

El *inconsciente óptico* en Benjamin y Pessoa

Gonzalo Aguilar*

Palabras clave

Fernando Pessoa, Walter Benjamin, inconsciente óptico, cine, Álvaro de Campos, cuerpo tecnológico.

Resumen

Este texto está dedicado a Fernando Pessoa y Walter Benjamin, dos autores que comprendieron que la aparición de las cámaras fotográficas y cinematográficas planteaban distorsiones radicales en la distinción de lo humano y lo maquínico, lo consciente y lo inconsciente, el trabajo manual y el intelectual, lo interior y lo exterior, lo objetivo y lo subjetivo.

Keywords

Fernando Pessoa, Walter Benjamin, optical unconscious, cinema, Álvaro de Campos, technological body.

Abstract

This essay is dedicated to Fernando Pessoa and Walter Benjamin, two authors who understood that the development of photographic and cinematographic cameras posed radical distortions in the distinction between the human and the mechanical, the conscious and the unconscious, the manual labor and the intellectual, the interior and the exterior, the objective and the subjective.

* Universidad de Buenos Aires; investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

En *La interpretación de los sueños* (1899), Sigmund Freud logró unir en una idea, la de los sueños, diferentes prácticas que generaban nuevos sentidos a través de un montaje sorprendente. El uso científico de la fotografía —que había dado resultados tan importantes en el hospital de La Salpêtrière, donde estudió Freud, tal como en los experimentos de Etienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge—, el carácter anfibológico del sueño, combinación de fantasía literaria y teatro mental, y las técnicas de interpretación de los signos eran sólo algunos de los elementos que encontraban en el libro del médico vienés una articulación poderosa alrededor del tema clásico de la narración de los sueños. Dado el carácter visual y teatral del sueño, elegido por Freud como lugar por excelencia para demostrar la existencia del inconsciente, no es casual que más tarde haya surgido el concepto de *inconsciente óptico*. De hecho, Freud, para analizar el funcionamiento de la mente, había recurrido a la expresión “aparato psíquico”, que tomaba prestado uno de los términos de los “aparatos ópticos” (LAPLANCHE, 30), por entonces de moda. Si bien las relaciones entre el cine y el psicoanálisis no fueron directas, no deja de ser llamativo el hecho de que ambos hayan surgido en el mismo momento histórico. *La interpretación de los sueños* se publicó en 1899 (aunque el editor la fechó de 1900) y la primera función de cine de los hermanos Lumière sucedió en 1895. Además, Freud y los Lumière son contemporáneos: Freud nació en 1856 y murió en 1939; Auguste Lumière en 1862 y 1954, respectivamente; y su hermano Louis, vivió entre 1864 y 1948. Tanto que Jonathan Beller, en su libro *Cinematic Mode of Production*, sostiene que “el inconsciente emerge del cine” y, de un modo más general, que “el psicoanálisis es un síntoma del cine” (2012: 17, traducción mía, como las restantes). Las analogías entre fotografía, cine, inconsciente y psicoanálisis fueron llevadas al límite por Walter Benjamin a través de la expresión “inconsciente óptico”, formulada en su célebre ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1989: 15). Pero el término no está tan vinculado al mundo del sueño o al campo visual, como a los nuevos aparatos prostéticos y, en particular, a la fotografía, que puede captar imágenes imposibles de percibir para el ojo desnudo. En “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin define el inconsciente óptico como una de las posibilidades que ofrece la cámara de captar aspectos ocultos de la naturaleza (1989: 67). En este texto, hay una oscilación constante de referencias al observador, el aparato y lo real que hace extraña la aparición del concepto de inconsciente óptico, ya que este no siempre se relaciona con lo que no es percibido. El aparato que opera seleccionando, desechando, reprimiendo y desfigurando, es, justamente, lo que parece faltar en “Pequeña historia de la fotografía”, en donde el inconsciente óptico es poshumano.

Como Walter Benjamin, Fernando Pessoa también comprendió que la aparición de la cámara fotográfica planteaba distorsiones radicales en la distinción de lo humano y lo maquínico, lo consciente y lo inconsciente, el trabajo manual y el intelectual, lo interior y lo exterior, lo objetivo y lo subjetivo:

A investigação per meio de aparelhos parece, á primeira vista, oferecer um processo seguro, ou pelo menos mais seguro que qualquer outro, de se chegar á objectividade. Não é assim. Esses aparelhos, sobre serem fabricados por nós, isto e, sob a acção constructiva de impressões nossas, hão, ainda, de ser lidos por nós; e aqui estamos outra vez trazidos á nossa subjectividade. Acresce – para que vamos até ao fim exacto do argumento legitimo – que não sabemos até que poncto podemos influenciar aparelhos.¹

(PESSOA, 1968: II, 251; BNP/E3, 25-102r; citado por MELLO, 2011: 71; ver Anexo)

La dificultad que puede extraerse de la observación de Pessoa es similar a la que plantea el texto de Benjamin: ¿qué naturaleza tiene un tipo de percepción que no es propia de lo real ni del sujeto? La percepción fotográfica no es propia de lo real, porque el cuerpo se encuentra en movimiento y la fijeza del registro es artificial. Tampoco sería propia del sujeto, porque quien percibe no es un órgano humano. Pero nótese que Pessoa reincorpora al sujeto. Al proponer que no sabemos “até que poncto podemos influenciar aparelhos”, corrobora la existencia de una zona fuera del sujeto, pero también fuera de lo real, que parece adecuado denominar inconsciente, aunque en una ubicación mucho más problemática que la que había señalado Freud al unir los sueños y los deseos, porque es evidente que esa zona no se encuentra en el *aparato* psíquico.

La determinación tecnológica de “Pequeña historia de la fotografía” llevó a Benjamin a una serie de aporías que trató de resolver en el ensayo que escribió unos años después, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Allí sostiene algo similar al texto anterior pero en un contexto más cinematográfico que fotográfico: “por virtud de la cámara cinematográfica experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (BENJAMIN 1989: 48). De todos modos, la contradicción no se despejaba plenamente, lo que llevó a una de sus lectoras y críticas, Rosalind Krauss, en un libro titulado justamente *The Optical Unconscious*, a retirarle el determinismo tecnológico al concepto de Benjamin y a recordar a un “grupo de artistas” —en este caso, los surrealistas— que lo “construyen” (KRAUSS, 1993: 179). Pero incluso en este caso, el de los surrealistas, la ambigüedad se mantiene o se presenta en su faceta más compleja: ¿cómo puede construirse deliberadamente el inconsciente si este, por definición, no admite ser sometido a una voluntad? ¿Puede el inconsciente, como pretende la escritura automática, hablar y convertirse en obra o escritura? ¿Será por eso que Freud le dijo a Dalí que el surrealismo era interesante pero que él no tenía nada que ver con eso?

