OCTAVIO PAZ

INTERSECCIONES Y BIFURCACIONES:
A.O. BARNABOOTH, ÁLVARO DE CAMPOS, ALBERTO CAEIRO

"Con los poemas de Barnabooth y con la invención de ese personaje comienza un capítulo de la literatura del siglo XX en Francia y, sobre todo, fuera de Francia". Luego de señalar la vasta incomprensión con que la crítica francesa ha visto la obra de Valery Larbaud, Octavio Paz examina las intersecciones y bifurcaciones que surgen al comparar su obra con la de otro fundador de la modernidad: Fernando Pessoa. Examen de dos casos, varias figuras de la conciencia dividida, la confrontación —que puede leerse como una vuelta a las páginas sobre Pessoa escritas en Cuadrivio— *se resuelve en el relato de una aventura moral que es, también, una visión del mundo. "La originalidad enorme de Larbaud, dice Paz, es haber inventado el primer heterónimo de la literatura moderna"*

BARNABOOTH: EL PRIMER HETERÓNIMO

> Le pòete jouit de cet incomparable privilége,
> qu'il peut à sa guise être lui – même et autrui.
>
> *Charles Baudelaire*

LA PUBLICACIÓN DE las *Obras escogidas de A. O. Barnabooth* (Vuelta, El Gabinete Literario), en una notable traducción de Ulalume González de León, autora también de un prólogo agudo y enterado, fue recibida con un silencio que no es exagerado llamar unánime. Tenemos varias revistas literarias y abundan los suplementos culturales pero nuestros críticos prefieren darle vueltas y vueltas al molino adonde se muelen los ruidosos lugares comunes de la actualidad literaria: Valery Larbaud no es noticia. Por fortuna: por esto ha sobrevivido y sobrevivirá a la basura de la canasta donde van a parar los artículos sobre los libros (y los libros mismos) de fulanitos y menganitas, celebridades metropolitanas.

Barnabooth ha tenido mejor suerte en España. En un inteligente artículo, "El viajero más lento", publicado en "Culturas" (*Diario 16*, el 30 de julio pasado), Enrique Vila – Matas señala la curiosa miopía de la crítica de Francia: exalta al escritor que continúa la tradición de la prosa francesa pero desdeña al poeta abierto a los vientos políglotas de la modernidad. Basta hojear el volumen de *La Pléiade* dedicado a Larbaud para comprobar cuánta razón tiene el escritor español. En el prólogo Marcel Arland dice que los poemas de Barnabooth muestran "cierta precipitación y flojedad" y agrega: por fortuna Larbaud comprendió que su verdadera vocación era la prosa y "puso a su servicio su sensibilidad poética". Cierto, leer la prosa de Larbaud es penetrar en una comarca encantada; las frases fluyen con felicidad, ni demasiado lentas ni rápidas, como un río sinuoso y persistente que, más que vencer a los obstáculos, los sortea. Mesura exquisita, nada geométrica y que acepta con naturalidad las vaguedades y las sorpresas, el relámpago y el silencio súbito. En un país de grandes prosistas, la prosa de Larbaud es una de las más puras de este siglo. A pesar de su modernidad, por su gracia y flexibilidad no se me ocurre compararla con la de sus contemporáneos sino con la del Nerval de *Les filles du feu*. En lengua española sólo Alfonso Reyes lo iguala. Sin embargo, Larbaud no sólo continúa una tradición venerable sino que inicia otra. Con los poemas de Barnabooth y con la invención de ese personaje, comienza un capítulo de la literatura del siglo XX en Francia y, sobre todo, fuera de Francia.

Mayor incomprensión, si cabe, es la de Robert Mallet, autor en el mismo volumen de las notas y el comentario sobre Barnabooth. Mallet dice: "creyendo descubrir a un personaje, Larbaud se descubrió a sí mismo". Enrique Vila – Mata subraya que A. O. Barnabooth no es un pseudónimo de Valery Larbaud sino un verdadero heterónimo. Es cierto, aunque es lástima que no desarrolle su observación. Más adelante indica que Barnabooth es anterior "en un año" al primer heterónimo de Pessoa. No, la anterioridad no es de un año sino de seis. La primera edición de las poesías de A. O. Barnabooth, el millonario sudamericano, es de 1908; la segunda es de 1913, ese "*Annus mirabilis* de la literatura francesa", como lo llama Roger Shattuck en su vivaz crónica de ese período (*The Banquet Years*, 1967). En efecto, en 1913 aparecen *Du côté de chez Swann* de Proust, *Le grand Meaulnes* de Alain Fournier, *Alcools* de Apollinaire y *Barnabooth* de Larbaud. En mi ensayo sobre Pessoa ("El desconocido de sí mismo", 1961), sugerí la más que probable influencia de Barnabooth sobre los heterónimos de Pessoa. La originalidad enorme de Larbaud es haber inventado el primer heterónimo de la literatura moderna.

