

**FERNANDO
PESSOA**

**SOBRE
LITERATURA
Y ARTE**



ABCD
EFGHI
KLMN
OPOR
STUV^w
XYZ

ALIANZA
PES

Traducción del portugués:

Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso
y Lluïsa Trias i Folch

Traducción de los textos ingleses:

Pilar Gollonet Fernández de Trespalacios

Fernando Pessoa

Sobre literatura y arte

Alianza Editorial

© Atica Ltda., Lisboa

© de la traducción, selección y notas: Nicolás Extremera Tapia,
Enrique Nogueras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985

Calle Milán, 38; ☎ 200 00 45

I.S.B.N.: 84-206-3157-4

Depósito legal: M. 20.518-1985

Fotocomposición EFCA

Impreso en Lavel

Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

Printed in Spain

Indice

- 9 Presentación
- 11 Siglas
- 12 Signos
- 13 Tabla bibliográfica. Fernando Pessoa

- 17 CAPITULO PRIMERO: PESSOA Y O *DRAMA EM GENTE*

- 21 Parte primera: Cartas
- 21 I. A José Osório de Oliveira
- 23 II. A Armando Côrtes-Rodrigues
- 29 III. A João Gaspar Simões
- 30 IV. A Adolfo Casais Monteiro, 1 y 2

- 53 Parte segunda: Textos sobre su obra
- 53 I. Obra ortónima
- 58 II. Textos generales sobre la heteronimia
- 68 III. Alberto Caeiro
- 86 IV. Ricardo Reis
- 96 V. Alvaro de Campos

105	Parte tercera: Sensacionismo y paganismo
105	I. Sensacionismo
138	II. Paganismo
181	CAPITULO SEGUNDO: FERNANDO PESSOA Y EL MODERNISMO PORTUGUES
185	I. A Aguia
205	II. Sobre Orpheu
214	III. Exilio
216	IV. Portugal futurista
231	V. Contemporánea
243	VI. Athena
260	VII. Presença
263	CAPITULO TERCERO: SOBRE ARTE Y LITERATURA
267	Parte primera: Reflexiones generales sobre arte y literatura
267	I. El artista
270	II. Arte y estética
287	III. El poeta
293	IV. Literatura, prosa y poesía
299	V. Sobre el drama
306	VI. Ocultismo
315	Parte segunda: Crítica e historia literaria
315	I. Corrientes y tendencias
330	II. Crítica de autores
366	III. Erostrato (Selección)
395	Bibliografía

Presentación

Esta Antología pretende llenar un vacío en la creciente difusión de la obra de Pessoa en España. Trata de ofrecer una muestra suficiente de su pensamiento sobre el arte y la literatura, incluidas las reflexiones acerca de la propia obra, y lo fundamental de la prosa atribuida a los heterónimos. Han quedado excluidas, por tanto, narraciones, prosa poética y confesiones autobiográficas.

Los escritos recogidos en esta antología proceden así fundamentalmente de las *Páginas de Doutrina Estética*, las *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* y las *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*. Son escritos que abarcan una notable variedad de temas y presentan considerables diferencias de enfoque, estilo, intención y calidad literaria. A ello hay que sumar el desigual, y a veces muy deficiente, grado de elaboración de los que se publicaron tras la muerte de Pessoa y que suponen una amplia mayoría, lo que a veces da lugar a importantes dificultades de lectura. Toda esta diversidad se refleja necesariamente en la traducción y a ella trata de adaptarse la organización del volumen. Una breve nota, al frente de cada capítulo, da cuenta de los criterios seguidos para agrupar y seleccionar los textos. Pese a su carácter con frecuencia fragmentario, éstos se han traducido en general enteros. Sólo en algunas ocasiones —por razones de espacio, para evitar repeticio-

nes o ante una evidente falta de interés para el lector español— los traductores han optado por ofrecer una selección o realizar algunas supresiones.

Finalmente, los traductores han renunciado a escribir una introducción. Fernando Pessoa es ya lo bastante conocido en España para que sea necesaria. Sin emplear un número abusivo de palabras, poco habrían podido añadir a lo ya sabido por el posible lector de este libro, salvo contarle su personal visión de Pessoa. Prefieren renunciar a hacerlo y confiar en que esta selección de textos favorezca el acercamiento personal a Pessoa de los lectores españoles de poesía. Quieren por último agradecer las ayudas concedidas para la realización de este trabajo por el Instituto de Língua e Cultura Portuguesa de Lisboa y el estímulo y apoyo que siempre han recibido de José Antonio Llardent.

SIGLAS

- PDE *Páginas de Doutrina Estética*, Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa, Inquérito, 2.^a ed. 1962
- PE *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa, Atica, 1973.
- PI *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa, Atica, 1966.
- TF I *Textos Filosóficos*. Vol. I. Seleção e prefácio de António de Pina Coelho. Lisboa, Atica, 1968.
- TF II *Textos Filosóficos*. Vol. II. Seleção e prefácio de António de Pina Coelho. Lisboa, Atica, 1968.
- TCI *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Atica, 1980.
- OC *Obras completas de Fernando Pessoa*, Lisboa, Atica, 1942-1974. (Se indica el volumen en números romanos).
- OP *Obra Poética*. Seleção, organização e notas de M. Aliete Galhoz. Cronologia por J. Gaspar Simões. Introdução por Nelly Novaes Coelho. 8.^a ed., Rio de Janeiro, R. J., Editora Nova Aguilar, s. a., 1981.

SIGNOS

[...]	lectura imposible de una o varias palabras,
[?]	lectura dudosa,
(...)	laguna en el texto original,
(?)	interrogación en el original,
[sic.]	empleo de un término inhabitual o equivocado por el autor,
[dact.]	dactilografiado,
[ms.]	manuscrito,
[¿1917?]	fecha posible,
[s.d.]	fecha desconocida,
[Prefacio]	título o palabra añadida por los editores portugueses,
{Cartas}	título o palabra añadida por los traductores,
{...}	supresión de un pasaje por los traductores.

*Tabla bibliográfica. Fernando Pessoa**

Nació en Lisboa el 13 de junio de 1888. Se educó en el Instituto (HIGH SCHOOL) de Durban, Natal, Africa del Sur, y en la Universidad (inglesa) del Cabo de Buena Esperanza. En ella ganó el premio Reina Victoria de redacción en inglés; fue en 1903 —el primer año que se concedió ese premio.

Lo que Fernando Pessoa escribe pertenece a dos categorías de obras, que podemos llamar ortonimas y heterónimas. No se puede 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 completa 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, Alvaro 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, al que se considera nacido en 1889 y muerto en 1915, escribió poemas

* Publicada en la revista *Presença*, n.º 17, diciembre 1928 (p. 10).

con una, y determinada, orientación. Tuvo por discípulos —procedentes, como tales, de diversos aspectos de esa orientación— a los otros dos: Ricardo Reis, al que se considera nacido en 1887 y que separó de aquella obra, estilizándolo, el lado intelectual y pagano; Alvaro de Campos, nacido en 1890, que separó de ella el lado, por decirlo así, emotivo, al cual llamó «sensacionista», y que —ligándolo a influencias diversas entre las que predomina, aunque por debajo de la de Caeiro, la de Walt Whitman— produjo diversas composiciones, en general de índole escandalosa e irritante, sobre todo para Fernando Pessoa, que, a pesar de todo, no tiene más remedio que escribirlas y publicarlas, por más que discuerde de ellas. Las obras de estos tres poetas forman, como se ha dicho, un conjunto dramático, y está debidamente estudiada la interacción intelectual de las personalidades, así como sus propias relaciones personales. Todo esto incluirá biografías pendientes de hacer, acompañadas, cuando se publiquen, de horóscopos y quizá de fotografías. Es un drama en personajes en lugar de en actos.

• (Si estas tres individualidades son más o menos reales que el propio Fernando Pessoa, es un problema metafísico que éste, ausente del secreto de los Dioses e ignorando por tanto qué es la realidad, nunca podrá resolver.)

Fernando Pessoa publicó ortonímicamente cuatro folletos de versos en inglés*: ANTINOUS y 35 SONNETS, publicados juntos en 1918, y ENGLISH POEMS I-II y ENGLISH POEMS III, también publicados juntos en 1922. El primer poema del tercer folleto es la refundición del *Antinous* de 1918. Además de esto publicó en 1923 un manifiesto, SOBRE UM MANIFESTO DE ESTUDANTES**, en apoyo de Raul Leal, y en 1928 un folleto,

* Sobre la obra inglesa de Pessoa véase el magnífico prólogo de Jorge de Sena en: *Poemas Ingleses* publicados por Fernando Pessoa (*Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets e Dispersos*). Edição bilingue com prefácio, traduções e notas de Jorge de Sena, e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Lisboa, Edições Atica, OC XI, 1974 y OP 515-554.

De la obra inglesa en español véase, *Epitafios*, trad. de Gregorio San Juan en: *Fernando Pessoa*, revista *Poesía* n.º 7-8, Madrid (primavera 1980) (pp. 97-100) y *Fernando Pessoa*, de José L. García Martín, Madrid, Ed. Júcar, 1983, que incluye además dos poemas (pp. 336-343).

** Un opúsculo titulado *Sodoma Divinizada (Leves Reflexões Teometafísicas sobre Um Artigo)* de Raul Leal en el que apoyaba las opiniones de Pessoa sobre la estética de las *Canções* de António Botto provocó tal escándalo que un grupo de estudiantes consiguió que ambas obras fueran requisadas, acusando a Raul Leal de loco. Fernando Pessoa salió en defensa de su amigo con este escrito, *Sobre um manifesto de estudantes*, Lisboa, Tip. Anuario Comercial, 1923.

INTERREGNO-DEFESA E JUSTIFICAÇÃO DA DICTADURA MILITAR EM PORTUGAL, que el Gobierno consintió que se editase*. Ninguno de estos textos es definitivo. Desde el punto de vista estético, el autor prefiere, pues, considerar estas obras como sólo aproximadamente existentes. Ningún escrito heterónimo se publicó en folleto o libro.

Fernando Pessoa ha colaborado bastante, siempre con ocasión de peticiones amigas, en revistas y otras publicaciones de diversa índole. Lo que de él en ellas anda disperso es, en general, todavía de menor interés público que los folletos arriba citados. Se hacen sin embargo, pero con reservas, las siguientes excepciones:

En cuanto a las obras ortónimas: el drama estático EL MARI-
NERO in ORPHEU I (1915); EL BANQUERO ANARQUISTA in CONTEMPORÂNEA I (1922); los poemas: MAR PORTUGUÊS** in CONTEMPORÂNEA 4 (1922); una pequeña colección de poemas in ATHENA 3 (1925); y, en el número 1 del diario de Lisboa SOL (1926), la narración exacta y conmovida de lo que es el *Conto do Vigário****.

En cuanto a las obras heterónimas: las dos odas —ODA TRIUNFAL y ODA MARITIMA— de Alvaro de Campos in ORPHEU 1 y 2 (1915); el ULTIMATUM**** del mismo individuo en el número único de PORTUGAL FUTURISTA (1917); el

* Después del asesinato del Presidente Sidónio Pais se fundó un partido sidonista llamado *Núcleo de Ação Nacional*. Este partido pretendía publicar el *Interregno...* como manifiesto, pero el gobierno sólo consintió publicarlo firmado y como libro, no teniendo así que pasar por la censura. *Interregno-Defesa e Justificação da Dictadura Militar em Portugal*, Fernando Pessoa, Lisboa, 1928. Manifiesto do Núcleo de Ação Nacional. Reeditado por Petrus. Centro Editorial Português, Porto. Y Actualmente en Fernando Pessoa, *Da República (1910-1935)*, introdução e organização Joel Serrão, Lisboa, Ed. Atica, 1978 (pp. 301-328).

** Estos poemas con ligeras variantes y una composición transformada forman la segunda parte de *Mensagem*, Lisboa, Ed. Atica, OC V, 1945. Existen distintas selecciones de *Mensagem* en todas las antologías de Pessoa publicadas hasta la fecha en español.

*** La expresión «Conto do Vigário» que corresponde en español al «Timo de la estampita», la personaliza Pessoa en la *Crónica de um grande português* en la figura de Manuel Peres Vigário. Tres años más tarde fue publicado con el título *A origem do Conto do Vigário* en *Notícias Ilustrado*, 2.ª serie, n.º 62, 18 de agosto de 1929. Posteriormente, en 1951, apareció con el título *Narração exacta e comovida do que é o Conto do Vigário* en *Indícios de Ouro*, edición privada, junio 1951, y con este título fue publicado por Petrus en: *Almas e estrelas*, Porto, Arte y Cultura, s.d. (1964).

**** Incluido en el cap. II de esta antología.

libro de ODAS de Ricardo Reis *in* ATHENA 1 (1924); y una selección de los poemas de Alberto Caeiro *in* ATHENA 4 y 5 (1925).

El resto, ortónimo o heterónimo, o no tiene interés, o no lo tuvo sino pasajero, o está por perfeccionar o volver a definir, o son pequeñas composiciones en prosa o verso que sería difícil recordar y tedioso enumerar después de recordadas.

Pese a todo, desde el punto de vista, por así decir, publicitario, vale la pena mencionar unos artículos en A AGUIA en el año 1912, sobre todo por la irritación que causó el anuncio hecho en ellos de la «próxima aparición del super-Camoens»*. Con la misma intención se puede citar el conjunto de lo aparecido en ORPHEU, dado el escándalo desmedido que resultó de esta publicación. Son los dos únicos casos en que algún escrito de Fernando Pessoa ha llamado la atención del público.

Fernando Pessoa no tiene intención de publicar —al menos en un largo período— ningún libro ni folleto. No teniendo público que los lea, se considera dispensado de gastar inútilmente en esa publicación dinero suyo que no tiene, y para hacérselo gastar inútilmente a cualquier editor sería necesario un aprendizaje del proceso al que dio su apellido el añorado Manuel Peres Vigário, ya citado indirectamente más arriba.

FERNANDO PESSOA

* Presentamos una selección en el cap. II de esta antología.

CAPITULO PRIMERO
Pessoa y O drama em gente

Se han reunido en este capítulo los escritos que tratan directamente de la obra ortónima y heterónima de Fernando Pessoa, así como un buen número de páginas atribuidas a los principales heterónimos*. Ha parecido conveniente que lo preceda la célebre Tábua Bibliográfica que Pessoa escribiera para Presença en 1928; las cartas que siguen a ésta —especialmente la dirigida a Côrtes-Rodrigues— son los únicos escritos de carácter personal incluidos en esta antología; así lo exigía su importancia para la comprensión de la obra de Pessoa, importancia que la crítica ha señalado desde el primer momento.

