

ésto es muy importante— tejer con los hilos de la tradición el nuevo modelo que la tradición no podía tejer ¹². De igual manera como un individuo, en virtud de su «base mental», por medio de su intelecto procesa «experiencia» y «cultura» para constituir su versión de la realidad, misma que *ipso facto* deviene «cultura» que modificará la naturaleza de la nueva «experiencia» y, consecuentemente, a sí misma; una nación, en virtud de su «temperamento», por medio de su élite intelectual, procesa los elementos externos, extranjeros, que, una vez asimilados, conformarán, enriqueciéndola, su tradición, misma que modificará la nueva asimilación de elementos extranjeros. Aquí abro un paréntesis para solicitar al lector tenga presente este aspecto «elitista» dada su importancia en el sistema pessoano, tal como más adelante veremos. Cierro el paréntesis.

Lo dicho: la transformación como única constante. Es un doble juego: síntesis del universo externo o extranjero que se hace antítesis de un universo interno o tradición nacional; nueva síntesis de estos dos elementos de donde resulta el nuevo elemento tradicional nacional al que inmediatamente se le opone como antítesis la síntesis de los nuevos elementos extranjeros. Hasta ahora, ha quedado claro el anhelo cosmopolita de Fernando Pessoa, pero aún no tanto la cuestión nacional. ¿De dónde resulta en última instancia el elemento tradicional nacional? ¿Cómo se define el «universo interno», en virtud de qué es tal? Resulta, me parece, de ser lo que no es; todo ello inscrito en la totalidad llamada *civilización*. Preciso. Para Pessoa la civilización es un todo integrado por dos elementos opuestos y complementarios: cultura nacional y cultura no-nacional. La cultura nacional será en virtud de lo extranjero. En otras palabras, al distinguir su tradición mediante el contraste de ésta con lo extranjero, la ubica, la singulariza, le otorga existencia.

Poco a poco ha ido quedando claro que la realidad reformulada por Pessoa trasciende el ámbito de lo estético para alcanzar una dimensión histórico-cultural mayor. Al saberse parte de la tradición cultural portuguesa, Pessoa se asume distinto a ella: hace objetiva a su tradición y a sí mismo con ella. En este distanciamiento, el punto donde el poeta se sitúa es «Europa», ella es la que proporciona los «elementos extranjeros» que el artista debe asimilar. No obstante cabe la siguiente aclaración: esa Europa no es aquella que a la sazón se considera sinónimo de París, al menos no solamente. Influida por cierto positivismo cuya fuente confesa es *La dégénérescence* de Max Nordau, Pessoa realiza la crítica de esa Europa y de su tradición reciente. De tal suerte, en un gesto típicamente romántico, Pessoa niega el Romanticismo y reacciona contra el Neo-clasicismo y el Simbolismo; ésa es la manera de continuarlos. Con cada uno de ellos define discrepancias: del Clasicismo francés rechaza la simplificación de sentimientos y conceptos (lo cual, en su opinión, limita la visión de las cosas) y la reducción al mínimo de la intervención del temperamento del artista; del Romanticismo, su confianza en el fugaz «momento de inspiración» como condición creadora; y del Simbolismo rechaza su preocupación por la vaguedad y, sobre todo, la subordinación de la inteligencia a la emoción, recriminación esta última que también hace al

¹² «*A verdadeira novidade (...) é a que tomou todos os fios da tradição e os tecer de novo num modelo que a tradição não podia tecer.*» («La verdadera novedad es la que tomo todos los hilos de la tradición y los tejíó de nuevo en un modelo que la tradición no podía tejer.»), F. Pessoa, *OP*, pág. 493.

Romanticismo. Pero también establece coincidencias: del Neo-Clasicismo acepta la preocupación por el equilibrio formal e intelectual del poema; del Romanticismo, la preocupación por la plasticidad y la sensibilidad «simpatética-sintética» ante las cosas; y del Simbolismo su preocupación por la musicalidad y sensibilidad analítica que examina a fondo los estados de ánimo ¹³. Salta a la vista su actitud: la inteligencia es el denominador común:

«A Europa quer a Inteligência Nova que seja a Forma da sua Matéria caótica» ¹⁴.

En un esbozo ensayístico de 1914, Pessoa escribe que todo arte resulta de la colaboración entre sentimiento e intelecto y que este último puede colaborar con el primero de tres maneras:

1. *It may be the basis of that feeling;*
2. *it may interpret that feeling;*
3. *and it may mix directly with that feeling, so as to intensify it by complexity* ¹⁵.