¿Qué es un heterónimo? En lugar de acudir a nuestros diccionarios, casi siempre vagos, es mejor oír a Pessoa: "La obra pseudónima es del autor en su persona, salvo que firma con

otro nombre; la heterónima es del autor *fuera* de su persona". El caso de Barnabooth se ajusta perfectamente a esta condición. Además, hay otra diferencia que distingue al heterónimo no sólo del pseudónimo sino del personaje de una novela o de una pieza de teatro: el personaje es la creación de un autor, el heterónimo es un personaje que es un autor. No basta con que el autor nos diga que Barnabooth, Ricardo Reis y Álvaro de Campos son poetas como Balzac nos dice que Canalis es un poeta; es necesario que nos muestre sus obras y que esas obras posean individualidad y carácter propios. Nos interesan las figuras de Campos y de Barnabooth porque nos interesan sus obras y no a la inversa. Leemos una biografía de Pound por ser el autor de los *Cantos*; por la misma razón leemos la biografía de Barnabooth o las parcas noticias biográficas que nos da Pessoa de sus heterónimos.

En la carta famosa en que Pessoa relata a Casais Monteiro la aparición de los heterónimos, dice que en 1914 se le "ocurrió tomarle el pelo a Sá – Carneiro, inventar un poeta bucólico... y presentarlo como si fuese un ser real... Un día, fue el 8 de marzo de 1914, me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojo de papeles, comencé a escribir... y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida". Así nació el primer heterónimo, Alberto Caeiro. Los poemas fueron anteriores a la biografía; en cierto modo, los poemas hicieron a Caeiro. Aunque en el caso de Barnabooth nos falta un testimonio tan explícito como éste, por la correspondencia de Larbaud (y por la misma lógica de su creación literaria), es claro que los poemas del rico sudamericano fueron, en su mayoría, anteriores al personaje. Una vez escritos los poemas, Larbaud sintió que Barnabooth necesitaba una vida y, nueva ficción, inventó a X. M. Tournier de Zamble, autor de la biografía que figura en la edición de 1908. En la segunda edición (1913), Larbaud substituyó la biografía por el diario íntimo de Barnabooth. A mí la biografía de Zamble me gusta mucho: está escrita con un humor seco y, dentro de su comicidad seria, a lo Buster Keaton, es penetrante, impertinente y divertida. Dentro de la economía general de la obra, la biografía tenía una función que no cumple enteramente el diario; era un tercer punto de vista, distinto al del autor y al de su heterónimo, que daba otra realidad a Barnabooth. La realidad del espejo deformante. En cuanto al diario: admirablemente escrito, es un texto en cierto modo autónomo y se puede leer sin los poemas. Más que un diario es una novela que relata, en primera persona, una peregrinación sensual, sentimental y espiritual. Después, Larbaud abandonó a Barnabooth y exploró, con felicidad pero con menos audacia y novedad, otros dominios. Tal vez no supo qué hacer con él: había dejado de ser su criatura y tenía vida propia. Fue *su otro*. Era difícil soportar la presencia de ese intruso íntimo y Larbaud prefirió sepultarlo. Cometió el mismo pecado que Reyes: esconder a su demonio.

Es reveladora la aparición del nombre del poeta Mario de Sá – Carneiro en la carta de Pessoa. También lo son las fechas: entre 1912 y 1914 los dos poetas descubren poco los nuevos movimientos poéticos. Sá – Carneiro vivía en París y 1913 es el año de una agitada y continua correspondencia entre los dos amigos. Es imposible que, uno en París y otro en Lisboa, no hayan reparado en la aparición de las *Obras completas de A. O. Barnabooth*. En Francia el libro fue comentado y, muy pronto, imitado. Por todo esto, no es aventurado pensar que Pessoa conoció el libro de Larbaud, quizás a través de su corresponsal en París, y que ese libro influyó decisivamente en la invención de los heterónimos. Por último, advierto una diferencia esencial entre la obra del escritor francés y la del poeta portugués: lo que en Larbaud fue una afortunada pero aislada ficción poética, en Pessoa fue una visión del hombre. Los heterónimos de Pessoa fueron una explosión del yo: dispersión y pluralidad de la conciencia. En esto reside su radical modernidad.

