



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
U.A.M- IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
CIENCIAS POLÍTICAS**

**Sensacionismo pessoano: Epítome de la modernidad.
Nacionalismo y cosmopolitismo literario.**

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Maestro en Humanidades**

PRESENTA

Lic. Edgar González Galán

ASESOR: Dr. Alberto Pérez-Amador Adam

MÉXICO, DF., enero de 2013.

A mi padre, José González Godoy
A mi madre, Teresa de Jesús Galán Mondragón
Por todo lo que llevo en mí y que es de ustedes.

Porque tu compañía y amor me han mostrado que entre la tierra y el cielo sólo existimos
A Violeta
nosotros.

Agradecimientos:

Al Dr. Alberto Pérez-Amador Adam, por su confianza, su paciencia y sobre todo por su incansable labor como mentor de una generación que transforma a México con un ímpetu renovado. Por transmitirme su pasión por la verdad y la búsqueda de ésta a través de la palabra. Mi agradecimiento infinito.

A la Maestra Alma Mejía González y a la Doctora Laura Hernández Martínez, por la conciencia que le dedicaron al estudio de mis palabras y mis ideas.

A la Universidad Autónoma Metropolitana campus Iztapalapa, por darme la oportunidad de alzar la voz y contribuir a la transformación de mi país.

Sensacionismo pessoano: Epítome de la modernidad. Nacionalismo y cosmopolitismo literario.

Índice

Introducción	i
Capítulo 1.- Fernando Pessoa y la crítica estética.	
1.1 La heteronimia y la crítica.	1
1.2 Delimitación del material de estudio crítico en los textos artísticos y sociales de Fernando Pessoa.	20
Capítulo 2.- El desenvolvimiento del Sensacionismo por Álvaro de Campos y la modernidad.	
2.1 La práctica estética de lo nacional	29
2.2 La fantasía histórica cosmopolita	48
Capítulo 3.- Fernando Pessoa y el sendero real de la imaginación creativa	60
Conclusiones.	82
Bibliografía.	89

Introducción

El proyecto de investigación que desarrollo se ha fortalecido a través de la variedad de temas abordados en dicha pesquisa. Esto me ha permitido compilar y organizar un marco crítico y literario congruente con una propuesta que me permite justificar la tesis y habilitar los objetivos de acuerdo a la mayoría de las primicias planteadas al comienzo de la investigación.

De acuerdo con las ideas que surgen de los capítulos uno y dos, la teoría Sensacionista de Pessoa se configura a partir de varios intentos fallidos del autor portugués y sus colaboradores de organizarse en torno a un proyecto modernista, que trascendiera al nivel de las literaturas europeas, recuperando, al mismo tiempo, cierta mística, considerada propia de aquel pueblo luso, que realizó los descubrimientos marítimos más importantes de los siglos XV y XVI. Simbolizado en la heteronimia, este discurso sobre la literatura que comparte muchas características con el mito, está basado en estructuras que he examinado para su confrontación a partir del tercer capítulo. Una de estas estructuras es la *sensação*, cuyo papel, dentro de la composición de la experiencia estética, guarda, en el caso de Pessoa, una estrecha cercanía con la tradición helenística pagana, sobre todo en aquellos aspectos que indican la existencia de una instancia abstracta entre el mundo y el lenguaje y lo que éste es capaz de decir sobre sí mismo. La referencia directa a estas preocupaciones la hallamos en los *Apontamentos para uma estética nao-aristotélica* (1924). En los dos primeros capítulos estudio dicho texto como síntesis de las nociones sensacionistas y advierto en qué consiste el no-aristotelismo de Pessoa. Ahora bien, la noción aristotélica objetada por el Sensacionismo, es aquella a partir de la cual la belleza que pretenden expresar las obras de arte, ha sido generada bajo una estética acumulativa, comprometiendo

su recepción al orden intelectual. A saber, si con Aristóteles desembocamos en un realismo que aprehende la belleza de una obra valiéndose de la maestría estética con la que el lenguaje imita la realidad, con Pessoa, la preocupación por comprender la sensación como una alegoría entre el sujeto y el objeto, sustituye a la categorización de variables estéticas. Ello deriva, entre otras cosas, en los géneros aristotélicos, dando paso al estudio de la capacidad del lenguaje para presentar una abstracción cuyo origen se encuentra más allá de esta capacidad. En el capítulo tres se plantea una hipótesis, que pone en funcionamiento esta abstracción, en la medida en que universaliza la reescritura de una tradición, transformándose en un posible señalamiento al intersticio por el que convergen las literaturas nacionales y cosmopolitas, y que serán adoptadas por la sensibilidad del lector como inmanentes a su condición histórica y particular. Para acercarme a una conclusión respecto a tal hipótesis se desarrolla el tercer capítulo con base en los siguientes puntos:

1.- Con el fin de representar los fundamentos subyacentes a la literatura nacional y cosmopolita en la obra de Pessoa, confronté las poesías heterónimas de Álvaro de Campos y Alberto Caeiro, para determinar su posición ante la abstracción, es decir, ante la *sensação*. La pluralidad de grados entre el realismo y el nominalismo fue una preocupación primordial para demostrar que esa *sensação* es una coordenada entre la metáfora y los actos del habla.

2.- Contemplando una rehabilitación de la pregunta por el sujeto propuesta por Derrida a través de la *differance* de sí, formulé la síntesis de la dialéctica nacional/cosmópolis, como consecuencia de la literatura heterónima y del *drama em gente*.

3.- Examiné la posibilidad de exponer el carácter fiduciario que, de acuerdo con Paul Valéry, permea lo que él llama *mundos míticos*. Tal cualidad dictamina las diferencias en las relaciones entre el mundo observado y la fuerza que la escritura le presta, para así permitir la desigualdad en los trueques. Esto justificaría el uso de muchas instancias en la literatura señaladas a veces como inútiles, pero que siempre se reúnen para representar lo más privilegiado de las escrituras dentro de la obra de cada autor.

A partir de estos señalamientos expuse la literatura sensacionista como un epítome de la modernidad, caracterizada por un carácter fiduciario que rehabilita el mito en torno al sujeto/objeto gracias a la abstracción del lenguaje metafórico tal como es abordada por las tradiciones que cuestionan la existencia y el funcionamiento de los universales (específicamente del Nominalismo).

Gran parte de los textos que me proporcionaron el sustento teórico para estas hipótesis, requirieron una exhaustiva selección y posterior traducción, siendo dos las fuentes principales. El décimo volumen de la edición crítica de Fernando Pessoa que conforman aquellos textos que aluden al Sensacionismo y a otros elementos estéticos que Pessoa desarrolla periféricamente como su crítica literaria de la época. Los textos de este volumen han requerido traducciones del inglés, portugués y francés. Igualmente, otro texto que exigió una traducción del 70% fue la tesis doctoral de orden estructuralista de José Augusto Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, de la cual he retomado el supuesto lazo entre la poesía de Alberto Caeiro y el nominalismo. Continuando con este indicio, he asociado el estudio de la sensação descrita por Pessoa, con las disertaciones sobre el lenguaje de Guillermo de Ockham.

En el último capítulo se reunieron las correspondencias entre el Sensacionismo y las propuestas que he discutido a lo largo de la tesis. Asimismo, diagnosticué su vigencia y posible aplicación a la literatura universal como instrumento de crítica y teoría. Los conceptos desarrollados a lo largo de la tesis se reafirmaron debido a su capacidad para describir fenómenos poéticos de distintas épocas y distintas lenguas.

Fernando Pessoa y la crítica estética

1.1 La heteronimia y la crítica

Un hecho que constantemente fundamentaba las búsquedas de las escuelas vanguardistas a finales del siglo XIX y principios del XX, a tal grado que con el tiempo constituyó una tradición, fue el interés por ensayar literaturas de ruptura y renovación. Dichos ensayos, a su vez, se imbricaban con la necesidad, por parte de las civilizaciones, que comenzaban a consumir vorazmente la cultura, de percibir nuevas formas artísticas. De esta manera, la noción de cultura exige una definición particularizada, la cual, más allá de ser ociosa, nos muestra un elemento fundamental y susceptible de ser aplicado dentro de las formas civilizacionales, que vamos a estudiar. Así, a propósito del presente texto, y, apegándome a los principios estéticos de Pessoa,¹ definiré a la cultura como el exceso de una forma vital, que se impone a nuestra percepción, haciendo a un lado la forma que anteriormente excedía nuestra capacidad de percibir. Para darnos una muestra de este funcionamiento de la cultura en el ámbito literario, y aproximándonos a los ensayos artísticos a los que me referí, podemos remitirnos a propuestas que profundizan dicho funcionamiento; la *Poesía pura* de Paul Valéry² o *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, son proyectos que se convierten en críticas a los procesos de la modernidad. Fungen como coyuntura histórica en cuanto que abordan el contexto cultural en sus posibilidades de representación estética, tratando de estudiar la poesía en estado puro. Esta voluntad por situarse en las reflexiones sobre lo que precede a la obra artística, implica también la intención de superar la vorágine y la aparente vacuidad, que la época genera en distintos ámbitos, entre ellos, el literario. La intención de mencionar estos ejemplos se debe a que han confrontado las nociones entorno

¹ Cf. con los *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* en Fernando Pessoa: *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática 1980, p. 251.

² Como bien señala Valéry (1990: 16), desde la mitad del siglo XIX se a buscado aislar la poesía a un reducto abstracto que la modernidad ha transformado. *Parece que el pensamiento abstracto, en otro tiempo admitido en el Verso mismo, habiéndose hecho casi imposible de combinar con las emociones inmediatas que se deseaba provocar a cada instante, exilado de una poesía que se quería reducir a su propia esencia, amedrentado por los efectos multiplicadores de sorpresa y de música que el gusto moderno exigía, se hubiera trasladado a la fase de la preparación y en la teoría del poema.*

a la cultura a partir de un conocimiento de las consecuencias de los encuentros entre civilizaciones; que implica necesariamente un encuentro entre ideologías. El enfoque de este conocimiento es un elemento indispensable para el presente ensayo, pues el conocimiento, que generan estos encuentros, se refleja plenamente en la heteronimia de Fernando Pessoa.

A partir de lo mencionado, es posible contemplar de qué manera muchos ámbitos culturales se encontraban en transición y se desplazaban de una teoría estética a otra, lo cual provocaba tal inconsistencia, que se volvió necesario desarrollar epistemes capaces de analizar las afirmaciones, que cada nueva propuesta arroja. Si pensamos en el caso correspondiente al presente texto notaremos, conforme avanza la exposición, que la contribución de Pessoa al análisis de la literatura es su intento de confrontar una cultura concreta, la portuguesa, es decir, su tradición nacional, con una inexistente en la que el legado es imaginario y la aspiración por la autonomía es sustituida por la de la heteronimia.

Procediendo con base en las nociones que he introducido respecto al pensamiento de Pessoa, podemos considerar que, una de esas nuevas formas, por medio de la cual se expresa la creación artística y que además es capaz de contener también un aparato crítico viable en la modernidad, fue desarrollada por el autor portugués a través de la heteronimia, depositada, sobre todo, en los nombres de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis. Esta estructura heterónima representa el propósito de una gran parte de los estudios dedicados a Pessoa, los cuales reflejan, además, un amplio mapa en el que han sido trazadas; desde genealogías, que apelan al orden de lo religioso, como las desarrolladas por Ángel Crespo; hasta aquellas otras que explican la génesis de las estructuras del *drama em gente*³ (la relación entre interioridades despersonalizadas genera lo que podríamos llamar una puesta en escena) como reflejo del desarrollo moderno de las tensiones culturales (Mukarovsky 1977: 157-170). Por otro lado, estudiosos como Georg Rudolf Lind (1970) o Roman Jakobson (1977) han encontrado en los textos de Pessoa un desenvolvimiento a

³ La segunda cita de la página 3 profundiza en la explicación de este término.

través de la heteronimia de diferentes grados estéticos, que corresponden, desde la perspectiva de Lind, con las formas líricas que Pessoa ensayaba en sus poemas, mientras que en Jakobson están más relacionados con una supuesta tradición medieval reconocible por el empleo de un oxímoron donde intervienen los contrarios vida y muerte.⁴ El mismo Pessoa contribuye con la definición de esta estructura heterónima, al atribuirle un carácter dramático, tal y como lo describe, específicamente, en una carta dirigida a João Gaspar Simões (1973: 53) el 11 de diciembre de 1931. En esta carta, publicada también en la edición de *Ática* que compila sus textos de crítica, describe aquellas tareas que, a su consideración, atienden a un grado egregio de asimilar la cultura y expone la *explicação central* de su poética a partir de este drama.

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro — eis tudo (Pessoa 1980: 175).⁵

Tanto el epíteto de heteronimia, como el de *drama em gente* son propuestos por el mismo Pessoa. El primero fue tomado de *Grande dicionario portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa* de Domingos Vieira (1871-1874) quien designa con el término *auctor heteronymo* al *auctor que publica um livro sob o nome veridico de uma outra pessoa* (autor que publica un libro bajo el verdadero nombre de otra persona) (1871-1874: 972). El segundo lo describe Pessoa en su *Tábua bibliográfica*.

As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as

4 En *Los oximoros dialécticos de Fernando Pessoa*, Jakobson discute, entre otras cosas, la posibilidad de que en el poema *Ulysses* de Pessoa exista un apego a dicha tradición, comparándolo con los versos de Gottfried von Strassburg quien es valorado en la tradición alemana como uno de los poetas más importantes de la Edad Media por la autoría de *Tristán*, epopeya escrita en versos alrededor de 1210.

5 El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; tengo, continuamente, en todo lo que escribo la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Vuelo en otro – es todo. [T. de A.]

suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos.⁶

Todavía, a la par de estas explicaciones, se han descifrado las relaciones entre los heterónimos, así como sus grados de autonomía con respecto al Pessoa ortónimo.

Los estudios en torno a la heteronimia de Fernando Pessoa⁷ han abarcado tanto exámenes de su obra, como los sucesos biográficos que están vinculados a la organización de esa obra, a partir de las invenciones de tres formas líricas (los tres heterónimos principales).⁸

En la correspondencia entablada con Simões, Casais Monteiro y Sá Carneiro se puede descubrir cómo este conjunto poético de formas líricas se vuelve indispensable para entender la relevancia de cada una de las artes poéticas suscitadas por las personalidades ficticias de Pessoa. Es decir, sin olvidar que los heterónimos son poemas más que poetas, se debe reconocer que, entre las tres realidades representadas por los heterónimos, existe una tensión, fundamento de la heteronimia, o sea el mito de la personalidad, sobre la realidad, es decir, el autor.

Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis son poemas, junto a otro Fernando Pessoa, que, por razones oscuras, requieren de una existencia civil e incluso de un futuro imaginario.⁹ Alberto Caeiro es la encarnación más imposible. Es el maestro que deja impresiones firmes en la poesía de Campos, Reis y Pessoa. Representa la ingenuidad en una

⁶ Las obras de estos tres poetas forman, como se dice, un conjunto dramático; ha quedado debidamente estudiada la interacción intelectual de las personalidades, así como sus propias relaciones personales. Todo esto constará de biografias, aún por hacer, acompañadas, cuando se publiquen, de horóscopos y, talvez, fotografias. Es un drama en gente, en vez de un drama en actos. [T. de A.] *Presença*, N° 17. Coimbra, diciembre 1928, p.10.

⁷ Cf. los estudios de Ángel Crespo (1995) o Jorge de Sena (1982), por mencionar algunos.

⁸ Como el “día triunfal” en el que, supuestamente, Caeiro emplea como *medium* a Pessoa para difundir su *Guardador de Rebaños*.

⁹ Cf. las cartas astrales que Pessoa elaboró para sus heterónimos y para la revista *Orpheu* (2009: 86).

persona imaginada. No realizó estudios, ni fue instruido en ciencia o disciplina alguna. Nace en abril (presumiblemente el día 16, fecha relevante en el calendario egipcio, pues la ascendencia del sol nuevo del estío (Ptah) ocurría en tal fecha) de 1889 y muere en 1915. El resto del *drama em gente* entiende la obra poética de Caeiro como una singularidad que impone maestría a través de su nominalismo cuasi medieval (Seabra 1988: 146).

Ricardo Reis es, según las biografías ficticias creadas por Pessoa, un médico de profesión, nacido en 1887, monárquico y con una prosa inédita (lo que vuelve esta simulación más espontánea en verso, según palabras de Pessoa). El estilo de sus versos es aquél al que podía aspirar un poeta neopagano¹⁰ de la primera veintena del siglo XX, rescatando los metros grecolatinos. Además, es producto, según sospecha Fernando Lemos,¹¹ del afán con que Pessoa intenta manifestar su educación inglesa, que corresponde a los primeros años de su formación académica.

Álvaro de Campos, quien es la creación imaginativa que absorberá la atención de este estudio, conforma, como todas las demás poéticas desarrolladas por Pessoa, una imagen ilusoria, pero también es, entre estas imágenes, la más real, por ser la más probable al sustentarse en una realidad insustancial. Dicha realidad coincide con la de Caeiro, pero en el caso de Campos, es el señalamiento de un orden de tiempos simultáneos lo que denota ese carácter insustancial. Nace en Tavira el 15 de octubre de 1900, es ingeniero naval en Glasgow y habita, durante su juventud, entre *paraísos artificiales* y un cosmopolitismo inherente al viajero de tierras exóticas. La poesía más incisiva dentro de la diacronía de su obra puede ser clasificada como de ruptura y opuesta a la decadencia que, para Campos, está representada por la degeneración de la sensibilidad, seño de la tradición cristiana impreso en los ámbitos sociales superiores (arte, política y religión) de occidente. La

¹⁰ En la esfera religiosa, Pessoa intenta reconstruir el paganismo estéticamente, intentando plasmar la esencia del εἶδωλον en la poesía de Reis y en la crítica de Antonio Mora.

¹¹ Fernando Lemos: *Fernando Pessoa e a nova métrica. A imitação de formas e metros líricos greco-romanos em Ricardo Reis*. Portugal: Editorial Inquérito, 1993. Citado en Alberto Pérez-Amador Adam: *Las fronteras de la lengua: Acerca del problema de los heterónimos de Fernando Pessoa a la luz de los principios poetológicos de Octavio Paz*. Berlín: s/e, 2008, p. 12.

variedad de recursos que utiliza para construir las imágenes por medio de metáforas, evidencian la influencia en Campos de la poesía de Whitman y de los Salmos bíblicos (Lemos apud Pérez-Amador 2008: 13). Se puede incluso señalar el empleo del verso libre en cualquiera de las etapas en las que ha sido clasificado el devenir de su poesía, de hecho, esta característica está patente en la obra de Caeiro, Campos y el Pessoa ortónimo y es, en el caso de Campos, marca indudable de cierta inclinación por la estética futurista. A diferencia de Caeiro, Campos carece de la memoria del paraíso prístino.

Antes de introducirme a la indagación profunda del heterónimo al que recién me he referido, expondré a continuación algunas aproximaciones a la poética heterónima de Pessoa en su conjunto. En un principio, me gustaría señalar la dificultad que conlleva intentar categorizar una obra repartida en una serie diacrónica de textos que, además, corresponden a diferentes poemas-personajes de un mismo autor. Para sistematizar esta repartición, el *drama em gente* debe actuarse en verso, y tan importante es esto para Pessoa, que los siguientes cuestionamientos son indispensables: ¿Cuáles son las razones que llevan a Pessoa a versar poéticas contradictorias, pero con una relación recíproca entre ellas? ¿Por qué se puede equiparar esto con trabajos como los de T. S. Eliot o Paul Valéry? Pero antes de entender el propósito de su escritura heterónima y su relación con la época en que es producida, remitámonos a su génesis. Pedro Martín Lago (1993: 59) articula el *drama em gente* a partir de tres ejes que abarcan las propuestas críticas más relevantes respecto a los motivos velados bajo la génesis del fenómeno heteronímico. Así, contemplando un amplio corpus de estudios críticos, Lago traza un mapa que nos guía por las disertaciones de estudiosos coevos del autor portugués -los cuales se circunscriben a un reducido número de críticos portugueses- coincidiendo incluso con aquellos que el mismo Lago parece no contemplar en su estudio clasificatorio. Los detonadores de la obra heterónima, referidos por Lago en su tesis doctoral, responden a tres razones. La primera se remite, principalmente, a motivos que se deducen de las obras confesionales y que están ligados a inquietudes personales. Los principales críticos que atienden esta línea, son aquellos

pertenecientes al Presencismo portugués¹²; João Gaspar Simões (1973), Adolfo Casais Monteiro (1958), y a otros más recientes un tanto ajenos a esa estética; Eduardo Lourenço (2006) y Robert Brechon (1999). Lago sugiere que los estudios dedicados a indagar en la psicología del autor y en las circunstancias que lo volvían errante, preocupados por definir al sujeto que escribe dentro de un contexto ficcional, ven en la heteronimia una forma de contener la vorágine moderna por parte de un poeta, que personifica sus estados de alma. Desde mi punto de vista, esto equivaldría, sobre todo, a sustituir un vacío que percibía en el entorno artístico de la época, sobre todo en la literatura lusa. Esta situación que, efectivamente, Pessoa comprendía, encuentra alivio por medio de lo que Lago llama una *ajenación*, que se entiende como un rito en el que *el autor, ayudado por esa imaginación dramática del artista, deviene otro, se hace distinto, ajeno y por esta razón se obliga a adquirir nombres propios. Pero esto no invalida la unidad del yo.*(1993: 54).

Mucho de lo que afirman estos estudios, que exponen los motivos personales de la heteronimia, son indagaciones hechas con base en los documentos epistolares. Existen ediciones que contienen parte de la correspondencia, que Pessoa sostenía con Armando Côrtes-Rodrigues (1944), João Gaspar Simões (1980), Adolfo Casais Monteiro y, su compañero más cercano, Mário Sá-Carneiro (Pessoa 1986). El conocimiento de estos intertextos es crucial para una lectura panorámica del proyecto pessoano. Dado su afán por comprender racionalmente los eventos más significativos de la vida y del entorno, explica en dichos documentos, bajo un desenvolvimiento lógico preciso, las inquietudes, que lo motivan a conformar una estética cosmopolita. Es indudable que aún se derivan de ellos gran parte de los estudios discutidos actualmente por la crítica.¹³

¹² Segundo periodo del Modernismo portugués que parte de la herencia del Orfismo y es la primera generación receptora del Sensacionismo pessoano.

¹³ Para mencionar algunos de estos casos, podemos referirnos a la reciente publicación en español de la correspondencia entre Ophélia Queiroz y Pessoa, o a las *Jornadas Pessoa-Crowley*, celebradas el 30 y 31 de mayo de 2009, en las cuales se discutieron temas entorno al *Dossier Pessoa-Crowley*. En las conferencias, en las que estuvieron presentes investigadores como Steffen Dix, Jerónimo Pizarro, Luís Miguel Rosa Dias (sobrino de Fernando Pessoa); por mencionar a algunos, se abordaron aspectos que revelan la fertilidad literaria de esta mítica relación, pues en este Dossier se halla

Otra línea, que Lago propone a partir de su clasificación de textos críticos, es aquélla que remite a la tradición filosófica de Pessoa como motivo de la heteronimia. Hablar de filosofía en Fernando Pessoa permite entender muchas de las inquietudes del autor, sin embargo, este entendimiento muestra, en ciernes, una realidad inmersa en la disparidad y la contradicción, ante la cual Pessoa no toma ninguna postura teórica definida, aunque, efectivamente, conoce profundamente los proyectos filosóficos más influyentes y las diversas formas de *sofías* (esotéricas, gnósticas, místicas, herméticas y proféticas). Estas inquietudes, en su conjunto, son lo que Lago ha optado por llamar *consideraciones trascendentales* (1993: 59), las cuales han sido dilucidadas por investigadores como José Augusto Seabra (1988), Yvette Centeno (1988) o Jorge de Sena (1961), quien sitúa el fingimiento de Pessoa en la tradición de la mimesis, tal y como la desarrolla Aristóteles.¹⁴ En esta línea también es posible ubicar a Jacinto do Prado Coelho (1973), Andrés Ordóñez (1991), Steffen Dix (2005) o Ángel Crespo (1995), quien cuenta con más de un estudio relevante sobre el paganismo pessoano.

Desde este punto de vista, la heteronimia y el fingimiento no deben sólo considerarse como meros recursos psico-estéticos, sino también como procedimientos filosófico-argumentativos; afirma Lago (1993: 62). Profundizando en su argumentación, Lago continúa describiendo cómo Pessoa forma parte de aquella tradición dialógica inaugurada por Sócrates y Platón a la que también estaría inscrito Nietzsche, un filósofo tan contemplado minuciosamente como cuestionado vehementemente por parte de Pessoa. Aduzco que a partir de las *consideraciones trascendentales*, que Pessoa conjuga para lograr la creación heterónima, el dialogismo representa un recurso indispensable para comprender la obra pessoana en su conjunto sin el riesgo de confundirse entre las opiniones del autor y las de sus poemas-personajes. Así, las relaciones dialécticas se muestran como una cifra

también una novela inédita titulada *Boca do Inferno*, cuyo tema es el supuesto suicidio de Aleister Crowley durante su visita a Portugal.

