

11  
2y  
TESIS DONADA POR  
D. G. B. - UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y  
Letras.

Los otros nombres. Apuntes para una  
lectura de Pessoa a partir de Pessoa.

T E S I S que para obtener  
el título de  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITE  
RATURA HISPANICAS  
presenta;

JUAN ANDRES ORDOÑEZ GOMEZ

México D.F.

1982



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Sólo unas palabras a manera de

prólogo.....	i
Capítulo uno.....	1
I.....	2
II.....	8
Capítulo dos.....	15
1.....	16
2.....	23
3.....	27
4.....	34
5.....	39
6.....	41
Capítulo tres.....	44
I.....	45
II.....	50
III.....	58
IV.....	66
V.....	75
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	83

Sólo unas palabras a manera de prólogo.

En primer lugar, ¿por qué el trabajo? Sinceramente, por requisito casi burocrático para obtener el título universitario, ese pedazo de papel tan útil para lograr algunos pesos más así como para disimular una amplia gama de incapacidades... Pero ya que uno ha decidido plegarse a tales exigencias, cumplir lo menos vergonzosamente que la propia apatía y las (seamos sinceros) indisimulables lagunas académicas lo permitan. Y para ello, no basta elegir el tema de la tesis (temas sobran), no es suficiente escoger a un autor y destrozarlo a golpe de consideraciones aberrantes sobre su obra; para ello hay que dejarse seducir por algún tema o autor que nos haga olvidar el fin último, verdadero, del trabajo y nos haga caer en la ilusión de que nuestras consideraciones no son aberrantes y que nuestro empeño es útil, aunque tiempo después uno lo ubique en su justa dimensión y entonces prefiera eludir el tema del "tema de tu tesis". Sin duda --y el lector dirá si me equivoco-- encontrar ese tema o a ese autor es como aprobar Filología con el Dr. Lo-

pe Blanch: lo más difícil de la Carrera (para aquellos, digamos, 'valientes' que cursaron con él la materia; yo, la verdad, preferí la graciosa huida a la apasionada entrega).

Como soy muy afortunado y siempre me va bien, a mi seducción acudió solícito y galante Fernando Pessoa, quien primero me embaucó con su tono tristón y marinero, luego me intrigó con su diversidad y, al final, casi me desquicia con sus manías; exacto: el romance se consolidó.

Igual que todo amor que se precia de serlo, este hubo de superar grandes barreras: primero, conseguir su obra; segundo, aprender portugués; tercero, desentrañarla; y, por último, lograr el registro de la tesis. Todas las barreras fueron superadas. Tiempo después, al cabo de numerosas sesiones con ese 'psicoanalista intelectual' que resulta ser el asesor, me dí cuenta de que si en verdad pretendía empezar un estudio sistemático de la obra de Pessoa con vistas a continuarlo en un posgrado, resultaba indispensable establecer la significación funcional de los heterónimos, ya que la obra de Pessoa es muchísimo más que "imaginación" y todo lo que dice Paz en su reseña de Cuadrivio, y tal objetivo exigía un enfoque más filosófico que literario. sí, pues, pongo a consideración del lector tales razones para explicar la insistencia de la tesis en los aspectos filosóficos.

A propósito de lo anterior, pido al lector que tome en cuenta que el objetivo de la tesis me obligó a leer y sistematizar las fragmentarias y dispersas consideraciones teóricas. De tal suerte, el capítulo II no es simplemente una transcripción de párrafos, sino que lleva detrás todo un trabajo de selección y ordenamiento, amén del de traducción.

Finalmente, quiero agradecer a Manuel S. Garrido su paciencia, generosidad y amable conducción; al Dr. Bonifaz Nuño, director del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, la ayuda económica que me brindó al eximirme de mis deberes como ayudante de investigación para poder dedicarme por completo a la elaboración de la tesis; a Valquiria Wey, mi profesora de lengua portuguesa, su entusiasmo y calidez; a Jorge Ruedas su apoyo intra y extramuros de esta facultad; y a José Antonio Muciño el haberme facilitado materiales fundamentales.

Ahora sí, como en el cine, habrá que ponerse serios porque la cinta va a comenzar.

A. O.

CAPITULO

UNO

I.-

El problema de los heterónimos es uno de los aspectos más sugerentes de la obra de Fernando Pessoa, y tal vez el más discutido. Se ha visto en los heterónimos material para discusiones psicológicas, estilísticas y literarias en general, sin embargo aún falta plantear el problema en términos más convenientes. Si bien es cierto que tales discusiones son legítimas, considero que éstas no adquieren su sentido pleno si se examina el problema de los heterónimos fuera de su calidad orgánica; un estudio de los heterónimos en consonancia con su designación etimológica es una concepción errónea.

A grandes rasgos, puede decirse que un heterónimo (del griego ἕτερος - otro y ὄνομα - nombre) se distingue de un pseudónimo fundamentalmente por su autenticidad. No se trata, pues, de un falso nombre sino de otro nombre; no se trata de atribuir a otro lo que se escribe sino de escribir como otro. Preciso: se trata, no de imitar la escritura de otro, sino de crear a ese otro totalmente, dándole una identidad por completo individual, distinta del escritor que crea al heterónimo y distinta a la de cualquier otro. En el caso de Pessoa, un

estudio de lo heterónimos como poetas independientes es, por lo menos, limitado. En consecuencia, propongo un examen de los heterónimos considerándolos en conjunto, como una totalidad orgánica.

Uno de los problemas que la investigación debe resolver lo constituyen los comentarios explícitos que el mismo Pessoa formula a este respecto. El poeta abordó el tema en diversos escritos, de los cuales tal vez el más célebre sea la carta a Casais Monteiro sobre la génesis de los heterónimos. En ella afirma que desde niño hubo en él una tendencia orgánica para inventar personajes, forjando así un mundo ficticio en el que le era grato vivir. Cabe aquí recordar el carácter uraño y excesivamente tímido de Pessoa, su consabida imposibilidad para comunicarse con los demás que lo marca desde la infancia. No es remoto pensar que el hecho de haber tenido que insertarse en un medio cultural y familiar enteramente nuevo, y por lo tanto ajeno, cuando la madre contrae segundas nupcias y parte con ella al extranjero a encontrarse con el padrastro, haya determinado el carácter introvertido del poeta obligándolo a buscar el diálogo consigo mismo mediante personajes ficticios tales como el Chevalier de Pas, el primero de sus heterónimos según lo afirma, que inventó a los seis años y mediante el

cual se escribía cartas a sí mismo. De ser así, esa "tendencia orgánica" de la que habla se explica como el producto de una circunstancia externa, como una imposición del entorno social, que, conforme la personalidad psicológica y cultural del poeta se consolida, se vuelve un medio para explicarse el mundo.

Hacia 1912, alrededor de los veinte años, habiéndosele ocurrido escribir poesía de índole pagana, esbozó algunos poemas en verso semi regular, los que desechó por no encontrarlos de su entera satisfacción; sin advertirlo --dice-- comenzaba la gestación de Ricardo Reis. Año y medio o dos años más tarde decidió jugar una broma a su íntimo amigo el poeta Mario de Sá-Carneiro inventando un "poeta bucólico de naturaleza complicada". Intentó su elaboración durante varios días sin conseguirlo; súbitamente, el 8 de marzo de 1914, cuenta que se acercó a una cómoda alta y, de pie, "en una especie de éxtasis indefinido", escribió al hilo treinta y tantos poemas de O Guardador de Rebanhos: Nacía el heterónimo al que tiempo después llamaría Alberto Caeiro. La sensación inmediata, dice, fue la de haber encontrado al propio maestro.

En seguida trató de descubrirle, "instintiva y subconscientemente", sus discípulos. Preciso, pues a esas alturas ya lo "veía", a Ricardo Reis arrancándolo de su falso paganismo. "Y, de repente, y en sentido inverso al de Ricardo Reis, me surgió

impetuosamente un nuevo individuo. En un acto, y directo a la máquina de escribir, ininterrumpidamente, surgió la Ode Triunfal de Alvaro de Campos --la oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene".

A cada uno le fijó lugar y fecha de nacimiento, profesión y carácter. Reis nació en Porto el 19 de noviembre de 1887, era médico, y a la sazón vivía exiliado en Brasil debido a sus ideas monárquicas. Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915; aunque nació en Lisboa, vivió casi toda su existencia en el campo, agrega que fue autodidacta ya que no tuvo profesión ni educación ninguna. Alvaro de Campos nació en Tavira el 15 de octubre de 1890; fue ingeniero naval graduado en Glasgow, pero en ese momento vivía inactivo en Lisboa. Caeiro era de estatura media y complexión delgada (murió de tuberculosis). Reis era un poco más bajo, pero más recio. Alvaro de Campos era alto ("1. 75 m., dos centímetros más que yo), delgado y un poco encorvado. Los tres de cara afeitada: Caeiro, rubio, pálido, ojos azules; Reis, de un vago moreno mate; Campos, entre blanco y moreno, tipo ligeramente de judío portugués, cabello lacio, normalmente peinado de lado y con monóculo.

En cuanto al origen concreto, Pessoa dice:

"El origen de los heterónimos es en el fondo un rasgo de histeria (...) No sé si soy simplemente histérico o si soy, más propiamente, un histérico neurasténico (...) Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante para la despersonalización y para la simulación. Estos fenómenos, felizmente para mí y para los demás, se mentalizaron en mí; quiero decir, no se manifestaron en mi vida práctica, exterior y en contacto con otros, hacen explosión hacia adentro y los vivo a solas conmigo. Si fuese mujer --en la mujer los fenómenos histéricos rompen en ataques y cosas parecidas-- cada poema de Alvaro de Campos (es lo más histéricamente histérico de mí) sería motivo de alarma para los vecinos. Pero soy hombre --y en los hombres la histeria asume principalmente aspectos mentales; así todo acaba en silencio y poesía ..." (1)

A menudo esta carta ha sido tomada como punto de partida por los que se han ocupado del problema de los heterónimos. Sin negar que dicha carta pueda contener cierta verdad, me permite afirmar que no se trata de justificar los heteróni-

1) PESSOA, textos de crítica e de intervenção, pp. 202 - 207

en Pessoa (para lo cual bastaría con la carta), sino de señalar la necesidad de los mismos; esto es, su determinación objetiva, y que va más allá de una mera forma de canalizar la incapacidad que se tiene para la comunicación, aunque ésta pueda ser de importancia fundamental. Por ello, la raíz de los heterónimos hay que buscarla en otra parte. En la carta, la inteligencia de Pessoa se regodea en sí misma jugando una broma de extraordinaria sutileza al señor Casais Monteiro. De aquí que el campo de la investigación sea justamente el de la historia de su formación cultural y, sobre todo, los muy numerosos, desperdigados e inconclusos las más de las veces, escritos y borradores en los que el poeta asume una reflexión de características teóricas. Es ahí donde se encuentra el material que nos ha de permitir elaborar una respuesta satisfactoria, ya que pensando la necesidad de los heterónimos, nos planteamos la cuestión de la función de los heterónimos en la obra de Fernando Nogueira Pessoa.

Así, pues, sus escritos son un obstáculo, una verdadera limitación; pero lo son en la medida en que ellos no hablan por sí mismos sobre este problema. Más bien constituyen, en esa mudez sugerente, el dato a examinar en consonancia con el conjunto de su obra.

## II.-

Fernando Antonio Nogueira Pessoa nace el 13 de junio de 1888 hacia las tres y media de la tarde en el Largo de San Carlos 4, 4o. izq., de la ciudad de Lisboa. Cinco años más tarde, el 13 de julio de 1893, su padre, Joaquim Seabra Pessoa, crítico musical, fallece. El 13 de diciembre de 1895, la madre, doña María Madalena Pinheiro Nogueira, se casa por poderes con el comandante de marina João Miguel Rosa, entonces cónsul de Portugal en Durban, Africa del Sur, y una semana más tarde, el 6 de enero de 1896, parte hacia Durban en compañía de su hermano Manuel da Cunha y del pequeño Fernando. Entre 1896 y 1898, Fernando cursa o completa sus estudios primarios en el convento de West Street de Durban. Al año siguiente, 1899, ingresa en la High School de la misma ciudad, donde permanece hasta el año de 1901. Desde agosto de ese año hasta finales de agosto del año siguiente, Fernando pasa el tiempo visitando a su familia en Lisboa y en las islas Azores. En septiembre de 1902 regresa a Durban y se matricula en la Commercial School. Poco más de un año después, en diciembre de 1903, ingresa en la Universidad de Capetown. Exactamente un año más tarde aprueba el Intermediate Examination in Arts, mismo que lo hace merecedor del premio de redacción Reina Victoria. Al año siguiente

te, abandona los estudios de Sudáfrica y se instala solo en Lisboa. En octubre de 1906 se matricula en la Facultad de Letras de su ciudad natal. A principios de 1907 deja la Facultad por haber tomado parte en huelgas estudiantiles en contra del Gobierno. En agosto de ese mismo año funda la "Empresa Ibis --Tipográfica Editora-- Talleres a Vapor", que quiebra apenas se abre. A partir del año de 1908 comienza a trabajar como redactor trilingüe (portugués, inglés, francés) de correspondencia en empresas comerciales de importación - exportación. Este tipo de trabajo será su sustento básico hasta la muerte, acaecida ésta a sus 47 años de edad, el 30 de noviembre de 1935, a causa de un cólico hepático producido por su alcoholismo.