TANGENCIAS

> Demain, tout les magasines seront ouverts,
> ô mon âme.
>
> *A. O. Barnabooth*

Aparte de la precedencia de Larbaud, encuentro una notable semejanza entre la figura de Álvaro de Campos y la de A. Olsson Barnabooth. Se trata de algo que podría llamarse un aire de familia espiritual; quiero decir, es un parecido que no viene de la sangre sino de los sentimientos y las ideas de la época. El siglo XX se anuncia en ellos y los dos comparten pasiones y actitudes que se han convertido en signos distintivos de la sensibilidad moderna: el cosmopolitismo, la idolatría por las máquinas y la industria, el culto al viaje (ferrocarriles, paquebotes), el deslumbramiento ante las ciudades modernas y sus escaparates repletos de objetos centelleantes (cosas que se compran y venden, fetichismo moderno), las grandes avenidas luminosas y la penumbra de las callejas sórdidas del vicio, la admiración por Whitman y el verso libre como una invitación a realizar el sueño traicionado: ¡levar anclas!, el impulso a perderse en el gentío —¿ansia de comunión o huida de sí mismos?— fatal y rápidamente convertido en un descubrimiento desolador: el de la soledad en la muchedumbre, el lirismo disfrazado de sentido común que los lleva, "para respirar un poco de aire", a la orilla del mar y allí, bajo las estrellas y su escritura indescifrable, sollozar ante el infinito desamparo de los hombres.

Barnabooth y Campos sufren la seducción —mejor dicho el vértigo— de la modernidad y en los dos ese enamoramiento se transforma pronto en disgusto y horror. Son hijos de Whitman pero también de Baudelaire; sus "baños de multitud" son ceremonias de expiación y abyección. Voluntariamente "déclassés" —uno millonario y el otro ingeniero naval— buscan entre lo que llaman "la gentuza" el perdido secreto de la vida. Búsqueda vana: Barnabooth y Campos están condenados a examinarse y juzgarse. A pesar de su amor a los viajes, nunca pueden salir de sí mismos: son los prisioneros de su mirada. Recorren los cinco continentes y al final de cada

una de sus expediciones se encuentran ante el mismo fatal espejo. Su desdicha es de nacimiento; temprano, muy temprano, por esta o aquella circunstancia, se dieron cuenta de la verdadera significación de esa pequeña frase que todos, diariamente, repetimos sin pensar: *yo soy*. Los cristianos llaman a ese malestar "presencia del pecado original"; los modernos lo llaman angustia, conciencia de existir, neurosis, trauma. Los nombres van y vienen, la enfermedad permanece. Pero ¿es una enfermedad? ¿No es ella —esa ausencia, esa *falla*, en el sentido geológico— lo que nos constituye? Y no hay que quejarse demasiado de sus estragos: le debemos casi todas las grandes obras y los actos nobles que iluminan un poco la historia sombría de los hombres.

Uno de los tópicos del primer tercio del siglo fue "la cuestión social". La expresión designaba al problema de la desigualdad, viejo como la especie pero al que el simultáneo desarrollo de la democracia política y del capitalismo, con su escandalosa acumulación de riquezas, habría dado una actualidad terrible. Barnabooth se examina, se encuentra riquísimo y encuentra injusta su riqueza. Él vale más que su dinero: es un hombre cabal y es un poeta. ¿Pero cómo probar su valía en un mundo en el que cuenta únicamente la fortuna o, como él dice cuando piensa en su querida y vil Anastasia, el "pognon"? Barnabooth confiesa que "odia al dinero". Y agrega: "Des autres sont fiers de leur argent... pas moi. J'en ai honte". Su vergüenza no lo lleva a los pobres: lo encierra más en sí mismo. Ni la caridad ni la revolución: no es un santo ni un héroe, los dos tipos humanos que rompen consigo mismos y se escapan de la prisión del "yo soy". Aunque Campos no es rico, pertenece a los estratos superiores de la sociedad y, como Barnabooth, odia al dinero... sin amar a los pobres. Los dos se convierten, como tantos otros escritores y artistas modernos, en profesionales de la provocación. Otro rasgo que, más que a la de Whitman, los acerca a la tradición de Baudelaire.

