



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

"FRANCISCO GARCÍA SALINAS"

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Filosofía e Historia de las Ideas

Consciencia y experiencia estética en Fernando Pessoa. Disolución de un espíritu poético.

TESIS

Que para obtener el grado de:

Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Vanessa Fernández Carlos

Director de Tesis

Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa

Codirector

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa

Zacatecas, Zac., diciembre de 2019

AGRADECIMIENTOS:

A la Unidad Académica de Docencia Superior y la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por permitirme formar parte del cuerpo estudiantil.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por el apoyo económico otorgado para la realización de esta investigación.

A mis queridos docentes de la orientación en Filosofía e Historia de las Ideas, mi admiración y respeto, de los que me llevo no sólo conocimiento, también una sincera amistad.

De manera muy especial agradezco a los docentes Sergio Espinosa Proa y al Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa, por su asesoría, su disposición en ser la guía a lo largo de estos dos años de investigación.

A mi familia y amigos por ser parte de mis raíces y por sus valiosos consejos.

A Héctor Rodríguez por su amor y compañía incondicional en el apoyo de esta odisea.

A mi hija Linda Aleph, fuente nutricia de inspiración y aprendizaje de mi vida.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVO	10
Capítulo I. CONSCIENCIA	11
1.1 Consciencia en Fernando Pessoa.....	13
1.2 El alma y la conciencia.....	17
1.3 Primeras evocaciones de la conciencia.....	21
1.4 <i>El Argonauta de las sensaciones verdaderas</i>	31
Capítulo II. TABLA BIBLIOGRÁFICA.....	37
2.1 Origen y fractalidad en la poesía de Fernando Pessoa.....	37
2.2 Confidencias de <i>un poeta fingidor</i>	39
2.3 Heteronimia, un <i>Drama en gente</i>	44
2.4 <i>35 Sonnets</i>	48
Capítulo III. EXPERIENCIA ESTÉTICA	54
3.1 Etiología de la experiencia estética.....	54
3.2 <i>Saudade</i> y melancolía.....	56
3.3 <i>Ser poeta, mi manera de estar solo</i>	59
3.4 Locura y poesía	64
Capítulo IV. DISOLUCIÓN DE UN ESPÍRITU POÉTICO.....	70
4.1 Consciencia del no ser.....	72
4.2 Visión utópica y Quinto Imperio.....	77
4.3 El lenguaje de lo sagrado en Oriente.....	70
4.4 Paganismo.....	84
4.5 Hermetismo y esoterismo en Fernando Pessoa.....	85
CONCLUSIONES.....	96
BIBLIOGRAFÍA.....	100

CONSCIENCIA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

EN FERNANDO PESSOA

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, vivimos rodeados de un sinfín de imágenes, mensajes, símbolos y códigos, los cuales carecerían de significado de no ser por la intervención de un elemento de importancia sublime, que yace oculto en el interior de todo ser humano: la conciencia, cuyo letargo nos lleva a la insensibilidad e ignorancia. Sabemos que la violencia es resultado de su ausencia. Al suprimir la conciencia en el actuar cotidiano, acallando voluntariamente su voz, nos alejamos de lo más puro de nuestra esencia. Debemos puntualizar, suprimir no es sinónimo de inconsciencia, incluso en los sueños o en hondos estados meditativos ella siempre está presente.

La conciencia es la brújula que guía nuestro conocimiento y nuestros pasos en el día a día, ennoblecen a nuestro espíritu conforme actuamos bajo su influjo. Emperatriz de nuestros pensamientos, otorga importancia a cada uno, e inclusive llega al punto de inhibirlos si es conveniente. Da sentido y organiza nuestras percepciones reconectándonos con la sensibilidad. Cautiva nuestra atención, enfocándonos. Nos permite admirar el mundo desde la contemplación más serena, hasta la pasión más ardorosa, despertando cuestionamientos de nuestro propio ser y cuánto acontece a nuestro alrededor.

Son diversos los acercamientos filosóficos y poéticos que se han realizado sobre ella desde la antigüedad; en otro extremo, podríamos hablar de los últimos avances científicos y tecnológicos, emprendidos para develar mejor el fenómeno de la

consciencia. Aun reuniendo los caminos iniciados en su búsqueda, podemos afirmar que no la conocemos en su totalidad, continúa siendo esa entidad misteriosa que yace oculta en nosotros.

La conciencia del pasado nos despierta la sensación de melancolía y *saudade*; la del presente nos permite percibir la belleza de las cosas, la gracia de la música, el placer de cuánto nos rodea, como la serenidad en una tarde de verano, la sensibilidad vuelta consciente. Con la mirada hacia el futuro nos permite augurar, si no certamente, en pequeña porción el devenir. Nos dice lo que somos y nos permite interrelacionarnos unos con otros. Por eso creemos prudente darle un lugar primordial en esta investigación.

Sentadas las bases del concepto de conciencia, quedará abierto el diálogo entre la relación conciencia – poema, que va de la mano con el sentir y la experiencia estética. ¿Cuál es la relación entre conciencia y experiencia estética, en torno a las ideas y procesos que dan origen a la creación poética? ¿Qué papel funge la conciencia en el proceso creativo en la obra de Fernando Pessoa?

Es importante aclarar, a manera de justificación, que retomamos la obra del poeta portugués Fernando Pessoa por su naturaleza enigmática como la conciencia misma, ambas de una capacidad creativa y creadora incommensurables. Se cree que todo se ha dicho en torno a su obra, aunque a veces ha sido parcial o sobreinterpretada. La noción vaga que tenemos del lusitano se debe a su aportación literaria de los heterónimos; en nuestro caso la lectura que haremos sobre ellos servirá como guía para entender la conciencia del poeta. La presente investigación es un estudio de corte teórico-bibliográfico en donde seguiremos la trayectoria de la conciencia y así intentar responder a la pregunta ¿qué representan los heterónimos como símbolos dentro de esta “ceremonia cósmica” mejor conocida como construcción del poema?

El contenido se dividirá en cuatro capítulos, en el primero de ellos abordaremos las diferentes acepciones de la palabra conciencia, puntuizando los contrastes semánticos y gramáticos que existen entre *consciencia* y *conciencia*, y destacando su principal uso

para los fines prácticos de la tesis. Plantearemos un acercamiento sutil a la conciencia, si bien no pretendemos desentrañar los misterios que esta encierra. Haremos una lectura panorámica en torno a la obra del *enigma em Pessoa*, el enigma en persona, retomando las primeras concepciones de conciencia dentro de la filosofía clásica.

Haremos énfasis en el trazo del origen de la conciencia en la literatura como lo es el mito, entendido como la primera evocación de la conciencia y el consecuente reparo en la naturaleza y el tiempo, destacando de esta manera el papel protagónico del heterónimo Alberto Caeiro por ser considerador el maestro de los heterónimos, incluyendo al propio Pessoa dentro del análisis. La obra pessoana posee un manejo temático universal que le permite entablar diálogos con diversos poetas como Walt Whitman, en relación con la naturaleza, con Gaston Bachelard dentro del tiempo, inclusive unos capítulos más adelante, con la poeta Chantal Maillard en cuanto a la metáfora.

En el segundo capítulo describiremos brevemente la conformación de los heterónimos a partir de la biografía de Pessoa y la perspectiva de sí mismo, confesiones descritas en cartas y textos, enriqueciendo el tema a través de breves análisis sobre el poeta, como el del escritor italiano Antonio Tabucchi. Desvelaremos a través de las mismas confesiones de Pessoa la visión que poseía de sí.

Analizaremos a los heterónimos dentro de la obra, desde la intencionalidad creativa o bajo qué conocimientos fueron creados por Pessoa. Profundizaremos en los alcances de la creación poética y en la necesidad de intervención de otras voces, para apreciar el salto consecuente a la experiencia estética. Buscaremos la comprensión del poeta y el cosmos para acercarnos al entendimiento de la creatividad estética.

En este mismo apartado integraremos la identidad inglesa del poeta Pessoa y su contribución a la poesía de estilo isabelino, con sus 35 sonnets, de los cuales sólo utilizaremos el primer soneto como muestra, ya que hacer análisis de cada uno de los 35 sonetos extendería el tema desviándolo de su coordenada principal. Este análisis servirá

de brecha para acercarnos a sus poemas de tipo esotérico, que analizaremos más afondo en el capítulo cuarto.

En el capítulo tercero definiremos, desde un acercamiento a la poética de Pessoa, cómo se lleva a cabo o cómo sucede la experiencia estética, partiendo desde su raíz etimológica y cuáles son los principales componentes que la consolidan. Nos desenvolveremos en una atmósfera de sensaciones, propiamente de la sensibilidad, en donde la melancolía y en el caso de Portugal, la *saudade*, se dan lugar; también la locura como elemento recurrente será vista como uno de los principales detonantes para acceder a la comprensión de la experiencia estética, a través de la obra de Pessoa.

Lejos del concepto sobre el carácter caótico del poeta, expondremos ese orden en el sentido de la conciencia que sostiene la obra del lusitano, en un viaje de introspección a través de su poesía. Expondremos el tema de la bilis negra, *saudade*, melancolía y locura, principales elementos que surgen en la conciencia dentro de la experiencia estética hasta llegar a la experiencia de la disolución del espíritu poético llamado Pessoa.

En el cuarto capítulo accederemos a la conciencia hermética del poeta a través del vínculo entre la cosmovisión de oriente, y el conocimiento del esoterismo y ocultismo expuesto por el mismo Pessoa. Reflexionaremos sobre la alquimia de las sensaciones que propician la creación poética, re-creando una nueva experiencia, la mística.

Nuestro trayecto es el análisis de una experiencia de tipo estético que surge en el cuerpo y se trasvasa en el papel en el poema, para expandir su poetización, desde el tema de la naturaleza, de las sensaciones y la experiencia poética, hasta alcanzar en su evolución la temática de la espiritualidad, a través de disertaciones filosóficas con base en el sensacionismo, nacionalismo, hasta la posibilidad utópica de la creación de un Quinto Imperio. Dedicaremos un pequeño apartado aclaratorio al paganismo para complementar la investigación.

Nuestros pilares para el análisis son una tríada inseparable: naturaleza, sensación y poética, todos ellos a propósito de la conciencia. Temas irreductibles entre sí,

íntimamente vinculados, vistos a través de los ojos del lisboeta. Nos abocaremos en testificar la manera en que estos tres ámbitos se engarzan y retroalimentan para descifrar ese fin común: el anhelo, la intención disimulada, nunca directa, de la creación de los heterónimos pessoanos a lo largo de su obra. La conciencia entendida como principio, nos llevará a esclarecer cuál y cómo se lleva a cabo la creación poética, a partir del cuerpo desde las sensaciones, en la experiencia estética dentro de la estilística de Pessoa.

Nuestro interés por el poeta estriba en que, perteneciendo al modernismo y no al romanticismo, de acuerdo a la época, persiste en él un antecedente a partir de Nietzsche: la ruptura con la tradición religiosa. Pessoa indaga y poetiza desde lo sagrado. No hay rescate más puro y noble que la relación que entabla el hombre moderno con lo espiritual.

OBJETIVOS

Objetivo General

Reflexionar en torno al tema de la conciencia y experiencia estética en la vida y obra poética de uno de los autores más influyentes de la poesía universal, a partir del siglo XX, Fernando Pessoa.

Objetivos Particulares

- * Responder a la pregunta *¿qué es la conciencia para Fernando Pessoa?*, y si ésta se encontraba inmersa por intención o por descuido dentro de su creación poética.
- * Analizar la creación de los principales heterónimos y su desenvolvimiento consciente en el poema.
- * Analizar con particular atención a Alberto Caeiro, por ser considerado el maestro de los heterónimos.
- * Ofrecer una lectura sensible en torno a la poética enigmática de Pessoa a través de la experiencia estética.

La hipótesis será revisar cómo a través de la escritura, Pessoa alcanzó un grado de conciencia elevado en la realización de su obra, tema medular de la investigación. A partir de un análisis de la conciencia, dentro de la experiencia estética es posible acceder a la experiencia mística en la obra de Fernando Pessoa.

Capítulo I

CONSCIENCIA

Uma só coisa escapa a toda a crítica – a consciência.

Fernando Pessoa

La consciencia es orden, cosmos. Las raíces de la palabra *consciencia* provienen del latín. *Conscientia* significa literalmente «conocimiento compartido», y éste de *cum scientia*, «con conocimiento». Existe una diversidad de acepciones según el enfoque a tratar. El Diccionario de la Lengua Española reconoce las siguientes: 1) Capacidad del ser humano de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella; 2) Conocimiento inmediato o espontáneo que el sujeto tiene de sí mismo, de sus actos y reflexiones; 3) Conocimiento reflexivo de las cosas; y 4) Acto psíquico por el que un sujeto se percibe a sí mismo en el mundo.

El concepto deviene en otro al eliminar la “s” a mitad de la palabra: el vocablo *conciencia* se utiliza principalmente si es un acto de corte moral lo que nos ataña; entabla la dialéctica entre el bien y el mal diferenciando ambas partes, perfilando nuestra conducta. Al respecto, el Diccionario de la Lengua Española señala como las dos primeras acepciones: 1) Conocimiento del bien y del mal que permite a la persona enjuiciar moralmente la realidad y los actos, especialmente los propios; y 2) Sentido moral o ético propios de una persona. Pero también es necesario destacar que reconoce como válidos los siguientes significados: 3) Conocimiento espontáneo y más o menos vago de una realidad; 4) Conocimiento claro y reflexivo de la realidad; 5) Sinónimo de consciencia, capacidad de reconocer la realidad circundante; y 6) Actividad mental del propio sujeto que permite sentirse presente en el mundo y en la realidad. Hablar de

consciencia es un proceso de interiorización. Por esta razón en los escritos de Fernando Pessoa y en traducciones de su obra encontraremos ambos términos, consciencia y conciencia, pero casi siempre en referencia al conocimiento y percepción de la realidad, tanto la interior como el mundo externo.

Sin la conciencia estaríamos extraviados en el mundo y en nuestro propio ser. Ella es la columna vertebral invisible que sostiene las ideas. Estar conscientes es percibirnos a través de una interiorización del presente que, en sentido paradójico, rompe las barreras del tiempo y el espacio, trasciende lo que las cosas son en sí mismas y les otorga un significado que podemos apropiar con la mente. Nos advierte de la relación sensible con la realidad. Ser consciente es el dónde y cómo clavamos la mirada para comprender desde el más alto nivel posible, nuestra visión subjetiva de la realidad.

Ahora bien, si la conciencia nos habla sobre la visión subjetiva de la realidad y el hombre pertenece a ella, entonces nos habla sobre nosotros mismos, nos dice quiénes somos y qué es lo que somos; en esta línea nos otorga el saber, en otras palabras, el sentido de identidad. Es vital comprender este sentido de identidad, ya que al asimilarlo lo afirmamos. Y con plena conciencia de ello, puedo saber qué soy y qué no soy, inclusive puedo crear nuevas identidades, partiendo de lo que no soy, para otorgarles su yo, fuera de mí mismo. Es decir, gracias a la conciencia el hombre adquiere el conocimiento sobre sí, que es un principio básico en la filosofía como en la frase atribuida a Sócrates: "Sólo sé que no sé nada", la cual nos habla del significado que el filósofo tuvo tras tomar conciencia de sí, y al hacerlo se afirma y se sincera ante la inmensidad de conocimientos que hay por descubrir.

Después de resaltar la importancia de la conciencia, podemos comenzar a discernir su papel dentro de la obra poética del lusitano Fernando Pessoa, quien con habilidad y destreza se aventura a explorar los alcances y el valor de la conciencia dentro de la poesía.

1.1 Consciencia en Fernando Pessoa

Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse «Conhece-te» propos uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscienciosamente é o emprego activo da ironia. Nem conheço coisa maior, nem mais própria do homem que é deveras grande, que a análise paciente e expressiva dos modos de nos desconhecermos, o registo consciente da inconsciência das nossas consciências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*¹

La creación de los diversos heterónimos es principal motivo que le brinda a Pessoa renombre como uno de los mejores poetas del siglo XX. La *poiesis* en Fernando Pessoa va del uni-verso al multi-verso, creando una galaxia de poemas, donde se aborda la otredad para mantener el mensaje, no tan claro a primera vista para el lector. Sabemos de antemano que el proceso creativo es un objeto de estudio muy complejo y amplio, pero no por ello menos válido. Buscaremos esbozar un panorama general que nos permita comprender cómo es posible que la obra de arte llegue a ser tal, desde cómo se genera una idea y llega a la conciencia, pasando por el proceso estético-poético por el cual transformamos esa idea y la utilizamos como base de nuestra creación artística, hasta llegar a la literatura como una realidad en este mundo, que a su vez es la puerta de entrada a miles de uni-versos pessoanos.

Pessoa como heraldo de la sensación, se caracteriza en su obra laberíntica por una fascinación por el misterio, la ilusión y las sombras. La misteriosa manera de escribir su poesía en donde cada heterónimo goza de un escenario en específico para desenvolverse, demuestra su capacidad cualitativa desbordante, de creación múltiple, cuyo origen

¹ Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 2013, p. 160.

proviene de un elevada sensibilidad y capacidad de contemplación fantástica, misma que se desenvuelve en una lúdica literaria. En donde cada heterónimo desde su propia identidad, es decir, desde la propia conciencia del yo, puede ir edificando su argumentación poética con el peso ontológico que esto conlleva.

Since I have consciousness of myself, I have perceived in myself an inborn tendency to mystification, to artistic lying. Add to this a great love of the spiritual, of the mysterious, of the obscure, which, after all, was but a form and a variation of that other characteristic of mine, and my personality is, to intuition, complete.²

[Desde que tengo conciencia de mí mismo, he percibido en mí una tendencia innata a la mystificación, a la mentira artística. Aunado a esto un gran amor por lo espiritual, por lo misterioso, por lo oscuro, que, después de todo, no era más que una forma y una variación de esa otra característica mía, y mi personalidad es, por intuición, completa.]

El cuerpo siente, de esa sensación surge la conciencia o bien, es una consecuencia de ella, y acorde a un alto grado de sensibilidad y de autoconsciencia, el poeta es capaz de crear “nuevas realidades” es decir, la realidad es y una vez percibida como tal, la capacidad creativa se instaura en el poema desde el juego poético. El poeta transforma su realidad conforme sea capaz de recrearla, ya que su misma naturaleza le impide ser fiel a esa única realidad. A continuación, acontece lo que podríamos llamar un desdoblamiento de ésta, ya que se encuentra mediada por el lenguaje.

La lengua, medio de expresión del poeta, juega un papel nacionalista en este caso. Al respecto nos dice el heterónimo Bernardo Soares: *Minha pátria é a língua portuguesa* («mi patria es la lengua portuguesa»). Los poemas que germinan en el terreno inexplorado de la mente de Fernando Pessoa son fruto de la excitación de redes

² Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Atica, 1966, p. 12. La traducción es propia.

neuronales, de su imaginación que emerge en la conciencia, la cual, como él mismo afirma, es lo único que no está en duda:

Só há uma coisa que não pode ser ilusão, porque ela não é criada: é a consciência. Uma só coisa escapa a toda a crítica – a consciência. A consciência não cria, nem é um conceito nosso, porque a não podemos pensar nem como sendo, nem como não-sendo. Pensar, sentir, querer, são ilusões; mas ter consciência não é uma ilusão.³

Solo hay una cosa que no puede ser ilusión, porque ella no es creada: es la conciencia. Una sola cosa escapa a toda crítica: la conciencia. La conciencia no es creada, ni es un concepto nuestro, porque no podemos pensar en ella como ser ni como no-ser. Pensar, sentir, querer son ilusiones; mas tener conciencia no es una ilusión.

Consciencia es la afirmación de sí. Y de todo lo que es. Mientras todo lo demás se recrea dentro de las posibilidades de la ilusión y el escepticismo, debatiéndose su existencia entre el ser y no ser, Pessoa se aferra a la conciencia como eje y punto de partida. La obra literaria es un decreto manifiesto de cuanto acontece en la mente del poeta, ya sea real o fantástico. Es una cápsula de tiempo, es el testimonio de aquellas ideas plasmadas, hijas de su propia era, evidencia y cosecha de los pensamientos, sobre todo del grado de conciencia propia del poeta. Sabemos que la obra no es una copia fiel de los sucesos o de quién es o fue el poeta creador, pero sí es lo suficientemente potente como para compartir sentimientos, enseñanzas, emociones, y así heredar a otras épocas aquello que nos resulta tan valioso.

¿Es Fernando Pessoa realmente un filósofo? Todos los filósofos tienen una vena científica porque poseen un rigor, buscan la verdad y se plantea su respuesta. Buscan explicarse el mundo cada quién a partir de lo que conocen, de las raíces de sus

³ Pessoa, F., citado en Dix, S., "O poeta «animated by philosophy» ou admiração operante a existência do universo" en Pizzaro, J. y Dix, S., *A Arca de Pessoa*, 2^a ed. Lisboa: ICS, 2017, p. 168. La traducción es propia.

antepasados que sostienen el tronco de lo que son. Todo filósofo es un pensador, pero no todo pensador es un filósofo necesariamente. Debemos hacer la distinción entre filósofo y pensador. El filósofo busca la posesión de la verdad mediante una demostración sistemática, una solidez académica que lo respalda. En este sentido el escepticismo es un enemigo de la filosofía.