Debido a su larga residencia en tierras coloniales británicas, su formación fundamental no puede ser más que inglesa. En una carta a José Osorio de Oliveira fechada en 1932, Pessoa da noticia de lo que llamó su 'formación espiritual'. Dice: "En mi infancia y primera adolescencia tuve para mí, que vivía y era educado en tierras inglesas, un libro supremo y envolvente: Los 'Pickwick Papers' de Charles Dickens; aún hoy (...) lo leo y releo como si no hiciese más que recordar" (2). Y efectivamente, Fernando Pessoa recuerda en borradores inconclusos a los personajes de los Pickwick Pa-

2) Ibidem, p. 190

pers con enorme cariño:

"Pickwick, Sam Weller, Dick Swiveller --han sido personales conocimientos de nuestras más felices horas, perdidas irremediabilmente por algún trueque con el que nada tienen que ver tiempo y espacio. Han huído de nosotros de una forma más divina que la muerte, y nosotros conservamos su memoria en una forma mejor que el recuerdo. (...)  
Nuestro jardín interior, donde ellos viven retirados, da flores de todo aquellos que torna agradable y placentera la convivencia humana: el momento posterior a la cena en que todos somos hermanos, la mañana de invierno en que todos juntos salimos a caminar..." (3)

Continúa la carta a Osorio de Oliveira diciendo que en su segunda adolescencia las figuras dominantes en su horizonte intelectual fueron los escritores isabelinos, Shakespeare y Milton, principalmente, así como los poetas románticos ingleses, a quienes llama "sombras irregulares" de los primeros, y de ellos las figuras de Shelley, Coleridge y Wordsworth fueron las preferidas; la mención, referencia o cita de todos ellos en sus ensayos y borradores es muy frecuente.

---

3) PESSOA, Páginas de estética e de teoría..., p. 308

Definitivamente el paradigma para Pessoa era Shakespeare. El, por virtud de su capacidad de despersonalización emocional, es para Pessoa la máxima figura de la literatura occidental; lo admira sin límite por su total dominio tanto del mundo objetivo como del subjetivo (estos conceptos los profundizaremos en el transcurso del trabajo). La admiración que sentía por Milton era más hacia su capacidad de construcción manifiesta en los poemas; dice de él: "La composición del poema es perfecta, su desarrollo magníficamente realizado. Nada parece forzado... Ya aquí se notan las características fundamentales del genio miltoniano. Ya aquí se perciben la majestad del estilo, su ritmo severo y sereno, el uso de los nombres propios como estímulo, evocativo y rítmico, para la imaginación, el final absolutamente calmo, como de quien continúa la gran tradición de los griegos... (4)"

Continúa la carta: "En lo que puedo llamar mi tercera adolescencia, pasada aquí en Lisboa, viví en la atmósfera de los filósofos griegos y alemanes, así como en la de los decadentes franceses". Este conocimiento de la filosofía griega y alemana es el resultado de un plan de estudios que él mismo se traza y realiza a partir de 1911.

---

4) Ibid., p. 305

Pessoa muestra en la carta cierto desgano al referirse a su contacto con los poetas románticos ingleses, cosa curiosa ya que, como él mismo lo afirma, ocuparon un lugar importante durante los años claves de su formación intelectual. La importancia de su contacto con ellos no reside meramente en el influjo literario, sino sobre todo en la influencia ejercida por ciertos filósofos que de alguna manera sustentaban la ideología de esos poetas. Es claro que a ellos no llegó como consecuencia del estudio de la poesía; sin embargo, por su mediación y debido al momento histórico-cultural concreto que vivía Inglaterra a finales del siglo pasado, asimiló la visión del mundo de estos filósofos: los empiricistas.

De tal suerte, en Pessoa hay una integración cultural compleja en la que están presentes los componentes del pensamiento filosófico dominante. A lo largo de su teoría poética es notable un sólido sustrato empiricista, valga en este sentido el hecho de haber llamado a esta teoría Sensacionismo. Aparte de las relaciones <sup>que</sup> pueden establecerse entre poetas románticos y filósofos empiricistas ingleses (y que son muchas), hay que tomar <sup>en cuenta</sup> el papel de los segundos como soporte ideológico de la Revolución Industrial al significar el instrumento de ruptura con una cosmología y una metafísica dominante-

mente teológica, correspondiente a un mundo estático, cuyo mercado era sobre todo local y que por lo mismo, al dominar la producción las necesidades de un mercado doméstico, la acumulación de capitales era muy escasa. La filosofía empiricista contribuye a una nueva interpretación del mundo que analiza la experiencia por la razón y la validez de la hipótesis por el experimento con el fin de lograr la transformación constante de ese mundo, actitud propia de una sociedad diametralmente opuesta a la descrita anteriormente ya que esta se encuentra inserta en un sistema económico mercantil mundial que ya no se conforma con subsistir, sino que le es necesaria la expansión y, para ello, indispensable el dominio sobre la naturaleza. El hecho de que la educación de Pessoa haya sido inglesa totalmente y a finales del siglo XIX explica tanto el puente que significaron los poetas románticos, como la presencia tan marcada del pensamiento empiricista inglés en la base misma de su teoría poética, todo lo cual, por cierto, no se revela al lector, sino que exige una indagación de fondo en los textos. Así, los heterónimos van perfilándose mucho menos como una "tendencia orgánica" (natural) de Pessoa, y mucho más como respuesta a las exigencias de un nuevo modo de aprehender la realidad.

Por otra parte, en sus escritos teóricos encontramos

también la huella de los filósofos alemanes, primordialmente los post-kantianos, sobre todo Hegel, quienes además también eran un importante elemento constituyente del pensamiento filosófico dominante que nutre a Pessoa.

Así, pues, puestos ya en antecedentes, no resta sino adentrarse de lleno en la investigación. Pasemos entonces al ordenamiento y examen de sus consideraciones teóricas.

CAPITULO

DOS

Fernando Pessoa es creador de una "actitud" (1) en la poesía portuguesa de comienzos del presente siglo: El Sensacionismo; cuyo teórico es Alberto Caeiro. Esta actitud tiene por objeto la elaboración de la realidad mediante la organización del caos abstracto o realidad externa a partir de la consideración de la sensación como categoría fundamental. Dice Pessoa: "La sensación es la única realidad para nosotros". Sus postulados fundamentales son tres:

- 1) Todo objeto es una sensación nuestra;
- 2) Todo arte es la conversión de una sensación en objeto;
- 3) Por lo tanto, todo arte es la conversión de una sensación en otra sensación. (2)

---

1) El Sensacionismo "no reivindica para sí el ser, excepto en un sentido estricto, una corriente o un movimiento, sino apenas una actitud, y, en parte, un aditamento de todas las corrientes que lo precedieron". F. Pessoa citado por Ana HATHERLY en su ponencia "O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro", en Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Porto, 1978, pp. 61 - 81

2) Ibidem., p 62

Pessoa entiende la sensación como el dato del exterior proporcionado por los sentidos, mismo que implica un cierto grado de intelectualización. Según él, una sensación está compuesta de la siguiente manera:

- a) Sensación del mundo exterior.
- b) Sensación del objeto de que se toma conciencia en el momento.
- c) Ideas objetivas con el mismo asociadas.
- d) Ideas subjetivas con el mismo asociadas (estado de ánimo en el momento).
- e) Temperamento y base mental de la entidad perceptiva.
- f) Fenómeno abstracto de la conciencia. (3)

De aquí se desprende que la realidad, como elaboración, resulte la síntesis de una exterioridad y una interioridad, las cuales, para fines prácticos, llamaremos materia y espíritu en primera instancia.

Inmediatamente es posible detectar la huella de la filosofía empiricista, principalmente de John Locke, cuyos fundamentos <sup>del conocimiento</sup> de la realidad a partir de la sensación guardan

---

3) Ibid., p. 64

grandes semejanzas con los de Pessoa, como veremos más adelante. Por otro lado, aunque de manera no tan inmediata, también se puede detectar ya la presencia de Hegel: Si la sensación es para Pessoa la "única realidad" y la realidad es la síntesis de espíritu y materia, la obra de arte, al ser la conversión de una sensación en otra sensación (de una realidad en otra realidad), debe ser la síntesis de espíritu y materia, es decir, no debe limitarse a la reproducción de una apariencia exterior, sino que debe imitar los procesos interiores de esa realidad, de esa sensación. Más adelante se profundizará a este respecto, por el momento baste con enunciarlo.

Hacia 1924, en un borrador Pessoa escribe que los datos sensibles pueden ser de tres tipos:

- 1) Los que son propiamente sensaciones; datos directos de los sentidos.
- 2) Los que resultan de la transmisión directa de sensaciones e impresiones ajenas, captadas por la convivencia social.
- 3) Los que resultan de influencias directas, impresiones tomadas de libros, en museos, laboratorios, etc. (4)

---

4) PESSOA, Páginas de estética e de teoría ..., pp. 126 - 127

Así, pues, Pessoa incluye en la categoría de sensación todo dato que no resulte de la propia reflexión intelectual conciente; toda elaboración que no resulta de la reflexión conciente de uno mismo es un dato sensible.

Agrega que los datos del primer tipo son necesariamente limitados, pues "cada uno de nosotros es solamente quien uno es: No ve sino con sus propios ojos"; a la suma de las impresiones de este tipo las llama Experiencia. En cambio a la suma de los segundos (2 y 3) la llama Cultura. "Así --dice Pessoa-- al que llamamos un hombre culto es al que tiene la capacidad de asimilar la cultura y convertirla en materia de su propio espíritu (...) Además, la capacidad de cultura lleva a procurar cultura" (5).

En consecuencia, cada hombre, al procesar por medio de su intelecto todas las sensaciones (de todo tipo) percibidas, elabora de manera enteramente propia el caos abstracto constituyendo su realidad, o más exactamente, su versión de la Realidad.

Permítaseme la siguiente reflexión: Locke basa su co-

---

5) Idem

nocimiento de la realidad en la sensación. Esta, entendida como dato directo de los sentidos, es la fuente de la mayoría de las ideas (ésto es, de las representaciones del objeto del entendimiento humano (6) ) que tenemos; la otra fuente, dice, con que la experiencia abastece de ideas al pensamiento es la reflexión, es decir, la comprensión que posee la mente de sus propias operaciones. Así cuando el estímulo es registrado por la mente, se convierte en reflexión. Así, según el filósofo inglés, cuando el estímulo es registrado por la mente, se convierte en reflexión; en este momento hay percepción real, que es el primer paso hacia el conocimiento (7). Pessoa aprovecha esta elaboración, pero la amplía al incluir en la conformación de la percepción real lo que él llama Cultura.

El artista expresa su versión de la realidad en la obra de arte. De tal suerte, la obra de arte es la interpretación de una impresión subjetiva. Pero Pessoa no se conforma, para él la obra de arte debe ser la "interpreta-

---

6) "Locke (...) indica que (idea) es la palabra que mejor sirve para indicar la función de 're-presentar' (stand for) cualquier cosa que sea el objeto del entendimiento cuando un hombre piensa. (...) Las ideas son para Locke 'aprehensiones' y no (o no todavía) propiamente conocimientos". F. MORA, José, Diccionario de Filosofía, t. 1, p. 392

7) Cf., LOCKE, J., Ensayos sobre el entendimiento..., Bs. As., Aguilar, 1977

ción objetivada de una impresión subjetiva" (8), lo cual, al convertirla en objeto, la convierte en otra sensación. Esta última afirmación tiene para nosotros una doble significación: Por una parte, establece claramente que la obra de arte debe ser una realidad en sí misma, lo cual nos acerca a la comprobación de la hipótesis formulada anteriormente respecto a la presencia de Hegel; y por otra parte, la obra de arte, al ser un dato sensible para ser registrado por los demás, asciende a la categoría de Cultura, lo que le confiere cierta función social que Pessoa, como veremos más adelante, se empeña en negar.