La primera es propia del arte más excelso, aquel donde el verdadero artista *thinks his poem first, and then feels on the basis of that thought* ¹⁶, es decir, de lo que él llama «arte clásico». Los otros dos son característicos del arte romántico y simbolista, respectivamente.

En el Clasicismo de Pessoa, que poco tiene que ver con el francés que él tanto desprecia, hallan cabida los artistas (literatos) que el poeta portugués considera universales, desde Homero hasta Browning, pasando por Shakespeare, Milton y Wordsworth. Pessoa considera que el verdadero Clasicismo, contrariamente al francés, «*acepta a mãos plenas a experiência da vida da emoção; e a essa experiência plena impõe a disciplina da sua inteligência (abstracta)*» ¹⁷, y su modelo es el Clasicismo griego.

Aquí se hacen necesarias algunas precisiones. Podría parecer que el poeta incurre en una grave contradicción, pues si primero dice que el artista clásico piensa primero y luego siente en base a lo que pensó, ¿cómo afirma después que acepta a plenitud la experiencia y luego le impone la disciplina de su inteligencia? No hay tal contradicción. Se habla de cosas distintas. En el primer caso se habla de cómo es que el artista va a reproducir la sensación (realidad); en el segundo, de su actitud ante la realidad (sensación) que va a reproducir. El auténtico artista clásico acepta sin trabas la experiencia —la cual es evidencia de una realidad que se percibe— y luego, sirviéndose de la inteligencia, reproduce (en la obra de arte) esa sensación que experimentó. Por eso la inteligencia en el arte clásico es la base sobre la que se reconstruye, no interpreta, la sensación.

¹³ Cf. F. PESSOA: *OP*, págs. 442-443.

¹⁴ «Europa quiere que la Inteligencia Nueva sea la forma de su materia caótica», en *Ultimatum*, *op. cit.*, págs. 442-443.

¹⁵ 1, siendo la base del sentimiento; 2, interpretando ese sentimiento; 3, mezclándose con el sentimiento para hacerlo más intenso mediante la complejidad. F. PESSOA, *PETCL*, pág. 148 (en inglés en el original).

¹⁶ «Primero piensa su poema y luego siente en base a lo que pensó», *idem*.

¹⁷ «Acepta plenamente la experiencia viva de la emoción y a esa experiencia plena impone la disciplina de su inteligencia (abstracta)», *ibid.*, pág. 140.

Una vez aclarado el punto, sigo adelante. Pessoa encuentra en la Grecia antigua el fundamento de su concepción de la realidad como un fenómeno esencialmente objetivo:

«No princípio, na Grécia —e depois em Roma, essa América da Grécia— reinou o Objecto, a Cosa, o Definido. Existia de um lado, a Cosa; do outro existiam, em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida. E assim, quando a arte era do Objecto, o objecto surgia perfeito e nítido na realização. E, como o espírito concebe sempre o sujeito a semelhança do objecto, as sensações (quando a sensação se tornava sensação, introspectiva, autoanalítica) eram concebidas como concretas, definidas, separadas umas das outras. Por isso não havia vago, ideciso, penumbra na poesia da alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado em plena luz¹⁸.»

En su ensayo, *Fernando Pessoa e a Tradição Clássica*, Luis de Sousa Rebelo da la clave del objetivismo de Pessoa: el estoicismo antiguo. Dice Rebelo:

«Tal como os Estóicos, também ele [Pessoa] (...) procura ver neste [el objeto] o atributo que António Mora¹⁹ ensina ser “a essência vista de outro modo”. A apreensão do manifesto na manifestação é a epifania da essência. E na força, ou evidência da coisa percebida (...) há um conteúdo verdadeiro e concreto, que é o do objecto na mesma sensação²⁰.»

En este contexto se entiende perfectamente el constante reclamo en los heterónimos —sobre todo en Alberto Caeiro— de no pensar en nada para ver las cosas como ellas «realmente» son

*«Creio no Mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...»²¹,*

y la insistencia, cuando teoriza, en la primacía de la inteligencia como fundamento de la actividad creadora. El primero, insisto, es la actitud del poeta ante la percepción del caos abstracto y la segunda es condición para la reproducción de la sensación o versión de la realidad; se entiende entonces por qué es el poeta un fingidor,

*«O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente*

¹⁸ «Al principio, en Grecia —y después en Roma, esa América de Grecia— reinó el Objeto, la Cosa, lo Definido. Existía, por un lado, la Cosa; por el otro existía, en bloque, la Sensación, la sensación inmediata y vivía. Y así, cuando el arte era del Objeto, el objeto surgía perfecto y nítido en la realización. Y, como el espíritu concibe siempre el sujeto a semejanza del objeto, las sensaciones (cuando la sensación se hacía sensación de la sensación, introspectiva, autoanalítica) eran concebidas como concretas, definidas, separadas unas de las otras. Por eso no había vaguedad, imprecisión, penumbra en la poesía del alma de los griegos y de los romanos. Todo está detallado a plena luz.» F. PESSOA, *OP*, pág. 424.