Barnabooth y Campos se sienten irresistiblemente atraídos por este mundo y, un minuto después, asqueados. Buscan, detrás del espectáculo, lo que ellos llaman "lo absoluto". No lo encuentran. No encuentran nada ni a nadie, salvo a ellos mismos. No son Narciso: están fascinados por sus defectos, no por sus perfecciones. Se sienten atraídos por la falla, la hendedura del ser, esa pequeña herida que nunca cicatriza y por la que, fatalmente, un día nos despeñamos. Son ególatras, su ídolo es su ego. Extraña idolatría impregnada de odio, bilis y sarcasmos: su dios, el ego, es un dios aborrecible. Oscilan entre el embeleso ante sus personas y el desprecio, la bajeza y la sublimidad, el entusiasmo y la apatía, las rebeliones fútiles y las niñerías crueles. El mal los hechiza, más como idea que como acción real; sus crímenes son mentales y, cuando cometen alguna pequeña indignidad, se arrepienten largamente. Están enamorados no tanto del pecado como de la expiación. Su cilicio también es mental: el examen de conciencia. Pero no se demoran en el arrepentimiento: el demonio del cambio —el pecado cardinal de nosotros, los modernos— los lleva a moverse sin cesar de un lugar a otro, de un estado de ánimo a su contrario. En una hora, sin moverse de su sitio, conocen muchos horrores y muchas beatitudes. Todo lo que hacen y piensan es relativo; para ellos no hay condenación eterna y tampoco redención. El mundo es su limbo. Son libres y no saben qué hacer con su libertad; buscan "lo absoluto" y, perpetuamente distraídos, cada vez que lo vislumbran lo abandonan por alguna quimera vistosa.

Es difícil escoger entre Barnabooth y Campos. Figuras a un tiempo atractivas y patéticas, inspiran nuestra admiración y nuestra piedad. Su amor por la mistificación y sus desplantes se deben tal vez a su origen; los dos vienen de las afueras; uno de Portugal, un extremo de Europa, y el otro de un lugar perdido de América del Sur. Son ultracivilizados y, sin embargo, en sus miradas y sus ademanes destellan a veces ráfagas de indomable salvajismo. Esto no les impide ser dos comediantes que buscan no el aplauso sino la reprobación de los espectadores. Seres dobles o triples: se examinan, se juzgan, se condenan y, de pronto, con un guiño, se convierten en la parodia de sí mismos... Campos es más hondo y lúcido; Barnabooth es más simpático y más espontáneamente poeta: lleva dentro un adolescente que no acaba de aceptar la estupidez y la perversidad de los hombres. En su amargura no hay rictus y sus accesos de furia y desesperación están templados por la ironía. Es cortés, sabe sonreír y nunca grita golpeando la mesa como Campos. Aunque desprecia el lujo en que vive, presiente que no podría vivir sin él... y se resigna. Su riqueza es su lecho de Procusto.

En Campos es menos viva la conciencia moral. También él se ha rebelado contra el mundo pero no se siente responsable de las injusticias sociales. Su pesimismo es completo, radical. Habita sus negociaciones con una suerte de alegre exasperación. Su fortaleza intelectual es invulnerable sólo en apariencia: está hecha de razones que resisten a la filosofía del progreso, no a su nostalgia por el niño que fue y por el hombre que quiso y no pudo ser. Campos es otro sentimental. Aquí aparece una nueva diferencia: Barnabooth tienen pocos deseos, muchos caprichos y algunas ideas pero, al contrario de Campos, carece de ilusiones. Por esto, sus reveses sentimentales no lo derrotan enteramente: es más ligero, así, más fuerte que el portugués. Ama al mundo porque ama la hermosura física. Ante ella no siente el recelo metafísico de Campos. Toda su desconfianza ante las trapaceras sonrisas de los hombres y de las mujeres —sobre todo de ellas— y todo sus rencores por las ofensas sufridas, unas reales y otras imaginarias, se desvanecen apenas ve unas rocas y un tropel de pinos que descienden dulcemente hacia una playa desierta. En la ensenada hay una barca; la nube es blanca, la vela roja. ¿Cómo se llama este lugar encantado? Barnabooth, maestro de exotismo, murmura transportado un nombre búlgaro o andaluz, dálmata o finés. ¿Qué importan los idiomas? Todos esos lugares tienen nombre de mujer.