El pensador se distancia y se enfrenta con el mundo, que no es la verdad, y el mundo se convierte en objeto de su pensamiento. Y se interesa por él. Puede plantear cuestiones filosóficas o disertaciones, pero no es un filósofo en el sentido de Descartes o Spinoza. Tienen una visión de lo que es el mundo. Un filósofo considera que el mundo debe adecuarse a su verdad y el pensador no necesita que se acomode al mundo. Pessoa no es un filósofo propiamente dicho; en el sentido estricto de la palabra, es un poeta que echa mano de varios conceptos filosóficos, pero no pertenece a una corriente en específico, ya que una de las características que lo definen, es romper con paradigmas y estereotipos.

El pensador es más literario. Sin embargo, filósofos, pensadores y poetas han recurrido a la escritura para trasmitir su conocimiento. Es la metáfora el punto en el que convergen, la que ayuda a darle mayor sustentabilidad al pensamiento, así se trate de una hipótesis en el aspecto científico. Sartre es un filósofo literario, inventa mundos para explicar su filosofía. En la ciencia también hay ficciones e hipótesis, y mucha creatividad. Todo gran conocimiento científico nace de alguna idea. Y se plasma gracias a la literatura. Por ejemplo, Charles Darwin, el naturalista inglés, después de realizar un viaje pintoresco por las Islas Galápagos, a través de la literatura, plasma en "El origen de las especies" no sólo un testimonio sólido de la evolución, sino de la creatividad intelectual y la belleza que puede tener una explicación científica.

En este sentido dos puntos caracterizan este proceso: el devenir de la ciencia y el trabajo de la conciencia sensible para llegar al auténtico saber. Estos dos aspectos se encuentran vinculados: el devenir de la ciencia es el trabajo de la conciencia para llegar al

saber. La conciencia sensible es el saber inmediato, es la posición del yo perdido plenamente en el objeto; mientras la ciencia o filosofía es la consolidación de este saber.⁴

1.2 El alma y la conciencia

El concepto del alma surge como principio vital o génesis, el neuma, el soplo, el *anima* como funciones vitales. Aristóteles emite su diagnóstico de la vida, a través de las potencias del alma: las facultades nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva sin las cuales no puede existir cuerpo vivo, sin alma, con base en los principios de reposo y movimiento. "Si el ojo fuera un animal, su alma sería la vista".⁵ Esta es la entelequia, la entidad definitoria del ojo, el fin en sí mismo. En el caso que cita Aristóteles del ojo, se refiere a éste como materia: sin vista, acción y movimiento, el ojo sería un objeto, una palabra o una imagen, como si fuera pintado o esculpido en piedra. Dentro del discurso aristotélico, ¿podemos afirmar que lo que para Aristóteles era el alma, es lo que ahora nosotros entendemos por conciencia? Para Aristóteles el concepto de alma se traduce en una escala de conocimiento general, en el sentido del ser. No así el término de conciencia tal cual lo conocemos, en cuanto a introspección; sin embargo, es prudente reparar en el término del alma en Aristóteles, ya que en éste encontramos cierta aproximación en cuanto a los principios de intuición y movimiento.

La vida se alimenta de la vida; al reflexionar sobre esta realidad damos un giro de tuerca ante la valoración excesiva del sujeto, por ser el núcleo en torno al cual se ha orientado la existencia. En el antropocentrismo el hombre se afirma en una superioridad ante el reino animal, en palabras de George Bataille: todo animal *está en el mundo como el agua dentro del agua*, inadvertidos entre sí. Analizando estas palabras descubrimos que los animales viven bajo otro estado de conciencia que no es necesariamente inferior a la conciencia humana, simplemente advertimos la existencia de los diferentes estados de

⁴ Diaz, Jorge Aurelio, *¿Qué es la fenomenología del espíritu?* Colombia: Ideas y Valores, 1973, p. 204.

⁵ Aristóteles, *Acerca del alma*, Libro II, Capítulo 1, 412B. España: Gredos, 1995, p. 169.

la misma, que coexisten entre sí. Los animales poseen otras características y habilidades propias en su cerebro. Si medimos nuestra flexibilidad partiendo de la que posee un gato, el hombre se convierte en algo más pequeño que un ratón. Que el ser humano se pregunte por sí mismo, es una de las pruebas de su inteligencia, mas no la única forma de adquirir conciencia.

La conciencia es un órgano vital para el cerebro animal, es la clave de la supervivencia. Al hablar de conciencia en el reino animal nos referimos a instinto, permitirse ser, sin necesidad de raciocinio. El hombre al recurrir a la naturaleza que yace en él, descubre su grandeza y su ímpetu, la inspiración por la cual es posible la creación del arte. Cuando dejamos de actuar de acuerdo a lo que nos dicta el raciocinio, y permitimos que nuestro propio cuerpo se manifieste naturalmente, sin la necesidad de un control, como sucede cuando excretamos nuestros fluidos, al orinar, al eyacular, al llorar a lágrima viva, al sangrar, retomamos desde la conciencia corporal la experiencia de estar vivos. Si traspolamos esta idea y la analizamos en el aspecto social reflexionaremos en torno a la siguiente afirmación de Michel Foucault: "El pez nunca descubre que vive en el agua. De hecho, como vive inmerso en ella, su vida transcurre sin advertir su existencia. De la misma forma una conducta que se normaliza en un ambiente cultural dominante se vuelve invisible". Como hemos visto, conciencia no es equivalente a racionalidad, así pues, una conducta normalizada en un ambiente cultural dominante como dice Foucault tiende a neutralizar la conciencia de la realidad, consolidando una especie de inconsciente colectivo. Sin embargo, esto no representa una condena para el hombre: los diferentes estados de conciencia se encuentran en su cerebro y pueden fortalecerse y evolucionar a mejores condiciones de vida, a través de una estimulación adecuada. Es decir, la frase anterior no es irremediablemente la falta total de conciencia.

El filósofo francés Rene Descartes hizo señalamientos con respecto al alma. Para Descartes, tanto animales como hombres poseemos movimientos autómatas, no racionales, la diferencia entre el animal y el hombre es que el segundo utiliza el intelecto,

se pregunta y reflexiona sobre su existir. Los animales no tendrían la capacidad de pensamiento abstracto, ni la cualidad de amar, ya que nada es voluntario en ellos. En 1649 Descartes publica *Les Passions de l'Ame* (Las pasiones del alma) donde clasifica la vida emocional en seis estados básicos: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza. Ocasionadas por inquietudes del alma, estas emociones a su vez despiertan el movimiento de los espíritus dentro del cuerpo, se trasportan por el torrente sanguíneo a un área específica para saciar las necesidades del alma, como sucede con el recuerdo. De acuerdo con la teoría de Descartes, la glándula pineal localizada en el cerebro sería el punto de intersección en donde se lleva a cabo la comunicación sustancial del cuerpo con el alma. La cualidad de unicidad de la glándula endócrina y el encontrarse entre los hemisferios dentro del sistema nervioso, fue lo que llevó a Descartes a dichas conclusiones. A pesar de ser una teoría errónea, en ella podemos apreciar los principios de la neurofisiología y anatomía. Se intuía que había algo que conectaba el alma con el cuerpo, precisamente la conciencia.

Actualmente sabemos que la principal función de la glándula pineal está relacionada con la producción de melatonina, es decir, el mecanismo de regulación del sueño y la reacción ante la oscuridad. Nuevos estudios y mapeos cerebrales han encontrado una relación de esta glándula con la producción de DMT endógeno (un potente psicoactivo) al momento de la muerte.

Platón narra en la *Apología de Sócrates* que las últimas palabras de Sócrates antes de morir en el año 399 a. C., condenado a beber la cicuta, fueron: "Critón, debemos un gallo a Esculapio, no te olvides de pagar esta deuda". Asclepio o Esculapio era el Dios de la Medicina Griega, se le ofrendaban aves en agradecimiento por la cura de padecimientos inminentes. Así, deducimos que Sócrates al pronunciar esta frase, agradece al Dios *a priori*, la emancipación, el dejar de existir en la tierra tal cual se conocía. Gratifica la liberación ante el despojo de los venenos que acompañan al nacimiento: el dolor corporal, el sufrimiento de ser, y la ignorancia. Al ser todos ellos inherentes a la

vida, el único antídoto que encuentra Sócrates ante tal circunstancia será la muerte. Sócrates a través de Platón, reitera la tragedia de la finitud, como imagen atrevida y retadora hasta el último instante de su vida, bebe la cicuta a voluntad. Sólo el maestro, el gran filósofo al que se atribuye la frase “conócete a ti mismo”, insignia del oráculo de Delfos, conoce la verdad de su decreto. Nos resta aplaudir en dicha proeza la valentía del griego ante el fatídico final y descanso absoluto tomado a conciencia.

Descartes es considerado el padre de la filosofía moderna, con su ya célebre proposición “pienso luego existo”. Esta sentencia significa un giro radical: el mundo solo se hace presente a partir de un sujeto que lo piensa, por tanto, el mundo debe ser racional: la modernidad es razón y conciencia. También para Hegel, que retoma como raíz el cogito cartesiano, existe una equivalencia entre lo real y lo racional. Mientras que para Aristóteles sólo puede haber ciencia de lo general y no de lo individual, la modernidad apuesta por la posibilidad del conocimiento y la verdad a partir del individuo.

Si aceptamos la idea de que el sujeto es el principio del mundo en el plano del conocimiento y sumamos la posibilidad de otras formas de verdad no sólo racionales, esto nos lleva a la idea de que el sujeto es capaz y tiene el poder de crear nuevos mundos. El hombre como ser creador de mundos está en la base de las revoluciones políticas y artísticas de la modernidad, como el poeta Fernando Pessoa.

1.3 Primeras evocaciones de la conciencia

Al principio, sólo existía el Vacío; los griegos lo llamaron Caos. ¿Qué es el Caos? Una inmensidad vacua, negra y oscura, en la que nada se veía. Una especie de caída, de vértigo, de confusión, sin fin, sin fondo. Era un vacío tan impresionante como una inmensa boca siempre abierta en la que todo quedaba engullido en una noche indiferenciada. En el origen, pues, sólo existía el Caos, abismo ciego, oscuro, ilimitado.

Jean Pierre Vernant ⁶

El mito es la primera evocación de la conciencia. El primer registro que tenemos de la apertura de la conciencia, se remonta a mágicos intentos prolegómenos por explicar el origen del universo y sus misteriosos elementos constituyentes, pertenecientes tanto al micro como al macrocosmos. El hombre, en un ejercicio de comprensión ante el vasto universo que lo rodeaba, dio paso al mito, la primera evocación de la conciencia, testimonio de primeras reflexiones humanas. Rodeado de fenómenos naturales de toda índole, el hombre en un acto de gran heroicidad, se atrevió a enfrentar el misterio del todo y comenzó por llamarlo caos, desorden, vacío, ausencia, ya que era una proyección ante lo que sentía y no podía comprender. Con ayuda de su imaginación creó algo que era por necesidad superior, obedecía a preceptos que estaban fuera de su entendimiento y los llamó Dioses. La creación del mito es una respuesta poética, épica y narrativa a todos los cuestionamientos que nacen de la observación de la naturaleza y del propio hombre. El mito hecho consciente satisfizo la curiosidad por el pasado, la explicación del tiempo antes de todo lo existente. Por medio de intervenciones divinas, la razón del hombre en la tierra por fin había cobrado sentido.

⁶ Vernant, Jean Pierre, *El universo, los dioses, los hombres*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 15.

Después apareció la Tierra. Los griegos la llamaron Gea. La Tierra surgió del propio seno del Caos... a la tenebrosa indiferenciación del caos se enfrenta la claridad, la firmeza, la estabilidad de Gea. Es el suelo del mundo. La Tierra constituye la base de esa morada, llamada el cosmos, pero no es la única función que desempeña. Engendra y alimenta todas las cosas... Después de Gea surge Eros, Amor primordial, sin diferenciación de sexo, es una manifestación de la energía cósmica. La Tierra, pare desde sus entrañas sin necesidad de unirse con otro ser a Urano, en el que se incluyen todos los astros que lo pueblan.⁷

La tierra, nuestro planeta tierra, no tenía entonces esa connotación, pero el hombre intuía ante el caos existente que la tierra emergió como polaridad, complementariedad y sostén. El hombre para ser consciente debe poner los pies sobre la tierra, enraizarse para mejorar su equilibrio y su visión. De la tierra surge la vida, fecundada por el agua que proviene del cielo. El hombre, para expandir la conciencia de sí, se observa a través del reflejo que la naturaleza le brinda y las reconexiones que de ella se derivan. En el mito, tras el caos, se relata la aparición de la tierra, y se revela el origen del amor como energía pura, como unidad. Podemos asumir que todo cuanto acontece para un poeta, dentro y fuera de él es reconocido por medio de su visión estética. En la naturaleza se descubre la expresión más sutil de la belleza, así como su esencia.

Desde tiempos inmemoriales la voz de la sabiduría ha encontrado su eco en la naturaleza, desde lo que el ojo percibe, en el sentido más puro, hasta lo que el oído y la lengua advierten. La naturaleza no requiere ornamentos, es inspiración libre de artilugios. Todo esto sin la intervención de la mano del hombre.

La simple contemplación de la bóveda celeste basta para desencadenar una experiencia religiosa. Es por excelencia el *ganz andere* en comparación con esta nada que representan el hombre y su contorno. La trascendencia se revela por la simple toma de conciencia de la altura infinita. Allí está la morada de los dioses; allí llegan algunos privilegiados por medio de ritos de ascensión, de

⁷ *Ibidem.*

iniciación, de raleza; allí se elevan, según las concepciones de algunas religiones, las almas de los muertos.⁸

Tras la observación de los elementos naturales aceptamos nuestra propia constitución; el conocimiento de nosotros mismos sobreviene cuando nos asimilamos en sincretismo con la madre naturaleza. Inclusive percibimos asombrosa la muerte, casi increíble, y es tan natural como el nacimiento. Nuestro cuerpo es naturaleza y al permitir que se manifieste conscientemente, no en la línea racional sino en el sentir, se revela nuestra identidad con lo que en un principio nos atemorizaba. Si el ser humano es naturaleza y la conciencia es parte de él, la conciencia nos permite una percepción natural. Dentro de las vías de acceso al conocimiento, no extraña que un amplio sendero abierto sean los cultos y ritos de lo sagrado. En lo simbólico y representativo sobrevienen los poemas místicos de Pessoa, que abordaremos más adelante. El mito como creación es antecedente directo de la poesía. Es una explicación de la naturaleza y Pessoa con su creación poética propone una visión natural, por ejemplo, en voz de Caeiro:

Mi mirada es nítida como un girasol.

Tengo la costumbre de andar por los caminos
mirando a la derecha y a la izquierda
y de vez en cuando mirando para atrás...

Y lo que veo a cada instante
es lo que antes nunca había visto,
y me doy buena cuenta de ello.

Sé sentir el asombro esencial

⁸ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil. México: Guadarrama/Punto Omega, 1981, p. 72.

que tiene un niño si, al nacer,
de veras reparase en que nacía...
Me siento nacido a cada instante
a la eterna novedad del mundo...

Instante y eternidad evocan al tiempo. Si nos detenemos a contemplar las estructuras y signos de la naturaleza, comprenderemos por qué han sido fuente inagotable de inspiración para filósofos, escritores y artistas. La construcción de un panal de abejas, el interior de una ballena, la luna, el mar en calma; el paso de las estaciones, las hojas de hierba, la gama de matices, los aromas. La simple contemplación de un montaña nos recuerda nuestra conexión con nuestras raíces, el origen. De este desfile de organismos vivos que nos reconocen y reconocemos como vida surge la poesía. "Mamá fue de paseo, y volvió con una flor sobre su chal, para que supiéramos que la nieve se había ido", escribe Emily Dickinson.

La naturaleza y sus manifestaciones se plasman en el arte; en el caso del tiempo, un ejemplo es la pintura de Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1823), en donde se representa el mito de la finitud siendo consumida por la eternidad. También en la filosofía no podríamos dejar de mencionar a Heráclito: "En los mismos ríos entramos y no entramos, somos y no somos". El flujo perpetuo del tiempo, siempre igual y distinto.

¿Cuál es el papel del tiempo en la apreciación estética? Nuestra única constante es el cambio, signo inequívoco del instante en sus facetas. Durante la metamorfosis una oruga abandona su crisálida para convertirse en mariposa. El elemento indispensable para que se realice el suceso es el tiempo. En él continúa el imago desde el estatus de renacido hasta completar su ciclo de vida.

Hay dos maneras de abordar la temporalidad: la concepción ontológica, que es anacrónica y circular; y la cronológica, de orden lineal y unidireccional sin posible retorno.

Desde la concepción ontológica seguiremos el rastro del tiempo en su naturaleza y el cosmos, otorgándole ese valor metafísico, metafórico del que se compone la poesía.

Los elefantes poseen una capacidad de memoria extraordinaria, tienen cierto apego por el pasado. También los lobos marinos y los gatos domésticos poseen una capacidad de memoria superior a la del ser humano. "La memoria es la conciencia del tiempo", dice Pessoa. Patrones implícitos en el instinto animal nos llevan a pensar que existe una conciencia elevada, una virtud de los organismos vivos. El reconocimiento de la inmanencia sobre la sapiencia intelectual, nos incluye como seres naturales en plenitud, y al mismo tiempo nos neutraliza. De ahí que ciertos animales sean domesticados, debido a su nobleza, nos consienten acceder a su reino. Tienen la facultad de reprogramar su conducta, con la finalidad de custodiarnos, de compartir nuestro tránsito por el mundo, esto no significa que el hombre posea dominio sobre ellos.

En la libertad silvestre muchas especies son estrategas ejemplares, protectores de sus manadas, como lo somos de nuestras familias. Parece existir en los seres vivos una noción de sobrevivencia y adaptación, conciencia de finitud tutelada por el instinto. A través de la historia encontramos en la fauna representaciones simbólicas de alguna epopeya con el cáliz de inmortalización. La serpiente, el uroboros, se muerde su propia cola, simboliza el ciclo de renovación constante junto con la trasmutación de su piel, signo de esperanza regenerativa, alentadora y señal inequívoca de la decadencia. Las estaciones testimonian el paso silencioso del tiempo, en palabras del heterónimo Alberto Caeiro, en *El guardador de rebaños*:

Creo en el mundo como en una margarita

porque lo veo. Pero no pienso en él,

porque pensar es no comprender...

El mundo no se ha hecho para pensar en él

(pensar es estar enfermo de los ojos),

sino para mirarlo y estar de acuerdo...

Yo no tengo filosofía: tengo sentidos...

Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es,
sino porque la amo, y la amo por eso,
porque quien ama nunca sabe lo que ama,
ni sabe por qué ama, ni qué es amar...

Amar es la eterna inocencia,
y la única inocencia es no pensar...

Para Gaston Bachelard hay dos tipos de tiempo: vertical y horizontal. La historicidad transcurre como lo hace el olvido, sin embargo, son los hechos rescatados como fósiles en una misión arqueológica los que confiesan con su presencia lo que ahí aconteció (tiempo horizontal), mientras los detalles pertenecen a nuestra capacidad fabulatriz e imaginación (tiempo vertical). El tiempo vertical es la parte del azar que intentamos descifrar, asignando la condición de tangible a lo que nunca lo será. Esto según Bachelard podría llamarse: instante poético.

Para Bachelard, “la poesía es una metafísica instantánea”.⁹ Hablar de un momento es citar aquellas ruinas donde el tiempo se ha detenido un instante, emergiendo desde las tinieblas, un atisbo de lucidez, otorgando sentido a la existencia, y con ello un remanso en el cauce del río que, como metáfora del tiempo, desembocará en el océano de la eternidad.

⁹ Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México: FCE, 1932, p. 93.

El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad [...] Es la soledad más desnuda en su valor metafísico.¹⁰

Hablar del tiempo es pretender abarcar un absoluto que escapa al entendimiento; encerrarlo en un reloj es tan absurdo como tomar un puño de viento y guardarla en el bolsillo. La experiencia mística del tiempo comienza en este quisma estético, en donde confluyen lo vertical y lo horizontal, en un punto denominado "instante metafísico". Si habláramos de que "la noche es sublime, el día bello",¹¹ el ocaso sería el instante poético del que habla Bachelard.

En un sentido más corpóreo y terrenal, Alberto Caeiro escribe: "Hay bastante metafísica en no pensar en nada".¹² ¿Qué nos quiere decir en el *El guardador de rebaños* con estos versos? Una de las principales interpretaciones gira en torno a la abstracción de la mente como forma de introducción a la metafísica, detener la fluctuación del pensamiento, puerta para acceder a la dimensión de lo que se encuentra más allá de lo físico, de los objetos, y una vez allí, intentar aproximarse a lo que parece tan distante: el absoluto, la nada. ¿Qué es la nada? La nada, inaccesible para la propia existencia, tan ajena al hombre, sin cualidades ni propiedades, es lo intangible e incognoscible por sí mismo; de tener alguna propiedad o cualidad dejaríamos de llamarle nada, entonces sería algo, aunque siendo la ausencia absoluta, sabemos que está allí. Como no podemos llegar a conocerla, intentamos describirla y la llamamos nada, necesitamos diferenciarla de todo lo que existe y tiene propiedad.

¹⁰ *Idem*, p. 11.

¹¹ Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. México: Alianza, 2003, p. 39.

¹² Pessoa, Fernando, *Poesías completas de Alberto Caeiro*, versión de Ángel Campos Pampano. Madrid: Pre-textos, 2005, p. 57.

El poema avanza y en él encontramos un tema: “¿El misterio de las cosas? / ¡Qué sé yo qué es el misterio! / El único misterio es que haya quién piense en el misterio”. Caeiro se muestra reluciente ante la posibilidad de responder al enigma que encierra la palabra misterio, en cambio, sugiere y devela poéticamente la respuesta. Y se decanta por la obviedad y en un ejercicio de reflexión regresa a la pregunta raíz, como menciona el *Libro del Tao* “Volver a la raíz es hallar el reposo”.¹³ Caeiro se interna en hablar acerca de quién crea la pregunta, de quién piensa. Es decir, del ser en cuestión, sin embargo, lo enfatiza para posteriormente desacreditarlo.

