

Jorge Wiese Rebagliati

Fernando Pessoa, Antonio Machado y la atenuación del autor en *Vigilia de los sentidos*

Quizás la analogía más obvia entre la Compañía Pessoa¹ y “el último Antonio Machado”² sea la identidad entre heterónimos y apócrifos. No es necesario recordar los pormenores de la carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro del 13 de

1 El término fue acuñado por el especialista pessoano Jorge de Sena (editor y traductor de los *Poemas ingleses* de Fernando Pessoa). Se refiere con él al conjunto formado por Pessoa y sus creaciones (el ortónimo, los heterónimos, los pseudoheterónimos). Cfr. González Vigil, Ricardo. “Todas las voces. La voz: Fernando Pessoa”, en VV.AA. *Literatura portuguesa. Del legado clásico al Modernismo*. Lima: Embajada de Portugal en el Perú, s.f., p. 67.

2 Utilizo la expresión para referirme a la obra en verso y en prosa de Antonio Machado que se anuncia en *Nuevas canciones* (1917-1920) y se

enero de 1935,³ en la que el lírico portugués afirma que el 8 de marzo de 1914, en una racha creativa no repetida, creó a Alberto Caeiro y, luego, a Ricardo Reis y Álvaro de Campos, la *coterie* inexistente⁴ de poetas ficticios a los que el propio Pessoa denominó sus heterónimos.⁵ Ni tampoco vale la pena seguir el detalle de las fundadas suposiciones de Oreste Macrí,⁶ quien fecha en 1923 los primeros esbozos de los que se derivarán luego, en 1925, los poetas-filósofos Abel Martín y Juan de Mairena, autores ficticios a los que Antonio Machado denominó sus apócrifos.

En efecto, podría pensarse que Fernando Pessoa y Antonio Machado se parecen en el sentido en que ambos, siguiendo un proceso de desintegración del yo poético, han creado voces líricas (y no solo líricas) distintas de las suyas que, a su vez, han creado poesías u otros textos. Ambos, para mayor analogía, justifican su procedimiento recurriendo a Shakespeare. Al respecto, resulta interesante contrastar los textos en

manifiesta claramente en *Los complementarios* (1912-1926), *De un cancionero apócrifo* (1924-1925) y *Juan de Mairena* (1936).

- 3 Pessoa, Fernando. "Carta a Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 13 de enero de 1935". *Sobre literatura y arte*. Traducción, selección y notas de Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueiras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch. Madrid: Alianza, 1985, p. 45.
- 4 "Creé, entonces, una *coterie* inexistente", dice Pessoa. *Ibíd.*
- 5 Pessoa distingue entre heterónimos y seudónimos: "La obra pseudónima es del autor en persona, salvo en el nombre que firma; la heterónima es del autor fuera de su persona, es de una individualidad completa fabricada por él, como serían las palabras de cualquier personaje de uno de sus dramas". *Ibíd.*, p. 13.
- 6 Machado, Antonio. *Poesía y prosa*. Tomo I. Introducción. Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid: Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 82.

que tanto Pessoa como Machado se refieren al “gran Will” para justificar la creación de otros poetas (sus heterónimos, sus apócrifos). Sostiene Pessoa:

Supongamos que un supremo despersonalizado como Shakespeare, en lugar de crear el personaje de Hamlet como parte de un drama, lo creara como simple personaje, sin drama. Habría escrito, por decirlo así, un drama de un solo personaje, un monólogo prolongado y analítico. No sería legítimo ir a buscar en ese personaje una definición de los pensamientos de Shakespeare, a no ser que el personaje fuera fallido, porque el mal dramaturgo es el que se descubre.⁷

A su vez, Juan de Mairena, apócrifo machadiano, escribe:

Supongamos —decía Mairena— que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas.⁸

Hasta cierto punto, tanto Pessoa como Machado parecen reconocer que el autor Shakespeare desaparece en sus personajes, quienes, a su vez, se transforman en autores. El hecho

7 Pessoa, Fernando. Op. cit., p. 67.

8 Machado, Antonio. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Madrid: Clásicos Castalia, 1985, p. 133.

de que tanto Pessoa como Machado formen parte del sistema de heterónimos o de apócrifos (el “ortónimo” Fernando Pessoa dialoga de igual a igual con los heterónimos Campos y Reis y, según propio testimonio, es también discípulo —como Campos y Reis— del maestro Caeiro;⁹ “Antonio Machado” es uno de los apócrifos creados por Antonio Machado¹⁰) vuelve más compleja la relación, pues es como si Shakespeare se volviera un personaje más, como si su voz tuviera la misma jerarquía que la de sus personajes y pudiera recibir influencias de ellos. Evidentemente, este juego está mucho más desarrollado en Pessoa que en Machado, aunque no deja de ser importante en este último autor, por lo menos como el hito final del proceso de desrealización que había sido iniciado por *Soledades*, su primer poemario, tal como lo ha reconocido la crítica.¹¹

En otro orden de cosas, Machado lleva el proceso un poco más allá al desplazar la polifonía del autor a la producción y a la ejecución del texto. En efecto, el Juan de Mairena machadiano imagina un “teatro cúbico” y un “autor ventrilocuo”. Eustaquio Barjau resume lo escrito por Machado-Mairena a este respecto:

... en la concepción maireniana del “teatro cúbico” cada personaje se convierte a su vez en un escenario de con-

9 Dice Pessoa: “Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien di al momento el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpenme lo absurdo de la frase: apareció en mí mi maestro”. Pessoa, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 13 de enero de 1935”. Op. cit.

