



Tópicos del seminario

ISSN: 1665-1200

ISSN: 2594-0619

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario
de Estudios de la Significación

Rodríguez Vázquez, Blanca Alberta
Fernando Pessoa: la máscara y el nombre
Tópicos del seminario, núm. 40, 2018, Julio-Diciembre, pp. 35-51
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la Significación

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59457834003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Fernando Pessoa: la máscara y el nombre

Blanca Alberta Rodríguez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

1. Los desasosiegos de una obra

La condición equívoca, controversial y fascinante de la obra de Fernando Pessoa es tal que existe la tendencia a considerarla un “caso” como si de un asunto clínico o policiaco se tratara. Razones hay de sobra. Es sabido que pese a haberse consagrado religiosamente a la escritura apenas llegó a publicar en vida un libro completo, *Mensaje*, y unos cuantos poemas y artículos en revistas locales e inglesas. No obstante, su producción es cuantiosa, alrededor de 30 000 hojas (Martín del Barrio, 2014) que Pessoa albergaba en un baúl, con el que cargaba en cada mudanza. A la muerte de éste su familia lo conservó y, en 1975, se incorporó al acervo de la Biblioteca Nacional de Portugal. Miguel Bayón Pereda (1991) afirma que el número exacto de los documentos encontrados es de 27 543 folios distribuidos en 343 sobres. Desde entonces ese baúl, *lleno de gente*, como diría Antonio Tabucchi, no ha terminado de mostrar su hondura y ha desvelado a innumerables filólogos, críticos y editores todavía hechizados por la enigmática obra pessoana.

La de Pessoa, al ser fragmentaria, laberíntica e incluso desordenada, se convierte en una obra abierta y de imprecisos bordes. Acaso también infinita. Los investigadores tienen que habérselas con manuscritos poco legibles, donde se entrecruzan diferentes temas, trazados en los más diversos soportes. Los escollos son múltiples y pocos los criterios consensuados, así que cada estudioso termina por operar una selección hasta cierto punto arbitraria y subjetiva, esto es, hace su propia *interpretación* y crea un ¿nuevo? texto. ¿Qué otra cosa podría acontecer ante la veladura, la broma, el fingimiento, la ambigüedad y a veces la contradicción de un escritor que hizo del juego dramático una forma de vida?

La deriva editorial que ha seguido la obra de Pessoa conduce a preguntas aparentemente elementales pero que no dejan de ser inquietantes: ¿qué es, finalmente, una obra?, ¿quién, qué es el autor? ¿Hay algo en el fondo de este espejo de la imaginación que reproduce rostros o es sólo el vacío el que lo sustenta? ¿Quién es Fernando Pessoa: una máscara tras la cual se multiplican personajes imaginarios, o tan sólo un nombre que los reúne? ¿Un nombre que es fuente incesante de lecturas? Pues los editores trabajan sobre la clasificación que el equipo de la Biblioteca Nacional de Portugal hizo,¹ pero ¿sería la que Pessoa habría

¹ En 1969 el gobierno de Portugal asignó a un equipo la tarea de ordenar aquellos papeles, la cual concluyó en 1973 (Bayón, 1991). De 1981 a 1986 se microfilmaron todos los documentos. En 1988, para conmemorar el centenario del nacimiento de Pessoa, el presidente Mario Soares encargó a un grupo de filólogos coordinado por Ivo Castro, profesor de lingüística en la Facultad de Letras de Lisboa, elaborar una edición crítica del legado del escritor portugués en distintas publicaciones (Giménez, 2012). Antes, Gaspar Simões y Luis de Montealvor habían comenzado por su cuenta esa labor de edición de las obras completas, bajo el sello Ática, para no dejar en el olvido a su entrañable amigo. A la lista se sumó un equipo de investigadores de la Universidad Nova de Lisboa, capitaneado por Teresa Rita Lopes (Martín del Barrio, 2014), y los trabajos de Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho orientados a difundir la producción prosística de Pessoa. Todos estos esfuerzos, a juicio de la experta Teresa Sobral Cunha, han incurrido en distorsiones y, en más de una ocasión, en evidentes errores (Flores, 2003). Sin duda, éstos son los riesgos que corren

proyectado? Es cierto que él dejó desperdigados aquí y allá, sobre todo en las cartas, “planes” de cómo organizaría tal o cual material. Sin embargo, todo queda en los terrenos movedizos de la especulación. Por lo que, ante estas dificultades editoriales, el único asidero para emprender cualquier análisis es el texto, tal como ha sido publicado.