¹⁴ Sobre todo en Capítulos I-III del Primer Libro de la *Poética*.

importante, que compone una retícula a través de la cual, lo transitorio y oscilante de los puntos de vista dialógicos aportan un verdadero desvelamiento de la naturaleza del *logos*.

Ya que es posible apreciar que el fenómeno de la heteronimia puede ser evaluado desde diversos puntos de vista sin agotar los recursos de la obra en sí, y que ni los motivos personales ni las *consideraciones trascendentales* han cesado en sus propuestas, quiero señalar que existe también una clasificación de textos críticos en torno a las razones estéticas y literarias de la heteronimia, las cuales son las de mayor interés para el presente estudio. Aunque evidentemente las causas de los heterónimos están relacionadas entre ellas, es preciso señalar que el eje a seguir en adelante será de orden estético, sin olvidar nunca que al hablar de un sistema, en el caso de la obra de Pessoa en su amplio e inacabado conjunto, es inevitable hacer referencias biográficas y filosóficas. Resumiendo tales ideas es posible reconocer que las razones estéticas de la heteronimia son contundentes y hablan por sí solas al establecer una suerte de axiología literaria. Él no quiere narrar según los principios de la estética tradicional y establece sus propios niveles de lirismo. Así, el poeta será tanto mayor y mejor cuanto más intelectual, más impersonal, más dramático, más fingidor y más capaz sea de disfrazar sus sentimientos con los matices más reales que estén a su alcance.

De la confrontación entre los textos heterónimos, se ha llegado a deducir que la obra de Pessoa está plagada de inconsistencias y contradicciones insalvables; sin embargo, Lago (1993: 68) se basa en una comprobada tendencia de Pessoa a simular,¹⁵ para señalar al respecto de esa aparente debilidad, que el autor portugués está novelando y mixtificando constantemente. Además, la mayor parte de su obra ficcional no parte de un programa premeditado, sino que, como teoría, fue tomando forma paulatinamente. Los trabajos que investigan la línea estética han venido a aclarar aquello que parecía encerrado dentro de la lógica personal del autor. Me refiero a la idea de unidad que se encuentra implícita en el juego creativo total y que se trata, además, de una idea ante la cual, Pessoa tenía siempre

¹⁵ Como lo expresa el mismo Pessoa en una carta a Casais Monteiro fechada el 13 de enero de 1935.

algún reparo de tipo nominalista, como lo hace notar Seabra (1988: 146). Y, curiosamente, en este eje estético de aproximación al fenómeno de la heteronimia, Roman Jakobson coincidirá, en su ensayo *Los oximoros dialécticos de Fernando Pessoa*, con Seabra, respecto a la incursión de cierta tradición medieval en Pessoa. Entre los críticos, que trabajan entorno a los motivos estéticos se encuentran, entre los más relevantes, Georg Rudolf Lind (1970), Pablo Javier Pérez López (2010), Maria da Glória Padraõ (1973), Pedro Martín Lago (1993), entre otros.

Trabajar con la pléyade de figuras que Pessoa inventa es, entre otras cosas, meditar en torno a la multiplicidad de la naturaleza de las cosas. Alrededor de un heterónimo (sea cual sea) giran siempre los demás, generando así una tensión, que permite pensar la heteronimia como una estructura metodológica empleada por Pessoa para legitimar su proyecto poético. Sin embargo, pensar la heteronimia como una estructura plantea varios problemas. El primero de ellos es señalar algunas cosas concernientes al signo (o la unidad mínima), para después acercarnos a la organización semiótica del *drama em gente*. Respecto a tal entidad, cabe apuntar que no existen menciones ni manifestaciones concluyentes del término en ninguno de los textos editados de Pessoa, quien, en cambio, emplea el término *símbolo*¹⁶ para aludir a aquello que podría ser una relación del tipo significado-significante o, consiguientemente, una relación de representación por medio de un *representamen*.¹⁷ A pesar de la dificultad que suscita la ausencia explícita de esta noción, es posible construirla a partir de una analogía, gracias a que las bifurcaciones entre heterónimos consisten, precisamente, en las diferentes relaciones, que cada uno de ellos concibe entre aquello que apunta hacia el significado (la sensación) y lo que lo produce (el intelecto). A partir de este desarrollo de lo que implica representar un objeto para Pessoa, es posible adentrarnos a una *unidad mínima* que, para el autor portugués, conformaría toda obra artística que sea capaz de entablar un diálogo con la posteridad. Además, reconociendo

¹⁶ Fernando Pessoa: *Páginas de Estética e de Teoria e Critica Literárias*. Textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966, p. 124.

¹⁷ Lilian von der Walde Moheno, "Aproximaciones a la semiótica de Charles S. Peirce", *Acciones Textuales*, México, julio-diciembre 1990, p. 91.

que de esa *unidad mínima* depende el sistema semiótico heterónimo, podemos deducir que la unidad opera diferente en cada heterónimo y que está emparentada con la noción estructural que pretendo ampliar.

El texto de Jakobson (1977), al que ya me he referido, desarrolla un estudio indispensable para la definición de una estructura abierta,¹⁸ incluida en el poema *Ulysses*, el cual es parte del poemario *Mensagem*. Recurriendo al documento epistolar dirigido a Francisco Costa del 10 de agosto de 1925,¹⁹ Jakobson afirma que Pessoa debe ser considerado como uno de los grandes poetas de la *estructuración*, pues en dicha carta, el autor portugués afirma que los heterónimos expresan construyendo y estructurando, estando, a la vez, relacionados con la estructura que los crea o imagina. Consecuentemente, el poema de quince versos que utiliza Jakobson, anuncia la primacía del mito sobre la realidad;

...canta a Ulises como constructor fabuloso de Lisboa y de la nación portuguesa y alaba el carácter puramente imaginario de sus hazañas; inaugura, pese a esta superposición del mito a la vida real, la historia heroica de Portugal y, en concreto, va seguido de los numerosos poemas que glorifican a los hombres más famosos de la nación a lo largo de los siglos (1977: 238)

El ensayo de Jakobson contiene datos importantes en cuya interpretación no se ha profundizado lo suficiente. Precizando que una de las cuestiones relevantes de mi proyecto está ligada a la comparación que se puede hacer entre el método empleado por Jakobson y la estética *não-aristotélica* que propone Pessoa bajo el heterónimo de Álvaro de Campos; quiero señalar que lo que atañe ahora es mostrar cómo se refleja en torno al poema *Ulysses* –donde un vocablo está unido o al término contradictorio o al término contrario- la tensión

18 Deduzco que es abierta debido a la intención de Jakobson de no sólo descubrir las relaciones entre el conjunto unificado y las partes del poema, sino también la dinámica de esa relación y su temporalidad.

19 Jakobson recupera también, para su estudio, la carta enviada a Casais Monteiro del 13 de enero de 1935 sobre la génesis de los heterónimos y opina que la explicación de Pessoa expresada en esta epístola debe ser tomada al pie de la letra.

dialéctica que explica la obra como signo dispuesto de una forma que permite vislumbrar la estructura de los heterónimos.

Los heterónimos dramatizan la preeminencia de la nada que se vuelve todo. Como el mismo Jakobson (1977: 260) concluye y deriva de su ensayo, lo primordial en Pessoa se revela a través de la representación vista como mito exaltado hacia la omnipotencia, la inefabilidad, la vitalidad y hacia el despojo de todo disfraz, mientras que el trato que hace de la realidad, expresada en hechos que existen *in actu*, desintegran, aniquilan el todo. Estas dos serían las oposiciones que componen la unidad mínima en gran parte de la poética de Pessoa, manifestando al mismo tiempo, la noción que él tenía del signo. Habiendo corroborado el funcionamiento de tal noción dentro de la obra poética de Pessoa, intentaré explicar ahora su alcance en el plano de la función significativa. Lo que expresan las cifras derivadas de las tensiones entre el signo y lo que remite como realidad nueva diferente de sí es la significación. Así, el signo -que en el caso de la poética de Pessoa se halla subrepticamente- desempeña una función equivalente a la del mito develado por Jakobson en su estudio de *Ulysses*, en el que cada heterónimo se revela como un signo codificador de una otredad ficticia desarrollada en torno a principios estéticos, que se diferencian unos de otros. Para continuar explicando este concepto, podríamos remitirnos a la noción de signo de Charles S. Peirce. El trabajo de develar, por medio de esta noción de signo, la dialéctica semántica de Pessoa, consiste en incorporarnos al estudio de la cadena comunicativa, cuyos elementos encuentran una disposición muy particular en Pessoa. Si tomamos en cuenta que la heteronimia ordena de forma novedosa las relaciones entre el signo, el objeto y el interpretante, podremos apreciar una estructura comunicativa dramática en la obra del autor portugués.

Para continuar exponiendo las particularidades del *drama em gente* en relación a la teoría literaria, que se vale de la heteronimia para expresar una obra estructurada por poemas-personajes, es menester apuntar que Pessoa sustrae del paganismo helénico un

concepto fundamental de su teoría: el cosmopolitismo,²⁰ el cual, indudablemente, también fundamenta la estética heterónima. Para remarcar este punto, desde los principios establecidos por el mismo Pessoa, me remitiré a la exposición, que minuciosamente conduce a través de una clasificación de la poesía por sus grados de lirismo; así como a la noción de despersonalización, que acompaña dicha gradación.

Una constante en Pessoa es su disposición a gozar del privilegio de vivir en una civilización distanciada temporalmente del objetivismo helénico (2009: 167), pues esto, asegura, le da una perspectiva directa e impersonal, que le permite desenvolver dicho objetivismo más profundamente de lo que los griegos lo hicieron. Reconociendo que en nuestro pasado existen cualquier tipo de afirmaciones, que han descubierto todo un mundo para nosotros, se puede afirmar que la guía de los clásicos tiende a ser endeble siempre que se le compara con los descubrimientos modernos; pero la seguridad de que siempre es cosmopolita, se apoya en esta suerte de dialéctica, practicada desde los tiempos de la Hélade, entre una idea establecida y su confrontación con las sensaciones que constantemente dan cuenta de los cambios que ocurren en el entorno, es decir en el mundo. A través del producto sintético de dicha dialéctica, existe, implícito, el cosmopolitismo; el cual existe sólo a partir de que una cultura tradicional restringida a un régimen de organización local, se reconoce a sí misma como sistema, siendo, por lo tanto, capaz de discernir entre aquellos elementos ajenos a dicha tradición. De esta forma, Pessoa reaccionará contra el romanticismo y el simbolismo e incluso contra el clasicismo, pues, aunque se reconoce heredero de estas tres ópticas estéticas, las contempla y decostruye, según mi perspectiva, desde el sujeto histórico. A partir de la valoración de esta distancia, Pessoa aprovecha la perspectiva objetiva de la psique pagana, que ha analizado, para perfilarse de cara a una reconstrucción del paganismo, y a partir de ello, justificar una recuperación de la genealogía del *pantheon* griego para desarrollar su teoría del género lírico.

²⁰ El cosmopolitismo en Pessoa está basado en un minucioso estudio del paganismo helénico, al ver en éste el reflejo mejor objetivado de la pluralidad de la naturaleza y sus leyes invisibles.

Chama-se poesia lírica, em boa razão estética, a toda aquela que não é dramática nem narrativa, e na espécie da poesia chamada narrativa há por certo que incluir a didáctica. A poesia lírica pode exprimir directamente os sentimentos e as emoções do poeta, sem deles querer tirar conclusões gerais, ou lhes atribuir maior sentido que o de serem simples emoções e sentimentos: é esta a poesia propriamente, ou simplesmente, lírica. A esta é que Polímnia rege. Pode também a poesia lírica exprimir não sentimentos ou emoções do poeta, senão o conceito que forma desses sentimentos, ou dos alheios: é esta, propriamente, a poesia elegíaca, que não há mister que seja triste, como o uso vulgar do nome ordinariamente indica. Desta poesia Érato é a musa. Pode, por fim, a poesia lírica dedicar-se a exaltar ou a deprimir a pessoa ou os feitos de outrem, não tanto os comentando, quanto os elevando ou diminuindo: é esta, em seus dois ramos, a poesia heróica e a satírica. A estas legitimamente rege Calíope, se bem que lhe não dessem os antigos a regência da sátira.²¹

En esta clasificación podemos apreciar la referencia a: sentimientos proyectados; a la intelectualización de esos sentimientos, y; el testimonio de grandeza o decadencia que se reflejan individual o colectivamente a partir de la intelectualización de los sentimientos del otro. De esta clasificación obtenemos los grados de poesía lírica cuyo escalafón más desarrollado será encarnado por los heterónimos. A partir de esta gradación establece un recorrido continuo entre la poesía lírica y dramática, en cuyo punto basal se encuentran los poetas espontáneos, quienes se identifican directamente con sus emociones para ofrecernos ideas y sentimientos limitados por la monotonía de sus temas. Un grado más arriba

²¹ Se llama poesía lírica, en buena razón estética, a toda aquella que no es dramática ni narrativa, y en la especie de la poesía llamada narrativa hay por cierto que incluir la didáctica. La poesía lírica puede expresar directamente los sentimientos y las emociones del poeta, sin querer extraer de ellos conclusiones generales, o atribuirles mayor sentido que el de ser simplemente emociones y sentimientos: es ésta la poesía propia o simplemente lírica. A ésta la rige Polimnia. Puede también la poesía lírica expresar no sentimientos o emociones del poeta, sino el concepto que forma de esos sentimientos, o de los ajenos: es ésta, propiamente, la poesía elegíaca, que no es necesario que sea triste, como el uso vulgar del nombre ordinariamente indica. De esta poesía la musa es Erato. Puede, por fin, la poesía lírica dedicarse a exaltar o a deprimir lo individual o las realizaciones de otro, no tanto comentándolos, sino elevando o disminuyéndolos: es ésta, en sus dos ramos, la poesía heroica y la satírica. A estas legítimamente rige Calíope, aunque no le hayan dado los antiguos la regencia de la sátira. [T. de A.] (Pessoa 1966: 72).

encontramos al poeta intelectual o imaginativo, que es capaz de abandonar la monotonía por medio de una riqueza cultural, permitiéndole analizar críticamente su subjetividad, logrando sustraer de ella formas variadas de sentir, que logran expresarse en un estilo uniforme. En esta categoría, Pessoa reúne al grueso de los poetas europeos coetáneos, en los que la temática es variada, pero en quienes su Yo lírico es incapaz de desdoblarse. El grado más alto y, por lo tanto, presente en la poesía dramática, es aquél en el que el poeta ha alcanzado la despersonalización y se vale de la inteligencia para reproducir estados del alma ajenos, expresados a través de un estilo impersonal, logrando que el poema viva por sí solo al ser capaz de sintetizar en una sola poética a varios poetas dramáticos escribiendo en poesía lírica. Pessoa incluye, como representantes de este desarrollo, a Browning, con su obra *Dramatic Lyrics*, y a Shakespeare y los monólogos de sus personajes Hamlet, Lady Macbeth o el rey Lear, cuando los comparamos entre ellos. No es sorprendente que en el grado más alto de esta categorización encontremos al mismo Pessoa, bajo la heteronimia de Álvaro de Campos, justificando la necesidad moderna de sintetizar los sentimientos en una forma intelectual despersonalizada, que contenga para sí la vorágine de sensaciones propia del primer tercio del siglo XX.

En lo que se refiere al entorno artístico en el que escribía Pessoa, uno de los aspectos que podemos confrontar, para continuar con la exposición de este postulado de un arte de síntesis, es cómo éste ejerce una influencia sobre el desarrollo de la vanguardia portuguesa. Un texto fundamental para la inauguración de este movimiento, sin que ello signifique suscribir a Pessoa en dicho movimiento, es el *Ultimatum* de Álvaro de Campos (Pessoa 2009: 247-273). Dicho texto utiliza, como ningún otro texto de Pessoa, un bagaje simbólico, que recupera el pasado cultural de Occidente, constituido ya en tradiciones, para despojarlo de cualquier valor en una época sedienta de cambios profundos; dado que, al estar expuesta a una mayor estimulación, su sensibilidad debe transformarse a un grado tal que la *individualidade*, gestada en el espíritu cristiano, deba ser sometida a una *intervenção cirúrgica* con el propósito de adaptarla y ampliar su capacidad de captar los nuevos estímulos. Así, habiendo comentado ya la vorágine de sensaciones, que implica la modernidad de principios del XX, podemos deducir ahora, que una sensibilidad que

aumente a la par de esta transformación constante de las formas, que representa la realidad, propicia una fragmentación del sujeto, quien vendría padeciendo los cambios del entorno a un ritmo sostenido. Bajo este proceso, ocurre una *abolição do dogma da personalidade* (2009: 265) debido a que aquello que llamamos personalidad, no puede existir, sino como un conjunto de intersecciones, que se dan en un ámbito público o general, pero que significa en uno particular o íntimo, y, generando un significado nuevo a partir de dicho cruce, reingresa al dominio de las intersecciones públicas como acción o creación. Esto queda establecido como una ley, *la Lei de Malthus da Sensibilidade* (2009: 261), propuesta por Pessoa para justificar su actuar político, filosófico y estético. Dicha ley es un intento por abarcar un problema añejo, la manera en la que asimilamos el mundo, planteado desde una visión cosmopolita; geométrica, como podemos ver en la enunciación que es ley: *Os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética* (2009: 261). Advertir la profundidad de dicha ley es uno de mis propósitos, pues alcanza, no sólo a estructurar la obra escrita del autor, sino que también proporciona una guía confiable hacia el desarrollo de una literatura universal, por medio de los aportes que Pessoa hace a la teoría literaria.

Los avances que se derivan de intervenir este tipo de sensibilidad, continúan por tres flujos, (político, filosófico y estético), proyectados en *Ultimatum*. Uno de los detonadores de esos avances comprende el advenimiento de un *Superpoeta*, que condense el espíritu de las literaturas contemporáneas. Entendemos, a raíz de esto, que, el *Homem-Síntese da Humanidade* (Hombre-Síntesis de la Humanidad) encontrará la forma de hacerse presente a través del Sensacionismo, que, en torno a los aspectos sobre la sensación presentados a partir de la *Lei Malthus*, se va construyendo como la teoría estética más acabada de Fernando Pessoa, lograda después de otros intentos del mismo poeta (el Paulismo [2009: 97], el Interseccionismo [2009: 103] y el Atlantismo [2009: 103]) por erigir principios estéticos que interpelarán a las tradiciones románticas, simbolistas y de vanguardia.²² Según

22 El Sensacionismo en lo estético literario. Dicho movimiento será abordado profundamente en el capítulo 3.

palabras del mismo Pessoa dirigidas a un editor inglés, dicha teoría parte de la síntesis de tres fuentes.

We descend from three older movements —French “symbolism”, Portuguese transcendentalist pantheism, and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions, though, to be exact, we descend more from the spirit than from the letter of these.²³

De esta cita me gustaría rescatar la forma en la que aduce a una síntesis, en la que, adopta, del simbolismo francés, su excesiva focalización de la sensación para hacer de ella la materia prima de la composición poética. Del panteísmo trascendental, que alude directamente al Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, Pessoa adopta la compenetración del espíritu y la materia trascendidos por la Naturaleza, que es superior a éstos, y que, como movimiento cultural, representa una *Weltanschauung* verdaderamente portuguesa.²⁴ La influencia del futurismo en la estética sensacionista se ve reflejada en la adopción de la *descomposición del modelo*, concretizada por los sensacionistas como una descomposición de las sensaciones de los objetos. Pero la originalidad del movimiento Sensacionista consiste en convocar, por medio de un signo conformado a partir de las cualidades que he venido explicando, estos principios sin que exista una reflexión al respecto de las aptitudes de cada uno de estos movimientos estéticos. Este proceso deviene implícito en la heteronimia de Alberto Caeiro, maestro de Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa, en quien la sensación acontece como base del fenómeno artístico, mostrando a lo largo del poemario *O Guardador de Rebanhos* un objetivismo pagano alcanzado a través de

²³ Descendemos de tres movimientos anteriores —el Simbolismo francés, el Panteísmo trascendental portugués y la mezcla de cosas contradictorias y sin sentido de las cuales el futurismo, el cubismo y sus similares son expresiones ocasionales, aunque, para ser exacto, descendemos más del espíritu que de la letra de estos movimientos. [T. de A.] (Pessoa 1966: 126).

²⁴ Es importante recordar que en los primeros trabajos críticos de Pessoa existe un constante diálogo con dicho movimiento. Desde este diálogo, Pessoa construirá gran parte de su teoría de la evolución literaria.

una relación directa entre el objeto y la sensación inmediata de éste, sin ser interrumpida por la reflexión.

Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todos sensações.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.²⁵

Al respecto, el formalista Boris Eichenbaum en su *Ensayo sobre la Teoría e Historia de la Literatura*, recupera de un facsímil de Schlowsky la siguiente frase: “La sensación artística es aquella sensación a través de la cual la forma es experimentada”. (Eichenbaum apud Lind 1970: 218). Esta perspectiva formalista es adoptada por Lind (1970) para deducir que la originalidad de la literatura pessoana no existiría sin este profundo análisis del acto de sentir, aclarando que no se refiere a ésta como concepto psicológico, sino como una aproximación al mundo desde la cual, la forma de percibir los fenómenos es inseparable de su contenido. Otra forma de abordar la propuesta estética de Pessoa expresada en Alberto Caeiro, la proporciona T.S. Eliot cuando emplea la técnica literaria de *correlato objetivo* (1967: 20-21), la cual consiste en elaborar una sucesión de referentes universales, que expresan la fórmula de la emoción concreta, de modo que la exterioridad termina siendo una expresión sensorial adecuando lo externo a la emoción.

Como hemos visto, Pessoa considera que, en el caso de la poesía superior, la forma lírica de expresar una sensación responde a una síntesis entre la percepción del objeto (ya

²⁵ Soy un guardador de rebaños/El rebaño es mis pensamientos/Y mis pensamientos son todos sensaciones/Pienso con los ojos y con los oídos/Y con las manos y con los pies/Y con la nariz y la boca./Pensar una flor es verla y olerla/Y comer un fruto es conocer su sentido. [T. de A.] Fernando Pessoa: *Poesía de Alberto Caeiro*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2001, p. 42.

sea este un hecho externo, o una sensación) y la transformación de este objeto por la imaginación o, dicho de otra forma, por aquello que en el intelecto tiene el fin de transformar e inventar el mundo objetivo del autor. En principio el conocimiento es intelectual, lo que ofrecen los sentidos son intuiciones, que no son susceptibles de corresponder con los conceptos, esto hace evidente que la relación del intelecto y de las sensaciones en un fenómeno estético tiene implicaciones sobre el conocimiento, que adquirimos del mundo.

La construcción de lo sensible, a partir de la poesía heterónima, es uno de los temas recurrentes en las investigaciones sobre Fernando Pessoa. Para lograr un análisis profundo es indispensable tener en cuenta que dicho autor adjudica al cristianismo una corrupción de la sensibilidad, en la medida en que procura una especie de autorrealización del poeta en la búsqueda de expresiones de emociones, sensaciones y aspiraciones. Derivando de dicha idea, afirma que el romanticismo es la forma lírica del cristianismo, al ver en sus procesos creativos una *confesión del alma*. De esta manera, parece ser que la heteronimia es el vértice del arte superior del que Pessoa habla, mostrando así su deseo por convertirse a sí mismo en la cifra del paganismo al proclamar su estética como la poética del neopaganismo. El cosmopolitismo que hereda de los griegos es, entonces, el afán por sintetizar nuestro concepto del mundo, el concepto que creamos de nosotros mismos y el concepto de las sensaciones a través de las cuales percibimos el mundo. Por lo tanto la preocupación del binomio forma-contenido parece estar presente en Pessoa aunque es complicado deducir, aunque podría asumirse fácilmente la idea de que cada heterónimo corresponda a la forma.

1.2 Delimitación del material de estudio crítico en los textos artísticos y sociales de Fernando Pessoa.

El propósito de construir un marco, que en lo subsecuente funcione como guía para ubicar la teoría estética de Fernando Pessoa, es alentado por la necesidad de obedecer el criterio desarrollado en la primera parte de este capítulo. Los textos que componen el volumen *Novos Temas* y que comenzaron a ser anotados y compilados sólo tres años después de la muerte de Pessoa, por João Gaspar Simões, representan el primer intento de clasificar los ensayos de estética y literatura. Sin embargo, este trabajo crítico de Simões, al igual que sus ediciones de las poesías heterónimas, se ven influenciados por la cercanía que Simões tenía con Pessoa, generando proyectos poco críticos, que no dimensionaban los alcances y sesgos de la poética de Pessoa. En el caso del primo del poeta portugués, Eduardo Freitas da Costa, aunque pudiese parecer que existe una inclinación similar, éste observa, atinadamente en el *drama em gente* un problema estético, que desmenuza y analiza en su edición de *Poemas Dramáticos* de 1952. En su nota explicativa, Freitas da Costa resalta la cualidad sintética de la forma verbal versada del drama (Crespo 1995: 267). Si el arte consiste en la expresión objetiva del temperamento, con el propósito de llevar a éste a una apariencia de vida –es decir, para lograr la mimesis- entonces puede suponerse que la síntesis de ese temperamento, en su forma literaria, en este caso, produce el efecto de realidad. A partir de la explicación anterior, me parece que es posible proponer una mimesis sintética, que sea el fundamento del *drama em gente*, lo cual, avanzando sobre la propuesta de Freitas da Costa, conduce a la noción del drama como la forma más sintética posible de una novela, y si dicho drama se expresa en verso, como en el caso de la poesía de Pessoa, nos encontramos ante la forma máxima de expresión verbal de un temperamento objetivado. Conforme a tal apreciación, tanto la obra poética como la *Autobiografia sem factos*, primera parte del *Livro do desassossego* y el teatro estático, son formas literarias de esta síntesis.

