

Lo trágico y los destinos del Desasosiego

The Tragic in Disquiet and its Destines

Por: José Gil

Ensayista portugués

Traductor: Carlos Vásquez Tamayo

Grupo de investigación: Filosofía y Literatura

Instituto de Filosofía

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

teseo@une.net.co

Fecha de recepción: 18 de enero de 2011

Fecha de aprobación: 18 de febrero de 2011

Resumen: Tomando como guía la definición de lo trágico propuesta por Hölderlin, el ensayista portugués José Gil se propone mostrar en este artículo cómo el pensamiento poético de Fernando Pessoa se deslinda de una concepción trágica de la existencia, entendida ésta como escisión, conflicto insoluble, abismalidad de lo que no tiene fondo. Reivindica por el contrario un materialismo immanente en Pessoa que tendría como condición la producción incesante de sensaciones, la invención de formas de existencia por la vía de la expresión escrita, el poeta entendido como un viajero por las sensaciones, un inventor de líneas de fuga, un experimentador de realidades.

Palabras Clave: Trágico, imaginación, sensaciones, poema, expresión, experimentación.

Abstract: Starting from the definition of what is tragic proposed by Hölderlin, the portuguese essayist José Gil strives to propose in this article how the Poetical Thought of Fernando Pessoa is separated from a tragic conception of existence, understood as a splitting, insoluble conflict, a fall into the abyss without reaching a bottom. He restores on the contrary an Immanent Materialism in Pessoa that would have as a condition the unceasing production of sensations, the invention of forms of existence through the means of written expression, the poet understood as voyager through sensations, an inventor of lines of escape, an experimenter of realities.

Keywords: Tragic, Imagination, Sensations, Poem, Expression, Experimentation.

Para empezar, un hecho paradójico: mientras la mayoría de los comentaristas resalta (y se concentra en) la vertiente trágica de la obra de Fernando Pessoa, éste, que mejor que nadie pensó el sentido de su obra, parece haber querido excluir de ella la noción de tragedia. El término aparece, cuando mucho, una decena de veces en el *Libro del desasosiego* (y la problemática explícita aún menos); escasamente en la poesía; y prácticamente está ausente de los ensayos sobre el drama o el teatro y, más sorprendente aún, de los extensos comentarios sobre Shakespeare.

Esta supresión no es el resultado de un lapsus o una denegación: es deliberada y consciente y testimonia repugnancia o indiferencia hacia ella.

¿Qué fue entonces lo que hizo posible que una buena parte de la exégesis hiciese de la tragedia el nudo de la interpretación de la obra de Pessoa? Tragedia de la personalidad y de la multiplicación heteronímica; tragedia de la desadaptación a la vida; tragedia del no reconocimiento del genio; tragedia en todas las derrotas de la acción. Las ‘parrillas’ habituales – psicoanalíticas, existenciales, sociológicas – de este tipo de interpretación, suponen siempre alguna tragedia – infantil, ontológica o social – escondida en el “caso” Fernando Pessoa. Pero, ¿de qué caso se trata? ¿De Fernando Nogueira Pessoa, sujeto real, o de un cierto Pessoa sujeto de la escritura? Lo que se hizo fue mezclar los dos sujetos al hacer derivar – de un modo imprudente ya que no existe una teoría rigurosa que los articule - la tragedia que revela la escritura de la tragedia real de la vida del escritor.

Por otro lado, no estoy seguro que la tendencia exegetica que intentó evitar esta confusión – limitándose al estudio de la escritura – no nos proporcione también una imagen excesiva de la obra de Pessoa. La atención exclusiva al tejido del texto implica el riesgo de ocultar la cuestión de lo trágico en el propio nivel textual, dejando sobresalir el aspecto erróneo, lógico o lúdico de la construcción poética.

No intentaré en este ensayo una articulación entre estas dos metodologías sino apenas abrir una perspectiva de investigación que permita integrar la cuestión de lo trágico en el análisis del texto.

Antes que nada, se hace necesario ponernos de acuerdo en cuanto al significado del término “trágico”. A falta de una definición, tal vez imposible, podemos apoyarnos en una referencia sólida: y ésta, ineludible, nos la ofrece la tragedia griega.

¿Qué es lo trágico? La idea que de ello heredamos de Esquilo y Sófocles, nos habla de un destino inexorable que lleva a la catástrofe; de la soledad del héroe, abandonado por dioses y hombres. El acontecimiento trágico supone una violencia elemental contra la cual, como afirma Georges Steiner en *La muerte de la tragedia* no existe ninguna terapia, ni cálculo racional, ni cambio en el orden del mundo que nos pudiera prevenir. Si quisiéramos resumir el nudo trágico en un solo enunciado, sería en Hölderlin en quien lo hallaríamos: lo trágico resulta de la separación entre dioses y hombres.

En varios ensayos sobre la tragedia griega y, sobre todo, en ese extraordinario texto, *Comentario sobre Edipo y Antígona*, Hölderlin insiste en una ruptura instaurada, por el acontecimiento trágico, entre el orden divino y la existencia humana.

La presentación de lo trágico reposa sobre todo en el hecho de que lo insustentable, en la forma en que el Dios y el hombre se disponen y en la forma en que, una vez abolido todo límite, el poder pánico de la naturaleza y el más íntimo del hombre, se vuelven Uno en el furor, se da a conocer por el hecho del devenir uno ilimitado que se purifica en una separación ilimitada.