Me propongo aquí entonces delinear las estrategias discursivas mediante las cuales se constituye el sujeto en *Notas para recordar a mi maestro Alberto Caeiro* (Pessoa, 2005). Acudiré a algunos otros pasajes de su producción epistolar y al ensayo “Los grados de la poesía lírica” (Ordóñez y Escalante, 1988).

2. Pulsión fabuladora

Pessoa distinguió con claridad su producción ortónima (la escrita por y en nombre del autor) de la heterónima. Esta última la consideraba la obra “del autor *fuera* de su persona”, que adjudicaba a una “*individualidad completa* fabricada por él, como lo serían las palabras de cualquier personaje de uno de sus dramas” (Pessoa, 1987: 13). Esa individualidad es *distinta* del autor. Ya en el concepto *heterónimo* se encuentra cifrada la tensión entre *yo* y *otro*, entre *sujeto* y *no-sujeto*. A diferencia del *pseudónimo*, cuyo prefijo plantea la oposición falso-verdadero, el heterónimo pone en evidencia la aparición no de lo falso sino de *lo otro* que parece formar parte de la identidad misma.

En el contexto de la obra de Pessoa, el pseudónimo tiene valor de disfraz en tanto esconde al escritor, presupuesto debajo de él. Su intención es resguardarlo. En cambio, el heterónimo parece tener el valor de *máscara*, si pensamos en la función que ella desempeñaba en el teatro griego antiguo. Se denominaba *prósōpon* y era utilizada por el actor con la finalidad de hacerse oír por la audiencia. Era un mecanismo de resonancia de la voz;

las publicaciones póstumas. ¿O esta incerteza habría sido calculada por Pessoa, como su última chanza, él tan dado a ellas?

de ahí que *máscara* en latín, *persona*, aludiera a tal condición acústica: *per-sonare*, esto es, “sonar a través de” (Betancur García, 2010: 130). De modo que la máscara sería el canal de la voz y portavoz, diríamos, de la identidad del personaje. Como afirma John Jones (cit. por Rodríguez Delgado, 1993: 157), la máscara muestra la identidad del personaje; por ello las máscaras en la tragedia griega “no debían su interés a realidades más lejanas situadas detrás de ellas, porque ellas declaran al hombre completo” dado que la máscara se puede entender como una “conjunción de archi-rasgos” (Pestano, 1998: 37) y por la cual el actor deviene personaje. Por la máscara se hace posible la emergencia del personaje. En este sentido, podríamos pensar la máscara como una figuración de la instancia de enunciación, instancia por la cual emerge el personaje, los personajes.

Acaso el destino literario de Pessoa estaba escrito en su propio nombre. Hay que recordar que en portugués su apellido significa *persona*. Y *persona* deriva del término etrusco *phersu*, y éste a su vez de *prósōpon*, término que designaba, como he dicho, la máscara del actor y después pasó a designar al personaje teatral (Gómez de Silva, 1985: 538). Este peculiar dato onomástico terminó ligándolo al ámbito teatral. Pessoa afirmó siempre ser un poeta dramático, por lo que denominó al principal conjunto heteronímico —formado por Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis— un drama en personajes.

En todo drama existe un conflicto, como afirma Hegel:

la acción dramática no se limita a la simple realización de una empresa que sigue pacíficamente su curso, sino que se desarrolla esencialmente en un conflicto de circunstancias, pasiones y caracteres, que lleva consigo acciones y reacciones, más un desenlace final (Hegel, 2005: 103).

