

FERNANDO PESSOA Y LA ÉPICA DE LA MODERNIDAD

FERNANDO PESSOA AND THE EPICS OF MODERNISM

Perfecto E. CUADRADO

Universitat de les Illes Balears
p.cuadrado@uib.es

Resumen: Pessoa acabó considerando su obra —fragmentos, máscaras, intuiciones, paradojas— como un monumental fracaso, un final decepcionante para su sueño de regeneración nacional y universal. Esa obra, sin embargo, puede (y debe) ser considerada positivamente como la gran epopeya de la Modernidad: una epopeya caótica para cerrar un tiempo histórico que se había abierto con otra epopeya (esta cósmica y clásica) de un autor también portugués —*Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões—.

Abstract: In the end Pessoa considered his works —fragments, masks, intuitions, paradoxes— as a monumental failure, a disappointed end to his dream of national and universal regeneration. Those works, nevertheless, can (and must) be considered from a possible point of view as the great epopee of Modernism: a chaotic epopee to put an end to a historic time span that had opened with yet another epopee (this one both cosmic and classic) of another Portuguese author —*Os Lusíadas* by Luís Vaz de Camões—.

Palabras clave: Pessoa. Camões. Literatura. Portugal. Épica. Modernidad.

Key Words: Pessoa. Camões. Literature. Portugal. Epics. Modernism.

Para los habituados a la taxonomía literaria más o menos canónica, el sintagma “la épica”, al igual que su equivalente “(la)poesía épica” remite casi siempre al territorio de la epopeya clásica y a sus posteriores y sucesivas actualizaciones, en especial a las producidas en la órbita de la producción literaria renacentista, salvo en aquellos caso en que se amplía y complementa con otros —como, por ejemplo, “la épica de la Modernidad”, etc.— que, como sucede con los múltiples usos del adjetivo “épico, épica”, ofrece una mayor abertura tanto genérica como histórica, de lo que puede ser ejemplo el uso abundante del sintagma “tono épico” aplicado a una parte de la mejor poesía lírica moderna. Tal vez en el título de este conjunto de reflexiones más o menos provisionales —que otra cosa no pretende ser este artículo— debería haber optado por decir “lo épico” en vez de “la épica”, pero eso nos llevaría a nuevos distingos y a nuevas confusiones. Y es que, como afirmaba José Manuel Pedrosa:

En realidad, lo que parece que está pasando en nuestros días, en el plano al menos de la reflexión y de la crítica cultural y literaria, es que el concepto de “épica” se halla completamente desestructurado, atomizado, sometido a cambiantes, arbitrarias y subjetivas manipulaciones estéticas, verbales, ideológicas, convertido en un significante abierto a todo tipo de significados, en una especie de término en perpetua y subjetiva redefinición, cada vez más alejado de su acepción concreta y original —la que fue formulada por Aristóteles, por ejemplo— y cercano a un perspectivismo relativista que cada pensador se siente autorizado para definir, y no una, sino muchas veces, ni de una sola manera, sino de varias (Pedrosa, 2005: 72-73).

En cualquier caso, la tradicional identificación entre épica y epopeya y la reducción de la epopeya a los modelos creados y más tarde imitados de la tradición clásica fueron provocando su descrédito hasta ser desterrados del ámbito de la poesía con el Romanticismo, cuando, invirtiendo la jerarquía de los géneros vigentes en la perspectiva de la estética mimético-pragmática dominante hasta entonces, elevó a lo más alto de dicha jerarquía a la poesía lírica —la que mejor se prestaba a la “expresión” de la subjetividad del autor— al tiempo que concedía carta de respetabilidad a la novela, género al que con poca frecuencia se sigue acostumbrando a identificar de acuerdo con el Lukács de *Teoría de la novela* como “la epopeya de la burguesía” o “la épica contemporánea” —como recordaba Luis Antonio de Villena (2007) en un artículo sobre *Helen in Egypt* de H. D. titulado justamente “Problemas en la épica moderna”—, aunque no haya faltado quien discuta esa relación de sustitución, como Jorge Luis Borges cuando confesaba:

No creo haber ensayado la épica (aunque quizás haya dejado dos o tres líneas épicas). Es una tarea para hombres más jóvenes. Y conservo la esperanza de que lo harán, porque evidentemente todos tenemos la sensación de que, en cierta medida, la novela está fracasando (Borges, 2000: 72).