¿Qué nos dice Hölderlin en estas líneas tan densas? Que la tragedia nace de una *hybris*, de un exceso del deseo humano que se quiere “aparejar” a los dioses, aboliendo toda ley y todo límite; que ese deseo de igualarse a los dioses se lleva a cabo, en la tragedia griega, en un furor que funde el poder – pánico, aterrador – de una naturaleza incomprensible, con las fuerzas más íntimas del hombre; que esta fusión es insustentable e irrepresentable: sólo la separación infinita, la divergencia, lo representa como ausencia, vacío total de significación. Dice Hölderlin que el acontecimiento trágico está desprovisto de sentido, equivale a un cero de significación. La ruptura no se puede pensar – sólo se la puede vivir negativamente, a través de la *catarsis*.

La separación adviene con el retraimiento de los dioses. Como respuesta al exceso humano – en Edipo el querer saber “demasiado infinitamente”, dice Hölderlin; en Antígona, la negación de la ley del Estado -, los dioses repelen violentamente al hombre hacia la tierra, apartándolo de sí y retrayéndose, dejando vacíos el tiempo y el espacio. De ahí en adelante el hombre camina solo y el destino trágico se teje como dos hilos opuestos que se enrollan sin que el héroe se dé cuenta de ello. El resultado de su acción se revela opuesto a su intención y voluntad. Ésta trabaja inconscientemente y se va aproximando a la meta que le es contraria.

¿Qué significa el retraimiento de los dioses y la separación? No sólo la consecuencia de la transgresión de la ley; no sólo el exilio interior – sino más profundamente una catástrofe del sentido. ¿Qué es un dios? El que asegura, incuestionablemente, el sentido que los hombres dan al mundo y a su existencia. Lo asegura porque asegura el no – sentido de las cosas humanas, su a – significancia, su silencio de sentido. Su función no es la de llenar lagunas con un sentido – pero si lo hace es porque limita, con su silencio pleno, el silencio y el vacío de los hombres. Un dios no da respuesta a una interrogación fundamental – pero, a no ser por la limitación que impone al preguntar y a la grieta que funda. El cuestionamiento infinito de Edipo, el querer ver y saber más allá de todo límite – límite que da sentido al mundo – va a encontrar respuesta en la ceguera, en la no – visión, en el vacío ilimitado que deja el retraimiento de los dioses: lo trágico abre el “silencio de los espacios infinitos” o el silencio infinito de los espacios.

Catástrofe del sentido: lo trágico inaugura la fuga del sentido. El acontecimiento trágico revela la posibilidad de una entropía infinita: después de la catástrofe, el caminar es búsqueda de un sentido que escapa siempre; y ese caminar

no es nada distinto que el desarrollar el tiempo humano, el tiempo histórico. Se acabaron los ciclos perfectos en que el fin vuelve al principio y la muerte es un renacer. Citemos una vez más a Hölderlin:

“En este límite [de la pasión en que el hombre olvidó al Dios o el Dios se escondió], el hombre se olvida de sí mismo porque está por completo en el interior del momento; el Dios porque nada es sino Tiempo; y ambos son infieles, el Tiempo porque en un tal momento vira categóricamente y, en él, principio y fin ya no se dejan rimar; el hombre, porque en el interior de ese momento tiene que seguir el giro categórico y, después, ya no puede igualar la situación inicial.”

Dios, que es tiempo pleno, dejó al hombre en su instante trágico –en el que desea aún acompañar el tiempo cósmico sin nunca lograrlo. El tiempo trágico es el tiempo lineal, sin significación, vacío. Y la acción trágica revela, retrospectivamente, ese vacío que se va a extender al futuro– tanto mayor cuanto el héroe, en su giro categórico para igualarse con los dioses, juzgó poder encontrar al fin, el tiempo pleno como un sentido pleno.

Aunque no parezca, estamos muy cerca de Fernando Pessoa, tal vez incluso en el núcleo de Álvaro de Campos: recordemos *Tabaquería*, con su particular estructura temporal – entropía del sentido, vacío ilimitado.

Álvaro de Campos es sin duda el heterónimo en quien más claramente se manifiesta un contenido trágico. Vale la pena confrontar *Tabaquería* – poema que condensa de manera ejemplar una problemática esparcida prácticamente por toda la obra de Campos – con la estructura de la tragedia griega, en los aspectos que acabamos de evocar. Seremos conducidos de ese modo a la cuestión más amplia del sentido de lo trágico en la obra de Fernando Pessoa.

El poema constituye una especie de balance final de una existencia: luego del inicio aparece el “Destino, conducir la carroza de todo por la calle de nada”. El Destino se manifiesta en el momento presente que va a irrumpir en la temporalidad propia de la acción poética. En efecto, la mirada retrospectiva sobre la vida del poeta revela dos hilos que se desenvuelven en dos direcciones, dos tiempos divergentes: el de la realidad banal simbolizada por la *Tabaquería*, “como cosa real por fuera”, y el del sueño, “como cosa real por dentro”. Dos temporalidades que van a oponerse cada vez con mayor violencia hasta tocar el *acmé* del instante trágico de la separación. Este instante es situado primero en el plano de la vida real en el que se oponen la realidad y el sueño – un sueño humano capaz de transformar la realidad. La separación trágica se manifiesta en el destino que revela el fracaso del sueño, el cual lleva a un resultado contrario a su intención: soñó para nada, quiso

ser mejor que Napoleón, que Kant, que Cristo, y no fue sino “el de la mansarda”. Oyó la voz de Dios, pero en un pozo tapado, conquistó el mundo, pero “antes de levantarse de la cama”.