Barnabooth adora a las mujeres. Su adoración no es ciega. Conoce por experiencia sus traiciones, la perfidia de sus caricias, su avidez, su sed de sangre fresca. Mientras cena con su querida, se le ocurre esta reflexión filosófica: "No hay mu-

chas cosas que sean tan agradables como ésta de ver a una linda mujer muy escotada devorando un hermoso plato de viandas rojas". Sabe que ciertas mujeres —las que a él le gustan— no sólo exigen plegarias sino víctimas. Por un rato, se presta al juego sangriento; después, se escapa y se venga. A la hermosa Anastasia, la griega de Constantinopla que lo hizo sufrir, que murió joven y que duerme embalsamada en su catafalco allá en la tumba familiar, en traje de baile y zapatillas de raso blanco con hebillas de oro, le dedica un agridulce poema que termina en esta punta: "¡T'avais du chic, tout de même!". Lo sanan de sus heridas los ungüentos de dos doncellas hermanas con nombres españoles, Socorro y Concepción. Las mujeres son un mundo y Barnabooth le dio la vuelta al mundo varias veces. ¿Huía de sí mismo, se buscaba a sí mismo? Al final, se retira. Ha comprendido que no es ni un *dandy* ni un libertino ni un santo. Es un sabio, un poeta loco que ha decidido callarse. Ya curado de espanto, del brazo de Concepción o de Socorro, contempla desde su balcón, bajo la noche estrellada, la llanura sin historia de su *no - where* natal: Campamento. Un nombre que es un guiño y un símbolo.

Álvaro de Campos nació en 1890. Siete años más joven que Barnabooth (1883) y nueve que Larbaud (1881), era un poco mayor que los surrealistas (Breton, 1896; Aragon, 1897; Eluard, 1895). Equidistante de los dos grandes momentos de la vanguardia, sus verdaderos contemporáneos son Eliot, Gómez de la Serna, Pessoa, Alfonso Reyes, Pasternark (este último era de su misma edad: nació en 1890). Como la de ellos, su poesía se detiene siempre al borde del delirio; como ellos, es inteligente. (Él me corregiría con un gesto impaciente: ¡*muy* inteligente, *merde*!). Sin embargo, echamos de menos en sus grandes tiradas la ironía de Barnabooth. En su conducta y en sus expresiones se mostró no pocas veces, y saludablemente, extravagante y fantástico (él, de nuevo impaciente, apuntaría: diga *outrageux*, es más exacto, ¡caramba!) pero no tuvo nunca la elegante, insolente desenvoltura de Barnabooth. El placer aristocrático de desagradar, hecho de la mezcla en proporciones indefinibles de cortesía y de impertinencia, era uno de los secretos del "parvenu" sudamericano. La desesperación no es incompatible con las buenas maneras y hay que tener estilo incluso para morir. Mejor dicho: sobre todo para morir.

Las pasiones de Campos no fueron menos intensas y profundas que su extraordinaria inteligencia. Pasiones violentas y, más que pasiones, arranques, estallidos, desahogos de un alma grande, exasperada y hasta los bordes repleta de sí misma. Pasiones intelectuales y espirituales, no carnales. Campos ignora el cuerpo, la caricia, el abrazo, los besos, los oleajes y las descargas de las sensaciones. Ignora las miradas, los suspiros, las confidencias, la ternura. Ignora la vertiente erótica de la existencia. Lo contrario de Barnabooth. La historia sensual y la historia sentimental del poeta millonario son más interesantes que su historia intelectual. Primero fue un enamorado ingenuo, después un cínico libertino (otra ingenuidad) y, al final, descubre la ternura en las sílabas de un nombre castellano. Pero no tiene la dimensión metafísica de Campos, existencialista *avant la lettre*.

Las preocupaciones de Barnabooth, a despecho de sus bravatas, son más bien íntimas y aun domésticas. Su genio es el del moralista; Campos es un poeta más vasto y sus obsesiones y sus intuiciones son realmente filosóficas. Rectifico: la poesía de Campos, en sus momentos más altos, parece brotar de la conjunción del entusiasmo poético y la visión religiosa y filosófica. Barnabooth jamás hubiera podido escribir "Tabaquería", un poema cuyo asunto es la modernidad *desde dentro*, es decir, el canto del desposeimiento y la pérdida del alma. El hombre enterrado vivo en un cuarto minúsculo de un infinito edificio de apartamentos. El arrebatado Campos, el poeta entusiasta y colérico, nos dejó uno de los poemas más lúcidos y amargos de nuestro siglo.