La segunda sección del capítulo recoge una serie de comentarios de Pessoa sobre su obra ortónima, consideraciones de carácter general sobre el fenómeno de la heteronimia, y buena parte de las notas que Pessoa escribió sobre cada uno de sus heterónimos y de las que hizo escribir a cada uno de ellos. Por último, se incluyen aparte los escritos en que Pessoa y sus heterónimos desarrollan las doctrinas del sensacionismo y el paganismo. Ambos sistemas, que desbordan ampliamente el marco de lo exclusivamente estético, eran merecedores de un tratamiento especial, no sólo por constituir los desarrollos teóricos más complejos y elaborados de Fernando Pessoa, sino por su evidente complementariedad con buena parte de la obra heterónima, en cuya ficción se integran además. En el caso del paganismo, se ha procurado por ello, aun a costa de alguna repetición, dar cabida a todas las voces que intervienen en la polémica escuela de los neopaganos portugueses y se ha incluido una brevísima muestra del «paganismo superior».

* Aparte de los tres grandes heterónimos y su adjunto filósofo, el doctor António Mora, y además de personalidades literarias como Bernardo Soares y el

Barón de Teive o Vicente Guedes, quizá convenga recordar a los menos conocidos pobladores del afamado baúl de Pessoa: Charles Anon (autor de algunas reflexiones filosóficas redactadas en inglés), Alexander Search (heterónimo de juventud del que quedan poemas en inglés), Charles Search (hermano del anterior, destinado a firmar traducciones), Frederico Reis (cuñado de Ricardo y autor de unos párrafos sobre poesía incluidos en esta antología), A. A. Cross (infatigable participante en los concursos de humor de los periódicos ingleses), Jean Seul de Méluret (destinado a escribir poemas en francés), Abílio Ferreira Quaresma (autor de cuentos policíacos), Rafael Baldaya (autor de un *Tratado de la Negación* incluido ahora en TF II), Thomas Crosse (destinado, a lo que parece, a ser portavoz del mesianismo nacionalista de Pessoa) y algunas figuras aún borrosas como Pantaleão. Más amplia información sobre cada uno de ellos puede verse en Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le Drama Symboliste. Heritage et création*, Fundação Galouste Gulbenkian, Centre Culturel Português, París, 1977, y en A Tabucchi, *Fernando Pessoa, una sola multitude*, vol. I, Milán, Adelphi, 1979.

PARTE PRIMERA

Cartas

I. A José Osório de Oliveira*

Hace cinco minutos he recibido su pregunta: «¿Qué libros lo han sumergido en una atmósfera más intensa de energía moral, de generosidad, de grandeza de alma, de idealismo?». Contesto, como ve, inmediatamente. Me dice que es una pregunta hecha por António Sérgio**, a quien no conozco personalmente, pero por quien siento la mayor consideración. Es una razón más para contestar deprisa; no es, desafortunadamente, una razón para

* Según nota de Jorge de Sena en PDE (pp. 274-275) esta carta fue publicada por José Osório de Oliveira en el *Diário de Lisboa* (suplemento literario) el 29-V-1936. La carta fue escrita en 1932, aunque no se sabe la fecha exacta. TCI (pp. 187-190). Traducido de PDE (pp. 217-219).

** António Sérgio, escritor y crítico, preocupado por la «reforma de la mentalidad portuguesa» entró a formar parte de la *Renascença Portuguesa*. Pero pronto su visión racionalista de una reforma pedagógica suscitó ciertas divergencias con Teixeira de Pascoaes, por lo que abandonó el grupo saudosista y entró a formar parte del grupo creado alrededor de las revistas *Seara Nova* y *Lusitânia*.

BIBLIOTECA U 13

poder ser lúcido o explícito, dado que se trata de un asunto sobre el que, hasta ahora, nunca he reflexionado.

Sin embargo, como en todas las dificultades de la vida se debe siempre actuar antes de pensar, voy a responder antes de saber lo que digo, y la respuesta tendrá así el sello regio de la sinceridad.

Una cuestión previa. Los términos de la pregunta presuponen que la energía moral, la generosidad, la grandeza de alma y el idealismo son personajes abstractos de mi convivencia cotidiana. Afortunada o desafortunadamente no lo son. No digo que no los conozca, pero no los conozco con la intimidad con que conozco el capricho, la insinceridad y el devaneo —a veces incluso el devaneo lógico, que ha sido una de mis principales manifestaciones exteriores.

Traduzco, pues, la pregunta a lo siguiente: ¿Qué libros me transformaron más a mí mismo en esa persona diferente que todos deseamos ser? Para esto tengo una respuesta —aquella inmediata e impensada, a la que arriba me refiero, y que debe contener la verdadera.

En mi infancia y primera adolescencia hubo para mí, que vivía y era educado en tierras inglesas, un libro supremo y absorbente: los *Pickwick Papers* de Dickens; todavía hoy, y por eso, lo leo y releo como si no hiciese otra cosa que recordar.

En mi segunda adolescencia dominaron mi espíritu Shakespeare y Milton, así como accesoriamente aquellos poetas románticos ingleses que son sus sombras irregulares; entre éstos fue quizá Shelley aquél con cuya inspiración conviví más.

En lo que puedo llamar mi tercera adolescencia, pasada aquí en Lisboa, viví en la atmósfera de los filósofos griegos y alemanes, así como en la de los decadentes franceses, cuya acción me fue súbitamente barrida del espíritu por la gimnasia sueca y por la lectura de la *Dégénérescence* de Nordau*.

Después de esto, todo libro que leo, sea de prosa o verso, de pensamiento o emoción, sea un estudio sobre la cuarta dimensión o una novela policiaca, es, en el momento en que lo leo, la única cosa que he leído. Todos ellos tienen una importancia suprema que pasa al día siguiente.

* Nordau (Max Simón) (1849-1873), escritor y médico discípulo de Lombroso que consideraba el arte de fin de siglo subjetivista y decadente en relación con el arte clásico. Su obra *Entartung* (1893) en la versión francesa de A. Dietrich interesó a Pessoa en su juventud.

Esta respuesta es absolutamente sincera. Si hay en ella, aparentemente, algo de paradoja, la paradoja no es mía: soy yo.

FERNANDO PESSOA

II. A Armando Côrtes-Rodrigues*

Lisboa, 19 de enero de 1915

Mi querido amigo:

Hace tiempo que le vengo prometiendo una carta extensa. Incluso no sé si, especificando, le hablé de una carta de tipo psicológico respecto a mí. En todo caso, de eso se trata.

Llevo mucho tiempo —desde que le prometí esta carta— con ganas de hablarle íntima y fraternalmente de mi «caso», de la naturaleza de la crisis psíquica que hace tiempo vengo atravesando. A pesar de mi reserva, siento la necesidad de hablar de esto a alguien y no puede ser a otro sino a usted —porque sólo usted, de entre todos cuantos conozco, posee una noción de mí precisamente a la altura de mi realidad espiritual. Su capacidad para comprenderme se debe a que usted es, como yo, fundamentalmente un espíritu religioso; y los que me rodean literariamente de cerca, usted sabe bien que (por superiores que sean como artistas) como *almas*, propiamente, no cuentan, pues no tiene ninguno de ellos la conciencia (que en mí es cotidiana) de la terrible importancia de la Vida, esa conciencia que nos impide hacer arte meramente por el arte, y sin la conciencia de un deber que cumplir con nosotros mismos y con la humanidad.

* Esta carta se publicó por primera vez en el n.º 28 del semanario *O Globo*, del 1 de agosto de 1944, por Adolfo Casais Monteiro. Joel Serrão, a quien el destinatario confió toda la correspondencia, así como algunas poesías de Pessoa y varias y curiosas notas biográficas y bibliográfico-literarias de puño y letra del poeta, publicó todo este material en Pessoa, F., *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, introd. de Joel Serrão, Lisboa, Ed. Confluência, 1945, 2.ª ed. Lisboa, Ed. Inquérito, 1959. Después apareció también en PDE (pp. 19-27) y ahora está incluida en TCI (pp. 103-111). Traducido de *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* (2.ª ed.) (pp. 69-79).

En esta explicación aparentemente preliminar va expuesta una gran parte del problema. No sé cómo exponerlo ordenadamente, de modo perfectamente lúcido. Pero, como esto es una carta, lo iré exponiendo conforme pueda; y usted ordenará después en su espíritu los elementos dispersos y alterados.

Mi crisis es del tipo de las grandes crisis psíquicas, que son siempre crisis de incompatibilidad, cuando no con los otros, con nosotros mismos. La mía, ahora, no es de incompatibilidad conmigo mismo; mi autodisciplina, adquirida gradualmente, ha conseguido unificar dentro de mí cuantos elementos divergentes de mi carácter eran susceptibles de armonización. Todavía me queda mucho que emprender dentro de mi espíritu; disto aún mucho de una unificación como yo la quiero. Pero, como he dicho, el viento de mi desconsuelo actual no sopla de ese lado.

La crisis de incompatibilidad con los otros no es, entiéndase desde ahora, una incompatibilidad violenta, como la que resultaría de divergencias declaradas, nítidas, *por ambas partes*. Se trata de otra cosa. La incompatibilidad es sentida por mí dentro de mí, y conmigo está todo el peso de mi divergencia con quienes me rodean. El hecho de estar ahora viviendo solo, por no tener aquí familia cercana (mi tía, en cuya casa estaba, está en Suiza donde se ha ido a vivir con su hija que se casó hace poco con un muchacho estudiante, becario del Estado) viene a agravar este estado de espíritu, por dejarme desnudo con mi alma, sin afectos e intereses familiares próximos que puedan desviar de mí mi atención.

Tenemos, pues, que vivo hace meses en una continua sensación de incompatibilidad profunda con las criaturas que me rodean, incluso con las cercanas, amigos, literarios claro, porque los otros no son individuos con quienes pueda tener intimidad espiritual, y por eso, como en materia de relaciones sociales me llevo bien con todo el mundo, me llevo bien con ellos.

Entre los que me rodean no encuentro una actitud ante la vida que concuerde a la vez con mi íntima sensibilidad, con mis aspiraciones y ambiciones, con todo cuanto constituye lo fundamental y lo esencial de mi íntimo ser espiritual. Encuentro, sí, quien está de acuerdo con actividades literarias que están apenas en los alrededores de mi sensibilidad. Y eso no me basta. De manera que a mi sensibilidad, cada vez más profunda, y a mi conciencia, cada vez mayor, de la terrible y religiosa misión que todo hombre de genio recibe de Dios con su genio, todo cuanto es futilidad literaria, mero arte, va gradualmente sonándoles cada vez más a hueco y a repugnante. Poco a poco, pero seguramente en el divino

cumplimiento íntimo de una evolución cuyos fines me son ocultos, he alzado mis propósitos y mis ambiciones cada vez más a la altura de las cualidades que recibí. Llevar a cabo una acción sobre la humanidad, contribuir con todo el poder de mi esfuerzo a la civilización, se están convirtiendo en los graves y pesados fines de mi vida. Y así, hacer arte me parece cada vez una cosa más importante, una misión más terrible, un deber que cumplir arduamente, monásticamente, sin desviar los ojos del fin creador-de-civilización de toda obra artística. Y por eso mi propio concepto puramente estético del arte se ha elevado y se ha hecho más difícil; me exijo ahora mucha más perfección y una elaboración más cuidada. Hacer arte rápidamente aunque bien, me parece poco. Debo a la misión que siento en mí una perfección absoluta en lo realizado, una seriedad integral en lo escrito.

He perdido la ambición grosera de brillar por brillar y esa otra, groserísima, y de un plebeyismo artístico insoportable, de querer *épater*. No me aferro ya a la idea del lanzamiento del Interseccionismo con ningún ardor o entusiasmo. Es un punto que en este momento analizo y vuelvo a analizar a solas conmigo. Pero, si decido lanzar esa casi-*Blague*, no será ya la casi-*Blague* que habría sido, sino otra cosa. No publicaré el Manifiesto «escandaloso»*. El otro —aquel de los gráficos— quizá. La *Blague* sólo un momento, pasajera, y en un mórbido período transitorio de grosería (felizmente característica) me pudo agradar o atraer. Tal vez sería útil —pienso— lanzar esa corriente como corriente, pero no con fines meramente artísticos, sino, pensando ese hecho a fondo, como una serie de ideas que urge lanzar a la publicidad para que puedan actuar sobre el psiquismo nacional, que necesita ser trabajado y explorado en todas las direcciones por nuevas corrientes de ideas y emociones que nos arranquen de nuestro estancamiento. Porque la idea patriótica, siempre más o menos presente en mis propósitos, aumenta ahora en mí; y no pienso en hacer arte sin meditar hacerlo para erguir alto el nombre portugués a través de lo que consiga realizar. Es una consecuencia de encarar seriamente el arte y la vida. Otra actitud no puede tener ante la propia noción-

* «Se trata quizá de un texto precursor del *Ultimatum* publicado por Alvaro de Campos en 1917 en la revista *Portugal Futurista*. El carácter escandaloso del *Ultimatum* podría justificar esta conjetura, y más aún teniendo en cuenta que no ha aparecido en el legado, donde se encuentran todos los apuntes manuscritos del autor, ningún manifiesto interseccionista». Lind. G. R., *Teoría poética de Fernando Pessoa*, Porto, ed. Inová, 1970 (p. 55).

del-deber quien mira religiosamente el espectáculo triste y misterioso del Mundo:

Le he explicado todo esto muy mal. Casi me tienta la idea de romper esta carta en la que incluso me he hecho poca justicia a mí mismo. Pero usted debe comprender lo que yo siento y, creo, regocijarse conmigo, a través de su amistad, por esta evolución mía ascendente dentro de mí.

Vuelvo sobre mí. Anduve de viaje algunos años recogiendo maneras de sentir. Ahora, habiéndolo visto todo y sentido todo, tengo el deber de encerrarme en casa, en mi espíritu, y trabajar, cuanto pueda y en todo lo que pueda, para el progreso de la civilización y el ensanchamiento de la conciencia de la humanidad. Ojalá no me desvíe* de esto mi peligroso carácter demasiado multilateral, adaptable a todo, siempre ajeno a sí mismo y sin nexo dentro de sí.