Desde esa perspectiva, desde la idea de la función expresiva y comunicativa de la poesía y de la poesía como instrumento privilegiado para una percepción de la Belleza que se entiende como “elevación del alma” (André Breton la llamaría después “convulsión”), Edgar Allan Poe la condenó de forma explícita y tajante en algunos de sus textos, especialmente en aquel que se conoce normalmente como “El principio poético”, donde se afirma que, si alguien todavía en nuestros días (en los suyos, mediados del siglo XIX) se diera al esfuerzo de escribir una epopeya, merecería ser alabado por el esfuerzo, pero no por el resultado, esto es, por la epopeya misma:

*Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión “poema extenso” no es más que una contradicción de términos. Apenas necesito hacer notar que un poema merece esta denominación en la medida en que estimula y eleva el alma. El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica, efímeras. El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. [...] Con respecto a la *Iliada*, a falta de pruebas positivas tenemos muy buenas razones para creer que consistía en una serie de poemas líricos; de todos modos, aceptando su intención épica, solo puedo decir que la obra se basa en un sentido imperfecto del arte. La epopeya moderna no es más que una irreflexiva y ofuscada imitación de un dudoso modelo antiguo. Pero el tiempo de esas anomalías artísticas ha pasado. Si en ciertas épocas algunos poemas muy extensos fueron realmente populares —cosa que dudo—, por lo menos resulta evidente que ningún poema largo volverá a serlo jamás. [...] Si cualquier buen señor ha completado una epopeya mediante “un sostenido esfuerzo”, encomiémolos francamente por dicho esfuerzo —sí, en realidad, se trata de algo encomiable—, pero no alabemos una epopeya a cuenta de tales esfuerzos (Poe, 1973: 81-84).*

Ya antes de esa descalificación de Poe, la epopeya clásica, recuperada y adaptada en sus formas y en su triple finalidad celebradora, ejemplarizante y legitimadora por la epopeya renacentista, había iniciado un proceso de degradación que acabaría condenándola en el siglo XVIII al purgatorio de la parodia, siendo en Portugal donde esas versiones paródicas —con *Os Lusíadas* como modelo parodiado— alcanzarían valor de ejemplo a través de los “poemas héroi-cómicos” (cómico-heroicos) que a veces se adscriben al territorio de la sátira social (como sucede con *O Hissope* de António Diniz da Cruz e Silva) y otras veces acaban por deslizarse hacia “um tipo de poesia que desce sem reparos aos abismos do escatológico e chega por vezes a uma espécie de ‘épica priápica’ onde sob o disfarce do libertino francês se costuma esconder o trovador ou o jogral das mais descaradas cantigas de escarnho e maldizer [...]”. A apoteose desta corrente devemos situá-la, sem dúvida nenhuma, num dos poemas mais obscenos da poesia ocidental, a conhecida paródia camoniana ‘Martinhada’ de Caetano José da Silva Soto-Maior, ‘o Camões do Rossio’, embora possam ser citados também outros poemas priápico-herói-cómicos mais breves e talvez mais conhecidos como ‘A Manteigui’ e ‘Ribeirada’ de Bocage” (Cuadrado, 1998: 52-53).

Pero ya la propia epopeya camoniana concluía con la aparente paradoja de una reflexión desencantada sobre el presente anti-heroico del Portugal contemporáneo de su redacción y publicación (Canto X, CXLV):

*No mais, Musa, no mais; que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida;
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho,
Não no da a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dua austera, apagada e vil tristeza*

(Camões, s. f. [1970]: 1398).

Si consideramos la epopeya como "la glorificación legendaria de un núcleo de verdad histórica" (Losada, 2007: CCVI), no es difícil adivinar que ese tono de exaltación solo podía resultar pertinente en los últimos años de vida de Camões —recuérdese que la fecha de su muerte, 1580, coincide con la pérdida temporal de la independencia del país— en términos de nostalgia del pasado y de deseo y profecía de futuro. Como ha señalado Helder Macedo:

Camões se enfrenta a sus contemporáneos para acentuar la discontinuidad entre el heroísmo que celebra y un presente caído en el "sueño del ocio indolente que al ánimo, de libre, hace esclavo". Los Lusíadas es una épica ambigua que se sitúa en el hiato de la historia entre el pasado que celebra y un futuro que desearía poder celebrar.

