



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

FUNCIÓN DE AUTOR Y HETERONIMIA EN FERNANDO PESSOA

T E S I S

que para obtener el título de

Licenciado en Bibliotecología

p r e s e n t a

EMILIO ANDRÉS RAMÍREZ CRAVO

Asesor:

Lic. HUGO ALBERTO FIGUEROA ALCÁNTARA

Ciudad de México, 2006



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.

AGRADECIMIENTOS

A mis sinodales

Dra. Bertha Couvert

Lic. Blanca Estela Sánchez

Lic. Jaime Sandoval

Lic. Verónica Méndez

Quienes gentilmente accedieron a leer mi tesis. Todas sus observaciones y sus múltiples correcciones me ayudaron a mejorar esta investigación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Colegio de Bibliotecología, que a través de sus profesores fueron una parte esencial de mi formación académica.

Este trabajo es un pequeño homenaje al poeta luso de las múltiples máscaras, Fernando Pessoa.

Índice

Introducción	7
1 Autoría	10
1.1 ¿Revelación, imitación o creación?: definiciones e historia acerca de la autoría	10
1.2 Corrientes teóricas contemporáneas relacionadas con la autoría	18
1.2.1 Teorías estructuralistas	19
1.2.2 Teorías postestructuralistas	25
1.2.3 Teoría de la recepción	28
1.2.4 Sociología de los textos	29
Referencias	34
2 Fernando Pessoa	38
2.1 Breve biografía	38
2.2 El contexto literario de Fernando Pessoa	51
2.3 Seudónimos, heterónimos y ortónimos	58
2.3.1 Alberto Caerio	59
2.3.2 Ricardo Reis	61
2.3.3 Álvaro de Campos	62
2.3.4 Bernardo Soares	63
2.3.5 Fernando Pessoa, ortónimo	64
Referencias	65
3 La obra de Fernando Pessoa: ¿unidad o fragmentariedad?	67
3.1 Búsqueda, vanguardia y heteronimia	67
3.2 La problemática de la totalidad en el <i>corpus</i> pessoano: razones textuales y editoriales	73
3.3 El universo autoral de Fernando Pessoa	80
3.3.1 Alberto Caeiro	82
3.3.2 Ricardo Reis	83
3.3.3 Álvaro de Campos	84
3.3.4 Fernando Pessoa	86
Referencias	88
Conclusiones	90
Obras consultadas	92

Introducción

Este trabajo nace de la inquietud que trae consigo la lectura de las obras de un autor portugués del siglo XX, Fernando Pessoa. La inquietud reside al saber que Fernando Pessoa escribió bajo muchos nombres; más bien, bajo muchas máscaras, cada una de ellas con características y estilos diferentes. La inquietud no hubiera ido más allá sin la curiosidad y el cuestionamiento, ¿por qué firmó sus poemas con diferentes nombres? ¿quiénes son Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos? ¿qué relaciones existen entre éstos y Pessoa? Las preguntas se fueron ampliando y poco a poco fui atraído por la fascinación del poeta luso. La intención de este trabajo es la de abordar el fenómeno de la heteronimia en el caso de Fernando Pessoa, relacionándolo directamente con la función de autor, todo con la intención de conformar algo que el mismo Pessoa denominó “*drama em gente*” y que puede entenderse, según mi perspectiva, en un universo pessoano.

Fernando Pessoa es una de las principales figuras de la literatura portuguesa del siglo. Fue un poeta que experimentó con las vanguardias de la primera década del siglo XX. Como ensayista su prosa se ocupó de innumerables temas. Hizo de los principales movimientos de vanguardia, tales como el cubismo y el futurismo, la punta de lanza para que Portugal se incorporara al ambiente artístico que se vivía en el resto de Europa. Al mismo tiempo que fue un patriota convencido y supo hacer de su sentimiento luso un valor estético universal.

Durante su vida Fernando Pessoa publicó principalmente en revistas y en periódicos. Sus planes de publicar sus obras se vieron postergados al grado de que únicamente publicó dos obras terminadas en vida. Habrá que esperar unos años después de su muerte, ocurrida en 1935, para que un grupo de seguidores se diera a la tarea de recopilar sus obras. A partir de entonces el nombre de Pessoa empieza a adquirir notoriedad, al grado de que hoy en día los estudios sobre su obra rebasan con mucho sus propios escritos, y hay razones para ello. Tanto se ha dicho, escrito, filmado, musicalizado, pintado y esculpido sobre Fernando Pessoa que cabe pensar que se está enterrando, bajo un conglomerado de interpretaciones, comentarios y variaciones, lo que de medular existe en

su obra. Cabe preguntarse si alguna cosa nueva se aportará a la comprensión de la personalidad (o de la ausencia de la personalidad, o de la fragmentación de la misma) que se encuentra por detrás de su obra. Es por esta razón que el presente trabajo no pretende adentrarse en desentrañar y justificar las razones psicológicas o filosóficas que movieron al poeta a escribir tal y como lo hizo (de hecho es una posibilidad que, además, escapa a mi formación profesional).

Sin embargo considero interesante un aspecto de la obra de Fernando Pessoa que tiene cabida dentro del campo de acción de esta disciplina; esto es, la heteronimia y el matiz propio que adquiere esta característica en su obra. La palabra heteronimia fue utilizada por Fernando Pessoa para referirse a la actividad creadora que se vale de un ejercicio de despersonalización para poder escribir con un estilo completamente distinto al propio. Pessoa creó una serie de heterónimos y basó su poética en una compleja red de relaciones, o para decirlo como Pessoa lo llamó, en un *drama em gente*; es desde este punto donde parte la justificación del presente trabajo. Los hechos a estudiar son la función de la autoría y de la creación artística, y relacionarlo estrechamente con la configuración, difusión y recepción de los textos. La fijación de la obra de Pessoa requiere de un trabajo crítico que abarque, por un lado, los aspectos relacionados con la heteronimia y la configuración de sus personalidades literarias.

Durante su vida, Pessoa ideó diversos planes para publicar las obras de cada uno de los heterónimos, para presentarlos como poetas independientes; uno de ellos era reunir en un libro la obra de Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos y presentarlo bajo el nombre de *Ficções do Interludio*, sin embargo el plan nunca lo llevó a cabo. Por otro lado la obra de Pessoa no es una obra terminada, en el sentido de que Pessoa nunca llegó a integrar un corpus listo para ser publicado, en su afán de perfeccionar sus textos los corregía constantemente, dejándolos en muchas ocasiones incompletos, dotando a su obra no de una idea de totalidad sino mas bien de fragmentariedad. En la fijación de los textos, siguiendo el pensamiento de McKenzie, intervienen todos los procesos que le son propios a la bibliografía analítica, es decir, la fijación correcta de los textos y la adecuación del texto a la intención del autor. Pero también deben considerarse todos los procesos relacionados

con la transmisión de dichos textos y las lecturas por parte de los lectores. La bibliografía analítica o sociología de los textos, como la llama Mckenzie, es una forma de comprender y acercarse a la obra de Pessoa. De la misma manera los análisis hechos por Foucault y Barthes sobre la autoría sirven de sustento para posicionar la figura del autor en nuestra época y brindar un horizonte que abarque a la heteronimia como una de las posibilidades de creación artística.

Por todo lo anterior este trabajo se ha estructurado en tres capítulos. En el primero de ellos se ha hecho un breve recorrido histórico sobre las diferentes nociones que ha traído consigo la autoría, intentado mostrar los cambios que ha sufrido, desde la Grecia Clásica, el Medioevo y el Romanticismo. La función de autor ha merecido un análisis más detenido en el siglo XX, por ello se consideró indispensable presentar las posturas de diferentes teorías (Estructuralismo, Teoría de la Recepción, Sociología de los Textos) que ponen en duda la posición del autor y que muestran una nueva visión acerca del fenómeno de la escritura, lectura y la fijación de los textos. Todas estas visiones intentan mostrar el horizonte sobre el cual se mueve el caso de Fernando Pessoa.

La vida de Fernando Pessoa, sus aportes a la cultura lusa, así como la presentación de sus heterónimos son el motivo del segundo capítulo, teniendo como objetivo el acercarse a la figura del poeta y a su entorno histórico y social.

Por último, en el tercer capítulo se aborda el caso de la heteronimia en Fernando Pessoa, así como la problemática textual que representa la fijación de sus textos, problema que está muy relacionado al de la heteronimia. Se presenta también, una propuesta del “universo pessoano” teniendo como objetivo entender la heteronimia en Pessoa como un conjunto integrado por una serie de personajes heterogéneos entre sí, pero complementarios para encontrar la figura del poeta de carne y hueso, Fernando Pessoa.

Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos -señal de creación- descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, inseparable, ajeno, con tu cara y la mía, tu siempre conmigo y siempre solo.

Octavio Paz

1 Autoría

1.1 ¿Revelación, imitación o creación?, definiciones e historia acerca de la autoría

La noción de autor acarrea consigo un sinnúmero de denotaciones en diversos aspectos del quehacer humano. Sin embargo he de referirme específicamente a los campos académico, de las artes y del desarrollo científico. Se le puede denominar autor al arquitecto que diseñó una maqueta para un proyecto; de la misma manera se podrá considerar como un autor al músico que compuso un aria o a los científicos que desarrollaron una teoría para explicar el comportamiento de la luz en el vacío. Se entiende, de manera sencilla, que un autor es la *persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística* (Diccionario de la lengua española, 1992, p. 234). Sin embargo el preguntarse acerca del origen del término autoría, de las características que hacen singular y diferente el nombre de autor contra el nombre propio, sobre la función de autor y su relación con la obra implican un análisis más detenido y meditado. La autoría ha tenido diferentes significados a lo largo de la historia, y ha cambiado según el contexto socio-histórico en el que se desarrolla. Por esta razón se hará un recorrido general sobre el origen histórico del concepto de autor, retomando algunas de las principales influencias de occidente, como son: Grecia, la Edad Media y el Romanticismo. La idea de hacer un recorrido histórico sobre el concepto de autoría brindará una visión más amplia sobre los cambios que ha tenido el concepto y permitirá abordar de lleno la problemática de la autoría en el siglo XX.

Tomando como punto de partida los poemas épicos clásicos atribuidos a Homero, *La Iliada* y *La Odisea*, se encuentran con una particular idea sobre la atribución de estas obras; en

los primeros versos de los dos poemas encontramos: “*La cólera, canta, diosa del Pelida Aquileo [...]*” (Homero, 2005, p. 1) y “*Háblame musa de aquel varón de multiforme ingenio [...]*” (Homero, 2000, p. 1). Estas invocaciones a los dioses o a las musas eran la forma utilizada para empezar los relatos de corte épico. La misma forma es utilizada por Hesíodo en su *Teogonía*, “*De las musas Helicónides empecemos el canto[...]*” (Hesíodo, 1986, p. 1). Esta invocación no es gratuita, pretendía dar la idea de que los cantos eran una verdad revelada por los dioses, una forma de hacernos conocer, a través de la voz del poeta, las enseñanzas de los antepasados, de conocer las virtudes y hazañas de los héroes y de inculcar un valor moral en los jóvenes que escuchaban a los rapsodas. Dejando a un lado la cuestión de si existió o no Homero y dando por sentado que él escribió la *Iliada* y la *Odisea*, es necesario hacer la siguiente precisión. La inspiración recibida por la musas deja de lado la autoría de Homero sobre las obras; quién las ha redactado sin duda fue Homero, pero quien las ha compuesto, quien ha diseñado los versos fue la musa, aquella deidad etérea que ha insuflado al poeta. Las obras no eran hechas por los hombres, eran reveladas por la deidad. En el caso de Hesíodo se encuentra mejor reflejada la inspiración de las musas. Él, un joven pastor a las orillas del monte Helicón, es enseñado por las musas el bello canto y le son dadas las facultades para cantar la genealogía de los dioses (Hesíodo, 1986, p. 1). Esta atribución a la musa como la inspiradora de los cantos que declama el poeta destituye al autor de su papel de creador original, dándole únicamente el crédito de medio o avatar. La autoría, vista desde el lado de la poesía, es una atribución de la divinidad o de la musa.

En el dialogo *Ión*, Platón nos presenta a los poetas como individuos que han sido tocados por la divinidad. Platón hace una gran diferencia entre las personas que pueden hacer arte por medio de la razón y aquellos que se encuentran endiosados y no tienen uso de razón. A diferencia de Homero y Hesíodo, Platón le resta veracidad a la palabra de los poetas. De esta forma “*al hombre razonable le es del todo imposible poetizar y cantar oráculos. Quienes poetizan no lo hacen por arte, ni tampoco quienes hablan mucho y bellamente sobre los poemas...*” (Platón, 1979, p. 34). La idea principal que mueve a Platón a hacer esta gran diferencia tiene sus fundamento en el estado ideal que nos presenta en la República, en la cual los poetas son tratados como personas que no hablan con la Verdad y que no deben ser merecedoras de credibilidad. El modelo epistemológico que desarrolló Platón para explicar el proceso cognoscitivo reside, principalmente, en la Teoría de la Ideas, según la cual toda nuestra realidad es únicamente una

apariciencia, una sombra que proyectan los arquetipos, las Ideas, que son verdades imperecederas (Burke, 1995, p. 6). Todo lo que se encuentra en nuestra realidad es cambiante, mutable, finita y no nos proporciona más que una vaga referencia sobre la *verdad*. En cambio las *ideas* son inmutables e infinitas, portadoras de *verdad*, *belleza* y *bondad* (principales valores platónicos), pero se encuentran fuera de nuestra realidad, de nuestras capacidades sensitivas, ellas están en el *Topos uranus*. Según Platón para alcanzar el verdadero conocimiento debemos cerrar nuestros ojos a las apariencias y abrir nuestra mente a las Ideas. Dentro de esta teoría epistemológica el papel en la sociedad de los poetas queda en mala posición. Los griegos entendían el arte como copia o imitación de la realidad (mimesis), de ésta manera los artistas, y entre ellos los poetas, no eran los idóneos en la búsqueda por la verdad, ya que ellos eran copistas de la naturaleza, una realidad que, según Platón, es cambiante y por lo consiguiente falsa.

Los puntos fuertes a rescatar dentro de esta teoría son los que nos remiten al poeta y se presentan en dos aspectos:

En el primero se encuentra como el endiosado que declama poesías y canciones. El poeta no habla ni escribe con el uso de su razón, lo hace poseído por la divinidad; el poeta es únicamente el medio a través del cual la musa puede entonar sus cantos “*el dios, arrebatándoles la cordura, usa a los poetas como servidores...con el designo de que los oyentes comprendamos que quienes tan dignas palabras dicen no son esos insensatos sino que es el propio dios el que resuena a través de ellos*” (Platón, 1979, p. 34). El poeta es un agente pasivo en la construcción de sus obras, sin embargo Platón le atribuye un estatus divino a sus palabras.

El segundo punto es la relación del artista con la realidad. La mimesis no deviene de un acción completamente originaria, el artista recrea la realidad a través de sus obras, intentando capturar su esencia, sin embargo la obra es el resultado de la imitación, coartando así la originalidad del artista.

Aristóteles entiende por imitación en la poesía algo muy diferente que su maestro Platón. En la Poética, Aristóteles hace una diferencia entre distintos tipos de imitación, por un lado nos dice que “*La comedia es imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de*

lo risible, la cual es una especie de lo feo” (Aristóteles, 2003, p. 43), por el contrario, al referirse a la tragedia *“Es, pues, la tragedia, una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con un lenguaje que deleita por su suavidad...”* (Aristóteles, 2003, p. 45), de allí se deriva lo siguiente: la distinción que hace Aristóteles es estética, pero difiere en mayor medida con Platón al entender la imitación no como una copia literal de la realidad. En la fijación de la obra por parte del artista interviene un elemento subjetivo, la interpretación, que brinda a la obra un toque particular que distingue a la obra de la realidad; ya no se trata de una copia exclusivamente. Intervienen, además, el modo (perspectiva particular del sujeto) y los medios (palabras, sonidos, pinturas, etc.) de imitación (Aristóteles, 2003, p. 29). La autoría se empieza a asociar con la originalidad.

Sin embargo un elemento que todavía no se desarrolla en este periodo histórico (tal y como sucede en muchos otros también) es la ausencia de la apropiación explícita de las obras de un determinado autor. Es recurrente encontrarse con el hecho de que muchos de los escritos no eran signados y otros tantos se trataban de obras apócrifas, atribuidas falsamente a un autor; recordando un ejemplo tenemos los diálogos apócrifos de Platón tales como Alcibiades, Mino, Epinomis, Hiparco. Tal y como lo recuerda Foucault, la autoría no era vista como una forma de apropiación sobre un producto, es decir, sobre la obra, sino como “un acto”, una acción que se encontraba más allá de la posibilidad de ser un simple producto (Foucault, 198-?, p. 21). Habrá que esperar hasta finales del siglo XVIII para que el autor sea el propietario legal de sus obras.

Retomando las palabras de Foucault es necesario precisar que la noción de autor no se *“ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos”* (Foucault, 198-?, p. 21), con ello se puede entender que la autoría no aplica de la misma forma a diferentes tipos de textos. De esta forma, históricamente se pueden encontrar diferencias entre textos literarios y textos científicos. Es durante la Baja Edad Media (s. XIII aproximadamente) y con la Escolástica que la distinción es evidente.

En términos generales la escolástica fue un método de razonamiento que uniformó la forma de pensar de la Baja Edad Media y que tuvo entre sus representantes más importantes a Alberto Magno y Tomás de Aquino. El método escolástico consistía en leer en voz alta textos

que se consideraban elaborados por una autoridad de la iglesia, o bien pasajes de la Biblia. A estos textos se les denominaban *auctoritas* (Grabmann, 1928, p. 46). De esta forma se tenían como *auctoritas* los escritos de los gramáticos Prisciano y Donato, los escritos de Aristóteles y las Sentencias de Pedro Lombardo, por citar algunos ejemplos (Copleston, 2000, p. 219). A este proceso de lectura se le conocía como *lectio*. Junto con la lectura se hacían comentarios por parte del profesor con la finalidad de ayudar a los alumnos en su comprensión. El siguiente paso era cuando algunos pasajes de la lectura no eran del todo claros, presentaban algunas ambigüedades o eran contradictorios y necesitaban ser confrontados entre sí. Entonces se recurría a la *questio*, que era la evaluación de la *lectio* para el consiguiente establecimiento de una decisión (Guerrero, 1996, p. 137). Finalmente, cuando ya se tenía planteada la *questio*, se daba paso a la *disputatio* que era el ordenamiento lógico de las *questio* y generaba una participación más cercana del profesor con respecto de las *auctoritas*, es decir, la posición del profesor cobraba importancia y comenzaba a tener autoridad, a convertirse en un *auctor*.

En este sentido, es interesante recordar que la palabra *auctor* (instigador o promotor) proviene del latín *augere* que significa aumentar, agrandar o mejorar. De tal manera se entiende que el *auctor* no tiene que crear nada sino que perfecciona algo que ya preexistía y después lo promueve. Por consecuencia se tiene que en el ámbito académico y religioso el análisis y discusión del conocimiento versaban principalmente en el comentario de ciertas obras¹.

En la Edad Media es tópico común encontrarse con obras anónimas. Además, una gran parte de las obras históricas, leyendas épicas, hagiografías no tienen un autor reconocido, si no que tienen un *compiler* o un *commentator* (Salinero Cascante, 1996, p. 248) cuya función se reducía a compilar la obra y/o comentar sobre ella, respectivamente. Sin embargo la autoría tiene otra connotación si se toman en cuenta a los juglares y a la tradición oral. Un arte que, a decir de Salinero Cascante, requiere de creación, meditación y genialidad, y un buen ejemplo de ello es Chrétien de Troyes. Esta clase de autor medieval es, además, el instaurador de una serie de recursos metalingüísticos que vinculan a el público con la obra y los hace participes directos en la recreación literaria. No obstante que el autor medieval tiende desaparecer gracias al anonimato o

¹ De la palabra latina *auctor* se deriva el concepto de autor, sin embargo el concepto medieval difiere de la noción actual de autor, siendo así ésta una de sus múltiples connotaciones a lo largo de la historia.

por el yugo de su mecenas que lo despoja de su obra, su figura está presente gracias a la fuerza de sus oyentes y de sus espectadores. Recordemos que muchas de las obras épicas eran hechas para ser leídas en público (Salinero, 1996, p. 250-256).

Resumiendo, se tiene por un lado a las obras producto de la escolástica, obras que son comentarios hechos por un *auctor*; por otro lado tenemos al *auctor* (en un sentido de más originalidad con respecto a su obra) épico declamador de romances y novelas que recurre a la oralidad (y también a la escritura) para transmitir su obra. Estas dos figuras serán parte del análisis de un filósofo francés del siglo XX: “*No se construye un ‘autor filosófico’ como un ‘poeta’; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII igual que en nuestros días*” (Foucault, 198?, p. 24). Hasta entonces, la figura de autor desempeñará un papel muy distinto que en la actualidad.

Durante los siglos XVI, XVII Y XVIII diferentes movimientos políticos y culturales se sucedieron en Europa con más rapidez que en la época medieval. El auge artístico y humanístico del Renacimiento y, siglos después, la instrumentación de la razón con el movimiento de la Ilustración, fueron dando paso para que el hombre concibiera su entorno y su naturaleza de formas diferentes. En Alemania, a principios del siglo XVIII, tuvo lugar un movimiento que retomaba las ideas humanistas del Renacimiento y fundamentó sus concepciones en pensadores como Voltaire y en el enciclopedismo de Diderot. El fundamento de este movimiento, llamado *Aufklärung*, tuvo como principio la confianza absoluta de la razón en todo el quehacer humano (filosófico, político, religioso, ético, artístico) buscando de esta manera “*eliminar los prejuicios morales, los fanatismos o los dogmatismos religiosos, la ignorancia y el autoritarismo y poner en su lugar la tolerancia religiosa y la libertad, que darían, como resultado final, la fraternidad humana y la prosperidad general*” (Sánchez, 1998, p. 134). Sin embargo, lejos de sus ideales, la *Aufklärung* condujo directamente al Despotismo Ilustrado, una forma de gobierno que si bien impulsa los ideales de la Ilustración, trae consigo los defectos propios del pensamiento mecanicista y altamente racionalista. Es dentro de este contexto que se empieza a gestar un movimiento artístico que cambiará, una vez más, la forma de entender el mundo occidental: el *Sturm und Drang*.