La oposición sueño/realidad será transferida al plano de la acción y de la creación poéticas, que se antepone al (y absorbe el) plano de la vida real. El instante trágico de la revelación de la nada (nada de saber, nada de sueño, nada de realidad sin sueño) termina en el límite de una progresión de “instantes trágicos” de separación que, al mismo tiempo, realizan la transposición del primer al segundo plano. Se pasa del plano de la descripción de la vida (que se mantiene presente a lo largo del poema), al de la poesía, el cual gira hacia el primero – pero al interior de la creación poética: y el instante trágico final, en el que el tiempo del poema coincide con el tiempo real de la aparición del Esteves sin metafísica, devela una realidad desierta y desolada.

Esos instantes son marcados por la introducción de una tercera persona (que aparece en un paréntesis), como en Edipo Rey, en la figura de Tiresias. Primer momento: (“Come chocolates, pequeña (...) / Mira que no hay en el mundo más metafísica sino chocolates (...)”). Instante en que la separación irrumpe por vez primera en el poema como acontecimiento poético, dejando de ser descrito únicamente como acontecimiento de la vida. El vacío toca ahora la poesía misma, el poema. El segundo momento trágico que manifiesta el retraimiento de los dioses (de la poesía), comienza precisamente con la invocación de la diosa que ya no existe:

“Tú que consuelas, que no existes y por eso consuelas / Oh diosa griega (...) Todo eso, sea lo que fuere que seas, ¡si puede inspirar que inspire! / Mi corazón es un balde vacío (...).”

El tercer y último momento trágico es señalado por la presencia del Esteves en la puerta de la Tabacquería. La separación es total, el poeta queda con el infinito vacío de la realidad ante sí. Cabe anotar que el poema se aproxima tanto a la estructura trágica griega que incluso el hilo del tiempo entrópico de la realidad banal es movido por una instancia divina – pero incomprensible porque se retiró: la chica de los chocolates vive una realidad con el mismo valor que una religión; y el Esteves sin metafísica vira, aparece, “como por instinto divino”. El destino se teje en la oposición entre un dios (del sueño, de la inspiración) que no se oye o no existe, y otro Dios (de la realidad vacía) que no se sabe qué es.

El juego de oposiciones propio del discurso de la tragedia griega, y que se hace patente en *Tabacquería*, aumenta en intensidad y furor en la consciencia cada vez más aguda de la separación. ¿De dónde viene ésta hasta llegar a provocar la

ruptura del sentido? De la *hybris*, del impulso que anima a Álvaro de Campos y que lo lleva a desear igualarse con Dios (o Napoleón, Kant, Cristo).

“Dios” es un término que aparece constantemente en los poemas de Campos para justificar el punto último de un absoluto que el poeta aspira alcanzar: ser todo y todos los otros, vivir todo de todas las maneras. , “amar las cosas como Dios” (*Passagem das horas*), “Dios, término de todos los objetos imaginables” (Saludo a Walt Withman), o “Dios de un culto al contrario” que el poeta de la *Oda marítima* “quería ser”. En los versos iniciales de “Al final, la mejor manera de viajar es sentir” se inscribe todo el proyecto poético de Fernando Pessoa, con el signo absoluto del exceso, bajo el nombre de “Dios” – lo que justificaría, a partir del retraimiento de la instancia divina, la interpretación trágica de la heteronimia pessoana:

“Cuanto más sienta, cuánto más sienta como varias personas,
Cuanta más personalidad tenga
Cuanto más simultáneamente sentir como todas ellas
Cuanto más uniformemente diverso, dispersamente atento,
Estibar, sentir, vivir, poder,
Más poseeré la existencia total del universo,
Más completo seré por el espacio interior fuera.
Más parecido seré a Dios, sea él quien sea,
Porque, sea él quien sea, con seguridad es Todo,
Y fuera de él hay sólo él, y para Él Todo es poco.
Cada alma es una escala hacia Dios
Cada alma es un corredor - Universo hacia Dios,
Cada alma es un río corriendo por las márgenes de lo Externo
Hacia Dios y en Dios con un murmullo sombrío”.

Estos versos colocan la problemática de lo trágico en el centro de la heteronimia. Álvaro de Campos no sólo sufre la compulsión de un vivir infinitamente múltiple e intenso, sino también Bernardo Soares, quien ansía poder “limpiar las sensaciones hasta Dios”, deseando “ver al policía como Dios lo ve”; sino también Ricardo Reis en su máxima contención para inmovilizar el presente; sino también Fernando Pessoa ortónimo, quien en 1913 escribió un pequeño poema intitulado “Dios” en el cual lo trágico de la fusión y la separación con lo divino es descrito en un tono sorprendentemente sereno:

Hay veces soy el Dios que traigo en mí/ y entonces soy el Dios y el creyente y el ruego / Y la imagen de marfil/ En que ese dios se olvida. / Hay veces no soy más que un ateo/ de ese dios que soy cuando me exalto/ Veo en mí todo un cielo / Y es un simple cielo vacío alto.

Pero sobre todo Caeiro en quien todas, absolutamente todas las contradicciones, rupturas, distancias, oposiciones, se resuelven y unifican. Caeiro, el maestro de la doctrina neo pagana cuyo filósofo es Antonio Mora, realiza la aspiración última del proyecto heteronímico: sentir todo de todas las maneras, comprendiendo la realidad de las cosas sin deformarla.