Los surrealistas suelen asociar de un modo demasiado natural automatismo e inconsciente, y suelen hacerlo sustentando que el automatismo es liberador, lo cual puede ser puesto en duda, ya que no puede afirmarse que la escritura

¹ El texto termina con una especulación de Pessoa sobre la posibilidad de poder imprimir fotográficamente las “imagens mentaes”, “por uma emissao que chamamos *luminosa*”. Ver anexo.

automática no reproduzca lugares comunes y prácticas que poco o nada tienen que ver con el inconsciente. En todo caso, Benjamin indica una brecha cuando usa el verbo experimentar: “por virtud de la cámara cinematográfica *experimentamos* el inconsciente óptico” (énfasis mío). Esto sería posible porque en alguna medida o a partir de un determinado momento la máquina ya no es exterior sino una parte de nuestro cuerpo, de nuestra percepción y de nuestras ideas.

En su ensayo sobre la reproducción técnica, Benjamin utiliza el inconsciente óptico para hablar de cómo la cámara capta las multitudes y hace una oposición entre dos modos de acercarse a las aglomeraciones: el mago-pintor y el cirujano-camarógrafo. Mientras el mago-pintor pone las manos sobre el cuerpo (se mantiene en un nivel icónico), el cirujano-camarógrafo interviene en su interior (está en un nivel indicial). A partir de la aparición de la cámara cinematográfica, el cuerpo es percibido de un modo diferente y comienza a mirar lo que lo rodea también de otros modos. El carácter prostético de la máquina obliga a no considerarla separada del cuerpo y a comprender que cada mutación tecnológica es, también, una mutación del cuerpo. Estas mutaciones pueden tener consecuencias impredecibles: la presencia de la tecnología no es determinante sino condicionante y entra en una relación de presuposición recíproca.

En un fragmento que quedó excluido de la versión definitiva de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin escribe que “la producción cinematográfica cumple un papel decisivo en la eliminación de la oposición entre trabajo manual y trabajo intelectual” (2012: 212). La observación ataca una división de larga data y permite avanzar para el punto en el que la nueva dimensión óptica del registro maquínico (pseudoobjetiva) se articula con la nueva concepción de la mirada opaca que el arte puede revelar en su reverso (pseudosubjetiva). En suma, la emergencia del concepto de inconsciente resulta extremadamente productiva en un momento en que se hace imposible sostener por más tiempo la diferencia tradicional entre trabajo manual e intelectual, subjetividad y objetividad. En este contexto, en el que intervendrá la ficción imaginativa, es en el que Pessoa parece poner en escena las innovaciones que trae la cámara cinematográfica o el inconsciente óptico. Finalmente, ese contexto también es un campo experimental.

*

Los textos de Pessoa sobre el cine fueron compilados en el libro *Argumentos para Filmes* (2011), editado por Patricio Ferrari y Claudia J. Fischer, y recientemente traducido al español: *Argumentos para películas* (2017). El libro contiene, además de referencias sueltas al cine, siete argumentos para películas, cuatro de ellos en inglés (“Note for a silly thriller. | or for a film”, “Note for a thriller, or film”, “Half plan of

play or film” y “The Three Floors”), uno en portugués y en inglés, pero con título en inglés (“The multiple nobleman”), y otros dos en francés, sin título.

En los escritos de cine pessoano coexisten dos tipos de sistemas y ambos están relacionados con el origen doble del cine: uno es narrativo y tiene su genealogía en la novela decimonónica y en los espectáculos de entretenimiento que se asocian al cine norteamericano; otro es vanguardista y surge de la poesía y de las artes plásticas que se asocian al cine francés. Pessoa, quien detestaba el cine de Hollywood, escribe los cuatro argumentos narrativos en inglés, apelando al *thriller*, con personajes y situaciones dramáticas convencionales. Esos textos “são todos datáveis da década de 20” —nos informan Ferrari y Fischer— “e parecem constituir um esboço para um produto destinado a ser comercializado” (en PESSOA, 2011: 31). Los dos primeros guiones transcurren en un barco y narran un viaje de Estados Unidos a Europa, y pueden leerse como una apropiación portuguesa o europea de un negocio internacional que Pessoa consideraba inadmisibles que estuviera en manos de los norteamericanos. Esos guiones se pueden leer como estrategias de reapropiación cultural en tiempos de la naciente cultura popular-internacional del cine. Los dos escritos en francés tienen más bien un registro poético, y están copados de asociaciones libres y saltos que hacen enigmático lo que se quiere llevar a la pantalla. Redactados en dos columnas y con indicaciones que oscilan entre lo confuso y lo sugerente, el crítico Patrick Quillier definió a estos con el neologismo *cinématoniriques* (en PESSOA, 2007: 18-19; citado en PESSOA, 2011: 32). Quillier parece tener como referencia las películas vanguardistas. “The multiple nobleman” es un boceto de lo que parece ser —en palabras de Fernando Guerreiro— una “comedia de equívocos” (PESSOA, 2011: 176), pero todas las observaciones, como la de comparar el texto con uno de Max Linder, parecen destinadas a hacer más cinematográfico de lo que es ese texto.

Los dos textos en francés podrían remitir al cine de vanguardia, si no fuera porque están escritos hacia 1917, cuando sólo los futuristas italianos habían publicado un manifiesto y realizado algún cine de ese tipo. Para esa fecha, los futuristas italianos habían escrito “La cinematografía futurista”, texto publicado el 11 de septiembre de 1916 y firmado por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti (AA.VV. 2010: 223-26), sobre *Vita futurista*, de Arnaldo Ginna, una película actualmente perdida. En la Lisboa de 1917, la información que pudiera tener Pessoa al respecto no habrá muy abundante. Lo más verosímil es que le hayan llegado noticias del manifiesto. En la lectura de Quillier que, de algún modo, continúa Mello, los dos textos en francés serían ejemplos de un cine onírico, de tonalidad “surrealizante” (en PESSOA, 2007: 18; cf. PESSOA, 2011: 32), con cambios bruscos de escenario que recordarían a las rupturas de *raccords* de *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel y Dalí. Así, por ejemplo, se pasa de un balcón a una calle y de allí a una playa con un mar calmo. Marcelo Cordeiro de Mello, en su por otra parte excelente tesis, *Fernando Pessoa et le Cinéma* (2011), sostiene que:

[...] la suite illogique des actions et l'atmosphère de rêve de ces deux textes en français peuvent être considérées *pré-surréalistes*. Trente ans avant le surgissement du Surréalisme portugais et une décennie avant les principaux films surréalistes (tels que *Un Chien Andalou*, de 1929), Pessoa développe une esthétique onirique assez proche de celle du mouvement surgi à Paris.