Sturm und Drang (Tormenta e impulso) se desarrolló en las últimas décadas del siglo XVIII y se considera como el antecedente más importante del romanticismo alemán; toma su nombre de la novela de Maximilian Klinger. Como reacción directa al movimiento ilustrado, *Sturm und Drang* es un cambio revolucionario en el pensamiento filosófico y artístico. La razón es destronada y se abre paso a la pasión; la idea de un mundo ordenado de forma racional y mecánica da paso a la noción de la naturaleza impredecible e implacable. En el mismo sentido, la idea misma del hombre pasará de lo altamente abstracto y elevado a lo particular e individual, ensalzando los sentimientos particulares y dando paso al individualismo. Las consecuencias en el plano artístico, y más puntualmente en la escritura, tendrán como punto álgido el nacimiento del “genio”, el creador, en el sentido más original, de la obra de arte. En la Ilustración el escribir se había hecho una práctica altamente rebuscada, que implicaba el dominio de una gran cantidad de formas retóricas y poéticas, hasta convertirse no en un hecho creativo sino en una mera aplicación de reglas formales. En cambio, los artistas de *Sturm und Drang*² ven en la manifestación artística una creación original (el artista busca ya no imitar a la naturaleza, sino crear como ella) no basada en el simple aprendizaje, sino en el genio creador del artista (Sánchez, 1998, p. 139-141). Todos estos elementos serán tomados años más tarde por Víctor Hugo y Alfred de Vigny “*El arte no es una copia servil. El arte escoge, condensa, interpreta. El arte, dice Vigny, ‘es la verdad escogida’.* Víctor Hugo añade: ‘*El drama es un espejo donde se refleja la naturaleza*’, pero es ‘*un espejo de concentración*’, ‘*un punto de óptica*’. *El arte tiene por misión elevar una ‘realidad superior’* (citado por Yáñez, 1993, p. 48).

De aquí se construye la famosa tesis de “el arte por arte”, entendiendo que la manifestación artística es, en su fundamento último, un acto libre y totalmente original. El “genio” o artista no imita, es el creador tanto de las técnicas para desarrollar sus obras como de los contenidos o ideas que transmiten (Yáñez, 1993, p. 62).

En Inglaterra, Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth son los poetas que comienzan a adoptar las nuevas tendencias alemanas y francesas. En 1798 publican conjuntamente un libro que se considera el iniciador del movimiento romántico inglés, *Lyrical Balads*. A semejanza del movimiento romántico alemán, Wordsworth pretendía elaborar un estilo

² Entre los principales artistas ligados al *Sturm und Drang* figuran Goethe, Herder y Schiller

poético que retomase los elementos más cotidianos del pueblo, en especial la oralidad. Su intención era la de acercar el lenguaje poético lo más posible a las sensaciones y emociones de la persona que describía. Coleridge es, sin embargo, el poeta que más profundiza en el proceso de la creación artística, asemejándolo con el acto creador de Dios:

Coleridge concibe la creación de Dios como un proceso continuo, que tiene analogía en la percepción creadora (imaginación primaria) de toda mente humana. El proceso creativo se repite, “hace eco”, en un tercer nivel, por la “imaginación secundaria” del poeta, que disuelve los productos de la percepción primaria a fin de darles forma en una nueva y unificada creación: el pasaje imaginativo del poema (citado por Abrams, 1987, p. 42).

Imaginación primaria e imaginación secundaria son, para Coleridge, cualidades de diferentes grados capaces de crear y recrear, respectivamente. A la naturaleza, expresión visible de la creación de Dios, la denominó imaginación primaria; la imaginación secundaria será, por lo tanto, la creación hecha por el poeta en la que retoma y recrea a partir de lo hecho por Dios. El acto del poeta semeja al de Dios, ambos son creadores (Bowra, 1972, p. 13-16). La realidad descrita por el poeta, según Coleridge, atiende a sus sentidos y es través de éstos que lo lleva a realizar la acción “divina del yo” y misión última del artista romántico: elevar al hombre a un estatus mayor que el terrenal.

El romanticismo permeó la cultura occidental durante casi todo el siglo XIX y sus aportes serán la base (para la ruptura o la continuidad) para el agitado siglo XX.

El romanticismo no fue una simple escuela literaria: con él advino al mundo moderno la reflexión poética y, como tal, una época nueva de pensamiento crítico de la literatura y de la cultura en general. [...] Con manos inocentes, los poetas románticos lanzaron las grandes preocupaciones filosóficas al carnaval literario (Caro, 1999, p. 74).

*La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo,
al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en
donde acaba por perderse toda identidad, comenzando
por la propia identidad del cuerpo que escribe.*

Roland Barthes

1.2 Corrientes teóricas contemporáneas relacionadas con la autoría

El autor inspirado, creador y original que formuló el pensamiento romántico, aquel capaz de crear una obra de arte original a partir de su capacidad e imaginación entrará en una profunda crisis en el siglo XX. Esta crisis de la autoría debe ubicarse dentro de los lineamientos filosóficos de un problema mayor: el de la muerte de Dios, la crisis de la metafísica occidental y de sus consecuentes valores axiológicos, de la cual Nietzsche es precursor. Sin embargo serán Mallarmé y Valéry quienes a finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron a cuestionar las ideas románticas sobre la creación artística (Freedman, 1984, p. 18). En este capítulo se abordará la problemática de la autoría y de sus relaciones con el texto y el lector a partir de los enfoques del estructuralismo francés (Barthes y Foucault) y de la estética de la recepción (Iser y Jauss). A partir de estas teorías surgirán nuevos enfoques que sitúen al texto, al autor y al lector bajo una óptica diferente, permitiendo de esta forma que diversas disciplinas, como la semiótica, la hermenéutica, la crítica literaria, la crítica textual, etc., enriquezcan y polemiquen sobre esta problemática. La crítica central tanto del estructuralismo como de la estética de la recepción se ocupan en posicionar y revalorar el papel del lector en la historia, interpretación y constitución de la obra escrita. A partir de este revaloramiento el papel del autor ya no tendrá un lugar hegemónico dentro de la crítica literaria, o al menos su posición será fuertemente cuestionada. Entendido como un problema complejo, la crisis de la autoría no es solamente un problema del ámbito filosófico, sus repercusiones abarcan tanto a la psicología, la antropología, así como a la sociología de los textos, entendida ésta como el estudio de la transformación y materialidad del libro. Para enriquecer este último punto se abordarán los posicionamientos teóricos de D. F. McKenzie y de Roger Chartier.

1.2.1 Teorías estructuralistas

El estructuralismo es un método de análisis que hace su arribo al campo de la lingüística a finales de la segunda década del siglo XX. Fue el llamado Círculo Lingüístico de Praga el que comienza a utilizar propiamente la palabra estructuralismo para referirse a “*un método que permita descubrir las leyes estructurales de los sistemas lingüísticos y de su evolución*” (Sazbón, 1969, p. 19). Uno de los antecedentes del estructuralismo lo podemos encontrar en la obra de Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general*; aunque Saussure nunca utiliza la palabra estructura, su obra aborda temas fundamentales, que se pueden resumir de la siguiente manera: la lengua es un sistema, y como tal, deben estudiarse las relaciones entre las partes que forman el sistema para descubrir las leyes que lo gobiernan; los elementos de dicho sistema sólo pueden analizarse en conjunto, ya que únicamente existen por sus relaciones recíprocas.

El estructuralismo francés es posterior al checo y retoma de él gran parte de sus estudios. Pero no sólo de su parte checa, también tiene influencias del formalismo ruso y de las escuelas de Copenhague y Ginebra. Varios nombres están relacionados al estructuralismo francés, entre ellos: Phillip Sollers, Jean Ricardou, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, etc. Es difícil trazar una línea de ideas que compartan estos pensadores, ya que la pluralidad de las mismas hace del estructuralismo francés un movimiento más bien heterogéneo. Tal vez el medio que logró unir, en parte, a estos personajes fue la revista *Tel Quel* y una de sus principales temáticas se centró en el análisis del lenguaje y de los textos (Broekman, 1979, p. 123).

Básicamente lo que el estructuralismo propone es aplicar los principios de Saussure a la literatura. Para Saussure el lenguaje es un sistema de signos que debe ser estudiado como un sistema completo en un momento determinado dentro del tiempo. Cada signo, a su vez, se encuentra constituido por un significado (el concepto) y un significante (imagen acústica), mismos que mantienen una relación determinada por convencionalismos de tipo histórico y cultural (Eagleton, 1988, p. 120-121). A manera de ejemplo, Saussure nos dice que no existe ninguna razón por la que el significante “*mesa*” representen al significado “*mesa*”. La relación es arbitraria y se trata más bien de un convencionalismo de carácter cultural e histórico. Y aún más, dentro del sistema lingüístico, Saussure dice que lo único que existe son las diferencias. El

significado de un signo es el resultado de la diferencia con los demás signos. El signo “mesa” no contiene en sí mismo algún sentido, el significado se encuentra en la diferencia, en saber que es “mesa” y no “manzana” o “cama”.

El estructuralismo formalizó estos principios y aplicó el consecuente análisis a fenómenos muy diversos. Teniendo como premisa descubrir cuáles son las estructuras de los signos que forman el conjunto del fenómeno a estudiar y cuáles son las relaciones que guardan entre ellos, el estructuralismo buscó ser un método de análisis basado en razonamientos de probada solidez para reconocer las leyes que rigen dichas relaciones. Entendido de esta manera, el método de análisis estructuralista puede ser aplicado en varias otras disciplinas (psicología, pedagogía, antropología, arquitectura) manteniendo siempre la premisa de encontrar la estructura del objeto a estudiar.

Al buscar siempre las estructuras generales en los textos, el estructuralismo instaura un método que descarta las teorías que presentan a la literatura como un fenómeno singular y revestido de un aura individual. Y ello se debe al hecho de poder encontrar estructuras similares en diferentes objetos de estudio, en este caso obras literarias.

A partir de las características anteriores se puede inferir que la elaboración del significado ya no es una experiencia cerrada y agotada, en el sentido de que una vez escrito el texto su significación perdurará por siempre. Por lo tanto, el significado es construido.

La confiada creencia burguesa en que el sujeto individual aislado era manantial y origen de todo significado recibió un duro golpe: el lenguaje precedía al individuo [...] La realidad no se reflejaba en el lenguaje pues era producto del lenguaje; era una manera particular de esculpir el mundo que dependía a fondo de los signo-sistemas de que disponemos [...] (Eagleton, 1988, p. 132-133)

Desconfiando plenamente de los significados teleológicos, una de las consecuencias del estructuralismo fue cuestionar duramente al sujeto-autor y centrar su interés en el texto, en el lenguaje y en las formas en que es leído y cifrado por el lector. La frase, tal vez, para ejemplificar

este problema la toma Foucault de Beckett: “*Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla*” (Foucault, 198-?, p. 11).

Sin embargo, las formas en que se abordaron esta problemática fueron diferentes. Michel Foucault, por un lado, quiere mostrar que la función de autor (ligada muy de cerca de las características del sujeto) es una variable en constante cambio a lo largo de la historia. Y ello se debe a que la obra de Foucault, en gran medida, parte de los estudios genealógicos y arqueológicos en los que analiza al sujeto y a su historicidad; él mismo se ubica dentro de los filósofos partidarios de la “muerte del hombre”; muerte simbólica, claro está, que representa “*la desaparición del concepto trascendental ‘hombre’ como fundamento epistemológico de las ciencias humanas*” (Navarro, 2005, p. 80-86).

Por otro lado, Roland Barthes centra su interés en las relaciones entre el lenguaje y la literatura. Partiendo de estas aclaraciones se inscriben los ensayos de Roland Barthes “*La muerte del autor*” y de Michel Foucault “*¿Qué es un autor?*”.

En “*La muerte del autor*”, Barthes comienza analizando la concepción romántica de la autoría, según la cual el autor da forma a su obra a partir de la inspiración creadora original. Lo que se desprende de esta noción romántica es que el autor ocupa el centro de la obra, y, consecuentemente, el texto es el canal o vehículo mediante el cual se comunicó. Se relega, según Barthes, el papel del lector a un mero agente pasivo. Igualmente el significado de la lectura es invariable ya que éste pertenece únicamente a de su autor; la lectura se convierte en una actitud pasiva en la cual el lector no necesita crear o descubrir el significado del texto. Contrariamente Barthes afirma:

[...] *un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura* (Barthes, 1987, p. 69).

La obra deja de pertenecer al autor. Ya no se puede pensar, siguiendo los planteamientos de Barthes, en los términos del autor como “padre” de la obra. Al acabar de escribir una obra el escritor deja de ser su aparente dueño para convertirse en uno más de sus lectores. Además, su lectura no será hegemónica sobre otras lecturas, será solamente una lectura más dentro de un horizonte de interpretaciones. Se abre la idea de la plurisignificación y muere con ella la esperanza de descifrar el texto cabalmente. Al mismo tiempo se perfila la idea de que una obra altera su significado a través del tiempo; la obra se hace a sí misma en la medida que se entrecruza con la recepción activa, es decir, con el lector.

Con respecto a la originalidad del escritor, Barthes afirma que ninguna obra es totalmente original. El escritor se sirve siempre de lo pasado para expresarse. No hay ninguna obra original bajo el sol de la crítica barthiana:

[...] *el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; [...]* (Barthes, 1987, p. 69)

A lo que apunta el análisis barthiano, en última instancia, es a mostrar que el lenguaje es el que se comunica a través del “yo” del autor. Cuando un fenómeno se relata con la intención de fijarse en un texto, se produce una ruptura. En esa ruptura “*la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura*” (Barthes, 1987, p. 66). Como prueba de ello nos muestra que la figura de autor es históricamente construida. Sin embargo, lo que ha hecho la crítica es todo lo contrario: acentuar la preeminencia del autor sobre los textos. La crítica necesita del autor para descifrar el texto, de hecho, pretende explicar la obra a través del autor. Pero como ya se ha expuesto, el significado del texto se construye a partir de las relaciones entre el lector y la obra, no hay un sentido único y determinado del texto. Parafraseando a Barthes, la muerte simbólica del autor se paga con el nacimiento del lector.

Michel Foucault sostiene que el autor debe ser despojado de su rol de creador para ser analizado como una función compleja y variable que caracteriza cierto tipo de textos. En su ya famosa conferencia *¿Qué es un autor?*, Foucault sostiene que el nombre de autor es una

descripción indefinida: al mismo tiempo que presenta algunas características similares al nombre propio, tales como la designación y la descripción, no se le puede definir como un nombre propio ya que presenta particularidades que lo hacen de una complejidad mucho mayor (Foucault, 198-?, p. 17). Esta característica reside en que el nombre de autor le brinda al discurso un status dentro de una sociedad específica; es decir, los discursos, al tener un nombre autor, son recibidos de una manera especial en la sociedad, son algo más que una simple palabra dicha o escrita condenada a ser olvidada. También afirma que el nombre de autor no se aplica por igual a todos los discursos emanados por un individuo; la función de autor es discriminatoria y únicamente se atribuye a ciertos tipos de discursos. Podemos observar también que el nombre propio no funciona exactamente como el nombre de autor al revisar los siguientes casos:

- cuando un nombre de autor no remite exactamente a un individuo real que posee ese nombre, estos son los casos de los apócrifos (pseudo-Jenofonte, pseudo-Dionísio);
- cuando el nombre de autor remite a un individuo cuyo nombre propio es diferente, estos son los casos de los pseudónimos (Pablo Neruda, Gerard de Nerval);
- cuando el nombre de autor no remite únicamente a un individuo sino a varios (Pitágoras, Hermes Trismegisto);
- finalmente tenemos cuando varios nombres de autor remiten a un solo individuo real, es el caso de los heterónimos (Kierkegaard, Pessoa).

Foucault distingue cuatro principales características de la función de autor, y que, textualmente, son:

- *La función de autor es una forma de apropiación de los textos.*
- *La función de autor no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos.*
- *La función de autor no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor [...] lo que se designa en el individuo como autor no es sino la*

proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos [...] Todas estas operaciones varían según las épocas y los tipos de discurso.

- *La función de autor no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos. (Foucault, 198-?, p. 21-29)*

Para poner en claro a qué se refiere Foucault se explicará brevemente a qué se refiere cada una de estas características. Al afirmar que la función de autor es una forma de apropiación, Foucault se refiere al régimen legal que se establece con los derechos de autor, entre los siglos XVIII y XIX, y mediante el cuál la obra pasa a ser una propiedad. Si bien es un régimen de propiedad con características especiales, la función de autor está ligada a dicho marco jurídico.

Para ilustrar el hecho de que la función de autor no se ejerce de un modo universal y constante sobre todos los discursos, Foucault sitúa el cambio que se produjo entre los siglos XVII y XVIII entre los textos de discursos científicos y los textos de discursos literarios. A partir de esas fechas, los discursos científicos basan su autoridad en la pertenencia a un “conjunto sistemático” de proposiciones, es decir, los discursos se aceptan según su argumentación y metodicidad, y no sobre las propiedades de un determinado autor. Al mismo tiempo los discursos literarios ya no pueden ser recibidos mas que dotados de la función de autor. Antes de estas fechas marcadas por Foucault, las cosas se producían a la inversa: esos textos que hoy llamaríamos literarios eran recibidos, puestos en circulación y valorizados, sin que se reparara en la cuestión de su autor; su anonimato no presentaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era garantía suficiente para ellos. Por otra parte, los textos que ahora llamaríamos científicos, (física, medicina, matemáticas, etc.), eran recibidos en la Edad Media, únicamente si llevaban en sí un valor de verdad marcados con el nombre de su autor³ (Foucault, 198-?, p. 24).

La tercer característica está ligada con la anterior y nos dice que la función de autor no es una simple atribución de un discurso a un individuo. Esta relación es histórica y variable. Como ejemplo Foucault cita los cuatro criterios que utiliza la exégesis cristiana para validar la atribución de un texto a un determinado individuo, mismos criterios que retoma la crítica literaria

³ La autoridad emanada del escolasticismo dotaba a los textos de un valor de verdad intrínseco, véase el capítulo 1.

actual. La función de autor se designa, pues, a través de las complejas relaciones históricas entre la sociedad, el individuo y los textos (Foucault, 198-?, p. 24).

Por último, Foucault se refiere a la localización del autor dentro del texto y a su multiplicación a través de las diferentes herramientas que provee la gramática. Los textos que están dotados de la función de autor remiten a diferentes “egos” a lo largo del texto. De ninguna manera es la misma persona el “yo” que escribe el texto en un determinado tiempo-espacio al “yo” que narra la acción en primera persona dentro del texto. Al mismo tiempo no es el mismo “yo” que habla en un prólogo o en una introducción a aquel “yo” que habla de manera impersonal a largo de un texto científico. Foucault identifica tres “egos” en esta clase de discursos, a reserva de localizar otros más (Foucault, 198-?, p. 28).

Finalmente se llega a cuestionar si es necesario que los textos sigan manteniendo la función de autor:

Es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función autor. Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo (Foucault, 198-?, p. 43).

1.2.2 Teorías postestructuralistas

Las aportaciones del estructuralismo al campo de la literatura son patentes en el consecuente desarrollo de una nueva perspectiva del texto. Las nociones de apertura semántica, dialogismo, polifonía y entropía tienen como antecedente directo las teorías de Barthes, Foucault, y de Bajtín, entre otros (Vidal, 1996, p. 391). De estas teorías se desprende un nuevo concepto que enriquece la noción de texto: el hipertexto. El hipertexto hunde sus raíces en los pensadores antes citados; aunque es cierto que la palabra como tal no aparece en ninguna de sus obras, el concepto mismo subyace en muchos de sus postulados. Fue Theodor H. Nelson, en la década de los sesenta, quien utilizó esta palabra para referirse a un nuevo tipo de escritura en la

computadora; el hipertexto quiere dar la idea de un enorme entramado de textos estructurados que dan lugar a una escritura no lineal y que se bifurca en diferentes textos a través de nexos o nodos, permitiendo que el lector elija el rumbo de su lectura (Vandendorpe, 2003, p. 96). Este tipo de hipertexto solo es posible gracias a las facilidades tecnológicas que brinda un equipo de cómputo. El mejor ejemplo para ilustrar el hipertexto es Internet; las múltiples ligas que contiene cada página y que remiten a otra página hacen de la lectura una experiencia no lineal, sin fronteras si tenemos como referente al libro impreso. En este sentido cabe recordar a Barthes :

En este texto ideal, las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes, no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal (Barthes, 1980, p. 3)

En otro aspecto de la literatura también encontramos la idea de hipertexto. Esta idea se hace patente en la relación que se establece en la alusión de un texto a otro. Esta relación puede tomar la forma de cita de fuente bibliográfica, de cita textual y de nota aclaratoria; siendo todas estas formas de hipertexto muy comunes en la literatura científica y académica.

Si bien se ha dicho anteriormente que es necesario un medio digital para que pueda existir el hipertexto, la crítica literaria ha considerado a una serie de obras como precursoras del hipertexto. Entre ellas están *Rayuela* de Julio Cortazar, *La biblioteca de Babel*, *El Aleph* de Jorge Luis Borges, *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, etc. La razón es que estas obras utilizan recursos literarios que son característicos del hipertexto, tales como la no linealidad, la simultaneidad y la multisequencialidad. En este tipo de novelas y cuentos el lector tiene la oportunidad de estructurar la obra de diferentes maneras, alterando el orden de la lectura y de los sucesos mismos. Estas ideas de hipertexto en la literatura han permitido que se desarrollen otra clase de estudios en torno a las obras literarias. Landow (1995) muestra la línea que lleva directamente a las ediciones genéticas, la narrativa hipertextual y las ediciones críticas de obras clásicas. Las ediciones genéticas son documentos hipertextuales que permiten la relación de una obra, la que se está analizando, con otros múltiples documentos que la explican,

la amplían, que muestran variables de diferentes ediciones en ciertos párrafos o capítulos, etc. Su intención es mostrar el proceso de síntesis de dicha obra y de situar la obra en contexto con otros textos. El mejor ejemplo de este tipo de trabajos es la edición del poema *In Memoriam* de Lord Tennyson hecha por el propio Landow y sus alumnos.

La narrativa hipertextual es un singular tipo de obra literaria que se basa en diferentes programas de cómputo para la edición de hipertextos. Gracias a estos programas los lectores de las obras pueden alterar el orden y la estructura, combinar diferentes textos, elegir el camino narrativo que mejor les parezca, etc. Al igual que sus antecesores no electrónicos, la narrativa hipertextual rompe con la linealidad del texto y enriquece, todavía más, la noción de apertura semántica. Una de las obras más representativas es *Afternoon, the history* de Michael Joyce.

Por último, en las ediciones críticas de obras clásicas el hipertexto es una herramienta sumamente útil para enriquecer una edición que requiera numerosas citas y notas al pie o al final del capítulo. Dependiendo del programa de cómputo que se utilice, las ediciones críticas también permiten realizar diferentes tipos de búsquedas dentro del texto⁴.