Pero en el “caso Pessoa” —específicamente en el texto que nos ocupa, *Notas para recordar a mi maestro Caeiro*—, si bien es cierto que cumple con varios rasgos del drama, como tener personajes que dialogan e “interactúan”, uno se pregunta ¿cuál

es la trama? ¿Cuál es propiamente el conflicto representado? Desde mi punto de vista, ese drama en personajes consiste en la construcción o, más exactamente, en la fabulación del sujeto. Pero, ¿cómo se lleva a cabo? Un primer acercamiento permite ver dos procedimientos, en apariencia contradictorios, puesto que van en sentido opuesto y actúan en distintos niveles. En el nivel del enunciado se observa un proceso de *personificación*. Sin embargo ello exige que, en el nivel de la enunciación, haya un proceso de *despersonalización*.

Por principio, el lector se enfrenta a la siguiente situación comunicativa o enunciación literaria (Filinich, 1997): un autor bajo el nombre de “Pessoa” destina una obra a un lector. Esta obra se puede considerar un enunciado y como todo enunciado ha sido producido por lo que Greimas y Courtés denominaron una *esquicia creadora*. El vocablo *esquicia* contiene en su etimología la raíz griega *skhistós* que significa rajado, es por ello que en semiótica se vincula al acto de lenguaje en tanto implica una escisión por la cual se distinguen sujeto, lugar y tiempo enunciativos de “la representación actancial, espacial y temporal del enunciado” (Greimas y Courtés, 1982: 113). Mediante este desembrague actancial, espacial y temporal, se proyecta un no-yo, no-aquí, no-ahora en el enunciado, lugar donde se manifiestan los heterónimos.

En el caso de Fernando Pessoa, esta *esquicia* activa otro de sus sentidos, el que lo emparenta con términos como *esquizofrenia*, palabra compuesta por las raíces griegas *skhízo*, que significa “yo parto, disocio” y *phren*, que significa *inteligencia*; literalmente *esquizofrenia* sería *inteligencia partida, disociada o dividida*. De hecho *esquizofrenia* deriva de la palabra *esquisto*, una piedra cuya particularidad es tener apariencia de hojaldré. Con estas referencias no pretendo hacer pasar a Pessoa como un esquizofrénico.² No obstante, este rasgo “patológico” entra en el

² No está de más decir que precisamente ese carácter “patológico” ha atraído a la obra de Pessoa no sólo a teóricos literarios y filósofos, sino también a especialistas de otras disciplinas como psicólogos, psiquiatras y, desde luego,

juego literario a través de la noción de *despersonalización* que da lugar a la aparición de los heterónimos. En la famosa carta del 13 de enero de 1935, dirigida al poeta y crítico Adolfo Casais Monteiro, Pessoa “explica” el surgimiento de los heterónimos de la siguiente manera:

El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico o si soy, más propiamente, neurasténico. Tiendo a la segunda hipótesis, porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas. Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi *tendencia orgánica* y constante a la despersonalización y a la simulación (Pessoa, 1987: 43).³

En este pasaje se advierte el funcionamiento de la esquizia creadora, que María Eduarda Mirande (2012) en su artículo “El mundo de la totora”, presenta como un recorrido generativo en tres fases: *desquicia*, *enquicia* y *esquicia*. La primera, la *desquicia*, corresponde al momento de la escisión provocada por esa “tendencia orgánica” que proyectará un no-yo, no-aquí, no-ahora. Interesa señalar que dicha escisión no es catalizada por un evento proveniente del mundo exterior, sino que es motivada desde el interior del cuerpo, como una energía que empujara buscando el momento del acontecer de la dehiscencia.

En otra carta, refiriéndose a la despersonalización y a la simulación, Pessoa (1987: 43) se expresa así: “Estos fenómenos [...], afortunadamente para mí y para los demás, se han mentalizado en mí; quiero decir, que no se manifiestan en mi vida práctica, exterior [...]; hacen explosión hacia dentro y los vivo yo a solas conmigo”.

psicoanalistas. Un ejemplo es el libro *Los pliegues del sujeto. Una lectura de Fernando Pessoa*, de Ani Bustamante (2010), quien analiza la obra del poeta a la luz del psicoanálisis. Además, como lo refieren diversos estudiosos de la vida y obra del poeta portugués, éste vivió siempre con la zozobra de haber heredado la locura de su abuela Dionisia.

³ [Las cursivas son mías].