Ahora bien, esta forma sintética literaria funcionará como principio para seleccionar y compilar los textos que ejemplifiquen y expliquen cómo esta forma literaria tiende a

comprender la obra a través de la sensación. Como fundamento del Sensacionismo, este elemento acarrea una serie de complicaciones que permanecen entramadas en aquellos prolegómenos que supusieron una sistematización nunca lograda del proyecto sensacionista. Aunque no es posible resolver aquí estas complicaciones, sí me compete la organización de dichos prolegómenos y la justificación de la inscripción de los textos seleccionados en este trabajo. Por tal motivo será menester la exposición de un corpus teórico, que corrobore el desarrollo de las nociones de mi investigación. De este modo, debo priorizar en la incursión del concepto de lo *nacional* y lo que éste abarca. Para realizar esta tarea emplearé aquellos textos, que contextualicen el orden sociológico de la estética sensacionista, recogidos en el volumen *Introdução ao Problema Nacional* (Pessoa: 1979), y en los que se trata el problema de la formación del carácter nacional. Dicha inquietud por develar lo nacional responde a la necesidad de Pessoa de apelar a un *misticismo nacional*.

Debo dirigirme ahora a acceder al problema nacional a partir de los estudios estéticos del Sensacionismo, lo que implica comenzar a contemplar la idea una traslación semántica. Según Pessoa el carácter nacional es distinto dependiendo de los casos en los que, conforme a la forma de cohesión, se organiza un organismo social, y esta organización apunte a su capacidad de cultura civilizada. Ahora bien, para que esta organización sea posible, es decir, para que surja un verdadero problema nacional, es necesaria la consciencia en la nacionalidad de un periodo de escisión entre *um passado institucional que rui para um futuro institucional que ela taceia* (1979: 28) El problema es similar al expuesto por Emile Durkheim en *La División del Trabajo Social* de 1893. En dicha tesis Durkheim señala la existencia de un vacío anómico, a manera de patología cultural, producido por la transición de una Sociedad Mecánica a una Sociedad Orgánica. Pessoa también se ocupa de ese vacío (1979: 28).

Mas nas horas de intermédio e de dissolução, quando o que é velho falece e o que é novo sofre ainda da inarticulação da infância, compete à inteligência a iniciativa da

organização, que o instinto, deposto, já não tem, e o facto do futuro, infante, não logrou formular ainda.²⁶

Como declara en la cita, la organización del futuro institucional se da conforme a la inteligencia, es decir que, para abordar el problema nacional, es necesario saber en qué consiste la tarea de la inteligencia en la formación de este concepto. La inscripción de los principios estéticos del Sensacionismo en lo social, en este caso, el problema nacional, se fundamentará en aquellos textos, que, como ya se mencionó, contengan vasos comunicantes entre las alegorías de lo nacional y el desmenuzamiento de la sensación, la cual decantará en aquella inteligencia que organiza el pasado y el futuro y, muy probablemente, lo exterior y lo interior respecto al individuo social.

Aunque, anticipadamente, es posible comprender que, al hablar de lo *nacional* en una sociedad organizada, el repertorio de factores que componen este fenómeno es amplísimo – la sociedad suscrita a un pasado común, el Estado erigido entorno al equilibrio de una realidad de las necesidades cotidianas y utilitarias, etc.- el aspecto central a tratar, estará enfocado en describir cómo ese conjunto (estado, sociedad, nación) es asimilado por parte de las sensaciones que subyacen a la individualidad nacional. Paso ahora a explicar como se compone esta individualidad nacional. La individualidad de la sociedad conforma su propia identidad a partir de las influencias que puede percibir. Algo tan determinante como el lenguaje, forma parte de la delimitación de lo que se puede percibir. Por el lenguaje se educa o se corrompe la sensibilidad, y al ser compartido por una agrupación de individuos, orienta la sensibilidad de éstos.

La posibilidad de que un pequeño criado dentro de una sociedad de militares absurdos y violentos pueda llegar a conseguir una capacidad de expresión

²⁶ Mas en las horas intermedias y de disolución, cuando lo que es viejo fallece y lo que es nuevo sufre todavía de la inarticulación de la infancia, compete a la inteligencia la iniciativa de la organización, que el instinto, depuesto, ya no tiene, y el hecho del futuro, infante, no logró formular. [T. de A.].

desapegada de la variedad de patrones de habla que acostumbra percibir no es muy probable.²⁷

La orientación de la sensibilidad se va definiendo con aquello que la afecta, la individualidad nacional, en un orden primario, se deriva de esto. Habiendo establecido este orden me dirijo ahora a aducir dos textos del Sensacionismo que, acordes con este orden, describen a profundidad los elementos, o mejor dicho, los lados del *Cubo de la Sensación*; uno es *Contents of each sensation* (Pessoa 2009: 152-153) y el otro *Sensationism* (2009: 153-154), ambos escritos, probablemente, en 1916, y tomados de la edición crítica *Sensacionismo e Outros Ismos* de 2009.²⁸ El primero presenta detalladamente el *Cube of Sensation*, el cual plantea un orden de elementos que coordinan al mundo con el intelecto, y es descrito a través de su recomposición en seis formas de experiencia imbricadas y cifradas en *adaequatio intellectus ad rem*. El punto estructurante consiste en proyectar objetivamente los modos en que la sensación del universo exterior (*sensation of the exterior universe*) se posa sobre el fenómeno abstracto de la consciencia (*the abstract phenomenon of consciousness*); la primera, como causa de lo segundo, siendo éste la finalidad de aquélla. Estamos hablando de los dos lados del Cubo que sostienen la relación estética con el mundo; las otras cuatro superficies representan, entonces, las instancias por las que los estímulos del mundo, que a su vez genera la sensación del universo, se asimilan paulatinamente, hasta ser el fenómeno abstracto de la consciencia. Estos cuatro lados desmenuzan los espacios y tiempos implícitos en nuestra experiencia del mundo. La sensación del objeto en el momento de su percepción (*sensation of the object sensed at the time*), las ideas objetivas asociadas a esta sensación (*objective ideas associated therewith*), las ideas subjetivas asociadas a esta sensación –como estado mental del momento– (*subjective ideas associated therewith -state of mind at the time-*), y la base temperamental

27 César Huerta Bernal: *La influencia del hermetismo filosófico en la obra de Fernando Pessoa*, Tesis de licenciatura en Filosofía, México: UNAM, 2008, p. 15.

28 Este décimo volumen forma parte de la colección *Edição Crítica de Fernando Pessoa* publicada por Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Originalmente aparecieron en *Paginas Intimas e de Auto-Interpretação* en 1966.

y mental del sensor (*the temperament and mental basis of the senser*); dotan a toda la obra pessoana de una estructura que sirve como sustento para la teoría y crítica, tanto literaria, como social y cultural.

En el texto *Sensationism*,, basado, según mis consideraciones, en *Contents of each sensation*, es posible proponer nociones encaminadas, a partir de dicho Cubo, hacía una aplicación crítica del arte con una orientación estética más claramente distinguida, sin olvidar las reminiscencias psíquicas que, a fin de cuentas, se convierten en el objetivo del Sensacionismo. *Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements* (2009: 153). Funcionando como puente entre el mundo psíquico del sujeto y la progresión de estímulos que representa el mundo material, el análisis estético en *Sensationism* evoca el contenido de cada flanco del Cubo, pero desarrolla esta idea para plantear las diferentes perspectivas que otorga la contemplación del Cubo, de acuerdo a la experiencia estética del artista. Las diferentes perspectivas dividen la experiencia de la que derivan diferentes identidades a partir juicios estéticos y socioculturales. Al comprender la relación entre los textos referidos, la posibilidad de construir la identidad nacional, desde una perspectiva sensacionista, nos permite abordar la noción de lo *nacional* como la sensación del universo exterior. En el primer lado del Cubo, sujeto y objeto quedan delimitados y enlazados por la consciencia. La síntesis de estas tres entidades podría manifestarse, entre otras formas, como un determinado tipo de individualidad, según la entidad que predomine (sujeto objeto o consciencia).

Ahora bien, existen tres perspectivas posibles de ver este cubo; desde la perspectiva unidimensional, la bidimensional y la tridimensional. Cada una se halla relacionada con un elemento geométrico psíquico. Según lo dice Pessoa (2009: 152)

Ideas = lines

Images (internal) = planes

Images of objects = solids.²⁹

Basándonos en la idea de la experiencia dividida por las perspectivas que ofrece el Cubo, propongo que, si cada nación desarrolla, en mayor o menor medida, una de estas perspectivas, la individualidad nacional será entonces la consciencia que cada nación tiene de sus sujetos y objetos, además de ser un elemento fundamental para la manera en que la nación se vuelve creadora y para la manera en que interactúa con las influencias extranjeras.

La conjugación de las nociones estéticas con las sociales en Pessoa es posible gracias a que comparten un mismo proceso de asimilación del mundo por medio de símbolos (Pessoa diferencia entre internos y externos), que se van descifrando hasta volverse concientes. Así lo demuestra la taxonomía de la sensación cometida por el afán de Pessoa por demostrar la exactitud de la experiencia estética frente a la imprecisa voluntad social. No obstante, Pessoa reconoce que, a pesar de que la voluntad social es fluctuante e irracional, es necesario añadir ese factor corrupto a la interpretación del problema nacional.

Ciñéndome a la inquietud de averiguar cómo ocurre la conjugación de lo social y lo estético en la definición de lo nacional, me parece necesario agregar las ideas de otros textos que, bajo las hipótesis del Sensacionismo, interpelen a lo nacional como problema estético (como lo demuestra el *misticismo nacional* representado en el poemario *Mensagem*). El volumen *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, sin fecha en el manuscrito, pero situado seguramente entre 1916 y 1920, describe las bases de una nación sujeta a la División Social del Trabajo, lo que implica que es asimilada como Sociedad Orgánica y que sus componentes, es decir, cada función social representada en un grupo social autoconsciente, fijan la perspectiva y la aspiración de cada nación.

²⁹ Ideas = líneas/Imágenes (internas) = planos/Imágenes de objetos = sólidos. [T. de A.].

Para pasar ahora a descubrir la interacción de estos principios en la obra de Fernando Pessoa, recuperaré la definición que da el autor portugués del Sensacionismo en función de las influencias que este movimiento acopia, las cuales serían el Simbolismo francés, el Panteísmo trascendental portugués y la contradicción sucedida dentro de las vanguardias.³⁰ Se trata nuevamente de los elementos internos y externos del Cubo de la Sensación, asimilándose mutuamente por la conciencia.

Ya que me interesa conocer el elemento nacional del Sensacionismo para determinar su estado de literatura universal, me enfocaré, en primer término, al Panteísmo trascendental portugués, también aludido bajo la nomenclatura de Trascendentalismo panteísta, como elemento interno del Sensacionismo. El *Saudosismo* de Teixeira de Pascoaes es la voz de este Panteísmo trascendental y es, para Pessoa, *the conception of Nature (our transcendentalist pantheists are essentially poets of Nature) in which flesh and spirit are entirely mingled in something which transcends both*³¹ (2009: 401). Para tener una idea, este elemento nacional de la estética sensacionista de Fernando Pessoa, que se promueve como movimiento con profundas implicaciones históricas, debemos hacer alusión a la dependencia, desarrollada por él ante los aires renacentistas de la revolución republicana. Tras la acción política del Partido Republicano Portugués creado en 1876 y aprovechando las celebraciones populares –el tercer centenario de la muerte de Luis de Camões conmemorado con actos significativos tales como el cortejo cívico que recorrió las calles de Lisboa entre gran entusiasmo popular, y el traslado de los restos mortales de Vasco da Gama y del mismo Camões al Panteón Nacional-, Portugal sufrirá un cisma, que desembocará en un primer modernismo cultural. Las luces y el aire de fiesta nacional, que caracterizaron a esas conmemoraciones, completaron el cuadro de exaltación patriótica, que pertenecería a una generación ideológicamente plural, donde cada tendencia enuncia su

³⁰ Cf. Carta a um editor inglês en *Sensacionismo e Outros Ismos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 401.

³¹ La concepción de la Naturaleza (nuestros trascendentalistas panteístas son, esencialmente, poetas de la Naturaleza) en el cual la carne y el espíritu están enteramente mezclados en algo que trasciende a ambos. [T. de A.].

“regeneración” con proyectos de índole nacional. Mas, como república joven, se caracteriza por el desaire ante símbolos de una tradición tal como la *saudade*, por lo que en la *Renascença Portuguesa* (Renacimiento Portugués)³² se hará patente, más que como un simple regreso al pasado, como una manera de renacer regresando a las fuentes originales de la vida, lo cual supone, según palabras de Teixeira de Pascoaes, el desarrollo de una nueva vida. Tras la revolución del 5 de octubre de 1910, los intelectuales, que se posicionaron a favor del nuevo gobierno, intentaron darle un contenido a través de la acción cultural, contribuyendo así a la reconstrucción de la sociedad portuguesa desmoralizada por la decadencia, que creían había traído la monarquía constitucional anterior. En este contexto de "regeneración", a comienzos del siglo XX, se extendieron modos de organizar la vida portuguesa enfocados a revalorar las bases del pueblo lusitano. Por ser representativo de esto, se aduce al caso de la *Renascença Portuguesa*, que es un movimiento en el que se ve concretizado el elemento nacionalista, en el plano literario y filosófico. Sus posturas van tomando la forma de una doctrina estética, al tratar de revelar elementos del alma lusitana por medio de un uso neoromántico, que históricamente habría de caracterizar al pueblo portugués. Por ejemplo, aquellas ideas que, por la revolución, fueron enfatizadas en aquel papel fundamental e incitador de un cuadro mesiánico, que seguía creyendo en el regreso del rey Sebastião³³. En función de este motivo renacentista y debido a estas bases místico-patrióticas, la obra de *Mensagem* contiene, en la última de sus tres partes, alusiones a la figura mítica de *O Encoberto*, quien no es otro sino el rey Sebastião. El movimiento de *Renascença Portuguesa* intenta, por encomienda propia, organizar cuatro comisiones con la diligencia puesta en investigar el desenvolvimiento de la vida portuguesa en sus caracteres religioso, educativo, social y económico. El peso de esta tarea recae en el saudosismo, que pretendía, tomando la *saudade* como principio dinámico y renovador, restaurar un espíritu

³² Praxis cívica que intentan propagar el Saudosismo.

³³ La figura mítica del rey Sebastião se erige después de la batalla de Alcazarquivir en 1578, donde muere. Su deceso fue encubierto por los sobrevivientes de la batalla, asegurando que nadie había presenciado la muerte del rey y que el cuerpo había desaparecido. La leyenda del regreso del rei Sebastião ha dado paso al sebastianismo, una tradición reforzada por la trovas y de Bandarra y por el poemario *Mensagem* de Pessoa.

nacional. El saudosismo es la primera corriente auténticamente portuguesa, que, a pesar de contar con la inercia de una revolución y con el apoyo interdisciplinario de personas como Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra y el mismo Fernando Pessoa en sus inicios como crítico literario, no terminaría de alcanzar el estatus cohesivo de movimientos posteriores como el Sensacionismo o el Modernismo portugués.

Es en *A Águia*, revista que funge como órgano oficial de esta generación reformadora, donde aparecen publicados los primeros textos de crítica literaria desarrollados por Pessoa. Uno de estos artículos críticos publicado en la segunda serie del cuarto número en abril de 1912 titulado *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* nos presenta a un Pessoa aún influenciado por la poesía simbolista y por el *saudosismo*. Las discrepancias de la teoría pessoana con el movimiento saudosistas, marcan la tendencia cosmopolita adoptada por Pessoa a raíz de una contemplación más crítica de su entorno cultural, ante el cual reacciona despreciando la ineficacia de las revoluciones, ya sean sociales o estéticas.

El desenvolvimiento del Sensacionismo por Álvaro de Campos y la modernidad.

2.1 La práctica estética de lo nacional.

El hecho de apreciar cómo el lenguaje poético de Fernando Pessoa se recompone según el grado de lirismo, conduce a una explicación consecuente con la literatura moderna, que es ensayada en el proyecto literario de Pessoa. El aspecto cosmopolita de la literatura comprende el conocimiento de un panorama del cual debemos calcular sus alcances; labor parcialmente abordada por el propio Pessoa. Es frecuente encontrar en las notas sociológicas del autor referencias a los descubrimientos portugueses en ultramar, con el propósito de comparar la importancia de estos hechos históricos, con los periodos evolutivos de la literatura modernista en Portugal. Consideremos, por ejemplo, una entrevista a cargo de António Alves Martins, redactor del *Diário de Lisboa*. Dicho documento fue publicado por primera vez en la *Revista Portuguesa* el 13 de octubre de 1923.¹ El argumento expone el panorama que Fernando Pessoa vislumbraba para el arte y la literatura portuguesas, pero la discusión es muy similar a la que estoy planteando —la dialéctica entre arte cosmopolita y aquel que se basa en la tradición nacional— pues su motivación parte del planteamiento de una crisis derivada del encuentro entre la literatura portuguesa y la europea. Al exponer esta relación intenta proponer una poética, cuyo derecho de civilidad dentro de la literatura está amparado por aquello que, tradicionalmente, no contribuye ni opera directamente en la formación de una civilización determinada. Es decir que, antes de proclamar la elevación de un arte poético por medio de la riqueza de recursos lingüísticos que éste emplea, aduce que, la trascendencia, se basa, en este caso, en que la acción proviene de una clase social ausente, que transgrede esos recursos lingüísticos, porque no se encuentra, ni dentro de la tradición nacional, la cual implica una evocación, mediada por el lenguaje, de un sistema antropológico determinado a su vez por sistemas temáticos, ideológicos y mítico-simbólicos; ni tampoco es posible

¹ Actualmente, las ediciones de Ática lo sitúan como un texto periférico de *Ultimatum*.

ubicarla dentro de una atmósfera cosmopolita. Si Portugal es capaz de estribar su grandeza sobre sus descubrimientos náuticos, se debe, en gran medida, a las acciones inspiradas por la lectura literaria, que se ha hecho en torno a estos hechos históricos. Pero esta inspiración o influencia no es recibida por aquel portugués que *abusou de civilizar-se*, (Pessoa 1980b: 3), sino por esa otra clase, que gravita entre la situación local y lo inmediato externo. En este sentido, un lenguaje Otro representa ya un espacio externo. Así, el actor que sigue el guión trazado por una tradición, que implica una identidad, es también quien lo reescribe, basándose en otras lenguas y lenguajes ajenos a ese medio tradicional: el portugués que siendo cosmopolita es más portugués, porque siendo portugués se es todo, alude Pessoa en la entrevista (1980b: 3).

Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior?²

Así, las consecuencias para el artista, y para la colectividad que lo rodea, se modifican a partir de que el contrato social, que el primero establece con lo segundo, no se celebra por medio del lenguaje. Aunque existe, no es sencillo señalar con que faceta de lo social se está llevando a cabo la comunicación y de qué forma. De cualquier manera, lo que siempre se evalúa es la manera de forzar a la sensación a una progresión geométrica; esta progresión se puede analizar a un nivel individual y colectivo, y el desarrollo derivado de estos análisis se halla explicado en el *Ultimatum*, pero lo que quiero señalar como objeto de estudio de mi tesis, es cómo ocurre esta impresión de fuerza a la sensación, para hacerla progresar geométricamente, pero enfocándome en los cambios que la relación entre lo individual y lo colectivo sufre a partir de dicha intervención en la sensibilidad.

² ¿Quién, que sea portugués, puede vivir la estrechez de una sola personalidad, de una sola nación, de una sola fe? ¿Qué portugués verdadero puede, por ejemplo, vivir la estrechez estéril del catolicismo, cuando fuera de él hay que vivir todos los protestantismos, todos los credos orientales, todos los paganismos muertos y vivos, fundiéndolos portuguesmente en el Paganismo Superior? [T. de A.].

Podríamos especular que la respuesta a este cuestionamiento aludirá a una metahistoria³ de la sensación trazada en su despliegue e inserta como materia dispuesta a ser transformada con base en las diferencias que cada literatura le aplica por medio del lenguaje y, sobre todo, del concepto. La sensación, llevada al nivel de concepto, es indagada por Pessoa con el fin de exponer el fundamento de su cosmopolitismo. ¿Qué transformaciones sufre la sensación que atraviesa por el intelecto simbolista o romántico, por ejemplo?, ¿qué tipo de sensación surge de la mezcla de estos intelectos con el intelecto local y sociológicamente determinado, es decir, la filiación nacional? Antes de resolver los problemas que la interacción entre este fondo, que escenifica dentro de un marco las posibilidades de nuestras sensaciones, y el flujo cosmopolita arrojan, comprendamos las causalidades de este fondo nacional, las cuales se influyen unas a otras.

Los factores de orden económico, político e intelectual serían, para el autor portugués, diferentes grados en los que se organiza la sensación de acuerdo a su complejidad. La causalidad económica abarca casi a toda la sociedad, pero esta causalidad es alterada por la intelectual, valiéndose de la causalidad política, pues estos adaptan y deforman la teoría que lee del fondo intelectual, corrigiéndola y ajustándola a la economía más fuerte. Estas afirmaciones, sobre el funcionamiento de la civilización, bien puede compararse con lo que sería un criterio de demarcación ideológico. Científicamente es posible encontrar una causa común a estos factores, pero tal indagación conducirá, más que a revelar los orígenes intangibles, a la observación de las manifestaciones de estos factores en la sociedad; sin embargo para Pessoa existe un determinismo fatal a través del cual se puede explicar el óptimo estado colectivo. El fenómeno religioso es exégesis de este estado, en el que las teorías de la causalidad intelectual y el sentimiento de las masas se conforman y aceptan mutuamente. Así, todo hecho social puede ser testimonio de este fenómeno, el

³ Sin olvidar el contexto en el que los relatos de ficción y los históricos son escritos, White hace una comparación, entre la conceptualización de los hechos históricos y los hechos ficticios, añadiendo que no existe diferencia en cuanto a su estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Este soporte de naturaleza poética y lingüística funciona como elemento metahistórico, destacando así los elementos imaginativos de la historiografía y de la filosofía de la historia. Hayden White: *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 9.

cual es, a su vez, sucedáneo en una decadencia que parte de la degeneración de las sensaciones de lo individual y que el cristianismo agudiza. El cisma entre el pensamiento pagano de la antigüedad y el cristianismo es abordado y categorizado por el heterónimo António Mora.⁴ Estos escritos, cruciales para la comprensión de todo el aparato pessoano, se concentran en una apología del paganismo fundamentada en las nociones de objetivismo integral⁵ y de cosmopolitismo patentes en la cultura griega. En la sensibilidad pagana destaca el papel de los dioses en la organización de la civilización, que parte de estas dos nociones. De hecho, la atención puesta en este fenómeno religioso decanta en un concepto fundamental para la literatura puesto que en todo artífice mitológico existe un remanente metafísico, que trabaja a nivel estético. El objetivismo integral, al que Pessoa alude, es fruto del sincretismo helénico y toma el lugar, desde la perspectiva de Antonio Mora (1966: 223), de la sustancia del paganismo, que es, al mismo tiempo, la *forma del sentido* del lenguaje poético de Pessoa. Ahora bien, al poner en marcha la facultad natural de la organización objetivista de la inteligencia y de la sensibilidad —esto es, ejercitar las facultades que nos relacionan con la realidad exterior, sin olvidar aquellas necesarias para fraguar un ideal de libertad sobre esa realidad exterior— los griegos sientan las bases de la ἐπιστήμη a partir del mito y, es ésta, una legítima aportación ulterior del espíritu griego. Y para que esta organización pudiera darse fue necesario que la organización de la realidad se aposentara en una metafísica, que reconoce que la forma, inseparable del sentido, nos auxilia para poder hacer afirmaciones sobre la realidad, puesto que el conjunto llamado Universo se nos presenta directamente plural, y no es sino la necesidad de crear un ambiente que se preste a corroborar la idea de libertad, la que vuelve natural esta forma de ver la realidad. Resumiendo, en palabras de Reis, sustraídas del *Segundo Prefácio para a edição dos poemas de Alberto Caeiro*:

⁴ Pessoa atribuye a la literatura de este heterónimo su restauración del paganismo, plasmada en el proyecto *Regresso dos deuses*, donde se desarrolla una metafísica, una estética, una psicología, y una política y sociología subyacentes a dicha religión helénica.