Mantengo, claro, mi propósito de lanzar pseudónimamente la obra de Caeiro-Reis-Campos. Es toda una literatura que yo he creado y vivido, que es sincera porque es sentida y que constituye una corriente con posible influencia, benéfica incontestablemente, en las almas de los demás. Lo que yo llamo literatura insincera no es la análoga a la de Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Alvaro de Campos (su hombre, este último, el de la poesía sobre la tarde y la noche). Es algo sentido en la persona de otro; está escrito dramáticamente, pero es sincero (en mi grave sentido de la palabra), como es sincero lo que dice el rey Lear, que no es Shakespeare, sino una creación suya. Llamo insinceras a las cosas hechas para sorprender, y también a las cosas —*repare en esto, que es importante*— que no contienen una idea metafísica fundamental, esto es, por donde no pasa, aunque sea como un viento, una noción de la gravedad y del misterio de la Vida. Por eso es serio todo lo que he escrito bajo los nombres de Caeiro, Reis, Alvaro de Campos. Puse en los tres un profundo concepto de la vida, distinto** en cada uno, pero en todos gravemente atento a la importancia misteriosa de existir. Y por eso no son serios los *Pauis****, ni lo habría sido el *Manifies-*

* En portugués *oxalá me desvie*, aceptamos en la traducción la sugerencia de Jorge de Sena en PDE (p. 24) de que la frase puede ser negativa.

** *divino* en PDE.

*** «Pauis», «pantanos», es la primera palabra de un poema titulado *Impresiones del Crepúsculo*, escrito el 29-3-1913 y publicado juntamente con *La campana de mi aldea*, en 1914, en el único número de la revista *A Renascença*. Esta publicación es la primera aparición de Pessoa como poeta portugués. «Pauis» dará nombre a la estética «paulista». OP, 42.

to interseccionista del que una vez le leí trozos desconexos. En todas estas composiciones mi actitud ante el público es la de un payaso. Hoy me siento lejos de encontrar gracioso ese tipo de actitud.

¡Qué poco lúcido y explícito es todo esto! Pero tengo que escribírselo todo rápidamente; hoy es día 19 y no quiero dejar de conversar con su espíritu sobre estas cosas. Como ya dije, usted es el único de mis amigos que tiene, además de aquella estima de mis cualidades que le permitirá no considerar esta carta un documento de megalómano, la profunda religiosidad y la convicción del doloroso enigma de la Vida, necesarios para simpatizar conmigo en todo esto.

Excuso ahora explicarle lo mucho que esta actitud —que yo, además, no revelo por varias razones, desde la de ser un asunto íntimo hasta la de ser incomprensible para las sensibilidades de los que me rodean— me hace incompatible sordamente con los que están a mi alrededor. No es una incompatibilidad violenta, dije, sino una impaciencia hacia todos cuantos hacen arte con diversos fines inferiores, como quien juega, o como quien se divierte, o como quien arregla una sala con gusto —tipo de arte éste que se ajusta a lo que yo quiero expresar, porque no tiene Más Allá, ni siquiera otro propósito que, por así decirlo, el *decorativamente* artístico. Y de ahí toda mi «crisis». No es una crisis como para lamentarme. Es la de encontrarse solo quien se adelantó demasiado a los compañeros de viaje —de este viaje que los demás hacen para distraerse y yo encuentro tan grave, tan lleno de tener que pensar en su fin, de reflexionar sobre lo que diremos a lo Desconocido hacia cuya casa nuestra inconsciencia guía nuestros pasos... Viaje ese, mi querido amigo, que es entre almas y estrellas, por la Floresta de los Pavores... y Dios, fin del camino infinito, a la espera en el silencio de su grandeza...

Bien o mal —mal, por cierto— le he expuesto todo. Me alegro de haberle hablado así, y porque sé que su espíritu acoge con simpatía y amistad estas tristezas elevadas. Todo esto, excuso decírselo, es secreto... Además, ¿a quién se lo podría usted contar?...

Afortunadamente termino a tiempo. Mándeme cuando pueda, cuidadosamente copiados de los originales, los inéditos de Antero de los que me habla. Puede ser que, teniéndolos aquí, sea conveniente publicarlos en algún sitio. ¿Habría autorización para eso? Sería bueno saberlo.

Le mando algunos versos míos... Léalos y guárdelos para

usted... Si quiere puede leérselos a su padre, pero no los *esparza* porque son inéditos.

Amo especialmente la última poesía, la de la *Ceifeira*, donde he conseguido dar la nota *paúlca* en lenguaje sencillo. Me amo por haber escrito:

*Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tu alegre inconsciência
E a consciência disso!...**

y, en fin, todo el poema.

He escrito más, pero le mando lo que está completo y es más fácil copiar. Es una pena que vaya todo escrito a máquina, que torna la poesía poco poética, pero así es más rápido y nítido.

Escribame siempre, mi querido Côrtes-Rodrigues. Salude a su padre y reciba un abrazo grande y fraternal de su,

FERNANDO PESSOA

P.S.: Vi hace días una espléndida composición —«un túmulo de Wagner»— de Norberto Corrêa. Bonita de verdad. Le gustaría mucho conocerla.

F. P.

P.S.: No tengo tiempo para releer esta carta. Naturalmente faltan palabras aquí y allá, dada la rapidez con que la escribí. Y la letra en ningún momento será muy legible. Disculpeme.

F. P.

* ¡Ah, poder ser tú, siendo yo! / ¡Tener tu alegre inconsciencia / Y la conciencia de ello!.../

De este poema, *Ella canta, pobre segadora*, existen dos versiones, una de 1914 y la versión definitiva publicada en 1924 en la revista *Athena*. OP, 78. Vid. Simões, J. G., *Vida e obra de Fernando Pessoa. História duma Geração*. Lisboa, Livr. Bertrand, 3.^a ed. 1973 (pp. 390 y ss.).

III. A João Gaspar Simões

1*

Apartado 147

Lisboa, 11 de diciembre de 1931.

Mi querido Gaspar Simões:

Muchas gracias por su carta que acabo de recibir y por la página del periódico de Málaga. No importa que no haya aparecido en *Presença* 33 el fragmento del tenedor de libros** ni el soneto de Alvaro de Campos; menos mal que salió la traducción del *Hino a Pã****. Esta sí que me comprometería si no figurara en sus páginas. ¿Y por qué se enfada conmigo por haber dado a *Descobrimento* colaboración extensa? Estoy dispuesto a darla de la misma extensión a *Presença*.

* Esta carta fue publicada por primera vez en el n.º 48 de la revista *Presença*, en julio de 1936, acompañada de un ensayo. Fue publicada de nuevo por Simões en un apéndice en *Novos Temas*, Lisboa, Ed. Inquérito, 1938. La correspondencia de Pessoa a Simões se publicó bajo el título de *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, intr., apéndice y notas del destinatario. Lisboa, Pub. Europa-América, s.d. Posteriormente esta carta fue publicada en PDE (pp. 165-180) y en TCI (pp. 173-185). Traducimos de *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (pp. 90-105).

** Se refiere a Bernardo Soares, autor del *Libro do Desassossego*, Lisboa, Ed. Atica, 2 vols., 1982.

Véase en español, Fragmentos del *Libro del Desasosiego*, en versión de César Antonio Molina, *Nueva Estafeta*, 45-46, agosto-septiembre 1982; en versión de José Luis Jover, *El País/Libros*, 30-I-83; en versión de José Luis García Martín en: *Fernando Pessoa*, Madrid, Ed. Júcar, 1983 (pp. 346-357) y en versión de José Luis Jover, *70 fragmentos del Libro del Desasosiego compuesto por Bernardo Soares*, en revista *Poesía* n.º 17, Madrid, mayo 1983 (pp. 45-64). Hay una versión completa con traducción, organización y notas de Angel Crespo. Barcelona, Seix Barral, 1984.

*** *Hymn to Pan*. The Master Therion. Poema de Aleister Crowley publicado con este pseudónimo en *Magic in Theory and Practice*, París, Lecram Press, s.d. y publicado también por Monteiro, Maria da Encarnação Tavares, *Incidências inglesas na poesia de Fernando Pessoa*, en *Biblos*, v. 31: 21-123, 1955 y en Coimbra, 1956. La traducción de Pessoa de este poema (OP, 568), que apareció en *Presença* 33, Coimbra, julio-octubre 1933, fue incluida por Casais Monteiro en la segunda edición de su antología poética de Pessoa (Lisboa, ed. Confluência, 1945) como atribuido a un autor inexistente. Aleister Crowley fue un extraño y misterioso personaje, respetado en ciertos medios ocultistas, que tuvo una curiosa relación con el poeta. Sobre este personaje y la traducción del poema, vid. Pessoa, Fernando, *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, ed. cit., p. 76.

En uno y otro caso considero, sin embargo, la índole de la publicación. No considero justo enviarle colaboración que le va a ocupar tres páginas, sobre todo debiendo *Presença* entregar su mejor y más amplio espacio a los poetas y prosistas más jóvenes, intercalando sólo a los de mi edad por su amistad con nosotros, nuestro aplauso para ustedes, y para rellenar huecos.

Hechas estas consideraciones antepreliminares y que son la respuesta a su carta, voy a ver si consigo hacer la crítica a su libro *Misterio da Poesia**; esta crítica incluirá la crítica a su estudio sobre mí, visto que está incluido en el libro, a pesar de que se la había prometido hace ya mucho tiempo. Debe Vd. saber, antes que nada, que voy a hacer la crítica tal cual, escribiendo de corrido y directamente a máquina, ante la que estoy sentado, sin intentar hacer literatura o frases o cuanto no surja espontáneamente en el decurso mecánico de escribir. Como no traje su libro, tendré que indicar en lugar de citar, donde haya (si directamente hubiera) razón para eso. Le advierto esto para que Vd. no vea un vago propósito donde hay solamente el no haber traído el libro.

Hace mucho que tengo una alta opinión de su talento en general y de sus cualidades de crítico en particular. Quiero que, antes de nada y por encima de todo, entienda esto, y que ésta es mi opinión fundamental. Lo que tal vez se manifieste de discordante en el decurso de esta carta afecta solamente a lo accidental y pormenores. Le prueba, además, mi concepto sobre su inteligencia el hecho —que tal vez no tenga elementos para advertir— de que uso referidas a usted palabras como «admiración» y «admirador» que no acostumbro a distribuir al acaso; llego hasta el «aprecio», donde no puedo, de acuerdo conmigo, ir más lejos.

A mi parecer *O Mistério da Poesia* marca, en la evolución de su espíritu y en la expresión de éste, una etapa intermedia entre *Temas* y un libro suyo futuro. *O Mistério da Poesia* es esencialmente —según mi parecer siempre— un libro de etapa intermedia: es más profundo y más confuso que *Temas*. Usted ha crecido mentalmente —se crece mentalmente hasta los 45 años— y está atravesando una fase de una enfermedad de crecimiento. Siente la necesidad de

* Simões publicó *Mistério da Poesia* (Imp. da Universidade de Coimbra) en 1931 y en este libro incluía un ensayo titulado «Fernando Pessoa e as voces da inocência». Antes, en 1929, escribió un estudio titulado *Temas* (ed. *Presença*, Coimbra) en el que incluía un pequeño artículo sobre Fernando Pessoa. Gracias a este artículo, Pessoa inició esta correspondencia con Simões, director entonces de la revista *Presença*.

explicar más y más profundamente que como lo hizo en *Temas*, pero, en parte, no ha alcanzado todavía el dominio de los medios de profundización y, en parte, busca profundizar en puntos del alma humana en los que nunca habrá medios para profundizar. De ahí —siempre según mi parecer— lo que de febril, precipitado y asfixiante estorba la lucidez sustancial de ciertas observaciones y priva a otras centralmente de lucidez.

Aparte de lo que veo en esto de simple manifestación de evolución íntima, creo que se entrega un poco más de lo que debiera a las influencias y sugerencias del medio intelectual europeo, con todas sus teorías proclamándose ciencia, con todos sus talentosos y hábiles proclamándose y proclamados genios. No lo acuso de no *ver* esto; a su edad nunca se ve esto.) Me sorprende hoy, me sorprende con horror, de lo que admiré sincera e inteligentemente hasta los 30 años, en el pasado y en el (entonces) presente de la literatura internacional. Esto me sucedió tanto con la literatura como con la política. Me sorprende hoy, con vergüenza inútil (y por esto injusta), de cuánto admiré la democracia y creí en ella, de cómo juzgué que valía la pena hacer un esfuerzo en beneficio de esa entidad inexistente llamada el «pueblo», de cuán sinceramente, y sin estupidez, supuse que a la palabra «humanidad» le correspondía un significado sociológico, y no la simple acepción biológica de «especie humana».

Entre los guías que le han inducido al relativo laberinto en el que ha entrado me parece que puedo destacar a Freud, entendiendo por Freud a él y a sus seguidores. Me parece absolutamente comprensible, no sólo por las razones generales arriba expuestas, sino por la razón particular de que Freud es en verdad un hombre de genio, creador de un criterio psicológico original y atractivo, y con el poder emisor derivado de que ese criterio se haya convertido en él en una franca paranoia de tipo interpretativo. El éxito europeo y ultraeuropeo de Freud procede, en mi opinión, en parte de la originalidad del criterio, en parte de lo que tiene de la fuerza y limitación de la locura (así se forman las religiones y las sectas religiosas, comprendiendo en éstas, porque lo son, las de misticismo político como el fascismo, el comunismo y otras por el estilo); pero procede principalmente de que este criterio se asienta (salvo desviaciones de algunos secuaces) en una interpretación sexual. Esto da pie para que se puedan escribir, a título de obras de ciencia (que a veces lo son de hecho), libros absolutamente obscenos, y a que se puedan «interpretar» (en general sin ninguna razón crítica) artistas y escritores pasados y presentes en un sentido degradante y

*Brasileira do Chiado**, suministrando así masturbaciones psíquicas a la vasta red de onanismos de que parece estar formada la mentalidad de la civilización contemporánea. Compréndame bien: no quiero con esto siquiera suponer que sea este último pormenor del freudismo el que le ha hecho a Vd. pases hipnóticos. Pero ha sido este pormenor el que ha creado un amplio interés por el freudismo en todo el mundo y el que, por consiguiente, ha dado publicidad al sistema. Por un proceso idéntico, habiendo obtenido Junqueiro su celebridad del fenómeno extraliterario de atacar a la Iglesia Católica (en la que íntimamente creía) y a los «burgueses» (de cuya clase era ornamento excesivo), nosotros en mi tiempo dimos en admirarlo literariamente, aunque no concordásemos con ninguno de aquellos dos elementos que habían creado la celebridad por la cual lo leíamos y admirábamos.