¿Esto indicaría que no hay exterocepción sino sólo interocepción? La fenomenología, que está en la base de la semiótica de lo sensible, nos ha acostumbrado a pensar que la percepción se despliega siempre en tres ámbitos: el *cuerpo propio* (propiocepción), que es el encargado de producir la semiosis mediante la articulación de lo *externo* (exterocepción) y lo *interno* (interocepción). La propioceptividad es el término complejo que reúne las categorías interoceptividad y exteroceptividad.

En *Soma y sema*, Fontanille (2008: 31) afirma que

en la construcción de la significación, la operación de la *semiosis*, por la sumisión de la exterocepción a la interocepción, gracias a la mediación del cuerpo propio, permite la puesta en relación de un plano de la expresión (de origen exteroceptivo) y de un plano del contenido (de origen interoceptivo).

Pero en el fragmento citado de la carta de Pessoa el mundo exterior al sujeto no figura como el detonador del proceso de semiosis. La atención del sujeto no está volcada hacia el mundo de las cosas, como si esa abulia le impidiera al sujeto atender su entorno, hasta que “algo” en su interior (suponemos una suerte de excitación, acaso producida por la histeria) se mueve y lo mueve, desencadenando así el proceso de semiosis. ¿Será, pues, que lo “otro” que suele provenir del exterior no está allá afuera sino adentro del sujeto? ¿Quiere decir que ese otro “mi-carne”, como lo llama Fontanille, surge del interior y lo socava, confirmando así la sospecha vallejeana “a lo mejor, soy otro”?⁴ ¿Y si esta fuerza es la que hace hacer, entonces, sería un sujeto-otro dentro del sujeto?

En la siguiente fase, la *enquicia*, el cuerpo advierte dentro de sí esa “explosión” energética. A partir de ésta comenzarán a operarse, con participación de lo inteligible, los procedimientos

⁴ Esta zozobra de ser otro, Vallejo la expresó de un modo insistente, admirable y terrible, en múltiples composiciones, por ejemplo, en el “Poema para ser leído y cantado”: “Sé que hay una persona / que me busca en su mano, día y noche, / encontrándome, a cada minuto, en su calzado”.

de figurativización, esto es, en estricto sentido, la fase de *esquicia*. El cuerpo opera esta esquicia creadora transformando esa pulsión fabuladora en voces y personajes, de modo que se vuelve literal y literariamente un escenario teatral. No es gratuito que Pessoa acuda a una metáfora espacial para ilustrar su pulsión figurativa que es sobre todo una *pulsión fabuladora*, un instinto dramático. En otra de las cartas dice: “Me siento múltiple. Soy una habitación con innumerables espejos fantásticos que distorsionan en reflejos falsos una única realidad anterior [...] yo me siento varios seres” (Pessoa, 1987: 53).

Esta fase de esquicia permite ver cuáles son los principales procedimientos orquestados por la instancia de enunciación para dar forma al sujeto (a los sujetos) en el nivel del enunciado. Básicamente, se da un proceso de figurativización, que se realiza mediante operaciones descriptivas por aspectualización. El pináculo de esa estrategia descriptiva descansa en tres elementos: la asignación de un nombre propio, de una biografía (compuesta no sólo por un relato de vida sino también por una prosopografía y una etopeya) y, sobre todo, la atribución de una obra.

En *Notas para recordar a mi maestro Alberto Caeiro*, Álvaro de Campos cuenta las circunstancias y las razones por las cuales conoció al que sería no sólo maestro suyo sino de otros más: Ricardo Reis, António Mora, e incluso un tal Fernando Pessoa. Álvaro de Campos hace el retrato de cada uno de ellos. De Alberto Caeiro, el maestro, se indica las características físicas (ojos azules, mentón un poco saliente, color pálido, cabello abundante y rubio, estatura mediana tirando a alto, encorvado, sin hombros altos, frente blanca, manos un poco delgadas, palma ancha, sonrisa bella), los rasgos de carácter (mirada de niño que no tiene miedo, aire griego, voz libre de timideces y de dudas), y hasta la postura filosófica que lo caracterizó (pagano, sensacionista). Lo irónico y perturbador de dichas notas es que Fernando Pessoa también aparece como parte del conjunto dramático.