(MELLO, 2011: 68)

Nada indica sin embargo que se trate de guiones cinematográficos propiamente dichos, y la hipótesis más verosímil podría ser (si efectivamente fueran guiones cinematográficos, al menos lo fueran los dos escritos en francés) que Pessoa los haya escrito impulsado por el manifiesto futurista.² Leerlos como surrealistas o pre-surrealistas los convertiría en un caso digno de Borges, algo así como “Pessoa y sus precursores”, o mejor, de los surrealistas y sus precursores, lo cual llevaría a leer estos guiones como continuaciones escritas antes de los *films* surrealistas. Tal vez sea más interesante investigar la distancia que separa a Pessoa de esas representaciones visuales y la crítica que ejerce desde la escritura.

En su escrito *Erostratus* (en parte datable de *circa* 1930), Pessoa, en una defensa del cine alemán y ruso contra el hollywoodense, se queja del cine que no nos hace admirar la belleza sino su traslación o traducción. Los espectadores serían unos “speed dopers” de la flamante caverna del cine y de productos fuera de la estética: “the inaesthetic artist and the triumphal rotter have become distinctive products of our civilization” (PESSOA, 2000: 161) [“el artista inestético y el rufián triunfante han llegado a ser los productos distintivos de nuestra civilización”]. Salvo por el cine alemán y ruso (y con ciertas reservas), Pessoa parece no haber mostrado una gran pasión por el cine. Para Pessoa no se trata solamente de una crítica al cine realmente existente (aunque desfilen por sus páginas Rodolfo Valentino y Mary Pickford), sino del estatuto exterior de la imagen, el cual no puede competir con las imágenes producidas por el sueño. Hay allí un rechazo al exhibicionismo y, a la vez, a la dificultad del cine de incorporar la dimensión onírica, es decir, de producir imágenes que sean un *fluir* de la mente antes que acercamientos burdos a las imágenes supuestamente bellas que provienen de otras artes. Para Pessoa, las imágenes que produce el cuerpo, es decir, el inconsciente óptico debía ser el ámbito propio del cine, que no debería depender de otras artes, salvo la poesía que, por sus características propias, es capaz de ofrecer la verbalización de esas imágenes que no son interiores ni exteriores.

La resolución a esta problemática hay que buscarla, más que en Fernando Pessoa *ele mesmo*, en su heterónimo Álvaro de Campos. Y no en el cine, ni siquiera en su mención explícita (que es escasa en la obra de Campos), sino en el yo que se proyecta en una determinada pantalla, que no es la del cine, sino la de una

² En los argumentos escritos en francés, además, llama la atención el uso de la primera persona que, en el cine, se encuentra obturada.

constante *interiorización* que es también, de acuerdo a la lección de Alberto Caeiro, pura *exterioridad*.

Eu o foco inútil de todas as realidades,
Eu o fantasma nascido de todas as sensações,
Eu o abstracto, eu o projetado no *écran*,

(PESSOA, 2014a: 335)

A su modo, Fernando Pessoa lo dijo también en el *Libro del desasosiego*: “E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas” (PESSOA, 2013: 326) [“Y entonces, en plena vida, es cuando el sueño proyecta su gran cine” (PESSOA, 2014b: 287)].

No en balde, Mário de Sá-Carneiro se refiere, en una carta fechada el 30 de agosto de 1915, al “novo *film* Alvaro de Campos” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 366) [nuevo film Álvaro de Campos], una expresión que puede aludir a una mera situación complicada o al hecho de que Pessoa haya delegado alguna escritura sobre cine en ese heterónimo. Véase la siguiente carta, del 14 de marzo de 1929, a José Régio, en la que Pessoa afirma:

Não sei se serei eu, se o Alvaro de Campos, se ambos, quem terá opiniões sobre o cinema. Alguma receberá — pode contar com isso.
Enviarei, na mesma ocasião, qualquer escripto. Deverei dizer a segunda vez o que excusava de ter dicto a primeira — que podem sempre contar commigo, ou dizendo melhor e com fabrico de termo plural, commigos?

(PESSOA, 2011: 101)

No sé si seré yo, si Álvaro de Campos, o ambos, quienes tendrán opiniones sobre el cine. Alguna recibirá; cuente con ello.
En la misma ocasión, enviaré cualquier escrito. ¿La segunda vez tendré que decir lo que dejé de decir la primera: que siempre pueden contar conmigo, o, mejor dicho y con un término plural fabricado, *commigos*?

(PESSOA, 2017: 105)

Mi hipótesis es que la resolución de Pessoa al advenimiento del inconsciente óptico se encuentra en Álvaro de Campos. No hay que olvidar —en la etapa previa a la invención de los heterónimos— los textos de psiquiatría de Fernando Pessoa, su reflexión sobre las diferencias entre genio y locura, y su rechazo de la visualidad en la figura (femenina) del exhibicionismo. A través de su pre-heterónimo³ Jean Seul de Méluret, Pessoa hace la crítica del exhibicionismo ligado a la cultura francesa y a las “inmensas fuerzas de la decadencia” (PESSOA 2006: 47). El exhibicionismo es visto entonces como una patología o una perversión sexual que adquiere un carácter teatral. Lo curioso es que en el momento en que Pessoa decide

³ Tomo el término pre-heterónimo de la introducción de Jerónimo Pizarro y Rita Patrício (PESSOA, 2006).

crear un poeta futurista —a Álvaro de Campos, en 1914—, ese poeta es arrojado al teatro exhibicionista de la modernidad, donde se enfrenta a un mundo “visualmente apremiante”, en palabras de Cecelia Tichi (1987: 5), de máquinas, “de partes-componentes”. Campos es arrojado a esa exterioridad pero su cuerpo no es ajeno ni exterior a ella: de un modo quirúrgico, él también se convierte en un escenario de batalla de esas fuerzas energéticas y tecnológicas entre las que se destaca las de los “*aparelhos*” cinematográficos. Álvaro de Campos, definido como “o mais hystericamente hystericico de mim” (PESSOA, 2016a: 644) [el más históricamente histórico de mí], encarna esa novedosa fuerza del exhibicionismo y la escenifica en dos períodos. En el primero, sintetizado en el poema-emblema “Oda Triunfal” (1915), Campos se deja penetrar físicamente por todo para transformarse en “parte-agente | del rodar férreo y cosmopolita”, en un mundo transformado por las tecnologías de traslado, reproducción y conocimiento⁴. En el segundo, en cambio, cifrado en el poema-emblema “Tabacaria” (1928), el poeta ya es una máquina en desuso, un cachivache melancólico que habla en pasado. En poemas que serán de esa fase tardía, leemos: “Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!” (PESSOA, 2014a: 341) [“Pobrecito, ¡apoltronado en su melancolía! (PESSOA, 2016b: 647)]; “E a minha ambição era trazer o universo ao collo” (PESSOA, 2014a: 371) [“y mi ambición era coger en brazos al universo” (PESSOA, 2016b: 703)]⁵. Álvaro de Campos sabe realizar la melancolía. En esta segunda etapa ya no puede ser pura energía. El sueño, “o sono”, desciende sobre él:

Carcere do Ser, não ha libertação de ti?
 Carcere de pensar, não ha libertação de ti?
 Ah, não, nenhuma – nem morte, nem vida, nem Deus!
 Nós, irmãos gemeos do Destino em ambos existirmos,
 Nós, irmãos gemeos dos Deuses todos, de toda a especie,
 Em sermos o mesmo abysmo, em sermos a mesma sombra,
 Sombra sejamos, ou sejamos luz, sempre a mesma noite.