Quien está al sol y cierra los ojos
al principio no sabe qué es el sol
y piensa muchas cosas llenas de calor.

Mas abre los ojos y ve el sol
y no puede ya pensar en nada
porque la luz del sol vale más que los pensamientos de todos los filósofos y de todos los poetas.
La luz del sol no sabe lo que hace
Y por eso no yerra y es común y es buena.

Al leer la serenidad y sabiduría con que Alberto Caeiro describe su experiencia de estar ante el sol, no hace otra cosa que escribir sobre la entrega desinteresada del astro y reconocer la grandeza de su benevolencia y el bien creador. La estrella solar ilumina, nutre y da vida a nuestro planeta sin proponérselo. En el apartado VII del Tao hay un referente similar, se titula *Ocultar el Resplandor*,

¹³ Lao Tse, *Libro del Tao*, México: El Cardo, 2003, p. 16

El cielo dura eternamente, la tierra permanece
Eternos y permanentes porque no viven para sí mismos
Por eso son eternos y duraderos
Es así que el hombre sabio
al ponerse en el último lugar,
es el primero.
No pensando en sí mismo, se mantiene
No buscando su bien,
lo realiza.¹⁴

Para Caeiro la poesía es una forma de acercamiento a la realidad sin tocarla, ni siquiera con el pensamiento. Es quietud armónica y natural, su propia experiencia despierta revuelo en el poema. El flujo del pensamiento es truco del intelecto, prejuicios, juicios, adjetivaciones, intervenciones que el acto puro de la contemplación, no precisa; al pensar se altera *per se* el verdadero sentido de la acción, dislocando negativamente el efecto. Pensar enturbia la relación auténtica con la naturaleza, devela un significado que entibia, o bien, oscurece. Apreciar naturalmente es hacerlo con los sentidos y no con la razón.

Cada poeta escribe a partir de su propia experiencia de vida y en un acto estético de confesión y sensibilidad, de arrebato poético, se reafirma y recrea su obra. La visión de Bachelard deviene de la imaginación exacerbada; la de Caeiro, de la abstención de los pensamientos, de la contención. La experiencia estética del tiempo es resultado de la dialéctica entre la imaginación y las sensaciones. Desde esta lógica podemos afirmar que ninguno de ellos está equivocado, cuando parece que hemos hallado una arista de la verdad se disuelve. El hombre contempla el drama de su existencia, en medio de una sobreabundancia que desconoce, pero al mismo tiempo lo maravilla. Intuimos que algo se ha ido y no regresará. Percibimos así el devenir del tiempo.

¹⁴ *Idem*, p. 6.

Es imposible hablar del tiempo sin mencionar al espacio. El universo está en constante expansión y en él la mente del hombre, la visión de la humanidad se amplía ante las posibilidades, el universo se convierte en aliado del tiempo. El macro y microcosmos son receptáculo, donde el todo tiene lugar; ahí el universo anida al tiempo y logramos advertirlo. Seres vivos y no-vivos cohabitamos el universo y le otorgamos un peso significativo. La belleza del cosmos es el escenario donde el tiempo deja huella. El transcurrir de los días es el vestigio del tiempo, lo que anuda delicadamente los anillos del tronco de un árbol. Podríamos inferir que el tiempo no es sino el silencio entre una respiración y otra. La meditación sobre el tiempo lleva al hombre a adentrarse en el claro de un bosque “asombro bucólico esencial. Bucolismo que no supone sino el regreso obligado al hombre natural, a ese hombre capaz de sentir la emoción de la existencia sin tener que recurrir a la razón”,¹⁵ tras el cual construye un concepto espacio-temporal de tono trágico, demencial, porque le recuerda su fragilidad, su finitud, sin poder escapar de ella ni siquiera mediante la razón. El conocimiento de la naturaleza, en un proceso artístico-poético, propicia la creación literaria urgente de Pessoa, en su heterónimo, el maestro, Alberto Caeiro.

Para el hombre, el tiempo es lo inabarcable, el vacío, tan amplio y tan ausente a la vez. El hombre se ha obsesionado con la idea de descubrir qué es el tiempo y en este lapso lo ha perdido. Si levantamos la mirada y tomamos conciencia del instante, se nos revela la necesidad del misterio; desconocemos la contraparte que mantiene unidos la totalidad y el vacío. En palabras de San Agustín “¿Qué es, pues el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si trato de explicárselo a quien me lo pregunta no lo sé”.¹⁶ El futuro aún no es y el pasado se ha ido, nos resta lo incommensurable, el ahora, único y sagrado, la conciencia en el presente.

¹⁵ Pessoa, Fernando, *Poesías completas de Alberto Caeiro*. Madrid: Pre-textos, 2005, p. 10.

¹⁶ Agustín de Hipona, *Confesiones*, XI, c. 14-17. Madrid: Espasa Calpe, 1983.

1.4 *El Argonauta de las sensaciones verdaderas*

Un día me entró sueño como cualquier niño.

Cerré los ojos y me dormí.

A parte de eso he sido el único poeta de la Naturaleza.

Alberto Caeiro, *El guardador de rebaños*

Hablar de Alberto Caeiro o la *afirmación absoluta del existir* es, por mucho, hablar de la naturaleza misma en Fernando Pessoa ya que lo describe como un hombre sutil, profundo y claro, en otras palabras, *el Argonauta de las sensaciones verdaderas*. Es bien sabido que todos poseemos un guía interior, nuestro poeta del instinto, aquél que nos rescata de las garras de las apariencias y prejuicios mentales, así como de confabulaciones y estereotipos, a los que en cierto grado nos somete la sociedad, negando nuestras pasiones más intensas, esclavizando las sensaciones más puras, oscurecidas por convencionalismos, dejando al auténtico yo como un ave enjaulada.

De ahí que para Pessoa es tan liberador y representativo el heterónimo Caeiro, quien surge el 8 de marzo de 1914 tras un arrebato poético, descrito en una carta a Adolfo Casais Monteiro:

Me acerqué a una cómoda alta y, tomando un papel, comencé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas al hilo, en una especie de éxtasis, cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue un día triunfal de mi vida, y nunca podré tener otro así. Abrí con un título, *El Guardador de rebaños*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien di inmediatamente el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpeme lo absurdo de la frase. Había aparecido en mí mi maestro.¹⁷

¹⁷ Pessoa Fernando, *Primera Carta a Adolfo Casais Monteiro*, Caja postal 147. Lisboa, 13 de enero de 1935.

Más que una simple creación, la narrativa nos habla de una revelación, el tutor de todos los heterónimos, incluido del mismo Pessoa, el maestro Alberto Caeiro, el guardián, quien se encargará de liberar aquella ave enjaulada ¿será acaso ésta la voz de un genio? Visto lo anterior, ¿podemos afirmar que un maestro necesariamente es un genio? Partiendo de la premisa que la palabra *genius* en latín se refiere al espíritu protector y director de un ser humano, dado con su nacimiento, en palabras kantianas es *un espíritu de cuya inspiración proceden aquellas ideas originales*. Este espíritu es también el origen de la figura conocida en occidente como “ángel de la guarda”, ángel que adquiere cierto matiz nostálgico e incluso siniestro cuando el poeta Rilke nos dice en sus *Elegías de Duino*:

Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible,
ése que todavía podemos soportar;
y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña el destruirnos.
Todo ángel es terrible.¹⁸

Terrible en el sentido de que, a pesar de estar ahí, su desarrollo como genio o maestro encara una destrucción, de lo que era conocido hasta ese momento para resurgir como novedad. “Y todo lo que se siente directamente trae palabras nuevas”.¹⁹

Para Kant, “aprender no es otra cosa que imitar la máxima aptitud, la inteligencia... Algo susceptible de ser aprendido, constituye la condición esencial del arte”. Seducidas las mentes de los heterónimos ante la obra *El Guardador de rebaños*, aprueban su grandeza, asumiendo tal vez hasta en el inconsciente el papel de pupilos. Dispuestos a aprender lo que el maestro demuestra con su sabiduría, en aras de alcanzar un grado superior, los discípulos acceden a ser guiados. Buscan sus enseñanzas y adoptan

¹⁸ Rilke Rainer, María, *Las Elegías de Duino*, versión de Juan José Domenchina. México: Centauro, 1945, p. 27

¹⁹ Pessoa, Fernando, *Poesías completas de Alberto Caeiro*. Madrid: Pre-textos, 2005, p. 265.

al genio como maestro, como el dicho “cuando el discípulo está preparado aparece el maestro”. Uno no podría ser sin el otro. Un heterónimo adopta a todos los demás incluyendo al ortónimo. Pessoa, el alumno, comienza su travesía, así como el genio alguna vez lo hizo sin sospechar que ya era alumno de su maestro. Cada heterónimo describe a su maestro; el primero arroja una luz en la oscuridad del segundo y viceversa.

El retrato que Álvaro de Campos hace del heterónimo Caeiro posee una simbología riquísima en significados, como nos describe en *Notas para recordar a mi maestro Caeiro*:

Los ojos azules de niño que no tienen miedo; después los pómulos un poco salientes, su color un poco pálido, y el extraño aire griego que procedía de dentro y que era una calma, y no de fuera, porque no era expresión ni facciones. El gesto era blanco, la sonrisa era como era, clara.²⁰

La descripción acentúa la estructura característica de los poemas de Caeiro, “los ojos azules de niño” es la referencia al instinto, una visión carente de prejuicios, la virtud de la inocencia, nuestro contacto más cercano al origen; “los pómulos un poco salientes” habla de su capacidad sutil para destacar entre todos los heterónimos; “su color pálido”, nos habla de la pureza, casi inmaculada; “el extraño aire griego que procedía de adentro y que era una calma y no de fuera”, se refiere a la serenidad que surge de contemplar la naturaleza desde su esencia; para De Campos la cultura de los griegos es la más representativa en este ámbito, la que rescata su relación plural con el entorno, es decir, su capacidad de visión esencialista. “El gesto era blanco, la sonrisa era como era, clara” lo acromático hace alusión a la sinceridad, la sonrisa cercana a la luz y al brillo.

La originalidad es la herramienta que otorga a Caeiro el título de maestro. Siembra la admiración en sus discípulos, magnetiza el ambiente, provoca intentos

²⁰ Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*, ed. y trad. de Ángel Crespo. Acantilado, Barcelona, 2006, p. 197

imitativos e infructuosos por parte de quien lo admira; ellos comienzan a reproducir el intermundo que la imaginación ha procurado.

Los principales poetas que el propio Pessoa destaca como influencias principales en la inspiración para *El Guardador de rebaños* son: Cesário Verde, Francis Jammes, Teixeira de Pascoaes y en particular Walt Whitman ¿Qué mejor representación del canto poético a la naturaleza que *Leaves of Grass* de Whitman: "This is the grass that grows wherever the land is and the water is, / This the common air that bathes the globe".²¹ ["Esta es la hierba que crece donde sea que esté la tierra y el agua, / Este es el aire común que baña el globo"].

Whitman y Caeiro entablan su discurso poético desde la corporeidad. Declaman cual profetas desde la espontaneidad de todo cuánto capta su percepción sensible, enmarcando el cosmos y la humanidad en su presentación más humilde y sabia. Hay grandes diferencias que separan a Caeiro de la poética de Whitman: mientras el poeta estadounidense ensalza en su poema "Song of Myself", la belleza del valor de los sentidos desde las entrañas y el fuego interno cuando declama "I sound my barbaric yawp over the roofs of the world", "Hago sonar mi aullido barbárico sobre los tejados del mundo",²² el portugués en *El guardador de rebaños* lo hace desde la serenidad y espiritualidad: "Seamos sencillos y serenos / como los regatos y los árboles, / Y Dios nos amará haciéndonos/ bellos como los árboles y los regatos, / Y nos dará flores en su primavera. / Y un río a donde ir cuando acabemos".²³

Otra diferencia es que Whitman en *Leaves of Grass* se muestra desde su forma más humana, unificándose con el todo en una singularidad universal. Así Whitman entabla un vínculo con la divinidad de la naturaleza. Su canto a sí mismo es una variedad de rendir culto a la contemplación de la esencia:

²¹ Whitman Walt, *Leaves of Grass*. EEUU: Poetry Fundation, p. 67. La traducción es propia

²² Whitman Walt, *Song of Myself (1892 version)*. EEUU: Poetry Foundation. La traducción es propia.

²³ Pessoa Fernando, *Poesías completas de Alberto Caeiro*. Madrid: Ed. Pre-textos, 2005, p. 65.

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.²⁴

[Me celebro y me canto a mí mismo,
Y lo que yo asuma, tú también habrás de asumir,
Porque cada átomo que me pertenece te pertenece.
Descanso e invito a mi alma a descansar,
Me recuesto y descanso con el gusto de observar un tallo de hierba de verano.]

Por otro lado, *El Guardador de Rebaños* de Caeiro, no es una obra que vaya de lo singular a lo universal, por el contrario, parcializa sin involucramiento. Habla de las partes por lo que son, y no de un todo. "Es necesario no saber lo que son las flores y piedras y ríos para hablar de sus sentimientos. / Hablar del alma de las piedras, de las flores, de los ríos, es hablar de sí mismo y de sus falsos pensamientos. / Gracias a Dios que las piedras son sólo piedras, / y que los ríos no son sino ríos. / y que las flores no son más que flores".²⁵ La poética de Caeiro es una invitación para admirar lo bucólico y conectarnos con la naturaleza por lo que es. Un peregrinar en la honestidad de la experiencia vivencial, a partir de la singularidad y nada más. Un asombro contenido en una postura estoica. La aceptación del paganismo desde su pluralidad, en la naturaleza, asumiendo la particularidad. El retorno a los arquetipos sin consultar a la razón. Caeiro asume los sentidos como medio para la creación de su poética. Ambos se hermanan al afirmar que la clásica contraposición arte *versus* naturaleza se transforma en una fusión, ya que la

²⁴ Whitman Walt, *Leaves of Grass, Song of Myself* (1892 versión) p. 52

²⁵ Pessoa Fernando, *Poesías completas de Alberto Caeiro*. Madrid: Ed. Pre-textos, 2005, p. 123.

naturaleza está implícita en la espontaneidad de genialidad que lo impulsa a crear, cuya condición se podría interpretar de orden sobrenatural, que en el maestro Caeiro resulta tan sencilla como el agua que corre por el río. "Corre o rio e entra no mar e a sua agua é sempre a que foi sua./ Passo e fico, como o Universo".²⁶ [Corre el río y entra al mar y su agua, es siempre la que fue suya / Paso y quedo, como el Universo].

Cabe señalar que un verdadero maestro tiene un componente natural y uno disciplinar, ya que debe haber un dominio de la técnica (*tekné*). Sin embargo, el proceso de esta última, en el maestro, es prácticamente invisible, como si no fuera necesaria, dejando al genio solo con su potencial natural por estallar. A diferencia de cualquier otro artista que requiera de destreza y naturaleza para destacar, el maestro trasciende la técnica, no solamente "trabaja" constantemente en ella, va más allá, la reinventa rompiendo viejos paradigmas, creando nuevas formas de hacer o escribir poesía, de degustarla. De aquí, no porque haya ese trabajo devoto de por medio, significa necesariamente que el artista disciplinado será genio. Eso ya pertenece, como hemos visto, a la esencia tanto de su naturaleza, lo que él es, como de la miscelánea proporción de todos los elementos ya estudiados, además de su brío. La inspiración es parte del juego, aunque más parecida a un fantasma; aquella ánima de origen desconocido que salta al asombro; un talento vertiginoso parece emerger de la nada, brindando la impresión de que una *Magnum opus* ha brotado como por arte de magia. "Si hay una parte de mi obra que tenga un sello de sinceridad, esa parte es... la obra de Caeiro".²⁷ Aquel *argonauta de las sensaciones verdaderas*.

²⁶ *Idem*, p. 171.

²⁷ Pessoa, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes- Rodrigues*. Lisboa: Confluência, 1945, p. 78

Capítulo II

TABLA BIBLIOGRÁFICA

Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,

Não há nada mais simples.

Tem só duas datas—a da minha nascença e a da minha morte.

Entre uma e outra coisa todos os dias são meus.

Alberto Caeiro, *Poemas Inconjuntos*.

2.1 Origen y fractalidad en la poesía de Fernando Pessoa

Escribe el poeta mexicano Octavio Paz, a propósito de Fernando Pessoa, en su libro *Cuadrivio*: "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía".²⁸ Pessoa, en voz de Alberto Caeiro, escribe al respecto:

Si después de morir, quisieran escribir mi biografía,

no hay nada más sencillo.

Sólo tiene dos fechas: la de mi nacimiento y la de mi muerte.

Entre una y otra cosa, todos los días son míos.

²⁸ Paz, Octavio, *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1991, p. 137

Soy fácil de definir.

Vi como un maldito.

Amé las cosas sin ningún sentimentalismo.

Nunca tuve un deseo que no pudiese realizar, porque nunca me cegué.

Incluso oír no fue nunca para mí sino un complemento de ver.

Comprendí que las cosas son reales y diferentes las unas de las otras;

Comprendí esto con los ojos, nunca con el pensamiento.

Comprenderlo con el pensamiento sería creerlas todas iguales.²⁹

Es prudente señalar la facilidad con que el lector puede caer en la trampa que el autor crea. A lo largo del poema Pessoa nos sugiere dejar en el olvido su biografía, los días no le pertenecen a nadie más que a él. El anzuelo es atrapado por Paz, pero no es así. Para profundizar en la experiencia estética, con la consecuente creación de los heterónimos, es necesario hablar del poeta desde la humildad de sí, la versión más sencilla del ser humano. Pessoa, antes de la poesía, sin separarlo del resto de los hombres y mujeres, desde ese punto que todos compartimos, y que en determinado momento tomará un rumbo distinto.

Tratar de entender el fenómeno de la creación de sus heterónimos es, *per se*, una idea delirante: constelaciones de imágenes salen a nuestro encuentro en su poesía, ocasionando un vértigo maravilloso dentro de la experiencia estética. El poeta alimenta en quien lo lee una necesidad de creación intrínseca, que florecerá hacia el exterior, y si el lector tiene la fortuna de dejarse llevar, quizás en medio del sufrimiento de este arrebato estético aquello comience a tomar forma, y así crear un mandala de interminables

²⁹ Pessoa, Fernando, "Poemas Inconjuntos", en *Poesías completas de Alberto Caeiro*, trad. Ángel Campos Pampano. Madrid: Pre-textos, 2005, p. 247.

sucesiones. Así como despierta la necesidad de crear, la poesía de Pessoa invita a la reflexión filosófica del ser y la identidad.

2.2 Confidencias de *un poeta fingidor*

Pessoa pertenece a una leyenda urbana llamada Lisboa. Nació en 1888 y murió en 1935, 47 años después, en la misma ciudad. Se ganaba la vida como traductor. Su libertad creativa le llevó a la elaboración de 72 heterónimos, separados y diferenciados entre sí, por barreras etéreas pero sensitivas, en cuya creación literaria, ninguno de los heterónimos delata la verdadera naturaleza del autor. Entre ellos destacan Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Alexander Search, Bernardo Soares, y Ricardo Reis, único heterónimo sin fecha de fallecimiento; a éste se le atribuye haber sido inspiración para que el premio Nobel portugués, José Saramago, creara una novela en su honor, titulada *O ano da morte de Ricardo Reis*, *El año de muerte de Ricardo Reis*.

Conforme se desarrolla la construcción de los heterónimos, se devela el temperamento de las distintas personalidades; el poeta en tanto más acerca al lector a los heterónimos, más lo aleja de Pessoa. La imagen que en un principio pudo ser una máscara difusa, se vuelve cada vez más detallada y las facciones adquieren su forma poética; el contenido deja de pertenecer exclusivamente al autor. Para entender a fondo los heterónimos, es necesario adentrarnos en Pessoa, y para entenderlo un poco más es indispensable profundizar en su estética, desde las particularidades poéticas que entrelazan Reis, Caeiro, De Campos o cualquier otro poeta, bajo el hechizo de la pluma del escritor.

Lector de Shakespeare, Walt Whitman, y Edgar Allan Poe, entre otros. En su obra encontramos múltiples textos en los que habla de él y de la vida de sus heterónimos, donde destaca la gran admiración que sentía por estos poetas. Pessoa repara en la poesía

que llegará a intimar con su esencia, como menciona T. S. Eliot: "Cuando un poeta escribe sobre otro poeta, se revela a sí mismo".³⁰

En escritos que van desde poemas, ensayos, cartas astrales, esquemas, autobiografías y epístolas personales hay señas expuestas de sus propias razones para escribir de la manera en que lo hacía, justificándose. Ahí encontramos un Pessoa natural y honesto, confesiones de la elaboración de su trabajo, su relación con el esoterismo y las ciencias ocultas. Por ejemplo, en una nota biográfica escrita en 1935, poco antes de morir, Pessoa señala como su profesión: "La designación más propia sería «traductor», la más exacta «corresponsal extranjero en casas comerciales». Ser poeta o escritor no constituye una profesión, sino una vocación".