⁵ El objetivismo integral hace referencia a la experiencia estética de los griegos, en la cual los objetos del mundo sensible se integran a la vida intelectual del individuo.

A Natureza é partes sem um todo,

onde o objectivismo vai até à sua conclusão fatal e última, a negação de um Todo, que a experiência dos sentidos não autoriza sem a intromissão, para o caso externa, do pensamento. Aqui, como em outros pontos, é Caeiro, como digo, mais grego que os gregos.⁶

En este fragmento se capta cómo la heteronimia de Ricardo Reis ilustra de manera fija esa sensibilidad para reconocerse como fruto de la pluralidad, para saber cómo las cosas tienen diferentes orígenes y apuntan a una cosa común en sus causas. Él, a diferencia de Caeiro nace ciego de esta sensibilidad, pero, gracias a lo que él llama un *lusus naturae*, es que adquiere el conocimiento de ese estado inteligible-sensible de la realidad, estableciendo así una filiación con el movimiento de reconstrucción pagana de Caeiro. El fragmento que acabo de citar comprueba la existencia de un elemento esencial del mito en la poética de Fernando Pessoa: el mitologema, como una abstracción que rebasa los objetos para conformar una prefiguración del relato, pero recargado, en este caso, sobre la equivalencia entre lenguaje y sensación.

Cabe señalar que el objetivismo integral (o absoluto), que Pessoa describe de los paganos, dista mucho de tomar el rumbo cientista que se le da al objeto.⁷ El objetivismo pagano prueba que la Realidad es Pluralidad y, como lo confirma la poética de Pessoa, tal Pluralidad recae en los lenguajes, luego en las voces. Por lo tanto se contrapone a la Unidad que cada uno de nosotros representa de sí en su conciencia, lo que torna a dicha representación en una forma de no-ser; una ilusión. Es decir, en la creación de los poetas heterónimos, Pessoa también responde a un problema esencialmente religioso, lo que vuelve más complicado el manejo de los símbolos. Como diría Angel Crespo:

⁶ La Naturaleza es partes sin un todo, (expresión sustraída de Caeiro en *El guardador de rebaños* estrofa XLVII) donde el objetivismo llega a su conclusión fatal y última, la negación de un Todo, que la experiencia de los sentidos no autoriza sin la intromisión, para el caso externa, del pensamiento. Aquí, como en otros puntos, es Caeiro, como digo, más griego que los griegos [T. de A.] Fernando Pessoa: *Paginas Intimas e de Auto-Interpretação*. Textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966, p. 364.

⁷ Pessoa duda del carácter “científico” de ciencias como la sociología, llamándolas *ciencias virtuais*.

Es preciso aclarar que no se trata de un problema de naturaleza exclusivamente mística, puesto que, en su planteamiento, la religión es concebida como base de la certeza cultural y psicológica necesaria para una producción poética en la que se reflejan las preocupaciones gnoseológicas, metafísicas, ontológicas, éticas, políticas y sociales del autor.

El marco que a continuación explico, será útil en la medida en que reconozcamos las relaciones entre lenguajes. Las cualidades de dichas intersecciones nos ayudarán a trazar una sucesión de diferentes conjuntos textuales, que son a su vez reflejo de una ideología, por lo que, continuando con estas derivaciones, podremos hallarnos con una propuesta adecuada para continuar con los cotejos en los que me he concentrado. Dado que las relaciones intertextuales suceden en un espacio apartado, aunque sea mínimamente, de los textos tejidos en ese espacio, es posible hablar del planteamiento de un nuevo sentido en el texto. Esto a su vez conlleva la necesidad de generar un nuevo marco de relaciones; un tercer marco que esté en relación con los textos externos y con el texto que los contiene, pero a partir de un nuevo sistema semántico que, si bien emplea soluciones discursivas, no es posible restringirlo al ámbito literario. Aun si admitimos que cualquier lenguaje capaz de acumular cierta tradición de conjuntos textuales entra a ser literario, sus procesos nuevos (nuevas sensaciones) deben ser analizados bajo este tercer marco; el marco de las relaciones entre el texto interno y el texto externo.

Cuando ocurre la intertextualidad, ocurre también una alternancia en varios momentos durante el proceso de captación de un texto. Ya sea captado por la época o por el lector; habilitados por este marco de relaciones, el texto nunca deja de ser comparado con un interminable número de textos con los que, de una u otra forma, se encuentra relacionado. Esta constante en la recepción de los textos es más evidente en los momentos o épocas cuando ocurre una dialéctica de ideologías. Desde esta perspectiva podríamos afirmar que, aunque la polifonía de voces en la literatura puede remitirnos a sus orígenes, no es sino hasta que la modernidad propicia las confrontaciones entre visiones de mundo que se descubre la prominencia de la literatura como campo testimonial dentro de la historia y evolución de las ideas. Así, habiendo señalado el proceso dialéctico imbricado en

la captación de los textos, pasaré a plantear una propuesta de lectura intertextual en torno al poema *Mensagem* de Fernando Pessoa, que demuestre la funcionalidad de un marco de relaciones dado en el momento de captación, el cual se encuentra siempre determinado por una dialéctica entre *sentidos ideológicos y estrategias discursivas* (Reis 1987: 14)

En el caso de la primera parte de *Mensagem*, acudimos a la transformación de una mitología refundida en la visión poética de una bandera. Antes de continuar, será necesario mencionar que el poema está dividido en tres partes y que a pesar de la unidad estructural de la obra, los poemas que lo componen fueron escritos a lo largo del periodo entre 1913 y 1934, siendo *Mar Português* la primera de las tres partes que quedó concluida y la primera en publicarse (Gavilanes 2000: 529). El libro comienza con un epígrafe en latín *Benedictus Dominus Deus Noster Qui Dedit Nobis Signum* (Bendito Dios Nuestro Señor Que Nos Dio La Señal)⁸, como manifestación de que la escritura de la obra y sus temas (como la reinterpretación de la fundación de Portugal, que se describe en *Brasão*, la primera parte del poema), recuperan un mensaje antiguo y hasta oculto. Por otra parte, la organización del texto también es coherente con el desarrollo histórico-discursivo; narrando e intentando incorporar los tres géneros clásicos, nos encontraremos con el relato de una nación, que parte de unas raíces ficticias, en *Brasão*; atraviesa una época de descubrimientos náuticos en *Mar Português* y, finalmente, el resurgimiento posterior a un periodo de decadencia y el anuncio de glorias futuras, como la realización de un *Quinto Imperio*, están contenidos en *O Encoberto*.

A partir de los procesos y de las relaciones que acabo de mencionar, tendríamos puntos de partida múltiples para encaminarnos hacia un trabajo intertextual, en el que cada lazo aporta un sentido nuevo al texto, otorgándole, así, vitalidad. El propósito es lograr que, en uno de estos sentidos nuevos, sea posible vislumbrar las posibilidades de las traslaciones

⁸ La mística señal viene de la visión de una frase griega en el cielo, que tuvo Constantino el Grande antes de la batalla contra Maxentius en 312 d. C. La frase “εν τούτωλ νίκοχ” trasladada al latín “in hoc signo vinces” también apareció en monedas portuguesas (Jackson: 2010: 232).

entre lenguajes figurativos y literarios; y, además, que estas traslaciones siempre son reflejo de una historia y de una ideología porque representan un entrecruzamiento de dos expresiones, que comparten una visión de mundo.

Respecto a la primera parte del poema, *Brasão*; ésta aporta una amplia variedad de elementos para realizar el análisis, ya que el motivo heráldico (el lenguaje figurativo) en torno al escudo de Portugal deriva en soluciones discursivas, que ponen en evidencia una confrontación con la historia. Los castillos, el escudo de armas, la corona y el timbre; además de estar asociados a los elementos constitutivos del emblema patriótico, guardan, cada uno de ellos, una estrecha relación con un héroe nacional. El primero en ser evocado, dentro del ciclo heráldico, es *Ulysses*, quien figura aquí como constructor fabuloso de Lisboa (Jakobson 1977: 238) y que, como mito puramente imaginario *inaugura, pese a esta superposición del mito a la vida real, la historia heroica de Portugal y, en concreto, va seguido de los numerosos poemas que glorifican a los hombres más famosos de la nación a lo largo de los siglos* (Jakobson 1977: 238). Estos cotejos dan cuenta de la existencia de fuertes lazos extraliterarios e intertextuales, que podrían continuar en una inagotable permutación de sentidos. Si nos ceñimos ahora a las correspondencias intertextuales, podremos construir un nuevo sentido derivado de la lectura intertextual de *Mensagem*, y dirigirlo hacia el develamiento de una historia de las imágenes patrias inscrita en la poesía. Tal historia es, además, un elemento dispuesto a fortalecer la proliferación de ideologías, pues deviene de una negación de la misma historia, porque la sustituye el mito. Por ejemplo, continuando con la imagen de Ulysses:

El héroe de la estrofa central, Ulises, cuyo desembarco legendario en la desembocadura del Tajo no se debe más que a una comparación paronomástica de su nombre con el de Lisboa, y cuya existencia misma guarda un carácter mítico, se dio, según la Odisea, el nombre de Nadie (Jakobson 1977: 242).

El uso de este héroe en el poema está mediado por un lenguaje figurativo tal y como sucede en el Canto IX de la Odisea, donde usa el nombre de Οὔτις (Nadie)⁹ para escamotear su presencia, tal y como lo señala Pierre Vernant (1999: 22) en su ensayo *Ulises en persona*:

Frente al enorme bruto, instalado en el estado salvaje en que se complace, Ulises prisionero condenado a la más espantosa de las muertes, dispone —como el poeta de la Odisea— de procedimientos de lenguaje con los que juega sutilmente, para provocar, con el mero manejo de las palabras, el vuelco total de una situación que parecía desesperada. Al enunciar en su discurso un vocablo adaptado a las circunstancias y que lo define ocultándolo, Ulises pone el habla en contacto directo con lo real.

Ulises es, en *Mensagem*, una imagen que pretende remitirnos a una negación (nada, nadie) empleando el oxímoron como solución discursiva. Roman Jakobson señala que el valor comunicativo de esta estrategia discursiva radica en un *desajuste idéntico entre la jerarquía formal y semántica (la superposición semántica del determinante al determinado)* (Jakobson 1977: 243), lo que demuestra una simetría en los traslados entre lenguajes dentro del poema, y entre estos y los extraliterarios. Continuando con el análisis de Jakobson, éste señala que: *El verso medio del poema concreta y traspone a términos verbales el oxímoron nominal del verso inicial: el héroe que no existió, y que no era, pues, sino nada en el nivel histórico, nos bastó y sobró y fue, así un todo en el nivel sobrenatural* (Jakobson 1977: 242).

Profundizando aún más en el papel que la ideología y la historia juegan en este poema de Fernando Pessoa, David Jackson (2010) recupera el papel del héroe en otro texto de suma relevancia para la literatura portuguesa. Dicho texto está aludido en *Mensagem* por vínculos variados, establecidos por un entramado de lenguajes muy similar existente en ambos poemas. El intertexto, en este caso, es *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (1524-1580). Este texto es en realidad la influencia literaria directa que más fuertemente se instala

⁹ Homero: *La Odisea*. Barcelona: Bruguera 1973, p. 184.

en el texto de Pessoa; por eso el interés de Jackson en observar fenómenos literarios que relacionan estas dos obras. Uno de estos fenómenos es precisamente la transformación de la historia en poesía introduciendo una dimensión semiótica dentro del sentido de las escenas épicas.

In Canto VIII of Luís de Camões's epic poem, *Os Lusíadas* (*The Lusiads*, 1572), Vasco da Gama's brother, Paulo da Gama, entertains the Catual, ruler of Calicut under the Zamorin, on board Paulo's ship, the São Rafael. Paulo's purpose is to impress him with Portuguese power by showing him depictions of twenty-four Portuguese heroes, each identified by pennants and standards on individual flags displayed on the ship. Each flag concerns an episode in the history of Portugal, thus Paulo's display of the flags before the Catual is a second version of Vasco's oral declamation of the history of Portugal to the King of Melinde in Cantos III–V, with the difference that Paulo's history is mirrored here in pictorial, non-verbal form¹⁰ (Jackson 2010: 146)

Un producto nuevo, inherente a esta dimensión semiótica, que es posible señalar ahora dentro de estas dos obras, necesita ser examinado bajo un nuevo marco. Como ya lo había anticipado, el objeto que estoy estudiando, como intersección de dos textos, debe enfocarse en el resultado de una relación, que en este caso, intentaría abarcar episodios históricos confrontándolos; y puesto que al hablar de historia es indispensable un delineamiento espacio-temporal, la carga de nombres y acciones tradicionalmente valiosas para el pueblo portugués, dotan a ambos textos de una lectura doble por medio de aquellos símbolos que interactúan tan arraigadamente con la cultura local, como con aquella otra parte de la civilización que aglutina el conocimiento en aquello que podríamos llamar

¹⁰ En el canto VIII del poema épico de Luis de Camões, *Os Lusíadas*, el hermano de Vasco da Gama, Pablo da Gama, recibe al Catual, gobernante de Calicut en Zamorin, en la cubierta del navio de Paulo, el San Rafael. El propósito de Paulo es impresionarlo con el poder portugués mostrándole las representaciones de veinticuatro héroes portugueses, cada uno identificado mediante banderines y estandartes en banderas únicas desplegadas sobre la nave. Cada bandera atañe a un episodio en la historia de Portugal. Así el despliegue de Paulo de las banderas ante Catual es una segunda versión de la declamación oral de Vasco sobre la historia de Portugal al Rey de Melinde en los cantos III-V, a diferencia de la historia de Paulo, la cual se proyecta en forma pictórica, no verbal. [T. de A.]

cultura universal o incluso ideologías; y que, sobre todo, ampara esta obra literaria, que es periférica respecto a dicha tradición o ideología. Todas las obras literarias deben legitimar el goce del amparo de la cultura universal si pretenden trascender dentro de ésta, y una forma de hacerlo es trazando una intertextualidad con el contexto por medio de una interacción entre lenguajes figurativos y literarios.

La operación de Paulo da Gama con las banderas y los estandartes en *Os Lusíadas*, la astucia discursiva de Ulises ante Polifemo en *La Odisea*, y la simetría entre la totalidad negativa y la totalidad positiva del *Ulysses* de Pessoa, exigen, para su pleno entendimiento, que se acredite la interacción semántica entre una imagen, ícono o significante; y las circunstancias, es decir, con la realidad. En los tres casos, el conflicto implica presentar algo que no existe en el texto más que como referencia a algo más remoto, y que, sin embargo, juega un papel medular en la inscripción de la ideología en la literatura. Así, la manera de solucionar este conflicto por parte de Camões, es muy distinta a la de Pessoa, si consideramos, por ejemplo, que, para el primero, la noción de ideología no existía; incluso, podríamos asegurar que el planteamiento de tal conflicto, y su solución dentro de la obra, pasaron desapercibidos para la recepción coeva. En el caso de Pessoa este conflicto forma parte del núcleo poético no sólo del poema, sino de gran parte de la obra pessoana, porque, al preguntarse por el papel social del arte, anticipa que éste se deposita en el sujeto del enunciado, quien señala los puntos débiles mediante los cuales es posible socavar una ideología. Y precisamente, éste es el proceso bajo el que Fernando Pessoa reinterpreta el sistema semántico de *Os Lusíadas*:

Pessoa writes an adverse version of Camões's epic, however, by crossing genres, filling his epic framework with other narrative genres in poetic form, such as the oral tale, autobiography, dialogue, and prayer. He mixes archaic spellings and history with pared, modernist verses. Unlike Camões, Pessoa uses a great variety of poetic meters and verse types. His purpose in injecting multiple genres with varied rhythms is to create a polyphonic and polytonal historical drama of epic proportions, using the voices or descriptions of the heroes themselves. Pessoa recreates the Camonian voyage, according to our interpretation, as a theatrical

dramatization in three acts, in which historical heroes speak as characters, maintaining intensity by using different forms of narration. The speeches and scenes are linked thematically and constitute a national popular theater, mixing history and mythology with prophecy; as in a folk tale, the final goal is recuperation of a lost talisman, the quest for fulfillment of the nation's destiny¹¹ (Jackson 2010: 148).

En este sentido el texto de Pessoa representa una alternancia importante respecto al sistema signifiante del texto de Camões, pues enfatiza la necesidad que tiene la historia épica de seguir siendo vigente, valiéndose, en este caso, de los artefactos literarios modernos, los cuales, a su vez, dan cuenta de una elevada conciencia del lenguaje y de los valores nacientes del significado.

Más adelante, a este respecto, Jackson concluye:

Pessoa's interest in insignia is matched by his careful preparation of the material appearance of words, practiced in *Mensagem* by his intentional use of archaic spellings that revisit the visual images in early manuscripts and books. Following Cratylus, Pessoa attributes to names a direct association with what they signify, and their etymology from Greek or Latin is thus comparable to the pantheon of heroes in the genealogy of Portugal. In terms of contemporary poetry, the spelling and look of words in *Mensagem* constitute a second case of isomorphism, uniting form and

¹¹ Pessoa escribe una versión opuesta a la épica de Camões, aunque, cruzando los géneros, va ocupando su estructura épica con otros géneros narrativos bajo formas poéticas como el relato oral, la autobiografía, el diálogo y el rezo. Él mezcla silabeos arcaicos e historia con versos modernos. A diferencia de Camões, Pessoa emplea una gran variedad de metros poéticos y tipos de verso. Su propósito al insuflar múltiples géneros con ritmos variados es crear un polifónico y politonal drama histórico de proporciones épicas, usando las voces o descripciones de los mismos héroes. Según nuestra interpretación, Pessoa recrea el viaje camoniano como una dramatización teatral en tres actos, en la cual, los héroes históricos enuncian como personajes, conservando la intensidad usando diferentes formas de narración. Los discursos y las escenas están ligadas temáticamente y constituyen un teatro nacional popular, mezclando historia y mitología con profecía; tal como en un cuento folclórico, el objetivo final es la recuperación del talismán perdido, la búsqueda del cumplimiento del destino nacional. [T. de A.]

function by equating the name with its referent, and graphically with its historical moment¹² (Jackson 2010: 155).

Aquello que he procurado rescatar de los tres intertextos aquí citados (*La Odisea*, *Os Lusíadas* y *Mensagem*); mientras expongo el carácter sistémico de la relación entre imagen (que puede ser acústica o gráfica) y texto, es la existencia, en cada uno de ellos, de un sistema apto para alojar a otro. Si tomamos en cuenta que estas permutas han confrontado el mito con la realidad, la nada con el todo, y a Nadie con un hombre reconocible, podremos afirmar que asistimos a una poética de lo ausente, en la que se intenta señalar los vacíos existentes en las ideologías por medio de lenguajes figurantes susceptibles de simbolizar. Una idea muy similar es expuesta por Laurent Jenny (1997: 122) cuando hace referencia a la *verbalización*. Dicho autor admite que, al transformar un sistema figurante, existe, previo a esta transformación, una significación doble figurante/figurado tan sólo en los significantes; dejándole al significado la tarea de sistematizar estos significantes (1997: 122); de lo cual, concluye que *hablar la imagen es construirla*. Siguiendo esta línea, podríamos argumentar que la intertextualidad en estos tres textos consiste en retomar esta significación doble de los significantes, que en este caso serían las imágenes e íconos de los elementos, que tienen en común dichos textos (el héroe navegante, los artefactos, como las banderas o los íconos, etc.), y disponerlos en un diagrama para construirles nuevos significados.

Entre *Os Lusíadas* y *Mensagem*, este funcionamiento de los textos se encuentra por encima de la llana reproducción de un discurso; lo que, en palabras del mismo Jenny, significa contribuir al *desvío cultural* y a la *reactivación de sentido*. El papel del *desvío cultural* es *reenunciar de manera decisiva discursos cuyo peso ha llegado a ser tiránico*

¹² El interés de Pessoa por la insignia corresponde a su cuidadosa preparación del aspecto material de las palabras, experimentada en *Mensagem* a partir del uso intencional de silabeos arcaicos que revisan las imágenes visuales en antiguos libros y manuscritos. Siguiendo al Crátilo, Pessoa le atribuye a los nombres una asociación directa con su significado y su etimología del griego y del latín es así comparable al panteón de héroes en la genealogía de Portugal. En términos de poesía contemporánea, el silabeo y el aspecto de las palabras en *Mensagem* constituyen un segundo caso de isomorfismo, uniendo forma y función equiparando el nombre con su referente y, gráficamente, con su momento histórico. [T. de A.]

[...] *Volver a decir para cercar, cerrar en otro discurso, más potente, pues. Hablar para borrar. O bien, pacientemente, negar para rebasar* (1997: 122). Así, siendo imposible la neutralización de un discurso, es útil, para el análisis del trabajo intertextual que determina las ideologías que están funcionando en el discurso, reificarlo; *hacerlo objeto de metalenguaje*. Por otro lado, la reactivación de sentido se deriva de *poner en evidencia los sintagmas fijos (las “mitologías”) anquilosados en las frases, distanciarse con respecto a su banalidad llevándolos al extremo y, por último, separar el significante de su ganga para volver a lanzarlo en un nuevo proceso de significación* (1997: 131).

Como ya he comentado, el amplio bagaje de símbolos nacionales que dan unidad a ambos poemas, constituye ya un intertexto. Pero ahora, rescatando las definiciones de Laurent Jenny, es posible detectar una extensión más amplia del campo intertextual. Por ejemplo, si queremos reconocer el límite de esta intertextualidad, diseminada por el lenguaje figurativo, como es nuestro caso, podemos notar que el poema de Pessoa contiene más elementos susceptibles de simbolizar. Si, por ejemplo, comparamos las descripciones de los blasones portugueses hechas por Paulo da Gama en el Canto VIII de *Os Lusíadas*; con los tres últimos poemas de la primera parte de *Mensagem*, que componen la descripción del timbre heráldico de Portugal, podremos notar que la complejidad en el entramado de los textos aumenta en función de los tipos de lectura polifónica que los símbolos de cada poema suscitan. Los siguientes versos, que denotan un lenguaje figurativo en *Os Lusíadas*, describen símbolos efectivos para reconocer una ideología más o menos local, pero sin un sistema semiótico muy complejo y sin la preocupación por descifrar o polemizar elementos del contexto histórico de la época en que es creada la obra.

IX.

Olha estoutra bandeira, e vé pintado
O grão progenitor dos reis primeiros:
Nós hungaro o fazemos, porém nado
Crêem ser em Lotaringia os estrangeiros.
Depois de ter, cos Mouros, superado
Galegos e Leoneses cavaleiros,

À Casa Santa passa o santo Henrique,
Por que o tronco dos Reis se santifique.¹³

XI.

Este é o primeiro Afonso – disse o Gama –
Que todo Portugal aos Mouros toma,
Por quem no Estigio Lago jura a Fama
De mais não celebra nenhum de Roma.
Este é aquele zeloso a quem Deus ama,
Com cujo braço o Mouro imigo doma,
Pera quem de seu Reino abaixa os muros,
Nada deixando já pera os futuros.¹⁴

Por su parte, Pessoa, desde la estructura del poema, presenta ya un dialogismo entre el contexto modernista de la obra y la genealogía histórica, pues la presentación de las raíces míticas portuguesas en *Brasão*, seguido de los tres héroes de *Mar português*, Bartolomeu Dias, Magalhães y Vasco da Gama, quienes a su vez derivan en las tres figuras proféticas de *O Encoberto*, Bandarra, D. Sebastião y Vieira, corresponde a una continuidad en la que ya existe una proyección hacia el futuro y hacia el exterior; Europa en este caso, de estos fundamentos míticos y nacionales. El diálogo entre las raíces de la civilización portuguesa, sus referentes extraídos de la cultura clásica, y el futuro de estos elementos enmarcados en la modernidad, nos será útil para establecer el vínculo de estos intertextos con la ideología. Los poemas correspondientes a *O Timbre* manifiestan, como ya lo había

¹³ Mira esta otra bandera, y ve pintado/Al gran progenitor de los reyes primeros:/De Hungría creemos que fue: aunque nacido/En Turingia dicen los extranjeros./Después de haber, a los Moros superado/A Gallegos y Leoneses caballeros./A la casa santa pasa el santo Henrique,/Porque el tronco de los Reyes se santifique. [T. de A.] Luís de Camões: *Os Lusíadas. Poema épico*. Portugal: Lello Editores, 2000. p. 276. Canto VIII.