Ahora bien, a mi parecer (es siempre «según mi parecer») el freudismo es un sistema imperfecto, estrecho y utilísimo. Es imperfecto si creemos que nos va a dar la llave, que ningún sistema nos puede dar, de la complejidad indefinida del alma humana. Es estrecho si consideramos con él que todo se reduce a la sexualidad, pues nada se reduce sólo a una cosa, ni siquiera en la vida intra-atómica. Es utilísimo porque llamó la atención de los psicólogos hacia tres elementos importantísimos en la vida del alma, y por tanto en su interpretación: 1.º el subconsciente y nuestra consecuente cualidad de animales irracionales; 2.º la sexualidad, cuya importancia había sido, por diversos motivos, disminuida o desconocida anteriormente; 3.º lo que podré llamar, en mi lenguaje, la *traslación*, o sea, la conversión de ciertos elementos psíquicos (no sólo sexuales) en otros, por estorbo o desvío de los originales, y la posibilidad de determinar la existencia de ciertas cualidades o defectos por medio de los efectos aparentemente no relacionados con ellas o ellos.

Ya antes de haber leído alguna cosa de o sobre Freud, ya antes incluso de oír hablar de él, yo había llegado personalmente a la conclusión señalada (1) y a algunos resultados de los que incluí bajo la indicación (3). En el apartado (2) había hecho menos observaciones, dado lo poco que me interesó siempre la sexualidad propia o ajena —la primera por la poca importancia que siempre me di a mí mismo, como ente físico y social, la segunda por un

* «Brasileira», típico café lisboeta frecuentado por Fernando Pessoa, situado en la céntrica Plaza del Chiado.

pudor (dentro de mi cabeza) de entrometerme, aunque sea interpretativamente, en la vida de los demás. No he leído muchas cosas de Freud, ni sobre el sistema freudiano y sus derivados; pero lo que he leído me ha servido extraordinariamente — lo confieso— para afilar el cuchillo psicológico y limpiar o sustituir los lentes del microscopio crítico. No he necesitado a Freud (ni, que yo sepa, él me aclararía ese pormenor) para saber distinguir la vanidad del orgullo, en los casos en que pueden confundirse, por medio de manifestaciones en que esas cualidades surgen indirectamente. No he necesitado tampoco a Freud para, en el mismo campo de la indicación (2), conocer, por el simple estilo literario, al pederasta y al onanista y, dentro del onanismo, al onanista practicante y al onanista psíquico. Los tres elementos constitutivos del estilo del pederasta, los tres elementos constitutivos del estilo de onanista (y la divergencia, en uno de ellos, entre el practicante y el psíquico) —para nada de esto he necesitado a Freud o a los freudianos. Pero muchas otras cosas, en este capítulo y en los otros dos, de hecho me las aclararon Freud y los suyos: nunca se me había ocurrido, por ejemplo, que el tabaco (añadiré «y el alcohol») fuese una transposición del onanismo. Después de lo que leí en ese sentido, en un breve estudio de un psicoanalista, comprobé inmediatamente que, de los cinco ejemplares perfectos de onanista que he conocido, cuatro no fumaban ni bebían, y el que fumaba abominaba el vino.

El tema me ha obligado a caer en lo sexual, pero fue para ejemplificar, como Vd. comprenderá, y para decirle lo mucho que, aunque criticando y divirgiendo, reconozco el poder hipnótico de los freudismos sobre toda criatura inteligente, sobre todo si su inteligencia tiene forma crítica. Lo que deseo ahora acentuar es que me parece que ese sistema y los sistemas análogos o derivados deben ser empleados por nosotros como estímulo de la argucia crítica y no como dogmas científicos o leyes de la naturaleza. Ahora bien, lo que me parece es que Vd. se sirvió de ellos un poco en este último sentido, siendo por tanto arrastrado en consecuencia por lo que hay de pseudocientífico en muchas partes de esos sistemas, lo cual conduce al falseamiento; por lo que hay de audaz en otras partes, lo cual conduce a la precipitación; y por lo que hay de abusivamente sexual en otras, lo cual conduce a un rebajamiento automático, sobre todo ante el público, del autor criticado, de manera que la explicación, sinceramente buscada e inocentemente expuesta, redunde en una agresión. ¿Porque el público es estúpido? Sin duda; pero lo que hace al público público, que es el ser

colectivo, por esto mismo lo priva de la inteligencia, que es sólo individual. A Robert Browning, no sólo gran poeta, sino poeta intelectual y sutil, le refirieron una vez lo que había de indiscutible en cuanto a la pederastia de Shakespeare, tan clara y constantemente afirmada en los *Sonetos*. ¿Sabe lo que Browning contestó?: «¡Entonces él es menos Shakespeare!» (*If so the lese Shakespeare be*). Así es el público, mi querido Gaspar Simões, aun cuando el público se llame Browning, que ni siquiera era colectivo.

En estas consideraciones, hechas en tono mental de conversación solitaria, y así transmitidas a la rapidez de la máquina, va la mayor parte de la crítica adversa que tengo que hacer al *Mistério da Poesia*. Versan, para hablar pomposamente, sobre uno de los aspectos metodológicos de su libro. Pero hay en él también elementos de prisa excusada y de precipitación crítica a las que cualquier cuestión de método es ajena. Si Vd. confesadamente no tiene los elementos biográficos precisos para enjuiciar lo que podría ser el alma de Sá-Carneiro*, ¿por qué se basa en la falta de elementos para formar un juicio? ¿Tiene Vd. la certeza, sólo porque yo lo digo y lo repito, de que tengo *saudades* de la infancia y de que la música constituye para mí —¿cómo diré?— el medio natural reprimido de mi íntima expresión? Y repare en que cito el estudio sobre Sá-Carneiro, que, dada su falta de elementos, es admirable en cuanto al espíritu crítico, y el estudio a mi respecto, que peca sólo por basarse, como verdaderos, en datos que son falsos, porque yo, artísticamente, no sé sino mentir.

Concreto. La obra de Sá-Carneiro está toda ella atravesada por una íntima deshumanidad, o mejor inhumanidad; no tiene calor humano, ni ternura humana, excepto la introvertida. ¿Sabe por qué? Porque perdió a su madre cuando tenía dos años y no conoció nunca el cariño materno. He comprobado siempre que a quienes la vida trató como una madrastra están faltos de ternura, sean artistas, sean hombres simplemente; sea porque la madre les faltase por muerte, sea porque les faltase por frialdad o distanciamiento. Hay una diferencia: a quienes la madre les faltó por muerte (a no ser que sean duros de carácter como no lo era

* Mário de Sá-Carneiro (n. 1890) es junto con F. Pessoa el principal representante del «modernismo portugués», aunque su obra está más cerca del decadentismo que del vanguardismo. Poeta y novelista, se suicidó en París en 1916. Se conserva una importante colección de cartas a F. Pessoa (varias veces reeditada por Atica, Lisboa, a partir de 1958) con quien le unió una profunda amistad. Véase capítulo tercero, II, II, de esta antología.

Sá-Carneiro) dirigen sobre sí mismos su propia ternura, en una sustitución de la madre desconocida por sí mismos; a quienes la madre les faltó por frialdad pierden la ternura que hubieran podido tener y (salvo si son genios de la ternura) resultan cínicos implacables, hijos monstruosos del amor natal que se les negó.

Concreto más, ahora de mí. Nunca he sentido *saudades* de la infancia; nunca he sentido, en verdad, *saudades* de nada. Soy, por naturaleza y en el sentido inmediato de la palabra, futurista. No sé tener pesimismo ni mirar hacia atrás. Que yo sepa o me dé cuenta, sólo la falta de dinero (en el mismo momento) o un tiempo de tormenta (mientras dura) son capaces de deprimirme. Tengo, del pasado, solamente *saudades* de personas desaparecidas a quienes amé; pero no es *saudade* del tiempo en que las amé, sino *saudade* de ellas; las querría vivas hoy y con la edad que hoy tendrían si hubieran vivido hasta hoy. Lo demás son actitudes literarias, sentidas intensamente por instinto dramático, ya las firme Alvaro de Campos, ya las firme Fernando Pessoa. Están suficientemente representadas, en el tono y la verdad, por aquel breve poema mío que empieza *O sino da minha aldeia...** La campana de mi aldea, Gaspar Simões, es la de la Iglesia de los Mártires, allí en el Chiado. La aldea en que nací fue el Largo de S. Carlos, hoy del Directorio, y la casa en que nací fue aquella donde más tarde (en la segunda planta; yo nací en la cuarta) habría de instalarse el Directorio Republicano. (Nota: la casa estaba condenada a ser notable, pero ojalá la 4.^a planta dé mejor resultado que la 2.^a.)

Después de estas precisiones, o cosa parecida, deseo regresar (si todavía tengo cabeza, pues ya estoy cansado) a un punto metodológico. A mi parecer (aquí están las tres palabras otra vez), la función del crítico debe concentrarse en tres puntos: (1) estudiar al artista exclusivamente como artista y sólo dar cabida en el estudio a lo que sea rigurosamente necesario del hombre para explicar al artista; (2) buscar lo que podríamos llamar la *explicación central* del artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) comprendiendo la esencial inexplicabilidad del alma humana, cercar estos estudios y estas indagaciones de una leve aura poética de desentendimiento. Este tercer punto tiene tal vez algo de diplomático, pero incluso con la verdad, mi querido Gaspar Simões, hay que tener diplomacia.

Nada de esto, creo, necesita ser aclarado, salvo quizá lo que he

* OP, 74.

indicado como (2). Prefiero —incluso para abreviar— explicarlo con un ejemplo. Me escojo a mí mismo, porque es quien tengo más a mano. El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; tengo continuamente en todo cuanto escribo la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Vuelo otro: eso es todo. Desde el punto de vista humano —en que al crítico no compete entrar, pues entrar no le sirve de nada— soy un histérico-neurasténico con predominio del elemento histérico en la emoción y del elemento neurasténico en la inteligencia y la voluntad (minuciosidad de la una, tibieza de la otra). En cuanto el crítico señale, sin embargo, que soy esencialmente poeta dramático, tiene la llave de mi personalidad, en lo que pueda interesarle a él o a cualquier persona que no sea un psiquiatra, que, por condición, el crítico no tiene por qué serlo. Provisto de esta llave, puede abrir lentamente todas las cerraduras de mi expresión. Sabe que, como poeta, siento; que, como poeta dramático, siento desligándome de mí; que, como dramático (sin poeta), transmuta automáticamente lo que siento hacia una expresión ajena a lo que sentí, constituyendo en la emoción una persona inexistente que la sintiese verdaderamente y por eso sintiese como consecuencia otras emociones que yo, puramente yo, me olvidé de sentir.

Ahora voy a parar. Voy a releer esta carta, hacer las enmiendas que sean necesarias y enviarla. Por lo demás, me urge a acabar de escribir a máquina un amigo mío, aún más borracho que yo, que acaba de llegar y al que no le gusta emborracharse solo. El «voy a releer esta carta» quiere, pues, decir que la voy a releer luego o mañana. No creo que haga enmiendas, salvo las erratas que hayan salido entre la máquina y yo. Si encuentra Vd. algún punto poco claro, dígalo, que yo responderé. Y Vd. no debe olvidar, claro, que lo que ahí va está hecho sin ninguna preparación, despachado con cuanta rapidez la máquina puede ceder al flujo del pensamiento.

No, no olvido que no he referido lo que tal vez haya de equivocado en su concepción de mi entendimiento emotivo de la música. Me salté este detalle porque me dificultaba la rapidez de la exposición y porque no sé nada a este respecto. Pero ese deseo de música es otra de las gracias de mi espíritu dramático. Depende de las horas, los lugares y la parte de mí que mire fingiendo a los lugares y las horas.

Ni olvido, está claro, que antes he escrito en esta carta algo sobre «afilarse el cuchillo psicológico» y «limpiar o sustituir las lentes del microscopio crítico». Señalo, con orgullo, que he utiliza-

do hablando de Freud una imagen fálica y una imagen iónica; así sin duda lo entendería él. Lo que concluiría no lo sé. ¡En cualquier caso que lo parta un rayo!

Y ahora estoy definitivamente cansado y sediento. Perdona aquello en que las expresiones hayan fallado a las ideas y lo que las ideas hayan robado a la mentira o a la indecisión.

Un gran abrazo de su muy amigo y admirador,

FERNANDO PESSOA

P.S.: Hubo un punto de su carta al que no he respondido ni me he referido. Es el que trata de la nota de *Descobrimento* sobre Camilo Pessanha (1)*.

Quiero referirme simplemente a la influencia que Pessanha pueda haber tenido sobre Sá-Carneiro. No tuvo ninguna. Sobre mí sí la tuvo, porque todo tiene influencia sobre mí; pero conviene no ver influencia de Pessanha en todo cuanto, en mis versos, recuerde a Pessanha. Tengo elementos propios naturalmente semejantes a ciertos elementos propios de Pessanha, y ciertas influencias poéticas inglesas, que sufrí mucho antes de saber siquiera de la existencia de Pessanha, actúan en el mismo sentido que él.

Pero en cuanto a Sá-Carneiro... yo conocía de memoria casi todos los poemas de Pessanha por habérmelos leído varias veces Carlos Amaro. Se los comuniqué a Sá-Carneiro que, como es de suponer, se quedó encantado con ellos. No veo, sin embargo, que hayan influido a Sá-Carneiro en nada. Una gran admiración no implica una gran influencia o, ni siquiera, alguna influencia. Tengo una gran admiración por Camoens (el épico, no el lírico) pero no sé de ningún elemento camoniano que haya influido en mí, influenciable como soy. Y esto por una razón precisamente igual a la que explica la no influencia de Pessanha sobre Sá-Carneiro. Lo que Camoens me hubiera podido enseñar ya me había sido enseñado por otros. La exaltación y la sublimación del instinto de la patria

(1) Esta revista había publicado un comentario a mi conferencia «*Tendências e Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*», en su número de otoño, llamando la atención sobre la influencia de Camilo Pessanha en la poesía moderna, de hecho grande, y que yo no tocaba (Nota de J. G. Simões).

* Camilo Pessanha (Coimbra 1867-Macao 1926). Profesor de instituto en Macao, sus poesías, influidas por Verlaine, fueron recogidas bajo el título *Clepsidra* y publicadas en 1920.

do hablando de Freud una imagen fálica y una imagen iónica; así sin duda lo entendería él. Lo que concluiría no lo sé. ¡En cualquier caso que lo parta un rayo!

Y ahora estoy definitivamente cansado y sediento. Perdóneme aquello en que las expresiones hayan fallado a las ideas y lo que las ideas hayan robado a la mentira o a la indecisión.

Un gran abrazo de su muy amigo y admirador,

FERNANDO PESSOA

P.S.: Hubo un punto de su carta al que no he respondido ni me he referido. Es el que trata de la nota de *Descobrimento* sobre Camilo Pessanha (1)*.