Al contrario que Virgilio, Camões no escribió Los Lusíadas en el auge del Imperio. En los tres cuartos de siglo transcurridos entre la llegada de Gama a la India y la publicación del poema, el reino había sido vaciado de hombres y de recursos, el heroísmo había dado lugar a la corrupción y a la ganancia, la libertad de pensamiento a la opresión religiosa, la propia supervivencia de Portugal dependía de un joven rey que había nacido entre expectativas milenarias después de la muerte sucesiva de siete herederos a la corona pero que crecía fanático, enfermo, misógino, tal vez estéril, inquietantemente incapaz de gobernar y de asegurar la sucesión (Camões, 2007: XLV-XLVI).

Por eso, si bien la obra conoció enseguida un éxito notable visible en las numerosas ediciones y en las imitaciones inmediatas (Luis Pereira Brandão, *Elegiada*, 1588; Jerónimo Corte Real, *O segundo cerco de Diu y O Naufrágio do Sepúlveda*, 1594; Francisco de Andrade, *O primeiro cerco de Diu*, 1598), su influencia cedió muy pronto ante la de la *Gerusalemme Liberata* del Tasso (Vasco Mouzinho, *Afonso o Africano*, 1621; Francisco de Sá Meneses, *Malaca Conquistada*, 1634; Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia de Lisboa Edificada*, 1636; António de Sousa Macedo, *Ulyssipo*, 1640) en virtud del triunfo de los ideales contrarreformistas y también de la progresiva ausencia de una motivación real para la exaltación y el canto épico en un momento histórico en que Portugal había perdido su independencia política y sufría una progresiva decadencia económica, momento "disfórico" que adoptarían como punto de vista obras tan importantes como la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto o los pliegos de cordel con relatos de naufragios que más tarde recogería Gomes de Brito en su *História Trágico-Marítima*, sin que la Restauración política portuguesa (1640) supusiera, contra lo que sería de prever, una resurrección del aliento épico, sino más bien al contrario: baste recordar que quizás la obra más significativa del momento fuera un libro satírico que resume en su título —*Arte de Furtar*— su intención y contenidos netamente anti-heroicos.

Otro punto en que *Os Lusíadas* traiciona el canon de la epopeya clásica tiene que ver con el héroe individual que representa los valores colectivos considerados como positivos y propios: más allá del héroe individual, Vasco de Gama, e incluso del héroe colectivo nacional, los Lusíadas, es decir, los Portugueses, destaca como telón de fondo un héroe que se quiere universal, el hombre nuevo de un orden nuevo que empieza a construirse sobre la base de un conocimiento fundamentado en la razón y la experiencia y no en el peso muerto de la *auctoritas*, un hombre del que el propio Camões podría ser ejemplo particular. Estudio, experiencia e ingenio serían, en efecto, los pilares básicos de su obra, como reconoce en una de las últimas estrofas de *Os Lusíadas* (Canto X, CLIV, 5-8):

*Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiênciã misturado,
Nem engenho, que aquí vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente*

(Camões, s. f. [1970]: 1400).

Aunque de esa tríada clásica, Camões destacaría la experiencia por encima del estudio y el ingenio (Canto X, CLII, 5-8):

*Tomai conselho só de exp'riimentados,
Que viram largos anos, largos meses,
Que, posto que em cientes muito cabe,
Mais em particular o experto sabe*

(Camões, s. f. [1970]: 1400).

Es evidente que la epopeya camoniana, pese a algunas importantes rupturas o desviaciones como las apuntadas, se mantiene fiel al canon clásico: desde la estructura formal —proposición, invocación, dedicatoria, narración— hasta aspectos concretos fundamentales para el progreso de la acción como la tutela permanente de los dioses —conjugándose ahora lo maravilloso pagano con lo maravilloso cristiano— cuyas particulares relaciones y su influencia en el desarrollo de la acción de los héroes van construyendo una acción paralela en la economía general del poema.