¹⁴ Es Alfonso el primero – dice Gama –/Que todo Portugal a los Moros toma,/Por quien en el Lago Estigio jura la Fama/De no celebrar más ninguna Roma./Este es aquel celoso a quien Dios ama,/Con cuyo brazo al Moro enemigo doma,/Para quien de su reino baja los muros,/Nada deja para el futuro. [T. de A.] (Camões 2000: 276).

anticipado, este dialogismo. He aquí el poema dedicado a Alfonso de Albuquerque que lo demuestra:

A Outra Asa do Grypho

Alfonso de Albuquerque

De pé, sobre os paizes conquistados
 Desce os olhos cansados
 De ver o mundo a injustiça e a sorte.
 Não pensa em vida ou morte, No piensa ni en la vida ni en la muerte.
 Tam poderoso que não quer o quanto Poderoso, no quiere tanto quanto
 Póde, que o querer tanto Puede, que si tanto quisiese
 Calcára mais do que o submisso mundo Más sumisos mundos pisara
 Sob o seu passo fundo. Que los que fundó a su paso.
 Trez imperios do chão o lhe a Sorte apanha.
 Creou-os como quem desdenha.¹⁵

Alfonso de Albuquerque (1453-1515) fue un conquistador portugués que intentó ingresar a Calicut sin éxito, logrando, sin embargo, consolidar el virreinato de la India portuguesa. Inauguró y amplió los horizontes de Portugal, no sólo por medio de la acción militar, sino también por medio de una carrera diplomática de iniciativas novedosas, como la valoración del mestizaje. Pero Fernando Pessoa lo recrea como figurante del Ala del Grifo, y lo inserta en un contexto en el que las conquistas materiales pasan a segundo término. El valor de las conquistas no está en la acción expansiva, sino en la proyección cultural motivada por la intersección de dos visiones de mundo. Acompañado, pues, de una nueva contextualización; esta nueva significación contribuye a la revelación de las ideologías que atraviesan los textos. Según Raymond Aron (Reis 1987: 20) es posible concentrar estos significados, producto de los cruzamientos a los que he aludido en varias

¹⁵ De pie, sobre los países conquistados/Baja los ojos cansados/De ver el mundo, la injusticia y la suerte./No piensa en vida o muerte./Tan poderoso que no quiere cuanto/Puede, que si tanto quisiese/Pisara mas que el sumiso mundo/Que a su paso fundo./Trece imperios de la tierra la suerte le cosecho./Los creó como quien desdeña. [T. de A.] Fernando Pessoa: *Mensagem: Poemas Esotéricos: Edição Crítica*. Nanterre, France: ALLCA XX, 1996, p. 41.

ocasiones, en una definición de ideología relacionada con lo que serían las ideas de adversario. Dado que existen discursos dominantes, lo que señala esta definición es relevante, ya que sugiere la idea de que, en la interacción de las ideologías, no podemos omitir los horizontes, por lejanos que parezcan, de donde provienen aquellos discursos que intentan dialogar con ese otro dominante.

Basándonos en el objetivo del presente estudio y considerando que su desarrollo ha sucedido bajo la óptica de la teoría semiótica, es indudable que una definición de ideología, que opere bajo estas circunstancias, debe responder a fundamentos axiológicos, a su destino histórico y a aquellas áreas en las que la práctica literaria incide en la sociedad. Una definición que me permita seguir exponiendo las conexiones entre literatura e ideología, y que arroje luz sobre la distribución de tales conexiones, debe funcionar de guía también para demostrar cómo las mitologías repercuten y siguen funcionando en la historia contemporánea, sin hacer alusiones directas a los hechos, que en ella se intentan perpetuar. La dialéctica mito/realidad vuelve a hacerse presente aquí, para problematizar, ahora, la relación entre ideología y sociedad. Para aproximarnos a este conflicto, sin olvidar todos los factores que intervienen, recuperaré la definición de Guy Rocher, citada por Reis (1987: 21), quien dice que la ideología es:

Un sistema de ideas y de juicios, explícita y generalmente organizados, que se utiliza para describir, explicar, interpretar o justificar la situación de un grupo o de una colectividad y que, basado principalmente en valores, proporciona una orientación clara para la acción histórica de este grupo o esta colectividad.

Pero la ideología inscrita en la literatura y la funcionalidad histórica y sociocultural de ésta, no se ejercen de forma lineal ni impositiva; pues es precisamente a lo que se opone. Por eso, el fenómeno literario se vale de las soluciones discursivas antes señaladas para significar a favor del socavamiento de los discursos amainados.

Ahora bien, tales soluciones discursivas, justamente porque se inscriben en el marco de una actividad consagrada en la tradición cultural como no inmediatamente utilitaria, recurren a un instrumental técnico-literario variablemente sofisticado,

pero muy rico en recursos: modos, géneros y subgéneros literarios, elementos simbólicos, artificios estilísticos, procedimientos retóricos, articulaciones técnico-narrativas, elaboraciones temáticas, etc., etc. (1987: 21).

Si comenzamos a sintetizar las ideas expuestas a lo largo del ensayo podremos asistir a la construcción de la semiótica como teoría de la comunicación literaria, con una relación muy particular con la historia y la praxis de la ideología. La definición de ideología que da Rocher contempla su acción histórica y su funcionalidad pragmática, pero cuando la expresión de esta ideología imagina una acción histórica, independientemente de los hechos, sin sacrificar su funcionalidad pragmática, como es el caso del *Mensagem* de Pessoa, debemos llevar a cabo el diagnóstico de su intertextualidad sin olvidar que estamos ante una poética de lo ausente, en la que se proclama la supremacía de la nada sobre el todo. Basta con pensar en la ausencia de autor que implica la escritura heterónima. Leyla Perrone-Moisés (2001) rastrea este *proceso de negatividad* en su estudio crítico sobre Pessoa, *Aquém do eu, Além do outro (Por debajo del yo, más allá del otro)*; volviendo así hasta la cuestión del sujeto inaugurada por Hegel¹⁶ y retomada por Julia Kristeva en *El sujeto en cuestión*. Dice Perrone-Moisés (2001: 130):

Considerando ese concepto (negatividad) hegeliano a la luz del psicoanálisis, Kristeva identifica el proceso de negatividad con las pulsiones inconscientes, que pulverizan la unidad del sujeto logocéntrico. En una práctica como la de la poesía de vanguardia, la negatividad instaura un “pensamiento impersonal”, en el que el sujeto no se pierde, sino que se multiplica en significancia. Sucede así, en la poesía, un proceso de “disolución productiva”. Mientras la negación “articula lógicamente una oposición, esto es una dicotomía”, “la negatividad coloca una heteronomía”.

En conclusión, sostengo que el trabajo intertextual debe ceñirse al propósito de comprender cómo es que dos textos (desde lo que sería un enunciado, hasta las expresiones culturales más sofisticadas) se conjugan, partiendo de una situación que inscribe al

¹⁶ Cf. Leyla Perrone-Moisés: *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes 2001, p. 129.

intertexto en un enunciado que lo remueve de su estado original y lo confronta con este mismo estado. El resultado es un texto cuyas dimensiones sobrepasan la linealidad de cualquier discurso, sin descuidar la unidad de sentido que se inserta en un nuevo conjunto textual o contexto, dotándolo así de movilidad. Un enunciado que irrumpe en otro lo hace connotando en direcciones lingüísticas e ideológicas muy diversas, lo cual implica que la relación entre dichos enunciados es orgánica. En tal relación, las posibilidades formales y semióticas de un lenguaje actúan y funcionan en otro, para contribuir con su significación. Los dispositivos formales modelados con base en la gramática generativa transformacional nos permiten estudiar el fenómeno intertextual a través de sus reajustes y de sus presencias y ausencias ocultas; cuyos efectos determinan el tipo de inserción, que realizarán los textos en sus nuevos huéspedes, influyendo así en los nuevos corpus textuales de una cultura y hasta en sus contenidos.

Es por haber renunciado a ser persona para ser poeta (como lo hizo Ulises ante Polifemo) que Pessoa *es mucho*, dice Perrone-Moisés.

2.1 La fantasía histórica cosmopolita

Habiendo recorrido el curso que, bajo un enfoque sensacionista, se ha orientado hacia la comprensión del concepto de identidad nacional, pasemos ahora a la plurisubjetividad del cosmopolitismo en su manifestación estética.

Partiendo de una idea general sobre el fondo nacional de la obra literaria, he planteado que éste se conforma por medio del lenguaje, en cuyas reglas de incorporación las sensaciones son determinantes, para después absorber, a través de éste, los ritos que colectivizan las ideas fijadas en un determinado tiempo y espacio, es decir, que operan como patrones en la formación de una civilización y que, generalmente, forman el sistema de tradiciones que será discutido y confrontado por un influjo que, en el caso de Pessoa, es cosmopolita. En un sentido amplio, es posible comprobar esto si consideramos cómo la educación inglesa, que Fernando Pessoa recibió en Durban, se reflejó tanto en sus ensayos críticos como en su poesía, y puede ser considerada como una expectativa que siempre coincidió con la asimilación de las literaturas que, en lugares como Francia e Inglaterra, se exponía a manera de marca impresa de esas respectivas culturas. Fuera de Portugal y en gran parte de Europa, la idea del desarrollo progresivo de la literatura comenzaba a abandonarse (véase el formalismo ruso o el *new criticism*). En cambio la revolución modernista de Pessoa era desapercibida en Portugal debido, sobre todo, a la preocupación de los saudosistas por promover una regeneración literaria con fundamentos nacionales, la cual sería lograda por Pessoa, a través del Supra-Camões, figura en cuya apología están fundamentadas varias alegorías del poemario *Mensagem*. Las influencias no portuguesas que los estudiosos de Pessoa, y él mismo¹⁷, han reconocido en su literatura, se aprecian marcadamente en el erostratismo¹⁸ acometido contra autores románticos, neopaganos, decadentes, simbolistas y saudosistas: Nietzsche, Goethe, Maeterlink, Wilde, Yeats,

¹⁷ Un ejemplo de estas influencias es Stéphane Mallarmé, quien fue referido varias veces en los ensayos críticos de Pessoa (2009: 108 y ss.). José A. Seabra (1998) estudia esta misma influencia, enfatizando así, los rasgos simbolistas de la poesía temprana de Pessoa.

¹⁸ La figura mítica de Eróstrato, comprende el acceso a la inmortalidad por medio de la destrucción de los templos que albergan la cultura.

Verlaine, Pascoaes y el mismo Camões son incinerados por el fuego *místico nacional*¹⁹ a partir del cual Pessoa desarrolla la idea de una nación sin nacionalidad, de la cual lo único naturalmente determinado es la sensación, que a su vez se encuentra atrapada dentro de cierto territorio. Así pues la coexistencia de este territorio, el cual alberga una sociedad progresiva, y la incursión de sensibilidades externas a tal entorno y tal progresión, nos puede orientar para descubrir el germen del afán de Pessoa por alcanzar un cosmopolitismo literario que, más que ecléctico, funcione como una manera de imprimir en la sensibilidad de la civilización, la sensibilidad individual.

Em qualquer indivíduo, de carácter complexo (as sociedades não poderão nunca ser comparadas, pois que sejam complexas, a indivíduos de carácter simples), uma acção qualquer é o produto da combinação das suas faculdades. As acções de mínima importância (excluído, é claro, o caso de um indivíduo doentio) têm em geral uma causa simples. Mas as grandes acções da vida são resultantes de uma multidão de causas psíquicas. A importância da acção a praticar põe em jogo toda a atenção dos vários elementos componentes da psique do indivíduo; assim como a importância de uma acção social põe em jogo todos os elementos sociais (Pessoa 1980: 9).²⁰

Marcel Shwob (1980: 8) señala, respecto al arte, el mismo acierto que detona el cosmopolitismo de Pessoa: *El arte es lo contrario de las ideas generales, describe sólo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica.* (1980: 8). La base del cosmopolitismo es este carácter *antisocial* del arte. Continuando con el camino ascendente hacia el arte superior de carácter cosmopolita y respondiendo a las preguntas iniciales de

¹⁹ Para reconstruir la cultura portuguesa, Pessoa reconoce que la conflagración de los símbolos nacionales es necesaria.

²⁰ En cualquier individuo de carácter complejo (las sociedades no pueden ser nunca comparadas, siendo estas complejas, a individuos de carácter simple), una acción cualquiera es producto de la combinación de sus facultades. Las acciones de mínima importancia (excluyendo, es claro, el caso de un individuo enfermo) tienen, en general, una causa simple. Mas las grandes acciones son resultado de una multitud de causas psíquicas. La importancia de la acción a practicar, pone en juego la atención a los varios elementos componentes de la psique de un individuo; así como la importancia de una acción social pone en juego todos los elementos sociales. [T. de A.]

este capítulo, asimilemos la oposición a la tradición, cuya explicación encaja bastante bien con la noción de semiósfera de Lotman, por parte del artista cosmopolita, quien para adjudicarse dicho epíteto debe, habiendo superado el margen nacional y civilizacional, actuar al margen de esta semiósfera. Lotman explora la relación entre la organización interna (la nación y sus tradiciones) y la desorganización externa (el cosmopolitismo o lo ajeno a la semiósfera) como una relación recíproca, en la que ocurre un efecto aparentemente paradójico similar al del erostratismo: la cultura genera su propia no-cultura. Así, al mismo tiempo que el sujeto pertenece a una nación, lo hace, también, a una civilización, es decir, a aquello que se le impone más allá de la lengua y que comprende una tradición, cualquiera que sea. La obra que supera este margen, tal como aquella que sólo supera el margen nacional, muere con la época. Sin embargo, existen las obras que no se identifican con ninguna civilización ni ninguna época, porque imprimen, en su estructura, el elemento humano básico de lo que ha sido civilizado y organizado. Es así como observamos que el devenir cosmopolita se compone de un elemento regulador y uno transgresivo. Fernando Pessoa parece dominar estos elementos, y el propósito de este capítulo será, entonces, demostrar cómo es que logra, a través de estos elementos expresados en múltiples formas, superar el carácter connotativo (es decir, el que ingresa como ideología subyacente) de aquellas retóricas que imponen una dirección unívoca. El rompimiento que Pessoa propone, el cosmopolitismo, es lo que lleva a una obra a instaurarse como obra superior. Poniendo de ejemplo a la Grecia antigua, Pessoa expresa su tendencia a la figura de Eróstrato, haciendo hincapié en que la aspiración al canon debe sustentarse bajo plena conciencia de las formas ante las cuales se pretende lograr un rompimiento. Es decir, cuando la obra superior incursiona en el medio, lo hace bajo el calificativo de *forma deformada*. El propósito entonces es demostrar la plausibilidad de la estética de Pessoa ante el fenómeno de lo canónico, a través de un erostratismo negativo. Así mismo, será de mi interés para la exposición de este caso, las maneras en las que Pessoa resuelve y soslaya este margen a través de los heterónimos principales (Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos) planteando a cada uno de ellos en relación con determinadas formas marginales, pero también de tradición.

El acercamiento a la contradicción que emana de la modernidad conformó un amplio índice de obras que, en el primer tercio del siglo XX, anunciaban el carácter paradójico, que implicaba la noción de civilización moderna, así como la subsecuente acción de estos fundamentos en la sociedad. Se trata de una crisis en la que los fundamentos teóricos son devaluados y replanteados por la misma teoría. Y no sólo eso, pues, además, esta nueva crítica se ha convertido, casi exclusivamente, en el depositario y procesador de todo aquello que no le permite dirigirse hacia un fin claro y objetivo. Si bien esta crisis no ha sido resuelta, las consecuencias no difieren notablemente entre las ciencias y las humanidades, pues la regionalización de las disciplinas humanas no ha ocurrido de alguna forma que el positivismo haya podido preveer. Una crisis metafísica decanta en una crisis social y viceversa, atravesando la materia y la forma. A continuación me dispondré a señalar cómo Gilbert Durand en *Exploración de lo imaginal* (2000), al incorporar en un solo clasicismo pseudo-espiritual desde la doctrina aristotélica hasta la razón cartesiana, demandando cómo “desde entonces el alma humana se volvió hacia la experiencia causal y la razón. La psique se redujo a percepción y razonamiento, mientras que la memoria y la imaginación se abandonaron como pertenecientes a la prehistoria del método” (2000: 54). El propósito de este señalamiento es determinar la operación de lo que Durand llama anti-historia, en los fundamentos del Sensacionismo, pues este descubrimiento redefine el lazo desvaído que entre las poéticas del imaginario se extiende, por medio del hecho de estar todas ligadas al trato de la imagen como realidad poética de la imagería mental, pues ésta no es, como apunta el autor francés, únicamente “una grabación de lo que ha ocurrido antes, una reproducción, sino más bien, un plan, un diseño” (2000: 59) Este denominador común, dice Durand (2000: 58), presente en la elaboración imaginal, es verbal, lo que implica su dinamismo, en oposición a la substancialidad de la historia inherente a su forma escrita. Las oportunidades perdidas de nuestra cultura regresan y se manifiestan en símbolos arcaicos con utilidad científica. En el caso de Pessoa, la imagen es retomada como una lógica específica propia, pero tan real como la experimentación de los románticos la había dejado; con una finalidad develatoria del destino ancestral de la especie, que se cumple a través del símbolo. Tal proposición podría ser la exégesis del *Mensagem* de Fernando Pessoa y de la poética inscrita en sus obras de teatro, su narrativa, su ensayo

filosófico, etc. Es ineludible que una vez que se ha descubierto la forma de operar del signo (que es la imagen o incluso, como se propondrá más adelante, *imago*), se dirija la atención a las expresiones de ese signo. Esta imagen moderna es ritualizada por la heteronimia de Álvaro de Campos cuya poética se basa en una imaginación tan voraz, que termina consumiéndose a sí misma con el fin de crear y recrearse, como el ritual recrea, a través de su parte metafórica, una verdad que nos recuerda a la que se perpetúa en el ciclo de la vida y la muerte. Los experimentos de trasladar el valor que la imaginación y los sueños poseían en el Romanticismo²¹ al arte moderno, derivaron en los fundamentos de la estética sensacionista, la cual involucra una acción y relación del ritual con la subjetividad, que participa en dicho acto cíclico. Sin esta imagen, la poesía de Campos carecería de su carácter superior y su ímpetu como proyecto estético que involucró a toda la estructura heteronímica se reduciría a algunas indisciplinadas intervenciones. Es, precisamente, por ese afanoso mitologema que se articula esta estructura, y he aquí, además, uno de los motivos por el cual la tesis se centra en la poesía de Campos, pues a través de ella logra su mito cosmopolito-nacional, muy parecido al arte de la técnica de las vanguardias y con claros caracteres modernistas. Es decir, el signo, la imagen y el mito muestran una ambivalencia en la poesía de Campos, que es motivada por el ritual o la acción, cíclicamente representada del mito. A la par de lo mencionado, es también rescatable, la preferencia por la expresión lírica del drama para representar esta otredad (la del mito frente a la realidad) que, concordando con las resoluciones de la ipseidad que conjetura a partir de la temporalidad la conformación de la subjetividad, pretendía expresar en su *Primeiro Fausto*²² (Seabra 1988: 57) y en su drama estático *O Marinheiro*. A partir del hallazgo del desequilibrio que augura la estética que predomina en el proyecto sensacionista. Dichos textos dramáticos, descritos por Seabra (1988: 57-63) como el germen del *poemodrama*, explican la dimensión imaginal que subyace a la obra de Pessoa,

²¹ De hecho, incluye y reconoce ejemplos de este tipo en literaturas anteriores y de lugares como Medio Oriente, al respecto véase el *Rubaiyat*.

²² José Augusto Seabra refiere que los primeros fragmentos son muy anticipados a la heteronimia. El proyecto se mantuvo intermitente de 1908 a 1933.

quien, en Álvaro de Campos, plasma el paroxismo del cisma entre la sensación y la expresión, así como el intersticio tenso que ocurre entre estas dos experiencias. Es, de hecho, la conciencia de este suceso y el reflejo de éste en la poesía, lo que Pessoa retoma como un principio inscrito en el arte superior posible a través de las distintas posiciones desde las que Pessoa se relee a sí mismo. Pero existe, como se señaló, un intersticio que figura un ideal estético creador, el momento en que una sensación transita de lo concreto a lo abstracto, sin ser una imagen de lo uno, ni de lo otro. ¿De qué deriva el interés de Fernando Pessoa por esta inexistencia? El desequilibrio entre el verso y la acción dramática ostensible en el *Primeiro Fausto*, y la ausencia de esta acción en *O Marinheiro*, son muestra de los límites para establecer el objeto poético de Pessoa antes del nacimiento del poetodrama, sin embargo su utilidad es crucial para comprender el tipo de representación que forman los heterónimos y el alcance que un proyecto ordenado en torno a estas ideas puede extender sobre los estudios estéticos modernos, que se alimentan de la inconsecuencia del símbolo, siendo así posible trazar vínculos entre Pessoa y el Romanticismo, el Simbolismo y las vanguardias. La historia de estos tres movimientos demuestra el apego que la cultura mantiene, precisamente, hacia la historia, pues el motivo que se acuña a dichos movimientos parte de una crítica al historicismo. La anti-historia que planteo a partir de la lectura de Pessoa es la de todas las naciones cuya civilización sea absorbida por la tradición moderna (Paz 1974: 15-25). Pero esta anti-historia sólo es y debe ser estética por ser ésta la vía de relación con sí mismo, pues la magnitud de su realidad es la auto-escucha del extranjero en tierra propia. Este fenómeno de liberación poética surge de un vínculo utilitario con la naturaleza. Así, la naturaleza útil, por proveer al hombre la satisfacción de sus necesidades concretas, se torna también en el abasto de un sistema de imágenes que refleja la subjetividad humana. Para continuar sobre este punto, que pretende demostrar cómo surgen imágenes míticas a partir de la tensión entre lo concreto y lo abstracto, recurriré al teórico del paganismo en Fernando Pessoa: Antonio Mora, pues él ubica en este intersticio, entre el pensamiento concreto y el abstracto, el momento del nacimiento de los dioses divinizando el fenómeno vegetal. Esto habría ocurrido tentativamente –tomando en cuenta que no se debe partir de la presuposición de ideas

abstractas en el hombre que justo no poseé en ese momento por razones en torno a su desinterés por la utilidad del exterior sensible— de la siguiente forma:

Vendo a árvore florir, verdecer, dar fruto, murchar nas suas folhas, e perdê-las; depois, reverdecer, dar outra vez flor e fruto, e assim indefinidamente, o homem primitivo, que colhia, aliás, nos frutos um proveito dessa actividade ou vida da árvore, passou a reparar nos fenómenos de vida vegetal, no florescer, no frutificar, na primavera e no outono dos arvoredos. De aí, logo, um resultado: a cisão da noção concreta de tal árvore em duas coisas — uma, observada como estática, a árvore propriamente que permanecia sob a florescência, a frutificação e a queda das folhas; outra, vista como dinâmica, essa florescência, essa frutificação, essa velhice vegetal. Assim, a noção concreta da árvore, sem deixar de ser concreta, cinde-se em duas noções concretas, e no fenómeno «tal árvore», concreto em absoluto, a própria observação concreta abre brecha, cindindo-o em dois fenómenos concretos, apresentando, à mesma própria observação, os dois visíveis característicos opostos, de árvore-que-fica, de verdura-que-passa. (Pessoa 1966: 304).²³

Si aspiramos a organizar una noción de la imagen y, subsecuentemente, del mito, que sirva de sustento a la tesis de develar un signo genérico en Pessoa, es preciso entender cómo sucede en el pagano la asimilación del mundo en el que también es posible la materialización de su subjetividad, pues en esta organización se pretende reflejar la pluralidad que una atención centrada en la naturaleza imprime en el desarrollo de los cultos religiosos paganos, es decir, el mundo mítico de las representaciones de las potencias

²³ Viendo al árbol florecer, verdecer, dar fruto, marchitarse sus hojas, y perderlas; después reverdecer, dar otra vez flor y fruto, y así indefinidamente, el hombre primitivo, que obtenía, además, de los frutos un provecho de esa actividad o vida del árbol, pasó a observar los fenómenos de la actividad vegetal en el florecer, el fructificar, en la primavera y el otoño de las arboledas. De ahí, enseguida, un resultado: la escisión de la noción concreta de tal árbol en dos cosas —una, observada como estática, el árbol propiamente dicho que permanecía bajo el florecimiento, la fructificación y la caída de las hojas; otra, vista como dinámica, ese florecimiento, esa fructificación, esa vejez vegetal. Así, la noción concreta de árbol, sin dejar de ser concreta, se divide en dos nociones concretas, y en el fenómeno “tal árbol”, concreto en absoluto, la propia observación concreta abre brecha, dividiéndolo en dos fenómenos concretos, presentando, a la misma observación propia, las dos visibles características opuestas, de árbol-que-queda, de verdura-que-pasa. [T. de A.]

naturales que dejan existir o destruyen, las que la cultura helénica conoció como deseo, noche o ídolo. Por el momento será suficiente con definir esa imagen como la condensación de esa pluralidad cuyos detalles son ostensibles en las relaciones, primero, entre lo concreto y lo abstracto, luego, entre lo subjetivo y lo objetivo. Nótese entonces que las relaciones entre uno y otro estadio también son plurales, lo cual, al final lleva a pensar que el estudio debe ocuparse de aquellas nociones que, como están sujetas a un dinamismo, siempre acreditarán esta pluralidad (como en el caso del ejemplo del árbol, dos características opuestas, la de árbol que queda y verdura que pasa, se muestran sincrónicamente para dar paso a la divinización del fenómeno del estro). Esta imagen poética sería pues lo que en estas relaciones (concreto-abstracto, subjetivación-objetivación) ocupa un lugar inexistente, es decir, que es las dos cosas.