Es evidente que para trascender en las letras universales o de la dramaturgia poética, se requieren gramos de locura, como describirá en sus cartas a Adolfo Casais Monteiro. Inclusive, abriendo un poco el panorama, este requisito se vuelve indispensable en cualquier oficio o actividad que nos denomine y apasione, es decir, que nos llame, es por eso que le nombramos vocación (*vocare*, llamar). También destaca que en esta misma nota biográfica, Pessoa no menciona en absoluto a sus heterónimos, sino que considera como su obra únicamente lo firmado con su propio nombre (ortónimo):

La obra está esencialmente dispersa, hasta ahora, en diversas revistas y publicaciones ocasionales. Lo que, de libros o folletos, considera como válido, es lo siguiente: «35 Sonnets» (en inglés), 1918; «English Poems I-II» e «English Poems III» (en inglés también), 1922, y el libro «Mensagem», 1934, premiado por el Secretariado de Propaganda Nacional, en la categoría «Poema». El folleto «O Interregno», publicado en 1928, y establecido como una defensa de la Dictadura Militar en Portugal, debe ser considerado como no existente.

³⁰ Eliot, T. S., *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 115

Que no haya considerado a sus heterónimos como parte de su biografía, nos habla de su interés en mostrarse de acuerdo a una imagen y perspectiva construida por él mismo, diferente a cualquier otra que pudieran tener sus lectores y críticos. Evidentemente, la obra habla de sí y al momento de plasmarse en papel, queda sujeta a la interpretación del lector, la que mejor le venga. Esto no sólo habla de la construcción de su identidad, sino de la independencia que Pessoa otorgaba a cada uno de sus heterónimos. De hecho, a manera de homenaje, junto a la tumba con sus restos en el monasterio de los Jerónimos en Lisboa, se encuentran los epitafios de sus tres principales heterónimos. Pessoa también ha dejado versos exquisitos acerca de la labor del poeta, como los publicados en la revista *Presença* en noviembre de 1932.

Autopsicografia

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Autopsicografía

El poeta es un fingidor
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que de veras siente.

Y quienes leen lo que escribe,
sienten, en el dolor leído,
no los dos que el poeta vive,
sino aquél que no han tenido.

Y así va por su camino
distrayendo a la razón,
ese tren sin real destino
que se llama corazón.

“Autopsicografía” se divide en tres tiempos interrelacionados, cada uno es complemento y corolario del anterior, tres estrofas a lo largo de las cuales el poeta, cual instigador confeso de una enternecedora mentira, se desenmascara y se desmitifica, conforme se desenvuelve. En la primera parte, se muestra desnudo e inofensivo ante la inevitable realidad: tan solo un humano que deifica su sentir, que en primera instancia resulta ser un timo y desarrolla a lo largo del poema. En la segunda parte observamos un proceso de secularización, el realismo sensorial desprovisto de caracterización, el dolor que se nombra en el poema representa un sufrimiento fantasmagórico, mas nunca presente, irreal. Solo creen tenerlo quienes ante un poema conmovedor escriben sus propias penas. El escritor afirma que “quienes leen” sienten, pero no el dolor del poeta ni lo ahí descrito, sino otro tercero. Por ello el lector ante un sentimiento falso, finge sin proponérselo. Y en la tercera parte, Pessoa sostiene que la matriz que dirige la escritura, símbolo de los sentimientos más nobles que, sin dar pie a la razón, actúa en un devaneo constante y natural.

En sus cartas, Pessoa revela también sus múltiples identidades. En la primera, dirigida a Adolfo Casais Monteiro, del 13 de enero de 1935, responde al respecto de la publicación de su libro *Mensagem*, de tono nacionalista:

Estoy absolutamente de acuerdo con usted en que no fue feliz el estreno que hice de mí mismo con un libro de la naturaleza de *Mensagem*. Soy, de hecho, un nacionalista místico, un sebastianista racional. Pero soy, aparte de eso, y hasta en contradicción con eso, muchas otras cosas. Y esas cosas, por la misma naturaleza del libro, *Mensagem* no las incluye.

Fernando Pessoa admite sin reservas su carácter contradictorio y paradójico, en cuanto a su posición política y su sentir de la época. En sus palabras se detecta un aire de cinismo, en el sentido original de la corriente filosófica, como rechazo a los convencionalismos sociales y a la moral comúnmente admitida. Con ello, afirma que el rol político y social que juega el hombre dentro de una comunidad, no es incompatible con aspectos antropológicos que experimenta, como lo místico y lo religioso. Su discurso

claro y natural reconoce tal pluralidad, nos indica que la apuesta del poeta va encaminada hacia la libertad del espíritu, lo que también se recrea en sus heterónimos. Sin embargo, las obras firmadas por los heterónimos no son reflejo exacto de su pensamiento, sino del de cada uno de los personajes; más allá de ser una contradicción, es el mayor reconocimiento a la libertad en la poesía, incluso frente a su autor.

En esta misma carta, escribe Pessoa a Monteiro: "Dudaba entre si debía comenzar por un libro de versos grande –un libro de unas 350 páginas–, englobando las diversas subpersonalidades de Fernando Pessoa él-mismo, o si debía hacerlo con una novela policial, que todavía no conseguí completar". Las inquietudes del escritor por manifestarse o liberarse, son evidentes en estas líneas, al mencionar la posibilidad de escribir una obra de más de trescientos poemas donde sus personalidades fueran al fin escuchadas, o guardar la ocasión para una novela que jamás concluyó. Sea como fuere, ninguna de las dos se llevó a cabo, Pessoa tenía un as bajo la manga, una forma muy peculiar de proceder a la emancipación de sí.

Estoy de acuerdo con usted, dije, en que no fue feliz el estreno que hice de mí mismo con la publicación de *Mensagem*. Pero concuerdo con los hechos que fue el mejor estreno que yo podía hacer [...] Coincidí, sin que yo lo planease o lo premeditase (soy incapaz de premeditación práctica), con uno de los momentos críticos (en el sentido original de la palabra) de la remodelación del subconsciente nacional. Lo que hice casualmente y se completó por conversación, había sido exactamente trazado, con Escuadra y Compás, por el Gran Arquitecto.

En esta última frase, Pessoa justifica la referencia masónica, que para algunos podría parecer un desvarío,

Interrumpo. No estoy loco ni bebo. Estoy, sin embargo, escribiendo directamente tan de prisa como la máquina me lo permite, y me voy sirviendo de las expresiones que se me ocurren, sin mirar a la literatura que haya en ellas. Suponga –y hará bien en suponerlo, porque es verdad– que estoy simplemente hablando con usted.

Realizando una lectura entre líneas, además de su conocimiento de las corrientes esotéricas, se nos revela su capacidad de soltura, la libertad que experimenta cuando se confiesa a través de esta carta, una libertad que no será igual en la poesía de sus heterónimos, pues sentirá la responsabilidad de ser fiel, no a sí mismo, sino a cada uno de los personajes de ese drama en gentes.

2.3 Heteronimia, un *Drama en gente*

Antes de entrar en materia, es importante distinguir dos conceptos, entrelazados pero distintos, para su correcto manejo en esta tesis: heteronimia y heteronomía. El primero, y el que más nos interesa para el estudio de Pessoa, la heteronimia, se refiere a la creación de autores ficticios, los heterónimos, definidos por el Diccionario de la Lengua Española como una “identidad literaria ficticia, creada por un autor, que le atribuye una biografía y un estilo particular”.

Por su parte, la heteronomía es un concepto jurídico y filosófico referido por el Diccionario como la “condición de la voluntad que se rige por imperativos que están fuera de ella misma”. Es decir, como explica Kant en *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, aquella voluntad que no es propia del sujeto, sino que éste sigue la voluntad establecida por un tercero, en contraposición con la autonomía, generada por la razón del propio individuo.

Surge la pregunta de si los heterónimos podrían llegar a tener autonomía o cuál sería su grado de libertad respecto al creador. En este caso literario, como el corazón dentro del cuerpo humano, los heterónimos parecen cobrar vida, con intereses y estilos propios, al grado en que manifiestan una forma de autonomía en el sentido de voluntad. El primer autor que habla sobre los heterónimos de Pessoa es el propio poeta, en la “Tabla Bibliográfica”, publicada en la revista *Presença*, en diciembre de 1928, documento que por su importancia reproducimos en extenso:

Lo que Fernando Pessoa escribe pertenece a dos categorías de obras, a las que podemos llamar ortónimas y heterónimas. No se podría decir que son autónimas y pseudónimas, porque realmente no lo son. La obra pseudónima es del autor en persona, salvo en el nombre que firma; la heterónima es del autor fuera de su persona, es de una individualidad fabricada por él, como lo serían las palabras de cualquier personaje de uno de sus dramas.

Las obras heterónimas de Fernando Pessoa están hechas, hasta ahora, por tres nombres de personas: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades deben ser consideradas como distintas de su autor. Forma cada una, una especie de drama; y todas ellas juntas forman otro drama. Alberto Caeiro, de quien se dice que nació en 1889 y murió en 1915, escribió poemas con una orientación determinada. Tuvo como discípulos –originario, como tales, de diversos aspectos de esa orientación– a los otros dos: Ricardo Reis, quien se considera que nació en 1887 y que tomó de aquella obra y lo estilizo, el lado intelectual y pagano; Álvaro de Campos, quien nació en 1890 y que tomó de aquella obra el lado, por así decirlo, emotivo, al que denominó «sensacionalista», el cual –asociado a diversas influencias, entre las que predomina, aunque por debajo de la de Caeiro, la de Walt Whitman– produjo varias composiciones por lo general de naturaleza escandalosa e irritante, en especial para Fernando Pessoa, quien en todo caso, no tiene otro remedio que hacerlas y publicarlas, por más que esté en desacuerdo con ellas.³¹

Una diferencia tácita entre heterónimos, podría ser el horizonte al que miran. Álvaro de Campos avanza con la mirada puesta siempre en el futuro, en el devenir; Bernardo Soares (heterónimo que aún no hemos mencionado, pero de fundamental importancia por ser el autor del *Libro del Desasosiego*) se deja cautivar por la saudade, es decir, fija su dolor en el *Desassossego* que despierta el pasado; Alberto Caeiro tiene los ojos puestos sobre el papel que se va escribiendo conforme la naturaleza se manifiesta, desde la peculiaridad de sus percepciones. En él un estoicismo se hace presente y relativo, pero presente al fin, escrito en un aquí. Este ejemplo no impide que esta triada confluya en nuestro tiempo, alumbrando el camino de la obra pessoana, su tiempo y espacio se continuarán re-creando como en una aparente generación espontánea:

³¹ "Tábua Biográfica", publicada en *Presença* en diciembre de 1928, en *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Lisboa: Publicaciones Europa-América, p. 250.

[...] la interacción intelectual de las personalidades, así como sus propias relaciones personales ya están debidamente estudiadas. Todo esto figurará en las biografías que falta hacer, que estarán acompañadas cuando se publiquen de horóscopos y, tal vez, de fotografías. Se trata de un drama en gente, en vez de en actos. Si estas tres individualidades son más o menos reales que el propio Fernando Pessoa, es un problema metafísico, que éste, ajeno a los secretos de los Dioses, e ignorante por tanto de lo que sea la realidad, nunca podrá resolver.³²

En sus cartas describe el origen de sus heterónimos. En la ya citada, dirigida a Adolfo Casais Monteiro, del 13 de enero de 1935, escribe Pessoa:

Comienzo por la parte psiquiátrica. El origen de mis heterónimos es el profundo trazo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico, si soy, más propiamente, un histero-neurasténico. Tiendo a esta segunda hipótesis, porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas. Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y la simulación [...]

El lusitano es consciente de la alteración en su estado mental, este saber lo diferencia de un paciente psiquiátrico. Esta condición no paraliza su trabajo creativo, al contrario, lo enriquece y potencializa. Hay hasta cierto punto un manejo productivo de su trastorno, aprovecha su condición para crear e innovar, y le permite exprimir su capacidad literaria para otorgar un sentido de verosimilitud a sus heterónimos hasta personalizarlos.

Si yo fuese mujer [...] cada poema de Álvaro de Campos (lo más histéricamente histérico de mí) sería una alarma en el vecindario. Pero soy hombre –y en los hombres la histeria asume principalmente aspectos mentales; así todo acaba en silencio y poesía [...] Desde niño tuve la

³² *Ibidem*.

tendencia a crear en torno a mí un mundo ficticio, a rodearme de amigos y conocidos que nunca existieron. (No sé, bien entendido, si realmente no existieron, o si soy yo que no existo. En estas cosas, como en todas, no debemos ser dogmáticos).

Pessoa es ante todo un genio creativo y no un paciente psiquiátrico. Sería imposible afirmar que todo paciente psiquiátrico es un genio literario, ni que todo escritor tenga forzosamente una condición mental, como parte de sus rasgos distintivos. En la filosofía y la literatura ha habido otras mentes brillantes, que no se podrían reducir a un caso clínico, como Nietzsche y Sylvia Plath que padecieron neurosífilis y trastorno bipolar, respectivamente.

Asimismo, un reconocido investigador italiano pessano, Antonio Tabucchi, se refiere a la terminología psiquiátrica como “locura y “esquizofrenia” al hablar del poeta. Describe Tabucchi en su estudio *La follia, questa vecchia amica (La locura, esa vieja amiga)*:

La locura emerge y desaparece, circula latente o al descubierto en la vida y obra de Pessoa. En la vida circula en varias formas. Se asoma a la infancia solitaria, cuando, a través del personaje imaginario de Chevalier de Pas, el pequeño Fernando escribe cartas para sí mismo; [...] reaparece en la adolescencia sudafricana con la creación del heterónimo Alexander Search [...]; está delineado externamente, aunque limitado por un control lúcido, en esa histérico-neurasténica auto diagnosticada en una carta dirigida (y quizás nunca enviada) a dos conocidos psiquiatras franceses de la época, los doctores Héctor y Henri Durville; parece estar desenfrenada en los tiempos ‘esotéricos’.³³

³³ Tabucchi, Antonio, *Un baule pieno di gente* en Dix, Steffen y Pizarro, Jerónimo, *A Arca de Pessoa*, 2^a ed. Lisboa: ICS, 2007, p. 60. La traducción es propia:

“La follia affiora e scompare, circola latente o scoperta nella vita e nell’opera di Pessoa. Nella vita circola sotto varie forme. Fa capolino nella solitaria infanzia, quando, attraverso l’immaginario personaggio del Chevalier de Pas, il piccolo Fernando scrive lettere a se stesso; [...] si riaffaccia nell’adolescenza sudafricana con la creazione dell’eteronimo Alexander Search [...]; si delinea scopertamente, arginata però da un lucido controllo, in quella histero-nervastenia autodiagnosticata in una lettera indirizzata (e forse mai spedita) a due noti psichiatri francesi dell’epoca, i dottori Hector e Henri Durville; pare dilagare ormai incontrollabile nei periodi ‘esoterici’.”

No hay caso clínico para descubrir en la heteronimia de Pessoa, quizá solo una “locura simple”, como “locura simple” es toda literatura. Pessoa dio un salto “alternativamente del portugués al inglés, en torno a la neutralización de su esquizofrenia de la mejor manera”,³⁴ afirma en una entrevista el escritor italiano. Como el propio Pessoa escribe:

*Cortei a laranja em duas,
e as duas partes nao podiam ficar eguaes.*

Para qual fui injusto –eu, que as vou comer a ambas?

*He cortado la naranja en dos
y las dos mitades no pudieron quedar iguales.*

¿Para cuál he sido injusto yo, que voy a comerme a ambas?

Alberto Caeiro, *Poemas inconjuntos*

2.4 35 Sonnets

Una inconcebible cantidad de voces poéticas cohabitan en la conciencia de Pessoa, se manifiestan cuando el ortónimo aparentemente desaparece, se emancipan del autor, quien parece fungir como *medium*. Sin embargo, ¿será posible detectar este linaje de poetas en cada uno de los sonetos? ¿Será este poemario un alivio para el autor, que fue escrito y firmado por él mismo?, ¿encontraremos la coherencia armónica o no? A través del análisis de su libro *35 Sonetos*, será posible observar un desdoblamiento interno: la

³⁴ *Idem*, p. 114.

voz de Pessoa como ortónimo, en donde prefigura la génesis de sus heterónimos a partir de la conciencia, expuestos en una polifonía de ésta.

Los poemas originales fueron escritos en la segunda lengua del escritor, la inglesa; en endecasílabos con rima consonante, en la métrica que se conoce como pentámetro yámbico, propia del siglo XV, en la que también escribió gran parte de sus obras el poeta y dramaturgo inglés William Shakespeare. Esto no es casualidad: a los cinco años, el pequeño Pessoa es llevado por su madre a vivir a una colonia inglesa de Sudáfrica, donde aprende el idioma que le acompañará toda su vida.

Pessoa conocía la tradición inglesa y admiraba a Shakespeare, de ahí podríamos inferir que no escribió los sonetos como homenaje en sentido imitativo, sino creativo, es decir, recrear y utilizar recursos estilísticos del siglo XVI y llevarlos a su época desde la poesía y la dramaturgia, justificando su despliegue en heterónimos, concebidos como personajes con vida propia. Explica Pessoa en su ensayo inédito "Sobre los heterónimos: en prosa en más difícilotrarse" (s.f.):

Supongamos que un supremo despersonalizado como Shakespeare, en vez de crear el personaje de Hamlet como parte de un drama, lo creaba como simple personaje, sin drama. Habría escrito, por así decir, un drama de un solo personaje, un monólogo prolongado y analítico. No sería legítimo ir buscar a ese personaje una definición de los sentimientos y de los pensamientos de Shakespeare, a no ser que el personaje estuviese fallado, porque el mal dramaturgo es el que se revela.

Es parte de sus disertaciones filosóficas que dentro de un poema exista una diversidad de significados metafísicos que alcancen la superficie del verso. El primero de estos desdoblamientos lo encontramos en el manejo de las lenguas. Escribir en inglés no era cambiar el código lingüístico, sino el pensamiento mismo. En ese ensayo, Pessoa nos ofrece un ejemplo de su obra:

Un ejemplo: escribí con sobresalto y repugnancia el poema octavo de *El Guardador de rebaños*, con su blasfemia infantil y su antiespiritualismo absoluto. En mi propia persona, aparentemente real, con que vivo social y objetivamente, ni uso de la blasfemia, ni soy antiespiritualista. Alberto Caeiro, sin embargo, como yo lo concebí, es así: así tiene pues él que escribir, quiera yo o no, sea que yo piense como él o no. Negarme el derecho de hacer esto sería lo mismo que negar a Shakespeare el derecho de dar expresión al alma de Lady Macbeth, con el fundamento de que él, poeta, ni era mujer, ni, que se sepa, hísterico-epiléptico, o de atribuirle una tendencia alucinatoria y una ambición que no retrocede frente al crimen. Si es así de los personajes ficticios de un drama, es igualmente lícito de los personajes ficticios sin drama, puesto que es lícito porque son ficticios y no porque están en un drama.

Interpretaremos la temática filosófica y metafísica de uno de los 35 *Sonetos*. Un estudio gramatical, métrico y estilístico lo encontramos en la edición del peruano Jorge Wiesse Rebagliati, que él mismo traduce. Cabe resaltar que Wiesse no efectuó una traducción literal –lo cual es casi imposible en el caso de la poesía–, por lo que en muchos casos el traductor hace una reinterpretación del poema, diferente al de Pessoa. Otra peculiaridad a tener en cuenta, es que el propio Pessoa anotó algunas correcciones a la edición original de 1918, y en algunos casos, modifican el sentido de los poemas. Para nuestro análisis daremos prioridad a las versiones originales en inglés, buscando dilucidar el pensamiento de Pessoa.

I

Whether we write or speak or do but look * [Whether we write or speak or are but seen]

We are ever unapparent. What we are

Cannot be transfused into word or book. [Cannot be transfused into word or mien]

Our soul from us is infinitely far.

However, much we give our thoughts the will

To be our soul and gesture it abroad, [To make our soul with arts of self-show stored]

Our hearts are incommunicable still.

In what we show ourselves we are ignored.

The abyss from soul to soul cannot be bridged

By any skill of thought or trick of seeming. [By any skill of thought or trick for seeing]

Unto our very selves we are abridged

When we would utter to our thought our being.

We are our dreams of ourselves, souls by gleams,

And each to each other dreams of others' dreams.

*Correcciones manuscritas de Pessoa

I

Ya escribamos, seamos vistos o hablamos,

Nunca nos expresamos. Lo que somos

Traducir no alcanzan palabra o gesto.

Nuestra alma huye infinita de nosotros.

Aunque al pensamiento mucho alentamos

A guardar el alma en publicas artes,

El corazón late incomunicado

Exhibirnos ignorados nos hace.

No se cierra entre alma y alma el abismo

Por arte de ingenio o truco de vista.

Compendios somos de nosotros mismos

Cuando nuestro ser decirse querría.

Fulgores de alma, somos sueños de nuestros

Sueños. Y cada uno del otro el sueño.

¿Qué es el nosotros (*we*) del cual habla el poeta? En los primeros versos del primer soneto se destaca el desprendimiento de un “nosotros”, que continúa guardando el secreto de lo que realmente es y puede llegar a transmitir *We are ever unapparent*. Un “nosotros” inmutable que bien podría ser un recurso literario o referirse al poeta y al lector, a la humanidad, a la pluralidad del sí mismo en el poeta. Ese “nosotros” no puede expresarse con libertad. ¿Qué es lo que somos?, ¿acaso la alegoría de eso que escapa a simple vista, a nuestros pensamientos, al arte?