En Fernando Pessoa, la *hybris* es ese exceso en el sentir que supone el exceso de querer saber- que lo empuja al análisis de las sensaciones, fundamento de su arte poética. Ahora bien, el análisis de las sensaciones provoca una primera separación o ruptura – entre sensación y consciencia –que va a condicionar y precipitar todas las otras. De este modo tendríamos el esquema general de lo trágico en Fernando Pessoa: pulsión absoluta del sentir, separación necesaria para alcanzar ese fin, desenvolvimiento de la acción (poética) que desemboca en su contrario – fracaso del sueño y de la poesía, tragedia de la vida de un poeta, que en nombre de la vida y para poder vivirla lo más intensamente y lo más completamente posible, se vería llevado por esa misma acción al “distanciamiento ilimitado”, a la derrota en la vida real. Ése es el esquema de *Tabaquería*. La separación primera entre la consciencia y la sensación, sin la cual no se puede construir la emoción poética expresiva, terminaría por abrir toda una serie de distancias que nunca podrán ser transpuestas: entre la consciencia y la vida, entre el sueño y lo real, entre el yo y sus máscaras, entre el yo y los otros.

He ahí el modelo de las interpretaciones de la obra de Pessoa que detectan en ella un núcleo trágico fundamental.

Ahora bien, este modelo deja algunos hechos por explicar dentro de la problemática de la heteronimia pessoana.

La primera dificultad que se nos presenta viene del “caso Caeiro”. Porque Caeiro, de un modo paradójico, sale del ámbito de la tragedia. En cuanto figura en que todas las contradicciones se hallan resueltas, aparece como la negación misma de la tragedia, probando que es posible que el hombre iguale a Dios; testimoniando que es en la finitud donde se realiza lo infinito, que no existe el destino porque no hay tiempo incontrolable para quien sabe ver la naturaleza y vivir de acuerdo a esa “ciencia del ver” en la que reside todo el secreto de la sabiduría de Caeiro.

¿Si no hay tragedia en Caeiro, de quien salen todos los heterónimos, cómo afirmar que toda la obra de Pessoa gira alrededor de un nudo trágico? Comparemos a Bernardo Soares con Caeiro al interior del complejo heteronímico. Si Caeiro es llamado “maestro”, Soares constituye una especie de padre de los heterónimos. Caeiro revela la doctrina (del ver y el sentir), Soares conoce los mecanismos de creación de todas las maneras de sentir, incluso de la de Caeiro. ¿Incluso de la de Caeiro? ¿Provendrá él también de una separación originaria entre la consciencia y la sensación, él quien no representa ninguna ruptura, ninguna falla, ninguna separación? ¿Entonces en qué sentido se lo llama “maestro”? ¿Será maestro de Bernardo Soares?

Si hay tragedia en Campos y no la hay en Caeiro y si la tragedia comienza con una separación, la cuestión de saber si Caeiro es maestro de Soares y de Campos o si es a partir de Soares que se engendran los heterónimos, adquiere una gran importancia para la comprensión de Fernando Pessoa: ¿qué es en ella primero y originario, la separación y el abandono de los dioses o la ausencia de tragedia que, a partir de Caeiro, degeneraría en el sentido trágico de Campos, en la consciencia de separación de Fernando Pessoa “mismo”, en la inminencia de la ruptura del tiempo en Reis?

Esa pregunta exige un examen más atento del “magisterio” de Caeiro. ¿Quién es Caeiro? Dentro de la constelación heteronímica representa el conjunto de todos los heterónimos realizados: Caeiro siente de todas las maneras, porque sabe ver cada cosa como una cosa diferente, absorbiendo por completo la consciencia en la sensación. En él no hay separación, vive en completa armonía con la naturaleza, lo que significa que es capaz de experimentar cada una de sus sensaciones sin que remita a otra y ésta a otra, en un movimiento interminable de insatisfacción que nunca se agota – movimiento que provoca la “enfermedad de los sentidos” de la que habla el poeta. Ahora bien, el encierro en sí misma de cada sensación implica su unión con la consciencia, produciendo una entidad de un tipo nuevo. El resultado no es la constitución de un todo cohesivo y homogéneo de sensaciones – consciencia, sino de una multiplicidad diversa, infinitamente fragmentada, en la cual cada sensación encierra su propio y entero sentido. ¿Cómo concebir la unidad de esa multiplicidad? Es tan difícil como comprender el Misterio sin misterio que le corresponde del lado de la Naturaleza, definida como “partes sin un todo”. La unidad de esa multiplicidad de sensaciones determina un nuevo sujeto. ¿Qué sujeto? ¿En qué sentido debe entenderse a Caeiro como la “heteronimia realizada”? Veamos: si Caeiro supone todo el proceso heteronímico acabado, él es lo que queda, una vez realizados todos los heterónimos, es decir, cuando el sujeto de la escritura atraviesa todos los devenires – otros y se disuelve en cuanto “yo”. Siendo el único heterónimo

sin subjetividad, “Caeiro” no es un sujeto. Con mayor exactitud, existen dos Caeiro, uno visible al nivel de la escritura, sujeto del enunciado, y otro, invisible, hacia quien reenvía constantemente el enunciado, los versos: El Caeiro – real- al sol, que sabe ver y sentir la Naturaleza que está en el origen de la enunciación. Él es el punto de fuga de todos los devenires otro del proceso heteronímico, sujeto - autor de todos los heterónimos, sujeto de la escritura de toda la obra de Pessoa.

Llegamos a una conclusión sorprendente y paradójica: el sujeto de la escritura tendría tan solo una existencia virtual como la de Caeiro – real. Pero hay que darse cuenta que no se intentó caracterizar la modalidad ontológica de existencia de ese sujeto: si se lo llama virtual, es apenas porque esa es la única manera que tiene la *escritura* de designarlo, manera puramente indirecta. ¿Por qué? Porque siendo sujeto de la escritura – poética, sujeto de toda la escritura heterónima – él está fuera de la escritura.