10 Machado, Antonio. *Los complementarios (1912-1926)*, en *Poesía y prosa. Tomo III. Prosas completas (1893-1936)*. Op. cit., p.1288 [127r].

11 Revítese al respecto lo planteado por Rafael Gutiérrez Girardot. *Poesía y prosa de Antonio Machado*. Madrid: Guadarrama, 1969, sobre todo la segunda parte (“Juan de Mairena”), pp. 83 y ss.

flictos. De ahí la propuesta del ‘actor ventrílocuo’ como procedimiento para hacer patente la movilidad del pensamiento de cada personaje (...) Las tres dimensiones del teatro maireniano mostrarían [lo siguiente]: en primer lugar lo que los personajes dicen cuando conversan unos con otros; en segundo lugar sus propósitos y sentimientos —esta segunda dimensión es la que requeriría mayor esfuerzo por parte del actor, porque las personas del drama (...) no pueden copiarse de la vida, sino que deben crearse—; y, por último, por medio de una “táctica oblicua”, todo aquello que carece de expresión directa. El “actor ventrílocuo” tendría por lo menos dos voces: “una de claro timbre para lo que se dice y, otra, algo cavernosa, para lo que paralelamente se piensa.”¹²

Parece evidente que las tres dimensiones del teatro cúbico y las dos del actor ventrílocuo presentan dificultades irremontables: apuntan a un texto (en este caso, teatral, pero idealmente podría tratarse de cualquier texto literario) compuesto de simultaneidades, o, más exactamente de simultaneidades que se desplazan con la linealidad, cuando el lenguaje es solo lineal. Sin embargo, forman parte —pienso— del mismo procedimiento que busca descomponer al autor en personajes-autores. Si el autor se desmiembra en personajes-autores, el texto puede desmembrarse en distintos textos. Es, hasta cierto punto, también polifónico (como para contradecir a Bajtín, que negaba la polifonía en la lírica).¹³

12 Barjau, Eustaquio. *Antonio Machado: Teoría y práctica del apócrifo. Tres ensayos de lectura*. Barcelona: Ariel, 1975, pp. 74-75.

13 Batjín, Mijaíl M. *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, pp. 102 y ss., y *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. Santafé de

A pesar de la relevancia de todas estas consideraciones, pienso que la analogía más importante entre Pessoa y Machado no es la que acabo de describir, sino otra. Creo que lo que vincula a ambos creadores en un nivel superior no es la creación de heterónimos o de apócrifos, sino algo anterior a esta creación: un contenido que busca expresarse mediante la creación de heterónimos o de apócrifos. Y en este sentido, quizás el Abel Martín y el Juan de Mairena machadianos se parezcan no tanto a Caieiro, Reis y de Campos —los heterónimos “ortodoxos”—, sino al “cuasi heterónimo” pessoano Bernardo Soares, autor del *Libro del desasosiego*.¹⁴ Así, me parece que resultaría más propio vincular lo *apócrifo* de Antonio Machado con el *desasosiego* de Pessoa. Tanto la condición apócrifa como el concepto de

Bogotá: Fondo de Cultura Económica, pp. 16 y ss. Marco Martos habla de “polifonía” al referirse a las características de la praxis poética de Pessoa: “Otros aspectos de la teoría literaria y los ensayos sobre la cultura occidental finisecular están en Pessoa: la hibridación, la repetición mutante de poemas y géneros, el guiño deliberado sobre el clisé y sobre el plagio, la reinención de la tradición literaria y aquello que Bajtín ha llamado la carnavalización, la convergencia desordenada de todos los elementos antes mencionados que significa también *polifonía* [las cursivas son mías], capacidad centrífuga del lenguaje, alegre relatividad de las cosas y también una nueva forma de inmanencia: la del conjunto de la obra, ese batiburrillo de textos que Pessoa nos dejó encerrados en un baúl a manera de herencia”. Martos, Marco. “Identidades del hablante en la poesía de Fernando Pessoa”, en VV. AA. *Pessoa y compañía. Charlas sobre la obra de Fernando Pessoa + 4 cartas de amor*. Lima: Unión Latina-Embajada de Portugal en el Perú-Universidad de Lima, 1993, p. 52.

- 14 Pessoa, Fernando (Bernardo Soares). *Libro del desasosiego*. Traducción de Bernardo Kovadloff e introducción de Richard Zenith. Buenos Aires: Emecé, 2005.

desasosiego constituyen modos de pensar o actitudes espirituales que exigen —o que podrían exigir— la heteronimia o la desmembración del yo en apócrifos, y no al revés.

Para Richard Zenith, por ejemplo, más que cualquiera de las otras obras, el *Libro del desasosiego* “siempre provisorio, indefinido, en transición”¹⁵ es, probablemente, la que exprese de mejor manera la “inquietud e incertidumbre inherentes a todo”¹⁶ que está en el centro de la intuición textual y artística pessoana. Paralelamente, la Escuela Superior de Filosofía que imagina el Juan de Mairena machadiano se propone enseñar a “librepensar”, a “desplegar todo el radio de la posible actividad pensante”, a “desaber lo sabido”.¹⁷ Para hacerlo es necesario crear realidades alternativas de manera continua, *complementarios* en otra formulación machadiana. Por eso, si bien, como afirma Oreste Macrí, lo apócrifo es “*persona dentro de la persona*, es decir, persona inventada en vez de un libro”,¹⁸ el que Machado hable de “dioses *apócrifos*”, “pasado *apócrifo*” y “mundo *apócrifo*” apunta a un significado más general. Resume Barjau: “lo apócrifo [es] lo que carece de fundamento, [lo] opuesto a lo firme y reconocido como válido”.¹⁹

En síntesis, el pensar incierto, el razonamiento irónico (tal como lo expresa Friedrich Schlegel en sus *Athenäeum-Fragmente*)²⁰ que se desdice continuamente están en el centro de

15 *Ibídem*, p. 20.