Moderno más allá de otros poemas de aquel segundo Renacimiento que, tras el carolingio, nos situaría en los umbrales de una “nova aetas”, de una edad moderna que sería reformulada en el siglo XVIII como proyecto de una Modernidad que solo parcialmente y a veces de manera trágicamente negativa ha sabido desarrollarlo, el poema de Camões parecería haber cerrado la historia de un género literario, que, además, el romántico Edgar A. Poe, como ya se ha dicho, expulsaría del territorio de la poesía por la vía de su excesiva extensión y la consiguiente ausencia de emoción. Pero sería el Romanticismo el que en definitiva haría renacer la épica —con ropajes nuevos— cuando extienda su exaltación del “yo” individual a la del “yo” colectivo o nacional desdoblado en los dos planos tradicionales la recuperada figura del “héroe”, continuando, con las adaptaciones obvias, la línea de interpretación heroica y épica de la historia y recuperando la épica, con las necesarias transformaciones, para contar y cantar el presente particular y la vocación de futuro universal de las nuevas realidades políticas, económicas, sociales y culturales (o al menos para fantasear un pasado épico, mítico y legendario como en Galicia llevó a cabo Eduardo Pondal). En la órbita de los nacionalismos románticos y de las nuevas realidades derivadas de la revolución científico-técnica, la revolución industrial y la revolución liberal-burguesa será donde debemos rastrear los autores, las obras y los rasgos característicos de lo que con propiedad podremos designar como “épica moderna”.

Esa épica moderna tiene, sin duda, un país y un poeta fundadores: los Estados Unidos de América y Walt Whitman, respectivamente. El propio autor de *Hojas de hierba* es consciente de la oportunidad de su poema:

Sé muy bien que mi Hojas no podría de ninguna manera haber surgido o haber sido creada o finalizada desde ninguna otra época que la segunda mitad del siglo XIX, ni en ningún otro país que no fuera la América democrática, y solo desde el triunfo absoluto de las armas de la Unión Nacional (Whitman, 1999: 339).

Y en diversos pasajes de sus consideraciones sobre su obra aparece la comparación con los cantos épicos del Viejo Mundo y la necesidad de una epopeya diferente que los supere celebrando el presente y el futuro de ese nuevo Nuevo Mundo superior y distinto:

[...] el Viejo Mundo ha tenido los poemas de mitos, ficciones, feudalismo, conquista, casta, guerras dinásticas y personajes y sucesos excepcionales, que han sido magníficos; pero el Nuevo Mundo necesita los poemas de las realidades y la ciencia y de la generalidad democrática y la igualdad básica, que serán aún más grandes (Whitman, 1999: 343). Los propios Estados Unidos son en esencia el poema más grande. En la historia de la tierra hasta el presente los más grandes y dinámicos parecen dóciles y disciplinados en comparación con su grandeza y dinamismo (Whitman, 1999: 83). Esos Estados Unidos democráticos están a la espera de un tratamiento gigante y generoso digno de ellos (Whitman, 1999: 85).

Retrocediendo nuevamente a Camões, podemos recordar la parecida exigencia de la necesidad y la urgencia de un canto épico para el Portugal expansionista del Renacimiento por parte de algunas de las personalidades culturales y literarias portuguesas de la época, a las que Camões respondería desde el propio poema (Canto I, III):

*Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta*

(Camões, s. f. [1970]: 1121).

Y, de nuevo con Whitman, la afirmación de la necesidad de un canto épico para una nueva realidad épica se afirma desde la consideración clásica de la poesía (preferentemente épica) como instrumento de sustentación y perduración del propio orden político y social:

[...] mientras los Estados Unidos continúen absorbiendo y estando dominados por la poesía del Viejo Mundo, y sigan sin disponer de un canto autóctono para expresar, vitalizar

y definir y dar color a su éxito material y político, y atenderlo distintivamente, carecerán de una Nacionalidad de primera clase y estarán incompletos (Whitman, 1999: 354).