Como lo afirma Landow, el nacimiento del hipertexto puede considerarse paralelo al del postestructuralismo, y toma de éste último muchas de sus principales características:

La misma idea de hipertextualidad parece haber tomado forma al mismo tiempo aproximadamente en que se desarrolló el postestructuralismo, pero sus puntos de convergencia tienen una relación más estrecha que la mera contingencia, ya que ambos surgen de una insatisfacción con los fenómenos asociados al libro impreso y al pensamiento jerárquico. (Landow, 1995, p. 17)

⁴ En Internet esta disponible una edición crítica de la *Celestina*, que aunque todavía no está terminada brinda una idea de lo que puede ser una edición crítica hipertextual. <http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/>

1.2.3 Teoría de la recepción

La *Rezeptionsästhetik* o teoría de la recepción tiene como principales representantes a Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser. Tiene su surgimiento a partir de un círculo de investigadores alemanes de la Universidad de Constanza. Influida por la hermenéutica, la fenomenología, el estructuralismo, la semiótica y la sociología de la literatura, la estética de la recepción formula una compleja teoría estética que también tiene posturas críticas en cuanto al papel del autor, del texto y del lector.

Iser sitúa al texto, es decir a la obra literaria, en un doble plano compuesto por el lado artístico y el lado estético. El primero se refiere a la obra hecha por el autor y el segundo a la lectura hecha por el lector. La obra literaria no pertenece exclusivamente a uno solo de estos lados sino al encuentro entre ambos; una obra de arte, en este caso una obra literaria, sólo es comprendida como tal en el momento en que el lector actualiza la obra (Iser, 1989, p. 149). Para sostener esta afirmación es preciso conocer un poco el contexto de la estética de la recepción. Para la estética de la recepción la importancia del lector es fundamental, ya que sin estudiar al lector y a las formas en que recibe, comprende y aprehende la lectura es imposible comprender el acto literario. Acercándose un poco al estructuralismo, la estética de la recepción defiende la idea de la apertura semántica del texto. El texto siempre brinda información dentro de su estructura, pero al mismo tiempo también está dotado de un grado de indeterminación en sí mismo. La obra no lo “dice” todo, de hecho las partes que “no dice”, las partes que “calla” son las que el lector tiene que dotar de significado: “*El proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y de lo que se calla*” (Iser, 1989, p. 150). La tarea del lector es dotar de significado a la obra, de llenar estos huecos semánticos. Iser identifica el proceso de lectura como un juego, un juego en el que tanto lector como autor son necesarios y que comparten un grado de comprensión. Sin duda el autor tiene una intención al escribir, pero el lector tiene que descifrar esa intención; y no sólo descifrar sino darle sentido, dotarla de significación. El texto literario es abierto. En esta tarea tiene suma importancia el horizonte histórico en el cual se escribió la obra y el horizonte histórico del lector. Entendido de esta forma, la lectura hecha por un individuo francés, de clase media y de la segunda década del siglo XIX de las *Flores del mal* de Baudelaire será significativamente distinta a la lectura de un crítico literario

británico del siglo XXI de la misma obra. Los horizontes históricos son diferentes (Eagleton, 1988, p. 105).

Al otorgarle al lector una presencia tradicionalmente ignorada por la crítica literaria, la estética de la recepción denuncia la autoridad exclusiva del autor, de la misma manera que diversas corrientes literarias de las últimas décadas del siglo XX cuestionan la importancia del autor frente al lector.

[...] la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple éste proceso como constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector (Iser , 1989, p. 149)

1.2.4 Sociología de los textos

Antes de comenzar propiamente con la sociología de los textos considero necesario hacer una breve explicación sobre la bibliografía analítica para, posteriormente, abordar de lleno la sociología de los textos y brindar una visión contextualizada de estas disciplinas. La bibliografía analítica es una disciplina que se dedica al estudio y descripción de los aspectos físicos del libro. Por su variedad temática, la bibliografía analítica se subdivide en tres disciplinas: la bibliografía histórica, la bibliografía descriptiva y la bibliografía textual. De esta manera tenemos que la bibliografía histórica estudia el origen del libro y los aspectos evolutivos de este; la bibliografía descriptiva estudia la elaboración tipográfica y la distribución de los textos con la finalidad de conocer los procesos de edición y su consecuente transmisión; por último la bibliografía textual se dedica a analizar los procesos de transmisión de los textos y cómo influyen estos procesos en la preparación y edición de nuevas ediciones corregidas. Tal como lo afirma Gaskell “*su objetivo es establecer los principios y proporcionar los materiales que permitan una edición crítica que represente, tan fielmente como sea posible, la intención del autor con su texto*” (Gaskell, 1999, p. 421).

Sin embargo, Roger Chartier afirma que la bibliografía analítica ha contribuido al olvido del autor y del lector; argumenta que ésta disciplina centra su interés principal en los procesos editoriales y tipográficos a partir del libro mismo y no se aviene a considerar de interés los procesos anteriores y posteriores a este, como por ejemplo el proceso mismo de lectura. Chartier (1994, p. 41-42) denuncia que la bibliografía analítica ha dejado en el olvido al autor y a los lectores. De este argumento se desprende la noción de que el texto es autosuficiente, ya que omite considerar la forma en que es leída e interpretada y, además, al centrar su interés en los procesos editoriales hace a un lado las intenciones del autor y al autor mismo. En cuanto al estudio del autor, éste se delega a otras disciplinas propias de la historia de la literatura, participando en la disolución de la figura de autor.

Para tener un concepto más amplio de bibliografía analítica Chartier retoma el concepto de sociología de los textos, propuesto por Donald F. Mckenzie, para incluir los estudios que tradicionalmente la bibliografía analítica había dejado de lado. Mckenzie hace énfasis en que la bibliografía no puede dejar de estudiar los procesos sociales que involucran la transmisión y recepción de los textos. La disciplina no debe restringirse únicamente a estudiar los procesos materiales sino debe expandir su campo y relacionarse con otras disciplinas como la historia, la semiótica, la lingüística, la sociología, etc. Los resultados de estas relaciones ampliarán el campo de visión de la bibliografía, permitiendo así que ésta adquiera una centralidad que hasta el momento no contaba. Según Mckenzie, no es posible estudiar la materialidad del libro sin tomar en cuenta los procesos históricos tanto de su producción como de su distribución y recepción; es necesario, pues, estudiar las motivaciones sociales que condujeron a escribir cierto texto, a fijarlo de tal o cual manera, a estudiar las formas en que fueron leídos o discriminados. Desde esta perspectiva la bibliografía es entendida como una sociología de los textos y tiene como finalidad *“estudiar los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y recepción”* (Mckenzie, 2005, p. 30).

En cuanto a la posición del texto, Mckenzie concilia diferentes conceptos que tradicionalmente se encuentran en puntos opuestos; por un lado la noción de texto cerrado, es decir, de un texto que ha sido creado por un autor y que es perfectamente delimitado; por el otro la noción de texto abierto, entendido como el texto que es constantemente modificado por los

lectores y por lo tanto cambiante a través del tiempo. La propuesta de Mckenzie reside en lo que llama dialéctica de la bibliografía y que consiste en una visión del hecho bibliográfico que reúne tanto los posición de texto cerrado – *localizable, describable, atribuible, fechable y explicable* – y de texto abierto – que tiene en las ediciones críticas uno de sus hechos bibliográficos – en una síntesis que subsana las diferencias y las reúne como parte de un todo cuando se estudia la historia de la significaciones, de la cual la bibliografía forma una parte (Mckenzie, 2005, p. 69-74).

De esta manera Mckenzie se auxilia tanto de la teoría crítica, de la teoría de la recepción y retoma nociones fundamentales de Saussure, Barthes y Foucault entre otros. Chartier resume de la siguiente manera la intención de Mckenzie y de la sociología de los textos:

La bibliografía así redefinida se convierte en una disciplina central, esencial para comprender cómo las sociedades dan sentido a los múltiples textos que reciben, producen e interpretan. Al asignar a la disciplina la tarea fundamental de articular formas materiales simbólicas, Mckenzie borra la división tradicional entre ciencias de la descripción y ciencias de la interpretación, entre morfología y hermenéutica (Chartier, 2005, p. 11).

La noción de autoría ha presentado un nuevo enfoque a lo largo del siglo XX. Los diferentes posicionamientos teóricos que se presentaron en el capítulo recogen las ideas principales con respecto a la creación escrita y a la fijación de los textos en un formato. Estos posicionamientos dan luz sobre el problema específico a tratar en este trabajo, el de la autoría y la heteronimia en Fernando Pessoa.

El análisis de Foucault nos muestra que el nombre autor no es un personaje ficticio ni un individuo real y que no se encuentra adentro de la obra ni exterior a ella, se sitúa entre la escritura y la existencia, entre el corpus literario y el cuerpo viviente. Siguiendo el argumento de Foucault los nombres propios de los autores no funcionan exactamente igual que cualquier otro nombre propio de persona: hay apócrifos, seudónimos, heterónimos. La relación entre la vida y la obra del autor es muy compleja y requiere diversos tipos de análisis. El autor puede ser construido por

el lector mediante un trabajo de exégesis estilística. Ahora bien, un mismo autor puede mostrar distintas marcas estilísticas en diferentes textos. Ante esa pluralidad de voces que remiten al mismo autor, éste debe ser considerado como la suma de todas ellas, así, no sería el autor el que produce el texto, sino el texto el que da origen a la entidad del autor. El autor es creado por su propia escritura como una especie de máscara tras la que se oculta el individuo real.

Para Barthes, el autor muere al nacer la figura del lector. De esta manera pretende regresar de vuelta al texto, quitar la paternidad excesiva que la crítica, principalmente positivista, le había otorgado a la figura del autor por medio de una pretendida objetividad de los análisis biográficos. Según Barthes el punto de convergencia de una obra no se encuentra en el autor, sino en el lector a través del texto.

La estética de la recepción y la sociología de los textos acercan la voluntad del autor con los lectores. Si bien no se puede volver a la posición romántica y hegemónica del autor sobre el texto y los lectores, el acercamiento que postulan estas teorías brindan un nuevo horizonte para re-pensar la relación autor-texto-lector.

La figura de Fernando Pessoa se sitúa alrededor de todas estas posiciones. La muerte del autor propuesta por Barthes se encuentra anticipada en la fragmentación heteronímica del caso Pessoa. Cada uno de los heterónimos tejió una obra que sólo puede ser entendida en su totalidad a través de su creador, al mismo tiempo el autor es desvanecido por sus propias creaciones. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, sus heterónimos más importantes, escribieron lo que Pessoa nunca escribió, lo contradijeron y lo enfrentaron en sus poemas, ensayos y declaraciones, y al enfrentarlo lo volvieron a inventar, mejor dicho, a reinventar. Es difícil pasar de Pessoa a Caeiro o de Reis a Campos sin tener en cuenta que todos ellos forman parte de una unidad, de algo que se podría llamar el “universo pessoano”.

Por otro lado, retomando el concepto de hipertextualidad, los textos de Fernando Pessoa presentan, a mi parecer, una riqueza potencial que pueden ser abordadas haciendo uso de las herramientas que de ella se desprenden. Es posible estructurar una serie de relaciones que interconecten a los diferentes heterónimos y a sus textos dentro del llamado “universo pessoano”.

Ediciones críticas y genéticas de la obra de Pessoa brindan una gran herramienta de trabajo para los estudiosos del poeta portugués, colaborando en la fijación de los textos y a conjuntar todas las piezas de su enorme, inconclusa y dispersa obra.

Fernando Pessoa inició su carrera de escritor como crítico, en un análisis sobre la situación del momento del arte portugués, lo que significa que hubo en él una reflexión previa sobre el quehacer literario. Desde esta posición como crítico y poeta, Pessoa concibe la literatura como el resultado del ejercicio de la razón, desmitificando la idea romántica de la obra como producto de la inspiración. Tal como se verá más adelante, sus intervenciones en diferentes revistas literarias hicieron de él uno de los primeros poetas vanguardistas de Portugal.

Referencias

- Abrams, Meyer Howard. (1962). *El espejo y la lámpara : teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova. 508 p.
- Aristóteles. (2003). *Poética*. Traducción y notas Eilhard Schlesinger. Buenos Aires: Losada, 2003. 127 p.
- Barthes, Roland. (1980). *s/z*. Traducción de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI. 221 p.
- _____. (1987). *El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 357 p.
- Bowra, Cecil Maurice. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus. 313 p.
- Burke, Sean, ed. (2000). *Authorship: from Plato to the postmodern: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 349 p.
- Broekman, Jan M. (1979). *El estructuralismo*. Barcelona: Herder. 201 p.
- Caro Valverde, María Teresa. (1999). *La escritura del otro*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. 359 p.
- Chartier, Roger. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Traducción de Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa. 276 p.
- _____. (1994). *El orden de los libros : lectores, autores, bibliotecas en europa entre los siglos xiv y xviii*. Traducción de Viviana Ackerman. Barcelona: Gedisa. 108 p.
- Copleston, Frederick. (2000). *Historia de la filosofía: de San Agustín a Escoto*. 4ª ed. Barcelona: Ariel.

- Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica. 265 p.
- Fokkema, D. W. e Ibsch, Elrud. (1988). *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Traducción y notas de Gustavo Domínguez. 3ª ed. Madrid: Cátedra. 240 p.
- Foucault, Michel. (198-?). *¿Qué es un autor?*. Tlaxcala, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala. 59 p.
- Freedman, Ralph. (1984). “Paul Valéry: un crítico proteico” en *La moderna crítica literaria francesa: de Proust y Valery al estructuralismo*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 17-56.
- Gaskell, Philip. (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Traducción Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez; prólogo y revisión técnica José Martínez de Souza. Gijón: Trea. 540 p.
- Grabmann, Martin. (1928). *Filosofía medieval*. Barcelona: Labor. 159 p.
- Guerrero, Rafael Ramón. (1996). *Historia de la filosofía medieval*. Madrid: Akal. 255 p.
- Hesíodo. (1986). *Teogonía*. 2ª ed. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones. 34 p.
- Homero. (2000). *Odisea*. México: Porrúa. 254 p.
- _____. (2005). *Iliada*. 2ª ed. México: UNAM. 464 p.

- Iser, Wolfgang. (1989). “El proceso de lectura” en *Estética de la recepción*. Rainer Warning, ed. Madrid: Visor. pp. 149-164.
- Landow, George. (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Traducción de Patrick Ducher. Barcelona: Paidós. 286 p.
- Landow, George, ed. (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós. 424 p
- McKenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal. 143 p.
- Navarro, Fernanda. (2005). “El desvanecimiento del sujeto en foucault” en *Escritos filosóficos: veinte años después de michel foucault*. Puebla: BUAP. pp. 79-98.
- Platón. (1979). *Ión*. Buenos Aires: Eudeba. 45 p.
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Real Academia Española. 2 tomos
- Salinero Cascante, María de Jesús. (1996). “Consideraciones sobre el concepto de autoría en la edad media: el autor, su presencia y sus límites” en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*. Ángeles Sirvent, Josefina Bueno, Silvia Caporale, eds. Barcelona: PPU. p. 247-258
- Sánchez Hernández, Julio. (1998). “El ‘ Sturm und Drang ’ y su trasfondo social y político” en *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*. Juan Antonio Pacheco, Carmelo Vera Saura, eds. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. p. 133-144.
- Sazbón, José. (1969). “Introducción a partir de Saussure” en *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires: Nueva Visión. pp. 9-25

- Vandendorpe, Christian. (2003). *Del papiro al hipertexto: ensayos sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 224 p.
- Vidal Claramonte, Ma. Carmen África. (1996). “Autor/Texto=Clones/Hipertextos” en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*. Ángeles Sirvent, Josefina Bueno, Silvia Caporale, eds. Barcelona: PPU. p. 389-397
- Wordsworth, William. (1999). *Prologo a baladas líricas=preface to lyrical ballads, 1800, 1802*. Introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión. 121 p.
- Wordsworth, William y Coleridge, Samuel Taylor. (1985). *Baladas líricas y biographia literaria*. Selección, introducción y traducción de Gustavo Diaz Solís. Caracas: Monte Ávila. 139 p.
- Yáñez, Adriana. (1993). *Los románticos: nuestros contemporáneos*. Prólogo de Ramón Xirau. México: UNAM, CRIM: Alianza. 125 p.

*Anglómano, miope, cortés, huidizo, vestido de oscuro,
reticente y familiar, cosmopolita que predica el nacionalismo,
investigador solemne de cosas fútiles, humorista que nunca
sonríe y nos hiela la sangre, inventor de otros poetas y destructor
de sí mismo, autor de paradojas claras como el agua y,
como ella, vertiginosas: fingir es conocerse, misterioso que no
cultiva el misterio, misterioso como la luna del mediodía, taciturno
fantasma del mediodía portugués, ¿quién es Fernando Pessoa?*

Octavio Paz

2 Fernando Pessoa

2.1 Breve biografía

“Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía”. Con estas palabras comienza Octavio Paz su ensayo sobre Fernando Pessoa. Y nada más exacto que esta afirmación para abordar la figura del poeta portugués. Se puede pensar en diferentes significados de esta frase. Tal vez la importancia y trascendencia de Pessoa se encuentran en su fragmentaria obra y no en el registro de sus días, o es probable que en sus escritos se descubran las pistas que nos conduzcan al “verdadero” Pessoa.

Sin embargo, para tener un contacto más directo con la figura de Fernando Pessoa es indispensable adentrarse en la vida del poeta luso y separar los hechos de las leyendas; asunto por demás difícil dada la gran cantidad de versiones (y distorsiones) que se han creado a su alrededor. Habrá que preguntarse, entonces, ¿quién fue Fernando Pessoa?

Fernando António Nogueira Pessoa nació el 13 de junio de 1888 en el cuarto piso de un edificio de la Calle Largo de São Carlos en la ciudad de Lisboa. Hijo de Joaquim de Seabra Pessoa y de Maria Madalena Pinheiro Nogueira. En el seno familiar empieza a recibir las primeras influencias que perdurarán a lo largo de toda su vida. Su padre fue crítico musical en el teatro de São Carlos, en Lisboa. Doña Maria, su madre, tenía estudios que la hacían sobresalir de lo común; sabía latín, alemán, francés e inglés y sus conocimientos en literatura y arte eran

vastos (Simões, 1970, p. 36). La tía de su madre, Doña Maria Xavier Pinheiro da Cunha, vivía en el hogar de los Pessoa y fue llevando al pequeño Fernando por los caminos de la poesía, mediante el ejemplo de la escritura y la lectura de poemas.

Los primeros 4 años de la infancia de Fernando Pessoa transcurren en calma y armonía. En el año de 1893, a los 43 años de edad, muere de tuberculosis el padre de Fernando, dejando a la familia en una grave situación económica. No pasa mucho tiempo cuando Doña Maria conoce al que será su futuro marido, el comandante João Miguel Rosa. Este hecho tendrá gran influencia en la vida posterior de Fernando Pessoa. Dos años después de la muerte de su esposo, en diciembre de 1895, Doña Maria se casa con el comandante Rosa, que había sido nombrado cónsul en Durban, Sudáfrica, en el mes de Julio. Doña Maria y el pequeño Fernando parten a Durban. Es allí donde comienzan los estudios de Fernando. En esa época Durban era una ciudad inglesa, miembro de la *Commonwealth*⁵.

Es en este ambiente totalmente extraño donde Pessoa comienza su educación. La *Convent School*, un colegio de monjas irlandesas, es la escuela en la cual toma cinco cursos en un periodo de tres años (Bréchon, 1999, p. 49). Teniendo en cuenta que el pequeño Fernando no sabía inglés y que los cursos eran de un año cada uno, podemos darnos cuenta de la capacidad e inteligencia del niño portugués. Todavía no cumplía 11 años cuando ingresó en la *Durban High School*. Sus avances académicos fueron tan brillantes que concluyó tres cursos en dos años, de forma que en 1901 concluye su ciclo de enseñanza (en un nivel equivalente al de la secundaria) aprobando el examen denominado *School Higher Certificate Examination* (Simões, 1970, p. 66).

En el periodo transcurrido desde su llegada a Durban hasta este momento Fernando vio el nacimiento de tres hermanos: Henriqueta, Luís Miguel y Madalena, quien falleció en 1901, fecha en que la familia Rosa decidió hacer un viaje de vacaciones a Portugal, transportando con ellos el cuerpo de la pequeña fenecida. Una vez llegados a Portugal pasan un tiempo con sus tías, Doña Rita y Doña Maria Xavier y su abuela Doña Dionísia. Después hacen un breve recorrido por la Algarbe y por las Azores. Durante este periodo de vacaciones, 13 meses, nace Juan, otro

⁵ A finales del siglo XIX y a principios del XX la *Commonwealth* era una organización que reunía todas las colonias y territorios ingleses en todo el orbe; en la actualidad la *Commonwealth* es una asociación de naciones que comparten nexos históricos y culturales con Inglaterra.

hermanastro de Fernando. En junio de 1902 el comandante Rosa, su esposa y sus tres hijos regresan a Durban, dejando a Fernando tres meses más con sus tías en Lisboa.

En septiembre de 1902 regresa a Durban para proseguir con sus estudios; pero no se incorpora al grado que se hubiera esperado, sino en la modesta *Comercial School* de Durban. No se conocen con exactitud las razones que llevaron al joven Pessoa a dejar de lado sus estudios en la Durban High School. Sus biógrafos exponen diferentes argumentos (Bréchon, 1999, p. 63-64).

No obstante, al estar inscrito en la *Comercial School*, a la cual acude a clases nocturnas, el joven Pessoa comienza a preparar su *Matriculation examination*, examen-certificado de estudios a nivel bachillerato el cual también le daba la posibilidad de ingresar a la Universidad del Cabo. La aclaración sobre la Universidad del Cabo, que hace Bréchon en su biografía, es del todo conveniente:

... especie de administración rectoral que gestiona la enseñanza superior que se imparte fuera de ella, su función básicamente consiste en organizar los exámenes en los diversos niveles: *Matriculation examination...Intermediate examination...y B.A. degree* (Bréchon, 1999, p. 67-68).

Esto nos brinda una idea más clara sobre el plan educativo de Durban a principios de siglo y también, lo que es más importante, sobre las intenciones y planes del joven Pessoa con respecto su educación.

Pasa todo el año de 1903 preparándose para su examen, el cual presenta en noviembre y es aceptado con la calificación de *third class* (un equivalente a “suficiente”). Cabe hacer una breve observación. Una de las pruebas que constaba el examen, la de ensayo en inglés, otorgaba el *Queen Victoria Memorial Prize* al mejor trabajo realizado en el *Matriculation examination*. A pesar de la calificación de “suficiente” con la que aprobó, el joven Pessoa recibió el premio por su ensayo. Es cierto que éste no es su primer encuentro con las letras. A lo largo de toda su infancia, Fernando se “ejercita” en diferentes estilos, ya sea redactando breves poemas dirigidos a su madre o a sí mismo, o escribiendo y dirigiendo pequeños periódicos infantiles. Ésta actividad estuvo acompañada muy de cerca por su gran apetito por las lecturas: desde Platón y

Aristóteles hasta Shakespeare, Milton, Dickens, Byron, Keats, Bacon, Schopenhauer, etc. Es entonces de esperar que el joven Pessoa deseara entrar en una universidad en la carrera de letras.