16. *Ibídem*, p. 28.

17 Barjau, Eustaquio. *Op. cit.*, p. 72.

18 Lo sostiene en la introducción de Machado, Antonio. *Poesía y prosa*. Tomo I, Introducción. Edición crítica de O .M., p. 238.

19 Barjau, Eustaquio. *Op. cit.*, p. 112.

20 *Ibídem*, p. 81.

esta voluntad de descomponerse de estos dos grandes creadores ibéricos. El “drama en personajes”²¹ de Pessoa o la opinión de este (contra Aristóteles) acerca del paso de lo lírico a lo dramático,²² y lo apócrifo de Machado, en tanto dialéctica entre maestro y discípulo, son muestras de que el pensamiento inestable y afundamentado de Pessoa y Machado no puede concentrarse (para mostrarse como tal) en un sujeto cartesiano, por ejemplo, en tanto este se presenta como un sujeto ideal, coherente, monolítico. Debe hacerlo en varios sujetos.

Esta dramatización de la conciencia que se despliega en partes para ser fiel a sí misma es, en cierta forma, un modo de salir de sí y de orientarse a un tú, un “otro”. Podría ser interesante notar que en este aspecto, el proceso creativo que consiste en crearse “otros” guarda analogías más que superficiales con el amor, o por lo menos, con el amor tal como lo concibe Abel Martín, el apócrifo machadiano. Martín crea una metafísica (y una epistemología) a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo es posible el objeto erótico?²³ Para responderla Abel Martín imagina cinco formas de objetividad: “el *noumenon*, ‘la x constante del conocimiento’”, “el mundo objetivo en contacto con el cual nos pone la ciencia”, “el mundo de nuestra representación, el orden fenoménico”, “el mundo de los otros incluidos en nuestra representación” y, finalmente, “el mundo del otro como objeto de amor”.²⁴

21 Del conjunto de heterónimos dice Pessoa: “Es un drama en personajes en lugar de actos” (“Tabla biográfica. Fernando Pessoa”, en *Sobre literatura y arte*. Op. cit., p.14).

22 *Ibidem*, p. 66.

23 Machado, Antonio. *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*. Edición de José María Valverde. Madrid: Clásicos Castalia, 1984, p. 191.

24 *Ibidem*, pp. 191-192; el resumen es de Eustaquio Barjau. Op. cit., p. 46.

¿A qué mundo pertenece la creación de heterónimos y de apócrifos? En tanto representaciones del dinamismo de nuestra manera de pensar, quizás pertenezcan al mundo de la representación, al mundo fenoménico: me percaté de que el pensar es una actividad contradictoria, frágil, sin fundamento y me invento máscaras de mí mismo que en su dramatismo y su tensión reflejen la inestabilidad del pensamiento.

Sin embargo, es posible, también, concebir a los heterónimos y los apócrifos como objetos de amor, es decir, es posible concebirlos como parte del “mundo del otro como objeto de amor”. Abel Martín otorga un realce especial a esta quinta forma de la objetividad. Las cuatro primeras formas son “residuos de la desobjetivación del sujeto”.²⁵ “La última, en cambio, siendo también una pretendida objetividad —porque el otro no existe ni como objeto de amor—, goza de una especie de prerrogativa, la de revelar a la conciencia la actividad peculiar en que esta consiste: su inevitable movimiento de lo uno a lo otro, su radical tendencia al tú imposible, la heterogeneidad trascendental del ser único —*De la esencial heterogeneidad del ser* es una de las obras de Martín—”.²⁶ Sin embargo, puede legítimamente caracterizarse el fenómeno como narcisista (“Todo narcisismo / es un vicio feo / y ya viejo vicio” dice Machado en *Proverbios y cantares*)²⁷ y hasta onanista (“... Aunque a veces sabe Onán / mucho que ignora Don Juan”, dice Abel Martín en una sentencia “poco feliz”),²⁸ pues en este caso el tú es una cristalización (en el sentido stendhaliano)²⁹

25 Barjau, Eustaquio. Op. cit., p. 46.

26 *Ibíd.*

27 Machado, Antonio. *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*. Op. cit., p. 65.

28 *Ibíd.*, p. 191.

29 En *De l'Amour*.

de la propia conciencia. Aunque los heterónimos y los apócrifos tienden al tú, podrían ser, sencillamente, formas de una conciencia única, variaciones de *lo uno* que buscan, sin éxito, ser *lo otro*. Parfraseando a Martín-Machado, podría decirse que lo uno (el yo, el sujeto) tiende a lo otro, pero se queda de este lado de lo uno. La permanente fragmentación de lo uno no garantiza alcanzar a lo otro.

Paul Ricoeur, en *Soi-même comme un autre*,³⁰ al hablar de la identidad, señala que el latín expresaba este concepto con las palabras *idem* e *ipse*. Para Ricoeur, la identidad *idem* supone una especie de permanencia del sujeto en el tiempo; al contrario, la identidad *ipse* no implica ninguna aserción concerniente a un pretendido nudo no cambiante de la personalidad.³¹ A la identidad *idem* le corresponde el concepto de *mismidad*; a la identidad *ipse* le corresponde el concepto de *ipseidad*. ¿No será que tanto en Pessoa como en Machado puede verificarse una tendencia hacia la ipseidad que no se cumple y que al final el sujeto regresa a ser consciente de su propia mismidad, solo que complicada?