Para volver a Álvaro de Campos y seguir con la idea de un proyecto poético en el orden de las nociones que recién describí, es menester partir hacia una nueva teoría estética de orden no-aristotélico. Pessoa, en *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* (1980: 251), cuya primer publicación fue en la revista *Athena* en 1924, se preocupa por explicar los extravíos que de Aristóteles se suelen desprender a partir de su noción de belleza. Para socavarlos con su propuesta estética, comprende la obra a partir de la noción de *força* entendida en su sentido abstracto y científico y con ésta sustituye el ideal de belleza.²⁴ Esta *força* expresa una inclinación por el afán moderno de la intertextualidad entre el discurso de la ciencia y el del arte. Las bases novedosas que Pessoa introduce contemplan un profundo conocimiento del estado estético que esto produce y dan testimonio de los descubrimientos que en Europa se propagaban a partir de Marinetti. Una de estas novedades consiste en la desadaptación de la sensibilidad a la civilización. En este tenor, el acierto de Pessoa es legitimar cómo la sensibilidad también modifica a la civilización, con la salvedad de que la sensibilidad moderna debe ser artificialmente adaptada, pues se ha desfasado en pos de los adelantos científicos.

²⁴ La interacción de esta fuerza con la nueva creación artística se detalla en los *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* (1980: 251-252).

La fuerza generada por el creador de la obra constituye una óptima función vital, que trasciende la transformación de la sensibilidad y supedita a la inteligencia y a la voluntad. De esta manera estaríamos hablando de un arte superior (que en literatura se refiere, por su puesto, a la poesía dramática), en oposición al arte aristotélico, pues de esta manera se accede a una sensibilidad abstracta sin la intervención de la inteligencia y que es emitida sin ser ocupada por la voluntad.²⁵ Los agentes extraños al individuo –lo no sensible- son los que constituyen la fuerza en tensión, que hallamos en lo que altera a la sensibilidad para volverla humana –es el caso de la inteligencia- y en lo que la limita, sofocando aquello que sería accesorio a la acción rápida –es el caso de la voluntad- obligando a que la sensibilidad sea centrífuga en vez de centrípeta.

A sensibilidade é pois a vida da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial (Pessoa 1980: 251).²⁶

A continuación veremos que la teoría no-aristotélica contiene una particularidad que la separa de la cualidad de unificación con que Eliot percibe el proceso creativo. Esta cualidad permite apreciar a la poesía más que al poeta. Así, podemos deducir que, en Eliot, la idea de que el arte vive por un hecho directo mediado por la crítica y la sensibilidad es muy patente. Sin embargo, volviendo al planteamiento *no-aristotélico*, considero que el equilibrio vital sería, más bien, el resultado abstracto del encuentro de dos hechos. La explicación de esta aseveración es la siguiente: la estética aristotélica exige que el individuo generalice o humanice su sensibilidad. Esto significa que se desplaza de lo general a lo

²⁵ Para esclarecer un poco esta idea, compárese con el talento individual despersonalizado de T. S. Eliot en *La tradición y el talento individual* en: Eliot, T. S. *Ensayos escogidos*. México: UNAM, 2000.

²⁶ La sensibilidad es, pues, la vida del arte. Dentro de la sensibilidad, por tanto, es que tiene que haber la acción y la reacción que hacen al arte de vivir, la desintegración y la integración que, equilibrándose, le dan vida. Si la fuerza de integración viniese, en el arte, de fuera de la sensibilidad, vendría de fuera de la vida; no se trataría de una reacción automática o natural, sino de una reacción mecánica o artificial. [T. de A.]

particular, como la ciencia, volviendo admisible la convergencia entre el arte y la ciencia. El arte no-aristotélico parte de lo particular que se generaliza caracterizando con esto un fenómeno social involucrándose así con las dos condiciones esenciales de la vida social de los hombres, que son paralelas a las condiciones sociales de la vida. La primera es el impulso que lleva a los hombres a sentirse iguales o semejantes a sus congéneres para crear grupos de interacción; es el espíritu gregario. La segunda es el espíritu que incita al hombre a separarse o alejarse de los individuos que lo rodean; los vuelve rivales y remarca las diferencias que existen entre los individuos. Pessoa afirmará en los mismos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* que *uma fraternidade agressiva define o homem social* (1980: 152). Así, si consideramos el arte como un ser social, al analizarlo debemos contemplar los elementos que portan su esencia disruptiva y también aquellos que tienden a hacerlo común con otros miembros de su sociedad. Por otra parte, en cuanto a la propuesta materialista del arte, va de la mano con la idea de la existencia de cierto funcionamiento de la obra basado en la praxis, porque a partir de ella, es que los hombres se interesan los unos por los otros, sean coevos o no. Sin embargo, para alcanzar un entendimiento de la obra por medio de esta función, se presupone que las teleologías representadas dentro de ella han sido intelectualizadas, en términos aristotélicos. Esto significa que se han convertido en conceptos que pueden estudiarse por sí mismos, independientemente de su contenido, porque su fuerza está en la belleza que se alcanza gracias a que su finalidad es captar, de manera que concierne al orden público, por lo que es agradable por ser comprensible para una forma de arte gregario (similar a los mass media). Considero que esta postura anuncia una subordinación de la sensibilidad ante la inteligencia con la que el artista aristotélico transforma la fuerza de su sensibilidad en una fuerza continua que vive en la inteligencia. Habiendo hecho esta estipulación entre el fin social del arte y la práctica materialista, pasemos ahora a la imagen opuesta, la del fin social antigregario del arte no-aristotélico. Conscientes del papel que la sensibilidad juega en este arte, se deduce que es un intento de dominar a través de la alteración de una sensibilidad dada. Así como el arte aristotélico domina captando, el arte no-aristotélico domina subyugando²⁷ el marco de recepción

posible de estímulos a través de la implantación de una obra despersonalizada, lo cual significa que el autor se diluye por medio de su vivir abstracto. Es decir, una vida fingida porque el poeta, al sacrificar su consciencia personal del pasado, se convierte en un medio liberado que forma parte de nuevas combinaciones y cuya sensibilidad estaría compuesta del encuentro de cada ser humano con las sensibilidades de otros seres humanos en un espacio y tiempo plural.

¿Bajo qué conceptos es posible incluir esta teoría no-aristotélica del arte en el proyecto sensacionista cuyas raíces se encuentran en los versos de Alberto Caeiro? Si desplazamos la idea de un foco emisor creativo ubicado en el momento de transición de lo concreto a lo abstracto y situamos la fuente creativa en el punto de tensión entre lo que se objetiva en tanto que es inteligible, y entre las subjetividades que se imponen entre las sensaciones y la expresión de ésta: *Se a expressão poética emana da consciência das sensações, esta não acede verdadeiramente à arte (à poesia) senão na medida em que se torna consciencia de se mesma*²⁸ (Seabra: 1988: 181). La subjetividad mediatiza doblemente la sensación, ya que ésta es sentida y expresada simultáneamente por aquella, consecuentemente, cuando el poeta expresa esta subjetividad y crea un todo objetivo, está generando vida en el arte. Es posible deducir, entonces, al margen de la teoría de Aristóteles, que la vida del arte es la sensibilidad, como el mismo Pessoa asegura, pero lo es de una sensación que no puede existir pura, pues es *abstracta como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), emissora como a vontade (sem que por isso seja vontade)*²⁹ (Seabra 1988: 187).

régimen dictatorial, sobre todo al de Antonio de Oliveira Salazar quien administraría Portugal de 1932 a 1968. Esta mal interpretación ocurre, en parte, al rezago en la publicación de los textos que, a veces irónicamente otras directamente, reflejaban las ideas no solo acerca de Salazar sino también las referentes a las dictaduras europeas.

²⁸ Si la expresión poética emana de la consciencia de las sensaciones, ésta no accede verdaderamente al arte (a la poesía) sino en la medida en que se torna consciencia de si misma. [T. de A.]

²⁹ abstracta como la inteligencia (sin dejar de ser sensibilidad), emisora como la voluntad (sin que por eso sea voluntad) [T. de A.].

Estos procesos, han sido dispuestos por el autor portugués en intersecciones que van siendo rastreadas en sus versos, en sus ensayos, en sus diálogos y dramas. Esta tesis no pretende involucrarlos todos, ni la mayoría, de estos textos; pero las intersecciones que nosotros mismos realicemos a partir de un corpus estructurado con base en el contenido imaginal, justifican la selección y el afán de respetar la forma que Pessoa propone para leer el Sensacionismo. Por eso, al hablar del arte no-aristotélico no niega la influencia del arte clásico, sino que incluye todo aquello que de la tradición se ha reafirmado en tanto que es base de la civilización occidental; o incluso en sus manifestaciones aún inéditas o inexistentes. ¿Cómo, por medio del mito, el nominalismo puede imponer su tradición en un arte no-aristotélico, sensacionista y de orden modernista? A lo largo de los dos primeros capítulos de esta tesis he planteado una confrontación posible a través de la deconstrucción del *misticismo nacional* de Fernando Pessoa en sus componentes nacional y cosmopolita, llevando tal confrontación al grado estético, por medio de la poesía dramática configurada por el *poetodrama*. He trazado indicios del Sensacionismo como un proyecto poético que afianza su vitalidad sobre la idea de *tensión dialéctica* -sobre todo las que se suscitan entre subjetivada-objetividad y tradición-modernidad-³⁰ que se manifiesta patentemente en las estructuras, en este caso en la obra de arte como estructura. Esta estructura ha adoptado, para el presente estudio, su encarnación en la imagen, o lo imaginal si lo integramos al mito, que se vuelve un elemento crucial porque existe en un intersticio entre lo natural y lo cultural. El siguiente capítulo expondrá la síntesis de estas nociones proponiendo un hipotético germen en el nominalismo -me refiero, específicamente, al desarrollado por el empirismo antiescolástico de alrededor del 1050- ante el cual, la imagen poética más trabajada por Pessoa encuentra explicación por medio de la *imago* que funciona, al mismo tiempo, como signo lingüístico.

30 De estas dos tensiones, que podría asignar como capitales en la forma y contenido de la literatura de Pessoa, se desprenderían otras en el orden impuesto por éstas; el Sujeto, por un lado, y por el otro, la temporalidad.

III

Fernando Pessoa y el sendero real de la imaginación creativa

El mito del adentro y el afuera, sobre lo abstracto y lo concreto, sobre lo particular y lo universal, sigue funcionando, en un nivel muy profundo, dentro del Sensacionismo. Aplicando una crítica literaria de orden sensacionista, Pessoa define el contenido de los sonetos de *Elogio da Paisagem* de Pedro de Menezes, como perceptible a través de *A exhuberancia abstracto-concreta das imagens*, aunado a *a riqueza de suggestão na associação d'ellas*, además de contemplar también una *profunda intuição metaphysica* (2009: 207). Esta definición es crucial para la comprensión del fenómeno, que le otorga unidad al Sensacionismo, pues el matiz de herramienta crítica que Pessoa le imprime salvaguarda su vigencia como un proyecto que, incesantemente, es capaz de modificar la obra mientras la obra lo modifica, alcanzando así, a descubrir una estructura que proclama la falta de sí misma como principio crítico y de creación. Tal será objeto de revisión a continuación. A la luz del Sensacionismo, el lenguaje, como hecho cultural, puede ser superado, generando con esto consecuencias ante la cultura, ante el sujeto y ante aquella cuadrícula fijada sobre el mundo en forma de proposiciones lógicas, es decir, ante la *identidad lógica*, [...] *elemento neutro, vacío, transparente, de todo pensamiento* (Lefebvre 1977: 34). De tal forma, es posible demostrar que el objetivo sensacionista de abordar y comprender las expresiones artísticas de diferentes épocas, se torna asequible si partimos de una metafísica en la que el sujeto establece un contrato simbólico de jurisdicción absoluta con la existencia, es decir, que, a partir de las escrituras del yo (que en Pessoa se multiplican) se pueden conocer las experiencias estéticas y sociales.

Si el elemento básico del que parte el Sensacionismo es la sensación, el principio creativo detrás de todo arte verdadero consiste, entonces, en sentir. Pero como este sentir escindido del pensamiento es intransmisible, el único contenido expresado en una obra es el valor de lo que se siente. Este sentir, que es en realidad un hecho complejo, acontece en tres niveles, diferenciados a partir de la situación de los objetos sometidos a la sensación. Los objetos organizados por los métodos empíricos sólo podrán ser aquellos de existencia concreta o exterior, mientras que los objetos internos, que existen en torno al sujeto, son

planteados como metáforas filosóficas. Pero la situación de los objetos del tercer nivel trasciende los dos espacios mencionados, para instalarse en una existencia abstracta que sería organizada por el discurso artístico. Así, podemos afirmar que el instante fundamental del universo, como construcción fenoménica es la existencia del sujeto-objeto como pilares de la realidad, ya sea ésta interna o externa. Si recorremos atentamente las vías heteronímicas hallaremos que existe una dialéctica entre sujeto y objeto, que impide determinar con exactitud dónde termina uno y comienza el otro.

Observemos, por ejemplo, el caso de la poesía de Alberto Caeiro, en la que se pone en manifiesto la idea de que pensar en Dios es no conocerlo, mientras que sentirlo, es decir, acceder a él por los sentidos, es ser consistente con él. Los sentidos están dispuestos por el objeto y para el objeto, a partir del cual se va a legitimar la circunscripción del pensamiento en una forma poética. Con dejos de panteísmo, Caeiro desconoce unidades universales como *la humanidad* (Lopes 1990: 336), en tanto que plantea una *fenomenologia da "sensação das coisas tais como são"* (Seabra 1982: 146), a partir de la cual, el objeto es creado desde la mirada y consigue su permanencia con la palabra. Es decir, el objeto percibido pasa a ser creado, a ser verdadero, cuando el sujeto representa para sí el significante, desligado del tiempo y el espacio. Así, sujeto y objeto se simbolizan en el verbo y hablan de las cosas.

Eu devia vê-las, apenas vê-las;
 Vê-las até não poder pensar nelas.
 Vê-las sem tempo, nem espaço.
 Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê.
 É esta a ciência de ver, que não é nenhum.¹

La heteronimia resulta, como lo muestra el caso del poema Alberto Caeiro, una adjudicación, por medio del verbo, de la razón a una voluntad ajena a la del sujeto por parte

¹ Yo debía verlas, solamente verlas;/Verlas hasta no poder pensar en ellas./Verlas sin tiempo ni espacio./Ver pudiendo renunciar a todo, menos a lo que se ve./Es esta la ciencia de ver, que no es ninguna. [T. de A.] Fernando Pessoa: *Poesia de Alberto Caeiro*. Lisboa: Assirio e Alvim 2001, p. 169.

del mismo sujeto. Es posible encontrar el mismo mecanismo heteronímico en la cuestión acerca de lo que viene después del sujeto, la cual es abordada por las consignas encaminadas a retornar al sujeto. Si la poesía es pura, si se cree que los universales no tienen existencia más que nominal, o si, para efecto de despejar la inquietud respecto a la heteronimia aquí planteada, se atiende a la dislocación del lenguaje para adoptar una forma poética. Derrida explica (2005: 6):

A lo que acabamos de nombrar (nombre propio en expropiación, firma o afirmación sin firmeza, huella, *différance* de sí, destinerancia, etc.), añadiría aquello que queda a la vez requerido por la definición del sujeto clásico y por sus últimos motivos no-clásicos, a saber, una cierta *responsabilidad*. La singularidad del “quién” no consiste en la individualidad de una cosa idéntica a sí misma, no es un átomo. Ella se disloca o se divide al reunirse para responder al otro, cuya llamada precede, por decirlo así, a su propia identificación consigo misma, porque a esta llamada no puedo sino responder, haber ya respondido, incluso si creo responderle “no” (intento explicar esto en otra parte, especialmente en *Ulysse Gramophone*). He allí, sin dudas, el enlace con las grandes cuestiones de la responsabilidad ética, jurídica, política, en torno a las cuales se constituye la metafísica de la subjetividad.

Curiosamente la concretización de esta filosofía no se daría a través de Caeiro, sino de Álvaro de Campos. Esta rehabilitación de la cuestión *¿quién?* es fundamental en la poesía de Campos.

A continuación, abordaré el análisis de esta subjetividad que responde a una interpelación, a una instancia nominal-significante, que funge como naturaleza poética en Álvaro de Campos desde el polo más sintético del pensar-sentir, como metáfora de lo que difiere y se encuentra fuera de este polo, alcanzando una consistencia mitológica, ya sea en gramáticas, reformas en el tiempo y el espacio o todo lo que acaparen los respectivos símbolos del pensar y del sentir simultáneamente. Vale preguntarse si las apreciaciones de Campos acerca de las máquinas componen una metáfora sugerente de una mitología del pensar-sentir. Todo esto con el fin de comprender la posibilidad de acción de los principios sensacionistas, directamente, sobre el marco temporal y espacial de una obra, intentando

liquidarlo, pero sin olvidar que ese marco contiene una función, que debe ser remplazada inmediatamente. Así, es el marco del sujeto que recibe la obra, lo que más importa, pues es el que completa la obra, dejando de ser el sujeto en sí quien completa la obra.

Para afrontar este problema y para percatarnos de algunas dimensiones enmarcadas en cada intento por darle respuesta, pretendo componer un punto de vista genuino a partir de los escorzos que hallamos en contigüidad entre Pessoa, Gaston Bachelard y Jaques Derrida. Estos escorzos parecen perfilarse entorno al mismo objeto y casi desde la misma perspectiva, por eso, he considerado que las correspondientes consciencias, a las que cada uno dirige su atención, son necesarias para pasar a comprender la imagen producida en el fenómeno que ocurre a partir de la tensión nacionalismo-cosmopolitismo. La imagen producida a la que me estoy refiriendo ha sido acuñada por la literatura en determinadas épocas, culturas y ambientes, e intentaré demostrar cómo en cualquiera de ellas el valor auténtico que esta moneda de cambio tiene es irreal.

Para Bachelard, quien, a su vez, establece una base para el estudio de la fenomenología de la imagen poética a partir de las proclamas que el psicoanálisis condensa en la primera mitad del siglo XX, dispone de este nuevo objeto que es la imaginación, la cual participa mediante formas simbólicas en la vida civil de cada cultura (Durand 2004: 39). No es casual entonces que, Bachelard como crítico literario que considera la obra culminada sólo cuando es abordada por el crítico (Padrão 1973: 15), exija de éste un interés primordial por crear un texto nuevo, cuya relación con el anterior se instaura porque ambos textos son producto de fuerzas imaginativas, sin olvidar que *el denominador común de toda construcción imaginal es "verbal" (dinámico) más que "substantivo" (estático) o incluso "calificativo" (descriptivo).*² (Durand 2000: 58). Este dinamismo es el que permite la existencia de lo irreal en aras de un objetivismo (que, en el caso de Pessoa-Campos, se vuelve asequible en las sensaciones).

2 Tanto el texto de Padrão como el de Durand consideran inagotables los aportes de Bachelard al estudio de la imaginación como objeto que se manifiesta en lo material cotidiano, haciéndola equiparable a un objeto mirado por el conocimiento científico.

Considero pues, que existe un intersticio entre lo verbal objetivo (en forma de enunciados descriptivos) y lo verbal dinámico (como construcción imaginal), y que es ahí, donde se encuentra la obra de arte, es decir, la imagen y el símbolo.

Y después de la crítica de la crítica ¿cuál es el siguiente paso? Parece que el mismo dinamismo siempre implica un retorno, que, en ciertas épocas se dirige hacia el sujeto, y, en otras, al ser. Pero me gustaría resaltar, de entre los méritos de Bachelard que también se hallan en la obra pessoana, aquél que se opone implícitamente al *sendero real de la imaginación creativa* (Durand 2000: 59); el ser expresado en el sujeto: un retorno a la nada expresada en las oraciones enunciativas de Meister Eckhart.³ Si nada está fuera de lo que existe, la única forma de representar una Unidad, que abarque sus opuestos, es por medio de la negación de la negación, una especie de heteronimia, representada por un sólo *quien* o *quién* se preguntaría Derrida. Dicho autor, por su parte, pone en duda la *liquidación* del sujeto, argumentando que es imposible escapar a todas las interrogantes, que el estudio de esta entidad sigue planteando. Ello propicia una metafísica del sujeto, tal como lo explica en la entrevista citada. Habiendo señalado al sujeto para rehabilitar una serie de preguntas y plantear otras nuevas; intercambia, primero, la idea de una *topología del sujeto* en el texto o escritura, por la de una instancia marcada por la *difference*.

En el texto o escritura, tal como yo he querido interrogarlos, hay, yo no diría un lugar, (y es toda una cuestión esta topología de un cierto no-lugar asignable, a la vez necesario e inhallable), sino más bien una instancia (sin estancia, un “sin” sin negatividad) por la cual el “quien”, un “quien” asediado por problemática de la huella y de la *difference*, de la afirmación, de la firma y del nombre llamado propio, de la yección [jet] (antes que todo sujeto [sujet], objeto [objet], proyecto [projet]) como *destinerrancia* de los envíos (Nancy 2005: 5).

³ Cf. Sermon XXI de Eckhart donde señala que “Uno solo es la negación de la negación”. En Meister Eckhart.; *Tratados y Sermones*. Barcelona: Edhasa 1983, p. 454.

Este entrecruzamiento entre la *differance* y el sujeto es herencia, de acuerdo con Derrida, de pensamientos como el de Nietzsche o Heidegger, y de ellos rescata lo que él considera es una de las cuestiones que continúa afectando las reflexiones sobre el sujeto respecto a su singularidad desligada de la forma gramatical *quien*.

Entonces, si la “singularidad” es un motivo que retenemos por el momento, no es seguro ni *a priori* necesario que “singularidad” se traduzca por “quién” o quede un privilegio del “quién”. En el mismo momento en que Nietzsche y Heidegger han señalado, digamos, la desconfianza por la metafísica sustancialista o subjetivista, aunque existan entre ellos diferencias muy importantes, han continuado habilitando la pregunta “¿quién?” y han sustraído el “quién” a la deconstrucción del sujeto (Nancy 2005: 7).

Dirigiéndose desde esta atribución hacia una *Urform* de la experiencia trascendental en la que el sujeto se conforma con el no-sujeto y marcada, sobre todo, por el alter ego, Derrida confirma (Nancy 2005: 8) la deshomogenización del sujeto. En consecuencia:

No ha habido jamás para nadie El Sujeto, he allí lo que quisiera comenzar por decir. El sujeto es una fábula, tú lo has mostrado bien, y esto no significa dejar de tomarlo en serio (es la seriedad misma), sino interesarse en aquello que una fábula de este tipo implica en cuanto a palabra y ficción *convenida*... (Nancy 2005: 8).

Por lo tanto, una forma verbal dinámica es más próxima a definir esa singularidad a la que Derrida apela cuando señala lo que existe antes y después del sujeto, o sea, a su *differance*. En concreto, y posando estos términos en el ámbito literario y, consecuentemente, al de mi estudio sobre Fernando Pessoa, es posible encontrar en este sujeto, que se piensa a sí mismo, una forma poética análoga a la que describo y de la cual he estado desprendiendo, con ayuda de un imaginario real, una serie de hechos dialécticos, que decantarán en la justificación de un ideal estético creador, que involucra un estadio a la altura de la reproducción. La interpelación de lo uno por lo otro y viceversa, es una

interrogación a la estructura ontológica, que pensadores como Heidegger o corrientes como el realismo trascendental, no pudieron superar. Desde que existe *quien* pregunta existe la incógnita a propósito de *quién* pregunta. Por lo tanto, es posible advertir aquí una posible superación al problema metafísico impuesto por la estructura ontológica, al considerar esta singularidad de Derrida, a la que nombra *differance de sí* (o del sujeto), siempre y cuando se entienda al sujeto a partir del producto metafísico, gramático o imaginal, más que de la metafísica en sí.

En contraste con el Sensacionismo, la teoría de Derrida sobre el sujeto desustancializado pone énfasis en la función ejercida aún por este sujeto ante lo que él llama la *exposición no-económica al otro* con repercusiones en el sistema jurisprudencial de la civilización occidental. Esto se debe, en gran medida, a que la pregunta de Derrida es sobre lo que viene después del sujeto, mientras que el problema ontológico fundamental en Fernando Pessoa es sobre lo que existe entre el sujeto y el objeto como mecanismo impulsor de un epítome moderno de la vieja dialéctica entre lo abstracto y lo concreto. La metamorfosis poético-dramática de Pessoa permite imaginarnos cómo la oposición de dos términos se revierte en una identidad, para en seguida pensar la poética propuesta como una red cerrada de correspondencias. Es decir que, el significado de un proyecto heterónimo deriva, en gran medida, de cómo difiere cada parte del resto del campo estético, semántico e ideológico, más que de un resto o residuo dejado atrás por la imagen de cierto heterónimo. Ello equivaldría a la relación tradicional dada en un símbolo al respecto del significado y el significante.