Esta ficcionalización del autor lo convierte, a fin de cuentas, en un heterónimo más. A éste, Álvaro de Campos lo describe

escuetamente sin dar características físicas; apenas lo esboza diciendo que es una madeja enredada hacia adentro, que tiene la ventaja de vivir más en las ideas que en sí mismo. Pero ¿cómo es que siendo una madeja enredada hacia adentro este personaje no pueda vivir en *sí-mismo*? ¿Qué es este *sí-mismo*? ¿Por qué vivir en el *sí-mismo* representa, según Álvaro de Campos, una desventaja? ¿A qué entidad se refiere? ¿Se trata del sujeto?

3. Personificación y despersonalización

Tratar de definir lo que es el sujeto parecería una empresa entre titánica y laberíntica; sin embargo, tal vez alguna utilidad podamos hallar en el análisis de las definiciones ya existentes. Después de consultar diversos diccionarios⁵ las múltiples definiciones encontradas podrían clasificarse en dos grandes grupos. Uno claramente asimila el sujeto a los términos *persona*, *humano*, *espíritu* o *conciencia*. El otro grupo hace referencia a un sujeto no antropomorfo, pero destaca como rasgos propios de *sujeto* los semas *fuerza*, *potencia* y *capacidad* (para actuar, juzgar, hablar o predicar). Esos rasgos subyacen en la categoría sujeto humano. De tal suerte que podría inferirse que *sujeto es una fuerza o una energía con la capacidad de hacer* y que este hacer puede manifestarse, en el discurso, bajo la forma de lo humano o no, dependiendo del grado de figurativización que alcance en el discurso. Si esta fuerza es capaz de adquirir gradualmente alguna figura quiere decir entonces que esto que estamos entendiendo por sujeto es un proceso que puede ir ascendiendo de un grado

⁵ Las fuentes consultadas fueron las siguientes: *Tesoro de la lengua castellana o española*, *Diccionario ideológico de la lengua española*, *Diccionario de Sociología*, *Diccionario de Derecho a la Información*, *Diccionario Jurídico Espasa*, *Compendio de términos de Derecho Civil*, *Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*, *Diccionario Akal de Filosofía Política*, *Diccionario de Hermenéutica*, *Diccionario de Relaciones Interculturales*, *Diccionario Enciclopédico de Sociología*, *Diccionario de Psicoanálisis*. El propósito fue hacer un sondeo por diversas áreas para determinar si había algo en común a todas las definiciones.

cero de la figura (no antropomorfa) hasta un nivel más alto, el de la iconización (antropomorfa).

En este orden de ideas, la subjetividad sería la sombra proyectada por la presencia del sujeto. El grado de subjetividad de un texto estará en relación directa con el grado de figurativización que tenga el sujeto en el enunciado, aunado a otros fenómenos como las modalidades y la focalización que conducen a hacer patente la presencia del sujeto. En suma, podría decir que sujeto es una *fuerza performativa* susceptible de expresarse en el discurso en distintos grados. Este proceso de figurativización indica entonces que el sujeto también sigue su propio proceso de semiosis, donde el sujeto sería a la vez fuente y meta. Al menos en el caso específico de Fernando Pessoa, puesto que el drama en juego es, en principio, la constitución misma del sujeto. Esta fuerza que está en el origen del discurso no es otra cosa que el deseo mismo de *ser*, de *ser sujeto*. Es el deseo de tener el conocimiento de que se es. Ello explicaría el provocativo epígrafe que antecede a las *Notas*: “¿Qué importa existir, si se es?”.

En el caso de las *Notas*, tenemos que este “impulso orgánico”, que hace implosión en el cuerpo, se discursiviza adoptando formas antropomorfas. Los heterónimos son construcciones, deberé decir, sujetales que han alcanzado un alto grado de figurativización, con la finalidad de dotarlos de “realidad”. Ello se consigue a través de la descripción, porque, como afirma María Isabel Filinich (2003), por la descripción algo viene a la presencia y adquiere existencia. Este mecanismo discursivo crea una ilusión referencial. Esto explica la minuciosidad con que se describe a cada heterónimo. De hecho, Pessoa declaró que para la publicación de su obra heterónima proyectaba incluir además de las biografías de los personajes, la carta astral de cada uno y, todavía más, planeaba incluir fotografías.