Pero si Caeiro real es el sujeto de la escritura que se esconde bajo cada uno de los heterónimos, ¿cuál es el lugar que ocupa Bernardo Soares, aparentemente sujeto del proceso de elaboración de las sensaciones que producirá a Campos, Reis, Caeiro y a él mismo, Soares? Bernardo Soares es un semi – heterónimo: “semi” quiere decir sin autonomía, porque sólo muestra la generación de los heterónimos; pero al mismo tiempo heterónimo autónomo, porque posee un estilo y un nombre. El heterónimo autónomo aparece por reduplicación de la consciencia en un movimiento de separación al que denominamos “escisiparidad en abismo”. Ahora bien, ésta implica un salto, una discontinuidad: es la reflexión de la consciencia (en el lenguaje) de la consciencia (de la sensación, en la experiencia vivida), que crea el heterónimo. En esta discontinuidad surge el sujeto de la escritura – porque es él quien, al surgir, provoca la discontinuidad. La separación que ésta define abre un espacio *vacío*: en el paso de la experiencia hacia la escritura el salto es abrupto, no admite mediaciones – ese espacio está fuera de la escritura y de la experiencia vivida. Es ahí donde se sitúa el Caeiro – real- sujeto- de – la – escritura que opera el corte de la escisiparidad haciendo nacer un heterónimo – y, por tanto Bernardo Soares.

Desde el punto de vista de la invención de la escritura, el verdadero sujeto creador del heterónimo Soares es, por tanto, Caeiro – real; desde el punto de vista de la manera de sentir traducida en un estilo, el autor – heterónimo es Bernardo Soares. Éste revela todas las maneras de sentir, manifiesta todos los estilos; aquel es el fundamento de todas las maneras de sentir (expresadas en un estilo), y de todos los estilos, el estilo de todos los estilos, situándose por necesidad en el límite máximo de la des subjetivación estilística, en la cuasi ausencia de estilo: lo que traduce la expresión de Caeiro: “escribo la prosa de mis versos”.

Es debido a ello que Caeiro – heterónimo – el del estilo del *Guardador de rebaños* – se presenta como un caso aparte, en relación próxima, si bien opuesta, con Soares. Éste, dado que nos revela el proceso de abstracción sufrido por la sensación en el trabajo poético, posee un estilo que es aún prosa. Aquel, porque nos muestra ese proceso acabado, no tiene un estilo propio, manifestando la abstracción y des subjetivación máximas de la singularidad sujeto - de - la – escritura heterónima – su estilo *ya casi no es poesía*.

Esta posición relativa (simétrica e inversa) de Caeiro y Soares, permite comprender mejor la cuestión de lo trágico en Fernando Pessoa.

Como vimos, no hay tragedia en Alberto Caeiro. Ahora bien, si Bernardo Soares se refiere unas pocas veces a la tragedia de su vida, es en un enunciado ejemplar que precisa su situación (que es, finalmente, la situación de los heterónimos): “la única tragedia es no podemos concebir trágicos”. Por esta vía, Soares no está lejos de Caeiro. No hay tragedia – pero ésa es su tragedia. ¿Qué quiere decir con ello el ayudante de contabilidad?

Citemos la frase en su contexto:

No tengo una idea de mí mismo; ni aquella que consiste en una falta de idea de mí mismo. Soy un nómada de la consciencia de mí. / Dispersarse a 1ª. Guarda los rebaños de mi riqueza íntima. / La única tragedia es no podemos concebir trágicos. Vi siempre nítidamente mi coexistencia con el mundo. Nunca sentí nítidamente mi falta de coexistir con él; por eso nunca fui normal.

Actuar es reposar.

Todos los problemas son insolubles. La esencia de que haya un problema es que no hay una solución. Pretender un hecho significa que no hay uno. Pensar es no saber existir (LD).

La sombra de Caeiro sobrevuela con entera nitidez sobre este texto, en el que se resume toda la “lógica” de lo trágico pessoano. La referencia a los rebaños dispersos y al pensamiento que no deja existir, señala de modo explícito hacia el autor del *Guardador de rebaños*. O sea: ser trágico es no ser como Caeiro (es lo que Campos expresa en otros términos en un poema dedicado a su maestro): éste aparece como una meta inalcanzable para los demás heterónimos. Pero, al mismo tiempo, esa meta indica el sentido en que debe entenderse la tragedia en los heterónimos y, en particular, en Bernardo Soares. Lo trágico proviene de que se “dispersan los rebaños”: ahora bien, sabemos que, para Caeiro, *el rebaño es mis pensamientos/y mis pensamientos son todas sensaciones*. (GR, IX). Eso trágico que consiste en no podemos concebir como trágicos, nosotros heterónimos (también nosotros hombres modernos), surge a partir de Caeiro, como una catástrofe ocurrida

en los pensamientos y en las sensaciones – en los pensamientos que se separan de las sensaciones. O sea, como un corte, una separación. La consecuencia formal de la catástrofe es no poder concebir una idea de mí mismo, ni siquiera de su falta. El texto se refiere aquí, indirectamente, a la tragedia griega en la que el héroe forma una idea de sí mismo y siente la falta de coexistir con el mundo. La tragedia griega nos permite sabernos trágicos, valorizando al héroe y a la condición humana vuelta contra la ley – paradójicamente es en la separación y el abandono que el hombre puede concebirse sublime. En Bernardo Soares no hay ni héroe ni enaltecimiento de la libertad, él mismo es una figura de anti héroe. ¿En dónde radica entonces su tragedia?