Una vez aprobado el examen, Pessoa se prepara para hacer el Intermediate *examination* y poder ingresar a una universidad en el Reino Unido mediante la “gestión rectoral” de la Universidad del Cabo.

De lo acontecido entre 1904 y mediados de 1905, con relación a sus estudios, no hay nada seguro. Resta comentar que en octubre de 1905 Fernando Pessoa se encuentra viviendo con sus tías en Lisboa. Ha dejado atrás Durban, sus padres, sus hermanos y las posibilidades de estudiar en el Reino Unido. Algunos biógrafos suponen que no obtuvo la beca Home Exhibition que otorgaba el gobierno de Natal y, desilusionado, optó por regresar a Portugal. Otros suponen que fue una decisión acordada entre él y sus padres la de volver a su país natal. Tal vez no se conozcan las razones de este “regreso a la patria”, pero el lapso en Sudáfrica fue el viaje más largo que hizo Pessoa en toda su vida, ya que su ánimo fue más bien de índole sedentario.

En Lisboa se instala, como ya había dicho, con sus tías; primero con Doña María y después con Doña Anica y su abuela Dionísia, ya senil y con una severa enfermedad mental. La última tentativa de Fernando Pessoa de seguir sus estudios formales fue en 1906 cuando se matriculó en un Curso Superior de Letras (antecedente de lo que más tarde será la Universidad de Lisboa) y que rápidamente abandona, ya sea por incidentes estudiantiles relacionados con la situación política del país o, simplemente, porque no cubrió sus expectativas. En este momento Pessoa tiene 18 años

Pero, ¿qué se entiende cuando se sugiere que el joven Pessoa abandona sus estudios por razones de índole política?

Es necesario hacer un breve recorrido histórico para contextualizar la vida del joven poeta. Portugal, a principios del siglo XX, era una monarquía liberal gobernada por el rey Don Carlos I y por un parlamento (Cámara de Diputados y de los Pares) constituido por republicanos, progresistas, regeneradores-liberales y anarquistas. Los problemas internos tenían ya muchos

años golpeando la vida política y económica del país. El episodio, comúnmente conocido como el ultimátum⁶ (1887-90), que humilló al gobierno portugués ante su contraparte inglesa por un territorio africano -Zembo- dejó una huella profunda en el sentir nacionalista luso (Chantal, 1960, p. 460); la enorme deuda pública contraída por el gobierno, que en el año de 1890 alcanzaba la suma de 592.000 contos (Ferrandis, 1966, p. 768); así como las disputas entre los diferentes partidos en busca del poder desembocaron en una crisis de gobernabilidad en el año de 1906. El eco de la inconformidad se dejó oír mediante los movimientos estudiantiles, y prueba de ello fue la huelga general estallada en marzo de 1907. (Ferrandis, 1966, p. 780). Este periodo llamado franquista, ya que el nuevo gobierno estaba presidido por João Franco, es la antesala de lo que será el asesinato del rey Don Carlos I el 1º de febrero de 1908 y la consecuente caída de la monarquía el 5 de octubre de 1910 a manos de los partidarios republicanos.

Estas causas de índole política son las que llevan a sugerir que el joven Fernando no siguiera sus estudios. Su espíritu tímido y sosegado no lo hacía partícipe en esos eventos, además de estudiar en un ambiente académico lleno de tendencias con las que no estaba de acuerdo. Pero éstas son sólo hipótesis que sugieren algunos biógrafos pessoanos (Bréchon, 1999, p. 96).

Es en 1907 cuando Pessoa comienza a delinear su futuro como escritor, o al menos a dedicar gran parte de su quehacer a las letras. Un año antes sus padres habían regresado a Lisboa y estuvieron con él un año. En ese mismo año su abuela Dionísia muere a causa de su ya prolongada enfermedad mental y deja una pequeña herencia a Pessoa. Los sueños del joven poeta se cristalizaran (al menos en un principio) mediante la adquisición de una imprenta. Gasta casi toda su fortuna en las máquinas, sin embargo estas nunca llegaron a producir ninguna obra. Una vez más, este pasaje de su vida no se encuentra totalmente esclarecido. Simões ni siquiera profundiza en este aspecto, Bréchon no brinda más información que la mera relación de los hechos. Lo cierto es que este descalabro, el primero de muchos que vendrán después, no hizo mella en los ánimos del joven Fernando en su afán de dedicarse al quehacer literario.

⁶ La reminiscencia de este episodio se refleja en un poema futurista del heterónimo Álvaro de Campos, titulado precisamente *Ultimátum*

Es en esta época cuando Fernando Pessoa empieza la actividad profesional que desarrollará toda su vida, la de corresponsal extranjero en la empresa Lavado, Pinto & Ca. (Simões, 1970, p. 115). Esta actividad consistía en redactar y traducir cartas en inglés y francés para compañías y firmas comerciales. El trabajo le permitía tener cierta independencia económica y, al mismo tiempo, libertad para realizar, escribir y relacionarse en el ambiente cultural.

Poco a poco empieza a frecuentar a las amistades con las que experimentará nuevos estilos literarios y vanguardias artísticas. En un lapso de 4 años, 1911-1915, Pessoa publica su primer ensayo (1912), inventa estilos literarios (1913-14), conoce los que serán sus grandes amigos y se encarga de la creación de una revista de vanguardia (1915). Esta serie de eventos no debe darnos una visión distorsionada de la vida del joven poeta. Ciertamente es que todas estas actividades lo hicieron que no pasara desapercibido en el ambiente, pero sería completamente falso decir que era una celebridad; el [...] *casi anonimato y la casi celebridad, nadie ignora el nombre de Fernando Pessoa, pero pocos saben quién es* [...], así es como escribe Octavio Paz al referirse a Pessoa (Paz, 1962, p. 15). Y esta actitud es completamente coherente con el carácter que Pessoa mantuvo durante toda su vida. Introvertido y poseedor de un fino sarcasmo, gentil e indisciplinador de almas, creador de poetas y destructor de sí mismo (Paz, 1962, p. 14); la personalidad de Pessoa es tan compleja que parece un juego dialéctico; juega con los opuestos, ausencia-presencia, misterio-conocimiento, luz-oscuridad; pero es en su poesía, más que en su propia vida, donde mejor se pueden observar estas categorías.

El nacimiento de una de las características más sobresalientes de la obra de Fernando Pessoa ocurrió en esta época de su vida. En una carta de Pessoa a Adolfo Cassais Montero de 1935, describe cómo aconteció “el día triunfal”:

Un día en que finalmente había desistido –fue el 8 de marzo de 1914- me acerqué a una cómoda, y, tomando un papel empecé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí una treintena y tantos poemas de un tirón, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue el día triunfal de mi vida, y nunca podré tener otro así. Abrí con el título ‘El Guardador de Rebaños’. Y lo que siguió fue la aparición de

alguien en mí, a quien di de inmediato el nombre de Alberto Caeiro (Pessoa, 1997, p. 324).

Es a partir de este momento cuando nacen lo heterónimos, si bien los antecedentes se pueden encontrar desde años más atrás. Pero sobre este punto en particular se ahondará más adelante.

La efervescencia creativa de este periodo será una de las más fecundas en toda la vida del poeta. Sus colaboraciones en periódicos y revistas es continua, y a esto debemos agregarle todo lo que no publica pero que va guardando meticulosamente.

Pessoa se sintió muy atraído por las vanguardias artísticas que se sucedían en otras partes de Europa, en París particularmente. Mediante un asiduo contacto epistolar con su gran amigo Mário Sá-Carneiro que vive en la capital francesa, se mantiene al tanto del cubismo, futurismo, expresionismo, etc. Y tal entusiasmo lo llevó a editar la revista *Orpheu*, en, 1915 junto con otros jóvenes artistas deseosos de traer a Portugal diferentes propuestas artísticas.

Para mediados de 1916, debido a la Guerra Mundial, regresan a Portugal muchos artistas radicados en Francia, y con ellos vienen otros más de diferentes nacionalidades. Tal es el caso de los pintores Amadeo Souza Cardoso y de Robert y Sonia Delaunay. La efímera revista *Portugal Futurista* (1917) recogerá una cuantas obras de estos artistas, así como poemas de Almada Negreiros y del heterónimo Álvaro de Campos, entre otros. De cierta forma *Portugal Futurista* es una extensión menor de su antecesor, *Orpheu*, pero con una intención marcadamente más provocadora. De ello dan ejemplo Guilherme Santa Rita y Almada Negreiros al organizar una presentación futurista y dar lectura a una serie de manifiestos, tal y como lo hizo Marinetti años atrás en Italia (Bréchon, 1999, p. 351).

El *Livro do dessassosego*, esa obra que reúne bellos fragmentos en prosa sobre la vida del semiheterónimo Bernardo Soares, es un indicador de la vida cotidiana de Pessoa en esta época. Soares, un auxiliar de contabilidad, lleva la misma vida que el poeta de carne y hueso. Trabaja y vive en la zona vieja de Lisboa, *A Baixa*; es un antisocial que deambula entre las multitudes,

capaz de reconocer la derrota de su cotidianeidad y de elevarla a alturas poéticas a través de su prosa. Comensal asiduo de tabernas y cafés, la vida de Bernardo Soares discurre en la conciencia extrema de la realidad, es Pessoa en su aspecto más negativo y pasivo.

La situación política de Portugal en el año de 1917 es inestable. Desde la proclamación de la república, hace 7 años, una serie de gobiernos se han sucedido continuamente. En diciembre de ese año, el general Sidonio Pais toma el poder e instaura una dictadura, misma que dura un poco más de año. Sin embargo esta dictadura será un precedente para el golpe militar que se iniciará en 1932 (Fernández, 1997, p. 28) y será la base para la dictadura de António de Oliveira Salazar. Pessoa nunca se mantuvo ajeno a la vida política de sus país, y con la llegada de Sidonio Pais al frente del gobierno creyó ver al gobernante ideal. Nada más alejado de la realidad. El general Pais fue todo un personaje en su época y sobre él se vertieron tanto clamores como odios. “*Hizo en lo más alto del estado una crónica romántica. Amasó con bravura, vilezas y crímenes, su propia leyenda. Gobernó y vivió peligrosamente. Murió asesinado,*” (Fernández, 1997, p. 31). En el año que duro su gobierno, el país estuvo envuelto en constantes huelgas, represiones y muchos movimientos para derrocarlo. Lo asesinaron el 14 de diciembre de 1918. Sobre este particular personaje de la historia de Portugal Pessoa escribió un largo poema titulado “*A la memoria del Presidente-Rey Sidonio Pais*”; tal vez el poema no sea visto en la actualidad como un acierto en la vida del poeta, pero nos deja ver que su interés político estaba fuertemente fundado en un mesianismo de corte sebastianista.

El padrastro de Pessoa, el cónsul João Miguel Rosa, murió el 5 de Octubre de 1919 en Pretoria, Sudáfrica. La madre de Pessoa hace las gestiones necesarias para trasladarse a Lisboa y Pessoa es el encargado de hacer todo lo necesario para buscar habitación a su madre y hermanos, los cuales llegan en marzo del siguiente año. A principios de 1920, todavía de luto, Pessoa conoce a Ofelia Queiroz, una joven secretaria de 19 años que trabajaba en la empresa Félix Valladas & Freitas, en la que Pessoa hace el trabajo de traducción de la correspondencia extranjera. Este es el único y gran amor del que dan cuenta sus biógrafos. Sin embargo el amor en la vida del poeta no fue afortunado. Lo que inició como un sentimiento arrebatador por parte de Pessoa, terminó en incomprensión y decepción por parte de Ofelia. Hubo un segundo “capítulo” de este episodio amoroso, nueve años más tarde, pero ya no fue lo mismo, Pessoa estaba

obsesionado por sus obras. Lo que nos quedó de este frustrado romance fue una serie de cartas que hoy podemos consultar en la edición de David Mourão-Ferreira.

Sin embargo en el año de 1920 Pessoa también trabajó arduamente en un proyecto que ya había intentado en su juventud, el de crear una empresa editorial. Junto a sus amigos Ferreira Gomes y Coelho de Jesús fundan *Olisipio*, empresa comercial con una división editorial (Bréchon, 1999, p. 389). La editorial comienza a trabajar en enero de 1921, entre los proyectos que contemplaban Pessoa y sus socios estaban los de publicar obras de poetas portugueses contemporáneos, obras de autores clásicos y, por supuesto, las propias obras de Pessoa. Hasta éste momento Pessoa ya contaba con una cantidad importante de poemas, tanto ortónimos como de sus heterónimos, pero no son éstos los poemas que decide publicar; serán los *English poems, I, II, III* la primera obra de Pessoa publicada como libro. Sin embargo, la fortuna no estuvo del lado de Pessoa (como ocurrió en casi toda su vida) y la difusión de esta obra cayó casi en el olvido.

En 1921 Pessoa cuenta ya con 33 años de edad. Tiene un trabajo que le permite subsistir, aunque con algunas carencias. Sus ambiciones no contemplan las posesiones materiales, y hasta el momento de su muerte no contará con ninguna propiedad más que sus escritos. Su vida ha transcurrido sin grandes sobresaltos; tal vez lo más agitado han sido las continuas mudanzas (más de diez, en menos de 8 años) en los barrios lisboetas. Aunque es un escritor conocido en algunos círculos literarios, su nombre aún no cuenta con una gran reputación. Su vida transcurre en calma; mientras tanto su drama, el drama que lo hará inmortal en la literatura, se está gestando y lo continuará escribiendo interminablemente.

En octubre de 1924 Pessoa junto con el pintor Ruy Vaz comienzan a editar una nueva revista cultural. El proyecto, largamente pensado por Pessoa, tenía como principal objetivo publicar ensayos y poemas de sus heterónimos, ya que hasta ese momento sólo habían hecho pequeñas colaboraciones en distintas revistas. *Athena* fue el nombre de la revista y tuvo una vida de 5 volúmenes mensuales, de octubre de 1924 a febrero de 1925 (Simões, 1970, p. 530). Es en esta revista donde por primera vez logra mostrar la obra poética y ensayística de sus heterónimos. A lo largo de sus breves cinco números, Pessoa escogió las siguientes obras: *Odas* de Ricardo Reis; *¿Qué es metafísica?* y *Esbozo de una estética no aristotélica* de Álvaro de Campos; una

selección de poemas de *El guardador de rebaños* y otra selección de *Poemas inconjuntos* de Alberto Caeiro, y algunos poemas del *Cancionero* de Fernando Pessoa ortónimo. Por primera vez los personajes del drama pessoano están todos en escena (Bréchon, 1999, p. 421).

La vida emocional de Pessoa tuvo un duro revés en el mes de marzo de 1925. Su madre, no repuesta del todo de un ataque cerebral de hace 10 años, muere el 17 de marzo. El golpe para Fernando Pessoa fue muy grande; los meses que siguen Pessoa se derrumba emocionalmente, su miedo constante a padecer una enfermedad mental se hace cada vez mayor; él mismo se diagnostica como enfermo mental y confiesa que debe internarse en un manicomio (Bréchon, 1999, p. 431). El miedo a la locura y la depresión emocional fueron los “demonios” que atormentaron la mente de Pessoa durante toda su vida; ya cuando más joven el temperamento de Pessoa se debatía en constantes cambios de humor que, a veces, rayaban en los extremos.

A la muerte de su madre, Pessoa vive con su media hermana Enriqueta y el esposo de ella, el coronel Francisco Caetano Dias.

Un año después de la muerte de su madre, Pessoa junto con su cuñado, el coronel Dias, fundan la revista *Comercio y Contabilidad*. Pessoa, que ha sido teórico del Sensacionismo, creador del Interseccionismo, que ha dirigido revistas de crítica de arte y que además es iniciado en una orden masónica y escribe versos herméticos, ahora dirige una revista de comercio y contabilidad. Es muy probable que los conocimientos adquiridos en la Escuela de Comercio de Durban, junto a su experiencia como redactor de cartas comerciales, hayan formado en Pessoa una base sólida para poder redactar artículos de esa índole. Sin embargo, no es atrevido pensar también que el genio creador, junto con su enorme horizonte cultural y gran inteligencia hicieron de Pessoa un escritor polifacético.

Si anteriormente se afirmaba que la vida emocional del poeta luso era bastante inestable, el mismo calificativo podría aplicarse a la vida política en Portugal. La República, que había sido proclamada en 1910, estaba llegando a su fin. Las huelgas, las revueltas y los sucesivos cambios de gobiernos desestabilizaron constantemente al país. Entre los años de 1920 y 1921 hubo trece cambios de gobierno (Bréchon, 1999, p. 399). Las diferentes posturas se enfrentaban; desde los nacionalistas, hasta los comunistas, pasando por fascistas, monárquicos y anarquistas. En 1926 un

golpe militar acaba con la República e instaura la dictadura; el autor de éste golpe, el general Gomes da Costa, no durará mucho en el poder, será destituido y en su lugar será puesto el general Oscar Carmona (Fernández, 1997, p. 49); uno de sus hombre fuertes del general Carmona es Antonio de Oliveira Salazar, profesor de economía de la Universidad de Coimbra y el principal artífice del *Estado novo*. Este será uno de los principales pasos de Salazar para alzarse en el poder años más tarde.

Esta situación nunca le fue indiferente al poeta. Desde sus primeros ensayos “*La nueva poesía portuguesa...*” , su poema a raíz de la muerte del dictador Sidonio Pais, así como su polémico ensayo, “*Interregno...*”, a favor de la dictadura militar, Pessoa siempre manifestó un interés particular por la política y por las formas de gobierno de su país. Si bien su acción se dirigía únicamente al plano teórico y de difusión.

En 1927 Pessoa comienza a publicar en *Presença*, una nueva revista de literatura editada en Coimbra. Sus editores João Gaspar Simões y José Régio, son las principales cabezas que alentarán una nueva propuesta estética; es alrededor de éstas figuras que se comienza a desarrollar un grupo de jóvenes artistas e intelectuales como Adolfo Casais Monteiro, Pierre Hourcade y Miguel Torga. Esta generación será, en cierta medida, la continuación de aquella otra generación, la de *Orpheu* de 1914 y que tuvo entre sus filas al mismo Pessoa (Bréchon, 1999, p. 473). *Presença* fue la revista donde Pessoa colaboró más asiduamente, y la razón de ello fue la gran admiración que tenían Régio y Simões por el trabajo del Pessoa, a quien consideraban su maestro y uno de los más grandes poetas portugueses. En un principio la colaboración de Pessoa fue únicamente epistolar y fue hasta 1930 cuando conoció a sus jóvenes admiradores. João Gaspar Simões, fue uno de los principales difusores de la obra de Fernando Pessoa y también su primer biógrafo. De ese breve encuentro de 1930 se inició una amistad entre ellos, consolidada en las frecuentes tertulias de los cafés lisboetas que tanto gustaban a Pessoa.

Un tema que fue constante a lo largo de la vida de Fernando Pessoa fue el esoterismo. Desde 1915 comienza a traducir diferentes obras teosóficas, tales como *Compendio de Teosofía* de Leadbeater o las *Ideas de la Teosofía* de Annie Besant, entre muchas otras (Simões, 1970, p. 540). Pessoa desarrolló toda una teoría poética basada en los misterios de los masones y

rosacruces, según la cual el destino último de Portugal será el punto de partida para un nuevo renacer cultural universal. Pessoa echa mano también del sebastianismo y, mediante poemas de corte hermético, anuncia (y anuncia) el regreso de *Dom Sebastião*, el rey portugués muerto trágicamente en 1578 en la batalla de Alcazarquivir.

A este respecto el episodio más memorable acontece en agosto de 1930 cuando conoce al polémico mago y astrólogo inglés Aliester Crowley. Un año antes Pessoa había comenzado a leer la autobiografía del mago y descubrió un error en la carta astral de Crowley; a través de un editor en Londres Pessoa hizo llegar la corrección astral a Crowley (Simões, 1970, p. 580). A partir de allí el contacto por correspondencia se hizo asiduo hasta culminar con la visita a Lisboa del famoso mago, también llamado "*Master Therion*". Unos días después de su llegada a Portugal, el 25 de octubre, Crowley desaparece misteriosamente en un lugar llamado "*La boca del infierno*", no sin antes haber dejado una carta que la policía encontró en su cuarto de hotel. La desaparición del mago captó la atención de los periódicos, tanto nacionales como internacionales; se sospechaba de un suicidio amoroso, pero también de asesinato. Pessoa, amante de las historias detectivescas hizo una declaración que más bien parecía parte de una novela de Conan Doyle (Simões, 1970, p. 584-86), ayudando a que el misterio continuara. A final de cuentas no ocurrió nada excepcional; Crowley, junto con Pessoa y un periodista se habían confabulado para hacer creer a la policía y a los periódicos su muerte. Todo fue un engaño cuidadosamente preparado, una broma de humor inglés; unas semanas después Aliester Crowley se encontraba sano y salvo en Alemania.

Si bien a lo largo de casi toda su vida Pessoa escribió poemas "ocultistas" será hasta el año de 1934, cuando reúne una parte de ellos en su última obra, *Mensagem*. *Mensagem* es un libro de poemas compuesto en tres partes con un tema en común: cantar la gloria de los navegantes portugueses al mismo tiempo que hacer un recorrido por los personajes que fundaron y dieron gloria al pueblo luso. Sin embargo el lenguaje usado por Pessoa es un lenguaje cifrado, lleno de signos ocultos y con un gran peso hermético (Bréchon, 1999, p. 556-561). Es una obra de gran complejidad y profundidad, al mismo tiempo que la más bella e importante. Conviene decir que *Mensagem* fue el único libro, junto con los *English poems*, que Pessoa organizó, corrigió y editó como una obra completa y acabada, y tal vez la razón que lo empujó a trabajar

tanto en esta obra fue que *Mensagem* fue enviado a un concurso convocado por la Secretaría de Propaganda Nacional, el concurso “Antero Quental”. El primer premio fue ganado por un padre franciscano con la obra *Romaria*, obra que los críticos actuales califican como pésima (Simões, 1970, p. 634) y (Bréchon, 1999, p. 554). A Fernando Pessoa se le dio un premio de segunda categoría dotado con 5000 escudos, una cantidad considerable dados los bajos ingresos del poeta.

Los últimos años de vida de Fernando Pessoa trascurren entre constantes depresiones emocionales, la obsesión por ordenar sus obras para comenzar a editarlas y el decaimiento de su salud física. Numerosos críticos y biógrafos de Pessoa coinciden en señalar que su fuerte adicción al alcohol, así como su magra alimentación y su frágil constitución física (hay que recordar la herencia de su padre tísico) fueron minando la salud del poeta. Los testimonios fotográficos evidencian que Pessoa, a la edad de 46 años, parecía un hombre de mucho más edad. Para el año de 1935 Pessoa se encuentra viviendo solo ya que su hermana se ha mudado a Estoril. El dinero del premio “Antero Quental” le ha servido para pagar sus deudas. Se pasa las noches enteras en vela escribiendo, pensando en proyectos que nunca realizará, siempre en constante erupción intelectual. Los médicos le habían prohibido beber; para estas alturas ya había sufrido desmayos y un ataque de delirium trémens (Simões, 1970, p. 661).