El artista conseguirá esa objetivación descomponiendo la sensación (entendido el término en este caso como su versión de la realidad) para desechar de ella todo lo que es puramente personal y aprovechar lo que, sin dejar de ser individual, es susceptible de generalidad. A este proceso Pessoa lo llama Dramatización, y es para él el proceso de la creación artística. Tiene dos tiempos:

- a) La intelectualización directa e instintiva de la sensibilidad, por medio de la cual se hace transmisible (esto es lo que vulgarmente se llama "inspiración", es decir, el encontrar por instinto las

8) HATHERLY, Op. Cit., p. 63

frases y los ritmos que reduzcan la sensación a la frase intelectual).

- b) La reflexión crítica sobre esa intelectuañización, que sujete el producto artístico elaborado por la "inspiración" a un proceso enteramente objetivo: construcción en orden lógico, o simplemente concepto de escuela o corriente. (9)

La obra de arte, como dato sensible destinado a ser registrado por los otros, deviene un instrumento que nos ayuda a ver y a oír más ampliamente, se convierte --en palabras del propio Pessoa-- en "una guía de la experiencia de los que vendrán" (10). queda justificado, entonces, que el artista deba "expresar las emociones suyas que son de los otros" y, en un nivel más estricto, "no sólo lo que es de todos los hombres, sino también lo que es de todos los tiempos" (11). Pero lo que no se justifica aún es el que Pessoa niegue al arte una función social. Esta cuestión se tratará al final del capítulo.

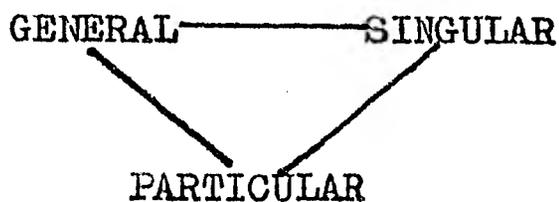
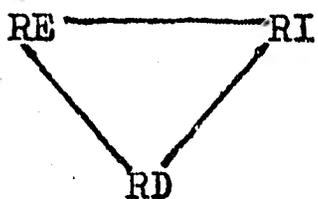
La obra de arte es una realidad distinta (RD), resultado de la síntesis de la realidad externa o caos abstracto (RE) y una realidad interna (RI); lo particular síntesis de lo general y lo singular:

---

9) PESSOA, Páginas de estética e de teoria..., pp. 70 - 71

10) Ibid., p. 126

11) Ibid., p. 19



2

El arte lleva implícito un carácter transformador que lo distingue fundamentalmente de la ciencia. Hacia 1926, Pessoa apunta que "el arte es el perfeccionamiento del mundo exterior", pues, como había dicho siete años antes, "la ciencia describe las cosas como ellas son, el arte como se sienten, como deben ser sentidas" (12). Este perfeccionamiento es una

12) Ibid., p. 18 Amén de la consabida inadaptabilidad característica del temperamento de Fernando Pessoa, es muy evidente la relación paralela ( y de la cual era consciente) entre el arte y el sueño, entendido éste a la manera freudiana, es decir, como realización de deseos frustrados. En un manuscrito, hacia 1913 escribe Pessoa: "quien quisiese resumir en una palabra la característica principal del arte moderno la encontraría perfectamente en la palabra sueño. El arte moderno es el arte del sueño. (...) En la Edad Media y en el Renacimiento, un soñador como el Infante D. Henrique ponía su sueño en práctica. (...) El mundo humano era pequeño y simple. (...) Hoy el mundo exterior humano es triplemente

idealización, que Pessoa utiliza con un significado equivalente a abstracción, y como "el arte en que más es necesario idealizar es el mayor de las artes" (13), dicho arte será el más perfecto, el de mayor capacidad transformadora, el de mayor capacidad de abstracción.

Pessoa establece tres tipos de arte:

- 1) Aquel cuyo fin es entretener: Danza, canto, actuación. Las artes aquí agrupadas derivan su fuerza del número de personas que se consigue entretener y de la intenciada con que lo hacen.
- 2) Aquel cuyo fin es agradar: Escultura, pintura, arquitectura. Estas derivan su fuerza, dice Pessoa, de lo intenso de su valor", pero no explica qué quiere decir con eso.
- 3) Aquel cuyo fin es influenciar. Literatura, filosofía y música. Dichas artes, como su finalidad es provo-

---

complejo y horroroso. En el umbral del sueño surge inevitable el pensamiento de la imposibilidad. Hoy todo tiene el cómo y el por qué científico y exacto (...) El misterio murió en la vida: quien va a explorar el Africa o el Polo no lleva consigo el pavor a lo que encontrará, porque sabe que encontrará cosas científicamente cognoscibles. Ya no hay osadía: Basta el coraje físico de un buen pugilista. Por eso las tentativas más locas de idealización de nuestros aviadores y exploradores no dejan de ser ridículas (...) En que son hombres de ciencia, hombres de práctica. Y los grandes hombres antiguos eran hombres de sueño". Ibid., pp. 153 - 154

13) Ibid., p. 6

car cambios, "van dirigidas a las almas superiores de cada época". Y podemos inferir por lo hasta aquí expuesto que derivan su fuerza (esto es, su valor) de su capacidad de idealización. (14)

Como es de suponerse, el tercer tipo es el más valioso. Y de las artes ahí confinadas, la de mayor valía es la literatura ya que "se basa en la palabra, que es la abstracción suprema, (...) porque no conserva nada del mundo exterior, porque el sonido --accesorio de la palabra-- no tiene valor sino asociado --por imperceptible que sea esta asociación" (15). Citando a Coleridge, Pessoa escribe que "la prosa es las palabras dispuestas en el mejor orden; la poesía, las mejores palabras dispuestas en el mejor orden" (16). Por lo tanto, la poesía es la que ocupa el máximo nivel del arte supremo.

Pero también en la poesía establece jerarquías:

- 1) En la que el poeta, de temperamento interno y emotivo, expresa espontánea o reflexivamente ese temperamento y esas emociones; es el de menos mérito, es monocorde.
- 2) En la que el poeta, porque es más intelectual, más

---

14) Ibid., p. 29

15) Ibid., p. 5

16) Ibid., p. 79

culto, no tiene ya la simpleza emocional y sus consecuentes limitaciones.

- 3) En la que el poeta, aún más intelectual, comienza a despersonalizarse, a sentir ya no porque sienta, sino porque piensa que siente; a sentir estados de ánimo que realmente no tiene, simplemente porque los comprende. Estamos es la antecámara de la poesía dramática. El temperamento, sea cual fuere, está disuelta por la inteligencia. Su obra será unificada sólo por el estilo, último reducto de su unidad espiritual, de su coexistencia consigo mismo.
- 4) Mucho más rara. En la que el poeta, más intelectual todavía, pero más imaginativo, entra en plena despersonalización. No sólo siente, sino vive los estados de ánimo que no tiene directamente. (17)

El poeta cuyos atributos correspondan a los del cuarto tipo será lo que Pessoa llama un poeta dramático, el artista que está en la cúspide del nivel más alto del arte supremo. El poeta dramático es el non plus ultra de los artistas. Pessoa eleva a esta altísima dignidad sólo a dos: Shakespeare y Browning. Sin embargo, casi al final de su vida, en 1931, escribe a Gaspar Simões:

---

17) Ibid., pp. 67 - 69

"El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; tengo de continuo, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. (...) Desde que el crítico establece que soy esencialmente poeta dramático, tiene la llave de mi personalidad (...) Armado de esta llave, puede abrir lentamente todas las cerraduras de mi expresión. Sabe que, como poeta, siento; que, como poeta dramático, siento despegándome de mí; que, como dramático, sin poeta, traslado automáticamente lo que siento a una expresión ajena a lo que sentí, construyendo en la emoción una persona inexistente que verdaderamente la sienta, y por eso, en consecuencia, siento otras emociones que yo, estrictamente yo, me olvidé de sentir." (18)

3

Como antes dijimos, Fernando Pessoa entiende por dramatización la acción de separar de la sensación todo cuanto sea accidental y personal para tornarla susceptible de generalización. Dramatización y objetivación son para él términos equivalentes. También hemos dicho que la dramatización se lleva a ca

---

18) PESSOA, Textos de crítica..., pp. 182 - 183

bo en dos tiempos (Cf. nota 9). Ahora bien. La dramatización es un proceso en el que intervienen interactuando la Inteligencia, cuyo fundamento es la conciencia y finalidad el conocimiento o comprensión, y el Instinto o Intuición, cuyo fundamento es la vida (19) y fin la acción (en lo que la vida se manifiesta).

Según afirma Pessoa en un borrador del ensayo titulado "Sobre o drama" (20), la inteligencia es por naturaleza pasiva\* y receptora como la conciencia; la intuición es por naturaleza creadora. Porque tiene como fin entender, la inteligencia tiene como objeto lo general; porque tiene como fin obrar, la intuición tiene como objeto lo singular (21). Como tiene por objeto lo general, la inteligencia tiene por cualidad la extensión: en tanto más fuerte, más extensa y, consecuentemente más lenta; la intuición tiene por cualidad la intensidad: en tanto más fuerte, más intensa, más rápida.

La inteligencia tiende a lo universal y en cuanto mayor es en una obra de arte, con mayor número de objetos relaciona-

19) Nótese que se da a 'vida' la equivalencia de 'inconciencia'.

20) PESSOA, Páginas de estética..., pp. 85 - 114

21) "... no puede haber comprensión (...) de lo particular, puesto que el único acto de conciencia que puede haber en lo particular absoluto es la sensación absolutamente simple.

tampoco puede haber acción sobre lo general puesto que,

\* Cosa que, por otro lado, también afirma Locke.

rá a aquel en el cual se emplea: en tanto más fuerte, mayor número de ligas establecerá alejándose de la esencia del objeto. La intuición, cuanto mayor fuera, con menor número de objetos relacionará a aquel en el que se emplea; más pronto y exclusivamente se enterará de la esencia del objeto, pues lo considera en sí mismo. Por tanto, la inteligencia tiene necesariamente como medio lo singular, que se apoya y parte de la sensación, la cual sólo tiene conocimiento de lo singular. (22); La intuición tiene necesariamente como medio lo general, del que parte para obtener lo singular, y que se apoya en la inteligencia por la que se manifiesta y que sólo en lo general tiene aplicación. "La inteligencia se nutre de cuanta particularidad la amplíe y desarrolle, le de mayor facilidad para generalizar --ideas particulares, hechos concretos, sensaciones definidas, con que la memoria se amplía y el raciocinio se instruye (...). La intuición se alimenta con cuanta generalidad lo concentre y defina, le dé mayor exactitud al obrar --no hechos, sino estímulos; no ideas particulares sino generales." (23)

---

siendo lo general abstracto, la acción sobre lo general sería la simple intención de obrar, la acción virtual apenas." Ibid., p. 101 Nótese que Lessa usa 'particular' para significar 'singular' 22) Suponemos que en este caso se refiere a la sensación del primer tipo. Cf. nota 5.

23) Ibidem, pp. 100 - 104

Tal es el proceso de dramatización. En él se expone el camino que la mente sigue para lograr la síntesis de lo singular y lo general. Este proceso de abstracción de los elementos particulares es el que tornará objetiva la impresión subjetiva de una realidad global. Así, la poesía dramática es el arte de mayor capacidad transformadora al ser el de mayor capacidad de abstracción. "Sobre o Drama" traza el camino a seguir para conquistar la cima del más alto renglón del arte supremo.

Hacia 1924, en un esbozo ensayístico, Pessoa decía que, aunque no hay arte puramente intelectual, el pensamiento puede colaborar con el sentimiento de tres maneras:

1) Siendo la base del sentimiento.

2) Interpretando ese sentimiento.

3) Mezclándose con él para intensificar su complejidad.

La primera es propia del arte clásico, la segunda del romántico y la tercera del decadentista (léase simbolista).