El poeta habla sobre la imposibilidad de manifestar nuestro sentir natural, ya que el alma no reside en la escritura, ni en el habla ni en lo que se muestra, es decir, se encuentra en el territorio de lo inefable. Es así que la espiritualidad está alienada, separada de nosotros en un contexto atemporal, en una sobredimensión aún desconocida dentro de nosotros, *Our soul from us is infinitely far*. A pesar del esfuerzo de entendernos, las verdaderas intenciones se mantienen ocultas en el ser, *Our hearts are incommunicable still*. El aislamiento es inevitable, el entendimiento entre un ser y otro es imposible. La soledad con respecto al otro es ineludible, *The abyss from soul to soul cannot be bridged*. Somos reminiscencia de un onírico infinito, destellos de un alma fragmentada, *We are our dreams of ourselves, souls by gleams, / And each to each other dreams of others' dreams*. Un oasis de espejismos, apariencia que distrae a la mente consciente en torno a la cual gira el soneto.

En estos versos destaca el manejo natural y preciso del inglés que tenía Pessoa, así como su destreza en la métrica isabelina. Esto nos da idea de su maestría, del oficio de poeta y de su gran conocimiento sobre la técnica. Por otra parte, su poesía escrita en portugués y en verso libre nos indica que no tenía un solo estilo, con la complejidad que esto implica; demuestra su flexibilidad lírica y ricos matices en toda su obra.

En 35 *Sonetos* encontramos un intento bien logrado de representar el estilo de Shakespeare, al capturar la esencia de la poesía isabelina del siglo XVI. Un destacado hecho enlaza a ambos escritores: la existencia de una duda en cuanto a la identidad del

autor. Recordemos, la genialidad de las obras Shakespeare era tal, que se rumoraba que no pertenecían a un solo autor, sino al compendio de diversos poetas.

El análisis interpretativo del soneto nos ofrece una lectura policromática, llena de imágenes etéreas, que contienen la beatitud en unos cuantos versos, y reflejan la condena del autor al final de la obra. *35 Sonetos* es un despertar, un guiño al origen del ramillete de personalidades que habitan en Pessoa, cargado de belleza y emoción desbordantes. A lo largo de la obra, la habilidad intelectual del autor nos rebasa en múltiples ocasiones y no queda más remedio que entregarse a la lectura; ahí radica la capacidad soberana y reactiva de la conciencia del poeta.

Capítulo III

EXPERIENCIA ESTÉTICA EN FERNANDO PESSOA

3.1 Etiología de la experiencia estética

Según la Real Academia de la Lengua Española, la palabra “estética” proviene del latín *aestheticus*, y este del griego, αἰσθητικός *aisthētikós* “que se percibe por los sentidos”; el sentido actual proviene del latín *aesthetica*, y éste del griego ἐπιστήμη αἰσθητική, *epistēmē aisthētikē* “conocimiento que se adquiere por los sentidos (sensación, percepción)”. Por su parte el concepto de experiencia proviene del latín *experiēntia*, derivado de *experiri*, «comprobar» entendido como conocimiento adquirido a través de circunstancias o acontecimientos de vida.

Daniel Innerarity en la introducción a la obra de Hans Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*, afirma que el concepto de experiencia estética es introducido por Jauss y otros más, “para establecer una especificidad de lo estético en un panorama polarizado por dos posiciones extremas”:

Por un lado estarían lo que podríamos denominar hiperestéticas, que niegan una racionalidad específica del comportamiento estético en nombre de un concepto integral de verdad y conocimiento formulado a partir del paradigma del arte. No puede existir una lógica especial del juicio estético, porque la experiencia estética no es un modo privilegiado – si no EL modo de conocimiento. Aquí cabría entender la posición de Heidegger, Adorno y Gadamer (quien afirma que el juicio puro de gusto estético, es una abstracción metódica), y del joven Schelling y de buena parte de la postmodernidad.³⁵

³⁵ Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002, p. 10.

En otro polo estarían las miniestéticas, caracterizadas por la negación de una racionalidad específica del comportamiento estético, “en nombre de un concepto estricto de racionalidad, inalcanzable para la percepción estética”. Ahí podrían encontrarse filósofos como “Nietzsche, Valéry, Bataille o el Kant de la Analítica que insiste en la indeterminabilidad del momento del placer estético”³⁶

Nuestra postura se inclina por estas miniestéticas, ya que consideramos fundamental el goce de lo poético, en su indeterminación necesaria, más que un rigor intelectual. Poética entendida en el sentido fenomenológico, según Merleau Ponty: “La fenomenología nos enseña a ver de nuevo el mundo como si fuera la primera vez [...] En el silencio de la conciencia visionaria se halla lo que las cosas quieren decir realmente”.³⁷ Hablamos de sensibilizarnos. La apropiación del poema, de la literatura, de las bellas artes, no debe realizarse desde la intelectualidad, sino a partir de lo más natural de este culto al empirismo: la experiencia sensible.

La expresión artística en la poesía es un advenimiento subjetivo *per sé*. Entregados tanto el poeta como el lector a la sutileza de la palabra poética, se hace presente la experiencia estética. Desde nuestra conciencia profunda, podemos percibir que la obra de Fernando Pessoa es belleza conmovedora, porque goza de una sensibilidad provocada por la melancolía. Sentimiento y melancolía van de la mano, aquella mano que escribe lo que sucede antes, durante y después de la vivencia estética, que plasma no sólo lo que es, sino lo posible, círculo que se complementa con la mirada del lector esteta. ¿Cuál es la posible etiología de la experiencia estética del poeta?, ¿de dónde viene dicha emoción? A lo largo de la historia se ha intentado explicar, mediante humores o sustancias, inclusive enfermedades mentales, el mecanismo que da lugar a la melancolía como característica distintiva del genio artístico. Tal es el caso de la bilis negra, como señala Aristóteles en el problema XXX:

³⁶ *Idem*, p. 11.

³⁷ Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta, 1993, p. 7.

Todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad, sino por naturaleza [...] La bilis negra es la fuente inmediata del comportamiento del melancólico; ésta es fría o caliente, inestable en esencia y contiene aire. La bilis negra es un residuo, un sedimento de aquello que no está cocido, puesto que la digestión está considerada como una cocción... El vino produce estos efectos porque contiene aire. La bilis negra produce los mismos efectos que el vino.³⁸

La carencia de fuego interorgánico para la asimilación de la bilis, produce una gran concentración de ésta en el interior del cuerpo, envenenándolo, dando lugar a lo melancólico, cuya tendencia térmica es muy baja; si el temperamento fuera alto, la manifestación esperada sería la ira, lo colérico. Este tipo de frialdad despierta sensaciones de aislamiento, soledad o descobijo cuando nos asomamos a una obra de esta naturaleza. ¿Podría ser la bilis negra, semejante al vino, la que actúa mientras el poeta escribe? En todo caso ¿qué tipo de sustancia sería: orgánica o espiritual?, ¿es la bilis negra un espíritu ajeno al alma del poeta o parte constitutiva de ella? esta aparente dualidad que experimenta el espíritu del poeta se puede manifestar en el desdoblamiento poético: "Yo soy el otro", escribe Pessoa. Es preciso aclarar los términos *saudade* y melancolía, para entender la relación que existe entre ellas.

3.2 *Saudade* y melancolía

La melancolía es anímicamente vaga y dolorosa, producto de una tristeza exquisita y prolongada. Surge del sentimiento ante el extravío de algo muy preciado que jamás volverá. Podría ser sinónimo de *saudade*, aunque la palabra carece de traducción exacta en español. Además de ser un concepto cercano a lo nostálgico, en el caso de la poesía remite al saudosismo, corriente estético-literaria surgida en el círculo poético de Portugal en el siglo XX, la cual implicaba una postura político-social, metafísica y sobre todo espiritual. Podemos acercarla al término anhelo, sin embargo, su significado es más

³⁸ Aristóteles (384 -322 a. C.), *El hombre del genio y la melancolía. Problema XXX*, trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007, p. 18.

profundo, ya que la palabra portuguesa va acompañada de un sentimiento que remite a un pasado, y a un futuro que de antemano sabemos irrealizable. La *saudade* es cercana a un deseo que agoniza a punto de desfallecer. Más que un verbo es un sujeto, ese espíritu lánguido que nos habla sobre un amor que ha desaparecido y no podrá ser olvidado, incluida una amistad entrañable como lo fue Sá-Carneiro para Pessoa, quien en 1916 comete suicidio, tras su muerte el poeta portugués le dedica los siguientes versos:

Não mais, não mais, e desde que saíste
Desta prisão fechada que é o mundo,
Meu coração é inerte e infecundo
E o que sou é um sonho que está triste

[Nunca más, nunca más, y desde que saliste
De esta prisión cerrada que es el mundo
Mi corazón late inerte e infecundo
Y lo que soy es un sueño que está triste]

El refinamiento del conocimiento empírico se reconoce como estético. Pessoa es un arca de metáforas con atisbos de filosofía, su retórica nos hace reparar en el recuerdo, ese dolor clavado en la garganta llamado *saudade*. ¿Qué tan delgada es la línea que existe entre la melancolía literaria y la *saudade*? La obra de Pessoa nos remite a la *saudade*, sin ser el iniciador del movimiento saudosismo, fue uno de sus representantes más emblemáticos. La producción literaria de sus distintos heterónimos se vio considerablemente involucrada con el término, por su multiplicidad de acepciones, como en el poema "Adeus".

Adeus...

O navio vai partir, sufoco o pranto
Que na alma faz nascer cruel saudade;
Só me punge a lembrança que em breve
há-de
Fugir ao meu olhar o teu encanto.
Não mais ao pé de ti, fruindo santo
Amor em sonho azul; nem a amizade
19en 1916
De amigos me dará felicidade
Igual à que gozei contigo tanto.
Dentro do peito frio meu coração
Ardendo está co'a força da paixão,
Qual mártir exilado em gelo russo...
Vai largando o navio p'ra largo giro:
Eu meu «adeus» lhe envio n'um suspiro,
Ela um adeus me envia n'um soluço.³⁹

Adiós

La nave partirá, ahogo las lágrimas.
Que en el alma produce cruel *saudade*;
Solo dame el recuerdo que pronto lo
hará
Para escapar de tus ojos tu encanto.
No más a tu lado, disfrutando santo
Amor en sueño azul; ni amistad
De amigos me dará felicidad
Justo como lo que tanto disfruté
contigo.
Dentro del cofre frío mi corazón
Quemar es la fuerza de la pasión,
Lo que exilió mártir en el hielo ruso...
Deja el barco por un amplio giro:
Te digo adiós en un suspiro
Ella se despide de mí en un sollozo.

³⁹ Pessoa Fernando, *Textos para um Novo Mapa*, ed. de Teresa Rita Lopes Lisboa: Estampa, 1990, p. 122.

Es la muerte de la amada, como lo que Poe versaría en su poema "The Raven": *Nevermore, nevermore*.⁴⁰ La emoción, la *saudade* excita a la conciencia de la percepción de lo sensible, la que vibra en el poema. De ahí la liberación de Pessoa a todo esfuerzo por aspirar a capturarla a través del pensamiento, de la razón.

Pessoa es un fractal, constelaciones de poemas enlazan su cosmos. Es importante abordar el planteamiento de unidad en su aislamiento, que le permitió la expansión de su propio uni-verso a los multi-versos literarios, en su obra poética. Pessoa significa *persona* en portugués, máscara quizá y en torno a esa imagen se ha reducido al poeta como persona, incluso a su obra. Pessoa el autor, el ortónimo, existe rotundamente. Pese a su propia negación, comentada en capítulos previos, es fuente infinita de referencias literarias, un baúl inagotable de poesía, proveniente de una sola conciencia.

La melancolía, como embriaguez de la tristeza, se caracteriza por conmovedoras imágenes y el abandono de sí. Es un veneno que despierta el vacío en la propia existencia del poeta, animada por la soledad que Pessoa, en voz de Bernardo Soares, aborda en *El libro del desasosiego*: "el aislamiento me ha tallado a su imagen y semejanza".

3.3 *Ser poeta, mi manera de estar solo.*

Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou quando menos, os seus companheiros de espírito? ⁴¹

Con una falta tal de gente con la que coexistir, como hay hoy, ¿qué puede hacer un hombre de sensibilidad, sino inventar a sus amigos, o cuando menos, a sus compañeros de espíritu?

El poeta requiere de soledad para la creación. Su espacio sagrado, desierto que el autor construye como hogar. Refugio ante la desarmonía con los otros, a lo que su

⁴⁰ Poe, Edgar Allan. *El cuervo y otros poemas*. Antología bilingüe, trad. Antonio Rivero Taravillo. Madrid: Alianza, 2017, p. 32.

⁴¹ Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p. 95.

capacidad natural lo ha orillado, separándolo del resto. Le es imposible coexistir cotidianamente con seres humanos; en cambio, posee la habilidad de recrear su universo, donde “sus compañeros de espíritu” son toda la compañía que puede gozar. El poeta escribe desde la soledad: “No tengo ambiciones ni deseos / ser poeta no es una ambición mía / es mi manera de estar solo”.

Si partimos del concepto del poeta como genio, aquel cuyo talento es un don natural, podremos entender que las bellas artes son precisamente las artes del genio. La creación artística no admite fundamentos mecanicistas, el poeta-genio no necesita de reglas, al momento de erigir su obra cae en cuenta que crear es parte de su naturaleza, como señala Kant, “el arte bello es arte del genio”.⁴² Su conciencia elevada lo arranca del sentido de pertenencia con el resto de la humanidad, volviéndolo reticente ante las visiones ordinarias.

Dice Emily Dickinson, a propósito de la naturaleza y la relación que el arte entabla con ella: “Nature is a haunted house –but art is a house that tries to be haunted”.⁴³ Quizá la naturaleza ha creado este personaje brillante, para permanecer resguardado, apresado en sí mismo, víctima de su propia creatividad, lejos de otras miradas. Una soledad poética es un anatema, ¿cómo se describe esta condena, inherente a su don?

El hombre que ha nacido sin la gracia sutil para escribir poesía y lo anhela, siembra resentimiento en su corazón contra el poeta sensible. La envidia crece en el hombre y en la mujer que jamás podrán crear este arte, que no podrán ser lo que es el genio. Tampoco es algo que pueda pedirse. Los resentimientos mal encausados los percibe el artista a distancia, en ocasiones se percata de lo inútil de la antipatía y prefiere alejarse para seguir creando. El odio trasforma los ojos de quienes no comprenden este don natural, volviendo al genio una figura incómoda en medio de un ambiente que no lo puede apreciar.

⁴² Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. México: Alianza, 2003, apartado 46.

⁴³ Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. EEUU: Little Brown, 1960.

La intimidad que comparte la soledad creativa con el infortunio de lo cotidiano, es estrecha. De aquí el ímpetu que lleva al poeta a consagrarse, a nunca dejar de escribir. Porque a pesar del desprecio, él escribe por y para la humanidad. Necesita este espacio de soledad para escribir su poesía, la forma de reflejar al espíritu humano. Fernando Pessoa tiene la virtud de escribir lo que le dicta su propia voz y otras veces, desde la polifonía, con la opción de dar diversos puntos de vista en torno a un tema.

Pese a la sensación de soledad y aislamiento, Pessoa, a través de la voz efervescente y visceral de Campos, se percibe entusiasta y vivaz ante la soledad. Viajar, “afinal, a melhor maneria de viajar é sentir”,⁴⁴ (Después de todo, la mejor manera de viajar es sentir). En la *Oda Marítima* de Álvaro de Campos escribe,

Ah, e as viagens, as viagens de recreio, e as outras,
As viagens por mar, onde todos somos companheiros dos outros
Duma maneira especial, como se um mistério marítimo
Nos aproximasse as almas e nos tornasse um momento
Patriotas transitórios duma mesma pátria incerta,
Eternamente deslocando-se sobre a imensidate das águas!
Grandes hotéis do Infinito, oh transatlânticos meus!
Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto
E conterem todas as espécies de trajes, de caras, de raças!
As viagens, os viajantes — tantas espécies deles!
Tanta nacionalidade sobre o mundo! tanta profissão! tanta gente!
Tanto destino diverso que se pode dar à vida,
É vida, afinal, no fundo sempre, sempre a mesma!
Tantas caras curiosas! Todas as caras são curiosas
E nada traz tanta religiosidade como olhar muito para gente.
A fraternidade afinal não é uma ideia revolucionária.
É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que tolerar tudo,
E passa a achar graça ao que tem que tolerar,

⁴⁴ Pessoa, Fernando, *Álvaro de Campos - Livro de Versos*, ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993, p. 34.

E acaba quase a chorar de ternura sobre o que tolerou!⁴⁵

Ah, y los viajes, los viajes de placer y los demás,
Viajes por mar donde todos somos compañeros de otros
De una manera especial, como si fuera un misterio marítimo
Acerca las almas y no vuelve un momento
Patriotas transitorios de la misma patria incierta,
¡Siempre moviéndose en la inmensidad de las aguas!
Grandes hoteles del infinito, ¡oh transatlántico mío!
Con el cosmopolitismo perfecto y total de nunca detenerse en un punto
¡Y contiene todo tipo de disfraces, caras, razas!
Los viajes, los viajeros, ¡muchas especies de ellos!
¡Tanta nacionalidad sobre el mundo! ¡tanta profesión! ¡tanta gente!
Tanto destino diverso que se puede dar a la vida,
¡Es la vida después de todo, siempre igual, siempre igual!
¡Tantos tipos curiosos! Todas las caras son curiosas
Y nada trae tanta religiosidad como mirarnos constantemente.
La fraternidad no es una idea revolucionaria después de todo.
Es algo que aprendemos de la vida en el extranjero, donde tenemos que tolerar todo,
Y comienzas a encontrar diversión en lo que tienes que tolerar,
¡Y casi lloras con ternura por lo que toleraste!

La abstracción de la soledad nos faculta para acceder a la experiencia subjetiva, articularla. La pluralidad del demiurgo, por el contrario, es lo ajeno, el otro. Campos manifiesta el sentimiento desde una perspectiva más placentera. Así, el poeta incluye lo que no conocemos ni podremos conocer del otro, lo que sólo intuimos mediante la empatía.

El sentir de la soledad es intransferible, como mordisquear una manzana, hacer el amor o el descenso de una gota de agua fría por la espalda. El poeta recrea sensaciones: *el poeta es un fingidor*. El poema no es la transferencia del sentir, sino una incorporación

⁴⁵ Pessoa, Fernando, *Poesías de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944, p. 162.

entre realidad e ilusión de sensaciones e imágenes desde el lenguaje, los sentidos adquieren un matiz de verdad que emerge de la conciencia; al imprimirse evocan una realidad pura para el que lee. Ahí accedemos a la experiencia estética: la del autor-creador y la del lector co-creador como ser sensible.

El poeta coordina sus voces líricas como piezas de ajedrez, sin perder la percepción de los límites, no los trasgrede, para que el juego de la creación sea versátil. En Fernando Pessoa sobrevive una ruptura con el mismo autor, en donde cada uno de los heterónimos tiene su propia historia. Acto sobreentendido como locura, respuesta posible ante el origen de la experiencia estética.

En el periodo del romanticismo, entre los siglos IX y XX, varios poetas escribieron obras de una prosa sutil y resplandeciente, que comulgan entre sí en torno a un profundo sentimiento de melancolía y soledad, como los llamados “poetas malditos”. Arthur Rimbaud escribe *Una temporada en el infierno* y en *La noche del infierno*, nos dice: *l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes*,⁴⁶ “el aire del infierno no tolera himnos”. El poeta nos habla de la travesía de la soledad, incompatible con la compañía de otros. Influido por las creencias religiosas impuestas durante su infancia que con el transcurso de los años, llegaron a ser una tortura al momento de experimentar cierta desarticulación, al romper con los atavismos. La sensación es tan personal que el alma del poeta la percibe como castigo; el descenso a la soledad de su propio infierno.

Otro ejemplo, es el de la poeta Sylvia Plath. En la novela y auténtico poema narrativo, *La campana de cristal*,⁴⁷ Esther Greenwood es la reencarnación misma de la poeta. Plath realiza una autobiografía imprecisa, con toda intención, una historia que podría llegar a considerarse real con matices apócrifos, es decir, una ficción disfrazada de su propia vida, un *roman á clef*.

⁴⁶ Rimbaud, Arthur, *Obra completa*, edición bilingüe. España: Acantilado, 2016.

⁴⁷ Plath, Sylvia, *La campana de cristal*, trad. Elena Rius. España: Edhasa, 2012.

A través de una protagonista melancólica, quien a poco va cayendo en una crisis existencial, nihilista y desesperanzadora, se abre el camino en el desarrollo de esta seductora narración: la aspiración del vacío. El consuelo es la vacuidad vislumbrada en esta penumbra de insatisfacciones personales. Un intento suicida tiene lugar, debido a la atmósfera asfixiante que envuelve a la protagonista, abstrandola de la posibilidad de encontrar un respiro y el sentido de su propia existencia. Esa sensación de angustia opresiva da título a *The Bell Jar, La campana de cristal*, una obra maestra, idílica, que retrata la desgracia de padecer el don del genio literario y su soledad. Esta genialidad sobrepasa expectativas, atormenta a quien la posee; su cuerpo transita por los terrenos de la locura. Tras haber publicado su única novela, un mes después, Sylvia Plath se suicida. Estos son sus últimos versos.

No quiero una caja sencilla,
quiero un sarcófago de atigradas listas
y un rostro pintado, redondo como la luna,
que mire, quiero estar mirándolo cuando lleguen,
escogiendo entre minerales mudos, raíces.

3.4 Locura y poesía

El poeta y su obra se multiplican en fractales, la identidad se desdobra; su originalidad dependerá de su naturaleza. El héroe cambia de personalidad conforme sus posibilidades. El poeta podría albergar una polifonía, orquestada por la inspiración, producto de la conciencia creativa. Al respecto, Álvaro de Campos escribe en un fragmento de su extensa *Oda Triunfal*,

¡Eia! ¡Eia-ho eia!
¡Eia! ¡Soy el calor mecánico y la electricidad!