Pero la descripción no es el único recurso. Hace falta decir que el sujeto es el resultado de un proceso no sólo figurativo, sino también de un proceso de transformación, pues sigue su propio proceso de semiosis. No carece de interés decir que la

máscara está asociada a la transfiguración; facilita “el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega, como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida” (Cirlot, 2010: 308). El sujeto es, de este modo, también, un relato. Al respecto, me ha resultado oportuno el estudio *Hermenéutica del sujeto* de Foucault (1994).

En esas conferencias dictadas en el Colegio de Francia entre 1981 y 1982, poco antes de su muerte, Foucault aborda el tema del sujeto y del conocimiento de éste a través de “el cuidado de uno mismo”, una de las posibles tecnologías del yo. Una tecnología del yo comprende una práctica o conjunto de prácticas que el sujeto ejerce sobre su cuerpo, su alma, sus pensamientos o su conducta, con miras a su transformación. Como el propio Foucault declaró, el objetivo general de toda su obra fue “trazar una historia de las diferentes maneras en que, en nuestra cultura, los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos” (Foucault, 1990: 47). Dicho de otro modo, afirma: “He intentado elaborar un historia de la organización del saber respecto a la dominación y al sujeto” (Foucault, 1990: 49). Es por ello que su estudio sobre la transformación del sujeto en la filosofía griega antigua resulta relevante para una reflexión sobre la constitución del sujeto, en general. Y también para el caso Pessoa, en particular, puesto que el drama que plantea es, parafraseando a Foucault, ¿qué transformaciones debe operar el sujeto para llegar a la verdad de su ser sujeto? (Foucault, 1994: 41).

En el marco de la filosofía griega antigua, por *sujeto* se entiende el “uno mismo” y, a su vez, el “uno mismo” equivale al alma, porque es ella quien *mueve* a la acción (fuerza performativa), de tal manera que “sujeto es aquel que se sirve de medios para hacer cualquier cosa” (Foucault, 1994: 47). Como se ve, en esta definición está presente el rasgo primordial del sujeto: la “acción”, el hacer.

Las prácticas del cuidado de uno mismo tienen como finalidad última llegar a “ese sí mismo”, llegar a ser “uno” consigo mismo.

Esto quiere decir que el cuidado de uno mismo exige una transformación, que consiste en pasar gradualmente de la condición de no-sujeto (grado cero) al estatuto de sujeto (grado icónico); lo que, en la filosofía del cuidado de sí, equivale al proceso que lleva al individuo de la ignorancia o estulticia a la sabiduría, es decir, del no-saber al saber. El sujeto queda definido “por la plenitud de la relación de uno para consigo mismo” (Foucault, 1994: 58).

Para que la transformación del no-sujeto en sujeto sea posible se requiere la participación de un tercero: el maestro, quien actúa como un “operador en la reforma de un individuo y en la formación del individuo como sujeto” (Foucault, 1994: 58), lo que en semiótica actancial se denomina *adyudante*. Dicho proceso de transformación del no-sujeto en sujeto se advierte de manera muy nítida en cada uno de los personajes heterónimos, incluido el de Fernando Pessoa. En la descripción hecha por Álvaro de Campos sobre cada uno de ellos, siempre menciona ese momento de transformación que todos los discípulos de Caeiro vivieron al conocerlo. De Ricardo Reis, se dice que se completó gracias a Caeiro porque le aportó “la materia de sensibilidad que le faltaba”. Gracias a Caeiro, el indeciso António Mora “encontró la verdad”, pues el maestro “le dio el alma que no tenía”. Por su parte, Álvaro de Campos confiesa que desde que conoció a su maestro Caeiro se afirmó y desde entonces, asevera, “he sido yo”. Después de recordar su encuentro con Caeiro, Álvaro de Campos cuenta:

Más curioso es el caso de Fernando Pessoa, que no existe, propiamente hablando. [Después de conocer a Caeiro y escuchar *El guardador de rebaños*, se] fue a su casa con fiebre [...] y escribió, de un tirón o sentido, la “Lluvia oblicua” [...] Fernando Pessoa hubiera sido incapaz de arrancar aquellos extraordinarios poemas de su mundo interior de no haber conocido a Caeiro. [...] no habrá nada más realmente Fernando Pessoa, de más íntimamente Fernando Pessoa [que] esos poemas [pues son] la verdadera fotografía de su propia alma. En un momento, en un único momento, consiguió tener la individualidad que no tenía antes ni podrá volver a tener, porque no la tiene (Pessoa, 2005: 23-25).