El primero, donde el verdadero artista primero piensa su poema y luego siente en base a lo que pensó, es el de mayor jerarquía. Pero es necesario matizar el empleo que da al término clásico. No lo limita a una época determinada, pues incluso ejemplifica al artista clásico con Alfred de Vigny y William Wordsworth entre otros (24). No obstante,

24) Ibid., p.149

se basa en un clasicismo específico. Este no es de ninguna manera el clasicismo francés, sino el griego:

"...el clasicismo francés fue (...) el peor enemigo de la tradición clásica porque fue un desvirtuador . (...) El griego aceptaba a manos llenas la experiencia entera de la vida, de la emoción, y a esa experiencia plena imponía la disciplina de su inteligencia. El francés castra, limita (...) primero la experiencia de la vida y después disciplina esa sensibilidad que castró. El clasicismo que resulta es tan natural como la castidad en un eunuco." (25)

Además, en el clasicismo griego encuentra el elemento que, con el refuerzo posterior de la filosofía post-kantiana alemana, sustentará su poética: la dialéctica:

"El movimiento de la Oda griega --estrofa, antiestrofa, epodo-- no representa una invención de los griegos, sino un descubrimiento. No es un postulado de la inteligencia humana, que a los griegos les fue dado encontrar. Su constatación no es la de una teoría artística, es la de un hecho cientí

25) Ibid., pp. 139 - 141

fico, de una ley de la inteligencia.

Este triple movimiento (...) es la ley orgánica de la disciplina mental, el regulamiento eterno de la creación psíquica. (...) lo vemos reaparecer (...), y siempre con el mismo carácter eterno en la historia del pensamiento. No es otra cosa que el triple movimiento sustancial de Hegel en el que el ser en sí (Sein) se torna otro ser (Dasein) y vuelve a sí (für sich Sein). En la doctrina cristiana, Dios Padre dé quien todo procede; Dios Hijo, por quien todo existe; Dios Espíritu Santo, para quien todo existe..." (26)

Creo pertinente aquí el siguiente comentario: En primer lugar, en la cita del fragmento ensayístico de 1924 al que se acaba de aludir se constata lo orgánico del pensamiento de Pessoa a la filosofía dominante inglesa, aquella que sustenta una concepción utilitaria de la Naturaleza, de la Realidad, a través de su examen racional. Así como la filosofía empiricista contribuye a una nueva interpretación del mundo, Pessoa contribuye a una nueva concepción de la poesía: El artista válido será aquél que contemple el sentimiento a la luz de la razón. Si la filosofía empiricista analiza la experien-

26) Ibidem, 139 - 141.

cia por la razón, Pessoa construye la experiencia poética con clara y conciente premeditación. Finalmente, no puede pasar desapercibida la presencia, cada vez menos encubierta, de Hegel. Baste para terminar de develarla la afirmación que en una carta borrador dirigida a Antonio Mora hace hacia 1915: "El fin del arte es imitar perfectamente la Naturaleza (...) si no olvidamos que imitar la Naturaleza no quiere decir copiarla, sino imitar sus procesos." Tal afirmación se aviene perfectamente con la siguiente consideración de G. W. F. Hegel:

"La Naturaleza y la realidad son fuentes en las cuales el arte no puede evitar inspirarse. En lo ideal tampoco, pues lo ideal no es nada nebuloso, general, abstracto. El objetivo perseguido por la imitación consiste, por el contrario, en reproducir los objetos de la Naturaleza, tal y como son, en su existencia exterior e inmediata, lo que sólo sirve para satisfacer el recuerdo. Ahora bien, lo que buscamos y exigimos, no es sólo la satisfacción del recuerdo, por la llamada directa de la vida en su totalidad, sino también la del alma." (27)

Asimilada a su propio ser, esta reflexión hace a Pessoa considerar a la obra de arte como la reproducción de una

---

27) HEGEL, Introducción a la estética, p. 45

Naturaleza viva; la imitación de la Naturaleza tanto en su exterioridad, en su apariencia, como en sus procesos internos. En la creación de la obra de arte se llevan a cabo dos operaciones: la descomposición del caos abstracto (Naturaleza o realidad percibida) para desachar los elementos puramente personales y, por tanto, inútiles, y, en seguida, su reconstrucción para producir otra que, siendo la misma, a la vez sea distinta: objetivada, dramatizada. Esta doble operación (que también, como el mismo Pessoa anota, significa una transformación) se basa en la interacción de dos elementos: inteligencia e intuición, mismos que harán de la obra de arte la síntesis objetivada de espíritu y materia. Así, cada poema debe ser un microcosmos que reproduzca los procesos de la realidad en toda su relatividad y contradictoriedad, ya que, como veremos más adelante, la obra que busque trascender debe estar estructurada como la Naturaleza, esto es, en base a la contradicción.

En uno de los artículos aparecidos durante 1912 en la revista A Águia, la cual en su segunda época se erige en órgano de difusión del movimiento llamado 'Saudosista',

uno de los movimientos literarios de principios de este siglo que señalaron nuevas direcciones a la literatura portuguesa, Pessoa escribe que el espíritu humano, debido a su propia naturaleza doblemente --interior y exteriormente -- perceptora, no puede funcionar nunca sino en términos de un dualismo, aunque se esfuerce en llegar, y hasta cierto punto lo consiga, a una concepción monística. Pero dentro de esa concepción sigue habiendo un dualismo. Aún cuando a uno de los elementos de la experiencia --materia y espíritu-- se lo niegue como realidad, no se lo niega como irrealidad.

No obstante, el tipo de dualismo está condicionado por lo que se considere la Realidad Absoluta, es decir, la versión que cada quien se elabora de la realidad y, debido a la limitación de ser solamente quien uno es, es absoluta pa-  
ra el que la elabora:

"El espíritu no puede admitir dos realidades: la idea de Realidad Absoluta comprende la idea de Unidad (...). Todo sistema filosófico, por lo tanto, siendo la tentativa de reducir a un monismo el dualismo esencial del mismo espíritu, es de entenderse que represente una sistematización de los

elementos de la Experiencia --materia o espíritu-- que el filósofo, por causas, que en esencia son de temperamento, considera la REALIDAD. " (28)

Según Pessoa, esta tentativa de suprimir dicho dualismo puede ser de tres tipos:

- 1) Negando toda realidad objetiva a uno de los elementos de la experiencia.
- 2) Admitiendo la realidad de ambos en un nivel equivalente objetivamente hablando.
- 3) Negando la realidad a ambos elementos de la Experiencia, considerándolos apenas como la manifestación, no real sino ilusoria, de una realidad única, verdadera y trascendente. (29)

Añade que en el primero estarían comprendidos materialismo y espiritualismo absolutos, en el segundo el panteísmo y en el tercero el trascendentalismo, aunque en los tres sigue habiendo dos formas. Así, habría un Panteísmo Materialista (TODO ES DIOS), cuyo representante sería Spinoza, y otro Espiritualista (DIOS ES TODO), cuyo representante "si hubiese sido pensado coherentemente, despojado de influencias de estrecha teología, hubiera sido Malebranche". Para el

28) PESSOA, Textos de crítica..., pp. 63 - 64

29) Ibidem, p. 65

Para el Panteísmo de cualquiera de estas dos clases, materia y espíritu son manifestaciones reales de Dios. Para los Trascendentalistas, materia y espíritu son manifestaciones irreales de Dios, o de lo trascendente, lo trascendente manifestándose como la ilusión, el sueño de sí mismo.

Pero de la síntesis de ambos, Panteísmo y Trascendentalismo, puede resultar otro sistema; Un sistema donde lo que es, es y no es al mismo tiempo; un sistema que trasciende de todos los sistemas, en que materia y espíritu son reales e irreales al mismo tiempo, Dios y no Dios a la vez: el Trascendentalismo Panteísta:

"Tan verdad es decir que la materia y el espíritu existen como que no existen, porque existen y no existen al mismo tiempo. La suprema verdad que se puede decir de una cosa es que ella es y no es al mismo tiempo. Por eso, pues, es que la esencia del universo es la contradicción: la irrealización de lo real, que es lo mismo que la realización de lo irreal. Una afirmación es tanto más verdadera cuanto mayor contradicción envuelve. Decir que la materia es material y el espíritu espiritual no es falso, pero es más verdadero decir que la materia es

espiritual y el espíritu material". (30)

Quisiera apuntar nuevamente la evidencia de la filosofía post-kantiana alemana, ahora ya no tanto en la voz de Hegel como en la de Fichte y Schelling, en lo referente al Trascendentalismo - Panteísta. Para ello pido atención para Henrique Heine, quien en Alemania apunta:

"Fichte, exactamente como Schelling, enseñaba que no existía más que un solo ser, el yo, el absoluto; enseñaba igualmente la identidad del ideal y de lo real. En la Doctrina de la ciencia (...) Fichte, por medio del acto intelectual, había querido construir lo real por lo ideal. (...) Fichte, partiendo de que el pensamiento y la Naturaleza no son más que una misma cosa, llega por operación del espíritu al mundo de los hechos, con el pensamiento crea la naturaleza, con lo ideal lo real. (...) Schelling, (...) partiendo del mismo principio, resuelve el mundo de los hechos en ideas puras, la naturaleza en pensamiento, lo real en ideal" (31)

No es difícil percibir a estos dos filósofos alemanes en los

---

30) Ibid., p. 67

31) HEINE, Alemania, pp. 103 - 105

anteriores fragmentos teóricos de Pessoa. La doctrina del absoluto de Schelling está muy presente en la consideración de lo que Pessoa llama Realidad Absoluta:

- a) El absoluto no es ni lo ideal ni lo real (ni espíritu ni materia), sino la identidad de ambos.
- b) Cuando un sujeto y un objeto están en presencia, el absoluto es la igualdad esencial de los dos.
- c) No hay más remedio que un solo ser, pero este ser único puede ser considerado al mismo tiempo, o alternativamente, como complemento ideal o como complemento real (material). (32)

5

Fernando Pessoa mecánicamente deduce que la Nueva Poesía Portuguesa, la poesía que a la sazón (1912) se escribe, es la poesía de un "Nuevo Renacimiento" (33), ya que goza de un equilibrio absoluto. En este sentido, asegura, la me-

---

32) Ibid., p. 107

33) Según él, los periodos cumbres de la literatura occidental han sido el Isabelino inglés y el Romántico francés (V. Hugo), cuyos antecedentes históricos, plíticos y sociales presentan claras analogías. Como la situación histórica de Portugal en el momento de Pessoa se asemeja a la de los mencionados periodos precedentes, nuestro poeta infiere, apoyándose en un examen "literario - sociológico -

tafísica de la Nueva Poesía Portuguesa es Trascendentalista-Panteísta. Por lo tanto, "aquello que se llama arte moderno (...) es apenas el principio de un arte --o, antes, la transición entre dos estadios de la evolución de la civilización. Entre el llamado Romanticismo y el arte que avanza aceleradamente hacia su auge." (34)

La Nueva Poesía Portuguesa es subjetiva, ya que lleva a cabo el desdoblamiento, el análisis de ideas y sensaciones, lo cual es característico de una vida interior. Pero también es objetiva, ya que la Naturaleza (realidad exterior) constituye su gran preocupación y "casi" exclusiva inspiración. En tanto la poesía subjetiva analiza, la objetiva sintetiza. La Nueva Poesía Portuguesa lleva a cabo ambas cosas a la vez. Y, aún más, lleva a cabo la espiritualización de la naturaleza y la naturalización del espíritu, lo que la hace ya no puramente panteísta, sino Super Panteísta. (35)

Con todo, Pessoa consideraba que la Nueva Poesía Portuguesa tenía todavía un obstáculo por superar, un solo detalle que corregir para lograr el equilibrio total. En una carta

---

psicológico", que Portugal se encontraba en el umbral de una época de esplendor literario. Cf. Ibid., pp. 50-74

34) PESSOA, Páginas de estética e de teoria..., p. 157

35) Cf., PESSOA, Textos de crítica..., pp. 50-52

al poeta Jaime Cortesao, fechada en Lisboa el 22 de enero de 1913, escribe:

"...apunté en uno de mis artículos en A Águia lo que da el valor especial a nuestra poesía novísima, que equilibra la poesía de la Naturaleza (...) con la poesía del Alma. Pero hubo una cosa que ahí no dije, no a propósito, sino porque se me escapó en ese primer análisis del asunto. Es que hay un tercer elemento, y en ese peca nuestra Nueva Poesía: es la construcción, aquello que se puede llamar la organicidad de un poema, aquello que nos da al leer lo la impresión de que es un todo vivo, un todo compuesto de partes, y no simplemente partes componiendo un todo. " (36)

6

De esta manera, vemos que para Fernando Pessoa el arte ha de ser la representación concreta de la realidad, tanto en su aspecto fenomenológico como en su aspecto esencial; la o-

---

36) Ibid., p. 91

bra de arte debe ser una realidad absoluta en tanto tiene su determinación en sí misma. Lo anterior coincide con la cuestión del objetivo absoluto del arte en Hegel como la conciliación de los contrarios (37), y lo lleva a negar la función social del arte, ya que de tenerla el arte devendría un medio para lograr un fin moral, cosa que lo igualaría a la historia o a la religión. Sin embargo, Hegel dice: "Decir que el arte debe tener como objetivo la moralización es formular una definición trivial, superficial, vaga, pero, al mismo tiempo, no carente de precisión"; y Pessoa afirma que el arte "ha de servir de guía a la experiencia de los que vendrán". Si no como fin último, de cualquier manera Pessoa otorga al arte una función social y hace al arte un medio para conseguir una determinada utilidad: la aprehensión de la realidad para su explicación y aprovechamiento.