¡Eia! ¡Y los *rails* y las casas de máquinas y Europa!
¡Eia y hurra por mí y todo, máquinas a trabajar, eia!
¡Tregar con todo por encima de todo! ¡Hup-la!
¡Hup-la, hup-la, hup-la-ho, hup-la!
¡He-la! ¡He-ho h-o-o-o-o-o!
¡Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!
¡Ah, no ser yo toda la gente en todas partes!

Podríamos pensar que es un delirio. El primer verso denota una crítica al modernismo, a la velocidad vertiginosa del progreso industrial, a través de onomatopeyas asemeja el ruido de las máquinas, el desvarío.

A la dolorosa luz de las grandes lámparas eléctricas de la fábrica,
Tengo fiebre y escribo (...)
Tengo los labios secos, oh grandes ruidos modernos,
De oírlos demasiado cerca,
Y me arde la cabeza de quererles cantar con un exceso
De expresión de todas mis sensaciones,
¡Con un exceso contemporáneo de ustedes, oh máquinas!

La locura revelada es otro elemento crucial para entender e intentar descifrar al poeta. "He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura...",⁴⁸ con este verso abre Allen Ginsberg su famoso poema "Aullido". El poeta tiene un vaso comunicante vital con la locura. Sostener que la razón dicta la obra al creador no deja de ser una actitud soberbia. La creación se reduciría a un análisis lógico. La humildad de

⁴⁸ Ginsberg, Allen, *Aullido y otros poemas*, versión de José Vicente Anaya, México: Laberinto, 2006, p. 24.

reconocer una sensibilidad profunda abre la puerta a explorar otros horizontes e interpretaciones. No es que una prescinda de la otra, por el contrario, en algún punto se hermanan; y en otro la sensibilidad trasciende a la razón, rompiendo el canon. El poeta requiere de una (sobre)dosis de locura para sacrificar su yo racional en pro de la obra, la poética de Hölderlin es un ejemplo de ello.

En *Arte y poesía*, el filósofo Martin Heidegger aborda el tema del origen de la poesía a través de la obra de Hölderlin; justifica haberlo elegido no por el hecho de que su obra realce la esencia de la poesía, sino por su determinación en poetizar esa esencia.

Escribe Hölderlin: “¡Oh amigo! El mundo está ante mí más claro que otra vez y más serio. Me gusta cómo va, me gusta, como cuando en verano el viejo padre sagrado, con mano tranquila, sacude la nube rojiza con relámpagos de bendición. Pues entre todo lo que puedo ver de Dios es esta señal la que se ha hecho predilecta. Antes saltaba de júbilo por una nueva verdad, una visión mejor de lo que está sobre nosotros y a nuestro alrededor; ahora temo que me suceda al final lo que al viejo Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que podría digerir” (v, 321). ⁴⁹

De manera similar, escribe Pessoa: “Un rayo hoy me deslumbró de lucidez. Nací”. Los versos de Hölderlin enfatizan este toque divino de manera sublime:

Es derecho de nosotros, los poetas,
estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda.
para apresar con nuestras propias manos
el rayo de luz del Padre, a él mismo.
Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos

⁴⁹ Heidegger, Martin. *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 128.

el don celeste.⁵⁰

Resulta evidente el fervor de Hölderlin para entender la esencia de la poesía. Heidegger nos ayuda a ver el don del autor, y también lo que éste propone como determinante para esclarecer la esencia poética.

Apolo me ha herido (V. 327). La excesiva claridad lanza al poeta en las tinieblas. ¿Se necesita todavía otro testimonio del máximo peligro de su “ocupación”? Lo dice todo el propio destino del poeta. Suena como un presagio esta palabra en el Empédocles de Hölderlin: “Debe partir a tiempo, aquel por el que habla el espíritu (III, 154)”. [...] “Y ¿para qué poetas en tiempos aciagos? Pero, son, dices tú, como los sacerdotes sagrados del Dios del vino, que erraban de tierra en tierra, en la noche sagrada”.⁵¹

La interpretación de Heidegger y la lucidez de Hölderlin son brillantes respecto al origen sagrado de la obra poética. Desde su etapa de estudiante Hölderlin comenzó a sufrir crisis psicóticas depresivas, que se fueron exacerbando a lo largo de su vida. Tras un largo periodo de tratamiento psiquiátrico fue declarado incurable. Volvió a casa, donde padeció alrededor de cuarenta años de esquizofrenia catatónica. Cuán complicadas se vuelven las vicisitudes para una mente con la genialidad otorgada por la naturaleza, lo que podríamos denominar “locura”.

La desventaja de la locura se manifiesta cuando, en cuestión de segundos, pasa por intensas elucubraciones ante un suceso cotidiano e impide actuar de manera libre al sujeto. Tomar una decisión racional simple despierta temores, la lógica abruma, las reflexiones se contraponen ante nuevas disertaciones en su mente. Éstas se alimentan de dificultades, crean más opciones, laberintos que desencadenan la ataraxia. Comprometido el ambiente del poeta, opta por el retiro, abandona la escena para

⁵⁰ *Idem*, p. 142.

⁵¹ *Idem*, p. 146.

materializar en papel sus ideas sensibles. Este sobrepensamiento es un espejo deforme de lo que el autor padece, como en el personaje central de Dostoievski en *Memorias del subsuelo*.⁵² No es casualidad que a lo largo de la novela jamás encontraremos su nombre.

La bilis negra y la locura se han considerado llaves para descifrar la etiología de la experiencia estética o las causas orgánicas de la creatividad, mas no son las únicas. No por el hecho de padecer una condición psiquiátrica el sujeto será considerado genio, artista o poeta; ni todo poeta deberá padecer un trastorno psíquico para serlo. El don y sus misterios, permanecen ocultos, juegan un rol consustancial al momento de la consolidación de un poeta.

Kant en la obra *Crítica del discernimiento o de la facultad de juzgar*, define al genio como "la innata disposición del ánimo (*ingenium*) por medio de la cual la naturaleza da reglas al arte".⁵³ Es decir, introduce al don natural como indispensable en la creación de una obra literaria, pieza clave en el intento de develar este secreto del genio. Una obra podrá ser robada, plagiada, firmada con rúbrica falsa para trucar la identidad del artista creador, mas nunca lo será su talento. Éste es intransmisible, irrenunciable, maldición y bendición, simultáneamente.

El encantamiento no es exclusivo de la obra, también se aviva en el lector esteta quien advierte su hechizo en la experiencia estética. En la medida que sus percepciones hápticas, acústicas, ópticas y olfativas se lo permitan, apreciará, inherente a su condición, el acaecimiento poético. Hablar de poesía sin considerar sus distintos niveles de interpretación, sería pasar desapercibida la magia que emana de la palabra. La poesía, el arte de penetrar en dimensiones insospechadas, es girar el timón: justo cuando pensábamos iba directa en una sola coordenada, aparece una multiplicidad de ellas. Lo simbólico y lo oculto saltarán a la vista si el lector se mantiene alerta, esteta. Surge en la conciencia un proceso de interiorización y se manifestará el entendimiento. Cada

⁵² Dostoievski, Fiodor, *Memorias del subsuelo*. México: Luarna, 2005.

⁵³ Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento, o de la facultad de juzgar*, trad. Roberto Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 45.

palabra adquiere un valor esencial, transfigurándose así lo afectivo en el poema. Dice Ricardo Reis: Um poema é a projecção de uma ideia em palavras através da emoção,⁵⁴ (Un poema es la proyección de una idea en palabras a través de la emoción).

La experiencia estética se traduce como seducción y fascinación para el lector. En el poema se construyen imágenes, música y ritmo particulares, texturas, sabores, aromas a través del fenómeno sinestésico. No existe una sola manera de experimentar el poema. Cada poeta y cada poema es único, también la recepción posee su individualidad. Despierta en el lector, a partir de la lectura, una sensibilidad que permanecía sosegada. Hablar de la estética, de la creación estética es hablar de apariciones novedosas, tan sencillas como complejas, acciones excitantes que se logran conforme tenemos un acercamiento al poema, más no así su penetración. Advertir lo estético, a través de lo poético, es lograr una parálisis breve del tiempo, la *epojé*, la suspensión del juicio racional, para entregarse a la sensación que se logra a través del poema; resignificando el tiempo en la creación, capturando lo sutil de la esencia de las palabras, desde una experiencia multisensible que nombramos poética. Una pincelada de creación en medio de un escenario, irredimiblemente nostálgico.

Así podemos concluir que la experiencia estética es una hipersensibilidad privilegiada y desgarradora, acompañada de una necesidad imperiosa por crear estéticamente, con tacto. El espíritu del poeta queda grabado en sus poemas y en la lectura que hacemos de su obra, reencarna y se refleja en un diálogo íntimo y conmovedor.

⁵⁴ Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p. 394.

Capítulo IV

DISOLUCIÓN DE UN ESPÍRITU POÉTICO

*De la más alta ventana de mi casa
con un pañuelo blanco digo adiós
a mis versos que parten para la humanidad [...]
Paso y quedo como el Universo*

Alberto Caeiro, *El guardador de rebaños*.

La filosofía oriental constituye una herramienta imprescindible para la argumentación poética desde la mística. Explorar sus ramificaciones en el terreno de lo sagrado es preámbulo para adentrarnos en la fase esotérica de Pessoa. Creemos que la poesía es una odisea y una necesidad del espíritu, y por su naturaleza se encuentra ligada a lo esotérico, en el camino hacia el interior. En referencia a su constitución más oculta, toda poesía dice más de lo escrito el poema, devela y esconde múltiples sentidos que florecen en cada lectura. A través de Pessoa y de la filosofía oriental, buscamos una brecha que nos lleve por el largo y sinuoso sendero de la experiencia estética, en la creación de la obra pessoana: un sentir del alma a partir de la palabra.

Desde la poesía y su experiencia estética es posible dialogar con otros conceptos filosóficos como la disolución de este espíritu poético llamado Pessoa. El poeta llegó a la antesala de lo místico, de lo sagrado, a través de un lenguaje rico en simbolismos. Atendamos la semiótica del concepto de disolución: no es, por un ejemplo, el simple desvanecimiento de un terrón de azúcar en una taza de té, sino el resultado de esta acción:

la mixtura, su mezcolanza. Disolver es lograr una mezcla homogénea. La disolución no es una extinción, ni la evaporación de un mago a mitad de un acto de escapismo. Es una composición en potencia, un acto integrador de realidades superpuestas. En la poesía, la disolución del poeta y la que experimenta el lector, no equivalen a su desaparición o aniquilación, sino al contrario, a una integración con el poema, a una “comunión plenaria”, como la llama Oliveiro Girondo.

En Pessoa cada uno de sus heterónimos nos persuade a su disolución, como una roca se pierde en el fondo de un río y forma diversas ondas alrededor de su inmersión. Pessoa, en un acto de alta estética e ingenio, se convierte a sí mismo en materia, argamasa para constituir nuevos mundos. En el trance del abandono del yo conocido acalla su voz a voluntad, para escuchar el eco de sus heterónimos, los que ahora hablan. Pessoa escribe, al tiempo que ya no está ahí como un reflejo en el agua, los poemas no son un espejo idéntico a su rostro, sino una multiplicación ondulante. Incluso los expertos están de acuerdo en las palabras que nacieron en la pluma de Pessoa, capaces de crear nuevos autores, cada uno con vida propia. La razón nos dicta que la mano de Pessoa escribió los versos de Caeiro, Reis y Álvaro de Campos; la experiencia estética nos muestra que cada uno tiene una voz y en todos ellos se encuentra disuelto Pessoa. Como señala Carlos Montemayor en su nota introductoria a su antología sobre el lusitano:

Pero otros poetas, a través del cuerpo de Pessoa, cantaron el mundo, tan multiformes y simultáneos como las vidas que contiene el mundo mismo: Ricardo Reis, Alberto Caeiro y Álvaro de Campos, principalmente, llamados sus heterónimos. Los percibió Pessoa con la claridad de las pesadillas, la amistad, la discusión súbita, la tristeza o la euforia, y no tan sólo como nombres o pseudónimos. No fueron diferentes estilos, sino el pulso distinto de su puño cuando escribía alguno de ellos, y un ser, una sintaxis corporal y ansiosa distintos. Además de nombre, tuvieron ascendencia racial; día, hora y lugar para nacer; profesión y miserias.⁵⁵

⁵⁵ Pessoa Fernando, *Antología de Fernando Pessoa*, trad. Carlos Montemayor. México: UNAM, 2007, p. 2.

4.1 Consciencia del no ser

Es importante retomar el concepto de conciencia, uno de los pilares de nuestra investigación y realizar nuevamente un breve análisis, ahora desde la filosofía oriental. Ya que la explicación que brinda una sola corriente como la occidental no es suficiente para satisfacer nuestro interés en la investigación de la experiencia estética en Pessoa, y por supuesto, no agota el tema.

Por medio de la conciencia accedemos al poema, dialogamos íntimamente con el poeta a partir de la experiencia estética, y participamos en la disolución del ser. La conciencia nos permite entender figuras retóricas como piezas articuladas en el poema. Por ello creemos que este capítulo debe acercarse a la metáfora y la libertad de creación. Sus arquetipos se encuentran marcados por códigos estéticos encaminados a lo espiritual, como el trazo de una caracola pitagórica, una línea en espiral que lleva hasta la perspectiva mística, la que se relaciona con el espíritu.

La soberanía de la creación y el ingenio poético encuentra una de sus cimas en la metáfora, debido a su habilidad para formar relieves estéticos en las llanuras del texto; la metáfora aparece como escalera en el andamiaje de la creación. Por los sentidos percibimos imágenes en un inicio dispersas, encadenando ideas dentro del texto, lo que da lugar a la imagen de la metáfora. Al respecto escribe Chantal Maillard en *La creación por la metáfora*:

La metáfora sintetiza, superponiéndolos, campos conceptuales distintos. Y cuando [sic] más alejados estén éstos entre sí y más sorprendente sea la “superposición”, mayor será su poder de innovación. No tiene por qué existir, en principio, ninguna similitud entre ambos términos: la metáfora es el acto integrador que crea dicha similitud.⁵⁶

⁵⁶ Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 99.

La metáfora no es una incógnita por resolver, su esencia no es ocultar una cosa detrás de otra, sino la creación de nuevos sentidos y realidades. Dice Pessoa en el *Libro del desasosiego*:

Hay metáforas más reales que las personas que pasan por la calle. Hay imágenes en los rincones de los libros que viven más nítidamente que muchos hombres y mujeres. Hay frases literarias que tienen una personalidad absolutamente humana. Hay fragmentos de párrafos míos que me hielan de pavor, de tal modo los siento claramente como seres humanos, tan bien perfilados contra las paredes de mi cuarto, por la noche, en la sombra. He escrito frases cuyo sonido –es imposible ocultar su sonido–, es absolutamente el de una cosa que ganó exterioridad absoluta y alma por completo.⁵⁷

Ambos autores abordan la metáfora, partiendo de diversos ángulos. Maillard, desde una lectura más académica, describe con lucidez y erudición el concepto, analizándola intelectualmente. En cambio, Pessoa nos comparte una definición poética en sí, utiliza un lenguaje singular, honesto y natural, que solo puede alcanzar un genio de la sensibilidad. La poeta española habla desde el análisis filosófico y literario, el portugués desde la subjetividad intransferible, la experiencia estética. Consecuencia no solo de la escritura, sino de vivir en una dimensión que solo le pertenece; de experimentar la angustia de lo desconocido, en un universo donde los límites se difuminan.

Convivir con los demás es una tortura para mí. Y bien sé que los otros están en mí. Aunque apartado de ellos, estoy condenado a convivir con ellos, a solas conmigo, me cerca la multitud. No tengo a donde huir a menos de que huya de mí mismo.⁵⁸

En el *Libro del desasosiego* también leemos:

⁵⁷ Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 2013, p. 168.

⁵⁸ *Idem*, p. 482.

Llegué hoy de repente a una sensación absurda: descubrí un relámpago íntimo en el que no soy nadie. Nadie. Absolutamente nadie. Cuando el relámpago brilló, el sitio donde supuestamente había una ciudad era un desierto llano, y la luz siniestra que me lo mostró no reveló cielo alguno encima de él. Me robaron el poder ser antes de que el mundo fuese. Si tuve que reencarnar, reencarné sin mí, sin haber reencarnado.⁵⁹

Un “relámpago íntimo”, una súbita iluminación nos revela la nada que somos. Aquí se trasciende a un Pessoa místico, más cercano a conceptos orientales, como el Samadhi o el Nirvana, estados de conciencia superior en los que el yo desaparece, y el ser individual se disuelve en un no-ser y en todos los seres; se funde con el universo, perspectiva lejana para el Occidente. Pessoa nos muestra otra forma de ver y entender el mundo, más allá de la materia. En sus poemas transita el ser y no-ser en su disolución: escritos por Pessoa, aunque firmados por sus heterónimos. En cierta manera, los versos de grandes poetas ya no les pertenecen, se vuelven parte del Universo, como nos enseña Alberto Caeiro en *El guardador de rebaños*:

Desde la ventana más alta de mi casa,
con un pañuelo blanco digo adiós
a mis versos, que viajan hacia la humanidad.
Y no estoy alegre ni triste.
Ése es el destino de los versos.

Los escribí y debo enseñárselos a todos
porque no puedo hacer lo contrario,
como la flor no puede esconder el color,
ni el río ocultar que corre,
ni el árbol ocultar que da frutos [...]

⁵⁹ *Idem*, p. 274.

Paso y quedo, como el Universo.⁶⁰

Al igual que en su acercamiento a la nada, encontramos otro rasgo de la filosofía oriental en este poema, en relación a ser lo que se es. El poeta, como la flor o el río, no esconde ni renuncian a su verdadera naturaleza; la flor es ser flor, el poeta es naturaleza creativa. La flor siempre será flor, en su eterno presente, el poeta es lo que no es. Con sus habilidades literarias e intelectuales se pregunta por el ser, se desdobra en el poema, y es capaz de explicar su propia existencia, y crear algo que antes no era. En su potencia creativa encuentra la llave para ser lo que no es. "Y no estoy alegre ni triste / Ése es el destino de los versos", se nos devela otra postura, propuesta por doctrinas orientales: alcanzar la paz, el no sentir, lograr el dominio de las emociones, no desde su represión, sino desde una superación mística, casi ascética.

La obra de Pessoa transita entre el ser y el no-ser: la mayor parte de los libros, incluido el *Libro del desasosiego*, nunca fueron publicados y algunos ni siquiera planeados por él. Haciendo honor a su vida enigmática, marcada por el pensamiento esotérico y la astrología, su obra surge desde el interior de un baúl, arca con miles de escritos dispersos, ordenados y recopilados después de su muerte. Discípulos y editores recuperaron su pensamiento poético para revelarlo al mundo.

Como en el mito del Gólem, en la poesía de Pessoa la palabra crea su propio ser. También desde una perspectiva cercana a la filosofía oriental podemos entender su poema titulado *Nirvana*, escrito originalmente en inglés:

A non-existence deeply within Being,

A sentient nothingness ethereal,

A more than real Ideality, agreeing

Of subject and of object, all in all.

⁶⁰ Pessoa Fernando, *Poesías completas de Alberto Caeiro*. Madrid: Ed. Pre-textos, 2005, p. 169.

Nor Life, nor Death, nor sense nor senselessness,
But a deep feeling of not feeling aught;
A calm how deep! – much deeper than distress,
Haply as thinking is without the thought.⁶¹

La traducción que ofrece la edición bilingüe *Pessoa múltiple* trata de mantener el ritmo poético, pero preferimos una traducción literal en busca de una mejor aproximación al concepto de nirvana:

Una no existencia profunda dentro del ser,
una nada sensible y etérea,
una idealidad más que real,
concordancia de sujeto y objeto, todo en todos.

Ni Vida, ni Muerte, ni sentido ni absurdo,
sino un profundo sentimiento de no sentir nada;
¡Una calma tan profunda! –mucho más profunda que la angustia,
Tal como es el pensamiento sin el pensamiento.

El “pensamiento sin pensamiento” es lo que se experimenta en la meditación, desde una conciencia más elevada, una “idealidad más que real” nos recuerda la metáfora, en la que se construyen nuevas realidades. Pessoa nos muestra un camino que va de la angustia y el desasosiego al Nirvana, ahí la experiencia estética adquiere un matiz espiritual. De cierta manera, es similar al Nirvana: uno ya no es uno, tampoco es el poema; somos y no somos

⁶¹ Pessoa, Fernando, *Pessoa múltiple*, antología bilingüe, edición y traducción de Jerónimo Pizarro. México, FCE, 2016, p. 408.

nosotros. Como cuando se rompe el jarro y el aire de su interior se une con el exterior, las palabras del poema nos liberan de nuestros límites. Pessoa se transforma en sus poemas, conmueve, vive en sus versos, incluso más real que sus restos en el Monasterio de los Jerónimos, y cenotafio de sus heterónimos.

El poeta figura un papel esencial ante la disyuntiva del ser o no ser. El fenómeno de la disolución del ser es posible en términos de la obra estética, como en el poema "Tabaquería" del heterónimo de Campos:

No soy nada.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

A parte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.⁶²

A diferencia de la filosofía occidental en la que el ser es y el no ser no es, el heterónimo puede no ser nada y tener todos los sueños del mundo. La doble negación de no ser nada, se transforma en afirmación de ser todo. No es una superación o síntesis en el sentido hegeliano, sino una convivencia del ser y el no ser, una disolución de lo sólido en lo líquido; el terrón de azúcar desaparece pero endulza con su desaparición el ser del agua, el poeta desaparece y se conserva en el poema.