Esto podría resultar bastante adecuado a lo que la *differance* intenta demostrar, sin embargo, y aunque el significado aquí es comprendido por su relación con otros símbolos y éstos solamente difieren de aquél porque las relaciones entre símbolos son distintas y se afectan recíprocamente. *Os vários fios da linguagem poética* (el lenguaje poético-dramático con el que se expresa la heteronimia pessoana) *vão e vêm de heterónimo para heterónimo* (Seabra 1988: 117). Aludiendo nuevamente al conflicto perpetrado por las afectaciones que se dan entre el sujeto y el objeto, bien podemos asegurar que este conflicto es central en el Sensacionismo, su abordaje representa una complejidad, demostrada mientras las ideas de

Derrida y Bachelard eran expuestas a propósito de este conflicto. Pessoa no agrega más claridad al asunto, sino que, por el contrario, pospone su resolución hasta la posibilidad del *Quinto Imperio*.⁴

Sentir y pensar son comprendidos por Pessoa como un juego metafórico cuyos efectos han sido valorados por los autores que abordé, pero, confrontando la teoría, el escritor lusitano combina las leyes de realidad con este juego; es el poetodrama, cuya dramaticidad es, de acuerdo con Seabra (1988: 116) un ajuste entre el pensar y el sentir:

Este ajustamento mútuo do pensar ao sentir e do sentir ao pensar, não se traduz, no entanto, senão numa harmonia momentânea e sempre precária de ambos os termos. Há entre eles, ao mesmo tempo, uma tensão (uma dramaticidade) permanente, que toma as mais diversas formas de coincidência e incoincidência, desde a diluição um no outro até à sua irreduzível exterioridade⁵.

La tensión referida por Seabra en esta cita puede coincidir con aquella expresada en los *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* (Pessoa 1980: 251). En dicho texto, el acto intelectual también parece ir en detrimento a favor de los elementos de la obra sensibles a la *fuerza*. Ahora podemos suponer que en estos *Apontamentos* también queda inscrito el problema sobre la objetivación de la subjetividad, y que la confusión sobre lo que Pessoa entiende por inteligir no deriva en una extirpación de esta facultad previa al acto de conocimiento, sino en algo que la trasciende y que es inmediatamente modificado por la sensibilidad. Ello también se encuentra, a su vez, superada por las cosas en sí. *Não é pois, de uma ablação do pensamento que se trata, más da sua identificação íntima, na*

⁴ Aunque es solo un hipótesis personal, no sería descabellado pensar en el *Quinto Imperio* planteado por Pessoa como una resolución a nivel estético y ontológico de los universales, pues en aquel mito, el objetivismo absoluto de los griegos está contemplado como posible fractura del cristianismo, es decir del verbo.

⁵ Este ajuste mutuo del pensar al sentir y del sentir al pensar, no se traduce, sino en una armonía momentánea y siempre precaria de ambos términos. Hay entre ellos, al mismo tiempo, una tensión (una dramaticidad) permanente, que toma las más diversas formas de coincidencia e divergencia, desde la dilución uno en el otro, hasta su irreductible exterioridad. [T. de A.]

linguagem poética, com a sensibilidade: a “ideia” é finalmente, no poema, sinónimo de sensação (Seabra 1982: 118). Esta sutileza ha complicado enormemente el estudio de la obra de Fernando Pessoa, y le ha agregado unas líneas más al problema de los universales, afectando así a toda la literatura. Si a lo largo del texto la evocación al sujeto ha sido constante no ha sido para comprometer su estatus actual, ni para examinar las nociones arrojadas por Pessoa sobre el tema, sino para intentar comprender la dimensión de un lenguaje poético, que da cuenta del estatuto ontológico de las entidades abstractas.

Básicamente, el problema, planteado desde el estudio de Mauricio Beuchot (1997), será expuesto para conocer las posturas y los puntos desde los cuales se ha partido con la intención de solventarlo:

Platón resolvió el problema aceptando que dichas entidades (los universales) son independientes de las entidades individuales, ya que las considera existentes en el mundo de las ideas. Esta es la postura conocida como “realismo extremo”. La postura contraria se conoce como “nominalismo”, la cual acepta las entidades individuales, y el menor número posible de entidades no individuales, que además pueden ser reducidas a individuos. Hay otra postura, que trata de ser intermedia entre las anteriores: el “realismo moderado”, que establece que los universales son entidades mentales que encuentran su correspondencia en propiedades que son inherentes a los objetos.⁶

Este mapa general asiste a la pluralidad de posturas suscitadas por estos problemas. No está por demás aclarar que existen muchas otras posturas que amplían o reducen las distancias entre aquellas tres posiciones programáticas,⁷ cuyas consecuencias permean discursos científicos y estéticos. Esta precaución tiene como objeto delimitar una postura que, de aquí en adelante, sea útil para comprender el devenir poético de Pessoa, que, como

6 Hugo García Macías: La ontología de los actos de habla y el problema de los universales. En Eero Tarasti (Ed.) *Communication: understanding misunderstanding*. The International Semiotics Institute. Tartu 2009, pp. 494-501.

7 Podemos hablar del realismo ingenuo, del crítico o del metafísico; del nominalismo escolástico, de conceptos, de semejanza, etc.

ya vimos, se reclina sobre el imaginal verbal dinámico de las oraciones enunciativas entorno al cual la poesía heterónima tiende una red cerrada de correspondencias. Siendo lo más relevante en esta definición la entidad imaginal, por ser ésta sobre la que recae el estatuto de imposible verosímil, contemplaré, desde una posición nominalista, tal entidad, considerando, asimismo, sus componentes abstracto y concreto. Así, analizando las intersecciones entre la nominalización y la imagen. Respecto al hecho literario, lo primero que destaca es el carácter meramente representativo de la abstracción que subyace al lenguaje metafórico de este hecho, el cual, además de ser distinto a la realidad objetiva a la que pretende referirse, es distinto de los demás signos que conforman el mensaje semiótico en su totalidad. Incluso cuando estos signos ponen en marcha funciones intelectuales a partir de un *vestigium* o una *imago*⁸, cada una contiene una función significativa diferente. Mediante el nominalismo, no sólo nos encontramos frente a una noción de signo que lo concibe como insustituible e irrepetible, sino también ante una intelección que únicamente acontece en sincronía con la *imago* que lo genera. Es decir que el problema de los universales se deduce en la abstracción irrepetible y existente como entidad portadora de sensaciones.

En la *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* de Wilhelm von Ockham, abordada por Teodoro de Andrés, se percibe el problema de las “ideas” abstractas que el lenguaje genera, pues, en el caso del nominalismo, éstas no serían más que sólo nombres adjudicados a las cosas, *flatus vocis*, y carecerían de una existencia real. Tomemos, como ejemplo, este pasaje de Pessoa ortónimo:

A primeira verdade da sociologia (...) é que a humanidade não existe. Existe, sim, a espécie humana, mas num sentido somente zoológico: há a espécie humana como

⁸ El estudio estos términos en el presente ensayo corresponde a su exposición en Teodoro de Andrés: *El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos 1969, pp. 80-89.

*há a espécie canina. (...) sociologicamente, não há humanidade, isto é, a humanidade não é um ente real.*⁹

Es relevante señalar que el corte escolástico de este nominalismo, permite la convergencia entre las posturas de Ockham y Tomás de Aquino: ambos afirman que existen apenas “cosas individuales, almas individuales e actos de conocimiento”; tanto uno como el otro admiten lo *universale ante rem* (lo universal antes de las cosas), pero sólo para explicar el acto de la Creación Divina (Andrés 1969: 80-89). Repárese en que ambos combinan, en una misma proposición, “cosas”, que serían los objetos sensibles y construidos materialmente, con “almas”, cuyo significado revela la influencia de la noción de la inmanencia material del alma. Esta herencia de raíz griega es compartida por Fernando Pessoa, quien enfatiza la necesidad de un objetivismo gestante de la reconstrucción pagana.

Esta lógica de corte nominalista permite aludir a la no-universalidad de las abstracciones vinculadas a las proposiciones simples del lenguaje, para preferir los límites de una estructura natural y espontánea, que, en este caso, imita aquella implícita en la formulación de un teorema, el cual se constituye de: una tesis introductoria, seguida de una antítesis, las cuales se sintetizan, al final, con un silogismo. De forma similar *a poem is an intellectualised impression, or an idea made emotion, communicated to others by means of a rhythm. This rhythm is double in one, like the concave and convex aspects of the same arc: it is made up of a verbal or musical rhythm and of a visual or image rhythm, which concurs inwardly with it.*¹⁰ Es menester aclarar cuando el poema es una impresión

⁹ La primera verdad de la sociología (...) es que la humanidad no existe. Existe, sí, la especie humana, pero solamente en un sentido zoológico: hay especie humana como hay especie canina (...) sociológicamente no hay humanidad, la humanidad no es un ente real. [T. de A.] Fernando Pessoa: *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional*. (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão.). Lisboa: Ática 1979, p. 19.

¹⁰ Un poema es una impresión intelectualizada, o una idea hecha emoción, comunicada a los otros por medio de un ritmo. Este ritmo es doble en uno solo, como los aspectos cóncavo y convexo del mismo arco: está compuesto de un ritmo verbal o musical y de un ritmo visual o imagen, que concurren interiormente en él. [T. de A.] Fernando Pessoa: *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.). Lisboa: Ática 1966, p. 74.

intelectualizada o una idea transformada en emoción, porque la diferencia entre estas determinaciones del poema es la misma que existe entre los heterónimos, quienes desarrollan la imagen en distintos ritmos, tal y como le ocurre a sus ritmos verbales. Vemos así, que el significado de un poema, en la poesía heterónima, deviene en la relación entre sus ritmos verbales y sus ritmos imaginales, para lo cual se ha conjeturado y discernido entre los entes por su manera de presentarse a los sentidos, evitando con esto la multiplicidad sin necesidad; y me refiero a la multiplicidad de interpretaciones y de signos que no encuentran una relación intelectual con este ritmo doble. ¿Cómo significa entonces el poema, la poesía y el poeta en la heteronimia? Nuevamente es por medio del nominalismo que es posible hallar una respuesta. En la *función significativa*, tal como es abordada por Wilhelm von Ockham en *Summa Logicae* según las tesis presentadas por Teodoro de Andrés; para que algo signifique, dice Ockham, basta con que el significado se distinga de ese algo y además lo remita. Cómo y a qué remite es lo que la función significativa de la cosa determina. Más allá de que se conjetura una segunda realidad a partir de la función significativa, lo interesante, en el caso de Pessoa, es el análisis de los diferentes niveles en que se realiza dicha función. El *vestigium* y la *imago*, como signos, refieren a otra realidad derivada del nivel de significación representativa. Esta otra realidad, conocida en tanto que genera intelecto, se configura a partir de la *imago*, que es de tres formas. Una de ellas encubre una voluntad, en la segunda ésta se encuentra ausente, aunque ambas convergen en el hecho recordativo. La tercer forma de *imago* se halla en la intención de polarizar la segunda realidad a su tendencia “necesaria y natural *secundum rationem productionis*.” El ejemplo que Ockham propone, para esta tercer forma de *imago*, es el que representa la filiación del hijo con respecto al padre en términos teológicos. El carácter significativo del *vestigium* también comprende tres sentidos. Tal como la base de la *imago* es la semejanza de ésta con la realidad remitida, para el *vestigium* lo será la proposición contingente relativa a dicha realidad. Los dos primeros sentidos del *vestigium* radican en suscitar la intelección simple siendo aptos para confluir con la *imago*, en tanto que son mas directas que el tercer sentido del *vestigium*, el cual depende de una intelección proposicional más contemplativa del “hecho de la impresión de la huella”.

Lo que es preciso resaltar a partir de este marco es la noción de la significación representativa que se deduce de ambas formas (*imago* y *vestigium*) donde la cualidad de ésta radica en la intelección que parte de un conocimiento previo de la realidad que pretende ser representada. Es decir, la *imago* y el *vestigium* presuponen una idea abstracta la cual, para ser comparada con la poética de Pessoa, se devaluará, dará paso a una estructura espontánea que fundamenta la significación lingüística.

La poesía de Campos está arraigada a la abstracción de esta *imago*, pero antes de profundizar al respecto, será necesario deslindarse medianamente del nominalismo ockhamista, para abordar las rehabilitaciones y relecturas que Avicena aporta a la solución nominalista del problema de los universales. Avicena ha sido, quizás, uno de los más hábiles al lidiar con el problema de estas entidades, abstractas para algunos y concretas para otros. Plantea que *el pensamiento da origen a la generalidad de las formas*.¹¹ Para Avicena, los universales (es decir, los géneros) son simultáneamente antes de las cosas, en las cosas y después de las cosas. Son antes de las cosas individuales en el pensamiento divino; son en las cosas en los objetos individuales; son después de las cosas en nuestro pensamiento. Explícitamente, asistimos a una conformación de la abstracción con base en la interconexión entre la consciencia cuyo origen es trascendencia, es decir, que transgrede el espacio y el tiempo, por un lado; y, por otro, la materia construida a partir de la función de los parámetros que sigue un cuerpo en movimiento.¹²

Sigilosamente, se ha venido planteando la incorporación de ciertos aspectos de las entidades universales al código que me encuentro próximo a aplicar al lenguaje poético de Fernando Pessoa. Claramente, el nominalismo que he abordado no corresponde directamente a un solo autor o época, sin embargo, los estatutos ontológicos y metafísicos

¹¹ Henry Corbin: *Avicena y el relato visionario*. Argentina: Paidós 1995, p. 44.

¹² La psicología experimental es un importante aliado en la dilucidación de estos parámetros pues aborda los sistemas bajo los cuales se constituyen, desde el sujeto, procesos como la memoria, la percepción, el lenguaje, etc.

puestos en juego desde esta dinámica, me permiten acceder al intersticio en el que la imagen de lo representado es, y al mismo tiempo no es, el referente en el mundo.

Abstraer la realidad, interna o externa, y concretarla en una imagen es más complicado de lo que suele decirse, es de hecho el quehacer de la metáfora moderna y la manera de llevarla a cabo en Álvaro de Campos, la que acapara ahora la atención de mi análisis.

Considero que dicho heterónimo representa el grado paroxístico de la dramaticidad de la obra pessoana, lo cual nos advierte sobre un carácter fiduciario acumulado en la modernidad de este discurso poético. Más adelante me referiré con precisión a este carácter, por ahora, la precisión a señalar respecto a la dramaticidad me lleva a conjeturar de nuevo sobre la tensión implícita en este fenómeno. *Para Álvaro de Campos, as sensações, levadas ao seu excesso, desembocam também no pensamento, como si este não fosse mais do que um limite para o qual ellas tendem*¹³ (Seabra 1982: 120): *Com a força de sentir, fico só a pensar*¹⁴ (Pessoa 1944: 52). La objetivación de la subjetividad (que sería probablemente una consecuencia de la *difference* de sí) en Campos, apuesta, sí, por una predominancia del Sensacionismo, pero las deducciones que parten del exceso en la expresión poética parecen sugerir, nuevamente, que la intersección de las líneas del subjetivismo y el objetivismo sólo es posible en la metáfora, la cual también hace posible que de la multiplicidad de sensaciones expresada en este exceso derive la contradicción misma.

¹³ Para Álvaro de Campos, las sensaciones llevadas a su exceso desembocan también en el pensamiento, como si éste no fuese más que un límite hacia el cual se despliegan [T. de A.].

¹⁴ Con la fuerza de la sensación, sólo estoy pensando [T. de A.].

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,
 E amar as coisas como Deus.¹⁵

Campos, el poeta sensacionista por prestancia, es quien mejor traduce los postulados estético-poéticos del Sensacionismo. De tal suerte a la sensación, en su fase objetiva, se le añade la consciencia, como fase subjetiva, para fundamentar la expresión artística y poética. Si la expresión poética emana de la conciencia de las sensaciones, ésta no accede verdaderamente al discurso artístico, sino en la medida en que se torna consciencia de sí misma, así las sensaciones son, simultáneamente, sentidas y expresadas. Pero, ¿cómo puede una sensación ser sentida y expresada? Nos hallamos nuevamente ante el intersticio en el que es necesario revalorar y replantear tanto la sensación como la objetivación de ésta o sea su expresión.

Esta expressão, varia em função da natureza, da intensidade e da complexidade da sensação em causa: “para o sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra”. Expressar consiste, por consequência, em objectivar a subjectividade: “Toda a arte é criação, e está por tanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo...”.

E assim nos confrontamos de novo com o objectivismo: Campos reencontra Caieiro, após dele se ter afastado (Seabra 1982: 181).¹⁶

15 Sentir todo de todas las formas,/Tener todas las opiniones,/Ser sincero contradiciéndose a cada minuto,/Desagradarse a sí mismo por la libertad plena del espíritu,/Es amar las cosas como Dios. [T. de A.] Pessoa, Fernando: *Álvaro de Campos. Livro de Versos*. Lisboa: Estampa 1993, p. 26.

16 Esta expresión varia en función de la naturaleza, intensidad y complejidad de la sensación: “para el sensacionista, cada idea, cada sensación a expresar, debe ser expresada de una manera diferente de aquella que expresa otra”. Expresar consiste, como consecuencia, en objetivar la subjetividad: “Todo arte es creación, y está, por lo tanto, subordinado al principio fundamental de toda creación: crear un

Después del recorrido hecho en el presente texto en torno a los problemas sobre la abstracción del pensamiento, de la sensación, o mejor dicho, de ambas, arribar a este punto en el que Álvaro de Campos accede a una lógica de la estética ha ameritado elaborar una pequeña historia de la crítica de la crítica como metáfora moderna. Y entorno a esta valoración cabe preguntarnos si todo acontecimiento estético no es más que la consciencia de la consciencia llevada a tal grado, que es posible crear una taxonomía de mundos posibles.

El fondo de irrealidad que impregna la metáfora moderna es llevado a un nivel superlativo por Pessoa, lo cual permite revelar la función de dicha metáfora que, en instancias civilizacionales, es muy similar a la del mitologema¹⁷, ante lo cual es posible deducir que, tanto la metáfora como el mito, no son sólo el origen del lenguaje y de sus consecuencias sociales, sino que también se hallan al nivel de la reproducción. En ambos casos existe una imagen primordial en *differance* ante sus derivados culturales y ante otras imágenes. Encontrarse al nivel de la reproducción; de la consciencia de la consciencia, consiste precisamente en liberar esa imagen primordial y reconocer su familiaridad y a partir de esto construir sus propias categorías para reproducir una metáfora nueva sin romper con los componentes que causan el extrañamiento y las disonancias. Tal como la función de la crítica es producir literatura, y como la del psicoanálisis sería producir inconsciente o, en el caso de la filosofía producir metafísica, la función primordial de la metáfora es producir más metáfora, que a su vez, produce literatura, que, finalmente, perpetua el mito, ante lo cual nos volvemos a encontrar con el carácter fiduciario de la imagen.

todo objetivo...”. Y así nos enfrentamos de nuevo con el objetivismo: Campos reencuentra a Caieiro después de haberse apartado. [T. de A.]

¹⁷ El término se emplea en el sentido abordado por Károly Kerényi (2004: 17) y se refiere a la tradición que, cargada de elementos antiguos, se convierte en materia especial que es reorganizada constantemente en relatos conocidos: Combates divinos, entre héroes, descenso a los infiernos, etc.; dando pie a la génesis de los mitos. Este mitologema, según Kerényi, es materia que condiciona y cohesionan al mito y a la poesía.

En toda civilización sobrevive una especie de metáfora o mitología comprometida con la nada y en ocasiones hasta en desacuerdo con los hechos. La metáfora es protagonista ahora de otra tensión entre la víspera, representada por el pasado vivo, y cierto mañana que acapara nuestra preocupación. Así, algo que parecía un lamento moderno se expone ahora, a través de la metáfora, como una dolencia de aquellos momentos en los que la apuesta por el mañana es una preocupación que ocurre en el instante, en el ahora. La metáfora conserva, pero también transforma gracias a las creencias sobre lo familiar, es decir, sobre lo reconocible en una metáfora, que se perpetúan en los mundos míticos.

El juramento, el crédito, el contrato, la firma, las relaciones que ellos suponen, la existencia del pasado, el presentimiento del porvenir, las enseñanzas que recibimos, los proyectos que formamos, todo eso es de naturaleza enteramente mítica¹⁸ y han existido y se han generado en épocas en las que la metáfora ha ocupado un lugar preponderante en los discursos hegemónicos. El carácter esencial de esta mítica es permitir la desigualdad en los trueques (tal como en la metáfora es posible el trueque de palabras inconexas). Trueque de lo presente, de lo sensible, de lo real, por ventajas imaginarias. Sobre tal punto me gustaría poner en relieve que es en este carácter fiduciario de la metáfora donde observo su importancia capital, pues éste no es sólo el origen de todo intercambio lingüístico, sino que, incluso, considero que permite la convivencia y contrarresta las asperezas en aquellas relaciones donde resulta necesario anteponer una verdad mítica para surcar el sendero *real* de la imaginación creativa. Es necesario, pues, para completar la teoría de los actos de habla, integrar en ella los procedimientos de aprehensión y deconstrucción de entidades lingüísticas, que favorezcan la construcción de la metáfora como generadora de significado.

No existe así, forma codificada alguna que sea inmune a la recodificación de sus lenguajes con el propósito de socavar dicha forma, sin que sea imposible aprovechar las ventajas que ofrece el código que se piensa desechar. Una de ellas es que es relativamente sencillo reconocerlo y traducirlo. La instauración de una ficción social se debe a un doble quehacer muy similar al que se acaba de describir, ya sea desde un relato individual o desde

¹⁸ Paul Valéry: *Política del espíritu*. Buenos Aires: Losada 1997, pp. 98-99.

uno colectivo. La noción de ficción social la hayamos ampliamente estudiada en *O banqueiro anarquista* (1922) y puede entenderse como todo aquello que se sobrepone a las realidades naturales, ocultándolas y derivando así en distintos grados de opresión, dependiendo del tipo de ficción y de sociedad en la cual ésta se va arraigando. Una ficción social que enuncia el yo es la ficción estética, porque es la que perturba la relación de el sujeto con sus sensaciones; una ficción social enunciada por el otro es una ficción moral y de costumbres. Así, cada uno de los discursos cuenta con su propia narrativa.

En ambas representaciones del discurso, podemos apreciar metáforas cuyos significados remiten al campo mitológico o ideológico, dependiendo del código. Es aquí dónde el manejo semántico, para comprender la relación entre metáforas mitológicas y metáforas ideológicas, se vuelve imprescindible. Anticipadamente, en el segundo capítulo, señalé el análisis semiótico que hace de *Mensagem* un poema ejemplar para demostrar las interacciones que ocurren en el traslado de códigos. En aquella ocasión resalté la incorporación de la mitología local al sistema ideológico de la literatura portuguesa modernista. Ahora, lo que sigue siendo necesario, es demostrar y explicar cómo ocurre la interacción de ese mitologema a un nivel cosmopolita en la poesía de Fernando Pessoa. Consecuentemente, lo que tendremos ante nosotros será la única forma en la que Pessoa concibe una verdadera revolución social.

Las ficciones sociales locales son insuficientes. Es necesario integrar a éstas las ficciones sociales provenientes de un lugar ajeno al que se presenta como terreno fértil para una revolución, lo que es muy similar a decir que una parte del lenguaje de tradición nacional debe ser expuesto y transformado, incapaz de mantenerse, este lenguaje local se va acercando a su representación abstracta para no desaparecer. Es en este momento en el que las metáforas comienzan a funcionar. Pensemos, nuevamente, en *Mensagem*. La carga simbólica del poema lo dota de un valor informativo y comunicativo contagiado de fuentes míticas, históricas e ideológicas. Estas tres fuentes están expresadas de diferentes formas dentro del poema. El estilo lírico épico, el panorama factual histórico, los motivos heráldicos, etc., le permiten a Pessoa explorar los alcances del mito inmerso en una dinámica comunicativa que sobrepasa la actividad social. La circulación de sentidos genera,

en los discursos artísticos, la enunciación de una denuncia, ya que revela zonas inexploradas de la cultura y evidencia las carencias de ésta. En el caso del discurso literario, la información estética y la información semántica transmiten dicha enunciación, pero al ser imposible la traducibilidad de la primera, la dialéctica de los sentidos de un texto recae en la abstracción de los símbolos. Así, mientras esta abstracción confiere unidad a la obra literaria, los traslados semánticos que ocurren a partir de la comprensión y uso de esta abstracción, le dan a la obra una proyección que sólo puede prosperar en lengua extranjera,¹⁹ ya que posee un carácter utilitario y prepara las acciones novedosas y que rompen con la redundancia del sistema ideológico local. El cosmopolitismo, en su sentido (estético-ideológico) funciona de ésta manera y para demostrarlo, cito a Andrés Ordóñez, quien en su estudio sobre el pensamiento político de Pessoa, el cual sirve de introducción a *Contra la democracia. Una antología de textos políticos*, afirma lo siguiente:

En pocas palabras, (Pessoa) no concibe que un grupo de hombres nacidos en el mismo medio, educados de manera semejante, sujetos a las mismas influencias y, herederos del mismo patrimonio social, pueda tener ideas distintas y, en consecuencia, actuar diferentemente en la vida social. [...] Así las cosas, para Pessoa la súbita sustitución de un régimen por otro distinto, es decir, revolucionario, lo único que trae consigo es la prolongación de los mismos vicios y corruptelas del régimen anterior, puesto que los nuevos dirigentes son, pese a todo, producto del mismo grupo social, agravados por dos factores: uno, el caos y el desarreglo social inherentes al cambio revolucionario y, dos, la inexperiencia de los nuevos gobernantes.²⁰

Así, las acciones novedosas, incluyendo las obras literarias que irrumpen en determinada civilización deben sobreponerse a las revoluciones fundamentadas en lo que él

¹⁹ Abraham Moles: *Teoría de la información y percepción estética*. Júcar 1976, p. 129.