El conocimiento preciso de la materia, objeto de la transformación incesante en el mundo que despierta a la industria mayor, y que exige sobre todo rendimiento, producción, ahorro de esfuerzo, energía, capital, requiere que el mundo sea visto de otro modo, y que para verlo a fondo haya que buscar las más diversas perspectivas, todos los puntos de vista. De aquí

---

37) HEGEL, Op. Cit., pp. 94 - 98

que Fernando Pessoa, inmerso y totalmente orgánico a esta visión del mundo, no se resigna a ser 'sólo quien es' e in tente la aprehensión de la realidad desde distintos ángulos a la vez. Para ello aplicará su teoría poética sobre distintos temperamentos y bases mentales; forzando su capacidad de dramatización elaborará diversas versiones de la realidad externa o caos bastracto que sean en sí realidades absolutas, mismas que orgánicamente constituirán la suya propia. Tal empresa (que al mismo tiempo se propone el perfeccionamiento de la Nueva Poesía Portuguesa) se llevará a cabo, recordemos, determinada por una cultura dominante que le impone cierta visión del mundo y de la poesía y por determinadas circunstancias sociales que lo han llevado, desde niño, a inventar personajes. He aquí, pues, que los heterónimos surgen como un instrumento para aprehender la realidad; como un instrumento conciente, orgánico a una ideología dominante y no "orgánicos" en el sentido de naturales como una tendencia mental histórica o histórico-neurasténica.

Invito ahora al lector a pasar al siguiente capítulo donde se intentará in situ un somero análisis comprobatorio del mecanismo de este instrumento para la aprehensión de la realidad.

CAPITULO

TRES

!

I.-

Aunque Alvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis son considerados los heterónimos por excelencia, es conveniente aclarar que no fueron los únicos. Pessoa tenía otros que no pasaron de ser heterónimos ocasionales, como Coelho Pacheco, por ejemplo, o, en el mejor de los casos, semiheterónimos, como su creador mismo los llamaba. Entre estos últimos destacan Bernardo Soares, una mala copia de Alvaro de Campos que sólo emergía en los momentos de cansancio físico, y Alexander Search, quien escribía en inglés (1). El primero es autor de un libro de prosas titulado Livro do desassossego y el segundo de una serie de plaquettes que luego reunió en un libro titulado English Poems, mismo que años más tarde publicó como Fernando Pessoa. Sin embargo, debido a su escasa trascendencia, hemos decidido dejarlos de lado y concentrar nuestra atención en los heterónimos fundamentales.

Para su edición en la casa Ática de Lisboa, los señores João Gaspar de Simões y Luis de Montalvor compilaron y ordenaron la obra poética de Pessoa básicamente de la siguiente manera:

---

1) Hay que tener presente que Fernando Pessoa propiamente comenzó a escribir en portugués a los dieciséis años, ya que, debido a su temprana residencia en tierras inglesas, hasta bien entrado en su primera juventud utilizó la lengua inglesa primordialmente.

- a) Poemas de Fernando Pessoa (ortónimo)
- b) Poemas de Alberto Caeiro
- c) Poemas de Alvaro de Campos
- d) Poemas de Ricardo Reis
- e) Mensagem
- f) Poemas Dramáticos
- g) English Poems
- h) Quadras ao gosto popular

El primer tomo constituye la reunión de los poemas dispersos en revistas y periódicos firmados como Fernando Pessoa. Junto con Mensagem, único libro propiamente dicho que publicó en vida además de English Poems, se puede decir que es la totalidad de la obra ortónima, aunque sería pertinente distinguir el carácter épico de Mensagem (2) del carácter eminentemente lírico de los poemas reunidos en el primer tomo.

El tomo titulado Poemas Dramáticos contiene "O marinheiro. Drama estático en un acto." y "Primeiro Fausto". Estos poemas están escritos en forma dialogada y con personajes a

---

2) Mensagem es básicamente la historia de Portugal a través de símbolos ocultistas. No hay que olvidar la fascinación que las ciencias ocultas ejercían sobre nuestro poeta, quien además era astrólogo consumado.

la manera teatral. Desgraciadamente sólo terminó y publicó el primero (revista Orpheu, 1. Enero-febrero-marzo de 1915. (3)). "O Marinheiro" está escrito evidentemente siguiendo la pauta de la obra del ruso Nikolai Nikolaievich Evreinov El teatro del alma, a la que Pessoa califica como espantosa por el desequilibrio que hay entre arte e inteligencia (4). Igual que Evreinov, Pessoa ubica en el interior del alma humana, representada en su caso por un castillo antiguo, a los personajes que, tanto en uno como en otro, representan a las subindividualidades del espíritu: mientras el ruso los llama A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>, etc., el portugués los llama Veladora 1, Veladora 2... De cualquier forma, "O Marinheiro" es una obra que merece atención especial.

"Primeiro Fausto" quedó inconcluso; esbozado casi totalmente, sólo una mínima parte alcanzó la forma dialogada. A diferencia de "O Marinheiro", "Primeiro Fausto" iba a estar escrita en verso. En el plan que el autor elahoró puede leer-

---

3) Orpheu fue fundada por Pessoa, Sá Carneiro y el pintor Almada Negreiros, entre otros, en abril de 1915. Poco tiempo después se convirtió en el órgano del movimiento sensacionista.

4) "Pero en este caso pone inteligencia de más y arte de menos en la obra, que se queda, como la mayoría de las innovaciones literarias y artísticas modernas, no en el arte, sino en las curiosidades de la inteligencia." Cf. PESSOA, Página de ontética o de teoría..., pp. 93 - 94

se: "El conjunto del drama representa la lucha entre la Inteligencia y la Vida, en que la Inteligencia siempre es vencida. La Inteligencia está representada por Fausto, y la Vida de distintas maneras, según las circunstancias accidentales del drama" (5). Este poema constaría de cinco actos:

- 1o. Conflicto de la Inteligencia consigo misma
- 2o. Conflicto de la Inteligencia con otras Inteligencias
- 3o. Conflicto de la Inteligencia con la Emoción
- 4o. Conflicto de la Inteligencia con la Acción
- 5o. Derrota de la Inteligencia.

Pessoa esbozó solamente hasta el 4o. acto. Es evidente que existe relación entre "Primeiro Fausto" y Fausto de Goethe, sin embargo, ya que consideramos que tal punto, y la obra en general, merece una aplicación particular, no abundaremos; solo agregamos que es muy probable que Pessoa haya pensado escribir tres Faustos, pues en una nota suya encabezada por la indicación "Plan de los tres Faustos", se lee el siguiente esquema:

- I) Oposición entre la Inteligencia y la Vida
- II) Oposición entre el Deseo y la Realidad

---

5) PESSOA, Poemas Dramaticos, p. 67

### III) Oposición entre el No-Ser y el Ser. (6)

Las Quadras ao gosto popular son lo que pudiera llamarse el arte menor de Pessoa. Son coplas al estilo popular de una sencillez --al menos aparente-- deliciosa.

Para los fines de nuestro trabajo tomaremos los poemas reunidos en el primer volumen y Mensagem, pero sin hacer distinción alguna entre lírica y épica, ya que por el momento nos interesa la obra de Pessoa ortónimo de manera general.

El volumen correspondiente a Alberto Caeiro contiene, además de poemas dispersos, el poema fundamental (que casi es un libro) de este heterónimo: "O guardador de rebanhos", mismo que utilizaremos en este trabajo. De los otros dos heterónimos, Reis y Campos, haremos una selección, pues nunca se pensó que sus poemas fueran a integrar un libro strictu sensu.

Una vez delimitado nuestro campo de acción comenzaremos nuestra reflexión sobre cada uno de los heterónimos, no sin antes pedir al lector que tome en cuenta el propósito del presente capítulo: comprobar la función de los heterónimos como instrumento para aprehender la realidad; <sup>vale explicar nuestra conciencia</sup> ~~estados-conciencia~~

cia de que la obra de cada heterónimo merecería varios libros.

6) Ibidem, p. 71

II.-

Alberto Caeiro.

El rasgo fundamental del heterónimo Alberto Caeiro parecería ser su voluntad de considerar el mundo percibido a través de sus sentidos como esencial y verdadero en su solo aspecto fenomenológico. Pretende lograr la aprehensión de la Naturaleza despojada de elementos subjetivos, ya que dichos elementos distorsionan, falsean el ente percibido. Caeiro, en un primer nivel, da existencia objetiva sólo al aspecto material de la Experiencia.

X

"Olá, guardador de rebanhos,  
Aí a beira da estrada,  
Que te diz o vento que passa?"

"Que é vento, e que passa, -  
E que já passou antes,  
E que passará depois.  
E a ti o que te diz?"

"Muita coisa mais do que isso,  
Falame de muitas outras coisas.  
De memorias e de saudades

E de coisas que nunca foram."

"Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento,

O que lhe ouviste foi mentira,

E a mentira está em ti."

(7)

Este fragmento ilustrar de maneira exacta esa intención. La Naturaleza, la Realidad, en este caso representada en el viento, fue, es y será, tal es la única verdad, todo lo demás es mentira: lo verdadero es lo objetivo, lo subjetivo es falso.

Por medio de los sentidos, y sobre todo de la vista, Alberto Caeiro va en pos de los real absoluto, sin discriminar percepción y objeto:

XXVI

"...

Uma flor acaso tem beleza?

Tem beleza acaso um fruto?

Nao: tem cor e forma

E existencia apenas.

A beleza ó o nome de qualquer coisa que não existe

---

7) PESSOA, Poemas de Alberto Caeiro, pp. 38 - 39

E de coisas que nunca foram."

"Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento,

O que lhe ouviste foi mentira,

E a mentira está em ti."

(7)

Este fragmento ilustra de maneira exacta esa intención. La Naturaleza, la Realidad, en este caso representada en el viento, fue, es y será, tal es la única verdad, todo lo demás es mentira: lo verdadero es lo objetivo, lo subjetivo es falso.

Por medio de los sentidos, y sobre todo de la vista, Alberto Caero va en pos de lo real absoluto, sin discriminar percepción y objeto:

XXVI

"...

Uma flor acaso tem beleza?

Tem beleza acaso um fruto?

Nao: tem cor e forma

E existencia apenas.

A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe

---

7) PESSOA, Poesias de Alberto Caero, pp. 38 - 39

Que eu dou as coisas em troca do agrão que  
me dão."

(8)

Para él no hay más profundidad que la superficialidad percibida:

XXXIX

"...

Porque o sentido oculto das coisas

E nelas não terem sentido oculto nenhum."

(9)

Lo objetivo será la sensación (entendida ésta como dato directo de los sentidos) despojada del elemento intelectual. Por lo tanto, Caeiro es un poeta intuitivo en primera instancia y, en consecuencia (Cf., p.25), fundamentalmente vital.

II

"...

Creio no Mundo como num malmequer,

Porque o vejo. Mas não penso nele

Porque pensar é não compreender...

O mundo não se fez para pensarmos nele

(Pensar é estar doente dos olhos)

Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

---

8) Ibid., p. 50

9) Ibid., p. 61

Eu nao tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...  
Amar é a eterna inocencia,  
E a única inocencia é não pensar..."

(10)

Caeiro da existencia objetiva solamente al elemento material de la Experiencia. Por lo tanto, en este primer nivel, el heterónimo se nos muestra, de acuerdo a las consideraciones teóricas de Fernando Pessoa expuestas en el capítulo anterior, como un poeta materialista.

Sin embargo en un segundo nivel, vemos que el poeta da existencia igualmente objetiva al otro elemento de la Experiencia. Leamos con atención el siguiente poema.