4.2 Visión utópica y Quinto Imperio

Para ampliar el entendimiento de utopía en Pessoa, cabe mencionar aquellas que han surgido como idealismo de un futuro mejor, más justo. Comenzando por la *República* de Platón, *Utopía* de Tomás Moro, *La ciudad del Sol*, del religioso italiano Tommaso Campanella y la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon. Ejemplos de la búsqueda del hombre

⁶² Pessoa, Fernando, *Un corazón de nadie*, antología poética, trad. Ángel Campos Pampano. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001, p. 435.

para encontrar el camino que guía por el beneficio universal. Pessoa emprendió su visión utópica como una búsqueda espiritual, por medio del conocimiento de la teosofía, cuyo rastro se delineó en su obra poética.

Tuvo acercamientos públicos con el mago Aleister Crowley, con quien estableció relación por correspondencia, enviando correcciones a una carta astral publicada por Crowley en 1930. Al publicar su único libro en vida, *Mensagem* (1934), Pessoa declara que éste se encuentra embebido en masonería, así como en simbolismo templario y rosacruciano.⁶³ Pessoa esconde un mensaje en *Mensagem*: extrajo de la frase *mens agitat molem* (la mente mueve la materia) las ocho letras para el título del libro.⁶⁴ Además de ser el anuncio de un Portugal futuro, cuya hora ha llegado, es síntesis de la aspiración hermética de que la mente –el espíritu del creador– mueva la materia. Frase en latín atribuida a Virgilio, en la *Eneida*, configura uno de los preceptos de la tabla esmeralda “tabula smaragdina”, de Hermes Trismegisto, el patriarca de la mística de la naturaleza y la alquimia del antiguo Egipto, entre los siglos VI y VIII.

A partir de 1912, Pessoa publicó diversos artículos sobre poesía portuguesa, donde predecía el comienzo de un “Nuevo Renacimiento” en Portugal, que modernizaría la nación y serviría como inspiración para el resto del continente, al igual que el Renacimiento italiano lo había hecho siglos antes. Este Renacimiento debía ser anunciado por un “Gran Poeta”, él mismo, que llevaría a Portugal de la oscuridad a la luz solo con el poder de sus palabras. Entonces, el país experimentaría un aumento dramático en la cultura, lo que lo llevaría a dominar el resto de Europa a través de un “imperialismo de poetas”, estableciéndose así el Quinto Imperio.

La idea proviene desde una profecía, hecha por Bandarra (el Zapatero Profeta de Trancoso). Dicha creencia en el surgimiento del quinto imperio serviría como base para *Mensagem*. Una división que Pessoa hace de los Imperios es: Imperio Griego (que sintetiza

⁶³ Pessoa Fernando, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, p.434

⁶⁴ Pessoa, Fernando, *Pessoa Múltiple*, Antología Bilingüe, trad. Pizarro Jerónimo, México: Fondo de Cultura Económica, p. XXIV.

todos los conocimientos, toda la experiencia de los antiguos imperios preculturales); el Imperio Romano (que sintetiza toda la experiencia y la cultura griega y funde en su ámbito a todos los pueblos formadores); el Imperio Cristiano (que funde la extensión del Imperio Romano con la cultura del Imperio Griego, agregándole los elementos del orden oriental, entre los cuales se cuenta el elemento hebraico); y el Imperio Inglés o Moderno (que distribuye por toda la tierra los resultados de los otros tres imperios, y es por lo tanto el primero de una nueva síntesis). Pessoa también señala:

En el orden espiritual, como el dominio del espíritu comenzó con los egipcios, los tres primeros imperios son: el de Osiris, el de Baco y el de Cristo, estos tres Dioses son formas del mismo Dios. Nos faltan todavía dos magnos imperios hasta la consumación de los tiempos y la cesación del ser necesario del mundo [...] La interpretación inicial de los cinco imperios, que es la que está en el Antiguo Testamento, es Imperio de Babilonia, Imperio Medo Persa, Imperio de Grecia, Imperio de Roma, y el misterioso Quinto Imperio.

La misma sociedad de nuestra civilización está formada por: la cultura griega, el orden romano, la moral cristiana y el individualismo inglés. Queda por añadirle el espíritu de universalidad, que debe surgir del carácter policontinental de civilización; la universalización de la civilización europea es menester del quinto Imperio [...] El Quinto Imperio, que necesariamente fundará a estos cuatro Imperios con todo cuanto se encuentre en ellos, formando pues el primer imperio verdaderamente mundial o universal.⁶⁵

⁶⁵ Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*, trad. Ángel Crespo. México: Acantilado, pp. 392-397.

4.3 El lenguaje de lo sagrado en Oriente

La planta —rizoma, arbusto, flor de loto— expresa la manifestación del cosmos, la aparición de las formas. Es de notar que las imágenes cósmicas se representan en la India emergiendo de una flor de loto. El rizoma con flores significa la actualización de la creación, «el hecho de establecerse firmemente por encima de las aguas». La coexistencia de los motivos florales-acuáticos con los motivos vegetales-femeninos se explica por la idea central de creación inagotable, cuyo símbolo es el árbol cósmico, y que se identifica con la gran diosa. Esa asociación está firmemente establecida, tanto en las cosmogonías védica y puránica (en las que la divinidad se manifiesta a la vez que el universo, como emergiendo de un loto que flota sobre las aguas), como en la concepción indoíana de la planta milagrosa, soma. Por lo que hace a esta última, recordemos que el soma está muchas veces representado en el Rig Veda como una fuente o un riachuelo (cf. Hillebrandt, *Vedische Mythologie*, I, 319s), pero también como una planta paradisíaca, que algunos textos, y sobre todo los textos védicos tardíos y posvédicos, colocan en un vaso (símbolo acuático; cf. § 61).⁶⁶

Mircea Eliade

Retomaremos el acercamiento al ser y a la experiencia estética, partiendo de las enseñanzas del hinduismo, desde una postura fenomenológica. Nos interesa no sólo el mecanismo literario del poema y de la metáfora, sino su experiencia: el poema tiene su propio ser y resuena en nuestro espíritu, a partir de la experiencia estética. En Oriente la poesía sagrada floreció hace más de cuatro mil años, dando origen al hinduismo. Hablamos de los Vedas, los cuatro libros sagrados de la religión védica, en específico del Rig Veda o Rey de los Vedas, cuya etimología viene de *rich* o *richa*, alabanza, estrofa sagrada, y *vedah*, conocimiento. Las alabanzas que conducen a la iluminación. Considerado el texto más antiguo de la literatura hindú, compuesto alrededor del 2000 a. C., fue transmitido durante siglos por la tradición oral y posteriormente escrito en sánscrito, lengua ritual, raíz de las primeras lenguas indoeuropeas.

⁶⁶ Eliade, Mircea, *Tratado sobre la historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974, pp. 56-57.

El Rig Veda es un compilado de 1028 himnos poéticos compuestos en mantras, cuyo término a su vez proviene de *man*, mente, y el sufijo *tra*, instrumento musical, podría traducirse literalmente como “instrumento mental”. Son cantos o evocaciones, a través de la repetición modifican el estatus de conciencia, y según la tradición propician la comunicación con lo divino. Los mantras e himnos del Rig Veda no sólo tenían una finalidad estética como el poema moderno, se utilizaban como lenguaje sagrado en ceremonias y ritos sacrificiales. La experiencia estética no estaba separada ni consignada en el poema, sino presente en los distintos aspectos de su vida, de su realidad.

Muchos de estos cantos poéticos están dirigidos a Agni, el dios del fuego, principio destructor y creador de todas las cosas, en cierta manera conjuga en su figura el ser y el no ser. Agni es el fuego, se encuentra en el sol, en nuestro interior, en la zona inervada conocida como plexo solar. Junto con el lenguaje, el fuego, en un sentido literal y metafórico, nos permitió ir más allá y romper los límites de nuestra animalidad. De acuerdo a la tradición, los Vedas fueron escritos por sabios elegidos por los mismos dioses, los llamados *rishi*, en ellos encontramos a los poetas más antiguos de los que se tenga noticia. Un fragmento de uno de los pasajes del Rig Veda, hace referencia a estos poetas, en el Himno 72 dedicado a los dioses Daksha y Aditi,

Proclamemos nosotros con asombro
los nacimientos de los dioses
para que al oír estos himnos
alguien pueda verlos en una edad futura.

Brahamanaspati, el señor de la palabra sagrada,
como un herrero, los forjó juntos.
En la primera edad de los dioses
la existencia surgió de la no existencia.⁶⁷

⁶⁷ Gutman, Alejandro, *La creación del Universo en el Rig Veda*, traducción y edición digital, 2011.

La primera estrofa nos recuerda de inmediato las palabras de Alberto Caeiro: "A mis versos que parten para la humanidad", la palabra se comparte para ser recordada para las generaciones posteriores. Al proclamar estos himnos védicos, los dioses reviven en la voz del sacerdote que los canta; al leer su poesía, Pessoa vive a través del lector esteta. De acuerdo con la tradición, Brahamanaspati no era un dios sino un ser humano, el hijo del rishi Anguiras y su esposa Surupa. Brahamanaspati es el sacerdote de los dioses, quien profesa las alabanzas y maneja el arte de la oratoria, por medio del encanto de su palabra dio vida a los dioses, por eso recibe el título "señor de la palabra sagrada". Este himno védico nos revela que el acto de venerar o cantar a los dioses, es un acto creativo en sí: la palabra engendra lo divino, el verbo se encarna. Así el poeta portugués, como un rishi, crea sus propios mundos.

Aunque son cantos religiosos, los Vedas también pueden ser entendidos como una forma poética, utilizan un lenguaje metafórico y enigmático, con múltiples recursos estilísticos. Su intención no es emitir un mensaje claro y preciso, sino fascinar, sugerir la revelación, mostrar y ocultar, lo que nos aproxima a lo espiritual. Más tarde, entre el siglo IV y III a. C., la tradición de Oriente continuó con la escritura de libros sagrados como el Mahabharata. Esta inmensa obra literaria de más de cien mil versos, cuatro veces más extensa que la Biblia, incluye la historia épica del Bhagavad-gita. En ella se narra la confrontación entre dos clanes hermanos que pelean por el reino, los Kauravas y los Pándavas, cuyo príncipe es el guerrero Arjuna. En el capítulo del desaliento de Arjuna, se entabla una conversación entre el príncipe y el dios Krishna, quien se había hecho pasar por el conductor de su carro. Pidiendo consejo al dios, Arjuna exclama:

¡Oh Krishna!, mi corazón desfallece a la vista de mis parientes y amigos dispuestos al combate. Mis piernas tiemblan, se me eriza el cabello, mi cuerpo se estremece de horror y el arco se me escapa de las manos. Funestos presagios me anuncian voces extrañas, de modo que me encuentro confuso e indeciso. ¿Qué buen provecho puede reportarme el matar a mis amigos y parientes?

No ambiciono la gloria del vencedor, ¡oh Krishna! Ni ansío el gobierno del reino, ni los placeres de la vida, ni aun la propia vida. Todo me resulta vano y despreciable al saber que aquellos para quienes anhelamos el poder y el goce combaten entre sí con total desdén por la vida y las riquezas.

Maestros, hijos, padres, abuelos y nietos, tíos y sobrinos, primos, amigos y compañeros se hallan frente a mí desafiando mis flechas. Aunque ellos deseen matarme, yo no quiero matarlos a ellos, así me dieran en recompensa el imperio de los tres mundos.

Si matamos a mis parientes, los hijos de Dhritarashtra, ¿qué placer experimentaríamos, ¡oh Krishna!?

Si tal hicieramos, nunca nos abandonaría el remordimiento. Por lo tanto, no matemos a nuestros parientes, pues si tal hicieramos, ¿cómo podríamos ser dichosos?

Y no podemos disculparnos diciendo que son tan malvados y obcecados que no ven delito en derramar la sangre de sus parientes y amigos. Para nosotros, que tenemos mayor comprensión, esto no puede ser una excusa.⁶⁸

Krishna lo encuentra apesadumbrado y le responde,

Te afliges por quien no debieras. Tus palabras no son insensatas, tienen algo de sabias, pero no muestran la flor interna de la doctrina de los sabios. Son verdades, pero a medias.

El sabio no se aflige ni por los vivos ni por los muertos. Así como el intrépido guerrero no teme a la muerte, así el sabio no se apena por la vida ni por la muerte [...] Porque así como los hombres han nacido, deberán morir. ¿Por qué, entonces, lamentar lo inevitable?

Así pues, empuña la espada de la sabiduría y corta de un solo tajo los lazos de la duda y desconfianza que atan tu mente y tu corazón. Yérguete, ¡oh príncipe!, y cumple tu destino.⁶⁹

Con sus palabras Krishna invita al príncipe Arjuna a cumplir con su deber como líder de los ejércitos, hacer lo que debe hacer, con el corazón en paz, sin deseos de gloria o de derrota, en la paz no hay pecado. Ese es el camino del yoga, el dharma, pasa a través del

⁶⁸ *Bhagavad Gita*, edición de Yogi Ramacharaka, traducción de Federico Climent Terrer. Buenos Aires: Kier, 2006, p. 19.

⁶⁹ *Idem*, pp. 25-30.

entrenamiento de la mente (mantras) y el cuerpo (asanas, posturas), para lograr el darse cuenta, adquirir la conciencia espiritual y encontrar la paz.

El Bhagavad-gita es un texto sagrado cargado de simbolismo y alegorías, los familiares de los que habla el libro representan cualidades negativas, que nos roban gran parte de nuestra energía vital. Krishna nos enseña que debemos sobreponernos a estas cualidades atávicas para continuar con nuestro camino. En el Libro, Arjuna es un guerrero, se encuentra en el campo de batalla, representa a cada uno de nosotros, es decir, seríamos los guerreros yoguis en el campo de acción. El Gita nos enseña afrontar los desafíos, conquistando nuestros propios temores, enojos, ilusiones, insatisfacciones, confusiones; estas cualidades son parecidas a nuestros familiares, son cercanos a nosotros y han crecido a la par. El desapego tiene la peculiaridad de ser la maestra agridulce de todas las sensaciones. Quien considere que el texto sagrado es sobre violencia, no ha entendido el libro, necesita de un maestro para despertar su conciencia espiritual.

4.4 Paganismo

¿Por qué es el paganismo la mejor religión según Pessoa? Escribe su heterónimo Antonio Mora en *El regreso de los dioses*: comprobada como está por los sociólogos “la necesidad humana del fenómeno religioso para disciplina y orientación de las sociedades, consignemos, a modo de corolario, que más disciplinará y orientará a las sociedades aquella religión que más cerca esté de la Naturaleza”.⁷⁰ La reflexión pessoana acerca de la necesidad humana del fenómeno religioso, apunta a que el hombre debe atender el llamado partiendo de sus sensaciones y sentimientos, en lugar de perspectivas artificiales o impuestas. El hombre conserva una conexión con la naturaleza desde su esencia y se devela en su condición instintiva. Al respetar las leyes naturales, el hombre respeta conscientemente su vida, animando su espíritu, experimentando el goce de su naturaleza

⁷⁰ Pessoa Fernando, *El regreso de los dioses*, ed. y trad. Ángel Crespo. Barcelona, Acantilado, 2006, p. 37

y la sensación de libertad. Pessoa afirma que *la religión pagana es la más natural de todas*, al encontrarse en armonía con los siguientes principios:

- a) La religión pagana es politeísta. Como la naturaleza, la religión pagana es plural.
- b) La religión pagana es humana. Los actos de los dioses paganos no rechazan ni se escapan de la humanidad, son del mismo género que los actos humanos pero a mayor escala, magnificados.
- c) La religión pagana es política. Es parte de la vida de la ciudad, no trata de imponerse sobre otros pueblos, sino recibir de ellos, funciona bajo el principio esencial de la civilización: la síntesis.⁷¹

Dentro de las distintas religiones paganas, Pessoa, a través de su heterónimo Antonio Mora, señala a la griega como la más elevada de la historia humana, por sobre las precedentes y sucesoras. En ella yace la mayor coherencia y satisfacción intelectual, el nivel más alto de la evolución humana.

4.5 Hermetismo y esoterismo en Fernando Pessoa

I know not what tomorrow will bring.

Fernando Pessoa

Para comprender las tendencias esotéricas de Fernando Pessoa, es necesario abordar sus textos herméticos, su fascinación por lo oculto, lo que permanece detrás de las formas. Además del paganismo, se encuentran asociaciones en su obra con la masonería, la

⁷¹ *Idem.*

fraternidad Rosacruz, la cábala, alquimia, astrología, con los Caballeros Templarios de Portugal, entre otros movimientos gnósticos.

O mistério supremo do Universo
O único mistério, tudo e em tudo
É haver um mistério do universo,
É haver o universo, qualquer cousa,
É haver haver. Ó forma abstracta e vaga
Que tão corrente haver em mim demora
Que pensar isto é-me no corpo um frio
Que sopra d'álém terra e d'álém-túmulo
E vai da alma a Deus.⁷²

El misterio supremo del universo.
El único misterio, todo y todo.
Es ser un misterio del universo,
Es tener el universo, cualquier cosa,
Hay que ser. Oh forma abstracta y vaga
Tanta corriente en mí lleva tanto tiempo
¿Qué pensar? Esto es un cuerpo frío para mí.
Que sopla desde más allá de la tierra y más allá de la tumba
Y va del alma a Dios.

Pessoa es un autor con grandes conocimientos herméticos y utiliza esos principios como fundamentos para la creación literaria o para lograr cierto efecto estético. Las figuras herméticas y simbólicas nos permiten atisbar el profundo conocimiento de Pessoa sobre esoterismo, escuelas iniciáticas, sobre todo, su *nivel* de conciencia en plenitud, la intencionalidad consciente en la creación de sus obras. Mostrando sólo entre líneas lo que es, hay algo escondido, ¿es posible develar el mensaje oculto? También otros pensadores, como en el caso del británico Francis Bacon, filósofo del empirismo y representante del

⁷² Pessoa, Fernando, *Fausto. Tragedia Subjetiva*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988, p. 11.

método científico, propone una utopía tecnológica en su obra *La Nueva Atlántida*, y de él se afirma que estaba asociado con la fraternidad franco-masónica.

La obra creativa del portugués se convierte en cantos, invocaciones de corte espiritual. Hablar de espiritualidad en Pessoa es cantar una octava más arriba, de otro sentido, un significado extenso más allá de lo literal. "Los dioses no tienen cuerpo y alma sino tan sólo cuerpo y son perfectos. El cuerpo es para ellos el alma y tienen la conciencia en la propia carne divina" nos declama Caeiro en uno de sus "Poemas inconjuntos". Pessoa es el poeta de la interiorización, es el primero en anteponer su propia conciencia para adentrarse en otras. Como si fuera otro Dios, en su poema "El último sortilegio", Pessoa explora otras posibilidades de trascendencia, el cual analizaremos para vislumbrar la relación que existe en su obra entre magia y poesía.

EL ÚLTIMO SORTILEGIO

«Ya repetí el antiguo encantamiento
Y la gran Diosa a los ojos se negó.
Ya he repetido, en las olas del fuerte viento,
Oraciones cuya alma es un ser fecundo.
Nada me dio el abismo ni el cielo se mostró.
Sólo el viento regresa donde estoy entero y solo
Y todo duerme en el mundo confuso.

«Otrora mi don mágico hechizaba las zarzas
Y mi evocación de la tierra erguía
Presencias concentradas de las que esparcidas
Duermen de la manera natural de las cosas.
Otrora mi voz acontecía.
Hadas y elfos, si yo los llamaba, venían,
Y las hojas del bosque eran brillantes.

«Mi varita, que por mi voluntad
hablaba a las existencias esenciales,
Ya no conoce mi realidad.
Ya, si trazo el círculo, no hay nada.
Murmura el viento de extinguidos ayeres,
Y a la luz de la luna que se eleva más allá de los matorrales
No soy más que el bosque o el camino.

En primer lugar, cabe resaltar que este poema no está escrito bajo uno de sus heterónimos, sino que se encuentra firmado por el propio Pessoa, que en estos versos se considera a sí mismo un demiurgo de la palabra. En estas primeras tres estrofas, Pessoa lamenta que sus poderes y dones poéticos e incluso esotéricos, comienzan a desvanecerse. ¿Quién es esa gran Diosa que se niega a escucharlo? ¿La conciencia, la palabra poética, la creación estética, las musas? O bien, visto desde una perspectiva de Oriente, ¿será la incapacidad de despertar la Kundalini? No lo sabemos con certeza, aunque es posible entrever una sensación de desamparo y soledad.

«Ya se me extingue el don con que me amaban.
Ya no me convierto en la forma y fin de vida
A cuántos que, buscándolos, me buscaban.
Ya, playa, el mar de los brazos no me inunda.
Ni siquiera me veo saludando al sol
O, en el éxtasis mágico perdido,
A la luz de la luna, en la boca de la cueva profunda.

«Ya los sagrados poderes infernales,
Que latentes sin dioses ni destino,
La sustancia de las cosas es igual,
No escuchan mi voz ni sus nombres.
La música se desprendió de mi himno.
Ya mi ira astral no es divina

Ni siquiera mi cuerpo de pensamiento es un Dios.

«Y las deidades distantes del funesto pozo,
Que tantas veces, pálido, evoqué
Con la ira de amar en un tumulto,
Sin invocarlos hoy ante mí están.
Como, sin que las amase, las llamé,
Ahora que no amo, las tengo, y sé
Que mi vendido ser consumirán.

Como el personaje de *El primer Fausto (todavía más allá del otro océano)*, nombre de una de sus obras, Pessoa reconoce que ha pactado con "sagrados poderes infernales", fuerzas ultraterrenas o subterráneas que ahora están ante el poeta. ¿Cómo salvar esta grave situación, como escapar de estas potencias oscuras?