Los sucesos que antecedieron a su muerte ocurrieron rápidamente. La noche del 26 de noviembre de 1935 Fernando Pessoa sufre un fuerte cólico hepático. Dos días después el malestar empeora y es llevado por sus amigos al hospital Saõ Luís. El 30 de noviembre, ya hospitalizado, pide a la enfermera una hoja de papel para escribir unas cuantas palabras: “*I know not what tomorrow will bring*”. A las ocho de la noche de ese mismo día, su estado de salud empeora; poco antes de morir, si hemos de creer en la versión de Simões, pronuncia sus últimas palabras: “*Dá-me os óculos*”. Estas fueron las últimas palabras de Fernando António Nogueira Pessoa, que murió el 30 de noviembre de 1935.

Como ha sucedido con otros escritores, la fama de Fernando Pessoa llegó después de su muerte, gracias al trabajo de difusión y rescate que hicieron sus jóvenes admiradores. Numerosas ediciones de sus obras se han hecho desde entonces y, junto con ellas, estudios críticos,

biografías, congresos internacionales, exposiciones, etc; todos ellos parte de un homenaje permanente al poeta de las múltiples máscaras.

*Si supiese que mañana moriría
Y que la primavera sería para pasado mañana,
Moriría contento, porque ella vendría pasado mañana.
Si ese es su tiempo, ¿cuándo habría de venir si no a su tiempo?
Me gusta que todo sea real y que todo esto sea cierto;
Y me gusta por que así sería, aunque no me gustara.
Por eso, si muriera ahora, moriría contento,
Por que todo es real y todo es cierto*

*Pueden rezar latín sobre mi féretro, si quieren.
Si quieren pueden bailar y cantar a su alrededor.
No tengo preferencias para cuando ya no pueda tener preferencias.
Lo que fuera, cuando fuera, es que será lo que es. (Pessoa, 2000a, p. 149)*

2.2 El contexto literario de Fernando Pessoa

La modernidad artística e intelectual comenzó a entrar en Portugal a finales del siglo XIX y principios del XX. Escritores como Eça de Queirós y Oliveira de Martins “*os vencidos da vida*” golpeaban las costumbres y los acontecimientos políticos a través de sus publicaciones, llenos de una crítica fina y sarcástica (Simões, 1970, p. 30). Por otro lado, también participaban en la “reconstrucción” del régimen liberal monárquico con francas tendencias republicanas (Ferrandis, 1966, p. 768). Aún así, Portugal estaba lejos de los aires vanguardistas que se esparcían por otras regiones de Europa; a finales del siglo XIX las técnicas plásticas innovadoras de Van Gogh y de Manet eran la semilla de nuevas tendencias artísticas; de la misma manera los ensayos y poemas de escandalosos de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Nietzsche dejaron una

huella perenne en el pensamiento del naciente siglo XX; pero todo ello no causaba gran impacto en la vida artística de Portugal.

Pessoa regresó a Portugal en agosto de 1905, a los 17 años de edad. Es en la primera década del siglo XX cuando en Europa comienzan a desarrollarse toda una serie de movimientos artísticos. Cezanne, en la pintura, es quien experimenta con la perspectiva y la iluminación y será la influencia más fuerte sobre Picasso y Braque, pioneros del cubismo; el futurismo, con toda su belicosidad y dinamismo, rompe con la tradición y se hace escuchar en todo el continente, a través de la pintura, la escultura, manifiestos y en la música. Como contrapartida le sucede la pintura metafísica, con Giorgio de Chirico y Carlo Carrá a la cabeza, invitando a la auto contemplación y dejando al descubierto el vacío del hombre moderno. Marcel Duchamp causa gran controversia con sus *ready-made* y sus *objets trouvés* y sacude el concepto de arte en diversas exposiciones. Apollinaire es el poeta más importante, el que escribe sobre las exposiciones, teoriza sobre los movimientos e innova con sus poemas.

Pessoa había pasado 10 años de educación netamente británica. Su pensamientos, comportamientos e influencias respondían a una realidad completamente diferente de la de Portugal. De hecho es hasta 1908 cuando deja de escribir en inglés para hacerlo en portugués. Es también por estos años cuando redescubre a poetas portugueses, tales como Antero de Quental y Almeida Garret. Es tal vez gracias a la influencia de estas lecturas que Pessoa se decidiera a escribir en su lengua natal (Mourão-Ferreira, 1988, p. 15).

El mismo Pessoa reconoce que al regresar a Portugal el ambiente literario que más lo influenció fue el de los poetas decadentes franceses (Bréchon, 1999, p. 143). Las obras de Maurice Maeterlinck y Jean Moréas fueron lecturas atentas y detenidas, identificándolas con su propio carácter y estilo; ello lo podemos ver en el poema llamado *Dolora* de 1908:

*Antes, ¡con que placer yo afectaba
una atroz melancolía!
Quería ser un poeta triste
y lloraba por no llorar.*

*Luego debí afrontar
la vida estrecha y dolorosa.
Entonces, triste, lloraba
por tener razones para llorar.*

*En esta aurora desolada
hoy me veo más que triste.
Ahora lloro solamente
por ser incapaz de llorar
(citado por Bréchon, 1999, p. 133)*

Es indiscutible que la educación británica recibida en Durban tuvo un eco permanente en la obra de Fernando Pessoa. Tal como lo afirma Ordóñez, Pessoa es heredero y portador de una tradición literaria-filosófica occidental que va desde Novalis pasando por Coleridge, Rimbaud, Nietzsche hasta Kierkegaard y que tiene como denominador común el contexto de la Modernidad, “*La modernidad es, entonces, una nueva época caracterizada por un individualismo sustentada en dos elementos fundamentales : razón y criticismo*” (Ordóñez, 1991, p. 33). Pessoa se asimila como un poeta moderno: por un lado crítico de la realidad concreta que habita, así como también crítico de sí mismo. El poeta asimila la realidad desde diferentes perspectivas, multiplica sus sensaciones en diferentes direcciones, con una misma intención: aprehender la realidad.

*Sentir todo de todas las maneras,
vivirlo todo por todos los lados,
ser la misma cosa de todos los modos posibles al mismo tiempo,
realizar en mi toda la humanidad de todos los momentos
en un solo momento difuso, profuso, completo y lejano (Pessoa, 1997, p. 163).*

En este contexto europeo, en el que se suceden con gran velocidad una serie de tendencias artísticas, o mejor dicho vanguardias artísticas, Portugal entra en escena con unos cuantos años de retraso. En palabras de Salazar Cano “... sólo en 1915 surge el grupo que va a romper definitivamente con las concepciones artísticas tradicionales y lograr una verdadera renovación en la literatura de Portugal”, (Salazar, 1976, p. 6)

Los acontecimientos esbozados anteriormente también tuvieron innegable influencia en el desarrollo de la vida cultural del país. Junto con la instauración de la República, en 1910, resurgió el sentimiento patriótico a través de los postulados filosóficos del *Saudosismo*, cuyo principal promotor, Teixeira de Pacoaes, alentaba. Básicamente el *Saudosismo* aludía al típico sentimiento portugués “*a saudade*” como base sobre la cual se instauraría el renacimiento portugués (Ordóñez, 1991, p. 47). Pessoa se sintió fuertemente atraído por este movimiento. De hecho inició su carrera profesional como escritor, en 1912, mediante la publicación de una serie de ensayos titulados *La nueva poesía portuguesa considerada desde un punto de vista sociológico* en la revista *A aguia*, de fuerte influencia *saudosista*, en los que analiza las circunstancias históricas de Portugal para justificar el nacimiento de una nueva época, de la cual surgiría un nuevo Camões, un “Supra-Camões”.

La publicación de estos ensayos le mereció una aguda crítica publicada en el diario *República*, pero al mismo tiempo lo sacó del anonimato en que se encontraba hasta entonces. Si bien la mayoría de los estudiosos pessoanos, se preguntan por qué Pessoa comenzó su carrera como escritor con una serie de ensayos (Bréchon, 1999, p. 162), lo cierto es que con este hecho se relacionó al círculo literario más importante de Portugal, el llamado grupo *Renascença Portuguesa* y su órgano de difusión *A Aguia*.

Es en el año de 1912 cuando Pessoa empieza a frecuentar los cafés de la *Baixa* lisboeta. Conoce al que será su gran amigo, Mario de Sá-Carneiro y a otros jóvenes entusiastas que formarán el grupo *Orpheu* años más tarde. Entre ellos se encuentran Armando Côrtes-Rodrigues, Luís de Montalvor y José Almada Negreiros. Este grupo vino a darle al arte portugués vigente un giro tremendo. Al conjuntar pintura y literatura como un concepto integral de manifestación artística, *Orpheu* puede considerarse el primer grupo de vanguardia portugués (Mourão-Ferreira,

1988, p. 13). Pero, ¿cuál era la propuesta del grupo? o más precisamente ¿cuál era la propuesta estética de Fernando Pessoa?.

A Pessoa se le puede considerar el creador de tres propuestas estéticas: el *paulismo*, el *interseccionismo* y el *sensacionismo*. Cronológicamente el *paulismo* es el primero y toma su nombre de un poema llamado *Impresiones del crepúsculo* o *Pauis* “Pantanos”. Su intención: crear una serie de sensaciones, de imágenes abigarradas sin ninguna relación entre sí “...hecha de afirmaciones que se desdican, de sensaciones que se anulan, de falsas definiciones, de comparaciones torpes, de metonimias y metáforas absurdas, de oxímoros...” (Bréchon, 1999, p. 187), como ejemplo, unos versos del poema *Hora absurda*, escrito en 1913:

*Llueve oro mate, mas no en el exterior...Es dentro de mí...Soy la
Hora,
y la Hora es de asombros y toda ella escombros de ella misma...
En mi atención hay una viuda pobre que nunca llora...
En mi cielo interior nunca hubo una sola estrella...*

*Hoy el cielo es pesado como la idea de no llegar nunca a un
puerto...
La lluvia menuda está vacía...La Hora sabe a haber sido...
¡Y no haber algo como lechos para naves!...
Absorta en alienarse de sí, tu mirada es una plaga sin sentido...*

*Todas mis horas están hechas de jaspe negro,
mis ansias todas talladas en un mármol que no existe,
no es alegría ni dolor esté dolor con el que me alegro,
y mi bondad inversa no es buena ni mala... (Pessoa, 1997, p. 51-52)*

El *paulismo* estuvo fuertemente marcado por el simbolismo y por el movimiento decadente francés de fines del siglo XIX. Varios críticos coinciden al encontrar en los poemas paulistas de Pessoa influencias de Mallarmé (Ordóñez, 1991, p. 55) y (Bréchon, 1999, p. 187).

El *interseccionismo* se encuentra más cercano al movimiento cubista, con la descomposición geométrica de las imágenes y la inclusión de elementos extra pictóricos mediante el collage; por supuesto todo ello dentro del ámbito literario. Lluvia oblicua, escrito en 1914, es uno de sus poemas interseccionistas:

*Afuera van en torbellino de sol los caballos del carrousel...
Árboles, piedras, montes, danzan parados dentro de mí...
Noche absoluta en la feria iluminada, claro de luna en el día de sol de afuera
y las luces todas de la feria mudan en ruido los muros del jardín...
Grupos de muchachas de cántaro a la cabeza
que pasan afuera, llenas de estar bajo el sol,
se cruzan con grandes grupos pegajosos de gente que anda por la feria,
gente mezclada toda con las luces de las barracas, con la noche y con el claro de la
luna
y los dos grupos se encuentran y se penetran
hasta formar sólo uno que es los dos...(Pessoa, 1997, p. 69)*

Este poema, compuesto en seis partes, fue escrito además en un momento cumbre, en el “día triunfal” (en palabras de Pessoa) cuando nacieron los heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos.

El *sensacionismo* fue la propuesta más completa, tanto en el alcance como en su fundamentación teórica. Ordóñez afirma que el *sensacionismo* es un estadio más elevado del *interseccionismo*, ya que éste último es sólo una “técnica de composición” (Ordóñez, 1991, p. 59). Tal es la afinidad entre una y otra propuesta:

El sensacionismo [...] pretende realizar en el arte la descomposición de la realidad en sus elementos psíquicos [...] El interseccionismo [es] el sensacionismo que toma conciencia del hecho de que toda sensación es en realidad una mezcla de muchas sensaciones [...] (Bréchon, 1999, p. 280)

El *sensacionismo*, como su nombre lo indica, tiene su fundamentación en la percepción a través de las sensaciones. Pero la noción de sensación es entendida por Pessoa como la abstracción de la realidad exterior a través de las sensaciones y su posterior objetivación de las mismas como algo ajeno al observador. Esto llevado al terreno de la obra de arte implica que la obra del artista es una versión (una sensación) de la realidad hecha para ser percibida por el público con la intención de ampliar su visión de la realidad, ya que la obra de arte consiste en una impresión subjetivada que reúne, en sí misma, lo particular y lo universal (Ordóñez, 1991, p. 64).

Sería injusto, además de incorrecto, decir que Fernando Pessoa sólo escribió a la luz de estas tres propuestas estéticas. Mención especial merecen la serie de poemas esotéricos que escribió a lo largo de toda su vida y que tienen como cumbre el libro *Mensagem*, obra épica que exalta el sentimiento patriótico portugués y que está escrito en lenguaje simbólico. La obra no es gratuita, Pessoa estuvo atraído muy de cerca por la masonería, los rosacruces y, principalmente, por la historia de los templarios. Los poemas *El último sortilegio* y *Ante la tumba de Christian Rosenkreutz*, son unos de los muchos poemas esotéricos que escribió.

Regresando sobre la obra *Mensagem*, Pessoa estructuró este poema en tres partes: *Blasón*, que representa la base de lo que será el futuro imperio portugués, *Mar portugués*, que corresponde a la conquista del mar por parte de los portugueses y la tercera parte *Encubierto* que es la etapa mesiánica (Salazar, 1976, p. 17), etapa que nace con la muerte del rey Dom Sebastião y da vida al mito del sebastianismo. Pessoa mezcló sus conocimientos ocultistas con sus ideales nacionalistas. Al retomar el mito del sebastianismo junto con el del Quinto Imperio, Pessoa tuvo el sueño de una nación nueva, encabezada por un rey poeta, que tendría como destino la síntesis de la cultura portuguesa en una cultura universal.

Considero necesario hacer énfasis en la extensa gama de estilos en que escribió Pessoa, si bien los anteriormente descritos son las formas en que más abundó, también existe un lado de Pessoa “tradicional” que escribió poemas populares, ejemplo de ello son las *Quadras ao gosto popular*; otro Pessoa que escribió poemas eróticos en inglés, como *Antinous* y *Epithalamium*; otro Pessoa dramaturgo con la obra *O Marinheiro*; y hasta un Pessoa que intentó imitar los cuentos detectivescos, de raciocinio, al estilo de Poe ó Conan Doyle, con la obra *O Banqueiro Anarquista*.

Lo cierto es que la pluma del luso llenó innumerables páginas no solo de poesía, literatura y crítica. En 1926 patentó un invento denominado “Anuario indicador sintético, por nombres y cualquier otra clasificación, consultable en cualquier otra lengua”. También tuvo la capacidad de escribir sobre contabilidad, administración, política, sociología, ortografía y hasta astrología y teosofía.

La colaboración de Pessoa en revistas y diarios será la constante durante toda su vida. Haciendo un recorrido por ellas encontramos nombres como *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, *Renascença*, *Resurreição*, *Presença*, *Athena*. Tal vez la más importante de estas fue *Presença* (1927). Los principales impulsores de esta revista, João Gaspar Simoes y José Regio, empiezan a reconocer en la poesía de Pessoa su novedad y originalidad. Sin embargo el deseo de publicar obras completamente suyas casi nunca lo llevó a cabo, salvo en dos ocasiones. Los libros *English poems* y *Mensagem* fueron los únicos libros acabados que se publicaron en vida del poeta.

2.3 Seudónimos, heterónimos y ortónimos

En su interesante ensayo sobre Fernando Pessoa, *El desconocido de sí mismo*, Octavio Paz reflexiona acerca de la naturaleza de los heterónimos y sobre la diferencia que hay con los seudónimos. Nos dice que los seudónimos son máscaras que encubren a un mismo autor con diferentes nombres, *la obra seudónima es la del autor en su persona, salvo que firma con otro nombre ... Gerard de Nerval es el seudónimo de Gerard Labrunie* (Paz, 1962, p. 20). A lo largo de la historia de la literatura podemos encontrar numerosos ejemplos de seudónimos: el Márques de Sade fue Donatien Alphonse Francois, el Conde de Lautreamont fue Isidore Ducase, el Nigromante fue Ignacio Ramírez, etc. No hay diferencia alguna entre el nombre real y el

seudónimo, son lados de una misma moneda. Sin embargo los heterónimos responden a algo un poco más complejo. El heterónimo, del griego *ετερος* (heteros=otro) y *ονυμα* (onuma=nombre), es un personaje ficticio creado por un autor, que cuenta con una obra literaria (hasta aquí es igual a un seudónimo), pero esta obra es completamente diferente a la de su creador. Diferente en temática, estilo, ideas, y que puede ser hasta contradictoria. Ordóñez nos dice que la heteronimia *implica un ejercicio extremo de abstracción, de despersonalización : crear una personalidad y una sensibilidad idealmente distinta de la propia [...]* (Ordóñez, 1991, p. 15). Se trata de escribir como otra persona, pero no imitando sino creando un personaje completamente nuevo.

Dentro del *universo pessoano* se puede encontrar a diferentes personajes, y no todos son heterónimos. Los más numerosos son las personalidades literarias, entre las que se encuentran Chevalier de Pas, Charles Robert Anon, Coelho Pacheco, etc. De ellos sólo tenemos fragmentos breves, cartas y escritos sueltos. Los personajes que se consideran como heterónimos son los que tienen una obra más coherente y amplia, con un estilo marcadamente diferenciado; los más importantes son tres: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. El semi-heterónimo Bernardo Soares es una figura importante dentro de este *universo*, por lo que se le considera en un grado intermedio entre un heterónimo y una personalidad literaria.

Para presentar a los heterónimos de Pessoa se ha considerado hacerlo como lo hizo Pessoa mismo, es decir, haciendo una breve descripción de sus ideas, sus fechas de nacimiento y muerte, así como actividades y profesiones. No está de más señalar que Pessoa se tomó la molestia de hacer una carta astrológica de cada uno de sus heterónimos, ejercitando sus conocimientos astrológicos.

2.3.1 Alberto Caeiro

Alberto Caeiro da Silva nació a la 1:45 de la tarde el 16 abril de 1889 en la ciudad de Lisboa. Vivió casi toda su vida en la región del Ribatejo y murió en Lisboa, en 1915. Pessoa lo describe de la siguiente manera:

era de estatura mediana, y, aunque realmente frágil (murió tuberculoso), no parecía tan frágil como era”... rubio sin color, ojos azules ... no tuvo más educación que casi

ninguna, sólo instrucción primaria; le murieron temprano el padre y la madre, y se dejó quedar en casa, viviendo de unas pequeñas rentas. Vivía con una tía vieja, tía abuela (Pessoa, 1997, p. 326).

Caeiro fue un especie de poeta-sabio, para quien no hay nada oculto detrás de la realidad de las cosas; la realidad es la cosa misma, y nada más:

Hay metafísica bastante en no pensar en nada.

¿Qué pienso yo del mundo?

¡Yo qué sé lo que pienso del mundo!

Si enfermase pensaría en ello.

¿Qué idea tengo de las cosas?

¿Qué opinión tengo de las causas y los efectos?

*¿Qué es lo que he meditado sobre Dios y el alma
y sobre la creación del mundo?*

*No sé. Para mí pensar en eso es cerrar los ojos
y no pensar. Es correr las cortinas
de mi ventana (pero no tiene cortinas).*

¿El misterio de las cosas? ¡Qué se yo lo que es misterio!

El único misterio es haber quien piense en el misterio.

*Quién está al sol y cierra los ojos,
empieza a no saber lo que es el sol*

y a pensar en muchas cosas llenas de calor.

*Pero abre los ojos y ve el sol,
y ya no puede pensar en nada,*

*porque la luz del sol vale más que los pensamientos
de todos los filósofos y de todos los poetas.*

La luz del sol no sabe lo que hace

y por eso no yerra y es común y buena.

(Pessoa, 1997, p. 255)

Su principal obra es *O guardador de rebanhos*; escrita en prosa y con un lenguaje que denota el desconocimiento de formas elaboradas, esta fue su primer obra. En ella vierte ese estilo tan singular que hizo de Caeiro el “Maestro” de los heterónimos. Para Caeiro, hay que desaprenderse de todos aquellos conocimientos impregnados de falsedad, todas aquellas metafísicas, religiones e ideas filosóficas que impiden la percepción del objeto en su forma verdadera. Para Caeiro el pensamiento conduce al error; no hay que pensar, hay que sentir. Esta postura ante la realidad acerca a Caeiro con ideas paganas, aunque el poeta ignore teorías y sistemas filosóficos.

2.3.2 Ricardo Reis

Ricardo Reis nació el 19 de septiembre 1887 (un año antes que Pessoa), en Oporto. Médico de profesión y monárquico por convicción. Escribió casi toda su obra en forma de odas, de corte clásico.

Ricardo Reis es un poco, pero muy poco, más bajo [que Alberto Caeiro], más fuerte, más seco... de un vago moreno mate... educado en un colegio de jesuitas... vive en Brasil desde 1919, pues se expatrió espontáneamente por ser monárquico. Es un latinista por educación ajena y un semihelenista por educación propia (Pessoa, 1997, p. 326).

Reis, a diferencia de Caeiro, fue un perfeccionista de la métrica y de la forma. Admirador de Horacio, retoma sus ideas, temas, ritmos y las plasma en un portugués contemporáneo (Salazar, 1976, p. 36).

Amo las rosas de los jardines de Adonis,

Esas perecederas amo, Lidia, rosas,

Que en el día que nacen

el mismo día mueren.

La luz para ellas es eterna, porque

*Nacen ya nacido el sol, y cesan
Antes que Apolo abandone
Su curso invisible.
Hagamos así nuestra vida un día,
ignorando, Lidia, voluntariamente
De lo poco que duramos
(Pessoa, 2001a, p. 31)*

2.3.3 Álvaro de Campos

Álvaro de Campos nació el 15 de octubre de 1890 en Tavira, en la región del Algarbe, al sur de Portugal. Pessoa nos lo describe de la siguiente manera :

...Álvaro de Campos es alto (1.75 de altura, 2 cm. más que yo), delgado y un poco tendente a encorvarse. Cara afeitada ... entre blanco y moreno, tipo vagamente de judío portugués, caballero sin embargo, [cabello] liso y normalmente apartado a un lado, monóculo... Tuvo una educación vulgar de instituto; después fue enviado a Escocia a estudiar ingeniería, primero industrial y después naval... (Pessoa, 1997, p. 326)

De los tres heterónimos más conocidos es Álvaro de Campos el más célebre y el de la obra más copiosa. De un tono arrebatado y agresivo (rasgos tomados del futurismo) es el poeta más moderno y polémico:

*A la dolorosa luz de las grandes lámparas eléctricas de la fábrica
Tengo fiebre y escribo.
Escribo rechinando los dientes, fiera para la belleza de esto,
Esta belleza totalmente desconocida por los antiguos.