XXXIV

- 1) Acho tão natural que não se pense
- 2) que me ponho a rir às vezes, sozinho,
- 3) Não sei bem de que, mais é de qualquer coisa
- 4) que tem que ver com haver gente que pensa...

---

10) Ibid., pp. 22 - 23

- 5) Que pensará o meu muro da minha sombra?
- 6) Pregunto-me às vezes isto até dar por mim
- 7) A preguntarme coisas...
- 8) E então desagrado-me, e incomodo-me
- 9) Como si desse por mim com un pé dormente...
- 10) Que pensará isto de aquilo?
- 11) Nada pensa nada.
- 12) Terá a terra consciencia das pedras e plantas que tem?
- 13) Se ela a tiver, que a tenha...
- 14) Que me importa isso a mim?
- 15) Se eu pensasse nessas coisas,
- 16) Deixaria de ver as arvores e as plantas
- 17) E deixava de ver a Terra,
- 18) Para ver só os meus pensamentos...
- 19) Entristecia e ficava as escuras.
- 20) E assim, sem pensar, tenho a Terra e o Céu.

(11)

Desde el primer verso el poema es una paradoja. El encontrar natural que <sup>no</sup> se piensa es de hecho estar pensado. En adelante, hasta el verso 4, hay una progresión que llega a la negación del verso 1, y que además cocloca a Caieiro, por acción de su reflexión en la no reflexión, en el lugar de

---

11) Ibid., p. 57

los que piensan, convirtiéndose a sí mismo en sujeto de su propia burla. El quinto verso, de manera muy hiperbólica, expresa su idea de que el perceptor de la Naturaleza, ésto es el hombre, debe percibirla como un muro a una sombra y no al objeto que produzca esa sombra; es decir, el hombre sólo tendrá conocimiento de una realidad aparente, por lo tanto, el pensar en la esencia de las cosas es inútil, lo cual implica otra paradoja, ya que entonces el verdadero conocimiento (el no intelectualizado) de Caeiro es de todas maneras un falso conocimiento. Del verso 6 al 7 hay una toma de conciencia de la inutilidad que representa la acción de cuestionar; los versos 10 y 11 resumen la idea. Los versos 12 y 13 contradicen la lógica de la afirmación que se acaba de hacer: Si "nada piensa nada", a la pregunta de "si la tierra tiene conciencia de las piedras y las plantas que tiene" correspondería un no rotundo, sin embargo, contesta "si la tiene, que la tenga"; ni afirma ni niega, después de que afirmó y negó. En seguida, el verso 14, que en realidad es una negación: "No me importa", a la vez es una afirmación, pues tan le importa que se lo pregunta. Del verso 15 al final continúan las paradojas: Si pensara en todo esto que hemos venido desglosando, dice, "entristecería y quedaría a oscuras", en cambio así sin pensar, tiene "la Tierra y el Cielo"; sin embargo, está pensando en todo ello y gracias a eso es que aprecia el valor de no pensar en nada, además de que, contrariamente a lo

que afirma, no deja de "ver los árboles y las plantas" y "tiene la tierra y el cielo".

Vemos, pues, como Alberto Caeiro, enemigo de las intelectualizaciones, es un pensador. Caeiro, al sentir en base a la consideración de la esencialidad de lo fenómeno lógico, adquiere la categoría de artista clásico; al elaborar su discurso a base de la contradicción cumple con el requisito indispensable de equilibrio y veracidad; y, finalmente, al dar existencia objetiva a los dos elementos de la Experiencia, es un poeta Panteísta, y al inclinarse hacia un objetivismo que lo hace considerar el elemento material de la Experiencia con cierta primordialidad, más exactamente es un poeta Panteísta Materialista.

Alberto Caeiro, partiendo del dato directo registrado por los sentidos, elabora una realidad propia que, de acuerdo con el pensamiento hegeliano, es absoluta, ya que al conciliar los contrarios encuentra sus determinaciones en sí misma. Por motivos que Pessoa justifica como de temperamento y base mental, Caeiro se inclina por la vertiente materialista de la Experiencia, constituyendo la visión de una Realidad que, en última instancia, como lo hemos desprendido del examen de su poesía, es inabarcable. De esta forma, los elementos propuestos como fundamentos de la

obra de Fernando Pessoa se amalgaman para conformar la poesía de Alberto Caeiro.

### III.-

#### Ricardo Reis.

Al contrario de Alberto Caeiro de quien Pessoa decía era un poeta inculto que manejaba con limitaciones la lengua portuguesa, Ricardo Reis es un poeta culterano. Sus datos biográficos indican que su formación básica la adquirió en un colegio jesuita y posteriormente, aunque era médico de profesión, "debió cursar filología clásica" (sic.). En su obra es evidente esta formación clásica. El hecho mismo de no haber escrito, poéticamente hablando, (ya que según tenemos noticia también es autor de crítica literaria la cual por desgracia desconocemos), sino odas es de suyo bastante significativo. Por si esto fuera poco, sus poemas, sus odas, están escritos trastocando los patrones sintácticos para imitar los esquemas latinos:

As rosas amo dos jardins de Adonis,  
Essas volucres amo, Lidia, rosas  
Que em o dia que nascom  
Em esse dia morrem.

(12)

La influencia literaria más patente en Ricardo Reis es,

---

12) PESSOA, Odas de Ricardo Reis, p. 34

según convienen críticos como Jacinto do Prado Coelho, Horacio. El Beatus ille de este autor es palpable, así como lo seco y epigramático de su estilo. Además, en los elementos que componen sus odas encontramos multitud de alusiones a la antigüedad latina en estrecha convivencia con elementos de la realidad contemporánea, un ejemplo palpable de este heterónimo, es la promiscuidad a la que obliga a las mitologías latinas y cristianas; de la convivencia a la que obliga a Apolo, Saturno, Orfeo, Cloe, Lidia, etc., con Cristo, María y demás elementos cristianos, resulta el carácter pagano de Ricardo Reis:

Mas que os teus crentes te não ergam sobre  
Outros, antigos deuses que dataram

Por filhos de Saturno

De mais perto da origem igual das coisas,

E melhores memorias recolheram

Do primitivo caos da Noite

Onde os deuses não são

Mais que estrelas súbditas do Fado.

Tu não es mais que um Deus eterno

Não a ti, mas aos teus, odeio, Cristo.

Panteão que preside

A nossa vida incerta.

(13)

En ese paganismo, o neo-paganismo, de Reis se siente la presencia de Nietzsche, aunque el mismo Pessoa respecto al paganismo nietzscheano dice:

"A Nietzsche le aguzó su intuición el odio al cristianismo (...), pero erró porque no era en nombre del paganismo grecorromano que levantaba el grito, aunque así lo creyera; era en nombre del paganismo nórdico de sus mayores. Y aquel Dionisos que contrapone a Apolo nada tiene que ver con Grecia: es un Baco alemán. Y aquellas teorías inhumanas, tan excesivas como las cristianas, aunque en otro sentido, nada deben al paganismo claro y humano de los hombres que crearon todo lo que verdaderamente subsiste, resiste y aún crea de nuestro sistema de civilización." (14)

No obstante, no abunda en una justificación del paganismo de Reis. Seguramente un estudio a este respecto pue  
de esclarecer las diferencias entre uno y otro.

Reis buscó por medio de la frialdad en la poesía (15),

13) Ibidem, p. 75

14) Citado por J.A. Llardent en revista Poesía, p. 130

15) "La poesía es una música que hacemos con ideas y, en consecuencia, con palabras (...). Cuanto más fría, más verdadera!"  
Idem.

ésto es, distanciándose de la emoción, objetivándola, ser epicúreo y estoico al mismo tiempo. Esta dicotomía entre una formalidad latina adquirida en su formación escolar y un fundamento helénico procedentes de sus meditaciones filosóficas, llevan a Pessoa a afirmar que Reis era "latinista por formación y 'semihelenista' por vocación". De Epicuro aprendió el distanciamiento de la vida para lograr la tranquilidad, primera condición de la felicidad; a apreciar el placer estático (16) y a buscar el no sufrimiento más que el placer: la prudencia como bien supremo...

"...

Quer que gozemos, quer não gozemos, passamos como  
o rio.

Mais vale saber passar silenciosamente.

E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam  
a voz

Nem invejas que dão movimento de mais aos olhos,  
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre  
correria,

---

16) "Dynamic pleasures consist in the attainment of a desired end, the previous desired having been accompanied by pain. Static pleasures consist in a state of equilibrium, which results from the existence of the kind of state of affairs that would be desired if it were absent". Vid., "The Epicureans", en B. RUSSELL, A History of Western Philosophy, p.

E sempre iria ter o mar

...

Ao menos, se for sombra antes, lembra-te-ás de mim  
depois

Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te  
mova

Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos  
Nem fomos mais do crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro  
sombrio,

Em nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.

Serme-ás suave à memória lembrando-te assim a beira-  
rio,

Pagã triste e com flores no regaço.

(17)

De los estoicos, cuya distinción de los epicureístas es muy sutil, probablemente haya tomada la antinomia determinación / libre albedrío (18):

Só esta liberdade nos concedem

---

17) PESSOA, Op. Cit., pp. 23 - 24

18) "The univers is a single animate Being, having a soul wich may also be called God or Reason. As a whole, this being is free, God decided, from the first, that He would act according to fixed general laws, but He chose such laws as would have the best results." Vid., RUSSEL, Op. Cit., "Stoicism", pp. 266 - 267

Os deuses: submetermo-nos  
Ao seu dominio por vontade nossa.  
Mais vale assim fazernos  
Porque só na ilusão da liberdade  
A liberdade existe.  
Nem outro jeito os deuses, sobre quem  
O eterno fado pesa,  
Usam para ser calmo e possuido  
Convencimento antigo  
De que é divina e livre a sua vida.  
Nós, imitando os deuses,  
Tão pouco livres como eles no Olimpo,  
Como quem pela oreia  
Ergue castelos para encher os olhos,  
Ergamos nossa vida  
E os deuses saberão agradecer-nos  
O bem como eles.

(19)

Todas estas influencias\*, adquiridas ya sea por formación o por lo que se quiera, es decir, toda esta biografía intelectual no hace más que justificar una actitud filosófica-literaria que habilita a Reis como una pieza orgánica de un todo mayor, tal como lo es también Casiro.

19) PESSOA, Op. Cit., pp. 42 - 43

\* que en realidad son la integración del pensamiento griego al de Pessoa

Si Caeiro da preferencia al elemento material de la Experiencia, Reis se la da al elemento espiritual. La poesía de este heterónimo es una constante meditación, explícita y no implícita como en Caeiro, cuyo tema es el trasfondo que pueda haber en la representación material de la Naturaleza: La Naturaleza como una proyección de la interioridad humana. La realidad material para Reis no tiene sentido si no es asociada con el elemento subjetivo de quien la percibe. El espacio más verdadero es el espacio interno. Reis, aunque parte del contacto con la realidad exterior, a la cual obviamente confiere existencia objetiva, existe primordialmente en virtud de la realidad interna. Por tal motivo, es posible considerar a este heterónimo también un poeta Panteísta, pero Panteísta Espiritualista.

Ricardo Reis, no obstante da espiritualismo, se niega a las pasiones y, en general, a toda manifestación puramente intuitiva. Es un poeta clásico no por sus temas o por las características formales de su expresión, sino porque sujeta el rasgo fundamental de la espiritualidad, de la subjetividad, a una base racional y no al revés. Así, la contradicción, indispensable para dar equilibrio y calidad de verdad a su discurso es conseguida. La obra de Reis, al ser

la síntesis de los contrarios que la componen, resulta una realidad absoluta; una realidad elaborada, como en el caso de Caeiro, por una base mental particular que lo inclina hacia una vertiente de la Experiencia.

Por otro lado, se puede decir que no obstante la discrepancia con Caeiro en cuanto al espiritualismo o materialismo del Panteísmo de cada cual, Reis coincide en el fondo al afirmar la imposibilidad de conocer la realidad. Así como el conocimiento de Caeiro de cualquier forma sería un falso conocimiento, el de Reis lo es también, aunque en este último haya una aceptación de principio de esta falsedad:

Tão cedo passa tudo quanto passa!

Morre tão jovem ante os deuses quanto

Morre! Tudo é tão pouco!

Nada se sabe, tudo se imagina.

Circunda-te de rosas, ama, bebe

E cala. O mais é nada.