(PESSOA, 2014a: 221)

Cárcel del Ser, ¿no hay liberación de ti?

⁴ Véase este pasaje: “Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto, | Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento | A todos os perfumes de ólios e calores e carvões | Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! | | Fraternidade com todas as dinâmicas! | Promiscua fúria de ser parte-agente | Do rodar férreo e cosmopolita | Dos comboios estrénuos,” (PESSOA, 2014a: 49). En la traducción de Eloísa Álvarez, “¡Que, al menos, todo esto me penetrara físicamente, | rasgarme todo, abrirme completamente, y que me empapara | de todos los aromas de grasas, calores, y carbonos | de esta flora magnífica, negra, artificial e insaciable! | | ¡Fraternidad con todas las dinámicas! | ¡Promiscua furia de ser una parte-agente | del rodar férreo y cosmopolita | de los esforzados trenes,” (PESSOA, 2016b: 65).

⁵ Habría una tercera etapa —desde la cronología histórica— o primera etapa —según la biografía del heterónimo— que es la de “Opiário”, poema “antiguo” de Álvaro de Campos, en el que Pessoa practica un “duplo poder de despersonalização” (PESSOA, 2016a: 648).

Cárcel del pensar, ¿no hay liberación de ti?
 ¡Ah, no, ninguna: ni muerte, ni vida, ni Dios!
 Nosotros, hermanos gemelos del Destino en ambos existimos,
 nosotros, hermanos gemelos de todos los Dioses, de todas las clases,
 siendo el mismo abismo, siendo la misma sombra,
 y, ya seamos sombra, o seamos luz, somos siempre la misma noche.

(PESSOA, 2016b: 407-409)

Ahora bien, ¿cómo resuelve Pessoa la aporía del inconsciente óptico? ¿Cómo hace para evitar inclinarse por uno de los elementos (el observador, el aparato tecnológico, lo real) y dar con la clave de funcionamiento?

Cuando Benjamin se refirió al cirujano-camarógrafo y a la disolución del antagonismo entre el trabajo manual e intelectual (BENJAMIN, 2012: 212), avanzaba en una dirección que no era ajena a la que habían planteado las vanguardias artísticas desde su aparición: el propio cuerpo humano, con las innovaciones tecnológicas, atravesaba un umbral y se transformaba. Desde las tecnologías de transporte (el cuerpo-tren) hasta las de reproducción (el cuerpo-cámara, el “hombre de la cámara”), el cuerpo era penetrado por la máquina (ARMSTRONG 1989: 2).⁶ Para Fernando Pessoa, la relación indiscernible entre prótesis y cuerpo no podía ser indiferente y esta relación se manifiesta en la invención de Álvaro de Campos en dos planos. Primero, desde la teorización de las sensaciones —que eran, desde la antigüedad, el dato más importante de la conciencia del cuerpo propio— analizadas como una prótesis. Segundo, en la falta de mediación entre la percepción corporal y el mundo: tanto el cuerpo como el mundo se transforman en máquinas. La máquina deja de ser visible o corporal y pasa a ser imaginación de sensaciones en funcionamiento.

Es en ese “conmigos”, en esa relación, en ese devenir Campos, Pessoa avanza en una resolución original con relación a las otras vanguardias. Pessoa no pretende una celebración futurista de las máquinas ni una disolución de la subjetividad en un mundo maquínico. Álvaro de Campos es el inconsciente óptico de un *momento* histórico determinado y Fernando Pessoa *él mismo* —el de “Autopsicografía”— es su conciente óptico. La estrategia de los heterónimos es opuesta a la de la escritura automática, más allá de que él la haya practicado y se haya interesado por el esoterismo. Por eso, los guiones en francés no pueden interpretarse como una especie de proto-surrealismo. Si la escritura automática es una expresión que anula la intervención de la conciencia, el *heterónimo* desdobra al sujeto y permite —en este caso— la “mistificación continuada” de la delegación de

⁶ El cuerpo está sujeto a modificaciones y recorridos externos e internos y borrando a menudo esa diferencia, porque tal como dice Tim Armstrong en su libro *Modernism, technology and the body (A cultural study)*, “en el periodo moderno, el cuerpo es re-energizado, re-formado, sujeto a nuevos modos de producción, representación y mercantilización [...] el cuerpo puede ser penetrado por una serie de aparatos: el estetoscopio, oftalmoscopio, laringoscopio, speculum, luz de alta intensidad, rayos X [...] deviene un “mecanismo contingente, finito” (ARMSTRONG, 1998: 2-3).

un inconsciente óptico en pleno funcionamiento. La imaginación de Álvaro de Campos, con su catarata de afirmaciones y asociaciones, con su encarnación de las exposiciones universales en su propio cuarto, con su entrega a una contemplación que es producto de sus proyecciones fantasiosas, experimenta la potencia de la cámara convertida en cuerpo. Pero en un plano más general, la propia invención del heterónimo apunta a un lugar en el que el sujeto (autor) deja de ser omnipotente y el objeto (el heterónimo) independiente.

No son necesarias entonces las menciones al cine, porque el cuerpo de Álvaro de Campos es todas las máquinas, incluso una cámara cinematográfica. En “El paso de las horas” (“A Passagem das Horas”, en portugués), poema en el que un exceso de sensaciones marca la imaginación maquina de Campos, el escenario se establece “dentro de mí”, al interior de todas las energías. La lógica interior / exterior es quebrada para exhibirse:

Rua a passear por mim a passear pela rua por mim
 [...]

Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua
 Rua pra traz e pra deante debaixo dos meus pés
 Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços
 Rua pelo meu monocolo em circulos de cinematographo pequeno,
 Kaleidoscopio em curvas iriadas nitidas rua.

(PESSOA, 2014a: 149-150)

calle que pasea por mí paseando por la calle por mí
 [...]

calle atrás calle adelante bajo mis pies
 calle en X en Y en Z dentro de mis brazos
 calle por mi monóculo en círculos de cinematógrafo pequeño,
 caleidoscopio en curvas irisadas nítidas calle.

(PESSOA, 2016b: 263-265)

El poeta no pasea por la calle sino que la calle pasea a través de él. La calle, con su multitud, se instala en su cuerpo y habla, actuá en ese “cinematographo pequeno”, proyecta sus imágenes que a la vez son proyectadas en un “kaleidoscopio”. Pessoa delegó la experiencia física del cine en un ente imaginario (el heterónimo Álvaro de Campos) y, de esa manera, pudo experimentar con el interludio más desafiante de su entorno: el momento en que las mutaciones tecnológicas transforman el cuerpo mismo y producen una dimensión novedosa que Pessoa intentó reelaborar en conexión con la heteronimia y que Walter Benjamin denominó *inconsciente óptico*.