²⁰ Fernando Pessoa: *Contra la democracia: una antología de escritos políticos / Selección, traducción y ensayo introductorio de Andrés Ordóñez*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985, pp. 13-14.

llama la opinión pública, la cual, al no lograr superar el complejo ideológico, basa su conocimiento en los instintos, que, al ser un mecanismo de conservación del orden social, rechaza las innovaciones. Ante esto deduzco que, la opinión pública, es la institucionalización del hombre misonéista y de los hábitos culturales que él practica. El cosmopolitismo interviene, entonces, en una tradición herida, como contrarrevolución (la única revolución legítima para Pessoa), de lo cual se desprende que las revoluciones nacionales no existen, ya que éstas tienden a especular sobre el pasado sin extender su actividad hacia lo posible como especie de facultad. Es decir, que una revolución, vista como verdadera innovación, estética o ideológica, una verdadera herida a la tradición, debe provenir de una clase que extienda su actividad hacia el futuro. Creo que la información semántica que sustenta el mito, también sustenta las profecías. Lo relevante de esta afirmación, es que es el escritor cosmopolita quien logra profetizar y revolucionar, pues su idea de lo posible guarda una relación con la tradición y con la universalidad.

Paul Valéry señala en *La política del espíritu, nuestro soberano bien* (1997: 87-90) que una de las causas de la crisis del espíritu moderno es la incompreensión de este fenómeno, pues señala que la memoria (vista como tradición) y la previsión (vista como una forma de especular a partir de la universalidad), no han podido conjurarse en un mismo autor. Su explicación es la siguiente (1997: 89):

El espíritu tiende a no repetirse nunca, rehúye la repetición, aunque le ocurra repetirse por accidente. Por lo contrario, tiende siempre a encontrar la ley de una serie, a pasar al límite (como dicen los matemáticos), es decir, a dominar, a superar, a agotar en cierto modo la repetición prevista. Tiende a reducir a *fórmula* la infinidad cuyos elementos identifica. [...] el conocimiento comporta una voluntad contraria a la particularidad, a la singularidad de los instantes.

Pero aclara lo siguiente (1997: 89):

Ésos no son más que caracteres superficiales, fluctuaciones de la sensibilidad; pero el soporte de esas apariencias, la sustancia de esos accidentes, es un sistema de

períodos o ciclos de transformaciones, que se cumplen fuera de nuestra conciencia y generalmente a la sombra de nuestra sensibilidad.

Ante dichos razonamientos, no es extraño que las conclusiones de Valéry sean similares a las de Pessoa. Incluso en nociones tan particulares, como la sensación vista como fuente de conocimiento estético y político, las coincidencias permiten estructurar, en un sistema con mayores alcances, la estética sensacionista. En la siguiente cita (1997: 90), por ejemplo, podemos percibir la misma dialéctica entre lo ya consolidado (pensando en una tradición), y la ruptura (o la intervención de lo posible, es decir, la previsión, en dicha tradición), teniendo como eje la sensibilidad:

Nuestra sensibilidad produce este efecto de romper en nosotros a cada instante esa especie de sueño que se concertaría con la monotonía profunda de las funciones de la vida. Debemos sentirnos sacudidos, advertidos, despertados a cada instante por algunas desigualdades, por algunos acontecimientos del medio, algunas modificaciones en el desenvolvimiento fisiológico; y tenemos órganos, poseemos todo un sistema especializado que nos allana inopinada y frecuentemente a lo nuevo, que nos urge a encontrar la adaptación conveniente a la circunstancia, a la actitud, al acto, al traslado o la deformación que anularán o acentuarán los efectos de la novedad. Este sistema es el de nuestros sentidos.

En resumen, podemos percibir en Pessoa una tendencia por conservar las clases sociales, pero basándose en las fluctuaciones en la sensibilidad, propias de la modernidad, que permiten o restringen la percepción de la dialéctica tradición nacional-cosmopolitismo. Las causas estéticas y las consecuencias ideológicas son exploradas por Pessoa a partir de dos artefactos literarios, la mitología y la profecía, cuyo examen requiere de un manejo permanente de la metáfora, y así ser capaces de crear un plan para los trueques futuros entre significados, pero partiendo del conocimiento del valor abstracto, que tiene la sensibilidad. Al ser la sensibilidad un metáfora por sí misma, Pessoa la estudia inserta en el relato que dicha sensibilidad crea en torno a sí. Tal relato es hallado en el pasado griego, descrito en la

estética no aristotélica, y creado en la heteronimia, en el *drama em gente*; en la pluralidad de visiones de mundo, propicias en un autor que ha asimilado su historia, individual y colectiva, y ha traducido a un lenguaje cosmopolita todas las evidencias de los descabros de esa historia. Y así, a partir de esta traducción se aventurar a la profecía, al acto revolucionaria, ya como un autor capaz de sentir y hablar varias lenguas, lo que le abre también las puertas a ideologías desconocidas.

*Ser revolucionário é servir o inimigo. Ser liberal é odiar a pátria. A Democracia moderna é uma orgia de traidores.*²¹

²¹ *Ser revolucionario es servir al enemigo. La Democracia moderna es una orgía de traidores* (Pessoa 1980: 311).

Conclusiones

Como si fuese un objeto elaborado en la intersección en que se cruzan el alma subjetiva y un espíritu colectivo objetivado, la obra de Fernando Pessoa se asienta en el dominio de la situación que encarna la modernidad. Desde casi cualquier punto de vista, es posible aceptar que referirse a lo moderno es reconocer determinados conflictos en la cultura como parte de una segunda naturaleza humana. Dentro de estos conflictos existen otros tantos que involucran esferas más específicas de la cultura.

La confrontación expuesta como parte fundamental de la poética de Pessoa involucra a los ámbitos artísticos y sociales de la cultura, pero dado que el intercambio y el flujo de información entre estas dos esferas representa un traslado de símbolos en significados, he decidido afrontar este cruce orientando la investigación con el afán de rescatar aquello que se mantiene más puramente abstracto en el momento en que la cultura se convierte en una patología psíquica del cuerpo social.

La modernidad implica la decadencia pues de valores que al ser incluidos en el mercado de las literaturas, deben convertirse en una cosa apta para conmover a las masas. Así funcionan la política y el arte modernos. En el Sensacionismo desarrollado por Fernando Pessoa la sensación se torna en la metáfora que abarca dimensiones semióticas de diferente orden, exhortando así al crítico literario (y de la cultura) a establecer claramente las relaciones entre la imagen y la palabra, pues en esto se basa la estructuración siempre inconclusa que parte de la literatura, que es palabra, hacia una cadena de ensayos que describen la vida, la cual, desde mi punto de vista, deriva del flujo cultural. Este punto de partida me ha servido para pensar la sensación descrita por Pessoa como algo más que una metáfora, porque, aunque esta figura nos ayuda a comprender el fenómeno, la literatura descrita por el Sensacionismo excede la naturaleza lingüística. Tanto Paul Valéry, como Gilbert Durand han observado este fenómeno, y han señalado procesos en los cuales ocurre un traslado entre significados lingüísticos, cuyo discurso, más allá de transformar la realidad social inmediata, ha acuñado su mensaje sobre las capas psicológicas y estéticas de la humanidad. El discurso de este traslado confronta los hechos históricos y los medios en

que éstos transportan sus significados en la sociedad y sus consecuencias dentro de las representaciones inmateriales de la cultura, en un empeño por descubrir una historia de la imaginación que, desde mi perspectiva, se halla en la sustancia misma del arte.

La cualidad del Sensacionismo es concebirse a sí mismo como instaurador de una mitología moderna de alcance cosmopolita utilizando la sensación como símbolo de una tensión, que ocurre en el instante, entre las bases cognitivas y epistémicas de los entes sensibles, ya sea el individuo, o la cultura; y la intervención que éstos sufren por parte de sus condiciones periféricas, las cuales, se hallan mayormente expuestas a ser transformadas por la imaginación. El resultado de dicha afirmación sensacionista es una tradición herida por una imagen simbólica que, además, facilita la ejecución de aparatos que reestructuran y reinterpretan constantemente el símbolo. La tensión dialéctica descrita por el estructuralismo¹ es abordada por Pessoa desde su arista mística. El proceso descrito en los *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, cumple con la contención de eventos históricos, pero más allá de eso, al partir del planteamiento de un objeto abstracto, que resulta de las traducciones entre lenguajes estéticos y sociales, la teoría abarca una realidad meramente sensitiva, ante lo cual podemos afirmar, con toda seguridad, que Pessoa vierte en su teoría literaria su conocimiento del arquetipo interior/exterior, que extrae de una mitología moderna, desde la cual, dicho arquetipo ha sufrido cambios radicales. Desde la velocidad con que lo interior y exterior se comunican, hasta las instancias que ésta comunicación tiene que cruzar (más bien movimiento de vaivén) para desembocar en la creación de una obra de arte, se encuentran descritas por el Cubo de la Sensación. Tal Cubo reúne partes que habitan en un terreno conciente, pero también se ocupa de congregar aquellas instancias aisladas y que aún no han sido descubiertas por el individuo que las atraviesa.

Practicando, como auténtico portugués, en torno a la metáfora de la navegación, Pessoa se dispone a explorar, desde un horizonte inestable, el futuro de la literatura, la

¹ Véase *Sobre el estructuralismo* en Jan Mukarovsky: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 157-170.

cultura y de la política, configurando una mitología minuciosamente detallada de los papeles modernos que interpreta el hombre que es conscientemente traductor del presente, e inconcientemente del pasado y de sí mismo. Cuando Pessoa revela esta idea de sensación, describe también un plan erostratrático para ocupar los espacios vacíos que la patología cultural ha develado, sin tener presente que el carácter sistémico de la sensación, exigirá inmediatamente una sustitución para dichas ausencias. Tal como el capitalismo causa efectos perversos en la cultura, el envilecimiento de la sensación como la he venido describiendo, ha partido de las élites descompuestas. La crítica del Sensacionismo constantemente está basada en la dialéctica que implica la influencia de estas élites (que se hallan presentes tanto en la sensación particular, en forma de escorzo mnemónico, como en la colectiva en forma de relato histórico) sobre la opinión pública, que siendo la parte más modelada y monotemática de los mensajes colectivos, su pseudocrítica queda restringida al presente, en el carácter fiduciario de la palabra escrita, dado que es en los signos que operan por convención donde el significado se homogeniza.

La estética sensacionista intenta superar esto evocando una dimensión trascendente en el hecho de experimentar el mundo a través de una sensibilidad que, siendo gestada en los auges de la modernidad, hiere por sí sola la tradición de la cultura en la que el individuo se encuentra inmerso, al mismo tiempo que la reafirma. ¿Pro o anti historia? Si aplicamos esta lógica a una teoría que estudie la evolución moderna de la literatura, nos percataremos de aquellas dimensiones que, estéticamente, van conformando la historia (o antihistoria) de las obras literarias consideradas por Occidente como universales:

Una vez que ha ocurrido el fenómeno de la percepción (sensación) del objeto real, mientras éste se encuentra en constante conformación a partir de toda existencia susceptible de ser simbolizada, progresivamente va actuando como materia prima de la obra artística. Así, los objetos mentales pueden ser reales cuando, por medio del símbolo, transforman la tensión, aquella que Pessoa inscribe en la sensación, en un mensaje apto para ser la intención de una obra de arte. Lo que muestra este símbolo, que por medio de la inteligencia ahora alcanza el estatus de obra de arte, es la traducción de un elemento que comprende la unión de opuestos para estimular la imaginación a una progresión geométrica

(Pessoa 2009 260). De acuerdo con Pessoa, el resultado forma parte de las condiciones necesarias para la creación de una obra literaria universal, ya que describe un proceso de observación bastante activo, el cual sólo puede ser realizado en un proyecto heterónimo. Sería muy ingenuo seguir pensando que este proyecto sólo se reduce a la adscripción de diferentes nombres en la producción poética, cuando he comprobado que, en torno a las diferentes formas estéticas con las que Pessoa expresa imágenes, ideologías y hasta mitologías, el traslado de símbolos es actuado por los heterónimos en un *drama em gente*. La inquietud de mi estudio ha sido dirigida a valorar cómo se desarrolla el drama entre el nacionalismo y el cosmopolitismo literario, considerando, sobre todo, el intersticio que se crea a partir del traslado de material simbólico, estético y cultural. Justamente, para abarcar todas estas esferas es que Pessoa hace funcionar la sensación como una metáfora, pero más cercana al símbolo descrito por Gilbert Durand en su análisis de la representación imaginaria abordado en *Las estructuras antropológicas del imaginario* y *La imaginación simbólica*,² (incluso se podría abordar, desde tal autor, una descripción sensacionista a nivel antropológico). Si observamos que dicho autor aborda una oscilación entre el signo y el símbolo en el proceso de la representación imaginaria,³ podremos reconocer que la imaginación o imagen simbólica, crea significados a partir de una dialéctica entre símbolos diiréticos y glictomorfos. Coincidiendo así con el proyecto de Pessoa de partir de la sensibilidad para encauzar una imaginación creadora copartícipe del discurso unificado, acabado y cerrado —como lo sería la literatura cuyos referentes estéticos, temáticos y culturales, se restringen a valorar las tradiciones y usos del lenguaje localizados dentro de una sola cultura llamada nación y un sólo medio de expresión llamado lengua— y del discurso polisémico, inconcluso y abierto, constituido a partir de la intervención, pero sobre todo, de la oposición que la literatura extranjera o externa a una “nación” encara en el momento de su recepción por parte de esa colectividad que resguarda su herencia cultural en libros y documentos cuyo valor histórico se restringe a un código más o menos estático.

² Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1987, pp. 9-23.

³ Blanca Solares Altamirano: *Gilbert Durand. Imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico* en *Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Políticas*, 211, 2011, pp. 13-24

Así, el conflicto que he abordado en el presente estudio crítico, no aspira a ponderar la literatura cosmopolita sobre la que puede considerarse de herencia nacional restringida a una sola lengua, o lo que también he optado por nombrar nacionalismo literario, debido a que restringe su función a cohesionar una sola lengua, un sólo sistema de hábitos y relaciones condicionadas; sino a demostrar que el Sensacionismo exhibe las traducciones semánticas que ocurren tras el encuentro dialéctico entre estas dos formas de literatura.

La categoría cultural que he problematizado, abarca una herencia caracterizada por leyes propias que la desvían de la realidad del mundo en que brotan. La literatura, como arte capaz de simbolizar, se encuentra constantemente en esa dialéctica. El aporte de Fernando Pessoa a la cultura universal, reside en el uso de dicha dialéctica para describir, tanto el fenómeno de la creación literaria, en su estrato individual e íntimo, como aquél otro que parte de la inserción de formas inconclusas y externas a la vida de dicha creación, pero que contribuyen de manera positiva a la evolución de esta creación como obra artística universal. Por otro lado, Pessoa critica abiertamente el efecto negativo de la correlación de dicha creación literaria con el discurso político o el de la opinión pública. Aquello que él llama *génio fictício*⁴ se identifica como tal por el hecho de envilecer su discurso estético con el propósito de agradar a la época, colocando a la cultura como instrumento de la política. En oposición a ello, el *génio real* se manifiesta por colocar hábitos políticos al servicio de la cultura de valores finos; como inadaptación al ambiente, viviendo así una oposición a la época, y que es interiorizada porque existe la intención de no agradar a la opinión pública. De este modo, su tarea consiste, no en presentar dos tradiciones (en este caso, la cultural y la política) para hacerlas converger, sino en presentar algo realmente novedoso (podría decirse que, sin tradición definida dentro del grupo social) ante una tradición. Al respecto, comenta el mismo Pessoa:

Este valor do elemento de exotismo, tão patente no caso provinciano de Burns, é evidente em níveis mais elevados. Muita da glória de Homero, merecida como é,

⁴ Cf. Fernando Pessoa: *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2000, pp. 68-69.

deve-se a pessoas que não sabem ler grego. O seu prestígio é, em parte, o de um Deus, porque, como um Deus, é simultaneamente grandioso e mal conhecido⁵ (2000: 71).

Pessoa alude al artista universal como héroe mitológico, quien realiza una traslación espiritual, como prueba iniciática, hacia otro mundo, siempre incógnito. Su desciframiento progresivo y el retorno a la claridad de la vida real, guardan el secreto de la creación lucida, dotando a la imaginación de una elasticidad entre lo uno y lo otro “lo que permite comprender la perpetua conversión de la creatividad ilimitada inherente a los símbolos en alegorizaciones sógnicamente atadas a una circunstancia y, viceversa, la proyección de una figura histórico-concreta como signficante de un anhelo arquetípico” (Solares 2011: 16).

Resulta interesante comprender las similitudes de la teoría desarrollada por Pessoa, con los estudios sobre el espíritu moderno de Paul Valéry y sobre el imaginario simbólico de Gilbert Durand. Ambas teorías guardan una relación casi estructural con el Sensacionismo, pues describen una desviación moderna del equilibrio entre la vida cultural pública de orden gregario y misoneísta y la creación simbólico-individual y desintegradora. Esta desviación contempla un envilecimiento de los bienes del espíritu en beneficio de su consumo como antídotos democráticos, sin considerar el demérito que sufren los símbolos al tratar de traducirlos al orden de los *mass media*. En conclusión, el arte no puede resistirse a mudar en una mercancía ubicua, simplemente por el cúmulo de medios que emplea simultáneamente para su óptima recepción. Y esto lo demuestra el Sensacionismo, cuando, por ejemplo, la idea de autor se mitologiza (o metaforiza, en término exclusivamente lingüísticos) y se moderniza al mismo tiempo a través de una escritura heterónima que sabe traducir lo subjetivo en objetivo y viceversa; esto sin corromper el equilibrio que existe entre una forma de expresión y otra. La literatura se torna prejuicio al limitarse demasiado,

⁵ Este valor del elemento de exotismo, tan patente en el caso provinciano de Burns, es evidente en niveles más elevados. Mucha de la gloria de Homero, merecida como es, se debe a personas que no saben leer griego. Su prestigio es, en parte, el de un Dios, porque, como un Dios, es simultáneamente grandioso y mal conocido. [T. de A.]

rechazando los medios externos a su cultura y a su labor social, en lugar de usarlos a su favor. Esa es la verdadera creatividad, pues es disciplinada como el pasado o lo estático, que unifica una sociedad, pero sabe emplear aquellos medios de formas que son moldeadas por la asimilación de objetos extrasociales y hasta extraculturales; ficciones sociales extranjeras, arte iconoclasta en narrativas dramáticas y mitos fundacionales forman parte del objeto artístico imaginado y abordado por el Sensacionismo.

Bibliografía

- Andrés, Teodoro de: *El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1969.
- Bajtín, Mijail: *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Camões, Luís de: *Os Lusíadas. Poema épico*. Portugal: Lello Editores, 2000.
- Casais, Adolfo: *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Río de Janeiro: Livraria Agir, 1958.
- Coelho, Antonio Pina: *Os fundamentos filosoficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1971.
- Coelho, Jacinto do Prado: *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1973.
- Corbin, Henry: *Avicena y el relato visionario*. Argentina: Paidós, 1995.
- Crespo, Ángel: *Con Fernando Pessoa*. Madrid: Huerga y Fierro, 1995.
- Durand, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1987.
- _____: “Exploración de lo imaginal”, en *Working with Images*. Traducción de Enrique Eskenazi, Spring, 2000.
- _____: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Eckhart, Meister: *Tratados y Sermones*. Barcelona: Edhasa, 1983.
- Eliot, Thomas S.: *Criticar al crítico y otros ensayos*. Alianza Editorial. Madrid, 1967.
- _____: *Ensayos escogidos*. México: UNAM, 2000.
- García Macías, Hugo: *La ontología de los actos de habla y el problema de los universales*. En Eero Tarasti (Ed.) *Communication: understanding misunderstanding*. The International Semiotics Institute. Tartu, 2009.
- Gavilanes, José Luis, A. Apolinário: *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Guerra, María Luisa: *Ensaio sobre Alvaro de Campos*. Lisboa: Tip. Cardim, 1987.
- Homero: *La Odisea*. Barcelona: Bruguera, 1973.
- Intertextualité*, selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Criterios, 1996.

- Jackson, K. David: *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Jakobson, Roman: *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Kerényi, Karl, C. G. Jung: *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2004.
- Lago, Pedro Martín: *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- Lefebvre, Henri: *Lógica formal. Lógica dialéctica*, traducción de Ma. Esther Benitez Eiroa. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- Lind, Georg Rudolf: *Teoría poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova Limitada, 1970.
- Lopes, Teresa Rita: *Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1971.
- _____: *Fernando Pessoa et le drame symboliste : héritage et création / Preface de René Etiemble*. París: Fund. Calouste Gulbenkian, 1977.
- _____: *Pessoa por Conhecer. Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.
- Lourenço, Eduardo: *Pessoa Revisitado, lectura estructurante del drama en gente*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Mukarovsky, Jan: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Nancy, Jean-Luc: *Hay que comer o el cálculo del sujeto*. Entrevista con Jaques Derrida, en *Confines*. Buenos Aires, diciembre, 2005.
- Ordóñez, Andrés, Escalante, E., & Pessoa, F.: *1888 [mil ochocientos ochenta y ocho] Fernando Pessoa Ramón López Velarde: Antología conmemorativa*. Publicaciones del Departamento de Filosofía, 3. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1988.
- Padrão, Maria da Gloria: *A metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1973.
- Pascoaes, Teixeira de, *Obras completas*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.
- Paz, Octavio: *O desconhecido de Si Mesmo*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1980.
- _____: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Pérez-Amador Adam, Alberto: *Las fronteras de la lengua: Acerca del problema de los heterónimos de Fernando Pessoa a la luz de los principios poetológicos de Octavio Paz*. Berlín: s/e, 2008.
- Perrone-Moisés, Leyla: *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Bibliografia

- Pessoa, Fernando: *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.
- _____: *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Ática, 1966.
- _____: *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa: Ática, 1966.
- _____: *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão*. Lisboa: Ática, 1979.
- _____: *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- _____: *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão*. Lisboa: Ática, 1980.
- _____: *Contra la democracia: una antología de escritos políticos / Selección, traducción y ensayo introductorio de Andrés Ordoñez*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985.
- _____: *Álvaro de Campos. Livro de Versos*. Lisboa: Estampa, 1993.
- _____: *Ficções do interlúdio/4 : poesias de Alvaro de Campos / anotações de Maria Aliete Galhoz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____: *Mensagem: Poemas Esotéricos: Edição Crítica*. Nanterre, France: ALLCA XX, 1996.
- _____: *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- _____: *Poesia de Alberto Caeiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.
- _____: *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- _____: *Edição crítica de Fernando Pessoa, vol. X Sensacionismo e outros ismos ed. Jeronimo Pizzaro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda, 2009.
- Reis, Carlos: *Para una semiótica de la ideología*. Madrid: Taurus, 1987.
- Sá-Carneiro, Mario: *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Atica, 1973.
- Seabra, José Augusto: *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____: *Poemas lidos por Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- Sena, Jorge de: *Fernando Pessoa e C.a Heterónima*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- Simoes, João Gaspar: *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1973.

- Solares Altamirano, Blanca: *Gilbert Durand. Imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico* en Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Políticas, 211, 2011.
- Squeff, María Ozomar Ramos: *A filosofia na poesia de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980.
- Teixeira, Pedro Miguel Pimentel Sepúlveda de Gouveia: *Os livros de Fernando Pessoa*. Disertación. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. 2012.
- Valéry, Paul: *Teoría poética y estética. Traducción de Carmen Santos*. Madrid: Visor, 1990
- _____: *Política del espíritu*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- Vernant, Jean Pierre, F. Frontisi-Ducroux: *En el ojo del espejo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Vieira, Frei Domingos: *Grande dicionario portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*. Porto: Ernesto Chardron e Bartolomeu H. de Moraes, 1871-1874.
- White, Hayden: *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Zenith, Richard, Rocha, M., & Pessoa, F.: *Prosa íntima e de autoconhecimento. (Obra esencial de Fernando Pessoa)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
U.A.M.- IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
CIENCIAS POLÍTICAS**

**Sensacionismo pessoano: Epítome de la modernidad.
Nacionalismo y cosmopolitismo literario.**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Maestro en Humanidades

PRESENTA

Lic. Edgar González Galán


ASESOR: Dr. Alberto Pérez-Amador Adam

MÉXICO, DF., enero de 2013.