Es obvio que entre la epopeya clásica y la moderna, con Camões al fondo y a manera de puente o de vaso comunicante, encontramos diferencias sustanciales: el héroe será ya el poeta —bardo, profeta— que a lo largo del siglo XIX se había ido construyendo una identidad singular trascendente; el verso libre ha sustituido a la cerrada estructura de los poemas clásicos; de los viejos dioses queda la idea de un lejano Dios justificador de un orden cósmico en cuyo centro se encuentra el Hombre divinizado y demiurgo, etc. Pero subsisten las razones que ahora en y para el nuevo Nuevo Mundo demandan la epopeya y la finalidad que de ella tradicionalmente se exigía, y es en esa dirección como debemos entender el canto —distante en el tiempo, distinto en la perspectiva y la intención— de un Darío, un Neruda e incluso un Maiakovski.

Sin entrar en el terreno de la consideración épica de alguna gran novela como el *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa del lado americano o del europeo el *Ulysses* de Joyce —que está usada siempre, y por razones obvias, para ejemplificar por comparación las peculiaridades de la “épica moderna”— y menos aún saltar a otros lenguajes como el cinematográfico, querría, sin salirme de la epopeya en verso, trasladarme desde Whitman al territorio de las primeras vanguardias en el Viejo Mundo, y más concretamente de la vanguardia futurista, donde su nombre es evocado, reconocido y celebrado por autores que habiéndose formado en la sensibilidad y en el pensamiento decadentistas de finales del siglo XIX que predicaban y a veces cantaban y vivían su impotencia frente a una Europa agonizante en espera de los nuevos bárbaros, sueñan y trabajan en pro de una regeneración y un nuevo Viejo Mundo por caminos diferentes y hasta radicalmente enfrentados que solo coinciden en la exigencia de una renovación inmediata y radical.

Entre esas voces regeneradoras y entre esos proyectos destaca sin duda un nombre que otra vez nos devuelve a Portugal y a Camões: el de Fernando Pessoa, el Supra-Camões llamado a abanderar el aparecimiento de un Portugal nuevo levantado sobre los cimientos de una gran revolución poética que posteriormente habría de alcanzar dimensiones europeas y universales.

Ahora bien, hablar de Pessoa como poeta épico puede conducirnos al menos por tres caminos paralelos aunque con vasos comunicantes entre sí:

1) Normalmente, cuando se habla de Pessoa como poeta épico, o de la poesía épica de Pessoa, suele establecerse un enlace directo con la epopeya camoniana y con sus modelos clásicos, para, partiendo de la comparación con el canon épico tradicional, establecer la línea de continuidad y los elementos de divergencia entre ese modelo canónico y la obra que en Pessoa es considerada por la mayoría de críticos como esencial o preferentemente épica —*Mensagem*. Baste citar aquí, por ejemplo, un fragmento del crítico Elêusis Camocardi:

Com Mensagem, o Poeta pretendia enaltecer a Pátria transmitindo uma mensagem e fé nos destinos da nação, por acreditá-la predestinada. Como projeto de apologia, Fernando Pessoa tentava um empreendimento nos moldes da poesia épica moderna dos fatos enaltificados. Diferentemente da epopeia camoniana, Pessoa faz o elogio do povo lusitano não como reencarnação dos antigos, mas orientado pela idéia de que “A Nação é a escola presente para a Super-Nação futura”. Assim, concebeu Mensagem como um ritual de afirmação nacional, combinando elementos de espiritualidade, misticismo e

patriotismo. [...] Muitos críticos e estudiosos da obra pessoana têm-se debruçado sobre a classificação de Mensagem quanto ao gênero literário. Poema épico? Poema épico-lírico? A maioria dos estudiosos analisa o gênero de Mensagem confrontando-a com Os Lusíadas, observando as diferenças e os pontos de convergência das duas obras. Antônio Cirurgião, na obra O Olhar Esfíngico da Mensagem de Fernando Pessoa, chega a considerá-la uma composição híbrida em que se misturam matéria épica, matéria lírica e elegia. Já Massaud Moisés, na sua A criação literária, considera Mensagem como um poema épico de modelo moderno. Maria Helena Nery Garcez em "Mensagem: Profissão de Fé Poética" também a considera um poema épico dos tempos modernos, demonstrando que "a essência do épico não está em apresentar uma proposição, invocação, dedicatória, narração e conclusão, mas em apresentar uma interpretação da História do homem e do sentido do mundo". Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, "o que distingue o modelo épico moderno dos outros (clássico e renascentista) é o centramento do relato na dimensão mítica da matéria épica, levando a epopéia moderna a estruturar-se a partir do maravilhoso".