¡Oh, ruedas, oh, engranajes, r-r-r-r-r-r eterno!
¡Fuerte espasmo retenido de los mecanismos en furia!
En furia fuera y dentro de mi,
Por todos mis nervios disecados fuera,*

*¡Por todas las pupilas fuera de todo con que siento!
Tengo los labios secos, oh grandes ruidos modernos,
De oídos demasiado cerca,
Y me arde la cabeza de querer cantar con un exceso
De expresión de todas mis sensaciones,
Con un exceso contemporáneo de vosotras, ¡oh máquinas!* (Pessoa, 2003a, p. 73)

2.3.4 Bernardo Soares

El fantasmal Bernardo Soares no es propiamente un heterónimo como los tres anteriores. Pessoa nos dice que Soares es un semiheterónimo:

Mi semiheterónimo Bernardo Soares [...] aparece siempre que estoy cansado o somnoliento, de suerte que tengo un poco suspendas las facultades de raciocino y de inhibición ... Es un semiheterónimo porque, no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad (Pessoa, 1997, p. 326).

El *Livro do desassossego* es la principal obra atribuida a Bernardo Soares. Obra que comenzó a escribir desde 1913, aproximadamente, y que nunca vio terminada. Libro inclasificable, El *Livro do desassossego* está lleno de fragmentos en prosa que nos describe la vida de Bernardo Soares, de un tono monocorde, que transita en la cotidianeidad del trabajo y en el que se refleja el tedio y aburrimiento ante la existencia del hombre moderno.

Las ediciones que podemos consultar en la actualidad de esta obra son arreglos hechos por los editores, arreglos hechos a partir de numerosos manuscritos que dejó Pessoa marcados, en casi todos los casos, con las letras “L. D.”

2.3.5 Fernando Pessoa

La obra de Pessoa se encuentra, principalmente, en estos poetas, pero ¿dónde queda Fernando Pessoa como él mismo? Pessoa también escribió ensayos, poemas, artículos, etc. bajo su propio nombre, y a toda esta se le conoce como obra ortónima. Pero la diferencia no es tan

clara. Diversos críticos de la obra pessoana tienden a considerar al mismo Fernando Pessoa como uno más de sus propios personajes, y no por negar la existencia física del propio Pessoa o por elevar la categoría literaria de los heterónimos a un nivel de existencia real. Ello se debe principalmente al hecho de que al diálogo entablado por los heterónimos el mismo Pessoa lo denominó “*Drama en gente*”⁷. Todo drama está compuesto de una corte de personajes que interactúan, dialogan y entre todos constituyen una obra, un drama. Cada uno de ellos tiene vida, expresa algo y juega un papel. Asimismo cada personaje es independiente de su creador, piensa de forma diferente. A manera de ejemplo (mismo que utiliza Pessoa) no se puede decir que el Rey Lear sea lo mismo que Shakespeare, ni que piensen igual, ni que tengan los mismos valores o ideales. Pessoa creía que sus personajes (sus heterónimos) y él mismo eran parte del drama; y esto lo plasmó en los diálogos que nos legó entre los heterónimos; entre las propuestas estéticas, políticas, morales, etc. tan diferentes y que también son otras formas de diálogos. Sin duda alguna Pessoa es el autor de este drama, pero él mismo también es un personaje, tanto así que afirma que Alberto Caeiro es su maestro (Pessoa, 1997, p. 324). Estamos, pues, ante una obra en la que el autor juega con sus personajes, al grado de convertirse él mismo en uno de ellos. No olvidemos que la palabra *pessoa*, en portugués, significa “persona”, y Fernando Pessoa abre un horizonte plural a esta palabra.

Autopsicografía

El poeta es un fingidor.

Finge tan completamente

que llega a fingir que es dolor

el dolor que de veras siente.

Y los que leen lo que escribe,

en el dolor leído sienten bien,

no los dos que el tuvo

mas solo el que ellos no tienen [...] (Pessoa, 1997, p. 99)

⁷ En portugués *Drama em gente* se puede traducir también como “Drama entre nosotros” lo que le daría un sentido más exacto a la intención de Pessoa

Referencias

- Brechon, Robert. (1999). *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*. traducción de Blas Matamoro. Madrid: Alianza. 647 p.
- Chantal, Suzanne. (1960). *Historia de Portugal*. Versión española de María Luz Morales. Barcelona: Surco. 492 p.
- Fernández Clemente, Eloy. (1996). *Portugal en los años veinte: los orígenes del estado novo*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. 267 p.
- Ferrandis, Manuel y Beirão, Caetano. (1966). *Historia contemporánea de España y Portugal*. Barcelona: Labor. 878 p.
- Mourão-Ferreira, David. (1988). *Nos passos de Pessoa: ensaios*. Lisboa: Presença. 177 p.
- Ordoñez, Andrés. (1991). *Fernando Pessoa, un místico sin fe: una aproximación al pensamiento heteronímico*. México: Siglo XXI. 239 p.
- Paz, Octavio. (1962). “El desconocido de sí mismo” en *Antología*. México: UNAM. 106 p.
- Pessoa, Fernando. (1997). *Obra poética*. Introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viquera. Barcelona: Ediciones 29. 2 tomos
- _____. (2001a). *Odas completas de Ricardo Reis*. Traducción y presentación de Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 257 p.
- _____. (2003a). *Poesía completa de Álvaro de Campos*. Traducción y presentación de Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 2 tomos

“Por sí solo, cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una proliferación de sí mismo[...]. En la vasta colonia de nuestro ser hay series de especies bien diferentes, que piensan y sienten de diversas maneras [...]. Y todo este universo mío, de gentes ajenas unas a otras, proyecta, como una multitud abigarrada pero compacta, una sombra única. [...] En un vasto movimiento de dispersión unificada me hago ubicuo en ellos, y creo y soy, en cada momento de nuestras conversaciones, una multitud de seres, conscientes e inconscientes, analizados y analíticos que se unen en un abanico abierto en toda su extensión. Mi alma es una orquesta oculta; no sé qué instrumentos toca y hace resonar en mí, cuerdas y arpas, timbales y tambores. Sólo me conozco como sinfonía.”

Fernando Pessoa

3 La obra de Fernando Pessoa: ¿unidad o fragmentariedad?

3.1 Búsqueda, vanguardia y heteronimia

Fernando Pessoa carga el enigma en su propio apellido. Pessoa, *persona* en portugués, proviene del latín que a su vez significa máscara. El concepto de persona remite a una máscara, a través de la cual se presenta al mundo. La metáfora de pensar en Pessoa como una máscara es más que sugerente. Es posible pensar en Fernando Pessoa como portador de diferentes máscaras llamadas Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, etc., siendo cada una de estas máscaras diferentes entre sí y hasta contradictorias, cada una de ellas poseedora de características muy diferenciadas. Cabe hacerse, entonces, la siguiente pregunta ¿dónde queda Fernando Pessoa?

La obra de Fernando Pessoa tiene una característica que la hace singular y que ha sido una gran veta para sus críticos, mismos que la han abordado desde diferentes perspectivas. En vida, Pessoa únicamente publicó dos libros terminados, *Mensagem* de 1934 e *English poems I, II y III* de 1921. Una parte de su producción poética y ensayística se publicó en revistas y periódicos entre 1912 y 1935. Actualmente se puede consultar el libro editado por Assírio & Alvim llamado

Ficções do interlúdio que reúne todos los poemas que Pessoa publicó en revistas a lo largo de su vida. De la misma manera hoy en día se puede consultar la edición de Acantilado titulada *Crítica : ensayos, artículos y entrevistas* que contiene toda su producción ensayística publicada en vida. Sin embargo, Pessoa escribió innumerables proyectos, muchos de ellos inconclusos y que no fueron publicados en vida. Entre estos textos se encuentran cuentos, obras de teatro, ensayos filosóficos, esotéricos y poemas, todos ellos guardados en un baúl, que al momento de su muerte acumuló alrededor de 27 mil hojas manuscritas y mecanografiadas (Pessoa, 1996a, p. XXIX). No es posible afirmar que Pessoa fue un poeta inédito en vida, pero sí es certero afirmar que el mayor peso de su obra se encontraba sin publicar. La tarea de ordenar y estructurar una obra tan vasta, pero al mismo tiempo tan incompleta, incentiva a pensar en la problemática de su obra al considerarla como completa o fragmentaria. En muchas ocasiones Pessoa comenzaba pequeños proyectos que nunca terminaba; en otras complementaba o perfeccionaba obras que ya había escrito. Y además no se debe olvidar la característica más sugerente en la obra de Pessoa, la heteronimia. ¿Cómo estructurar una obra tan vasta, tan dispersa, tan cambiante y fragmentaria a partir de un autor que, además, se multiplicó en diferentes autores?

La heteronimia no es una característica privativa de la obra de Fernando Pessoa. A lo largo de la historia de la literatura podemos encontrar a otros autores que, de manera semejante, crearon personajes ficticios, muy similares a los heterónimos pessoanos. Paul Valéry creó a Monsieur Teste; Sören Kierkegaard utilizó 7 heterónimos para ilustrar las diferentes etapas de su trayectoria existencial; Antonio Machado inventó a Juan de Mairena, aunque el caso puede tratarse más bien de un seudónimo; el caso portugués más cercano, tal vez, fue con Eça de Queirós y su Fradique Mendes (Lourenço, 1997, p. 9). La heteronimia en Pessoa empieza a manifestarse desde la infancia, tal vez como un juego infantil, pero se desarrollará completamente en su juventud y madurez. Fernando Pessoa recuerda que ya de niño tenía tendencias a crear personajes imaginarios “*Recuerdo, así, al que me parece haber sido mi primer heterónimo, o, mejor aún, mi primer conocido inexistente –un cierto “Chevalier de Pas” de mis seis años, por quien escribía cartas de él a mí mismo [...]*” (Pessoa, 1997, p. 323). Alrededor de los catorce años, en 1902, el joven Pessoa ya tiene creados a una serie de personalidades literarias, y que además contaban con una producción escrita. Entre estos personajes encontramos al Doctor Pancrácio, un erudito filólogo de literatura clásica con un amplio sentido del humor; Eduardo

Lança, presentado como un poeta brasileño; James Faber, escritor de novelas detectivescas y de misterio; Charles James Search, traductor y hermano de Alexander Search, otro proto-heterónimo; Charles Robert Anon, poeta de carácter explosivo, muy contrastante con la personalidad de Pessoa; David Merrick, poeta que encarna el lado trágico de la vida (Bréchon, 1999, p. 61). Todas estas personalidades literarias fueron muy fugaces y su obra abarca unas cuantas cuartillas. El más prolífico de ellos fue Alexander Search, personaje al que debe remitirse para encontrar los orígenes de la heteronimia en Pessoa. El apellido de Search no es casualidad, en esta etapa de su vida Pessoa inicia una búsqueda en todos los aspectos. En 1905 se encuentra de regreso en Lisboa y comienza a estudiar el Curso Superior de Letras, mismo que abandona unos meses después de iniciarlo; por otro lado tiene que buscar de qué manera se va ganar la vida. Alexander Search representa los miedos y una de las posibilidades de vida del joven Pessoa. Search, al igual que Pessoa, se debate entre la razón y la locura. Mediante este proto-heterónimo pretendió reunir algunos ensayos sobre la locura bajo el título *Documentos sobre la decadencia mental* (Simões, 1970, p. 191). La lectura que había hecho Pessoa del libro de Max Nordau, *Dégénérescence*, lo influenció al grado de considerarse él mismo como un espíritu enfermo; aunado al hecho de vivir con su abuela que sufría de severos daños mentales, Pessoa siempre tuvo el miedo de padecer una enfermedad parecida que lo llevara al deterioro mental y a la locura.

Una de mis complicaciones mentales –horrible más allá de cualesquier palabras– es el miedo a la locura, la cual es, en sí mismo, locura. En parte me encuentro en aquel estado que Rollinat dice ser el suyo en el poema inicial (según creo) de sus Névroses. Impulsos, unos criminales, otros dementes –que llegan, en medio de mi agonía, a una tendencia horrible hacia la acción, una terrible musculocidad, sentida en los músculos, quiero decir– son en mí frecuentes y el horror por ellos y por su intensidad, ahora mayores que nunca tanto en número como en intensidad, es indescriptible (Pessoa, 2005, p. 43).

Alexander Search, es una faceta que representa los miedos del joven Pessoa, anuncia el advenimiento de los futuros heterónimos. Pessoa sitúa el nacimiento de Alexander Search el mismo día y año que él mismo, y muere probablemente en 1909. La obra de Search abarca

menos de cien cuartillas. En el siguiente poema de Search es posible descubrir pistas sobre las inquietudes del joven poeta:

*Si pudiera decir lo que pienso, expresar
Todos mis pensamientos más ocultos y silenciosos
Y llevar mi sentimientos, a fuerza de perfección formal,
Hasta el punto de ser la vida en su curso natural;
Si pudiera exhalar mi alma y confesar
Los más íntimos secretos de mi ser,
Alcanzaría la grandeza; pero nadie me ha enseñado
Un lenguaje capaz de reflejar mi angustia*
(citado por Bréchon, 1999, p. 114)

Después de 1909 no se localiza ningún escrito de Alexander Search. Habrá que esperar hasta 1914, más exactamente el 8 de marzo, fecha que Pessoa nombró como “el día triunfal”, el día en que hicieron su aparición los primeros heterónimos. Uno de los documentos más importantes para abordar la heteronimia es la carta que Fernando Pessoa escribió a Adolfo Casais Monteiro 21 años después, el 13 de enero de 1935. En esta famosa y citada carta, Pessoa describe con detalle cuál fue el proceso y la intención de crear a los diferentes heterónimos. De hecho Pessoa recurre a hipótesis psicológicas para explicarse a sí mismo:

El origen de mis heterónimos es el hondo rastro de histeria que existe en mí. No se si soy simplemente histérico, o si soy, más propiamente, un histeroneurasténico. [...] Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación. Estos fenómenos se mentalizaron en mí mismo; quiero decir, no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con los demás; hacen explosión hacia adentro y los vivo yo a solas conmigo (Pessoa, 1997, p. 322).

Si bien esta carta salió completamente del puño de Pessoa, hay que tomar con cuidado sus declaraciones. Simões analiza con detalle los conceptos que utiliza Pessoa para declararse un histeroneurasténico y afirma que todos estos conceptos están tomados de la obra de Max Nordau, médico vienés y de Lambroso, famoso psiquiatra italiano. El problema es que estas nociones

psiquiátricas ya han sido desechadas y ni siquiera están en uso para la fecha en que Pessoa se autodiagnóstica. Por consiguiente, Simões hace a un lado las hipótesis psicológicas, avocándose a otros aspectos (Simões, 1970, p. 191-200). Paz (1962) considera que la explicación de Pessoa no es falsa sino incompleta, ellas pueden arrojar un poco de luz sobre la naturaleza del poeta, sobre su carácter y sensaciones, pero nada nos dicen sobre su obra, sobre la obra de sus heterónimos. En esa misma carta, líneas más adelante, Pessoa nos muestra otras pistas:

Allá por 1912, salvo error (que nunca puede ser grande), me vino a la mente escribir unos poemas de índole pagana. Esboqué unas cosas en verso irregular (no con el estilo de Álvaro de Campos, sino en un estilo de media regularidad), y abandoné el caso. Se me había esbozado, sin embargo, en una penumbra mal urdida, un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello. (había nacido, sin que yo lo supiese, Ricardo Reis). Año y medio, o dos años después, me acordé un día de gastarle una broma a Sá-Carneiro –de inventar un poeta bucólico, de especie complicada, y presentarlo, ya no me acuerdo como, en alguna especie de realidad. Tardé unos días en elaborar al poeta pero nada conseguí. Un día en el que finalmente había desistido –fue el 8 de marzo de 1914- me acerqué a una cómoda alta, y, tomando papel, empecé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas de un solo tirón, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue el día triunfal de mi vida, y nunca podré tener otro así. [...] Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien di de inmediato el nombre de Alberto Caeiro. [...] Aparecido Alberto Caeiro, traté en seguida de descubrirle –instintiva e inconscientemente- unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis Latente, le descubrí el nombre, y lo ajusté a sí mismo, porque en esa ocasión ya lo veía. Y, de repente, y en derivación opuesta a la de Ricardo Reis, me surgió impetuosamente un nuevo individuo. En chorro, y a máquina de escribir, sin interrupción ni correcciones, surgió la “Oda triunfal” de Álvaro de Campos (Pessoa, 1997, p. 323-324).

Este es el día triunfal de Pessoa, tres de los heterónimos más importantes hacen su aparición, cada uno de ellos con una obra: Alberto Caeiro con *O guardador de rebanhos*, Ricardo Reis con *Odes* y Álvaro de Campos con la *Ode triunfal*.

Creé, entonces, un grupo inexistente. Fijé todo aquello en moldes de realidad. Gradué las influencias, conocí las amistades, oí, dentro de mí, las discusiones y las divergencias de criterios, y en todo ello me parece que fui yo, creador de todo, lo menos que allí hubo. Parece que todo ocurrió independientemente de mí. Y parece que así aún ocurre. Si algún día puedo publicar la discusión estética entre Ricardo Reis y Álvaro de Campos, verá cómo son diferentes, y cómo yo no soy nada en el asunto (Pessoa, 1997, p. 325).

Cada heterónimo asume una posición artística y filosófica, y en el centro de todos ellos, incluido Fernando Pessoa, está Alberto Caeiro, el maestro. Pessoa se considera a sí mismo un discípulo de Alberto Caeiro. Para entenderlo mejor hay que contextualizar dicha afirmación. Es 1914, una de las épocas de mayor producción de Pessoa. Se encuentra publicando en una revista, *Renascença*, y es cuando comienza a experimentar con diversas vanguardias (paulismo, interseccionismo y sensacionismo). Álvaro de Campos se encuentra más influenciado por el futurismo y su mismo carácter explosivo lo hacen coherente con los dictados de Marinetti. Ricardo Reis es un perfeccionista del lenguaje y compone al estilo de los clásicos romanos. Alberto Caeiro no cree en nada, simplemente existe. Para él pensar y existir son lo mismo. Caeiro niega todas las estéticas, todos los credos y todas las filosofías. Estas ideas hacen de Caeiro un poeta reconciliado consigo mismo y con la realidad que lo rodea, libre de cualquier creencia o postulado. Esta pureza en la concepción de la realidad es la que hace que Pessoa se convierta en su discípulo. Los otros heterónimos también lo consideran su maestro. Es así como se empieza a formar todo un intrincado de relaciones y declaraciones, algo que Pessoa denominó *Drama em gente*. De tal manera que se tienen textos sobre las pláticas entre Alberto Caeiro y Álvaro de Campos; Ricardo Reis escribe notas póstumas para recordar a su maestro Caeiro, además de disertaciones filosóficas; Álvaro de Campos redacta cartas ofensivas a los periódicos y hasta llega a entrometerse en la vida sentimental de Pessoa al enviarle una carta a Ofelia Queiroz, su novia en ese tiempo. Además de todo lo anterior están los poemas que se publican en varias revistas entre 1915 y 1935.

Las explicaciones sobre el caso de la heteronimia en Pessoa son variadas, los enfoques van desde los posicionamientos psicológicos, filosóficos y estéticos hasta los esotéricos. João Palma-Ferreira enumera por lo menos seis explicaciones, que van desde la inestabilidad social de

Pessoa, sus carencias de interacción social, su continua despersonalización y evasión de sí mismo hasta la justificación de la heteronimia como una nueva fase del escritor moderno (Pessoa, 1996, p. 11-12). El mismo Pessoa reflexionó acerca de su caso, algunas veces a manera de ensayos, otros dejándolo plasmado en poemas. “*Me siento múltiple. Soy como un cuarto con innumerables espejos fantásticos que dislocan hacia reflejos falsos una única central realidad que no está en ninguno y está en todos*” (Pessoa, 2005, p. 82).

Existe la dificultad de tomar a la letra los escritos de Pessoa sobre sí mismo debido a su marcada tendencia a la ironía y a la ambigüedad, rasgos que lo distinguieron también en su vida cotidiana. A Pessoa siempre le gustaron los juegos misteriosos, las historias con tramas detectivescas, las bromas intelectuales, sofisticadas y elaboradas (no hay que olvidar su educación inglesa). Es por ello que considero que la mejor manera para acercarse a los heterónimos es a través de lo más real que hay en ellos, es decir, sus obras, sus textos.

Este paisaje es un manuscrito con la frase más bella suprimida...

Fernando Pessoa

3.2 La problemática de la totalidad en el *corpus* pessoano: razones textuales y editoriales

Fernando Pessoa no dejó nada definitivo con respecto a su obra escrita, salvo los libros *Mensagem e English Poems*; todo lo que de él nos queda son fragmentos, tentativas, bosquejos de planos. Sus escritos dan pie a un problema editorial muy delicado ya que ningún proyecto de edición puede corresponder a lo que efectivamente el mismo autor hubiera deseado. Fernando Pessoa murió sin definir todo el acervo de su producción. En el baúl donde se encontraron la gran mayoría de sus escritos, Pessoa únicamente hizo un modesto ordenamiento de los mismos, el cual consistía en poner en bolsas de papel todos los escritos de un mismo tema además de añadir unas cuantas anotaciones en su exterior.