Creo que pocos poetas en el siglo XX llegaron a relativizar las fronteras del yo lírico (y no solo lírico) con tanta radicalidad y con efectos estéticos tan valiosos como Pessoa y Machado. Sin embargo, creo también que se quedaron en una visión del yo teñida por la mismidad más que por la ipseidad. Pero, ¿es posible ir más allá?, ¿qué es, propiamente, un autor *ipse*, si se nos permite elaborar a partir del concepto de Ricoeur? Creo que, si dejamos de lado algunas distinciones importantes en el sistema de Ricoeur, pero que podrían complicar

30 Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. París: Éditions du Seuil, 1990.

31 *Ibidem*, p. 13.

esta explicación, un autor *ipse* es un autor que se concibe a sí mismo como otro. Cito literalmente a Ricoeur: “*Soi-même comme un autre* suggère l’entrée de jeu que l’ipseité du soi-même implique l’alterité à un degré si intime que l’une ne se laisse penser sans l’autre...”³²

Retengamos lo fundamental de la cita: “la ipseidad de sí mismo implica la alteridad en un nivel tan íntimo que la una no se puede pensar sin la otra...”.

Un autor *ipse*, entonces, es un autor que ha renunciado a su identidad autoral (o la ha relativizado sensiblemente, la ha *atenuado*) para asumir la de sus personajes, quienes, como las fantasías shakesperianas de Pessoa y de Machado, son las voces de su propio monólogo. ¿Pero cabría pensar en un autor así luego de experiencias tan extremas como las de Pessoa y Machado?

Pienso que sí. Pessoa sugiere esta posibilidad cuando habla de un autor no protagonista.³³ ¿No será esto, sin embargo, un oxímoron posmoderno? No lo creo. La posibilidad existe, aunque no sé si se ha aplicado a lo lírico con todas sus consecuencias. Cuando Machado sostiene que “Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesías; pero no han intentado hacer un libro de poetas”³⁴ está pensando en una antología, una selección, aunque no de poemas, sino de poetas, es decir, de voces autónomas semejantes a las de los personajes shakesperianos que se indivi-

32 *Ibíd.*, p. 14.

33 Que es una de las formas de su “estética de la abdicación”: “... lo esencial de mi vida, como de mi alma, es no ser nunca protagonista”, sostiene Bernardo Soares-Fernando Pessoa (*Libro del desasosiego*, p. 135 [fragmento 107]).

34 Machado, Antonio. *Los complementarios*. Op. cit., p. 1267 [103r].

dualizan y se vuelven autores (y cantores) de su propio drama. ¿Qué papel le cabe al autor en esta Babel de personajes? Probablemente el de compilador, el de antologador, el de editor oculto de textos que existen —o pretenden existir— antes de su selección, un procedimiento frecuente en los cuentos fantásticos y en otros, y que Pessoa añora cuando se refiere a la composición de la *Ilíada*. “Contar con la obra hecha por otro, y trabajar solo en perfeccionarla... Así, tal vez, fue compuesta la *Ilíada*”, dice Soares en el *Libro del desasosiego*.³⁵

Conviene aclarar que ni siquiera con este procedimiento desaparece el autor, pues los criterios del antologador, del editor, etcétera, reflejan una conciencia, aunque esta quiera desaparecer o pasar inadvertida. Ya la mera mención de gustos es una presencia, como cuando Borges menciona que admira la prosa de Stevenson (en *Borges y yo*).³⁶ Sin embargo, pienso que de esta forma, mediante un autor no protagónico, se va más allá de la praxis poética (o textual), aunque no de la teoría, de Pessoa y Machado.

Un autor así concebido crea por sinécdoque, en el sentido en que presenta siempre fragmentos, parcialidades que tratan de evocar una totalidad que no está presente.³⁷ Pienso que esto solo puede ocurrir si se toma como base lo consabido,

35 Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*, p. 280 [fragmento 291].

36 Borges, Jorge Luis. “Borges y yo”. *El Hacedor. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 808.

37 Y un libro así concebido (es decir, un libro de fragmentos) podría parecerse al *Libro del desasosiego* tal como lo describe Camilo Torres: “un libro imposible, pero esencialmente infinito” (Torres, Camilo. “El *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares”, en VV.AA. *Pessoa y compañía*. Op. cit., p.109).

como podría ser la tradición literaria. Es decir, si el texto se refiere permanentemente a obras previas, como pretende Pessoa con la *Iliada*.³⁸ Pero esto es casi no ser autor, sino lector (que, nuevamente, es una posibilidad prevista por Pessoa, cuando sostiene que la escritura es “un acto que no aspira sino a dar plena objetividad al placer subjetivo de la lectura”).³⁹

Exagerando un poco, podríamos afirmar que en la mayoría de los casos un autor se construye una identidad *idem* y sus marcas son la coherencia y la continuidad, mientras que un lector se construye una identidad *ipse*, y sus marcas son la movilidad y el fragmentarismo. Un autor impone una visión del mundo; un lector interpreta.⁴⁰

En realidad, conviene matizar: la “narcosis benigna” (el término es de Freud)⁴¹ que es la lectura supone la tensión entre acogimiento y sometimiento, por un lado, y recreación y cambio, por el otro, o sea que hasta el lector es una especie de mezcla de lector y autor, pues recibe, pero también modifica lo recibido. Complementariamente, ya hemos afirmado que sí es posible un autor *ipse* —una mezcla de autor y

38 “Contar con la obra hecha por otro, y trabajar solo en perfeccionarla... Así, tal vez, fue compuesta la *Iliada*... ¡Ah, no tener el empuje de la creación primitiva!”, dice Bernardo Soares en el *Libro del desasosiego*, p. 280 [fragmento 291].