Centrado na dimensão mítica da matéria épica, o relato liberta-se do tempo histórico tornando possível a utilização do discurso no tempo presente e o uso da primeira pessoa. A condição mítica do herói épico moderno permite-lhe narrar seus próprios feitos, em primeira pessoa, o que não era possível ao herói clássico nem renascentista, devido à sua condição histórica. [...] Assim, com forte tensão lírica, Mensagem organiza-se como matéria épica, sustentada na mistura das dimensões real e mítica, com planos histórico e maravilhoso bem estruturados. A dimensão real consiste na estruturação do passado histórico de Portugal —desde os alvares da nacionalidade até às conquistas ultramarinas e a decadência dos tempos modernos— e a dimensão mítica estrutura um tempo presente (futuro) não realizado historicamente (Camocardi, 1996: 11-12).

En nuestra opinión, sin embargo, *Mensagem* vendría a cumplir la tarea previa y necesaria a la verdadera épica soñada y proyectada por Pessoa de asumir el pasado mítico, épico y heroico nacional (en el plano de la historia, pero también en el de la literatura), como deberá asumir al mismo tiempo y nivel la tradición popular (literaria y, desde la literatura, histórica también) —y de ahí, por ejemplo, las "quadras ao gosto popular" (coplas al gusto popular).

2) En la línea de la apropiación y adaptación whitmanianas de la epopeya clásica, y en esa línea la propuesta y las prácticas de sus parciales herederos los futuristas, podríamos, quizás, señalar hacia las grandes Odas de Álvaro de Campos, especialmente la "Ode Triunfal", como un momento épico —fragmento de un fragmento de vida, espejismo de la posibilidad de realización del definitivo sueño épico— en el que se asume el canto del presente que anticipa el futuro como antes se había asumido el inmediato pasado de la transición de la "révolte" a la revolución —primer y segundo momento de la Modernidad— que en Portugal tendría como representantes, entre otros, a Cesário Verde, Camilo Pessanha y, en una dimensión diferente, a Teixeira de Pascoaes.

3) Pero el Pessoa "poeta épico moderno", o, mejor, "soñador de la gran Epopeya de la Modernidad", es el Supra-Camões llamado a liderar la aparición de un Portugal nuevo levantado sobre los cimientos de una gran revolución poética que posteriormente debería alcanzar dimensiones europeas y universales, revolución esa que lo obligaba a asumir toda la tradición poética occidental para sublimarla y resolverla en la piedra filosofal de una