¹⁹ Antonio Mora es el heterónimo que teoriza sobre cuestiones estéticas y filosóficas. No hay poesía firmada por él.

²⁰ «Tal como los estoicos, también él (...) procura ver en éste el atributo que Antonio Mora llama “la esencia vista de otro modo”. La aprehensión de lo manifesto en la manifestación es la epifanía de la esencia. Y en la fuerza, o evidencia de la cosa percibida (...) hay un contenido verdadero y concreto, que es el del objeto en la misma sensación.» L. DE S. REBELO, *op. cit.*, págs. 249-250.

²¹ «Creo en el Mundo como en una margarita, / Porque lo veo. Pero no pienso en él / Porque pensar es no comprender...». PESSOA, *Obras Completas* (en adelante, citadas OC), t. 3, pág. 22.

*Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.»*²²;

la inteligencia necesariamente ha de «matar» a la experiencia para luego plasmarla, en el caso de la poesía, objetivada en el poema, es decir, revivida inteligentemente.

Así, pues, parece que la crítica de la tradición europea la emprende desde esta perspectiva grecolatina. Desde ahí es que puede objetivar su momento cultural y actuar respecto a lo que él entiende por «civilización» tal y como un *bárbaro*:

*«... ser un bárbaro é penetrar na civilização vindo fora dela (...) A coisa essencial respeito do bárbaro é ser totalmente moderno; pertence inteiramente a sua época porque a raça que é a sua não teve época civilizacional antes...»*²³

El artista moderno, cosmopolita, ha de ser consciente de su momento cultural, ¿cómo?, distanciándose, objetivando la civilización y, obviamente, ambos elementos constitutivos. ¿Qué mejor perspectiva que aquella plenamente universal?

*«Da Grécia Antiga, ve-se o mundo inteiro, o passado como o futuro...»*²⁴.

3

Pese a todo, no creo que esta actitud helenizante constituya una genuina toma de distancia ante el fenómeno cultural europeo. Pessoa, tal como se puede advertir en sus consideraciones, está sumamente involucrado con las teorizaciones de los escritores románticos ingleses, particularmente Coleridge. Ello lo acerca, por un lado, a la filosofía post-kantiana alemana, en especial a la del Grupo de Jena (Augusto y Federico Schlegel, Novalis, Fichte, Schelling, etcétera), así como a la de Hegel (llamada por Pessoa «la catedral del pensamiento») y Schopenhauer (cuyo libro *El mundo como voluntad y representación* lee ávidamente), y por otro lado al pensamiento griego, Aristóteles y, tal vez sobre todo, Platón y los neo-platónicos, tan involucrados en la filosofía de los primeros. El conocimiento que Pessoa posee de estos escritores y filósofos es inusual en el Portugal de su tiempo. Aun cuando sus ideas, como fundamento del pensamiento romántico a la sazón en debate, es parte de la atmósfera cultural del momento, su conocimiento profundo no es cosa corriente, pues no hubo en Portugal una tradición filosófica ni un interés por los estudios clásicos como los hubo, por ejemplo, en... Inglaterra.

A la edad de cinco años el poeta pierde a su padre. La madre, joven aún, contrae matrimonio dos años más tarde con el comandante de marina João Miguel de Rosa, entonces cónsul de Portugal en Durban, Africa del Sur, a donde se traslada casi de inmediato junto con su hijo. A consecuencia de ello la formación fundamental de

²² «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / Que llega a fingir que es dolor / El dolor que de veras siente.» F. PESSOA, OC, t. 1, pág. 237.

²³ «... ser un bárbaro es penetrar en la civilización desde fuera de ella (...). Lo esencial respecto del bárbaro es ser totalmente moderno; pertenece enteramente a su época porque su raza no tuvo época civilizacional anterior...». F. PESSOA, OP, pág. 493.

²⁴ «Desde la Grecia antigua se ve el mundo entero, tanto el pasado como el futuro...». F. PESSOA, *PIAI*, pág. 117.