Anexo – BNP/E3, 25-100^r a 103^r.

A certeza – isto é, a confiança no character objectivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas idéas com a “realidade” ou a “verdade” – é um symptoma de ignorancia ou de loucura. O homem mentalmente são não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante; quer dizer, numa instabilidade mental permanente; e, como a instabilidade mental permanente é um symptoma morbido, o homem são é um homem doente.

Accumulei no ~~primeiro~~ ~~parapho~~ ~~primeiro~~ ~~d’este~~ ~~escripto~~ estes, não só paradoxos, mas paradoxos contradictorios para que desde logo o leitor visse claramente, por não ver claramente, em que rêde de idéas nos enleamos se queremos distinguir com qualquer especie de clareza em que fundamentos assentam os conhecimentos. Passo agora a demonstrar o que disse succincta e paradoxalmente.

Distinguirei, no phenomeno chamado certeza, a parte subjectiva e a objectiva – a certeza em si, e aquillo de que ha certeza. Considerada em si, a certeza nada vale. Nenhum de nós tem mais certeza de ter deante de si esta pagina que tem um perseguido de estar sendo perseguido por numerosos “inimigos”, ou um melagomano de ser Jesus Christo, ou Deus, ou Imperador do Mundo. O logar das certezas absolutas, inteiras, que não sentem duvida nem hesitação, é o manicomio.

Pode arguir-se que é perfeitamente “demonstrável” que o louco que se julga Jesus Christo não é realmente Jesus Christo. É demonstravel como? É demonstrável a quem? Como demonstraremos que elle não é Jesus Christo? Como lh’o demonstraremos *a elle*? Para demonstrarmos, *absolutamente*, que elle não é Jesus Christo, ou Deus, ou Imperador do Mundo, ou um bule, um balde ou uma pedra, era preciso que tivessesmos sobre estes objectos ou idéas uma idéa *absoluta*; ora de todos elles – e, no fundo, igualmente – não temos outra idéa que não a nossa propria, ou, quando muito, a que é commum a nós e a varios outros individuos, isto é, não temos senão uma idéa forçosamente relativa; de onde se vê que o mais que podemos objectar (de longe, para maior segurança) a esse a quem chamamos louco é que *para nós* elle não é Jesus Christo, ou Deus, ou Imperador do Mundo, ou bule ou balde ou pedra. Isto, vendo melhor, equivale simplesmente a dizer que temos sobre estes objectos (e sobre elle) uma ideia diferente da que elle tem; o que no fundo vem a significar que elle e nós somos pessoas diferentes. Nem nos val o valermo-nos do argumento que elle é um e nós muitos, porque esse mesmo argumento (que o não é senão para os mystificadores que inventaram a democracia) dariacomo falsa a idéa de que a terra gyra á roda do sol, quando a não tinha senão Copernico, e a humanidade em geral tinha a contraria. Nada nos pode provar que, na realidade absoluta, ou do “outro lado” da apparencia das cousas, elle não esteja na sciencia e nós na ignorancia e no atrazo.

Mas, se é já difficil e incerto o conceber-se possível uma impossível demonstração absoluta d'isso, ou de qualquer cousa, [101] mais difficil, mais impossível (se a expressão pode empregar-se) seria o demonstrar-lhe *a elle* que não é Jesus Christo, ou o que quer que seja que se julga. Suponhamo-nos empenhados (por um propósito que devia valer-nos o internamento ao lado d'elle) em provar a um doido que se julga bule que ele não é com effeito um bule. Pegamos ingenuamente num bule e pomol-o defronte d'elle; feito isto, perguntamos-lhe: "Isto é que é um bule; ora veja bem – o senhor parece-se com isto?" Elle responder-nos-ha, ou "isso não é um bule; eu é que sou um verdadeiro bule"; ou "sim senhor: sou perfeitamente igual a esse bule". A este argumento, o que objectaremos, que valha, quer para elle, quer até para nós como racionadores? Não poderemos objectar nada. O que, no fundo, queremos fazer é negar a objectividade das impressões d'elle. As impressões d'elle, porém, são d'elle, que não nossas; elle é que as sente, e legitimamente não pode acceitar – como nós não acceitaríamos se elle quizesse converter-nos ao seu ponto de vista – uma critica das suas impressões vinda inteiramente do exterior, isto é, vinda de quem as não sente e não pode portanto legitimamente critical-as. Só se estivessemos dentro d'elle, dentro do espirito d'elle, é que poderíamos criticar as suas impressões, que seriam tambem as nossas; mas é possível que então, com esta critica dentro de si, elle não se julgasse já bule – ou (quem sabe?) se julgasse muito mais bule do que d'antes.

Posto, assim, e assim assente, que a certeza tem um character puramente subjectivo, desde logo reparamos que nenhuma certeza pode verdadeiramente prevalecer objectivamente sobre outra. Numa sociedade, ou agrupamento, onde haja um numero a de pessoas e haja 1 com uma certeza e $a-1$ com outra, nada prova que a "verdade" ou objectividade esteja mais do lado do 1 do que do lado do $a-1$, poisque $a-1$ subjectividades não sommam objectividade, pela mesma razão que quatro cavallos não sommam um elephante. O mais que pode concluir-se de haver $a-1$ certezas de um lado e 1 do outro é que há $a-1$ pessoas subjectivamente, ou mentalmente, parecidas – pelo menos em relação ao assumpto sobre que estão em certeza –, e 1 pessoa que se não parece com essas. Redunda tudo, em ultima analyse, numa questão de similhaça e dissimilhaça temperamental ou mental, e isto nada adeanta quanto á "verdade" objectiva do assumpto sobre que se dá a divergencia de "certezas".

Uma objecção desde logo ocorre. O criterio da objectividade (dir-se-ha) é a mesma objectividade; basta que encontremos um processo de verificação liberto de elementos subjectivos para que, pelo menos em certo modo, a objectividade de um phenomeno se possa determinar. É esse o genero de investigação a que chamamos scientifica. Faz-se ella de trez modos – por observação directa, por calculo, e por observação indirecta (que consiste no emprego de aparelhos especiaes) .

Quanto mais examinarmos esta objecção, mais profundamente verificaremos que em nenhum poncto ela colhe. A observação directa, evidentemente, deixa-nos

no mesmo caso em que estavamos, entregues ás nossas subjectividades, corrigendas apenas umas pelas outras, e sempre fóra da objectividade verdadeira. O calculo [102] adquire já, aparentemente, uma meia-objectividade, que é a objectividade abstracta da mathematica. A mathematica, porém, é puramente uma criação do espirito – seja do espírito em plena abstracção, seja do espirito em abstracção de impressões sensoriaes primarias, o que para o caso não importa. A “certeza” da mathematica é uma certeza só dentro da mathematica; o que chamamos 2 sommodo ao que chamamos 3 dá o que chamamos 5, mas que certeza temos que quando vemos 2 e 3 no mundo “externo” haja alli realmente 2 e 3, e não 4 e 7 por exemplo? que certeza temos que haja nesse mundo “externo” qualquer cousa effectivamente designavel como 2 e 3? O calculo mathemático, longe de nos approximar de uma “objectividade” certamente objectiva, antes d’ella nos afasta, pois é apenas um criterio subjectivo de verificar impressões que são forçosamente subjectivas: onde julgamos ter uma objectividade temos apenas duas subjectividades.