poesía radicalmente nueva y absolutamente nacional (portuguesa). Una tarea desmedida que, en su proceso dialéctico de despersonalización (multiplicación) y síntesis “reunificadora/englobante”, podría explicar parcialmente el ser y el sentido de toda la galaxia heteronímica. A ello me he referido en otras ocasiones, y sobre ello quisiera reproducir aquí (adaptado) un fragmento de una de mis intervenciones sobre el asunto en cuestión: Finales del siglo XIX. Europa vive en un clima intelectual y artístico de pesimismo, de conciencia de final inminente: decadentismo (o degeneración, como prefería Max Nordau). La experiencia —directa o indirecta— de la realidad nada decía ya al poeta: “*la chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres*” —así formulaba Mallarmé su experiencia del tedio y del *spleen*—. Para muchos, como el poeta del “*Langueur*” de Verlaine que se imaginaba y se autopresentaba como símbolo de la “Decadencia al final del Imperio”, solo cabía ya esperar la llegada de los nuevos bárbaros, que se decía habían atravesado ya definitivamente el *limes*. Para otros, no obstante, había todavía espacio y razones para la esperanza en una regeneración —dolorosa, sí, pero también urgentísima—. Las primeras vanguardias asumieron ese punto de partida e hicieron de él el denominador común de los muy diferentes caminos de sus respectivas intervenciones. En España lo hicieron antes y al mismo tiempo los llamados “modernistas” del 98 (o los “noventayochistas” del modernismo hispánico); en Portugal, Teixeira de Pascoaes lo intentaría desde su propuesta antropológica, filosófica, mística y poética del Saudosismo (reformulada en y para Cataluña por su admirador, amigo y traductor Ribera i Rovira en su versión catalana más directa: “*anyorantisme*”). Con Pascoaes comienza a colaborar, desde la admiración y una inicial coincidencia, un joven transmigrado y reintegrado a su país desde Sudáfrica: Fernando Pessoa. En 1912, ese joven llega a la conclusión de que el Saudosismo no ofrece bases suficientemente sólidas para la tarea de regeneración que se (le) había impuesto, y expresa su ruptura desde la crítica literaria en sus artículos sobre la poesía portuguesa, sin negar su admiración por el poeta Pascoaes y sin dejar de coincidir con él en algunos presupuestos básicos, como el de que esa regeneración debía partir de la Poesía (en cuanto camino privilegiado para el conocimiento de la realidad más allá de su superficie fenomenológica) y que debería ser realizada por un Poeta (el héroe que le faltaba a Carlyle; el nuevo mesías y el descifrador de símbolos de Baudelaire; el vidente, el profeta, el mago, el gran sabio de Rimbaud; el hombre superior de Nietzsche; el *primum inter pares* de aquella “nueva aristocracia”, la del espíritu o la inteligencia, que debería seguir a la de la sangre y a la del dinero, como Pessoa expuso eclaramente en plena coincidencia con ideas parecidas aunque diferentemente formuladas en su tiempo por otros pensadores y plíticos (como Ortega y Gasset, por ejemplo). Al Poeta, Pessoa lo conoce bien: es él mismo, el Supra-Camões llamado a inaugurar una nueva época del Quinto Imperio tantas veces y desde tantos ángulos y con tantos y tan diversos nombres profetizado anteriormente, un Quinto Imperio levantado sobre los cimientos filosóficos del Paganismo Superior que habría de completar el Regreso de los Dioses y que adoptaría la forma política de una República Aristocrática gobernada por la “oligarquía de los mejores”. De lo extraordinario de su trabajo sabe también Pessoa: deberá asumir toda la poesía (portuguesa, europea, y otras) y para ello va a necesitar toda una galaxia de poetas que, por no existir fuera de él, acabaría por reducir a aquellos que en su interior venían desde hacía tiempo representando su singular “*drama em gente*”. Antes, sin embargo, debería ser sacrificado freudianamente el Padre—Pascoaes. Y así, en la magnífica ficción de su noche de gloria de 1914, iban a ir apareciendo sobre el escenario sus heterónimos mayores: Reis, Campos, Pessoa y, el primero de todos, el maestro Caeiro. En el poema X de *O Guardador de Rebanhos* se consuma poéticamente el sacrificio,

en un paisaje que yo siempre imaginé —y así lo djé escrito alguna vez— como un largo fundido cinematográfico del centro (la “baixa”) lisboeta con el fondo de la montaña sagrada del Marão. Ahora sí, ahora ya podía Pessoa iniciar su camino de perfección y redención. Y así van siguiéndose inmediatamente los años de euforia hasta la desaparición de Caeiro y el exilio de Ricardo Reis, mientras António Mora intenta en vano alzar un sistema filosófico que sea el fundamento del proyecto pessoano aliado a la poesía de los poetas que, asumidos y sublimados, deberían engendrar al Poeta definitivo, al nuevo Euforion, el Supra-Camões tantas veces anunciado. Pero, asumido el pasado y soñado el futuro, el presente se impone —una vez más, la lucha entre la realidad y el deseo, la dialéctica entre hybris y némesis— y de ese magnífico edificio ni siquiera los cimientos van quedando en pie: solo piedras, ladrillos, montes de cal y arena, fragmentos inacabados de estructuras de hierro y hormigón. Fragmentos, fragmentos de fragmentos, fragmentos de fragmentos de fragmentos. Campos envejece al mismo tiempo que Pessoa se deja envejecer a través de un Bernardo Soares definitivamente configurado para la ocasión y ambos se aferran a la nostalgia y a la construcción y a la contemplación ensimismada de un nuevo edificio —una nueva realidad, la única consistente ya para Pessoa— hecha solo de sueños y palabras.