REFUTACIÓN DE ALBERTO CAEIRO

Cette musique Je sais bien Mais les paroles
Qui disaient au juste les paroles

Luis Aragon

La historia de un hombre puede reducirse a la de sus encuentros. El primero, al nacer, es con un mundo extraño, que no conocemos ni nos conoce. Desde ese primer día nuestra vida es una sucesión de encuentros, seguidos de despedidas hasta la despedida final. La realidad de este mundo —un budista diría: su irrealidad— se manifiesta a través del encuentro con los otros: los amigos y los enemigos; y con las otras y la otra: el amor, acaso Dios y, seguramente, la muerte. Y hay otro encuentro, no con los otros sino con ese desconocido que tiene nuestro rostro: nosotros mismos.

No menos decisivos son los encuentros imaginarios. Un día nos encontramos frente a un cuadro de Vermeer y vemos —convertido en luz, aire y una mujer que escribe y mira por una ventana— al tiempo en persona. Otro día, guiados por Plotino, recorremos el camino que va de la heterogeneidad a la unidad; o, al revés, una tarde participamos con Heráclito en la desgarradura de la unidad y la vemos pelear consigo misma: la unidad es dos, querella sin fin. Nos enamoramos pero, si no fuese por Stendhal, nuestro amor probablemente sería una pasión ciega y, si no fuese por Lope de Vega, un sentimiento mudo. Encontrarse con Baudelaire significa encontrarse con uno mismo; quiero decir, encontrarse caído en el pozo de la conciencia. Es la experiencia de la caída pero, asimismo, es la experiencia del ensimismamiento. Una experiencia satánica: es un gravitar hacia el fondo de uno mismo, ese fondo que es un sinfín... ¿Quién no ha sentido, solo o en compañía, ante el mar o en un valle, en un desierto o en un jardín, que es uno con el todo, hermano del felino y del pulpo, del insecto y la rana? ¿Quién no ha sentido, ante el espejo o en un teatro, en una plaza o en un aeropuerto, que es el expulsado del cosmos, el judío errante, el extraño o, como decían los gnósticos, el *alógeno*? Encuentros con una canción, un paisaje, un cuadro pero, sobre todo, encuentros con un libro y con un autor.

Entre mis encuentros imaginarios, el de Fernando Pessoa fue uno de los más profundos. Lo conocí tarde, en 1958, en París, cuando yo ya era un escritor formado o, si se quiere, deformado por cuarenta años de vida y muchos años de lecturas y tentativas poéticas. Leí sus poemas de manera distraída, después con sorpresa y al fin fascinado. Como suele ocurrir en esos casos, quise que los lectores de mi lengua compartiesen mi pasión y así, durante unos pocos meses de trabajo encarnizado, traduje medio centenar de poemas. En el prólogo del pequeño libro que publiqué en 1962 con esas traducciones, he relatado cómo, un día del otoño de 1958, la escritora surrealista Nora Mitrani me reveló la existencia del poeta portugués. A ella, como a todos, la había intrigado el "caso psicológico". Tenía razón. Sin embargo, a mi juicio el "caso literario" no es menos apasionante y misterioso. Pessoa no sólo inventó, como los novelistas y los dramaturgos, un grupo de personajes sino una generación literaria. Esa generación es la de la vanguardia europea de la primera guerra.

Caeiro, Campos y Reis no son personajes que son poetas sino poetas ficticios que son autores de obras verdaderas. Lo mismo hay que decir de Pessoa, que es su creador y su criatura, heterónimo de sí mismo. Inversión del proceso literario normal: en la realidad, primero está el autor y después la obra; en el caso de Pessoa, primero fueron las obras y después sus ficticios autores con sus nombres. Cada uno de los cuatro poetas tiene una voz distinta y cada uno representa una tendencia poética diferente. Como en la historia literaria real, sus biografías cuentan poco: cuentan sus ideas, sus visiones, sus emociones y cómo las vivieron y las expresaron. Pessoa es una ilustración viva del simbolismo agonizante y sus espejos; Campos de la vanguardia, con su fe en el futuro y sus sucesivas decepciones históricas; Reis del neoclasicismo, doble refugio —estoico y epicúreo— frente a las brumas del Narciso simbolista y las gesticulaciones del Prometeo vanguardista. ¿Y Caeiro?