En el dispersarse los rebaños, en la catástrofe que dispersó y dividió los pensamientos y las sensaciones. El guardador de rebaños devino nómada de la consciencia de sí. ¿Qué significa ese nomadismo? Lo sabemos: el viaje de la consciencia a través de las sensaciones; el recorrido que describe cuando las analiza o cuando se apodera de las sensaciones ajenas para transformarlas y producir una máscara, un heterónimo. En Bernardo Soares ese nomadismo tiene un nombre: desasosiego.

El desasosiego es por tanto lo que produce la heteronimia. Es ese movimiento de desapego de todo y de inconstancia que disuelve el “yo” en los devenires – otros heteronímicos.

Pero aquí también, el caso Caeiro plantea una dificultad: el poeta pagano parece situarse fuera del ámbito del desasosiego. Es verdad que eso no prueba que no sea también producido por él: acontece simplemente que en los otros heterónimos, que lo reflejan sobre su experiencia vivida, el desasosiego es consciente. Por el contrario, en Caeiro, todo parece calmo, estático, inmóvil. Inmovilidad engañadora: Caeiro viaja en las sensaciones y, con un saber superior del arte de viajar, ¿no es él el “argonauta de las sensaciones verdaderas”?

Hay que admitir un cierto tipo de desasosiego en Caeiro que no está en los otros: un desasosiego sin angustia, sin tragedia, sin fisura, un puro movimiento de devenir.

Ahí reside la diferencia entre Caeiro, Campos, Soares y Reis: en Caeiro hay desasosiego sin separación, de tal modo que ésta aparece – en los otros heterónimos que se derivan de él por catástrofe del “dispersar de los rebaños” – como un posible efecto de aquel.

Por otro lado sabemos que, desde el punto de vista del proceso de la creación literaria, la “fisura” resulta de una construcción: la consciencia, desdoblándose y

reflejándose sobre la distancia que cavó entre ella misma y la sensación, construyó la “sensación de la separación”. En los heterónimos la separación se construye de tal manera que aparece fundando el desasosiego: la inconstancia, el desapego del mundo, se derivan de la separación entre la consciencia y las sensaciones. Como dice Bernardo Soares: “una de las tragedias de mi vida (...) es la de no poder sentir cualquier cosa naturalmente”. Tema permanente en Campos, en Fernando Pessoa ortónimo, en estado latente en Reis. En ellos, hay una tragedia de la separación del “yo” (construido también como figura poética), en la que participa el desasosiego. Campos viaja en las sensaciones, en el devenir otro: por eso perdió su personalidad, no es nadie. Al contrario Caeiro no es nadie porque viaja. La ausencia de personalidad de Caeiro no significa la tragedia de un “yo”, sino des subjetivación y singularización: Caeiro es totalmente él mismo porque no posee un “yo”.

Tiene que admitirse por tanto, que la tragedia de los heterónimos, en cuanto figuras de la separación, resulta de una construcción poética que sustancializa la separación, por lo cual el desasosiego se disuelve en un puro dinamismo de la consciencia. El acontecimiento trágico que instaura cada uno de los heterónimos – a excepción de Caeiro – proviene de esa sustancialización, de esa fijación que hace brotar el desasosiego de la separación. Pero, oponerse a Caeiro, en cuanto heterónimo, ¿no es también el resultado de una construcción? Sin duda, pero su caso prueba precisamente *lo contrario*, que la separación es construida, pues él mismo se construyó sin separación. Caeiro aparece por reflexión de la consciencia, no sobre una sensación de ruptura, sino *sobre una pura sensación de movimiento*, de nomadismo: movimiento fijado en una singularidad que viaja en situación de aparente inmovilidad. La consciencia del desasosiego se redobra sobre el movimiento desasosegado para producir una sensación de “movimiento en reposo” de un desasosiego no trágico.

Ahora podemos afirmar: 1. En el proceso de génesis de los heterónimos el desasosiego viene en primer lugar y sólo después la separación; 2. El desasosiego no se define por la separación sino que ésta se funda en el desasosiego; 3. Lo trágico surge cuando la separación se inserta en el desasosiego, elaborando la figura de un “yo” dividido.

Tal vez no parezca adecuado aplicar la noción de desasosiego a Alberto Caeiro: la idea de agitación, de sobresalto, incluso de inquietud que ella contiene no se adecua a la serenidad del maestro pagano. ¿Significará eso que Caeiro no está habitado por el movimiento? Recordemos que hay dos Caeiro, el heterónimo y el Caeiro real: éste tiene una experiencia de las sensaciones que no es visible – y que

implica movimiento, viaje, flujo de vida. Lo cual armoniza perfectamente con las características del sujeto de la escritura, singularidad siempre en devenir, “sujeto” del devenir – otro.

Por otro lado, si en Soares, en Campos, en Fernando Pessoa ortónimo, el desasosiego está ligado a la división del “yo”, a la insatisfacción permanente ante la vida, es porque se abrió un pozo insalvable entre la consciencia y las sensaciones. Ahora bien, como vimos, la separación no puede producir el desasosiego: ¿cómo crearía el reposo el movimiento, o la distancia estática la agitación sin que lo primero sea el movimiento?