A investigação per meio de aparelhos parece, á primeira vista, offerecer um processo seguro, ou pelo menos mais seguro que qualquer outro, de se chegar á objectividade. Não é assim. Esses aparelhos, sobre serem fabricados por nós, isto é, sob a acção constructiva de impressões nossas, hão, ainda, de ser lidos por nós; e aqui estamos outra vez trazidos á nossa subjectividade. Accresce – para que vamos até o fim exacto do argumento legitimo – que não sabemos até que poncto podemos influenciar aparelhos. Não é impossivel que possamos projectar hallucinações, se ellas fôrem sufficientemente fortes ou sufficientemente emittidas de qualquer modo especial, sobre aparelhos que construímos; é concebivel que uma chapa photographica possa receber uma emissão de imagens puramente “mentaes”, que ella possa ser, por assim dizer, hypnotizavel. Tanto quanto podemos avaliar, a constituição da materia parece ser uniforme, e a mesma portanto no nosso corpo e cerebro que nos seres a que chamamos inorganicos; nem vem para o caso o objectar-se que essa uniformidade e essa materia tambem são conceitos nossos, porque não vem para o caso objectar precisamente o que o oppositor quer provar. E, se a constituição da materia é assim identica, nada obsta a que creiamos que as imagens mentaes são emissiveis materialmente, são ou phenomenos de emissão etherica, ou qualquer cousa assim, ou acompanhadas por taes phenomenos, e não seja portanto possivel que uma chapa photographica seja ~~do mesmo~~ impressionada por essa emissão mental do mesmo modo que o é por uma emissão a que chamamos “luminosa”. [103]

Assente, pois, que a certeza em si não é certeza, que não ha passagem logica da subjectividade da certeza para a objectividade da verdade ou realidade, resta que investiguemos se essa passagem se pode encontrar estudando nós, não a certeza em si, subjectiva, senão a certeza objectiva, ou seja *o conteudo* da certeza, aquillo de que ha certeza.

Revertamos ao exemplo, propositadamente grotesco, que nos serviu convenientemente de ponto de partida. Vimos já, levando a analyse até os seus ultimos escaninhos, que, considerada a certeza em si, e o seu conteudo como objecto de certeza, não ha mais objectividade na nossa certeza de que temos deante de nós esta pagina de papel que na certeza do megalomano de que é Jesus Christo ou do delirante de que é um bule. Procuremos agora estabelecer qualquer diferença entre essas duas certezas per meio de seus conteudos.

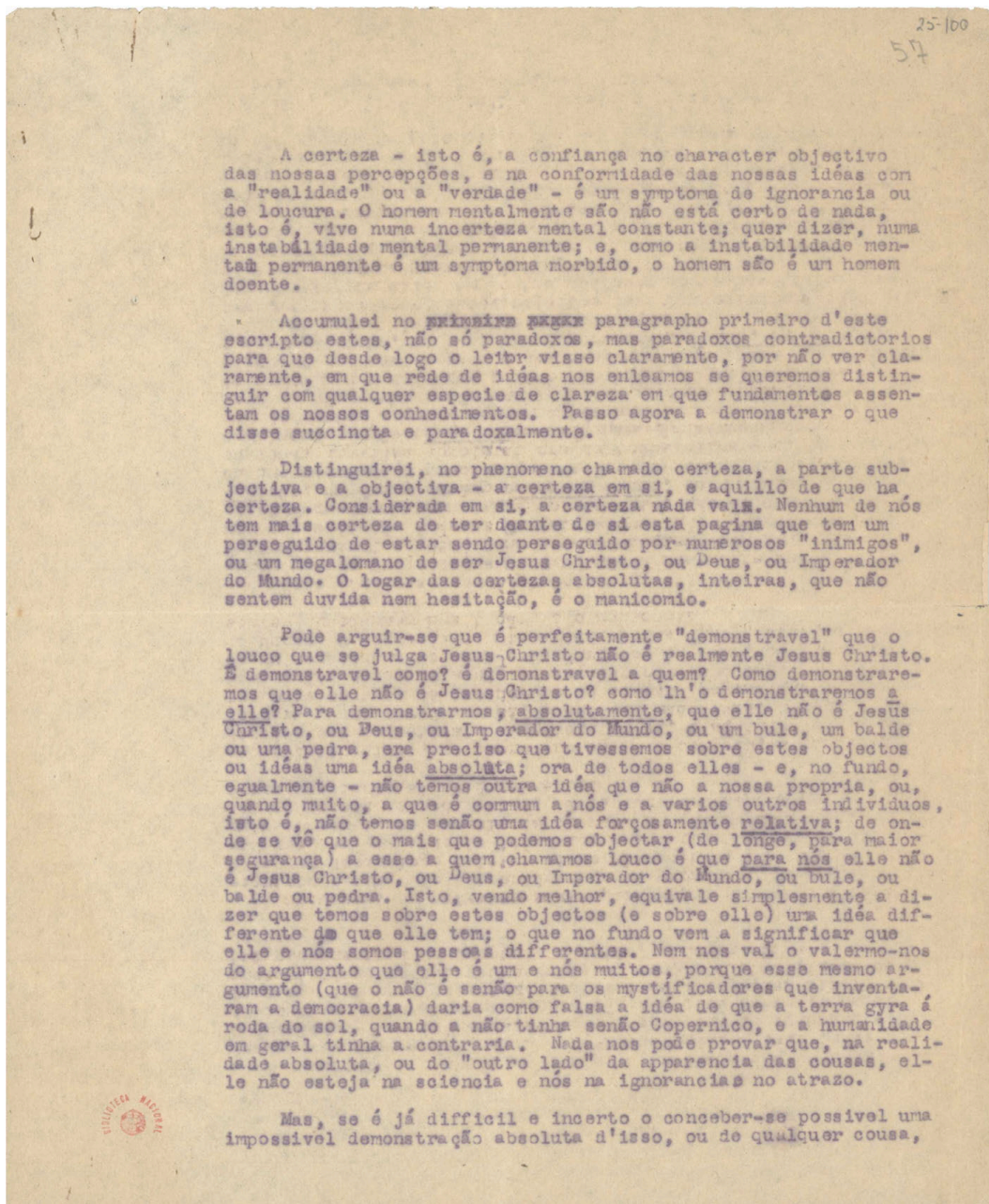


Fig. 1. Sobre a certeza - página 1 (BNP/E3, 25-100).