39 Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*, p. 48 [fragmento 1].

40 Existe cierta condición dominante y conquistadora en la autoría. Dice Ortega y Gasset: “Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio” (Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Origen/Planeta, 1985, p. 35).

41 En realidad, “benigna y controlada”, deberíamos agregar. Cfr. Nell, Victor. *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1988, p. 207.

lector— y este es el que asume su identidad autoral con la inestabilidad —con el desasosiego y la condición apócrifa— con la que un lector asume su lectura.

Un texto tridimensional o “cúbico”, o bidimensional o “ventriloquico” también podría imaginarse. Si interpretamos adecuadamente el fenómeno de la intertextualidad, podemos decir que supone la confluencia, en un texto, de varios textos. Un texto así concebido puede presentarse como polifónico con toda legitimidad. La recurrencia a los epígrafes, a las citas, a las variaciones, a las imitaciones es un modo como lo otro se presenta en “lo uno”, en que lo heterogéneo se instala en el texto. Un procedimiento así puede darle consistencia real a la teoría teatral de Juan de Mairena, formulada más arriba.

Los textos literarios son, en realidad, hipertextos,⁴² en el sentido que les da la informática, pero con la diferencia de que estos resultan de una operación intersubjetiva, que implica una interpretación compleja por parte del lector y no la consecuencia de acciones mecánicas externas a él. Si consi-

42 “El concepto de ‘hipertexto’, en el campo electrónico, se remonta a Vannevar Bush (1945), que describió un dispositivo llamado *memex* que almacenaría ingente información y que permitiría al usuario establecer conexiones e ilustraciones relacionadas (...) Pero el verdadero padre del hipertexto es Ted Nelson, que fue quien acuñó el término como una red semántica de conocimiento; más tarde pondrá en marcha un proyecto (*xanadu*) de biblioteca universal accesible desde cualquier parte del mundo (...) El hipertexto se ha definido como escritura no secuencial o grupo no lineal de nodos enlazados (...) El hipertexto sobrepasa —cambia, transforma— las condiciones de linealidad del texto tradicional; el hipertexto rompe el carácter lineal, secuencial y jerárquico del texto...” (Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 193-194).

deramos el fenómeno bajo el aspecto del conjunto de la tradición literaria, podremos notar que el texto es, hasta cierto punto, atemporal o, si se quiere, pluritemporal,⁴³ al poder juntar dentro de sí textos de otras épocas en una síntesis extraña pero efectiva, y también podría decirse que es atópico o extraterritorial, pues puede —y de hecho lo hace, con variaciones que van desde la traducción hasta el pastiche— juntar tradiciones de distintas culturas.

Probablemente, cuando empecé a escribir los poemas que componen *Vigilia de los sentidos*⁴⁴ y, después, cuando se me volvió patente la estructura del libro, no tenía tan claros los presupuestos que he tratado de volver patentes con un nivel de elaboración un tanto pretencioso. Sin embargo, estos ya estaban presidiendo mi creación desde el principio, probablemente porque sentía muy fuertemente mi condición de lector.

Quiero presentar, a continuación, una serie de cuatro poemas de *Vigilia de los sentidos* a la que titulé *Odas apócrifas de Ricardo Reis*. Las odas son las siguientes. Las presento en el original español, acompañadas de la traducción al portugués de la poetisa brasileña Angélica Riello.

43 O si se prefiere, *eterno* (tal como considera Borges el concepto). Borges, Jorge Luis. "Historia de la eternidad". *Historia de la eternidad. Obras completas 1923-1972*. Op. cit., pp. 353-367.

44 Wiesse, Jorge. *Vigilia de los sentidos*. Lima: Laberintos, 2005 (Colección Celacantos, 1).

1

Nunca descuentes de tu día el fondo
De noche ni, al ver las cosas, de la luz
 La sombra inexorable:
 Palpa siempre en la piel
La entraña. Solo así comprenderás
Que lo profundo está en la superficie
 Fugaz de los instantes
 Y que el presente alado
Que te huye es tu único futuro.

*Nunca descontes de teu dia o fundo
De noite nem, ao ver as coisas, da luz
 A sombra inexorável:
 Apalpa sempre na pele
A entranha. Só assim compreenderás
Que o profundo está na superfície
 Fugaz dos instantes
 E que o presente alado
Que te foge é o único futuro.*

2

No aquel sol que refleja la corriente,
 Sino este otro, el que pende
 De la rama, te pido.
Prefiero saber de tu fruto el jugo
 Claro a que los fulgores
 Me cieguen de los sueños

De la razón. Sí, que explote en mi boca
De la vida la pulpa
Dorada y que su gusto
Se alargue en tu beso. No aspiro a más:
A un breve, pero cumplido, contacto;
A un modesto absoluto.

*Não aquele sol que reflete a corrente,
Senão este outro, o que pende
Da rama, te peço.
Prefiro saber de teu fruto o suco
Claro a que os fulgores
Me ceguem dos sonhos
Da razão. Sim, que explode em minha boca
Da vida a polpa
Dourada e que seu gosto
Se alargue em teu beijo. Não aspiro a mais:
A um breve, mas cumprido, contato;
A um modesto absoluto.*

3

¿De todo lo que somos y hemos sido
Luego del gran naufragio
Quedará algo? Las cosas
Y las gentes que alguna vez tocamos
Nos sobrevivirán,
Pero a nosotros solo
Se nos concede aquí
La pobre eternidad de los recuerdos
Que el agua de los tiempos
Vara —öla— en la orilla

De este lado de la vida y después
Recoge con rumor
De piedras o de arena.