Por un acuerdo establecido entre los medios hermanos de Fernando Pessoa y la editorial Ática, el trabajo de organización, edición y divulgación de los textos de Pessoa sería hecho por João Gaspar Simões y Luís de Montalvor, entre otros. El trabajo se basó en la revisión directa de

los escritos encontrados en el baúl y de los poemas publicados en vida. Cualquier editorial que quisiera publicar los textos de Pessoa debería obtener un acuerdo con los medios hermanos de Pessoa y con la editorial Ática. Es por eso que las ediciones de Ática son las fuentes principales para estudiar la obra de Pessoa, así como su principal medio de divulgación (Pessoa, 1996a, p. 218). El resultado de este trabajo fue la publicación de las siguientes obras:

Poesias de Fernando Pessoa (1942)

Poesias de Álvaro de Campos (1944)

Mensagem de Fernando Pessoa (1ª en Ática, 1945)

Poemas de Alberto Caeiro (1946)

Odes Ricardo Reis (1946)

Poemas dramáticos de Fernando Pessoa (1952)

Poesias inéditas 1930-1935 de Fernando Pessoa (1955)

Poesias inéditas 1919-1930 de Fernando Pessoa (1956)

Cuadras ao gosto popular de Fernando Pessoa (1965)

Novas poesias inéditas de Fernando Pessoa (1973)

Poemas ingleses de Fernando Pessoa (1974)

Livro do desassossego de Bernardo Soares (1982)

El libro titulado *Poesias* de Fernando Pessoa reúne todos los poemas firmados por Pessoa que publicó en revistas y periódicos a lo largo de su vida. Lo mismo sucede con *Poesias* de Álvaro de Campos, *Odes* de Ricardo Reis y *Poemas* de Alberto Caeiro. El libro titulado *Poemas dramáticos* está compuesto por las obras *O Marinheiro* y *Primeiro Fausto*, el primero escrito y publicado en la revista *Orpheu* en 1915 y el segundo es una obra inconclusa, constituida por 4 de los 5 actos en que estaba proyectada. *Cuadras ao gosto popular* es un conjunto de pequeños poemas elaborados al estilo popular, una especie de coplas populares. Los volúmenes de *Poesias inéditas* y *Novas poesias inéditas* están compuestos por los numerosos poemas encontrados en el baúl. El libro *Poemas ingleses* es la recopilación del libro *English poems I, II y III*, y de 35 *sonnets*. Por último, el *Livro do desasosego* fue el resultado de un arduo trabajo que demoró más de 15 años de trabajo textual y filológico de varios especialistas.

Un segundo proyecto editorial de la obra de Pessoa se inicia en 1957 por parte de Maria Aliete Galhoz para la editorial brasileña Aguilar. La primera edición salió a la luz en 1960 y se tituló *Obra poética* de Fernando Pessoa. Para este trabajo editorial se tomaron como textos base las ediciones de la editorial Ática. Se trata de una edición muy cuidada, realizada bajo los lineamientos de una metodología de trabajo, tanto en el aspecto editorial como en el estudio introductorio. Por problemas empresariales la editorial Aguilar cedió los derechos de su edición a otra editorial, Nova Aguilar. Las publicaciones posteriores de esta editorial tuvieron muchos descuidos y poco rigor en su organización editorial. El trabajo metódico y riguroso fue retomado hasta 1980 habiendo consultado, ahora sí, el baúl completo, mismo que a esta altura se encontraba en fase de organización por parte de la Biblioteca Nacional de Portugal. El resultado de esta edición fue un libro que ayudó en gran medida a la corrección de la obra poética de Fernando Pessoa ortónimo (Pessoa, 1996a, p. 220).

La empresa editorial Ática tuvo los derechos de la obra de Fernando Pessoa desde 1942 hasta 1986, fecha en la que vencieron y la obra pasó a ser parte del dominio público. A partir de ese momento empiezan a surgir múltiples ediciones de las obras de Fernando Pessoa, ediciones antológicas, traducciones, etc., pero la gran mayoría de estas ediciones se basaron en el trabajo anterior de Ática y de Aguilar (Pessoa, 1996a, p. 216-220).

En los últimos años de su vida Fernando Pessoa ocupó gran parte de su tiempo haciendo planes sobre la publicación de sus obras. En ellos escogía los poemas que mejor le parecían de cada heterónimo, los que mejor representaban cada una de sus posturas, pero continuamente los desechaba y los volvía elaborar. Un ejemplo para ilustrar este rasgo fragmentario de su obra es el libro *Mensagem*, no obstante que fue uno de sus únicos libros terminados. Una parte de los poemas de *Mensagem* fueron escritos con mucha anterioridad a su fecha de publicación, 1934. El poema titulado *Gládio* fue escrito en 1913, las composiciones que integran el capítulo de *Mar português* fueron escritas en 1922 y lo mismo sucede con el capítulo *Brasão*, que en su mayor parte fue escrito en 1928 (Pessoa, 1996a, p. 13-40). *Mensagem* fue una obra que le llevó toda su vida y fue terminada, revisada y publicada por razones bastantes simples. Cuando Pessoa se encontraba finalizando la composición del libro, varios amigos le insistieron para que lo inscribiera en el concurso “Antero Quental” promovido por el Secretariado de Propaganda

Nacional (Simões, 1970, p. 473). Las bases de dicho concurso indicaban que se debería de tratar de una obra de corte nacionalista, de más de 100 páginas y que estuviera publicado meses antes de llevarse a cabo el concurso. El libro fue publicado a fines de 1934 bajo la presión de sus amigos. *El libro -tal y como lo dice Pessoa- estaba exactamente en las condiciones para concurrir. Concurrió* (Pessoa, 1997 p. 320).

Menor suerte tuvieron otras obras, tales como el *Livro do desassossego*, *Fausto*, *O retorno dos deuses*, por citar unas cuantas. El *Livro do desassossego*, tal y como lo podemos consultar hoy en día, nunca fue compuesto ni terminado por Pessoa. Comenzó siendo una recopilación de ensayos y de textos poéticos en prosa firmados por Pessoa, posteriormente se convierte en un diario atribuido a Vicente Guedes, y por último es adjudicado a Bernardo Soares, el semi-heterónimo (Bréchon, 1999, p. 522). Los primeros fragmentos datan de 1913, los últimos de 1934; durante este periodo de 21 años Pessoa se dio a la tarea de escribir sin estructurar, de seguir únicamente un hilo conductor pero sin respetar un orden preconcebido. Pessoa manifestó en diversas ocasiones su deseo de publicar esta obra, de hecho publicó algunos fragmentos en la revista *Solução Editora* en 1929 y otros en la revista *Presença* en 1930 (Bréchon, 1999, p. 520). En el ya mencionado baúl que contenía sus escritos se encontraron también fragmentos del *Livro*, algunos fechados, otros no, unos escritos a mano, otros mecanografiados, otros más en cuadernos y en hojas sueltas. Tal y como lo afirma Maria Aliete Galhoz: *Todo es fragmentario, aunque del mayor interés; todo es de fecha insegura o de ordenación insegura; gran parte de los originales es de lectura difícilísima. Se trata de una gran aventura, en el plano de la crítica textual.* (Pessoa, 1985, p. 15). Los primeros trabajos de configuración del *Livro* son de 1964 por parte de Jorge de Sena para la editorial Ática, pero la dificultad de arreglar en un corpus literario tan vasta dispersión de textos fueron demasiados, abandonando la empresa en 1969. Retomaron el trabajo de Sena, Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha y Jacinto do Prado Coelho, terminando su tarea trece años después, lo que demuestra la pesada y compleja labor que llevaron a cabo. La primera edición del *Livro* la publicó Ática en 1982. El criterio que se utilizó para organizar esta primera edición fue el de agrupar los fragmentos por afinidades temáticas induciendo la lectura a un cierto grado de homogeneidad (Pessoa, 1985, p. 17). En 1998 la editorial Assírio & Alvim hizo una nueva edición del *Livro*, el encargado de fijar los textos fue Richard Zenith. La edición de Zenith reordena la lectura completamente, añadiendo nuevos fragmentos, suprimiendo otros y

haciendo múltiples correcciones. Hasta la fecha han salido 2 ediciones más preparadas por el mismo Zenith y en cada una de ellas se han hecho correcciones y adiciones. Para la edición en español se pueden encontrar dos versiones actualmente, la primera que toma como texto base la edición portuguesa de 1982 y que además fue enmendada, aumentada y traducida por Ángel Crespo, la publicación estuvo a cargo de Seix Barral y salió a luz en 1984; la otra edición toma como texto base la edición de Zenith, además de ser nuevamente ampliada y corregida por Perfecto E. Cuadrado, el trabajo fue publicado por las editoriales Emecé en 2000 y por Acantilado en 2002. Sin embargo este libro se trata, en toda su extensión, de una obra en constante proceso, de un libro en potencia; así lo resume Zenith:

Pessoa inventó el Libro del desasosiego , que propiamente hablando nunca existió, y que no podrá existir nunca. Lo que aquí se presenta no es un libro, sino su subversión y su negación [...] el libro en plena ruina, el libro-sueño, el libro-desesperación, el anti-libro, más allá de cualquier literatura (Pessoa, 2002a, p. 599).

Con respecto al libro *O retorno dos deuses* sucede algo muy semejante que con el *Livro do desassossego*. Fue un proyecto de Pessoa que nunca llegó a realizar. En una lista de 1916, Pessoa enumeró los proyectos a escribir de cada uno de sus heterónimos. Desde esa fecha proyectaba escribir *O retorno dos deuses* y se lo atribuía a él mismo, o sea, a Fernando Pessoa ortónimo; en esa misma lista le atribuía a Antonio Mora, un heterónimo menor, el proyecto de la obra *Prolegómenos a una reforma del paganismo* (Pessoa, 1988, p. 11). Un año después, Pessoa cambia de parecer y le atribuye el libro *O retorno dos deuses* a Antonio Mora, y también le adjudica una serie de libros relacionados con el paganismo. Lo cierto es que nunca llegó a completar ninguno de estos libros, una vez más lo único que dejó fueron fragmentos, numerosos fragmentos. Para la constitución de este libro fue necesario adentrarse en el pensamiento y en las intenciones de Pessoa. El encargado de realizar este trabajo fue Andrés Ordóñez. El hilo conductor del que se guió fueron las notas de Pessoa en las que declaraba sus intenciones y sus proyectos. *O retorno dos deuses* es un conglomerado de citas, notas, reflexiones y teorizaciones sobre los fundamentos del paganismo y su relación con el cristianismo. Además también complementa el libro con escritos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, todo

estructurado de acuerdo a las intenciones que dejó escritas Pessoa. Esta edición salió en 1986 por parte de la editorial Seix Barral.

Las ediciones críticas comenzaron a surgir casi al mismo tiempo que la obra de Fernando Pessoa pasó a ser del dominio público. El Instituto de Cultura y Lengua Portuguesa reunió, en 1984, un grupo de trabajo para sentar las bases metodológicas y publicar una edición crítica de *Mensagem*. Esta edición se hizo bajo los auspicios de la Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana y del Caribe del siglo XX (ALLCA), un proyecto editorial que reúne las obras de los autores más representativos de España, Francia, Portugal, Italia, Argentina, México, etc., en ediciones cuidadosamente trabajadas por especialistas.

En 1986, el lingüista y especialista en la obra de Pessoa, Ivo Castro, trabajó con el manuscrito original del *Guardador de rebanhos* de Alberto Caeiro, que hasta ese momento se encontraba en manos de particulares. Se dio a la tarea de estudiar detenidamente el manuscrito y lo comparó con los borradores que se encontraban en el baúl, detectando diversos errores. Entre las diferencias más significativas encontró que el manuscrito original contenía 24 versos más que la versión presentada por Ática, en 1946, y que durante muchos años fue la única edición disponible. Su trabajo fue publicado, en una edición crítica y facsimilar por la editorial Dom Quixote en 1986 (Pessoa, 1996a, p. 223).

En 1988, la Biblioteca Nacional de Portugal decide crear un equipo de trabajo que se dedique a estudiar los textos de Fernando Pessoa, para esta fecha ya se tiene organizado todo el material contenido en el famoso baúl, el cual consta de 27543 hojas (Pessoa, 1996a, p. XXIX). Este equipo de trabajo publicó una edición crítico-genética de *A passagem das horas* de Álvaro de Campos en 1988. El objetivo de este equipo de trabajo es el de publicar, de manera exhaustiva, la obra completa de Fernando Pessoa. Los resultados comenzaron a salir a la luz a partir de 1989 con la publicación de diversos títulos:

Pesia profética, magica e espiritual. Poemas inéditos establecidos y comentados por Pedro Teixeira da Mota. (1989)

Rosea Cruz. Textos establecidos y presentados por Pedro Teixeira da Mota (1989)

Poemas de Álvaro de Campos. Edición crítica de Cleonice Berardinelli (1990)
Vida e obras do Engenheiro. Edición de Teresa Rita Lopes (1990)
Pessoa por conhecer: textos para um novo mapa(1990)
Livro de versos de Álvaro de Campos. Edición crítica, introducción, transcripción, organización y notas de Teresa Rita Lopes (1993)
Pessoa inédito. Coordinación de Teresa Rita Lopes (1993)
Poemas de Ricardo Reis. Edición de Luís Fagundes Duarte (1994)
Poemas de Fernando Pessoa. Edición de Luís Prista (1994)
Poemas de Alberto Caeiro. Edición de Ivo Castro (1994)
Poemas ingleses. Edición de João Dionisio (1994)
Prefacio de Álvaro de Campos. Edición y notas de Teresa Sobral Curiba (1994)
Poemas completos de Alberto Caeiro. Edición de Teresa Sobral Curiba (1994)

Los investigadores que se dedicaron a fijar los textos, a transcribir los fragmentos poco legibles, a organizar los poemas, a redactar las notas, etc. son los que siguen rehaciendo la obra pessoana. Su riguroso trabajo de investigación ha sido respaldado por instituciones académicas, aunque también se dio el caso de que los estudios sobre la obra del poeta dieran vida a un centro de estudios, tal fue el caso del *Centro de Estudos Pessoaanos* fundado por José Augusto Seabra

Obras inconclusas, proyectos y tentativas editoriales, borradores, poemas y ensayos continuamente corregidos, todas ellas son características de la obra de Fernando Pessoa. Su obra bien puede considerarse un *work in progress*, una obra en la que continuamente se está trabajando y que difícilmente podrá agotarse. Todavía faltan por publicar muchos textos de su baúl, y en la medida en que sean publicados su obra adquirirá un matiz diferente, como un pequeño mosaico que se adhiere a un gran mural, siempre inconcluso. Difícilmente se podrá hablar de una obra completa, le corresponderá al trabajo editorial crítico y filológico delinear formas de la obra pessoana. Sin embargo, la coherencia de su obra, la difusión y la recepción por parte de los críticos y demás lectores, hacen de Pessoa un autor necesario, imprescindible y moderno; su obra se renueva constantemente y devela un poco más ese universo tan complejo que se llama Fernando Pessoa.

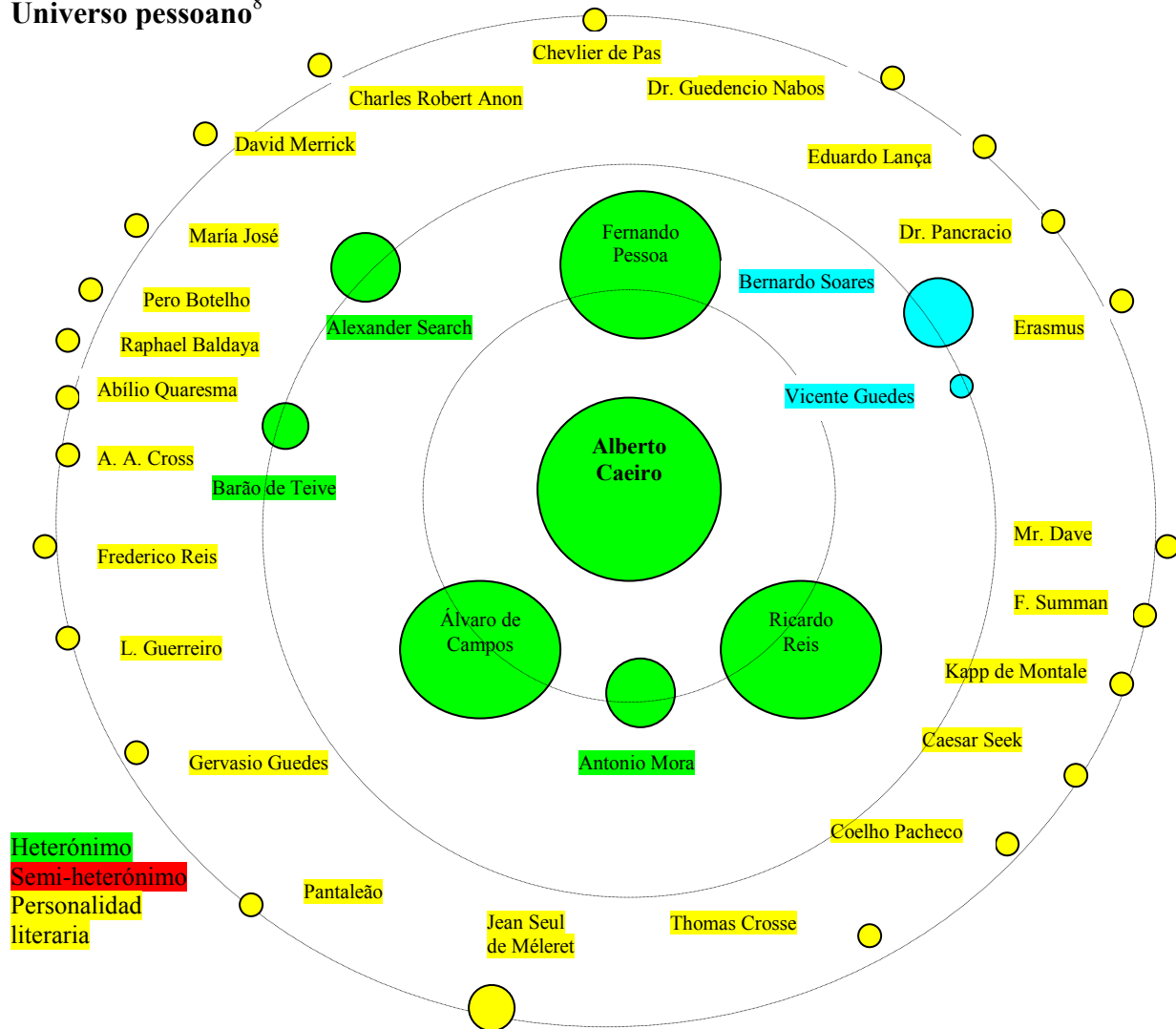
3.3 El universo autoral de Fernando Pessoa

El eco cada vez mayor de Fernando Pessoa, no sólo en la literatura portuguesa sino en la literatura universal, dio a su figura un toque mítico, mismo que hoy en día envuelve toda su obra.

Poeta plural por excelencia, Pessoa se fragmentó por discursos múltiples a través de un dialogismo intertextual dando paso a lo que José Augusto Seabra denomina como heterotextualidad (Seabra, 1988, p. XIX). Lo que le confiere esta característica a los textos de Pessoa reside no sólo en el hecho de haber firmado con diferentes nombres y de haberles atribuido una personalidad a cada heterónimo, sino en el haber creado sujetos poéticos en la propia pluralidad de su poesía (Seabra, 1988, p. 3). El diálogo que entablan los diferentes lenguajes poéticos, acompañado también de un lenguaje crítico, ponen en escena todo un debate estético entre los heterónimos. Pessoa concibe este diálogo entre los heterónimos como una manera primaria de acercarse a sus obras, ya en un segundo momento de este *drama em gente* se entablará otro diálogo, esta vez entre las propias obras de cada heterónimo. Esta posición dialógica se completa con la situación fragmentaria de su obra. Pessoa no sólo es un precursor directo de la noción de apertura textual y muerte del autor (muerte que se aplica en Pessoa en la multiplicación heteronímica y desaparición del yo creador), sino que además su obra es campo fértil de los estudios críticos. Mckenzie considera que la dialéctica de la bibliografía, es decir la síntesis entre las nociones de texto cerrado y texto abierto, consiste en aportar un hecho bibliográfico que brinde una nueva significación dentro del quehacer de la disciplina (Mckenzie, 2005, p. 69-75). Hecho que se cumple completamente en el caso de Pessoa.

El *universo pessoano* se constituye por todos los personajes de Pessoa localizados en su propia obra, es decir, sus heterónimos, semi-heterónimos y personalidades literarias. La mayor parte de estos personajes es poseedor de una obra, sin embargo será en los tres principales heterónimos en donde se encuentre el mayor peso y coherencia. Todos ellos se encuentran relacionados, de diferente manera y en diferente grado:

Universo pessoano⁸



⁸ Desarrollado a partir de la idea de Perfecto E. Cuadrado (Pessoa, 1996, p. 24-25) Se debe aclarar que esta propuesta no es exhaustiva y no abarca a todos los personajes que Pessoa creó, si no únicamente los personajes que se localizaron en la elaboración del presente trabajo.

La importancia de los heterónimos se representa a partir de la cercanía con el centro; así mismo se considera a Fernando Pessoa también como un heterónimo ya que el papel que él mismo se adjudicó fue el de discípulo de Caeiro; la obra de Pessoa cobra un sentido poético más amplio cuando se pone en relación con la de Caeiro. Lo que se denomina “personalidad literaria” se refiere a los personajes creados por Pessoa que no están completamente definidos, en cuanto a estilo, carácter y obra. Muchos de ellos sólo escribieron unos cuantos poemas o párrafos, es por ello que esta característica germinal no les confiere el status de heterónimos. También se respeta el status de semi-heterónimo otorgado a Bernardo Soares, así como a Vicente Guedes, que tiene una estrecha relación con Soares pero que Pessoa no acabó por definir.

3.3.1 Alberto Caeiro

Alberto Caeiro es el poeta inocente, para él todo aquello que no es captado por los sentidos no es real y por lo tanto no merece tomarse en cuenta; en otras palabras, para Alberto Caeiro no existe la capacidad de la abstracción, este es un invento, un engaño del hombre. No hay definiciones en su vocabulario, las cosas solamente existen. En su visión no hay naturaleza, sólo hay árboles, piedras, ríos. Su verso es libre y amplio, su lenguaje sencillo, al grado de tener errores gramaticales, sin embargo poseen una gran fuerza. A decir de sus discípulos, Caeiro se acerca más al pensamiento pagano: “*La obra de Caeiro representa la reconstrucción integral del paganismo en su esencia absoluta, tal como los griegos ni los romanos, que vivieron en él y por eso no lo pensaron, lo pudieron hacer*” (Pessoa, 1987, p. 69), es la opinión de Reis, que pensaba hacer un estudio introductorio sobre la obra de Caeiro.

El paganismo de Caeiro no niega la dimensión divina del mundo y de todo lo que en ella se encuentra, sino que acerca esta divinidad a nuestros sentidos. Para él no hay nada oculto, no hay misterios. Lo que se nos muestra, es decir la apariencia, con sus innumerables cualidades y aspectos, es lo que para Caeiro es divino (Bréchon, 1999, p. 241).

Paz nos recuerda que Caeiro es el centro del *universo pessoano*, y que alrededor de él orbitan los demás heterónimos, incluyendo al mismo Pessoa (Paz, 1962, p.). Caeiro no es un teórico que postule una nueva religión o doctrina filosófica. Su actitud es mas bien la de un sabio,

en la cual no hay ninguna disonancia entre sus acciones y lo que predica. La pureza de Caeiro es la piedra angular para que Pessoa fundamente su *drama em gente*. Comparado con Reis, Campos y Pessoa, los versos de Caeiro evocan al poeta puro y atemporal. Pessoa tuvo la necesidad de inventar a Caeiro para justificar su propia poesía. El autor de *Mensagem*, el teórico del interseccionismo y el propagador del sebastinismo, es decir, el propio Fernando Pessoa, dista mucho de Caeiro. Álvaro de Campos es todo lo contrario de Caeiro, sin embargo la influencia de este último llevará a Campos a escribir diversas notas en las que recuerda las pláticas con el maestro. Reis también admira a Caeiro, de hecho hay mayor afinidad entre el epicureísmo de Reis y el paganismo de Caeiro. Caeiro ocupa el centro y de su poesía se justifican todas las demás posiciones.