Quiero referirme simplemente a la influencia que Pessanha pueda haber tenido sobre Sá-Carneiro. No tuvo ninguna. Sobre mí sí la tuvo, porque todo tiene influencia sobre mí; pero conviene no ver influencia de Pessanha en todo cuanto, en mis versos, recuerde a Pessanha. Tengo elementos propios naturalmente semejantes a ciertos elementos propios de Pessanha, y ciertas influencias poéticas inglesas, que sufrí mucho antes de saber siquiera de la existencia de Pessanha, actúan en el mismo sentido que él.

Pero en cuanto a Sá-Carneiro... yo conocía de memoria casi todos los poemas de Pessanha por habérmelos leído varias veces Carlos Amaro. Se los comuniqué a Sá-Carneiro que, como es de suponer, se quedó encantado con ellos. No veo, sin embargo, que hayan influido a Sá-Carneiro en nada. Una gran admiración no implica una gran influencia o, ni siquiera, alguna influencia. Tengo una gran admiración por Camoens (el épico, no el lírico) pero no sé de ningún elemento camoniano que haya influido en mí, influenciable como soy. Y esto por una razón precisamente igual a la que explica la no influencia de Pessanha sobre Sá-Carneiro. Lo que Camoens me hubiera podido enseñar ya me había sido enseñado por otros. La exaltación y la sublimación del instinto de la patria

(1) Esta revista había publicado un comentario a mi conferencia «*Tendências e Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*», en su número de otoño, llamando la atención sobre la influencia de Camilo Pessanha en la poesía moderna, de hecho grande, y que yo no tocaba (Nota de J. G. Simões).

* Camilo Pessanha (Coimbra 1867-Macao 1926). Profesor de instituto en Macao, sus poesías, influidas por Verlaine, fueron recogidas bajo el título *Clepsidra* y publicadas en 1920.

son fenómenos inenseñables en sustancia: o tenemos naturalmente el sentimiento patriótico o no lo tenemos; o tenemos la capacidad de exaltar y sublimar nuestros sentimientos o no la tenemos. (Y, aparte de esto, el sentimiento patriótico es una de las cosas más corrientes en todas las literaturas y es, por otra parte, la sublimación constructiva del odio, que es tan necesario para la existencia como el amor —la otra cosa igualmente corriente en todas las literaturas). Y la construcción y amplitud del poema épico las tiene Milton (que leí antes de leer *Os Lusíadas*) en mayor grado que Camoens.

Ahora bien, Sá-Carneiro tenía, en sí mismo o por otras influencias, todo cuanto Pessanha le podía dar, cuando oyó por primera vez, como dice él, «de sus versos». Esto explica, al mismo tiempo, la no influencia y la gran admiración.

Suyo,

F. P.

2.*

Apartado 147

Lisboa, 28 de julio de 1932

Mi querido Gapar Simões:

(...)

Estoy comenzando —lentamente, porque no se trata de algo que se pueda hacer con rapidez— a clasificar y revisar mis papeles; todo ello con el fin de publicar, para finales del año en que estamos, uno o dos libros. Serán probablemente ambos en verso, pues no creo poder preparar otro tan deprisa, entiéndase, preparar de manera que quede como yo quiero.

Primitivamente era mi intención empezar mis publicaciones con tres libros en el orden siguiente: (1) *Portugal***, que es un libro pequeño de poemas (41 en total), del que el *Mar Português* (*Contemporânea* 4) es la segunda parte; (2) *Libro del Desasosiego* (Bernardo Soares, pero subsidiariamente, puesto que B.S. no es un heterónimo, sino una personalidad literaria); (3) *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (con el prefacio de Ricardo Reis y como

* Traducido de *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, op. cit. (pp. 115-120).

** Este libro apareció en 1934 bajo el título de *Mensaje*.

de tamaño normal (300 páginas, más o menos) como el *Cancionero*. Con la inserción, lógica al final, como he explicado, del de Ricardo Reis, el volumen entra en esta normalidad.

La intención, posiblemente provisional, que tengo, es publicar, si es posible, este año o a principios del que viene, *Portugal* y el *Cancionero*. El primero está casi listo y es un libro que tiene más posibilidades de éxito que ningún otro. El segundo está listo: basta elegir y colocar.

Como sé que estas cosas no le aburren, y en cierto modo todo esto es una respuesta (bastante larga por lo demás) a su observación sobre cuándo voy a publicar, no me he inhibido mucho al escribir extensamente.

Además de todo cuanto he dicho, tengo probablemente unos dos o tres folletos o artículos extensos por hacer o completar. Lo más probable es que, aunque escritos en portugués, los traduzca al inglés y los publique primero (naturalmente en revistas) en Inglaterra. Todo esto, sin embargo, no es seguro.

Un abrazo de su muy amigo y admirador

FERNANDO PESSOA

IV. A Adolfo Casais Monteiro

1*

Apartado 147

Lisboa, 13 de enero de 1935

Apreciado compañero:

Agradezco mucho su carta a la que voy a contestar inmediata e íntegramente. Antes de empezar propiamente, quiero disculparme por escribir en este papel de copia. Se me ha acabado el decente, es

* Adolfo Casais Monteiro, poeta y crítico portugués vinculado a la revista *Presença*, publicó esta carta en junio de 1937, n.º 49 de dicha revista. Fue incluida después por Jorge de Sena en PDE (pp. 193-206). Actualmente se encuentra en TCI (pp. 197-213). Traducido de PDE.

domingo y no puedo conseguir otro. Pero más vale, creo, el mal papel que el aplazamiento.

En primer lugar, quiero decirle que nunca vería «otras razones» en cualquier cosa que escribiese discordando sobre mí. Soy uno de los pocos poetas portugueses que no ha decretado su propia infalibilidad, ni toma cualquier crítica que se le haga como un acto de lesa divinidad. Además de eso, sean los que sean mis defectos mentales, no existe en mí la tendencia a la manía persecutoria. Aparte de esto, conozco ya suficientemente su independencia mental, que, si me está permitido decirlo, mucho apruebo y alabo. Nunca me propuse ser Maestro o Jefe; Maestro, porque no sé enseñar, ni sé si tendría qué enseñar; Jefe, porque ni sé freír huevos*. No se preocupe, pues, en cualquier caso, de lo que tenga que decir a mi respecto. No busco sótanos en los pisos nobles.

Estoy absolutamente de acuerdo con usted en que no ha sido feliz el estreno que de mí mismo he hecho con un libro de la naturaleza de *Mensaje*. Soy, de hecho, un nacionalista místico, un sebastianista racional. Pero soy, aparte de eso, e incluso en contradicción con eso, muchas otras cosas. Y esas cosas, por la misma naturaleza del libro, no las incluye *Mensaje*.

He comenzado mis publicaciones con ese libro por la simple razón de que ha sido el primer libro que he conseguido, no sé por qué, tener organizado y listo. Como estaba listo, me instaron a que lo publicase: accedí. No lo hice, debo decirlo, con los ojos puestos en el posible premio de la Secretaría, aunque en eso no hubiese pecado intelectual de importancia. Mi libro estaba listo en septiembre y yo creía, incluso, que no podría concurrir al premio, pues ignoraba que el plazo para la entrega de los libros, que en un principio era hasta fin de julio, había sido ampliado hasta finales de octubre. Como, con todo, a finales de octubre ya había ejemplares listos de *Mensaje*, entregué los que la Secretaría exigía. El libro cumplía exactamente las condiciones (nacionalismo) para concurrir. Concurrí.

Cuando a veces pensaba en el orden de una futura publicación de mis obras, nunca figuraba como número uno un libro del estilo de *Mensaje*. Dudaba entre si debería empezar por un libro grande de versos —un libro de unas 350 páginas— englobando las variadas subpersonalidades de Fernando Pessoa él mismo, o si debería empezar con una novela policiaca que todavía no he conseguido terminar.

* Juego de palabras entre «Chef» de cocina y «Chefe», Jefe.

Estoy de acuerdo con usted, he dicho, en que no ha sido feliz el estreno que he hecho de mí mismo con la publicación de *Mensaje*. Pero concuerdo con los hechos en que ha sido el mejor estreno que he podido hacer. Precisamente porque esa faceta —en cierto modo secundaria— de mi personalidad no había sido nunca suficientemente manifestada en mis colaboraciones en revistas (excepto en el caso del *Mar Portugués*, parte de ese mismo libro), precisamente por eso convenía que apareciese, y que apareciese ahora. Coincidió, 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 inconsciente nacional. Lo que hice por casualidad, y se completó por conversación, fue exactamente tallado con Escuadra y Compás por el Gran Arquitecto.

(Interrumpo. No estoy loco ni borracho. Pero estoy escribiendo directamente, tan deprisa como la máquina me lo permite, y me voy sirviendo de las expresiones que se me ocurren, sin preocuparme de hacer literatura. Suponga —y hará bien en suponerlo porque es verdad— que estoy simplemente hablando con usted).

Contesto ahora directamente a sus tres preguntas: 1) plan futuro de publicación de mis obras, 2) génesis de mis heterónimos, y 3) ocultismo.

Hecha, en las condiciones que le indiqué, la publicación de *Mensaje*, que es una manifestación unilateral, tengo la intención de proseguir de la siguiente manera. Estoy ahora completando una versión enteramente remodelada del *Banquero Anarquista*; ésta debe estar lista en breve y cuento, tan pronto como esté lista, con publicarla inmediatamente. Si así lo hago, traduciré inmediatamente este escrito al inglés, a ver si puedo publicarlo en Inglaterra. Tal como debe quedar tiene posibilidades europeas. (No tome esta frase en el sentido de Premio Nobel inmanente). Después —y ahora respondo propiamente a su pregunta, que se refiere a la poesía— proyecto, durante el verano, reunir el citado gran volumen de los poemas pequeños de Fernando Pessoa él mismo y ver si lo consigo publicar a finales del año en que estamos. Será ese el volumen que usted espera, y es ése el que yo mismo deseo que se haga. Este, entonces, tendrá todas las facetas, excepto la nacionalista, que *Mensaje* ya manifestó.

Me he referido, como habrá visto, sólo a Fernando Pessoa. No pienso nada de Caeiro, de Ricardo Reis o de Alvaro de Campos. Nada de eso podré hacer, en el sentido de publicar, excepto cuando (ver más arriba) me haya sido dado el Premio Nobel. Y con todo

—lo pienso con tristeza— puse en Caeiro todo mi poder de despersonalización dramática, puse en Ricardo Reis toda mi disciplina mental, vestida de la música que le es propia, puse en Alvaro de Campos toda la emoción que ni me doy a mí ni a la vida. ¡Pensar, mi querido Casais Monteiro, que todos ellos han de ser en la práctica de la publicación, postergados por Fernando Pessoa, impuro y simple!

Creo que he respondido a su primera pregunta.

Si he sido descuidado, diga en qué. Si puedo responder, responderé. Más planes no tengo de momento. Y, sabiendo lo que son y en qué acaban mis planes, es como para decir, *¡Gracias a Dios!*

Paso ahora a responder a su pregunta sobre la génesis de mis heterónimos. Voy a ver si consigo responderle completamente.

Empiezo por la parte psiquiátrica. El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico o si soy, más propiamente, un histérico-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 a la simulación. Estos fenómenos, afortunadamente para mí y para los demás, se han mentalizado en mí; quiero decir, no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con los demás; hacen explosión hacia dentro y los vivo yo a solas conmigo. Si yo fuese mujer —en la mujer los fenómenos histéricos rompen en ataques y cosas parecidas—, cada poema de Alvaro de Campos (lo más histéricamente histérico de mí) sería una alarma para el vecindario. Pero soy hombre, y en los hombres la histeria asume principalmente aspectos mentales; así, todo acaba en silencio y poesía...

Esto explica, *tant bien que mal*, el origen orgánico de mi heteronimismo. Voy ahora a contarle la historia directa de mis heterónimos. Empiezo por aquellos que murieron, de algunos de los cuales ya ni me acuerdo, los que yacen perdidos en el pasado remoto de mi infancia casi olvidada.

Desde niño tuve 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 el que no existo. En estas cosas, como en todas, no debemos ser dogmáticos). Desde que me conozco como aquello a lo que llamo yo, recuerdo haber definido mentalmente la imagen, movimientos, carácter e historia de varias figuras irreales que eran para mí tan

visibles y más como las cosas de eso que llamamos, quizá abusivamente, la vida real. Esta tendencia, que existe en mí desde que me acuerdo de ser un yo, me ha acompañado siempre, cambiando un poco el tipo de música con que me encanta, pero no alterando nunca su manera de encantar.

Recuerdo, así, el que me parece haber sido mi primer heterónimo o, mejor, mi primer conocido inexistente —un tal *Chevalier de Pas* de mis seis años, mediante el cual me escribía cartas tuyas a mí mismo, y cuya figura, no enteramente vaga, aún conquista aquella parte de mi afectividad que confina con la *saudade*. Me acuerdo, con menos nitidez, de otra figura, cuyo nombre ya no me acude pero que también era extranjero, que era, no sé en qué, un rival del *Chevalier de Pas*... ¿Cosas que suceden a todos los niños? Sin duda —o tal vez—. Pero hasta tal punto las viví que las vivo todavía, puesto que las recuerdo de tal manera que es necesario un esfuerzo para hacerme saber que no fueron realidades.

Esta tendencia a crear en torno mío otro mundo, igual a éste, pero con otra gente, nunca se me ha ido de la imaginación. Ha tenido varias fases, entre las que se encuentra ésta, sucedida ya en la mayoría de edad. Se me ocurría una frase interesante absolutamente ajena, por un motivo u otro, a quien soy, o a quien supongo que soy. La decía inmediatamente, espontáneamente, como si fuera de cierto amigo mío, cuyo nombre inventaba, cuya historia añadía y cuya figura —cara, estatura, vestimenta y gesto— inmediatamente veía delante de mí. Y así inventé y propagué varios amigos y conocidos que nunca existieron, pero que todavía hoy, casi a 30 años de distancia, oigo, siento, veo. Repito: oigo, siento, veo... Y tengo *saudades* de ellos.

(A mí, empezando a hablar —y escribir a máquina es para mí hablar— me cuesta encontrar el freno. ¡Basta ya de darle la lata, amigo mío! Voy a entrar en la génesis de mis heterónimos literarios, que es al fin lo que Vd. quiere saber. En todo caso, lo que queda dicho más arriba le da la historia de la madre que los dio a luz).

Alrededor de 1912, salvo error (que nunca puede ser grande), se me ocurrió escribir unos poemas de índole pagana. Esboqué unas cosas en verso irregular (no al estilo Alvaro de Campos, sino en un estilo de media regularidad), y abandoné el asunto. Se me esbozó, con todo, en una penumbra mal urdida, un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello. (Había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis).

