becas de investigación de esta institución para el desarrollo de un proyecto sobre el teatro de la dramaturga británica Sarah Kane, tema de su tesis doctoral. Ha participado en calidad de expositora y panelista en congresos nacionales e internacionales, en jornadas de teatro y literatura comparada, además de publicar sus trabajos en volúmenes colectivos y en revistas en Argentina y España. Se especializa en semiótica y crítica teatral.

LILIANA SWIDERSKI

CIEsE, CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Su tesis versó sobre la obra de Antonio Machado y Fernando Pessoa. Se desempeña como Profesora Asociada a cargo de las asignaturas Literatura y cultura europeas I y Literatura y cultura europeas II en dicha Universidad. Dirige los proyectos de investigación del Grupo Literaturas europeas comparadas, radicados en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y en el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE) de la UNMDP. Se dedica a la formación de tesis de grado, posgrado y becarios. Es miembro del Comité Académico de la Maestría en Letras Hispánicas e integrante del Consejo Directivo del CIEsE. Ha sido profesora visitante en la Universidad Complutense de Madrid en dos oportunidades, y también en la Université Paris–Sorbonne (Paris IV), gracias a

Becas de Movilidad Docente otorgadas por la Secretaría de Políticas Universitarias de Argentina. Ha participado en eventos académicos en Argentina, España, Alemania, Francia e Italia. Ha publicado libros, capítulos y artículos de revistas, tanto en Argentina como en el exterior (Brasil, Estados Unidos, Francia, Alemania, Túnez e Italia). Sus proyectos de investigación abordan el análisis de la figura autoral, así como la cuestión de la infancia y sus connotaciones biopolíticas, en las literaturas portuguesa e italiana.