«Tú, sin embargo, Sol, cuyo oro me ha sido arrebatado,
Tú luna, cuya plata he convertido,
Si ya no puedes darme esa belleza
Que tantas veces tuve por querer,
Al menos mi ser finado dividirlo -
Mi ser esencial se pierde en sí mismo
¡Sólo mi cuerpo sin mí quede, alma y ser!

«Conviérteme mi última magia
¡En una estatua de mí en cuerpo vivo!
Muere quien soy, pero quien me hizo y tuvo,
Presencia anónima de besos,
Carne de mi abstracto amor cautivo
Sea la muerte de mí en que revivo;
¡Y tal como fui, siendo nada, yo sea!»⁷³

⁷³ Pessoa, Fernando, *Poesías*, ed. João Gaspar Simões y Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942, p. 227.

El poeta recurre a su último sortilegio, invocando al sol y la luna, para que su alma pueda transmutar. El poema es un réquiem, una despedida condensada, conjuro de metamorfosis mágica, impregnada de simbología alquímica, marca el momento de la trasmutación de su alma. El poeta en asociación con los conocimientos extraídos de la teosofía, nos habla de un desprendimiento de su propia existencia tal cual la conoce. Hay que recordar que para los alquímicos los elementos esenciales que componen cada ser eran el mercurio, el azufre y la sal, que servían para denominar respectivamente el espíritu, alma y cuerpo. Estos elementos no eran como los consideramos hoy en día, sino que eran elementos vivos, los cuales a través de su disolución –en el sentido de mezcolanza– con la tierra, agua, aire y fuego daban lugar a una siguiente evolución.

El conocimiento adquirido tenía como fin último convertir el plomo en oro, elemento que permitía alcanzar la comunión divina, o bien encontrar la piedra filosofal dadora de vida eterna. También la postura de los astros, es decir, los fenómenos celestiales como los que marca el poema en el caso del sol-oro y la luna-plata determinaban el destino. Los alquimistas creían en la posibilidad de hacer estatuas personales para ayudar a la transubstanciación del alma. Es decir, para ellos no existía la muerte como tal, era una trascendencia provocada por oraciones, conjuros, experimentos e invocaciones.

Es importante señalar que la purificación era una de las prácticas esenciales de los alquimistas. Pessoa consumía vino desenfrenadamente, lo que podría llegar a considerarse un suicidio a largo plazo, premeditado, la causa de su muerte. Los hombres que buscan la purificación no acostumbran consumir bebidas embriagantes, ya que éstas son producto de fermentaciones; intoxicando y perturbando al cuerpo y a la conciencia, anclándolo a la tierra, se dificulta la expansión y liberación. En su camino de interiorización, Pessoa brinda devoción y reverencia a estas potencias divinas en las cuales está inmerso. En este sentido podemos ver que el lisboeta, con plena conciencia, escribe su “último sortilegio” como despedida melancólica y célebre, con un hondo

conocimiento de lo que estaba provocando: una transición del horizonte esotérico al místico. A saber si él mismo era un sacrificio para el dios Baco, que en otras culturas presidía la comunicación de los vivos con los muertos.

4.6 Rosa perfeita, em Deus crucificada

Pessoa también poseía conocimientos sobre la fraternidad Rosacruz, una orden secreta fundada alrededor del siglo XV en Alemania. El investigador Roob Alexander explica en relación a la hermandad de los rosacruces:

El nombre y el emblema de la hermandad de los Rosa-Cruz, llevan el escudo heráldico de Martín Lutero (al revés). La “Reforma general” que la hermandad había proclamado a comienzos del siglo XVII, fue un intento de revivir el protestantismo, anquilosado por la ortodoxia, mediante el espíritu de una mística de la naturaleza tomada de Paracelso. Fin declarado de la Reforma fue la lucha contra la “tiranía del papa”, que unos años antes había hecho quemar en la hoguera a Giordano Bruno.⁷⁴

Pessoa, conocedor y posible iniciado, le dedica un poema a la memoria de su fundador, Christian Rosenkreutz:

En la tumba de Christian Rosenkreutz

Cuando despierto de este sueño, la vida,
Sabemos lo que somos y lo que fue
Esta caída del cuerpo, este descenso
Hasta la noche que el alma nos obstruye,

¿Conocemos entonces, todo lo oculto
la verdad de todo lo que hay o fluye?

⁷⁴ Roob, Alexander, *Alquimia y mística*, trad. Carlos Caramés Colonia. China: Taschen, 1997, p. 557.

No: ni siquiera en el alma libre se sabe ...

Ni Dios que nos creó en sí la incluye.

Dios es el hombre de otro Dios mayor:

Adán supremo, también tuvo caída;

también, como fue nuestro creador,

Fue creado, y la verdad murió...

Más allá del abismo, su espíritu, lo vela

No hay quién en el mundo, es su cuerpo.

II

Pero antes de que fuera verbo, aquí perdido

Cuando la infinita luz, ya extinguida,

Del caos, desde la tierra del ser, se levanta

En sombra, y el verbo ausente oscurecido en tinieblas.

Pero si el alma siente su forma errónea,

En sí mismo es sombra, ve al fin la luz

El verbo de este mundo, humano y ungido,

Rosa perfecta en dios crucificado.

Entonces, señores del umbral del cielo,

Podemos ir a buscar más allá de Dios

El secreto del maestro y el bien profundo;

No sólo de aquí, sino de nosotros, despiertos,

En la sangre actual de Cristo finalmente liberados

Del Dios que muere a la generación del mundo

III

Ah, pero aquí, donde irreales nos equivocamos,

Dormimos lo que somos, y la verdad,

Aunque al final en sueños la vemos,
La vemos, porque en sueño, es mentira.

Sombras buscando cuerpos y si los encontramos
¿Cómo sentir su realidad?
Con manos de sombras, las sombras, ¿qué tocamos?
Nuestro toque es ausencia y vacío.

¿Quién de esta alma cerrada nos libera?
Sin ver, escuchamos más allá de la habitación
De ser más: ¿cómo, aquí, la puerta abierta?
.....

Calmado en la falsa muerte expuesta a nosotros,
El libro ocluido contra el pecho está,
Nuestro padre Rosacruz lo sabe y calla.

El poeta hace de sus poemas una oración, una plegaria estética en la cual rinde culto al padre de los rosacruces. Se considera un poeta esotérico, inspirado en la legendaria fraternidad, su manejo alegórico, preciso, nos lleva a pensar que podría haber sido un iniciado, con habilidad de enternecernos y hacernos sentir el enigma, más allá de nuestros conocimientos sobre la fraternidad. El simbolismo y la delicadeza del que se sienta a meditar frente a una rosa y lo plasma en un poema. La cruz no representa necesariamente a Jesucristo, sino al hombre, con los brazos extendidos y las piernas juntas, bañado en la coloración del oro; según los alquimistas este metal es un medio para la transformación. La rosa representa la naturaleza sagrada, la precisión y la belleza, nos permite el acceso con lo divino. El número de pétalos varía según la fraternidad afín. Pessoa tenía amplios conocimientos sobre este tipo de sociedades secretas, y vincula dicha progresión iniciática con el ejercicio de la creación poética. Como expresa el investigador Rudolf Lind:

En su "Ensayo sobre iniciación", Pessoa expresa con hiatos enigmáticos la articulación entre la jerarquía iniciática y la de los géneros poéticos. De "Neófito" a "Adepto" y de "Adepto" a "Maestro", hay una progresión que se traduce en la escritura, desde el conocimiento elemental de la lengua, a la práctica de la tríada de géneros: épico, lírico y dramático, se trata de "una fusión de todo la lírica, épica y dramática, está más allá de los tres "y que sobrepasa nuestro entendimiento" En el estadio de "Neófito" el poeta adquiere los conocimientos esenciales de gramática, cultura general y literaria, después asciende al de "Adepto" con la poesía lírica, las sucesivas: poesía lírica simple, poesía lírica compleja y poesía lírico-filosófica, para al fin alcanzar el grado de "Maestro", donde se eleva la escritura a la poesía "épica" y "dramática" culminando en algo más allá de todas ellas.⁷⁵

La poesía, vínculo entre cuerpo y espíritu. La configuración de la experiencia estética desde la conciencia, a través de las sensaciones y el cuerpo, nos libera de la idea del pensamiento como dominio total de la creación poética. Es menester transformar la concepción de que sólo en lo material encontramos estos componentes, para alcanzar el entendimiento más sutil, en donde la poesía ha alcanzado sus mayores exponentes. Así, tenemos que elevar la cosmovisión para ir más allá del cuerpo y lo tangible: nos referimos a la espiritualidad poética. La poesía no se agota en una sola definición, y bien se puede decir de ella lo que Rudolf Otto apunta sobre el misterio de lo numinoso:

Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobo, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir el alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados.⁷⁶

⁷⁵ Lind, Georg Rudolf, *Estudios sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981, p. 279.

⁷⁶ Otto, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 22.

La poesía pertenece al rango de la potencia divina, de cierta manera aterradora, por la naturaleza que implica el misterio. Al mismo tiempo, la poesía permite que el encuentro con lo divino no sea necesariamente pavoroso. Resulta una tarea irrealizable definir que es la poesía, en una sola descripción. Hay un significado oculto en los versos, aquello que se lee entre líneas. Ese elemento fantasmagórico nos traslada de la materia (impresa) al ensueño, de la acción a lo esotérico. Es imprescindible el ingenio ante la inspiración creativa y la observación, para trascender el umbral de la obra, fragmentando los estándares de lo preestablecido en su revelación mística. La maestría de obras legendarias nos lleva a experimentar un fenómeno estético, en el cual se presenta el espíritu de la sensibilidad, ánima transmutada que termina por extinguir al autor, disolviéndolo en la escritura de la obra poética. Abre la conciencia de la trascendencia.

La experiencia, después de sacudir el alma, ilumina las paredes interiores del corazón. El poema logra un punto crucial en el lector, accede a su espiritualidad desde un ejercicio estilístico; trasciende a la razón para entrar en comunión con lo espiritual. A través de la experiencia estética nos acercamos al arrebato poético. El paso de la experiencia estética a la mística es posible en la transubstanciación de la palabra, hasta alcanzar el silencio, para que el espíritu del poeta logre disolverse en el poema, y de esta manera también en el lector. Diluirse en y con lo absoluto, convertirse en un fractal de poetas, fundirse dentro del otro, alcanzando ambos un nivel superior de conciencia.

CONCLUSIONES

Podemos concluir que la conciencia siempre ha estado en el hombre y que, a través de sus medios creativos, como es el caso de la escritura, la poesía, la filosofía le han dado voz. La conciencia es la que nos brinda la auténtica experiencia de estar vivos. No se requiere tener la sensibilidad de un poeta para saber qué existe o la claridad de visión de un místico para alcanzar altos grados de pureza. Todo ser vivo posee conciencia derivada de su misma naturaleza, es la existencia misma la que le otorga esta certeza. Hay diferentes estados de conciencia: unos activos, mientras otros se inhiben discretamente, pero esto no quiere decir que dejen de funcionar. La conciencia siempre está ahí como pez en el agua, oculta, sensible, en el interior de cada uno de nosotros.

Para el heterónimo Alberto Caeiro la poesía es una forma de acercamiento a la realidad sin tocarla, ni siquiera con el pensamiento. Es quietud armónica y natural. El flujo del pensamiento es un truco del intelecto, prejuicios, juicios, adjetivaciones, intervenciones que el acto puro de la contemplación no precisa; al pensar se altera *per se* el verdadero sentido. Pensar enturbia la relación auténtica con la naturaleza, devela un significado que entibia, o bien, oscurece. Apreciar naturalmente es hacerlo con los sentidos y no con la razón. Nuestro cuerpo es naturaleza y al permitir que se manifieste conscientemente, no en la línea racional sino en el sentir, se revela nuestra identidad con lo que en un principio nos atemorizaba. Si el ser humano es naturaleza y la conciencia es parte de él, la conciencia nos permite una percepción natural.

En el caso de la poesía de Fernando Pessoa, podemos concluir que es un poeta con un extraordinario nivel de conciencia, cuya peculiaridad es engañar al lector, hacerlo cómplice, a través de los diversos enfoques derivados de las perspectivas de los heterónimos en cuestión. No es Pessoa solamente el cambiante, multifacético, fragmentado, como ha sido catalogado. Es la maestría de su conciencia la que posee la habilidad del disfraz, de la fractalidad.

Pessoa es un pensador escéptico, duda de todo cuanto lo rodea, inclusive de sí mismo, asegura que todo es ilusión, sin embargo, dentro de este entramado, emerge la conciencia, cuya fidelidad le permite acercarse a lo real; al aferrarse a ella, le es posible adentrarse en la escritura sin perderse en su propia creación. Permitiéndole saltar de un heterónimo a otro, sujetado por este hilo verdadero, para no ahogarse en el mar metafísico de su propia obra. Si se afirma poeta, es ilusorio. La conciencia le permite entrar en la irrealidad, sin estar sujeta a esa ilusión, escapa a toda crítica. Es lúcida.

Como hemos visto, la bilis negra y la locura han sido consideradas como elementos constituyentes para descifrar el misterio del origen de la experiencia estética, y como causas orgánicas de la creatividad. Sin embargo, no por padecer una condición psiquiátrica el sujeto será considerado genio, artista o poeta, ni todo poeta padecerá necesariamente una enfermedad mental para ser considerado como tal. Hay otros elementos como el don, la intuición, y aquellos que permanecen ocultos, que juegan un rol vital al momento de la prefiguración de un poeta. Podemos concluir que la experiencia estética es una hipersensibilidad privilegiada y desgarradora, acompañada de una necesidad imperiosa por crear poesía. En ella el espíritu del poeta queda plasmado y al recrear la lectura de su obra, algo de él se refleja en lo que somos: un diálogo íntimo y conmovedor.

Entendimos por disolución del espíritu poético, la esencia del poeta que se conserva en los versos. Y retomamos algunos conceptos desde el hinduismo para adentrarnos en lo sagrado y comprender mejor la poesía esotérica en Pessoa. El esoterismo es un viaje hacia el interior, todo lo que acontece en Pessoa habla de interiorización. Es decir, la conciencia es la materialización del conocimiento vaciado en la obra poética. Las figuras herméticas son herramientas simbólicas que utiliza Pessoa para dejarnos atisbos de su profundo conocimiento sobre esoterismo y escuelas iniciáticas. Su *nivel*, la plenitud, la intencionalidad consciente del creador en la obra poética.

Nuestra hipótesis es corroborada, ya que la experiencia estética comienza desde lo sutil de la palabra, que logra sacudir el alma e iluminar las paredes interiores del corazón. El poema llega un punto crucial en el lector, accede a su espiritualidad a través de un ejercicio estilístico; trasciende a la razón para entrar en comunión con lo espiritual. A través de la experiencia estética nos acercamos al arrebato poético. El paso de la experiencia estética a la mística es posible en la transubstanciación de la palabra, hasta alcanzar el silencio, para que el espíritu del poeta logre disolverse en el poema, y de esta manera también en el lector. Diluirse en y con lo absoluto, convertirse en un fractal de poetas, fundirse dentro del otro, alcanzando ambos un nivel superior de conciencia.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín de Hipona, *Confesiones*, XI, c. 14-17. Madrid: Espasa Calpe, 1983.

Aristóteles (384 -322 a. C.), *El hombre del genio y la melancolía. Problema XXX*, trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007, p. 18.

Aristóteles, *Acerca del alma*, Libro II, Capítulo 1, 412B. España: Gredos, 1995.

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*. México: FCE, 1932.

_____, *El aire y los sueños*. México: FCE, 1988.

_____, *El derecho de sonar*. México: FCE, 1985.

_____, *La intuición del instante*. México: FCE, 2014.

_____, *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1982.

_____, *La poética del espacio*. México: FCE, 2013.

_____, *El agua y los sueños*. México: FCE, 1988.

Bakewell, Sarah. *Cómo vivir o una vida con Montaigne*, trad. Ana Herrera. España: Ariel, 2011

Baudelaire, Charles (1857). *Las flores del mal*, trad. Monserrat Olvera. México: EMU, 1996.

Bhagavad Gita, ed. Yogi Ramacharaka, trad. Federico Climent Terrer. Buenos Aires: Kier, 2006.

Bukowski, Charles, "El genio de la multitud", en *Letras libre*, enero de 2017.

Damasio, Antonio (2003). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. México: Paidós.

Descartes, René (1649). *Las pasiones del alma*, trad. Francisco Fernández. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Díaz, Jorge Aurelio, *¿Qué es la fenomenología del espíritu?* Colombia: Ideas y Valores, 1973.

Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. EEUU: Little Brown, 1960.

Dostoievski, Fiodor, *Memorias del subsuelo*. México: Luarna, 2005.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil. México: Guadarrama/Punto Omega, 1981.

_____, *Tratado sobre la historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974.

_____, *Mefistófeles y el andrógino*. España: Kairós, 2001.

Eliot, T. S, *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Ginsberg, Allen, *Aullido y otros poemas*, versión de José Vicente Anaya, México: Laberinto, 2006.

Gutman, Alejandro, *La creación del Universo en el Rig Veda*, traducción y edición digital, 2011.

Hawking Stephen, *El universo en una cáscara de nuez*, trad. David Jou. México: Paidós, 2001.

Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Hipócrates (s. IV a.C.). *Tratados*, trad. Lara Nava y cols. España: Gredos, 1982.

Huidobro, Vicente, *Altazor*. México: Coyoacán, 1999.

Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

Kant Immanuel, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, trad. Manuel García Morente. Puerto Rico: Rosario Barbosa, 2007.

_____, *Crítica del discernimiento, o de la facultad de juzgar*, trad. Roberto Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. México: Alianza, 2003.

- Lao Tse, *Libro del Tao*. México: El Cardo, 2003.
- _____, *Tao-Te-Ching (El libro del recto camino)*. España: Morata, 1993.
- Lind, Georg Rudolf, *Estudios sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- _____, *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- _____, *India: obra reunida*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta, 1993.
- Otto, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- _____, *Álvaro de Campos - Livro de Versos*, ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.
- _____, *Antología de Fernando Pessoa*, trad. Carlos Montemayor. México: UNAM, 2007.
- _____, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Confluência, 1945.
- _____, *El regreso de los dioses*, ed. y trad. Ángel Crespo. Barcelona, Acantilado, 2006.
- _____, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Lisboa: Publicaciones Europa-América, p. 250.
- _____, *Mensagem-Poemas esotéricos*, edición crítica, cord. José Augusto Seabra. España: ALLCA XX / FCE
- _____, *Mensaje*, trad. Miguel Ángel Flores. México: Verdehalago, 2004.
- _____, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- _____, *Pessoa múltiple*, antología bilingüe, ed. y trad. de Jerónimo Pizarro. México, FCE, 2016.
- _____, *Poesías completas de Alberto Caeiro*, trad. Ángel Campos. Madrid: Pre-textos, 2005.
- _____, *Poesías de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

_____, *Poesías*, ed. João Gaspar Simões y Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942.

_____, *Textos para um Novo Mapa*, ed. de Teresa Rita Lopes Lisboa: Estampa, 1990.

_____, *Un corazón de nadie*, antología poética, trad. Ángel Campos Pampano. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

_____, *35 Sonnets*, trad. Jorge Wiesse Rebagliati. Lima: Trashumantes, 2014, edición bilingüe.

_____, "Autopsicografía", *Presença*, nº 36. Coimbra: noviembre de 1932.

_____, "Poemas Inconjuntos", en *Poesías completas de Alberto Caeiro*, trad. Ángel Campos Pampano. Madrid: Pre-textos, 2005, p. 247.

_____, "Primera carta a Adolfo Casais Monteiro". Lisboa, 13 de enero de 1935, caja postal 147. Recuperado de <http://arquivopessoa.net/textos/3007>

_____, "Sobre los heterónimos: en prosa en más difícil otrarse". Recuperado de <http://ensayopessoa.blogspot.com/2007/08/sobre-los-heterónimos-en-prosa-es-ms.html>

_____, "Tabla bibliográfica", *Presença*, nº 17, diciembre de 1928. Recuperado de <http://arquivopessoa.net/textos/2700>.

Pizzaro, Jerónimo y Dix, Steffen, *A Arca de Pessoa*, 2ª ed. Lisboa: ICS, 2017.

Plath, Sylvia, *La campana de cristal*, trad. Elena Rius. España: Edhasa, 2012.

Poe, Edgar Allan, *El cuervo y otros poemas*. Antología bilingüe, trad. Antonio Rivero Taravillo. Madrid: Alianza, 2017.

Rilke Rainer, María, *Las Elegías de Duino*, versión de Juan José Domenchina. México: Centauro, 1945.

Rimbaud, Arthur, *Obra completa*, edición bilingüe. España: Acantilado, 2016.

Roob, Alexander, *Alquimia y mística*, trad. Carlos Caramés. Colonia. China: Taschen, 1997.

Sagan, Carl, *Cosmos*, trad. Miquel Muntaner y Ma. del Mar Moya. Barcelona: Planeta, 1980.

Serrano Vicente, *La herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Thomas Nagel, "Qué se siente ser un murciélagos" en *Ensayos sobre la vida humana*, México: FCE, 1974.

Vernant, Jean Pierre, *El universo, los dioses, los hombres*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Whitman Walt, *Hojas de hierba*, trad. Armando Vasseur. México: Fontarama, 1990.

_____, *Leaves of Grass*. EEUU: Poetry Fundation.

_____, *Song of Myself (1892 version)*. EEUU: Poetry Foundation.

Woolf, Virginia, *Orlando*, trad. Jorge Luis Borges. España: Lumen, 2014.