(20)

---

20) PESSOA, Op. Cit., p. 92

#### IV.-

##### Alvaro de Campos.

De manera general, de Alvaro de Campos puede decirse que es el heterónimo eminentemente intuitivo. Ante el estímulo del mundo exterior Campos da rienda suelta aun torrente de sensaciones internas aparentemente fuera del dominio de la razón; no por nada dice Pessoa: "Campos es la parte más históricamente histórica de mí".

Según Jacinto do Prado Coelho, la obra de Campos acusa una evolución en tres etapas claramente definidas:

- 1) la del poema "Opiario", cuya fecha (ficticia) es marzo de 1914;
- 2) la del futurismo, en la que destacan las odas, en especial la "Ode Triunfal", "Saludação a Walt Whitman" y la "Ode Marítima";
- 3) desde "Casa branca nau preta" (11/xi/1916), hasta la muerte de Pessoa (30/xi/35) (21)

La primera fase es la llamada 'decadentista'. "Opiario" fue escrito por Pessoa para ser publicado en el primer número

---

21) Cf., PRADO C., Jacinto, Unidade e diversidade..., p. 57

ro de la revista Orpheu. Con objeto de implementarle a Alvaro de Campos una primera fase, fecho el poema dos años antes, durante una supuesta travesía del heterónimo regresando de Oriente. "Opiario" cumple su cometido; aunque ya hay en él el germen de la temática fundamental de Campos (la vida como ilusión de la realidad, el mundo fenomenológico como un absurdo, etc.), "todavía" no hay la exaltación, la grandilocuencia y la torrencialidad de imágenes y enumeraciones siempre relacionadas a una modernidad industrial, que dan a la expresión de Campos su carácter. En "Opiario" la expresión es contenida y, hasta cierto punto, serena, a través de versos medidos (endecasílabos) agrupados en 43 cuartetos:

Eu acho que não vale a pena ter  
Ido ao Oriente e visto a India e a China.  
A terra é semelhante e pequenina  
E há só uma maneira de viver.

Por isso eu tomo ópio. É um remedio  
Sou um convalescente do Momento.  
Moro no rés-do-chão do pensamento  
E ver passar a vida faz-me tédio.

Fuma. Canso. Ah, uma terra a onde, em fim,  
Muito a leste não fosse o oeste já!

Pra que fui visitar a India que há  
Se não ha India senão a alma em mim?

(22)

La segunda fase es la francamente futurista; explosiva y delirante. Whitman será la presencia omnisciente que conducirá la poesía de este periodo. Como el norteamericano, Campos exalta la vida moderna y se entrega a ella aparentemente en cuerpo y alma

Endless unfolding ages!

And mine a word of the modern, the word En-Masse

...

I accept Reality and dare not question it,

...

Hurrah for positive science! Long live exact demonstra-

(tion! (23)

Á dolorosa suz das grandes lampadas eléctricas da fábri-

(ca

Tenho febre e escrevo

...

Em febre e olhando os motores como a um Natureza tropical

Grandes trópico humanos de ferro e fogo e força -- (24)

---

22) PESSOA, Poesias de A. de Campos, pp. 137 - 138

23) WHITMAN, Leaves of Grass, pp. 66 - 67

24) PESSOA, Op. Cit., p. 144

Igual que Whitman, Campos se canta a si mesmo orgulhoso de sentirse un cosmos, de sentirse inconteniblee..

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,  
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and bree-  
... (ding,

...

Unscrew the locks from the doors!  
Unscrew the doors themselves from their jambs!

...

I believe in the flesh and the appetites,  
Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part  
    (and tag of me is a miracle  
Divine am I inside and out, and I make holy whatever  
    (I touch or untouched from...

(25)

Tirem esse lixo da minha frente!  
Metam-me em gavetas essas emoções!  
Daqui pra fora, políticos, policia, metetrizes, soutc-  
    (neurs,  
Tudo isso é letra que mata, não o espírito que dá a  
    (vida.

O espírito que dá a vida neste momento sou EU!

...

---

25) WHITMAN, Op. Cit., pp. 67 - 68

Abram-me todas as janelas!

Arranquem-me todas as portas!

...

Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,

...

Com uma voluptuosidade que ja está longe de mim!

(26)

Tanto en Whitman como en Campos encontramos la enumeración como ansia totalizadora, el mismo entusiasmo por vivir en plenitud cada momento de una Realidad violenta, de máquinas y convulsiones anímicas, donde el elemento sensorial es primordial.

Jacinto do Prado Coelho considera la "Ode Marítima" el punto de transición entre esta segunda fase y la tercera, donde, dice, "es el poeta del abatimiento, de la atonía, de la aridez interior, del descontento de sí y de los otros (...) Brusco y oprimido, sus palabras son ahora más humanas, late en ellas mayor sinceridad" (27). En esta oda conviven los momentos delirantes típicos de la segunda etapa...

Ah, torturai-me e abri-me!

26) PESSOA, Op. Cit., pp. 208 y ss.

27) PRADO COELHO, Op. Cit., pp. 64 - 65 Aunque es necesario matizar tal aseveración, ya que el tedio y el abatimiento son constantes en Campos desde la primera fase.

Desfeito em pedaços conscientes  
Entornai-me sobre os conveses,  
Espalhai-me nos mares, deixai-me  
Nas praias ávidas das ilhas!

...

Fazer de mim qualquer coisa como se eu fosse  
Arrastado --ó prazer, ó beijada dor!--  
Arrastado a cauda de cavalos chicoteados por vós...  
Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!  
Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-  
EH-EH! No MA- A-A-A-AR!

(28)

con los introveridos que ya presagian la tercera

Não poder viajar pra o passado, pra aquela casa e aquela  
(afeição)

E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!

...

Evoco, com um esforço desesperado, seco, nulo,  
A canção do Grande Pirata, quando estava a morrer

...

Mas a canção é uma linha recta mal traçada dentro de mim...

(29)

---

28) PESSOA, Op. Cit., pp. 188 - 189

29) Ibid., pp. 194 - 195

En la tercera etapa, el heberónimo se despoja de todos los atavíos de la modernidad y manifiesta más puramente lo que podría decirse que es su pensamiento. Pese a que, como decíamos anteriormente, Campos quiere entregarse a la exterioridad del mundo regodeándose en el vértigo de las impresiones que éste causa en él y que aparentemente desata un delirio de sensaciones internas expresadas en las raras enumeraciones, exclamaciones y auténticos gritos, en la tercera etapa podemos constatar que Campos es la parte más calculadamente histórica de Fernando Pessoa. Cada acceso de desquiciamiento ha sido perfectamente calculado (momento de aparición, grado de intensidad y extensión) para lograr el efecto preciso que desea el poeta y, además, hacer del poema una totalidad armónica que, si se nos permite, diríamos es de una perfección sinfónica ya que cada oda tiene bien definido cada movimiento y los temas que lo componen se desarrollan equilibradamente, jamás al azar. De tal suerte, Campos vive una Orgia intelectual de sentir a vida.

Campos es objetivista a la manera de Caioiro, es decir, concede importancia primera al elemento externo de su Experiencia. Sin embargo, interioriza toda la exterioridad que lo estimula y crea una exterioridad internalizada en la cual, mediante la razón, se regodea, oborgando así existencia objetiva equivalente a unos elementos de la Experiencia

Estou hoje dividido entre a leldade que devo

A tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

(30)

Campos postula la existencia objetiva, pero inaccesible, de una Realidad suprema a la manera de Caeiro, y aunque, contrariamente a él, no niega la validez de lo subjetivo, lo considera también una entidad inaccesible; así, conviven en este heterónimo dos imposibilidades: la del exterior, como cosa cognoscible, y la del interior, como espacio vivible a la manera de Reis.

Janelas do meu quarto,

...

Dais para o misterio de uma rua cruzada constantemente por

(gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,

...

Sempre uma coisa defronte da outra,

Sempre uma coisa tão inútil como a outra,

Sempre o impossível tão estúpido como o real,

Sempre o misterio do fundo tão certo como o sono de mistério

---

30) Ibidem, p 253

(da superficie,

Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa

(nem outra.

(31)

Tenemos, pues, que la obra de Alvaro de Campos también cumple con ser la elaboración de una realidad absoluta que se aboca a la imitación de la realidad moderna e industrial, para la cual la base mental que sustentará su elaboración debe ser de tal manera apta que justifique y propicie la imitación de los procesos, que soporte la tensión que la conciliación de los contrarios que la conforman impone.

La obra de Campos es otra versión de la misma realidad inabarcable que Caeiro y Reis aprehenden sin aprehender. La obra de Campos, nutrida en las mismas fuentes ideológicas, se presenta como parte orgánica de una visión idealista-utilitaria del mundo. Poco a poco el modelo teórico-poético de Pessoa se va concretando.

V.-

Fernando Pessoa.

Así como la poesía de Caeiro se da en un mundo de campirana sencillez, la de Reis en uno latinizante-arcaisante y el de Campos en otro moderno y violento, la poesía ortónima se da en uno romanticista-decadentista, suspendida en un cosmos onírico, de noches, tinieblas, ríos, lagos, castillos, jardines, fuentes, rosas, etc., donde el tiempo, como en un sueño, parece no transcurrir. El universo ortónimo rechaza la violencia vital de Campos, el academicismo de Reis y su lirismo es más refinado que el de Caeiro. En su régimen adjetivo destacan los que sugieren al tacto y al oído, lo cual provoca en el lector un rango más amplio de evocaciones que en los demás heterónimos, y, además, a esto se añade una cuidadosamente una cuidadosa elaboración rítmica, rímica y fonológica en los poemas; un ejemplo característico de la poesía ortónima es el siguiente:

Leve, breve, suave,  
Um canto de ave  
Sobe no ar com que principia  
O dia.

(32)

---

32) PESSOA, Poesias de Fernando Pessoa, p. 97

En este fragmento apreciamos la importancia rítmica y fonológica como complemento del contenido semántico. El poeta compara el amanecer con el canto de un ave. El punto de contacto entre ambos es su calidad volátil, misma que se da en un medio común: el aire. La sonoridad de los vocablos, donde los diptongos ocupan un papel fundamental, junto con la disposición de los acentos contribuyen a dar la sensación del momento en que el canto y el día emprenden el vuelo.

En conjunto, advertimos que Pessoa ortónimo tiende a la negación de la realidad externa que sus sentidos le transmiten. A la manera de Campos, interioriza la exterioridad percibida, pero en su caso, pero, en su caso, la transforma en una alegoría de características oníricas. El sueño es el refugio y al mismo tiempo la tortura de quien acepta la autenticidad de una realidad que, contra su voluntad, no puede aprehender, no puede conocer

Dorme sobre o meu seio

Sonhando de sonhar...

No teu olhar ou leio

Um lúbrico vagar.

Dorme no sonho de existir

E na ilusão do amar.

Tudo é nada, e tudo  
Um sonho finge ser.  
O 'spaço negro é mudo  
Dorme, e, ao adormecer,  
Saibas do coração sorrir  
Sorrisos de esquecer.  
Dorme sobre o meu seio,  
gem magoa nem amor...  
No teu olhar eu leio  
O íntimo torpor  
De quem conhece o nada-ser  
De vida e gozo e dor.

(33)

y opta por la certeza de la negación del mundo y de sí mismo en el fingimiento del sueño de nada que es todo.

Pessoa ortónimo, poeta clásico, es también un poeta Panteísta Espiritualista como Reis, pero que no rehuya a la pasión para evitar el dolor; en este sentido, viene a ser la contraparte de Reis, y una pieza orgánica de un todo más amplio --de forma semejante a los otros heterónimos. En su caso, la delicadeza y fantasmagoría de su expresión, son los justificantes de una visión del mundo, igual que la modernidad en

33) Ibid., pp. 105 - 106

Campos, la influencia latinizante en Reis o la "sencillez" campirana en Caeiro.