(2)

25-101

mais difficil, mais impossivel (se a expressão pode empregar-se) seria o demonstrar-lhe a elle que não é Jesus Christo, ou o que quer que seja que se julga. Supponhamo-nos empenhados (por um proposito que devia valer-nos o internamento ao lado d'elle) em provar a um doido que se julga bule que elle não é com effeito um bule. Pegamos ingenuamente num bule e ponho-o defronte d'elle; feito isto, perguntamos-lhe: "Isto é que é um bule; ora veja bem - o senhor parece-se com isto?" Elle responder-nos-ha, ou "isso não é um bule; ou é que sou um verdadeiro bule"; ou "sim senhor: sou perfeitamente igual a esse bule". A este argumento o que objectaremos, que valha, quer para elle, quer até para nós como raciocinadores? Não poderemos objectar nada. O que, no fundo, queremos fazer é negar a objectividade das impressões d'elle. As impressões d'elle, porém, são d'elle, que não nossas; elle é que as sente, e legitimamente não pode aceitar - como nos não accetaríamos se elle quizesse converter-nos ao seu ponto de vista - uma critica das suas impressões vinda inteiramente do exterior, isto é, vinda de quem as não sente e não pode portanto legitimamente critica-las. Só se estivéssemos dentro d'elle, dentro do espirito d'elle, é que poderíamos criticar as suas impressões, que seriam tambem as nossas; mas é possível que então, com esta critica dentro de si, elle não se julgasse já bule - ou (quem sabe?) se julgasse muito mais bule do que d'antes.

x

Posto, assim, e assim assente, que a certeza tem um character puramente subjectivo, desde logo reparamos que nenhuma certeza pode verdadeiramente prevalecer objectivamente sobre outra. Numa sociedade, ou agrupamento, onde haja um numero a de pessoas e haja l com uma certeza e a-l com outra, nada prova que a "verdade" ou objectividade esteja mais de lado do l do que do lado do a-l, poisque a-l subjectividades não somam objectividade, pela mesma razão que quatro cavallos não somam um elephante. O mais que pode concluir-se de haver a-l certezas de um lado e l do outro é que ha a-l pessoas subjectivamente, ou mentalmente, parecidas - pelo menos em relação ao assumpto sobre que estão em certeza -, e l pessoa que se não parece com essas. Adun-da tudo, em ultima analyse, numa questão de similhaça e dissimilhaça temperamental ou mental, e isto nada adianta quanto á "verdade" objectiva do assumpto sobre que se dá a divergencia de "certezas".

Uma objecção desde logo occorre. O criterio da objectividade (dir-se-ha) é a mesma objectividade; basta que encontremos um processo de verificação liberto de elementos subjectivos para que, pelo menos em certo modo, a objectividade ou realidade de um phenomeno se possa determinar. É esse o genero de investigação a que chamamos scientifica. Faz-se ella de tres modos - por observação directa, por calculo, e por observação indirecta (que consiste no emprego de aparelhos especiaes).

Quanto mais examinarmos esta objecção, mais profundamente verificaremos que em nenhum ponto ella coíbe. A observação directa, evidentemente, deixa-nos no mesmo caso em que estavamos, entregues ás nossas subjectividades, corrigidas apenas umas pelas outras, e sempre fóra da objectividade verdadeira. O calculo



Fig. 2. Sobre a certeza - página 2 (BNP/E3, 25-101').

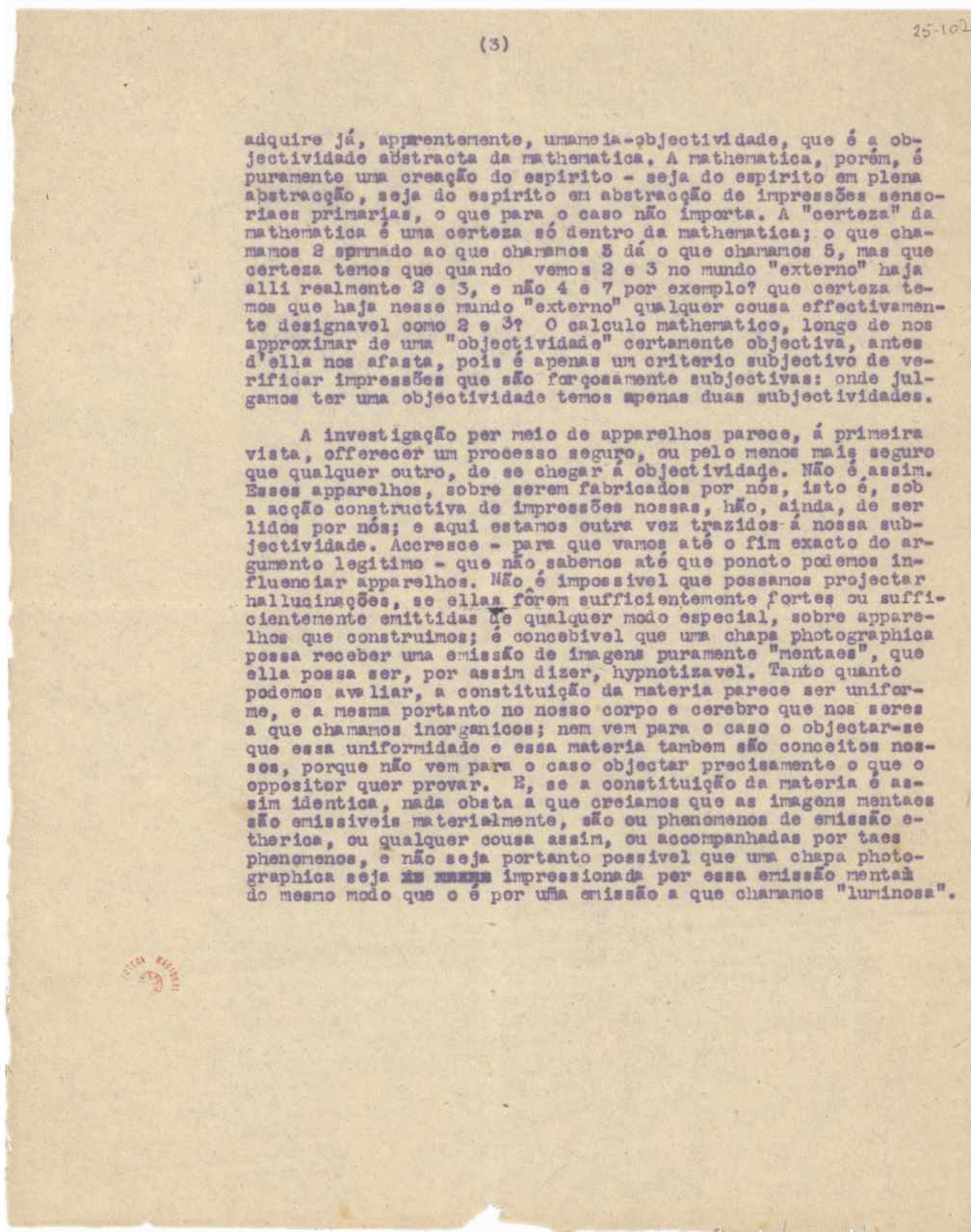


Fig. 3. Sobre a certeza - página 3 (BNP/E3, 25-102').