*Vi que no hay Naturaleza
que Naturaleza no existe,
que hay montes, valles, llanuras,
que hay árboles, flores, hierbas,
que hay ríos y piedras,
pero que no hay un todo al que eso pertenezca,
que un conjunto real y verdadero
es una enfermedad de nuestras ideas*
(Pessoa, 1997, p. 297)

La obra de Caeiro está constituida únicamente por poemas, los cuales se encuentran agrupados bajo tres títulos: *O guardador de rebanhos*, *O pastor amoroso* y *Poemas inconjuntos*

3.3.2 Ricardo Reis

En el capítulo anterior se ha hecho mención de que Ricardo Reis es un poeta admirador de las odas de Horacio y que pule su lenguaje en formas que imitan a la de los clásicos romanos. Su papel dentro de este drama en gente, o lo que yo pretendo denominar *universo pessoano*, es el de retomar las enseñanzas paganas de Alberto Caeiro y de aplicarlas a sus poemas. Ricardo Reis, a través de su obra de corte clásico, intenta mostrarnos un especie de epicureísmo, pero que rebasa los postulados del filósofo de Samos. Procura la calma y la tranquilidad evitando cualquier

esfuerzo y la vía por la cual propone acercarse a la verdad es a través de la sensación. Además supone el desapego a casi todos los deseos y expectativas:

*No tengas nada en las manos
ni un recuerdo en el alma
que cuando te pongan
en las manos el óbolo último
al abrirte las manos nada te caerá [...]
Siéntate al sol. Abdica
y sé rey de ti mismo*
(Pessoa, 2002a, p. 67)

Reis es un discípulo de Caeiro, esa fue la intención de Pessoa al crearlo, un discípulo que retomara los elementos grecolatinos del paganismo y los aplicara a las enseñanzas del maestro Caeiro. Las odas de Reis, y en general todos sus escritos, son de un tono triste y denotan un esfuerzo por lograr una calma dentro de la agitación del mundo moderno.

Pessoa publicó 20 poemas de Ricardo Reis en la revista *Athena*, en 1924; posteriormente, en 1929, publicó en la revista *Presença* otros 8. El total de las odas de Reis es de aproximadamente 202 poemas.

3.3.3 Álvaro de Campos

Álvaro de Campos representa el poeta de la modernidad, de la civilización y de la técnica del mundo contemporáneo, pero también el intérprete sensible, de las grandes depresiones nerviosas, de las crisis emocionales y de los estados de inadaptación. Sus primeros poemas se inscriben en la línea del futurismo, con todas sus características belicosas y estridentes. Los poemas *Ode trunfal*, *Ode marítima* y *Saludação a Whitman* son los mejores ejemplos de esta etapa. En estas odas Pessoa literalmente explota todas aquellas sensaciones que no puede

expresar en su propia personalidad. Si en la obra para Caeiro no hay nada oculto, y en la de Reis hay una depuración excesiva del lenguaje y de la forma, en Álvaro de Campos se encuentra el impulso vital, la sensibilidad extrema por la modernidad, el arrebató que muchas veces se sale de control:

No: no quiero nada.

Ya dije que no quiero nada.

¡No me vengáis con conclusiones!

La única conclusión es morir.

¡No me traigáis estéticas!

¡No me habléis de moral!

¡Quitadme de aquí la metafísica!

No me prediquéis sistemas completos, no me ensartéis conquistas de las ciencias (¡de las ciencias, Dios mío, de las ciencias!)-

¡De las ciencias, de las artes, de la civilización moderna!

(Pessoa, 1997a, p. 209)

Álvaro de Campos es el poeta de las sensaciones. Fernando Pessoa creó el sensacionismo⁹, pero es Álvaro de Campos el que escribe a partir los postulados de éste:

Sentirlo todo de todas las maneras,

vivirlo todo por todos los lados,

ser la misma cosa de todos los modos posibles al mismo tiempo

(Pessoa, 1997, p. 163)

Me multipliqué para sentirme,

para sentirme necesité sentirlo todo,

me salí de mí mismo, no hice sino extravasarme,

me desnudé, me entregué,

⁹ Ver capítulo 2.2

y hay en cada rincón de mi alma un altar a un dios diferente
(Pessoa, 1997, p. 165)

La poesía de Campos es un canto de rabia, sus sensaciones son tan fuertes, producto de la realidad que lo rodea, que a través de sus poemas explota en gritos de angustia. Álvaro de Campos conoció a Alberto Caeiro cuando visitó la región del Ribatejo. Es a partir de las pláticas con Caeiro que Campos lo toma como su maestro y decide aplicar las enseñanzas de su maestro a través del sensacionismo. La similitud entre maestro y discípulo radica en su creencia absoluta por las sensaciones.

La obra de Álvaro de Campos es la más prolija, además de que fue el heterónimo que más publicó. En 1915 publicó en la revista *Orpheu* los poemas *Opiario*, *Ode triunfal* y *Ode marítima*. Dos años después, en la revista *Portugal futurista* publicó el manifiesto *Ultimátum*. Entre 1922 y 1927 publicó en las revistas *Contemporânea*, *Athena* y *Presença*, de hecho no dejó de publicar hasta la fecha de su muerte, en 1935.

3.3.4 Fernando Pessoa

Fernando Pessoa fue el escritor que creó a los heterónimos, un hecho por demás indiscutible; además, a través de sus creaciones Pessoa creó toda una literatura, con diferentes maneras de pensar y sentir la realidad. Todos los heterónimos son posibilidades, son vidas que Pessoa pudo haber vivido pero que no lo hizo, así lo expresa él mismo:

Lo que soy esencialmente es dramaturgo. El fenómeno de mi despersonalización instintiva para la explicación de la existencia de mis heterónimos conduce de forma natural a esa definición [...] Voy cambiando de personalidad, voy enriqueciendo mi capacidad de crear personalidades nuevas, nuevos tipos de fingir que comprendo el mundo [...] (Pessoa, 2002a, p. 17)

La posición de Pessoa dentro de su propio universo es compleja. Escribió desde poemas de corte popular hasta poesía hermética, ligada muy de cerca con la masonería y los rosacruces,

pasando por ensayos sobre administración y contabilidad, astrología, gramática y política de tipo nacionalista. ¿Cómo encontrar el lugar de Pessoa dentro de su propio universo?

El análisis de la figura de autor que hace Foucault ha mostrado que éste se sitúa entre el corpus literario y el corpus viviente¹⁰; si se aplica este razonamiento en la obra de Pessoa es posible configurar la imagen de Fernando Pessoa como la síntesis de todas las voces, de todos los diálogos, del *drama em gente*. La lectura de la obra de Fernando Pessoa diverge hacia diferentes puntos, en diferentes manifestaciones de gran altura poética y agudeza crítica; la pluralidad de estas voces construyen un universo que se llama Fernando Pessoa. Solamente entendiendo la totalidad de este universo se podrá encontrar el punto de convergencia de esta sinfonía de poetas. La construcción de la obra de Fernando Pessoa es a través de sus máscaras y de sus diferentes ensayos, críticas y poemas. En última instancia el autor Fernando Pessoa es creado por su propia escritura y es a ella a donde hay que remitirse para encontrarlo. Pero Fernando Pessoa también es su propio personaje, también forma parte del *drama em gente*. En el *universo pessoano*, Fernando Pessoa es creador y creación, es parte y todo del *universo*, así lo afirman Jorge de Sena “*La obra ortónima del poeta no es menos heterónima que la de los heterónimos*”, en el mismo tenor Crespo afirma:

El poder de dramatización de Pessoa no podía dejar de actuar sobre el propio dramaturgo . Y no cabe duda de que, a partir de la aparición y progresiva afirmación de los heterónimos [...] la obra firmada por Fernando Pessoa adquiere una unidad de la que antes carecía (Crespo, 1984, p. 147)

Así, Fernando Pessoa es plural dentro de su obra, dentro de su universo. El autor Pessoa se desdobra en múltiples personalidades, mismas que nos remitirán, de una manera o de otra a este mismo *universo pessoano*.

¹⁰ Ver capítulo 1.2.1

Referencias

- Brechon, Robert. (1999). *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*. traducción de Blas Matamoro. Madrid: Alianza. 647 p.
- Lourenço, Antonio. (1997). *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado: Álvaro de Campos y Juan de Mairena*. Traducción de Javier Coca Senande. Salamanca: Universidad de Salamanca. 137 p.
- McKenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal. 143 p.
- Paz, Octavio. (1962). “El desconocido de sí mismo” en *Antología*. México: UNAM. 106 p.
- Pessoa, Fernando. (1985). *Libro del desasosiego*. Traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo. 4ª ed. Barcelona: Seix Barral. 398 p.
- _____. (1987). *Sobre literatura y arte*. Traducción, selección y notas Nicolás Extremera Tapia ... [et al.]. Madrid: Alianza. 396 p.
- _____. (1996). *Máscaras y paradojas*. Edición de Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Edhasa. 238 p.
- _____. (1996a). *Mensagem. Poemas esotéricos*. Edición crítica José Augusto Seabra. 2ª ed. Nanterre Cedex, France : ALLCA. 531 p.
- _____. (1997). *Obra poética*. Introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viquera. Barcelona: Ediciones 29. 2 tomos

- _____ . (2000a). *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Traducción y presentación de miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 348 p.
- _____ . (2005). *Escritos autobiográficos, automáticos y de reflexión personal*. Edición original y epílogo de Richard Zenith. Buenos Aires: Emecé. 288 p.
- Seabra, José Augusto. (1974). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva. 209 p.
- Simões, João Gaspar. (1970). *Vida e obra de Fernando Pessoa: historia duma geração*. Lisboa: Bertrand. 707 p.

Conclusiones

El arte con que Pessoa orientó la cuestión de la autoría ha sido objeto de estudio y admiración. Lecturas fragmentarias, incompletas y cambiantes hechas por una serie de poetas que son la proyección de un solo poeta de carne y hueso. Pessoa sostuvo en varios escritos que sus heterónimos deberían ser leídos como poetas independientes, aunque estrechamente relacionados. Cabe preguntarse entonces: ¿Qué repercusiones tienen los heterónimos de Fernando Pessoa en el contexto de la autoría?

La función de autor es compleja y cambiante, ya el análisis de Foucault ha mostrado la dificultad de poder localizar y delimitar esta problemática. Un breve recorrido por la historia de las ideas nos muestra lo cambiante que ha sido la figura de autor, desde la Grecia Clásica, hasta el siglo XX, pasando por el Medioevo, la Ilustración y el Romanticismo. Esta misma dificultad será el detonador de un problema que Barthes plantea en el siglo XX, el de la muerte del autor y el regreso a la obra, al texto y la reivindicación del lector. De la misma manera la teoría de la recepción resalta la importancia de esta relación al considerar, en particular Iser, que la obra literaria está compuesta por un plano doble, de un lado la obra del autor y del otro la lectura hecha por el lector, y que ambos lados son necesarios para que se concrete la obra literaria. De esta manera, considero que la heteronimia conforma una parte de las variables que conlleva la función de autor y, por consecuencia, de la creación artística. Pero Pessoa puso en práctica las ideas que Barthes teorizó, y con décadas de antelación, jugó con su papel de creador, se desdobló en diferentes personajes y a partir de ellos estructuró todo un universo. La función de autor en Fernando Pessoa es una forma de desintegrarse a partir de la constitución de otros personajes, los heterónimos, para crear no sólo a un autor, sino a un universo autoral.

En esta época posmoderna donde se toman con mayor aprecio aquellas posiciones que contribuyen a la muerte del viejo ego, es de admirarse en Pessoa, ya que representó en carne propia el papel de la “muerte del autor”. Por otro lado, la obra pessoana presenta las características que hacen de ella un texto abierto y en continua construcción, característica que es estudiada tanto por la teoría de la recepción como por la sociología de los textos.

Es particularmente en este punto donde la heteronimia, aunada a la fragmentariedad de la obra pessoana, tiene un punto de encuentro que, a mi parecer, se puede abordar desde la sociología de los textos que propone McKenzie. Es decir, el interés que emana del estudio de las formas físicas en las cuales son transmitidos los textos y el de la construcción del significado del texto nos conducen necesariamente al control que ejerce el autor y los editores sobre las obras. Entendido de esta manera la obra pessoana se vuelve un campo rico de estudio textual. No es solamente un autor el productor de toda la obra, son los heterónimos, la personalidad, visión, sensación, creencias, etc. de cada uno de ellos las que dan sentido a cada uno de sus escritos. Como Pessoa mismo lo definió, cada uno de ellos son poetas independientes que conforman un drama, pero no un drama en actos, sino un *drama em gente*, un drama en personas. Esto último es lo que denomino “universo pessoano”.

Todo el “universo pessoano” se sintetiza en un solo hombre, Fernando Antonio Nogueira Pessoa. Desde la posición del lector, dentro de este universo se deben considerar a cada uno de sus elementos como personajes individuales, sobre todo gracias a sus obras; sin embargo no son totalmente independientes y autónomos, ya que cada uno de ellos ha llegado a ser lo que es gracias a la relación que entabla con los demás, tal como afirma Crespo “*Cada uno de ellos [los heterónimos] es una tesis, o bien una antítesis... y quizá alguno pueda ser una síntesis cuya provisionalidad fue petrificada por la prematura muerte del poeta*” (Crespo, 1984, 145).

Pessoa desaparece de este drama sólo para ser reformulado por los propios diálogos de sus personajes, pero reaparece no como Pessoa, creador del drama, sino como Pessoa, el personaje de su propio drama. Propiamente no existe Fernando Pessoa, sino puesto en relación con Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, etc. Su nombre no es más que una máscara que cubre el rostro de una multitud de personas. Su obra, lo que de más real consideraba él mismo, son sus poetas, y la obra de estos son lo que constituyen a Fernando Pessoa.

Obras consultadas

- Abrams, Meyer Howard. (1962). *El espejo y la lámpara : teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova. 508 p.
- Aristóteles. (2003). *Poética*. Traducción y notas Eilhard Schlesinger. Buenos Aires: Losada, 2003. 127 p.
- Barthes, Roland. (1980). *s/z*. Traducción de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI. 22 1 p.
- _____. (1987). *El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós. 357 p.
- Bowra, Cecil Maurice. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus. 313 p.
- Brechon, Robert. (1999). *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*. traducción de Blas Matamoro. Madrid: Alianza. 647 p.
- Burke, Sean, ed. (2000). *Authorship: from Plato to the postmodern: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 349 p.
- Broekman, Jan M. (1979). *El estructuralismo*. Barcelona: Herder. 201 p.
- Caro Valverde, María Teresa. (1999). *La escritura del otro*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. 359 p.
- Chantal, Suzanne. (1960). *Historia de Portugal*. Versión española de María Luz Morales. Barcelona: Surco. 492 p.

- Chartier, Roger. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Traducción de Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa. 276 p.
- _____ . (1994). *El orden de los libros : lectores, autores, bibliotecas en europa entre los siglos XIV y XVIII*. Traducción de Viviana Ackerman. Barcelona: Gedisa. 108 p.
- Coelho, Jacinto do Prado. (1973). *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo. 290 p.
- Copleston, Frederick. (2000). *Historia de la filosofía: de San Agustín a Escoto*. 4ª ed. Barcelona: Ariel.
- Crespo, Ángel. (1984). *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera. 311 p.
- Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica. 265 p.
- Eco, Umberto. (1996). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Traducción de Lucia Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Gedisa. 267 p.
- Fernández Clemente, Eloy. (1996). *Portugal en los años veinte: los orígenes del estado novo*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. 267 p.
- Ferrandis, Manuel y Beirão, Caetano. (1966). *Historia contemporánea de España y Portugal*. Barcelona: Labor. 878 p.

- Fokkema, D. W. e Ibsch, Elrud. (1988). *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Traducción y notas de Gustavo Domínguez. 3ª ed. Madrid: Cátedra. 240 p.
- Foucault, Michel. (198-?). *¿Qué es un autor?*. Tlaxcala, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala. 59 p.
- Freedman, Ralph. (1984). “Paul Valéry: un crítico proteico” en *La moderna crítica literaria francesa: de Proust y Valery al estructuralismo*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 17-56.
- Gaskell, Philip. (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Traducción Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez; prólogo y revisión técnica José Martínez de Souza. Gijón: Trea. 540 p.
- Grabmann, Martin. (1928). *Filosofía medieval*. Barcelona: Labor. 159 p.
- Guerrero, Rafael Ramón. (1996). *Historia de la filosofía medieval*. Madrid: Akal. 255 p.
- Hesíodo. (1986). *Teogonía*. 2ª ed. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones. 34 p.
- Homero. (2000). *Odisea*. México: Porrúa. 254 p.
- _____. (2005). *Iliada*. 2ª ed. México: UNAM. 464 p.
- Iser, Wolfgang. (1989). “El proceso de lectura” en *Estética de la recepción*. Rainer Warning, ed. Madrid: Visor. pp. 149-164.
- Kotowicz, Zbigniew. (1998). *Fernando Pessoa: voces de una alma nómada*. Lisboa: Vega. 95 p.

- Landow, George. (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Traducción de Patrick Ducher. Barcelona: Paidós. 286 p.
- Landow, George, ed. (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós. 424 p.
- Lourenço, Antonio. (1997). *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado: Álvaro de Campos y Juan de Mairena*. Traducción de Javier Coca Senande. Salamanca: Universidad de Salamanca. 137 p.
- McKenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal. 143 p.
- Mourão-Ferreira, David. (1988). *Nos passos de Pessoa: ensaios*. Lisboa: Presença. 177 p.
- Navarro, Fernanda. (2005). “El desvanecimiento del sujeto en foucault” en *Escritos filosóficos: veinte años después de michel foucault*. Puebla: BUAP. pp. 79-98.
- Ordoñez, Andrés. (1982). *Los otros nombres de Fernando Pessoa: apuntes para una lectura de Pessoa a partir de Pessoa*. México: el autor. 90 p.
- Ordoñez, Andrés. (1991). *Fernando Pessoa, un místico sin fe: una aproximación al pensamiento heteronímico*. México: Siglo XXI. 239 p.
- Paz, Octavio. (1962). “El desconocido de sí mismo” en *Antología*. México: UNAM. 106 p.
- Pessoa, Fernando. (1985). *Libro del desasosiego*. Traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo. 4ª ed. Barcelona: Seix Barral. 398 p.

- _____ . (1987). *Sobre literatura y arte*. Traducción, selección y notas Nicolás Extremera Tapia ... [et al.]. Madrid: Alianza. 396 p.
- _____ . (1988). *El regreso de los dioses*. Traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1988. 329 p.
- _____ . (1996). *Máscaras y paradojas*. Edición de Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Edhasa. 238 p.
- _____ . (1996a). *Mensagem. Poemas esotéricos*. Edición crítica José Augusto Seabra. 2ª ed. Nanterre Cedex, France: ALLCA. 531 p.
- _____ . (1997). *Obra poética*. Introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viquera. Barcelona: Ediciones 29. 2 tomos
- _____ . (2000). *Drama en gente: antología*. Selección, traducción y prólogo de Francisco Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica. 376 p.
- _____ . (2000a). *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Traducción y presentación de miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 348 p.
- _____ . (2001). *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad*. Traducción de Santiago Ilach. Buenos Aires: Emecé. 164 p.
- _____ . (2001a). *Odas completas de Ricardo Reis*. Traducción y presentación de Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 257 p.
- _____ . (2002). *La educación del estoico*. Traducción de Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Emecé. 109 p.

- _____ . (2002a). *Libro del desasosiego*. Traducción de Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Acantilado. 603 p.
- _____ . (2002a). *Odas de Ricardo Reis*. Versión de Ángel Campos Pámpano. Madrid: Pre-textos. 237 p.
- _____ . (2003). *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*. Edición y epílogo de Fernando Cabral Martins. Barcelona: El Acantilado. 586 p.
- _____ . (2003a). *Poesía completa de Álvaro de Campos*. Traducción y presentación de Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 2 tomo
- _____ . (2004). *Cancionero*. Presentación y traducción de Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago. 199 p.
- _____ . (2005). *Escritos autobiográficos, automáticos y de reflexión personal*. Edición original y epílogo de Richard Zenith. Buenos Aires: Emecé. 288 p.
- Platón. (1979). *Ión*. Buenos Aires: Eudeba. 45 p.
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Real Academia Española. 2 tomos
- Salazar Cano, Rosa María. (1976). *Fernando Pessoa: los heterónimos o la reintegración de sí mismo*. México: el autor. 114 p.
- Salinero Cascante, María de Jesús. (1996). "Consideraciones sobre el concepto de autoría en la edad media: el autor, su presencia y sus límites" en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*. Ángeles Sirvent, Josefina Bueno, Silvia Caporale, eds. Barcelona: PPU. p. 247-258

- Sánchez Hernández, Julio. (1998). “El ‘sturm und drang’ y su trasfondo social y político” en *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*. Juan Antonio Pacheco, Carmelo vera Saura, eds. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. p. 133-144.
- Saraiva, José Hermano. (1989). *Historia de Portugal*. Madrid: Alianza. 449 p.
- Sazbón, José. (1969). “Introducción a partir de Saussure” en *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires: Nueva Visión. pp. 9-25
- Seabra, José Augusto. (1974). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva. 209 p.
- Simões, João Gaspar. (1970). *Vida e obra de Fernando Pessoa: historia duma geração*. Lisboa: Bertrand. 707 p.
- Vandendorpe, Christian. (2003). *Del papiro al hipertexto: ensayos sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 224 p.
- Universidade Fernando Pessoa. *Fernando Pessoa: hipermedia pessoano* [en línea] disponible en <http://www.ufp.pt/page.php?intpageobjid=10296> accesado el 20 de octubre de 2003.
- Vidal Claramonte, Ma. Carmen África. (1996). “Autor/Texto=Clones/Hipertextos” en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*. Ángeles Sirvent, Josefina Bueno, Silvia Caporale, eds. Barcelona: PPU. p. 389-397
- Wordsworth, William. (1999). *Prologo a baladas líricas=preface to lyrical ballads, 1800, 1802*. Introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión. 121 p.

- Wodsworth, William y Coleridge, Samuel Taylor. (1985). *Baladas líricas y biographia literaria*. Selección, introducción y traducción de Gustavo Diaz Solís. Caracas: Monte Ávila. 139 p.
- Yáñez, Adriana. (1993). *Los románticos: nuestros contemporáneos*. Prólogo de Ramón Xirau. México: UNAM, CRIM: Alianza. 125 p.