Es que el desasosiego no es una inquietud o una angustia de la separación. No es un movimiento de oscilación entre dos polos, la consciencia y la sensación, el pensamiento y la vida, el ser y la nada. No proviene del insomnio, ni del tedio de Bernardo Soares, ni es causado por alguna contradicción, oposición o imposibilidad ontológicas. Por el contrario, es de él de donde nacen las antinomias, es su movimiento incesante de desapego el que crea la lucidez, la desilusión y la extrema clarividencia que abre un vacío ilimitado – cuando se dan ciertas condiciones para ello, es decir, cuando surge la separación. Creemos que es aquí donde reside la confusión habitual que hace del desasosiego el principio de lo trágico en Fernando Pessoa.

Permítaseme una larga cita de un texto del *Libro del desasosiego* que ilustra – hay muchas otras – el movimiento del desasosiego:

Hay un cansancio de la inteligencia abstracta y no hay un cansancio mayor. No pesa como el del cuerpo ni inquieta como el cansancio por emoción. Es un peso de la consciencia del mundo, un no poder respirar con el alma.

Entonces, como si el viento en ellas diese y fuesen nubes, todas las ideas en que hemos sentido la vida, todas las ambiciones y designios en que hemos puesto la esperanza en su continuación, se rasgan, se abren, se apartan vueltas ruinas de niebla, harapos de lo que no fue ni podrá ser. Y tras la derrota surge pura la soledad negra e implacable del cielo desierto y estrellado. El misterio de la vida nos duele y evapora de muchos modos. Unas veces cae sobre nosotros como un fantasma informe y el alma teme con el peor de los miedos – el de la encarnación monstruosa del no – ser. Otras veces está detrás nuestro, visible sólo si no volteamos a verlo y es la verdad toda en su horror profundísimo de desconocernos.

Pero este horror que hoy me anula es menos noble y más roedor. Es una voluntad de no querer tener pensamiento, un deseo de nunca haber sido nada, un desespero consciente de todas las células del cuerpo y el alma. Es el sentimiento súbito de estar enclaustrado en una célula infinita. ¿Hacia dónde pensar huir si sólo la celda es todo?

Y entonces me viene el deseo desbordante, absurdo, de una especie de satanismo anterior a Satán, de que un día – un día sin tiempo ni sustancia, se pueda hallar una fuga por fuera de Dios y el más profundo de nosotros deje, no sé cómo, de hacer parte del ser o del no-ser”.

Este texto describe a escala macroscópica – en las categorías existenciales y ontológicas y no a escala de las sensaciones –, el movimiento del desasosiego, diferenciándolo de la separación entre el pensamiento y la vida. Cuando, una vez agotadas “las ideas con que damos sentido a la vida”, se instala el horror de vivir e incluso haber vivido, de existir enclaustrado en una celda infinita, nace, en medio de este horror, el deseo de escapar “fuera de Dios”, más allá del ser y del no-ser. Este deseo de huir del enclaustramiento existencial y ontológico traduce el movimiento específico del desasosiego que recusa la fijación. ¿Qué es, entonces, el desasosiego? Es el propio movimiento de la vida, en su estado más originario, aún no pensado, no consumido por las categorías del pensamiento. Por eso ninguna categoría puede satisfacerlo – porque la vida es más rica, mayor de lo que todo el pensamiento puede pensar de ella. Por eso el desasosiego es insatisfacción permanente, por eso aparece el cansancio, el tedio, el horror de vivir: cuando, al querer pensar la vida con las categorías del pensamiento, éste se extenúa y cree agotar la vida.

Comprendemos ahora que el desasosiego habite profundamente al Caeiro real que vive la vida con el cuerpo y que se denomina un “animal humano”: cercano a los animales sin consciencia – y la vida, para Pessoa, es lo contrario de la consciencia – vive en una especie de consciencia inconsciente.

El desasosiego está del lado de acá del pensamiento – en un satanismo anterior a Satán, anterior a cualquier nombre o idea. Pero se abre por fuera de las antinomias, de las ideas, de los dioses, del ser y la nada. La insatisfacción del desasosiego devela la imposibilidad de pensar un fundamento último de la existencia, porque cuando se cree llegar a un último término, nos hace descubrir otro, más lejano y tan pensable y por ello tan injustificable como el primero. Ni dios, ni los dioses ni el ser ni el no-ser ni la existencia, ni la muerte, son puntos de apoyo últimos del espíritu que, animado por el movimiento de la vida, del desasosiego, hace que se revienten todas las categorías. El desasosiego abre hacia el *Misterio*, misterio de la vida, incomprensible, impensable, sólo expresable en el arte.

Resumiendo

1. El desasosiego es puro movimiento de la vida: cuando atraviesa las ideas, abriéndolas a un sin-fondo infinito, más allá de las categorías de la metafísica, deja patente que la solución de las antinomias no está en ningún fundamento último sino

tan sólo en el propio movimiento del desasosiego: es el caso de Caeiro. Pero esta abertura infinita, al negar toda creencia, todo apoyo estable en un suelo ontológico, puede también dejar visible apenas un paisaje devastado, un mundo vacío: ése es el caso de Bernardo Soares y de toda la melancolía de la poesía de Pessoa.

2. En cuanto movimiento de la vida, el desasosiego no tiene dirección, pero toma todas las direcciones posibles, sin otra finalidad que él mismo, en su libre “expresión”, como dice Pessoa. Si el pensamiento se inserta en él, si intenta imprimirle un vector determinado, surgen luego otros vectores contrarios que impiden que el primero se fije. Así, paradójicamente, el pensamiento exacerba al desasosiego.