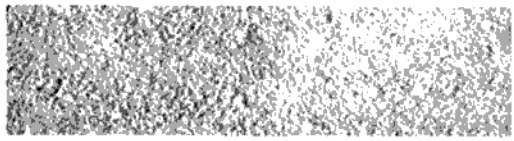
Sabemos que Alberto Caeiro fue el primer heterónimo. Fue el maestro de Campos, de Reis y del mismo Pessoa. Vivió toda su vida en una finca de los alrededores de Lisboa, sin mujer, sin hijos y sin creador; quiero decir, sin conciencia, sin trabajo y sin religión. Antes de la historia. Caeiro existe como existen las piedras, los árboles, los ríos, los insectos, no como existen los hombres: inmerso en un presente absoluto. Cada momento es una totalidad. Pero es una totalidad sobre la que no puede decir nada, excepto que es. El verbo *ser* es la única palabra que conoce Caeiro. Claro, en la realidad, es decir, en sus poemas, conoce y usa otras palabras. Pero ninguna de ellas tiene, por decirlo así, consistencia ontológica. En un poema afirma la identidad entre el ser y el parecer; las cosas no tienen misterio ni significación, son lo que son:

> Las cosas no tienen sentido, tienen existencia.
> Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.

Pero las palabras que dice el poeta Caeiro para decir que las cosas no tienen sentido, no son cosas, ni piedras, ni perros, ni árboles: son palabras y, así, significan. Las palabras son misteriosas porque son dobles; son sonido y son sentido, son cosas que vemos y oímos y cosas que comprendemos. En otro poema Caeiro acepta que hay una diferencia entre ser planta y ser hombre, entre echar hojas y decir palabras, pero afirma que esa diferencia no es la que nosotros creemos:

> Sí, yo escribo versos —y la piedra no los escribe.
> Sí, tengo ideas sobre el mundo —y la planta no las tiene.
> Las piedras no son poetas, son piedras.
> Las plantas son plantas, no pensadores.
> ¿Voy a decir por eso que soy superior a ellas?
> También podría decir lo contrario.
> Pero no digo esto ni aquello. Digo
> De la piedra: es una piedra. Digo
> De la planta: es una planta. Y digo
> De mí: soy. No digo más.
> ¿Hay algo más que decir?

¿Qué se puede responder a Caeiro? Sí, no hay nada más que decir, excepto que cuando se dice *yo soy* se está diciendo algo que, desde que el hombre es hombre, no acabamos de decir. El hombre no acaba de decir qué o quién es porque nunca acaba de ser enteramente. *Yo soy* es una afirmación temeraria y que muchos, de Pirrón a Nagarjuna y de Nagarjuna a Hume, encontrarían arrogante e infundada. El yo ¿es uno o es plural? Campos, Reis y Pessoa mismo desmienten a su maestro: no se puede decir *yo* sin tomarse ciertas libertades con el lenguaje. Para Nagarjuna el *yo* no es sino un sonido sin significado; no designa a una realidad sino a la vacuidad. Para Hume, el yo es una percepción instantánea y evanescente, una ilusión. Para otros, es una "construcción". Las mismas dificultades ofrece la palabra *soy*. Este monosílabo ha producido millones de discursos, miles de libros, cientos de filosofías, varias religiones, no sé cuántos mártires y una pregunta que se repite desde el comienzo de los tiempos: ¿Quién soy?... Caeiro es un mito, el mito del *Yo soy*. Este mito, al afirmar la unidad entre el ser y el mundo, postula la identidad entre ser y hablar. Por desgracia, no es así: hablamos porque somos seres divididos, escindidos. Entre el yo y el mundo hay un hueco, un abismo que debemos cruzar a través del puente de las palabras. El yo no es uno; el yo, si acaso tiene realidad, es plural. Cuando digo yo, digo tú, nosotros, ellos. Ese es el privilegio y la condenación del hombre. El drama de los discípulos de Caeiro (y el nuestro) consiste en que no tenemos más remedio que hablar y tener conciencia de que hablamos.



Armando Salas Portugal