*De tudo o que somos e fomos
Depois do grande naufrágio
Ficará algo? As coisas
E as gentes que alguma vez tocamos
Nos sobreviverão,
Mas a nós só
Nos é concedido aqui
A pobre eternidade das lembranças
Que a água dos tempos
Encalha – önda – na margem
Deste lado da vida e depois
Recolhe com rumor
De pedras ou de areia.*

4

Tu destino es el olvido. Las pocas
Palabras que escribiste
Volverán al silencio
Barridas como polvo, arena o tierra
Por el viento del tiempo.
No, no te engañe nadie:
Ni tú serás tú en ellas
Ni yo sabré de ti
Por ellas. Solo esto recordar debes:
Otro es siempre el que lee,
Uno siempre es un otro.

*Teu destino é o esquecimento. As poucas
Palavras que escreveste
Voltarão ao silêncio
Varridas como pó, areia ou terra
Pelo vento do tempo.
Não, não te engane ninguém;
Nem tu serás tu nelas
Nem eu saberei de ti
Por elas. Só isto recordar debes:
Outro é sempre o que lê,
Um sempre é um outro.*

A diferencia de otras series que se incluyen en *Vigilia de los sentidos* (como *Lima* o *Norte*), y, en verdad, a diferencia de casi todo el resto de textos de ese poemario, las *Odas apócrifas de Ricardo Reis* se presentan como una imitación. En los otros poemas de *Vigilia*, ciertamente se muestran juegos intertextuales, pero nunca una imitación tan declarada. Se imita el estilo de Ricardo Reis, el autor ficticio imaginado por Fernando Pessoa aquel prolífico 8 de marzo de 1914 y que generó una obra poética perfectamente identificable. Listos algunos rasgos típicos, algunos estilemas de las *Odas*: la estructura sentenciosa y epigramática (por ejemplo: “Nunca descuentes de tu día el fondo/ de noche...” 1,1 o “... Solo esto recordar debes” 4, 9); la organización métrica, que busca evocar, aunque de un modo un poco más libre, con la disposición alterna (aunque no absolutamente simétrica) de endecasílabos y heptasílabos, la estructura rítmica de las odas “originales” (me cuesta usar el término) del Reis de Pessoa; cierta construcción sintáctica adversativa (“No aquel Sol que refleja la corriente,/ sino este otro...”); y, finalmente, la selección léxica (la palabra

“concede”, como en “Pero a nosotros solo/ Se nos *concede* aquí”, 3, 6-7, que es la marca de la creencia en un mundo que se restringe a las disposiciones superiores de los dioses y que evoca todo el paganismo de la obra de Reis). Estos rasgos repiten en estos poemas de *Vigilia de los sentidos* un espíritu semejante a su modelo. Quizás la impresión total que nos dejan logre producir en nosotros la vaga melancolía que se condice con el “epicureísmo triste” que, según Pessoa,⁴⁵ define el espíritu de Reis.

Sin embargo, algunos elementos extraños se insinúan en esta imitación que busca fundirse con su modelo, que busca ser, como diría André Coyné,⁴⁶ un eslabón más de esa “literatura sin fin” que es la obra de Pessoa. Desde el título, ya existe una “contaminación” (en sentido filológico), pues está presente en él no solo Fernando Pessoa (la obvia alusión a las odas, el heterónimo Ricardo Reis), sino también Antonio Machado (el término *apócrifo* es marcadamente machadiano).

Otros desplazamientos podrían mostrarse: por ejemplo, no sé hasta qué punto el Reis original habría recomendado a la noche y a la sombra (oda 1); “el Sol que refleja la corriente” frente al que “pende de la rama” podrían pensarse como imágenes más de Machado que de Pessoa (la fruta dorada y los reflejos en la corriente de agua son símbolos frecuentes sobre todo de la primera época de Antonio Machado), aunque

45 “Federico Reis [Consideraciones sobre la poesía de Ricardo Reis]”, en Pessoa, Fernando. *Sobre literatura y arte*. Op. cit., p. 87; *Odas de Ricardo Reis*. Versión de Ángel Campos Pámpano. Madrid-Buenos Aires-Valencia: Pre-Textos, 1998.

46 Coyné, André. “Pessoa, Portugal y la tradición”, en VV.AA. *Pessoa y compañía*. Op. cit., p. 19.

no puedo afirmar de manera tan tajante que no sean también posibles en Pessoa.