Resulta extraño que todos los personajes logran llegar a sí mismos, es decir, experimentan de una vez y para siempre el placer de conocerse y afirmarse en su unidad identitaria. Llegan a experimentar eso que Foucault llamaba la plenitud de la relación consigo mismo y que en el texto se nombra como “individualidad”. Todos, ¡excepto el personaje de Fernando Pessoa!, quien sólo la vivió por un único momento y jamás, se dice, volverá a tenerla, “porque no la tiene”. Tal pareciera ser el núcleo de este drama en gente: no poder llegar a constituirse en una unidad. Se trata de una representación de ese otro drama que acontece en el nivel de la enunciación.

Todo indicaría que mientras en el nivel del enunciado la constitución del sujeto se opera por un proceso de personificación incitado por la pulsión fabuladora acompañado por una transformación del no-sujeto en sujeto, en el nivel de la enunciación el recorrido va en sentido inverso. Para la constitución de los heterónimos fue preciso entonces que hubiera, según lo plantea el caso Pessoa, un proceso de despersonalización. La despersonalización sería un proceso desfigurativo que va del ser al no-ser, o dicho de otra manera, de un alejamiento que va borrando al yo para abrirse a una exploración de lo otro. En otras palabras, este alejamiento se traduce en una anulación de la mismidad (despersonalización) para dar paso a la alteridad (personificación). Es preciso el vacío de la instancia de la enunciación para que tomen forma los *otros*, los heterónimos. De modo tal que para dar lugar a la fabulación de estos heterónimos su punto de partida debió ser nulificado, desrealizado, despersonificado.

En esa paradoja radica el meollo del caso Pessoa, porque revela la esencia de su poética. En un brevísimo ensayo, el escritor portugués propone cuatro gradientes de la poesía lírica que van de lo simple a lo complejo. La complejidad es la piedra de toque para medir el mérito artístico del escritor y consiste en el grado de despersonalización que éste logre. El grado más bajo lo representa el poeta de “temperamento intenso y emotivo” que expresa sus propias emociones que suelen ser monotemáticas

(el amor, la tristeza, etcétera). En el segundo grado, el poeta expondrá emociones más variadas pero manteniendo una misma manera de sentirlas. En el tercer grado es menos emocional y más intelectual, por lo que es capaz de salir de su persona para expresar emociones que no tiene: “comienza a despersonalizarse, a sentir, ya no porque siente, sino porque piensa que siente; a sentir estados de alma que realmente no tiene, simplemente porque los comprende” (Ordóñez y Escalante, 1988: 167). Al grado más alto se llega cuando el poeta logra una completa despersonalización; se trata de un poeta de mayor intelectualidad e imaginación, con la capacidad de vivir estados de ánimo que no tiene directamente. En este sentido, el grado más elevado de la lírica es la poesía dramática, donde la pulsión fabuladora alcanza su más alta expresión, pues no traduce sino inventa emociones. Pero para que el poeta logre dar forma a emociones que no tiene debe convertirse entonces en una suerte de vacío tal como hacen las pitonisas o los médiums. Esto debe ser tan sólo una instancia, un escenario de representaciones.

Puede decirse entonces que el sentido sigue la trayectoria del yo al no-yo. Para el sujeto, en el nivel de la enunciación, sólo es posible afirmarse a partir de la proyección de lo que no es, como lo plantea Greimas en entrevista con Per Aage Brandt: “Yo no ‘soy’, y sólo soy en función de lo que no soy. En función de lo que soy capaz de proyectar como no-yo” (1987: 165). Quizá así sucedan las cosas para el sujeto de la enunciación: tener que mantenerse como un vacío para que sea condición de posibilidad de la significación y dar lugar a la emergencia de los nombres-máscaras de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis, e incluso del mismo Fernando Pessoa. Pues al final de cuentas qué otra cosa es Pessoa sino un nombre tejido de palabras, una obra, alrededor de la cual gravitan otros nombres-máscaras. Fernando Pessoa, como ha afirmado Álvaro de Campos, “no existe” pero *es*, es sujeto en tanto encarna la pulsión fabuladora que da lugar a múltiples sujetos en el enunciado. Sólo habiéndose desligado de sí, siendo vacío, Pessoa se afirma. Se afirma como vacío,