Pessoa, que había sido uno de los admiradores confesos de Whitman —“Um magnífico tipo de poeta que sobreviverá pela sua representatividade é Walt Whitman; tem em si todos os tempos modernos [...]” (Pessoa, 1982: 506)— se proponía, sin duda, construir la gran epopeya de un Nuevo Viejo Mundo:

Somos incapazes de escrever, ou de querer escrever, ou de saber ler sem escrever, epopeias. Em compensação, escrevemos romances. O romance é o conto de fadas de quem não tem imaginação (Pessoa, 1982: 504).

Una epopeya donde el héroe —ahora el Poeta, el que mejor conoce y usa la palabra creadora de realidad— no habría de ser ya el sacerdote oficiante de las liturgias del pasado sino el arquitecto del espacio propicio para las liturgias del futuro.

De hecho, esa gran epopeya de un mundo fragmentado y en ruinas del que apenas si podemos apreciar o adivinar intuitivamente ráfagas momentáneas de su heraclitiano devenir, acabaría por ser, como lectura condigna de ese mundo, una confusa amalgama de fragmentos —“Tudo interstícios,/Tudo aproximações,/Tudo função do irregular e do absurdo/Tudo nada”. (Pessoa, 1981: 333)— de un proyecto reiteradamente reformulado y reordenado y agónicamente perseguido, como en varias ocasiones hubo de reconocer Álvaro de Campos y, en sus apuntes y reflexiones de los últimos años, el Bernardo Soares definido por fin como el verdadero responsable del *Livro do Desassossego*. Tal vez sin quererlo y hasta sin darse cuenta de ello, Fernando Pessoa, lejos de fracasar en su proyecto épico, perfiló con su astillada obra el modelo de la única epopeya posible en un “tiempo sin alma”, como decían los expresionistas alemanes, de una Modernidad fracasada en casi todos los frentes de su proyecto revolucionario para ese mundo que conocemos como “occidental” y que incluye tanto a la vieja Europa como a la nueva-vieja América con la que Whitman se llegó a consustanciar, una Modernidad donde, como dijo Pessoa, “Os deuses estão mortos e o Destino é mudo” (Pessoa, 1982: 502): no una nueva y simple adaptación del paradigma épico clásico, sino un paradigma nuevo, el de una épica caótica y fragmentaria frente a la épica cósmica clásica (y sus posibles o imposibles versiones modernas).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Jorge Luis (2000). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- CAMOCARDI, Eléusis M. (1996). *Mensagem: História, Mito, Metáfora*. São Paulo: Arte & Ciência.
- CAMÕES, Luis de (s.f. [1970]). *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- ____ (2007). *Los Lusíadas, Poesías, Prosas*. Coordinación de Elena Losada. Madrid / Córdoba: Editorial Espasa-Calpe / Editorial Almuzara.
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). *Poesía Portuguesa do Século XVIII. Estudo e Antologia*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- LOSADA, Elena (2007). "Prólogo". En *Los Lusíadas, Poesías, Prosas*, Luís Vaz de Camões. Coordinación de Elena Losada. Madrid / Córdoba: Editorial Espasa-Calpe / Editorial Almuzara.
- MARINETTI, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- MACEDO, Helder (2007). "Introducción". En *Los Lusíadas, Poesías, Prosas*, Luís Vaz de Camões. Coordinación de Elena Losada. Madrid / Córdoba: Editorial Espasa-Calpe / Editorial Almuzara.
- PEDROSA, José Manuel (2005). "¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la posmodernidad". *Revista de Poética Medieval* 14, 47-94.
- PESSOA, Fernando (1981). *Obra Poética*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- POE, Edgar Allan (1973). *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial.
- VILLENA, Luis Antonio de (2007). "Problema en la épica moderna". *El País*, 18.08 http://elpais.com/diario/2007/08/18/babelia/1187394625_850215.html.
- WHITMAN, Walt (1999). *Hojas de hierba*. Edición: José Antonio Gurpegui. Traducción: José Luis Chamosa y Rosa Rabadán. Madrid: Espasa-Calpe.

Recibido el 9 de junio de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.