Año y medio, o dos años después, di un día en gastarle una

bromó a Sá-Carneiro, en inventar un poeta bucólico, de naturaleza complicada, y presentarlo, ya no me acuerdo cómo, bajo cualquier especie de realidad. Estuve unos días elaborando al poeta pero no conseguí nada. Un día en el que finalmente desistí —fue el 8 de marzo de 1914— me acerqué a una cómoda alta y cogiendo un papel empecé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí de corrido treinta y tantos poemas, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca podré tener otro así. Abrí con un título, *El Guardador de Rebaños*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien di al momento el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpeme lo absurdo de la frase: apareció en mí mi maestro. Fue esa la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, una vez escritos estos treinta y tantos poemas, inmediatamente cogí otro papel y escribí, también de corrido, los seis poemas que constituyen *Lluvia Oblicua** de Fernando Pessoa. Inmediata y totalmente... Fue el regreso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa él solo. O mejor, fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, traté al punto de descubrirle —instintiva e inconscientemente— unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo el Ricardo Reis latente, le descubrí el nombre y se lo ajusté a él mismo, porque entonces ya lo veía. Y, de repente, y en derivación opuesta a la de Ricardo Reis, me surgió impetuosamente un nuevo individuo. De golpe y a máquina de escribir, sin interrupción ni enmienda, surgió la *Oda Triunfal* de Alvaro de Campos —la Oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene.

Creé, entonces, una coterie inexistente. Fijé todo ello en moldes de realidad. Gradué las influencias, conocí las amistades, escuché, dentro de mí, las discusiones y las divergencias de criterios; y en todo esto me parece que fui yo, creador de todo, lo menos que allí hubo. Parece que todo ocurrió independientemente de mí. Y parece que todavía sucede así. Si algún día puedo publicar la

* *Poema interseccionista*. Se publicó en *Orpheu* n.º 2, Lisboa 1915, OP 47. Según Galhoz (OP, 670), Pessoa, en un proyecto que abandonó, pensó incluir este poema en el *Libro del Desasosiego* y, por tanto, como si fuera de la autoría de Bernardo Soares. También propuso a Armando Côrtes-Rodrigues (en carta fechada el 4 de noviembre de 1914), incluir este poema, atribuido en esta ocasión a Alvaro de Campos, en una proyectada «Antología del Interseccionismo» (*Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, ed. cit., p. 61).

discusión estética entre Ricardo Reis y Alvaro de Campos, verá cómo son diferentes y cómo nada tengo que ver en el asunto.

Cuando llegó el momento de la publicación de *Orpheu*, fue necesario, a última hora, encontrar algo para completar el número de páginas. Sugerí entonces a Sá-Carneiro que yo hiciese un poema «antiguo» de Alvaro de Campos —un poema de cómo Alvaro de Campos habría sido antes de conocer a Caeiro y caer bajo su influencia. Y así hice el *Opiário**, en el que intenté dar todas las tendencias latentes de Alvaro de Campos, según después habían de revelarse, pero todavía sin ningún punto de contacto con su maestro Caeiro. Fue, de los poemas que he escrito, el que me ha dado más que hacer, por el doble poder de despersonalización que tuve que desarrollar. Pero, en fin, creo que no salió mal y que da a Alvaro de Campos en embrión...

Creo que le he explicado el origen de mis heterónimos. Si hay sin embargo algún punto en que necesite una información más lúcida —estoy escribiendo deprisa y cuando escribo deprisa no soy muy lúcido— dígalo, que de buena gana se la daré. Y, es verdad, un complemento verdadero e histórico: al escribir ciertos pasajes de las *Notas para la Memoria de mi Maestro Caeiro***, de Alvaro de Campos, he llorado lágrimas verdaderas. ¡Es para que sepa con quién está lidiando, mi querido Casais Monteiro!

Unas indicaciones más sobre el asunto... Yo veo delante de mí, en el espacio incoloro pero real del sueño, las caras, los gestos de Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. Construí sus edades y sus vidas. Ricardo Reis nació en 1887 (no me acuerdo del día ni del mes, pero los tengo en algún sitio) en Oporto, es médico y está ahora en Brasil. Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915; nació en Lisboa, pero vivió casi toda su vida en el campo. No tuvo profesión, ni casi ninguna educación. Alvaro de Campos nació en Tavira, el día 15 de octubre de 1890 (a la 1.30 de la tarde, me dice Ferreira Gomes; y es verdad, pues hecho el horóscopo con esta hora, es correcto). Este, como sabe, es ingeniero naval (por Glasgow), pero ahora está aquí, en Lisboa, inactivo. Caeiro era de estatura media y, aunque frágil realmente (murió tuberculoso), no parecía tan frágil como era. Ricardo Reis es un poco, pero muy poco, más bajo, más fuerte, más seco. Alvaro de Campos es alto

* OP, 235.

** Vid. Capítulo primero, parte segunda, III, 6 de esta antología.

(1,75 m. de estatura, 2 cm. más que yo), delgado y un poco tendente a encorvarse. Cara afeitada todos —Caeiro rubio sin color, ojos azules; Reis de un vago moreno mate; Campos entre blanco y moreno, tipo vagamente de judío portugués, sin embargo el cabello liso y normalmente peinado al lado, monóculo. Caeiro, como he dicho, no tuvo más educación que casi ninguna —sólo instrucción primaria; murieron pronto su padre y su madre y se quedó en la casa viviendo de unas pequeñas rentas. Vivía con una vieja tía, tía abuela. Ricardò Reis, educado en un colegio de jesuitas, es, como he dicho, médico; vive en el Brasil desde 1919, pues se desterró espontáneamente por ser monárquico. Es un latinista por educación ajena y un semihelenista por educación propia. Alvaro de Campos tuvo una educación normal de instituto; después fue mandado a Escocia a estudiar ingeniería, primero mecánica y después naval. En unas vacaciones hizo un viaje al Oriente, de donde resultó el *Opiário*. Le enseñó latín un tío de la Beira que era cura.

¿Cómo escribo en nombre de estos tres?... Caeiro por pura e inesperada inspiración, sin saber o ni siquiera calcular que iba a escribir. Ricardo Reis, después de una deliberación abstracta que súbitamente se concreta en una oda. Campos, cuando siento un súbito impulso para escribir y no sé qué. (Mi semiheterónimo Bernardo Soares, que además se parece en muchas cosas a Alvaro de Campos, aparece siempre que estoy cansado o soñoliento, de manera que tengo un poco suspensas las cualidades de raciocinio y de inhibición; esa prosa es un constante devaneo. Es un semiheterónimo porque, no siendo su personalidad la mía no es diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad. La prosa, salvo lo que el raciocinio da de *ténue* a la mía, es igual a ésta, y el portugués perfectamente igual; mientras que Caeiro escribía mal el portugués, Campos razonablemente, pero con lapsus como decir «yo propio» en lugar de «yo mismo», etc.; Reis mejor que yo, pero con un purismo que considero exagerado. Lo difícil para mí es escribir la prosa de Reis —todavía inédita— o de Campos. La simulación es más fácil en verso, incluso porque es más espontánea.)

En este momento estará Vd. pensando qué mala suerte le hizo caer, leyendo, en medio de un manicomio. En todo caso, lo peor de todo es la incoherencia con que he escrito. Repito sin embargo: le escribo como si estuviese hablando con usted, para poder escribirle inmediatamente. De no ser así, pasarían meses sin que consiguiera escribirle.

Me falta responder a su pregunta sobre el ocultismo*. Me pregunta si creo en el ocultismo. Hecha de esta manera, la pregunta no es muy clara; sin embargo comprendo la intención y a ella respondo. Creo en la existencia de mundos superiores al nuestro y de habitantes de esos mundos, en experiencias de diversos grados de espiritualidad que se sutilizan hasta llegar a un Ente Supremo, que presumiblemente creó este mundo. Puede ser que existan otros Entes, igualmente Supremos, que hayan creado otros universos, y que esos universos coexistan con el nuestro, interpenetradamente o no. Por estas razones y otras, la Orden Externa del Ocultismo, o sea, la Masonería, evita (excepto la Masonería anglosajona) la expresión «Dios», dadas sus implicaciones teológicas y populares y prefiere decir «Gran Arquitecto del Universo», expresión que deja en blanco el problema de si El es Creador o simplemente Gobernador del mundo. Dadas estas escalas de seres, no creo en la comunicación directa con Dios, pero, según nuestro refinamiento espiritual, podremos comunicarnos con seres cada vez más altos. Hay tres caminos para lo oculto: el camino mágico (que incluye prácticas como las del espiritismo, intelectualmente al nivel de la brujería, que también es magia), camino extremadamente peligroso en todos los sentidos; el camino místico, que no tiene propiamente peligros, pero es incierto y lento; y lo que se llama el camino alquímico, el más difícil y el más perfecto de todos, porque implica una transmutación de la propia personalidad que la *prepara* sin grandes riesgos, antes bien con defensas que los demás caminos no tienen. En cuanto a la «iniciación» o no, puedo decirle sólo esto, que no sé si responde a su pregunta: no pertenezco a ninguna Orden Iniciática. La cita, epígrafe a mi poema *Eros y Psiqué***, de un fragmento (traducido, pues el *Ritual* está en latín) del Ritual del Tercer Grado de la Orden Templaria de Portugal, indica simplemente —lo que es un hecho— que me fue permitido hojear los Rituales de los tres primeros grados de esa Orden extinguida, o en letargo, desde aproximadamente 1888. Si no estuviese en letargo, yo no habría citado el fragmento del Ritual, pues no se deben citar (indicando el origen) fragmentos de Rituales que están en vigor.

* Según puede verse en la posdata de la carta, el párrafo que sigue sobre ocultismo estuvo mucho tiempo inédito por deseo de su autor. Apareció, por primera vez, en la biografía de J. G. Simões (*Vida e Obra de Fernando Pessoa. Historia de uma geração*, ed. cit., pp. 548-549), de la cual traducimos.

** El epígrafe es el siguiente: «... Y así ves, Hermano mío, que las verdades que te fueron dadas en el Grado de Neófito y las que te fueron dadas en el Grado de Adepto Menor son, aunque opuestas, la misma verdad» (OP, 115).

Creo así, mi querido compañero, haber respondido, aunque con cierta incoherencia, a sus preguntas. Si hay otras que desee hacer, no dude en hacerlas. Le responderé según pueda o lo mejor que pueda. Lo que sí podría suceder, y eso me lo disculpará ahora, es que no le responda tan deprisa.

Le abraza el compañero que mucho lo estima y admira,

FERNANDO PESSOA

P. S. (!!!)

14/1/1935

Además de la copia que normalmente hago para mí, cuando escribo a máquina, de toda carta que contenga explicaciones del orden de las que ésta contiene, he hecho una copia suplementaria, tanto por si esta carta se extravía, como porque posiblemente le sea necesaria para algún otro fin. Esta copia está siempre a su disposición.

Otra cosa. Puede ser que, para cualquier estudio suyo, u otro fin análogo, Vd. necesite, en el futuro, citar algún fragmento de esta carta. Quede desde ahora autorizado a hacerlo, *pero con una reserva*, y le pido permiso para acentuarla. El párrafo sobre ocultismo, en la página 7 de mi carta, no puede ser reproducido en letra impresa. Con el deseo de responder lo más claramente posible a su pregunta, he traspasado deliberadamente los límites que son naturales en esta materia.

Se trata de una carta particular y por eso no he dudado en hacerlo. Esto no impide que lea ese párrafo a quien quiera, siempre que esa otra persona obedezca también al criterio de no reproducir en letra impresa lo que está escrito en ese párrafo. Creo que puedo contar con usted para tal fin negativo.

Sigo en deuda con usted por la carta ultradebida sobre sus últimos libros. Mantengo lo que creo que le dije en mi carta anterior: cuando ahora (creo que será sólo en febrero) pase algunos días en Estoril, pondré esta correspondencia en orden, pues estoy en deuda en esta materia, no sólo con usted, sino también con varias personas más.

Se me ocurre preguntarle de nuevo una cosa que ya le pregunté y a la que no me respondió: ¿recibió mis folletos de versos en inglés que le envié hace tiempo?

«Para mi gobierno», como se dice en lenguaje comercial, le pediría que me indicase lo más pronto posible si recibió esta carta. Gracias.

FERNANDO PESSOA

2*

Apartado 147

Lisboa, 20 de enero de 1935

Mi querido compañero:

Muchas gracias por su carta**. Menos mal que conseguí decir algo que de verdad interesase. Llegué a dudar de haberlo hecho por la forma precipitada y fluida en que le escribí, al sabor de la conversación mental que mantenía con usted.

Contesto y con igual espontaneidad, por tanto falta de método y orden, a su carta recién recibida. Pero, en fin, algo respondo. Sigo al azar los puntos a que debo responder.

En cuanto a su estudio respecto a mí, que desde ya, por lo que tiene de honroso, mucho le agradezco: déjelo para después de que yo publique el libro grande en el que reúna la vasta extensión autónoma de Fernando Pessoa. Salvo alguna complicación imprevista, debo tener ese libro hecho e impreso en octubre de este año. Y entonces usted tendrá datos suficientes: ese libro, la faceta subsidiaria representada por *Mensaje*, y lo bastante ya publicado de los heterónimos. Con esto ya podrá usted tener una «impresión de conjunto», suponiendo que en mí haya algo tan perfilado como un conjunto.

En todo esto, me refiero simplemente a la poesía; no estoy sin embargo limitado a esa sonrisa de las letras. Pero, en cuanto a la prosa, ya me conoce, y lo que hay publicado es bastante. Antes de la fecha que indico como probable para la aparición del libro mayor, deben estar publicados el *Banquero Anarquista* (en una nueva forma y redacción), una novela policiaca*** (que estoy escribiendo y no es aquella a que me referí en la carta anterior) y algún otro escrito que las circunstancias puedan evocar.

* Esta carta fue publicada por primera vez por Adolfo Casais Monteiro en el *Diário Popular*, 9-IX-43. Incluida después por Jorge de Sena en PDE (pp. 207-210). Actualmente se encuentra en TCI (pp. 209-213). Traducida de PDE.

** Se trata de la respuesta a la carta anterior.

*** *Policiária* en el texto.

Está extraordinariamente bien hecha su observación sobre la ausencia que hay en mí de algo que pueda llamarse legítimamente evolución. Hay poemas míos, escritos a los 20 años, que tienen la misma valía —hasta donde puedo apreciar— que los que escribo hoy. No escribo mejor que entonces, salvo en lo que al conocimiento de la lengua portuguesa se refiere —cuestión cultural y no poética. Escribo de forma diferente. Tal vez la solución de la cuestión esté en lo siguiente.