La oda final (la número 4) es interesante en varios aspectos. En primer lugar, porque se refiere a todas las anteriores, al referirse a la escritura. Es, hasta cierto punto, una reflexión metapoética acerca de las tres anteriores, pero quizás también acerca de toda la poesía. En segundo lugar, porque continúa la crisis del yo poético propugnada por Pessoa. En efecto, ¿quién habla en el poema? Lo declarado es, ciertamente, Ricardo Reis. ¿Pero quién es Ricardo Reis? ¿No es una creación de Pessoa? Pero esta creación no es de Pessoa, sino de Jorge Wiese, quien toma la voz de un poeta ficticio para ficcionalizar y relativizar su propia voz poética. ¿Y a quién se dirige? ¿A sí mismo, es decir, a Ricardo Reis? ¿A cualquier escritor, incluido Pessoa? ¿Al autor de *Vigilia de los sentidos*, definido como un poeta que terminará como todos, pero antes, en el olvido? La inestabilidad de los interlocutores tematiza la inestabilidad de cualquiera de las instancias del discurso: el autor declara su ficción a otra ficción y, a su vez, vuelve patente la relatividad apócrifa y desasosegada de todo texto. En tercer lugar, el texto es un ejemplo de tridimensionalidad, es “cúbico” (y hasta “poliédrico”, si consideramos todo el rango de las connotaciones posibles), en el sentido en que le habría gustado a Antonio Machado. Aquí el fenómeno se presenta también en citas y alusiones, presencias de otros textos en este, “heterogeneidades”: “Tu destino es el olvido” es cita parcial de *Un poeta menor*, de Jorge Luis Borges;⁴⁷ “No, no te engañe nadie” apun-

47 Borges, Jorge Luis. “Un poeta menor”. *Quince monedas (Antología poética 1923-1977)*. Madrid: Alianza-Emecé, 1986, p. 116.

ta a un verso de Jorge Manrique;⁴⁸ “Ni tú serás tú en ellas” evoca a “Solo tú serás tú”, de *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas;⁴⁹ “Uno siempre es un otro” remite a “Je est un autre”, frase fundadora de Arthur Rimbaud, considerado por Machado como el fin de una manera de crear lírica en Occidente.⁵⁰

José Saramago (transformado en Fernando Pessoa) le reprocha a Reis su tendencia burguesa al orden por el orden:

... mi querido Reis, sus odas son, por así decirlo, una poetización del orden, Nunca las vi yo de esa manera, Pues son así, la agitación de los hombres es siempre vana, los dioses son sabios e indiferentes, viven y se extinguen en el mismo orden que crearon, y todo lo demás es paño de la misma pieza, Por encima de los dioses está el destino, El destino es el orden supremo, orden al que los dioses aspiran, Y los hombres, cuál es el papel de los hombres, Perturbar el orden, corregir el destino, Para mejorarlo, Para mejorarlo o para empeorarlo, lo que hay que hacer es impedir que el destino sea destino...⁵¹

48 “No se engañe nadie, no” (*Coplas*, II, 19). Manrique, Jorge. *Poesía*. Edición de Vicente Beltrán. Estudio preliminar de Pierre Le Gentil. Barcelona: Crítica, 1993, p. 149.

49 Salinas, Pedro. “Para vivir no quiero”. *La voz a ti debida* [14]. Edición de Montserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra, 1997, p. 136.

50 “La poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica. Después de Rimbaud la poesía francesa entra en un proceso de desintegración” (Machado, Antonio. *Los complementarios*. Op. cit., p. 1348 [186r]). Para la relevancia cultural de la citada frase de Rimbaud, cfr. Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press y London: Faber and Faber, 1989, pp. 98 y ss.

51 Saramago, José. *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Traducción de Basilio Losada. Madrid: Santillana, 2002, p. 480.

La oda podría terminar en la melancolía de la comprobación final y darle la razón a Saramago, pues las sucesivas negaciones son modos del desencanto y la pasividad: no hay expresión (el yo no se manifiesta), no hay comunicación (al tú no se llega), no hay sujeto porque cuando se lee se es otro, como cuando Roland Barthes afirmaba que cada vez que leía *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust leía un libro distinto (no porque el texto hubiera cambiado, sino porque él ya no era el mismo). Lo mismo dice la oda 4: “Otro es siempre el que lee”, o sea, dice que el yo de un momento no es igual al yo de otro momento. El tono puede resultar elegíaco, ¿pero es esto necesariamente negativo? Puede decir, también, que el que lee siempre se transforma en otro, es decir, que supera su subjetividad, su natural condición monádica para aspirar a la comunión, como lo querría George Steiner. Un yo móvil es una entidad dinámica abierta al otro. La lectura, en tanto actividad que obliga permanentemente a ser otros, puede servir como modelo para recusar la soberanía y la soberbia narcisista de un yo aislado. No es sino reconocer la condición dinámica del yo el pensarlo como otro o, como lo quería Paul Ricoeur, pensarse a sí mismo como otro, *en tanto otro*.⁵²

Aquí podría convenir cambiar el paradigma de Shakespeare —o el del Shakespeare autor generador de personajes que desdoblan su yo hasta el infinito, tan socorrido por Pessoa y por Machado— por el de Dante, o más específicamente, por el del Dante de la *Comedia*. En efecto, si bien es posible reconocer en Dante uno de los mayores creadores *idem* de la literatura, en tanto que impone de manera rotunda su visión del mundo, podemos también aceptar que es uno de los mayores

52 Ricoeur, Paul. Op. cit., p. 14.

creadores *ipse*, en tanto el peregrino del otro mundo “resuena” de manera distinta con cada uno de los personajes con los que se encuentra: Francesca, Farinata y Ulises no son sino tres de los *otros* que son sentidos como si fueran *uno mismo* en esa portentosa aspiración a la intersubjetividad que es, en tanto “ascensión” de encuentros (o ascensión por encuentros), la *Divina Comedia*.