pero como un vacío que es promesa del lenguaje. En tal caso, la obra de Pessoa nos estaría poniendo frente a la experiencia del “afuera”, esto es, la desaparición del sujeto para que la literatura sea: “El ‘sujeto’ de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en el que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del ‘habla’” (Foucault, 1997: 6).

Entonces la lección que el caso Pessoa nos da es que la obra crea al sujeto. Y el texto, a la vez, es la proyección de lo otro de la instancia de la enunciación, que debe mantenerse siendo vacío para ejercer su hacer: su hacer texto, su hacer ser lenguaje, y su hacer ser sujeto(s).

Referencias

- BAYÓN PEREDA, Miguel (2 de diciembre de 1991). “El baúl de Pessoa aún no tiene fondo”. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/1991/12/02/cultura/691628401_850215.html
- BETANCUR GARCÍA, Marta Cecilia (enero-junio de 2010). “Persona y máscara”. *Praxis Filosófica*, núm. 30, pp. 127-143.
- BUSTAMANTE, Ani (2010). *Los pliegues del sujeto*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2010). *Diccionario de símbolos* (14a. ed.). Madrid: Siruela.
- FILINICH, María Isabel (1997). *La voz y la mirada*. México: BUAP/UIA/Plaza y Valdés.
- _____ (2003). *Descripción*. Buenos Aires: EUDEBA, col. Enciclopedia Semiológica.
- FLORES, Miguel Ángel (9 de febrero de 2003). “Entrevista con Teresa Sobral Cunha. Los manuscritos de Pessoa”. *La Jornada Semanal*, núm. 414. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2003/02/09/sem-miguel.html>

- FONTANILLE, Jacques (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- FOUCAULT, Michel (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Trad. de Fernando Álvarez Uría. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- _____ (1997). *El pensamiento del afuera*. Trad. de M. A. Lázaro. Valencia: Pre-Textos.
- GIMÉNEZ, DIEGO (18 de abril de 2012). Ivo Castro: “Pessoa fue un innovador lingüístico”. *Revista de Letras*. Disponible en: <http://revistadeletras.net/ivo-castro-pessoa-fue-un-innovador-linguistico/>
- GÓMEZ de SILVA, Guido (1985). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE/El Colegio de México.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- _____ (1987). Hacia una tercera revolución semiótica. Entrevista con Peer Aage Brandt. *Morphé*, núm. 34. México: BUAP.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2005). Trad. de Manuel Granell. *Poética*. Buenos Aires: Servicios Editoriales.
- MARTÍN del BARRIO, Javier (30 de octubre de 2014). “Pessoa desasosegado pero en orden”. Babelia. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/10/22/babelia/1414000150_191182.html
- MIRANDE, MARÍA EDUARDA (2012). “El mundo de la totora”. En Iván Ruiz y María Luisa Solís Zepeda (eds.). *El mundo de la totora*. México: BUAP/SeS/17, Instituto de Estudios Críticos, col. Estudios Semióticos, 4.
- ORDÓÑEZ GÓMEZ, Juan Andrés y ESCALANTE, Evodio (eds.) (1988). *1888: Fernando Pessoa-Ramón López Velarde. Antología conmemorativa*. México: UAM-Iztapalapa.
- PESSOA, Fernando (1987). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza.

(2005). *Notas para recordar a mi maestro Alberto Caeiro*. Trad. de Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago [En el original en portugués, Álvaro de Campos, *Notas para a Recor-dação do meu Mestre Caeiro*, Lisboa, Estampa, 1997].

PESTANO FARIÑA, Rafael (otoño de 1998). “La máscara y su función escénica”. *Semiosfera*, núm. 9, pp. 35-68.

RODRÍGUEZ DELGADO, Juan Carlos (1993). “La máscara y la tragedia”. *Agora*. Segunda Época, núm. 12. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 157-162.