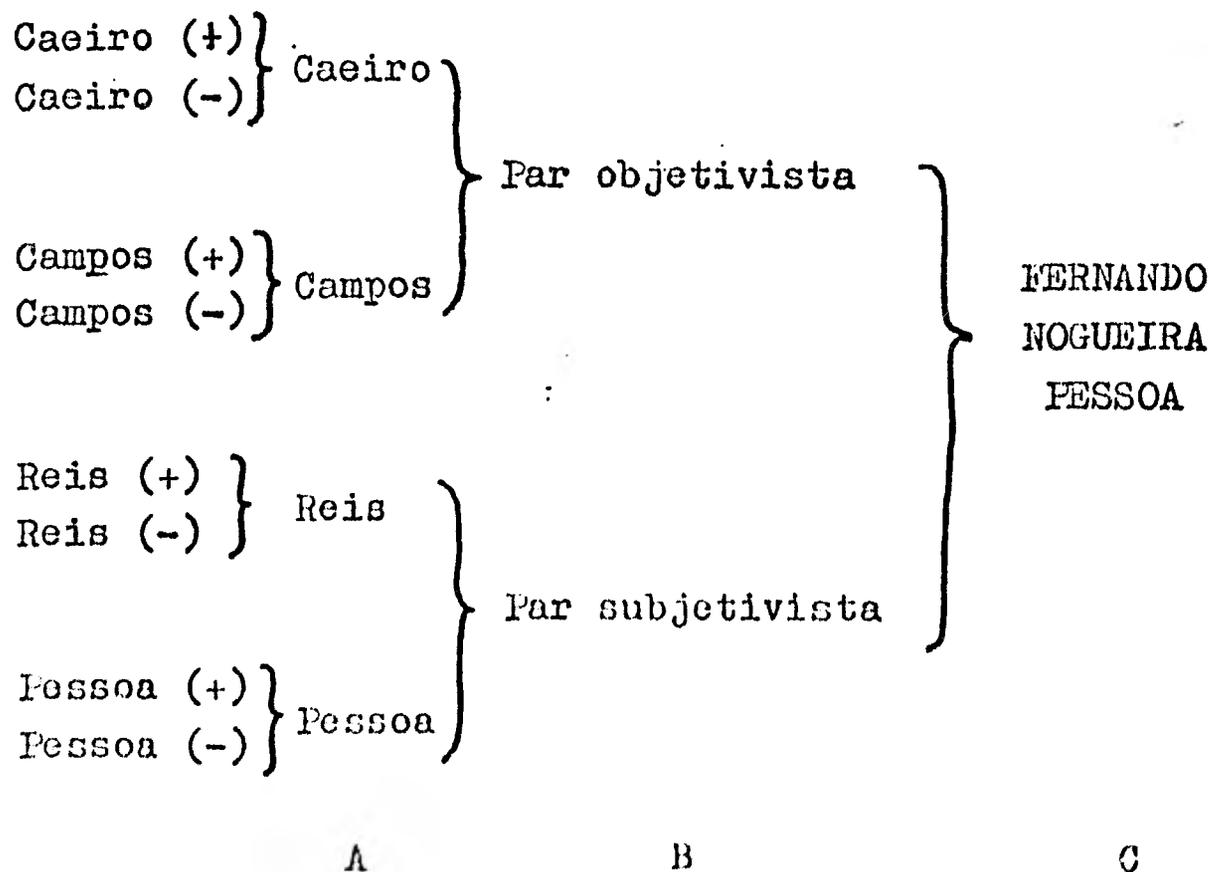
La obra de Pessoa ortónimo es también una imitación de la naturaleza en el sentido hegeliano, ya que es la síntesis de numerosas contradicciones que, de acuerdo a cierta base mental, conforman los procesos de una realidad absoluta particular. Dicha realidad particular comparte con las realidades absolutas elaboradas por los demás heterónimos la consideración de la incognoscibilidad de la Realidad, ofreciendo, sin embargo, otra perspectiva de ese Todo inaprehensible.

Por lo tanto, concluyo que...

CONCLUSIONES

La realidad absoluta elaborada por cada heterónimo es la visión versión particular de una Super Realidad, y al mismo tiempo parte de un instrumento destinado a la aprehensión de esa realidad suprema para la posterior justificación de su visión.

Cada heterónimo es una forma de sentir en base a una forma de pensar, expresada en un discurso que finca su autenticidad, su veracidad, en la contradicción. Cada heterónimo elabora un discurso verdadero o realidad absoluta (A) que se convierte en parte y contra parte de otro más amplio (B), el cual deviene ipso facto otro aún más amplio (C).



Caeiro, Campos, Reis y Pessoa ortónimo, en su obra, en su versión de la realidad, dan existencia objetiva equivalente a ambos elementos --materia(+) y espíritu (-)-- de la Experiencia, lo le da a la obra de cada uno el carácter absoluto; pero cada quien, por causas supuestamente de temperamento (ahí la singular base mental de cada uno), enfatiza uno de esos dos elementos, cobrando así, en la síntesis, su propio carácter objetivista o subjetivista, pero que en última instancia ha partido del contacto con la realidad externa. Así, pues, la obra de cada uno es una realidad absoluta y, por lo mismo, una versión particular de la Realidad. Esas versiones particulares de la realidad constituyen a la vez las partes interactuantes, los contrarios que al conciliarse conforman la obra de Fernando Nogueira Pessoa. Los heterónimos se oponen y se complementan unos a otros; la actitud de cada uno parece oponerse a la de los demás: Caeiro (objetivista) se opone a Reis (subjetivista), así como Campos se opone a Pessoa, quien rehuye esa exterioridad. Al mismo tiempo, Caeiro y Campos, la pareja de lo objetivo se oponen entre sí al postular el primero la validez de lo fenomenológico, que el segundo negará. Igualmente, Pessoa y Reis, la pareja de lo subjetivo, se oponen: Reis enfrenta y sobre lleva el trauma de vivir; Pessoa no lo soporta y se evade en el sueño. Huelga decir que cada heterónimo preten-

de un estilo diferente y, en cierto sentido, opuesto al de los demás.

Ahora bien. Esta Obra de Fernando Nogueira Pessoa de la que los heterónimos son partes interactuantes, resulta la versión de la realidad del poeta, su visión del mundo. En ella asume que la REALIDAD es inaprehensible y, por lo tanto, incognoscible; luego entonces, el fenómeno heteronímico funciona como un aparato que, al fracasar como instrumento de aprehensión de la Realidad, justifica una concepción idealista del mundo, elaborada con lo mejor del pensamiento burgués occidental: La filosofía empiricista inglesa y la filosofía post-kantiana alemana.

Coyoacán, enero de 1982.

BIBLIOGRAFIA

a) Directa.

PESSOA, Fernando

O.C. I. Poesías de Fernando Pessoa, 10a. ed., Lisboa, Atica, 1978, 256 pp.

O.C. II. Poesías de Alvaro de Campos, Lisboa, Atica, 1980, 327 pp.

O.C. III. Poemas de Alberto Caeiro, 7a. ed. Lisboa, 1979, 102 pp.

O.C. IV. Odes de Ricardo Reis, Lisboa, Atica, 1978, 173 pp.

O.C. V. Mensagem de Fernando Pessoa, 13a. ed. Lisboa, Atica, 1979, 104 pp.

O.C. VI. Poemas dramáticos de Fernando Pessoa. 1o. volume, Lisboa, Atica, 1979, 143 pp.

O.C. VII. Poesías inéditas (1930 - 1935) de Fernando Pessoa, Lisboa, Atica, 1978, 192 pp.

O.C. VIII. Poesías inéditas (1919 - 1930) de Fernando Pessoa, Lisboa, Atica, s/f., 196 pp.

O.C. IX. Quadras ao gosto popular de Fernando

Pessoa, 4a. ed., Lisboa, Atica, 122 pp.

O.C. X. Novas poesias inéditas de Fernando Pessoa, Lisboa, Atica, 1973, 154 pp.

O.C. XI. Poemas ingleses de Fernando Pessoa, Lisboa, Atica, 1974, 203 pp.

(Prosa)

O.C. Cartas de amor de Fernando Pessoa, Lisboa Atica, 1978, 171 pp.

O.C. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias, 2a. ed., Lisboa, Atica, 352 pp.

O.C. Textos de crítica e de intervenção, Lisboa, Atica, 1980, 279 pp.

Antología de Alvaro de Campos, Selección, versión y notas de José Antonio LLARDENT, Madrid, Editora Nacional, 1978, 395 pp.

b) Indirecta.

BELAVAL, Yvon (editora)

La filosofía alemana de Leibniz a Hegel,  
Madrid, Siglo XXI, 1980, 411 pp. (Col.  
Historia de la filosofía, 7)

BERGERON, Louis, Francois FURET et Reinhart KOSELLECK

La época de las revoluciones europeas, 1780 -  
1840, México, Siglo XXI, 1980, 309 pp. (Col.  
Historia Universal Siglo XXI, 26)

CENTRO DE ESTUDOS PESSOANOS,

Actas do I Congresso Internacional de Estudos  
Pessoanos (Porto, 1978), Porto, Brasília Edi-  
tora, 1979, 715 pp.

CERNUDA, Luis

Pensamiento poético en la lírica inglesa  
(Siglo XIX), 2a. ed., México, Fac. de Filosofía  
y Letras de la UNAM, 1974, 297 pp. (Col. Opús-  
culos, 79)

EDWARDS, Paul (editor)

The Encyclopedia of Philosophy, Vol. 2, New  
York, Macmillan Publishing Co. and The Free  
Press, 1972, 383 pp.

FERRATER MORA, José

Diccionario de Filosofía, 2 t., Bs. As.,  
Edit. Sudamericana, 1971

FREUD, Sigmund

La interpretación de los sueños, t. 1, 8a.  
ed., Madrid, Alianza Editorial, 1975, 228 pp.  
(Col. El libro de bolsillo, 34)

La interpretación de los sueños, t. 2, 8a.  
ed., Madrid, Alianza Editorial, 1975, 258 pp.

La interpretación de los sueños, t. 3, 7a.  
ed., Madrid, Alianza Editorial, 1974, 240 pp.  
(Col. El libro de bolsillo, 36)

FROMM, Erich

El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas, 1a. ed., Bs. As., Hachette, 1980, 195 pp.

GREGOIRE, François

Les grands problèmes métaphysiques, Paris,  
P. U. F., 1962, 124 pp. (Col. Que sais - je?,  
623)

HEGEL, G.W.F.

Introducción a la estética, Barcelona, Península,  
1979, 148 pp. (Eds. de Bolsillo, 156)

HEINE, Enrique

Alemania, 2a. ed., México, UNAM, 1972, 228 pp.  
(Col. Nuestros Clásicos, 15)

HUME, David

Del conocimiento, Bs. As., Aguilar, 1980, 189 pp.  
(Biblioteca de iniciación filosófica, 43)

JAKOBSON, Roman

"Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa",  
en Ensayos de poética, México, F. C. E., 1977,  
260 pp. (Sección de Lengua y Estudios Literarios)  
pp. 235 - 260

LASKI, Harold

El liberalismo europeo, México, F. C. E., <sup>1973</sup> (Col.  
Breviarios, 81)

LIND, Rudolf

"Reflexoes acerca da estética de Fernando Pe-  
ssoa", en F. PESSOA, Páginas de estética e de  
teoría literárias, Lisboa, Atica, 1973, 352 pp.,  
pp. IX - XV

LOCKE, John

Ensayo sobre el entendimiento humano, 7a. ed.,

Bs. As., Aguilar, 1977, 222 pp. (Biblioteca de iniciación filosófica, 44)

MICHELI, Mario de

Las vanguardias artísticas del siglo XX, La Habana, UNEAC, 1967, 470 pp. (Col. Arte y Sociedad)

MOMMSEN, Wolfgang

La época del imperialismo, México, Siglo XXI, 1971, 340 pp. (Col. Historia Universal Siglo XXI, 28)

PAZ, Octavio

"El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)", en Cuadrivio, México, Joaquín Mortiz, 1976, 203 pp. (Serie del volador) pp. 67 - 130

POESIA. Revista de Información Poética. Fernando Pessoa, No. 7 - 8, Madrid, Ministerio de Cultura, Primavera de 1980

PRADO COELHO, Jacinto do

Diversidade e unidade em Fernando Pessoa, 6a. ed., Lisboa, Edit. Verbo, 1980 238 pp. (Col. Presenças, 2)

RUDE, George

Europa en el siglo XVIII. La aristocracia y el desafío burgués, Madrid, Alianza Editorial, 1978, 313 pp. (Col. Alianza Universidad, 219)

RUSSELL, Bertrand

A History of Western Philosophy, New York, Touchstone, 1972, 836 pp.

SALAZAR CANO, Rosa maría

Fernando Pessoa: Los heterónimos o la integración de sí mismo, (Tesis de maestría en Letras Hispánicas), México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1976

TORRE, Guillermo de

Historia de las literaturas de vanguardia, t. 1, Madrid, Eds. Guadarrama, 1974, 363 pp. (Col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 117)

WHITMAN, Walt

Leaves of Grass, New York, Mentor Books, 1954, 416 pp.

WRIGHT, David (editor)

The Penguin Book of English Romantic Verse,

Harmonsworth, Middlesex, Penguin Books, 1980,

348 pp. (The Penguin Poets, D 102)