En noviembre del 2006, Vladimir Kramnik, campeón mundial de ajedrez, fue derrotado seis veces por la computadora (o el ordenador) “Deep Fritz”. El recuerdo del triunfo de “Deep Blue” algunos años antes sobre Gary Kasparov generó reacciones apocalípticas: se habló, por ejemplo, del “fin de la civilización tal como la conocemos”. Farid Kahhat, un científico social peruano que escribió sobre este tema en el suplemento cultural de *El Comercio* dice al respecto:

... cuando el secularismo de la Ilustración nos convirtió en seres mecánicos, desprovistos de esa entidad aérea y evanescente que algunos solían llamar ‘alma’, la capacidad de raciocinio (entendida esencialmente como la capacidad de hacer cálculos) pasó a ser la cualidad que nos define como seres humanos. Bajo la premisa de que lo que nos hace humanos es nuestra capacidad de pensar, la ciencia moderna se abocó a la tarea de reducir nuestros pensamientos a categorías objetivas y mensurables. (...) Es así que, tras concebir la mente humana como un ente maquinal, ahora lamentamos que haya computadoras que demuestren ser mejores máquinas de pensar que nosotros.⁵³

53 Kahhat, Farid. “Deep Fritz y el fin de nuestra civilización. La inteligencia artificial vs. la inteligencia humana”. *El Dominical*, suplemento de actualidad cultural de *El Comercio*. Lima, 24 de diciembre del 2006, p. 5.

¿Pero qué significa “pensar”? ¿“Piensan” las computadoras? Kahhat recuerda el experimento del filósofo John Searle:

... imagine a una persona ubicada dentro de un cuarto con dos ventanas. La persona está provista de un manual que contiene reglas de sintaxis china, así como de hojas que contienen caracteres chinos. A través de una de las ventanas se le suministran preguntas en chino. Sin conocer el idioma, la persona debe seleccionar la respuesta correspondiente a cada pregunta siguiendo las reglas contenidas en el manual, y entregar ambas a través de la otra ventana. La persona en cuestión puede responder correctamente todas las preguntas, y sin embargo, los caracteres chinos seguirán siendo tan incomprensibles para ella como lo eran antes de iniciarse la prueba.⁵⁴

¿No es este el caso de la computadora (el ordenador)? La “inteligencia artificial” parece ser, pues, distinta del “pensar” humano. La computadora (el ordenador) puede realizar operaciones portentosas, pero, propiamente, no puede pensar. “Pensar”, dentro de este contexto, parece tener que ver con la interpretación, con la búsqueda del sentido. Así, podríamos decir que la computadora puede producir, y aun crear, pero no puede interpretar, no puede leer, no puede descubrir o asignar un sentido. Cabría pensar, entonces, en una obra de arte cibernética,⁵⁵ pero quizás solo en tanto resultado, en tanto

54 *Ibídem.*

55 Podría ser interesante notar que Juan de Mairena atribuyó a su apócrifo Jorge Meneses la creación de un *aristón poético* o *máquina de trovar*, que produjo unas *Coplas mecánicas* (Machado, Antonio. *Nuevas*

producto. Es posible la existencia de un autor cibernético (la computadora que, con un programa aleatorio, “bota” diseños abstractos, por ejemplo); lo que es imposible es un lector cibernético (la mera captación, la mera reproducción, la mera reordenación de la información no es lectura). Así, quizás convendría afirmar, a la luz de estas reflexiones, que lo propiamente humano podría estar más en la interpretación que en la producción, que la *hermeneia* (el término aristotélico para el discurso que significa porque interpreta⁵⁶) es quizás la forma más humana del *logos*.

Mis palabras deberían concluir aquí. Sin embargo, al preparar este texto, me surgió otra oda. En esta mezcla deliberadamente estructuras e imágenes de Antonio Machado y de Ricardo Reis-Fernando Pessoa. Y se refiere, o podría referirse, a los placeres de la interpretación como formas elevadas de estar en el mundo, de asumir su fugacidad y de aprender a gozar dentro de sus límites.

Termino con la lectura de este inédito, cuyo manuscrito ofrezco, emocionado, a la Casa Fernando Pessoa de Lisboa.⁵⁷

canciones y De un cancionero apócrifo. Op. cit., pp. 229-232). José María Valverde, sin embargo, descalifica el producto como análogo a cualquier poesía cibernética. Cfr. Machado, Antonio. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires y recuerdos de un profesor apócrifo*. Op. cit., p. 49.

56 Steiner, George. *After Babel*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1992, p. 319.

57 Con ligeras variantes (entre ellas el título original: “Fernando Pessoa, Antonio Machado y la dialéctica de la intersubjetividad en *Vigilia de los sentidos*”), el texto anterior fue leído el 8 de febrero del 2007, en la Casa Fernando Pessoa de Lisboa. Previamente, el 5 de febrero del 2007, fue leído en la Universidad Nova de Lisboa. La profesora Rosario Monteiro, el escritor Francisco José Viegas y la embajadora Luzmila Zanabria fueron los gestores de las referidas conferencias.

Me dieron el hilo, Átropos, que tejo
 Y que tú cortarás.
 Nada me llevo y no dejo nada:
 Se desharán los nudos;
 Volverá a mar azul la blanca estela;
 Los ecos y las voces
 Se irán adelgazando hasta sumirse
 Con la última tarde.
 Vivamos, pues, la alta trama del día,
 Respiremos sus rayos
 Y que esa tibia y lúcida embriaguez
 Nos envuelva en su veste.

*Deram-me o fio, Átropos, que teço
 E que tu cortarás.
 Nada levo é não deixo nada:
 Se desfarão os nós,
 Voltará a mar azul o branco rastro,
 Os ecos e as vozes
 Se irão definhando até sumir
 Com a última tarde.
 Vivamos, pois, a alta trama do dia,
 Respiremos seus raios
 E que essa suave e lúcida embriaguez
 Nos envolva em sua veste.*