Lo que soy esencialmente —detrás de las máscaras involuntarias del poeta, el raciocinador y lo demás que haya— es dramaturgo. El fenómeno de mi despersonalización instintiva, a que aludí en mi carta anterior para explicar la existencia de los heterónimos, conduce naturalmente a esa definición. Siendo así, no evoluciono. VIAJO. (Por un lapsus en la tecla de las mayúsculas, esta palabra me ha salido sin querer en letra grande. Está bien y así lo dejo.) Voy mudando de personalidad, voy (aquí es donde puede haber evolución) enriqueciéndome en capacidad para crear personalidades nuevas, nuevas maneras de fingir que comprendo el mundo, o mejor, de fingir que es posible comprenderlo. Por eso he considerado mi camino comparable no a una evolución, sino a un viaje: no he subido de una planta a otra; he seguido en la llanura, de un lugar a otro. He perdido, es cierto, algunas simplezas e ingenuidades que había en mis poemas de adolescencia; esto, sin embargo, no es evolución sino envejecimiento.

Creo haber dado, con estas apresuradas palabras, algún vislumbre de una idea nítida de cómo acepto y concuerdo con su criterio de que en mí no ha habido evolución propiamente dicha.

Me refiero ahora al asunto de la publicación de libros míos en un futuro próximo. No hay razón para preocuparse de dificultades en ese sentido. Si quisiera realmente publicar a Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos, puedo hacerlo inmediatamente. Sucede, sin embargo, que dudo de que libros semejantes tengan alguna venta. La duda está sólo ahí. En cuanto al libro grande de versos, ése, como cualquier otro, tiene desde ahora la publicación garantizada. Si pienso más en éste que en otro, es porque encuentro más ventajas mentales en su publicación y, a pesar de todo, menos riesgos de fracaso en su edición.

En cuanto a la publicación del *Banquero Anarquista* en inglés, tampoco ahí habrá, creo yo, pero por otras razones, dificultad notable. Si la obra tiene interés para el mercado inglés, el agente literario a quien yo se la envíe la colocará más tarde o más pronto. No será necesario recurrir al apoyo de Richard Aldington, cuya

indicación con todo le agradezco mucho. Los agentes literarios (respondo ahora a su pregunta sobre qué son) son individuos o empresas que colocan los libros o escritos de los autores entre los editores o directores de periódicos, que ellos, mejor que los autores, valoran cuáles deben ser, mediante una comisión en general del diez por ciento. En este punto, sé lo que tengo que hacer y a quién me tengo que dirigir —cosa rara, por lo demás, en mí, en cualquier circunstancia práctica de la vida.

Le abraza el compañero, amigo y admirador,

FERNANDO PESSOA

PARTE SEGUNDA

Textos sobre su obra

I. Obra ortónima

1

[dact.] [s.d.] PI 427-428

*Cancionero** es, como la misma palabra indica, un conjunto (colección) de Canciones. Canción es, propiamente, todo aquel poema que contiene bastante emoción para que parezca estar hecho para ser cantado; esto es, para que exista en él naturalmente el auxilio, aunque implícito, de la música.

Puede ser narrativo, como cuando es balada; (...) lo que no puede ser, por un lado, (es) largo, pues el canto no puede durar mucho, y el libreto de una ópera no es más que una colección de canciones; por otro lado, tampoco puede ser epigramático, o vaciado en moldes semejantes a los del epigrama, pues el epigrama es un poema privado de emoción, excepto la mínima no excluible

* La idea de subordinar parte o casi toda la obra ortónima portuguesa —a excepción de la místico-nacionalista—, bajo el título general de *Cancionero* aparece como la más persistente en sus múltiples proyectos de publicación. Vid. Nemésio, Jorge, *A Obra poética de Fernando Pessoa. Estrutura das futuras edições*, Salvador, Livr. Progresso Ed., 1958 (pp. 19-23).

de todo cuanto es humano, y los moldes de la poesía de estilo epigramático excluyen la musicalidad. Por esto no se puede llamar canción a un soneto, que es un epigrama de catorce versos dispuestos en dos cuartetos y dos tercetos, como en el soneto regular, o en tres cuartetos y un dístico, como en el soneto shakespeariano.

[Dijimos que debemos llamar canción a un poema] que contenga suficiente emoción para que parezca que en él se está cantando. La canción excluye, por tanto, todo cuanto no se puede cantar. No se puede cantar lo que es largo; no se puede cantar lo que es duro; no se puede cantar lo que es rígido y formal. Por eso la canción excluye el poema largo, excluye el poema satírico, excluye el epigrama y todo poema que se sirve de una forma rígida, como por ejemplo el soneto. Salvadas estas limitaciones, todo poema es una canción.

No puede llamarse canción a lo que excluye el elemento musical. Por eso no se puede llamar canción a un poema en verso irregular o libre, ni a un poema en el que no haya rima.

2. ALVARO DE CAMPOS: [ESBOZO DE UN PREFACIO PARA EL *CANCIONERO*]

[dact.] [s.d.] PI 428-429

Fijar un estado de alma, aunque no lo sea, en versos que lo traduzcan impersonalmente; describir las emociones que no se han sentido con la misma emoción con que se sintieron: éste es el privilegio de los que son poetas porque, si no lo fueran, nadie los creería.

Hay poetas que hacen esto conscientemente, como Fernando Pessoa. Hay poetas que hacen esto inconscientemente, como Fernando Pessoa.

Soy demasiado amigo de Fernando Pessoa para hablar bien de él sin sentirme mal: la verdad es una de las peores hipocresías a que obliga la amistad.

Si el lector halla injustas las palabras que preceden a éstas, suponga que he escrito las que juzga justas. Lo que esté bien estará bien sin ninguno de nosotros.

Por lo demás, el único prefacio de una obra es el cerebro de quien la lee.

3. ALVARO DE CAMPOS*

[dact.] [s.d.] PI 429-430

En este *Cancionero*, y como en este libro en otros que quizá le sigan, me sirvo de dos artificios de disposición que quizá sea razonable explicar a los lectores.

La mayoría de los poemas no tienen títulos; los que los tienen, los tienen impresos en tipo menor como si fueran epígrafes. Ninguno de los poemas tiene fecha; sin embargo, indico en apéndice especial las fechas, exactas o aproximadas, de todos ellos.

Las razones para estas dos innovaciones son, en cuanto a la primera, que el título, siendo importante o incluso esencial en las artes que no contienen en sí toda la explicación, no es necesario sino ocasionalmente en literatura, en la que el texto debe ordinariamente decirlo todo; en cuanto a la segunda, que la fecha, como también el tiempo que lleva componer un poema, nada tiene que ver con el mismo poema, siendo tan sólo un elemento de interés psicológico, que, suministrado como tal al lector, es forzoso que se le proporcione separado del poema, en cuya valoración no tiene que entrar.

Adopto una ortografía etimológica extrema, cuya perfecta explicación no puede hacerse en pocas palabras. Como nada sufre con ella la lectura de los poemas, me abstengo de resumir siquiera esta explicación.

4. EXPLICACIÓN DE UN LIBRO

[ms.] [1935] PI 433-438

Publiqué en octubre pasado, puse a la venta a propósito el 1 de diciembre, un libro de poemas, que forman realmente un solo poema, titulado *Mensaje*. Este libro fue premiado en condiciones especiales, y para mí muy honrosas, por la Secretaría de Propaganda Nacional.

A muchos que leyeron con aprecio *Mensaje*, así como a muchos que lo leyeron con poco aprecio o con ninguno, ciertas

* Resulta extraño que la autoría de este texto se atribuya a Alvaro de Campos cuando *Cancionero* es obra de Pessoa ortónimo.

cosas les causaron perplejidad y confusión: la estructura del libro, la disposición en él de los motivos, y principalmente la mezcla que allí se encuentra de un misticismo nacionalista, ordinariamente ligado, cuando aparece entre nosotros, al espíritu y a las doctrinas de la Iglesia de Roma, con una religiosidad, desde este punto de vista, nitidamente herética.

Un fenómeno independiente de *Mensaje*, y posterior a su publicación, aumentó la perplejidad de unos y otros lectores del libro. Ese fenómeno fue mi artículo sobre *Asociaciones Secretas*, inserto en el *Diário de Lisboa* del 4 de febrero [1935]. Este artículo es un ataque a un proyecto de ley sobre el asunto del título y es, al mismo tiempo, una defensa integral de la Masonería, contra la cual iba dirigido el proyecto y hoy la ley se dirige.

El artículo es manifiestamente de un liberal, de un enemigo radical de la Iglesia de Roma, y de quien siente hacia la Masonería y los masones un sentimiento profundamente fraternal.

Un lector atento de *Mensaje*, cualquiera que fuese el concepto que se formase de la valía del libro, no se sorprendería del antiromanismo que constante, aunque negativamente, emerge de él. Un lector igualmente atento, pero instruido en el entendimiento o al menos en la intuición de las cosas herméticas, no se sorprendería de la defensa de la Masonería en el autor de un libro tan abundantemente embebido de simbolismo templario y rosacruzista. Y a este lector le sería fácil concluir que, teniendo las órdenes templarias, aunque no ejerzan actividad política, conceptos sociales idénticos en lo positivo y en lo negativo a los de la Masonería, y girando el rosacruzismo, en lo social, en torno a las ideas de fraternidad y paz (¡Pax profunda, frater! es el saludo rosacruzista tanto para los Hermanos como para los profanos), el autor de un libro así sería forzosamente un liberal por derivación, si no lo era ya por naturaleza.

Pero, de hecho, fui siempre fiel, por un carácter reforzado además por la educación —mi educación es completamente inglesa—, a los principios esenciales del liberalismo, que son el respeto por la dignidad del Hombre y por la libertad del Espíritu, o, en otras palabras, el individualismo y la tolerancia, o incluso, en una sola palabra, el individualismo fraternal.

Hay tres realidades sociales: el individuo, la Nación y la Humanidad. Todo lo demás es ficticio.

Son ficciones la Familia, la Religión, la Clase. Es ficción el Estado. Es ficción la Civilización.

El individuo, la Nación, la Humanidad son realidades porque

están perfectamente definidos. Tienen contorno y forma. El individuo es la realidad suprema porque tiene un contorno material y mental, es un cuerpo vivo y un alma viva.

La Nación es también una realidad, pues la definen el territorio, o el idioma, o la continuidad histórica —uno de esos elementos o todos. El contorno de la nación es con todo menos nítido, más contingente, sea geográficamente, porque las fronteras no son siempre las que debían ser; sea lingüísticamente, porque grandes distancias en el espacio separan países del mismo idioma y que naturalmente deberían formar una sola nación; sea históricamente, porque, por una parte, criterios diferentes del pasado nacional rompen, o tienden a romper, el receptáculo nacional y, por otra, la continuidad histórica opera de distinto modo sobre capas de población diferentes por naturaleza, costumbres o cultura.

La Humanidad es otra realidad social tan fuerte como el individuo, más fuerte aún que la Nación, porque es más definida que ella. El individuo es, en el fondo, un concepto biológico; la Humanidad es, en el fondo, un concepto zoológico —ni más ni menos que la especie animal formada por todos los individuos de forma humana. Una y otra son realidades de raíz. La Nación, siendo una realidad social no lo es material: es más un tronco que una raíz. El individuo y la Humanidad son *lugares*, la Nación el *camino* entre ellos. A través de la fraternidad patriótica, fácil de sentir por quien no sea un degenerado, gradualmente nos sublimamos o sublimaremos hasta la fraternidad con todos los hombres.

De aquí se sigue que cuanto más intensamente seamos patriotas —siempre que sepamos ser patriotas— más intensamente nos estaremos preparando, y con nosotros a los que están con nosotros, para una realización humana futura, que ni aunque Dios la haga imposible deberemos dejar de tener por deseable. La Nación es la escuela presente para la super-Nación futura. Conviene, sin embargo, no olvidar que estamos todavía, y durante siglos estaremos, en la escuela y sólo en la escuela.

Ser intensamente patriota es tres cosas. Es, primero, valorar en nosotros el individuo que somos y hacer lo posible para que se valoren nuestros compatriotas, para que así la Nación, que es la suma viva de los individuos que la componen, y no la acumulación de piedras y arena que componen su territorio, o la colección de palabras separadas o juntas de las que se forma su léxico o su gramática, pueda enorgullecerse de nosotros que, porque ella nos creó, somos sus hijos, y sus padres, porque la vamos creando (...).

El verdadero origen de este artículo está en una circunstancia

personal: el haber muchos —muchos para quien conoce a pocos— que me confesaron que no comprendían cómo después de escribir *Mensaje*, libro de versos nacionalista, yo había ido al *Diário de Lisboa* a defender la Masonería. De esta circunstancia personal y concreta saqué la razón y la sustancia de este artículo impersonal y abstracto. Nada y a nadie le importa lo que hace y piensa un poeta oscuro o el defensor (un poco menos oscuro) de la Orden Masónica; pero algo y a todos debe importar que se distinga lo que estaba equivocado, se aproxime lo que por error estaba separado y haya menos neblina en las ideas, aunque por ellas no haya que esperar a D. Sebastián.

Una cosa, y sólo una, me preocupa: contribuir con este artículo a estorbar, en algún grado, a los reaccionarios portugueses en uno de sus mayores y más justos placeres, el de decir burradas. Confío, sin embargo, en la solidez pétrea de sus cabezas y en las virtudes inmanentes de aquella fe firme y totalitaria que dividen, en partes iguales, entre Nuestra Señora de Fátima y el señor D. Duarte Nuno de Bragança.

II. Textos generales sobre la heteronimia

1

[ms.] [¿1915?] PI 93-94

No sé quién soy ni qué alma tengo.

Cuando hablo con sinceridad, no sé con qué sinceridad hablo. Soy diversamente otro respecto a un yo que no sé si existe (si es esos otros).

Siento creencias que no tengo. Me arroban ansias que repudio. Mi perpetua atención sobre mí perpetuamente me apunta traiciones de alma a un carácter que tal vez yo no tenga, ni ella cree que tengo.

Me siento múltiple. Soy como una habitación con innumerables espejos fantásticos que distorsionan en reflejos falsos una única realidad anterior que no está en ninguno y está en todos.

Como el panteísta se siente árbol [?] e incluso flor, yo me siento varios seres. Me siento vivir vidas ajenas, en mí, parcialmente, como si mi ser participara de todos los hombres, incompletamente de cada [?], por una suma de no-yos sintetizados en un yo postizo.