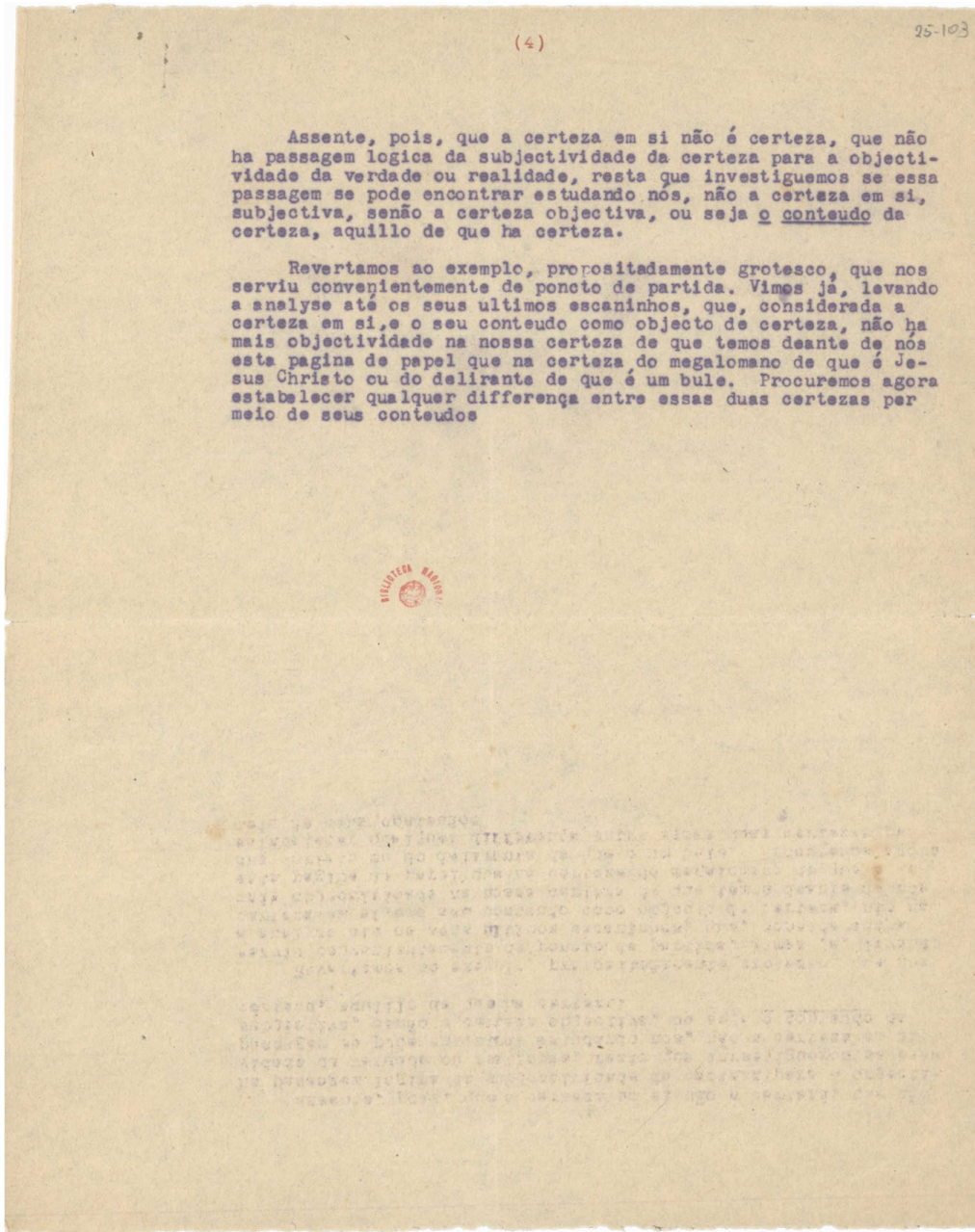


Fig. 4. Sobre a certeza – página 4 (BNP/E3, 25-103).

Bibliografía

- AA. VV. (2010). *El universo futurista: 1909-1936*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- ARMSTRONG, Tim (1998). *Modernism, Technology and the Body: a cultural study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BELLER, Jonathan (2012). *Cinematic Mode of Production*. Hanover: Dartmouth College Press.
- BENJAMIN, Walter (2012): "La obra de arte en la época de su reproducción mecánica". *Escritos franceses*. Buenos Aires. Amorrortu.
- ____ (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- KRAUSS, Rosalind (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press.
- LAPLANCE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- MELLO, Marcelo Cordeiro de (2011). *Fernando Pessoa et le Cinéma*. Mémoire pour l'obtention du diplôme de Master. Paris: Université de Paris IV – Sorbonne.
- PESSOA, Fernando (2017). *Argumentos para películas*. Traducción de Guillermo López Gallego. Madrid: La Umbría y la Solana. Director de la "Colección de autores portugueses", Antonio Sáez Delgado.
- ____ (2016a). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china (col. "Pessoa") [1ª ed., 2013].
- ____ (2016b). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Traducción de Eloísa Álvarez. Edición de Jerónimo Pizarro y Antonio Cardiello. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2014a). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edición de Jerónimo Pizarro y António Cardiello; colaboración de Jorge Uribe y Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china (col. "Pessoa").
- ____ (2014b). *Libro del desasosiego*. Traducción, prefacio y notas de Antonio Sáez Delgado. Edición de Jerónimo Pizarro. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2013). *Livro do Desassossego*. Edición de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china (col. "Pessoa").
- ____ (2011). *Argumentos para Filmes*. Edición, introducción y traducción de Patricio Ferrari y Claudia J. Fischer. Epílogo de Fernando Guerreiro. Lisboa: Ática (col. "Obras de Fernando Pessoa | nova série").
- ____ (2007). *Courts-Métrages. Quatre arguments pour le cinématographe*. Reunidos, presentados y traducidos por Patrick Quillier. Paris: Chandeigne.
- ____ (2000). *Heróstrato, e a busca da imortalidade*. Edición de Richard Zenith; traducción de Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1968). *Textos Filosóficos*. Establecidos y prologados por António de Pina Coelho. Lisboa: Edições Ática. 2 vols.
- ____ (2006). *Obras de Jean Seul de Méluret*. Edição crítica de Rita Patrício y Jerónimo Pizarro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*. Lisboa: Tinta-da-china (col. "Sá-Carneiro").
- TICHI, Cecelia (1987). *Shifting Gears: technology, literature, culture in modernist America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.