Es posible ahora precisar en qué sentido se debe entender lo trágico en (o de) la heteronimia pessoana:

1. Se puede decir que el método de análisis de sensaciones – con la separación entre consciencia y sensación – , método de construcción de la emoción poética y, por tanto, de los heterónimos, es un método trágico. Gracias a él, dos hilos, antes separados, se atan y quedan atados en la separación: el de la sensación y el de la vida, el de la consciencia y el del lenguaje (de la literatura): el de la acción y el del sueño. El elemento soporte de la tragedia, la oposición trágica entre estos dos planos, se encuentra ya inscrito en el proceso de creación poética. Con todo, es esa misma lógica que engendra la separación, la que le impide fijarse y producir la tragedia: lógica de inclusiones y separaciones sin fin de la consciencia que agota las categorías, escapando siempre a un contenido (sentido) último. No hay ahí tragedia porque se trata de una lógica infinitamente abierta, en que la consciencia de la consciencia de la consciencia... descubre siempre nuevas sensaciones en el interior de las sensaciones ya definidas. Si decido parar cuando llego a la realidad vacía, puesta al desnudo por el análisis repetido de las sensaciones, y si digo que el Destino, representado (indirectamente) por el Dueño de la Tabaquería y por el Esteves sin metafísica, constituye la realidad última de mi existencia de soñador fracasado, me basta con redoblar la consciencia sobre esta consciencia para obtener una sensación de realidad plena: así es como termina *Tabaquería*, en una abertura poética interminable.

No hay algo trágico porque no hay catástrofe final, acontecimiento irremediable: al final está el abismo, el cual responde al Caos inicial. Citemos a Bernardo Soares:

...quien vive como yo no muere: se acaba, se marchita, se desvegeta. El lugar donde estuve permanece sin estar ahí, la calle por la que anduve se queda sin haberla visto, la casa en la que vivió es habitada por no él. Eso es todo y lo llamamos la nada; pero

ni esa tragedia de la negación, podemos representar con aplauso, pues ni lo cierto sabemos si es nada, vegetales de la verdad como de la vida, polvo que está tanto por dentro como por fuera de las vidrieras, nietos del Destino y descendientes de Dios que casó con la Noche Eterna cuando ella enviudó del Caos que nos procreó.

No hay ni sentido ni no sentido finales, ni duda ni certeza, ni ateísmo ni teísmo, agnosticismo, monoteísmo, politeísmo: Dios, los dioses, incluso el Destino, son construcciones poéticas – “los dioses son una función del estilo”, como dice Bernardo Soares. Pero, por esa misma razón, es también posible construir un trágico. Una escena trágica – de tipo barroco, como el *Trauerspiel* que Walter Benjamin analizó: lo trágico melancólico aparece así en el centro de Álvaro de campos y de Bernardo Soares. Escena trágica en la que se representa el drama del pensamiento en lucha con la vida, para conocerla, desvelar, y que la niega y se agota, fracaso del conocimiento y de la inteligencia, derrota de la consciencia. El *Fausto* de Fernando Pessoa no es sino la representación de esta tragedia.

2. Aún así, este trágico no puede constituir, de acuerdo con nuestra interpretación, el eje (causa y efecto a la vez) de la proliferación heteronímica. La figura extraordinariamente compleja de Caeiro está ahí para atestiguarlo. Y el desasosiego no es un sentimiento trágico o destructivo – no es el Destino: es, eso sí, el movimiento más fuerte de la vida. De tal manera que la tragedia – de tipo helénico – que se esboza en Álvaro de Campos y Soares es siempre recuperada por el juego sin fin de la lógica barroca – yendo incluso más allá, a la negación posible de toda la tragedia. Una vez más, si hay tragedia en Fernando Pessoa, no es la de la vida, es la tragedia del pensamiento ante la vida – que nos lleva incluso a no podernos concebir trágicos: ni esta categoría es pensable como última, porque nada es pensable como último, ni siquiera la nada. Todas las categorías del pensamiento se desestabilizan, se vuelven inconsistentes e inestables por el movimiento incesante del desasosiego.

Por todo ello, no existe un tiempo trágico en Fernando Pessoa – ni siquiera en Álvaro de Campos. El instante trágico, cuando en él aparece, no revela una verdad última, como en la tragedia griega, la verdad del destino y de la libertad, sino que puede sufrir un “giro”, disolviendo el no-sentido de la existencia en sentido pleno de la vida plena, máxima, pujante – movimiento característico de Álvaro de Campos en las grandes Odas y, en menor grado, de Bernardo Soares.

¿Cuál es el problema fundamental de Fernando Pessoa? ¿Qué busca incansablemente, en todos los heterónimos, con toda la fuerza de su sensibilidad y de su inteligencia? Transportar la vida hacia el pensamiento, testimoniando las capacidades de éste último de abrazar la vida. Fernando Pessoa pone en escena la tragedia de las categorías del pensamiento cuando ellas pretenden agotar la vida.

Esta es siempre más rica, más fuerte, más diversa – es preciso pues, dejar que irrigue el pensamiento. El desasosiego de Bernardo Soares no es más que el propio movimiento de la vida exasperado por la separación trágica del pensamiento – y exasperándolo constantemente, en su insatisfacción por no poder abrazarla.

Así, según las estrategias desplegadas para ajustar el pensamiento a la vida, el desasosiego toma destinos diferentes: trágico en Campos y Soares, estoico en Reis, melancólico en Fernando Pessoa ortónimo, sereno en Caeiro. Sólo el maestro pagano logró realizar aquella aspiración última del poeta, de la que hablaba Bernardo Soares: “volver literaria la receptividad de los sentidos”. Sólo él sabe pensar con los sentidos – él, el sujeto de la escritura, el invisible Caeiro-real -del lado de acá de toda la tragedia.