¡Sé plural como el universo!

Siendo portugueses, conviene saber qué somos.

a) Capacidad de adaptación, que en lo mental da la inestabilidad y por tanto la diversificación del individuo dentro de sí mismo. El buen portugués es varias personas.

b) El predominio de la emoción sobre la pasión. Somos tiernos y poco intensos, al contrario de los españoles —nuestros contrarios absolutos— que son apasionados y fríos.

Nunca me siento tan portuguesamente yo como cuando me siento diferente de mí —Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Fernando Pessoa, y todos los demás habidos o por haber.

Aspectos [prefacio para la edición proyectada de sus obras].

La obra compleja, cuyo primer volumen es éste, es de sustancia dramática, aunque de forma diversa —aquí de fragmentos en prosa; en otros libros, de poemas o de filosofías.

La constitución mental que la produce no sé si es un privilegio o una enfermedad. Lo cierto, sin embargo, es que el autor de estas líneas —no sé bien si el autor de estos libros— nunca tuvo una sola personalidad, ni pensó nunca, ni sintió, sino dramáticamente; esto es, en una persona, o personalidad, supuesta, que pudiese tener estos sentimientos con más propiedad que el mismo autor.

Hay autores que escriben dramas y novelas, y en esos dramas y en esas novelas atribuyen sentimientos e ideas a las figuras que los

* En el *Livro do Desassossego*, op. cit. p. XLII, se da este texto como posterior a 1915.

pueblan, que muchas veces se indignan de que sean tomados por sentimientos suyos, o ideas suyas. Aquí la sustancia es la misma, aunque la forma sea diversa.

A cada personalidad prolongada que el autor de estos libros consiguió vivir dentro de sí, le dio un carácter expresivo e hizo de esta personalidad un autor, con un libro o libros, con las ideas, las emociones y el arte de los cuales, él, el autor real (o tal vez aparente, porque no sabemos lo que es la realidad), nada tiene que ver, salvo el haber sido, al escribirlas, el *medium* de las figuras que él mismo creó.

Ni esta obra ni las siguientes tienen nada que ver con quien las escribe. Ni está de acuerdo con lo que está escrito en ellas, ni está en contra. Como si le fuera dictado, escribe; y, como si le fuese dictado por un amigo, y por tanto éste con razón le hubiera pedido que escribiera lo que dictaba, encuentra interesante —tal vez sólo por amistad— lo que, dictado, va escribiendo.

El autor humano de estos libros no conoce en sí mismo ninguna personalidad. Quizá cuando siente una personalidad emerger dentro de sí, ve entonces que es un ente diferente de él, aunque parecido; hijo mental, tal vez, y con cualidades heredadas, pero con las diferencias de que es otro.

Que esta cualidad en el escritor sea una forma de histeria, o de la llamada disociación de personalidad, el autor de estos libros ni lo rechaza ni lo apoya. De nada le serviría, esclavo como es de la multiplicidad de sí mismo, concordar con ésta o con aquella teoría sobre los resultados escritos de esta multiplicidad.

Que esta manera de hacer arte cause extrañeza no sorprende; lo que sorprende es que haya algo que no cause extrañeza.

Algunas teorías que el autor ahora tiene le fueron inspiradas por una u otra de estas personalidades que, un momento, una hora, una época, pasaron *consustancialmente* por su propia personalidad, si es que ésta existe.

Afirmar que estos hombres, todos diferentes, todos bien definidos, que pasaron por su alma incorporadamente, no existen, no puede hacerlo el autor de estos libros; porque no sabe qué es existir, ni cuál, Hamlet o Shakespeare, es más real, o real de verdad.

Estos libros serán los siguientes, por el momento: primero este volumen, *Libro del Desasosiego*, escrito por quien dice llamarse Vicente Guedes*; después, *El Guardador de Rebaños* y otros

* Este nombre estaba destinado, según los inéditos, a firmar cuentos. La identidad de este personaje es algo nebulosa: ¿por qué fue sustituido por Bernardo

poemas y fragmentos de (también e igualmente fallecido) Alberto Caeiro, que nació cerca de Lisboa en 1889 y murió donde había nacido en 1915. Si me dijeran que es absurdo hablar así de quien nunca existió, respondería que tampoco tengo pruebas de que Lisboa haya existido alguna vez, o yo que escribo, o cualquier cosa, sea la que sea.

Este Alberto Caeiro tuvo dos discípulos y un continuador filosófico. Los dos discípulos, Ricardo Reis y Alvaro de Campos, siguieron caminos diferentes; el primero intensificó e hizo artísticamente ortodoxo el paganismo descubierto por Caeiro, y el segundo, basándose en otra parte de la obra de Caeiro, desarrolló un sistema completamente diferente y basado completamente en las sensaciones. El continuador filosófico, António Mora* (los nombres son tan inevitables, tan impuestos desde fuera como las

Soares en la autoría del *Libro del Desasosiego*? Parece como si ambos fueran un mismo semiheterónimo, o como si el *Libro del Desasosiego* estuviera destinado a recoger diferentes voces que no habían llegado a adquirir una presencia y un estilo independiente de su creador. Vicente Guedes aparece por primera vez en 1910, firmando un poema: *Visão*, OP 40.

* Sobre él ha escrito Teresa Rita Lopes, basándose en documentación inédita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et Creation*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 281:

«Pessoa dio a António Mora una tarea importante y difícil: el papel de teórico del paganismo en tanto que religión, metafísica, estética y política. Debía no sólo escribir la historia de las civilizaciones paganas y prepaganas, sino desprender del "sistema pagano" lo que él llamaba la "dinámica del paganismo". Pessoa lo presentó como continuador filosófico de Caeiro en prosa y le confió la tarea de probar "completamente la verdad metafísica y práctica del paganismo". Así, él debía escribir varias obras y ser el animador de una publicación periódica, *Atena* que llevaría como subtítulo "cuadernos de reconstrucción pagana" y de la cual proyectaba incluso hacer una edición francesa y otra inglesa, según nos revela una nota inédita. Este proyecto reaparece a menudo en sus proyectos (inéditos) con, a veces, indicación del título de los trabajos.»

Pessoa en ¿1930? lo trata de continuador filosófico de la escuela heterónima que tiene uno o dos libros por escribir donde se probará completamente la verdad metafísica y práctica del paganismo. En ¿1917? aparece formando parte con Caeiro y Reis de un proyecto de edición del neopaganismo portugués. Mora colabora con — *El Regreso de los Dioses* — Introducción general al Neopaganismo Portugués y con — *Los Fundamentos del Paganismo* — Teoría del Dualismo Objetivista, y es autor en ¿1917? de un prefacio a Caeiro.

Jacinto do Prado Coelho ha publicado recientemente unos fragmentos de un manuscrito titulado *Na Casa de Saude de Cascais* en el que un visitante descubre a un António Mora, internado como paranoico histérico, cuya figura le inspira «una especie de respeto, casi veneración, por tan noble figura». Véase *Quaderni Portoghesi*, 1, 1977, pp. 39-43.

personalidades) tiene uno o dos libros por escribir, donde probará completamente la verdad metafísica y práctica del paganismo. Un segundo filósofo de esta escuela pagana, cuyo nombre, sin embargo, todavía no ha aparecido en mi visión o audición interior, ofrecerá una defensa del paganismo basada enteramente en otros argumentos.

Es posible que más tarde otros individuos de este mismo tipo de verdadera realidad aparezcan. No sé; pero serán siempre bienvenidos a mi vida interior, donde conviven mejor conmigo de lo que yo consigo vivir con la realidad externa. Excuso decir que concuerdo con parte de sus teorías y que no concuerdo con otra parte. Estas cosas son perfectamente indiferentes. Si ellos escriben cosas bellas, esas cosas son bellas, independientemente de cualquier otra consideración metafísica sobre sus autores «reales». Si en sus filosofías dicen alguna verdad —si verdades hay en un mundo que es no haber nada—, esas cosas son verdaderas independientemente de la intención o de la «realidad» de quien las ha dicho.

Volviéndome así, cuando menos, un loco que sueña alto; cuando más, no un solo escritor sino toda una literatura, aun si no consigo divertirme, lo que para mí ya sería bastante, tal vez contribuya a engrandecer el universo, porque quien al morir deja escrito un verso bello, deja más ricos los cielos y la tierra y más emotivamente misteriosa la razón de que haya estrellas y gentes.

Con una falta tal de literatura como hay hoy, ¿qué puede hacer un hombre de genio sino convertirse él solo en una literatura? Con una falta tal de gente con la que poder convivir como hay hoy, ¿qué puede hacer un hombre de sensibilidad sino inventar sus amigos o, por lo menos, sus compañeros de espíritu?

Pensé, primero, en publicar anónimamente en relación a mí estas obras y, por ejemplo, establecer un neopaganismo portugués con varios autores, todos diferentes, colaborando con él y extendiéndolo. Pero, además de ser demasiado pequeño el medio intelectual portugués para que (incluso sin delaciones) la máscara se pudiera mantener, era inútil el esfuerzo mental necesario para mantenerla.

Tengo en mi visión, a la que llamo interior sólo porque llamo exterior a determinado «mundo», plenamente fijas, nítidas, conocidas y definidas, las líneas fisionómicas, los rasgos de carácter, la vida, la ascendencia, en algunos casos la muerte de estos personajes. Algunos se conocieron entre sí; otros no. A mí personalmente ninguno me conoció, excepto Alvaro de Campos. Pero, si

mañana, viajando por América, yo encontrase de pronto la persona física de Ricardo Reis, que a mi parecer allí vive, ningún gesto de sorpresa* me saldría del alma al cuerpo; estaría todo conforme, pero antes de esto ya estaba todo conforme. ¿Qué es la vida?

5. ASPECTOS

[ms.] [¿1930?] PI 100-101

La serie o colección de libros, cuya publicación se inicia con la de éstos, no representa un proceso nuevo en literatura, sino una manera nueva de emplear un proceso ya antiguo.

* * *

Deseo ser un creador de mitos, que es el misterio más alto que puede obrar alguien de la humanidad.

!?

* * *

La confección de estas obras no manifiesta un estado de opinión metafísica determinado. Quiero decir: al escribir estos «aspectos» de la realidad totalizados en personas que los tengan, no pretendo una filosofía que insinúe que lo único real es que haya aspectos de una realidad ilusoria o inexistente. No tengo ni esa creencia filosófica, ni la creencia filosófica contraria. En mi oficio, que es literario, soy un profesional en el sentido superior que el término tiene; esto es, soy un trabajador científico que no se permite a sí mismo tener opiniones extrañas a la especialización literaria a la que se entrega. Y el que yo no tenga esta o aquella opinión filosófica acerca de la confección de estas personas-libros, tampoco debe inducir a creer que soy un escéptico. La cuestión está en un plano donde la especulación metafísica, porque no entra legítimamente, dispensa de tener estos o aquellos caracteres. Como el físico no tiene metafísica en su laboratorio y no la tiene el clínico en los diagnósticos que hace [?], no porque no pueda tenerla, sino porque (...) así *mi* problema metafísico no existe, porque no puede ni tiene que existir dentro de las cubiertas de estos libros míos de otros.

* En el texto viene «mesmo» («mismo»), sin duda por distracción de Pessoa al escribir a máquina. (Nota de la edición portuguesa que sustituye por *pasm*o, «sorpresa».)

Unas figuras las incluyo en cuentos o en subtítulos de libros y firmo con mi nombre lo que dicen; otras las proyecto completamente y no firmo sino con decir que las hice. Los tipos de figuras se distinguen del siguiente modo: en las que defino completamente, hasta el estilo me es ajeno y, si la figura lo pide, incluso contrario al mío; en las figuras que suscribo no hay diferencia en cuanto a mi estilo propio, sino en los inevitables pormenores sin los cuales ellas no se distinguirían entre sí.

Compararé algunas de estas figuras para mostrar, con el ejemplo, en qué consisten estas diferencias. El ayudante de tenedor de libros Bernardo Soares y el Barón de Teive** —las dos figuras son míamente*** ajenas— escriben con la misma sustancia de estilo con la misma gramática y el mismo tipo y forma de propiedad: es que escriben con el estilo que, bueno o malo, es el mío. Comparo las dos porque son casos de un mismo fenómeno —la inadaptación a la realidad de la vida y, lo que es más, la inadaptación por los mismos motivos y razones. Pero mientras que el portugués es igual en el Barón de Teive [y] en Bernardo Soares, el estilo difiere en que el del hidalgo es intelectual, despojado de imágenes, un poco —¿cómo lo diría?— rígido y estricto; y el del burgués es fluido, participando de la música y de la pintura, poco arquitectónico. El hidalgo piensa claro, escribe claro y domina sus emociones, aunque no sus sentimientos; el tenedor de libros no domina ni emociones ni sentimientos, y cuando piensa es de forma subsidia-ria al sentir.

Hay notables semejanzas, por otra parte, entre Bernardo Soares y Alvaro de Campos. Pero, desde luego, surge en Alvaro de Campos un descuido del portugués, un descontrol de las imágenes, más íntimo y menos premeditado que el de Soares.

Hay accidentes en mi distinción entre unos y otros que pesan

* Apuntes sueltos de Fernando Pessoa transcritos y publicados por primera vez en OP, 1960.

** Como dijimos, Bernardo Soares reemplazó a Vicente Guedes en la autoría del *Libro del Desasosiego*. El Barón de Teive también podría ser uno de los personajes destinados a monologar en este libro. Tenía proyectado escribir un libro titulado *La Educación del Estoico*.

*** En el texto *minhamente*.

como grandes fardos en mi discernimiento espiritual. Distinguir tal composición musical de Bernardo Soares de una composición de igual tenor que es mía.

Hay momentos en que lo hago de repente con una perfección que me sorprende; y me sorprende sin inmodestia, porque, no creyendo en ningún fragmento de libertad humana, me sorprendo de lo que pasa en mí como me sorprendería de lo que pasara en otros —entre dos extraños.

Sólo una gran intuición puede ser brújula en los descampados del alma; sólo con un sentido que hace uso de la inteligencia, pero no se asemeja a ella, aunque se funda en esto con ella, se pueden distinguir, una de otra, estas figuras de ensueño en su realidad.



En estos desdoblamientos de personalidad o, mejor, invenciones de personalidades diferentes, hay dos grados o tipos que se habrán revelado al lector, si los ha seguido, por características distintas. En el primer grado, la personalidad se distingue por ideas y sentimientos propios, distintos de los míos, así como en el nivel más bajo de este grado se distingue por ideas puestas en raciocinio o argumento que no son mías o, si lo son, no lo sé. El *Banquero Anarquista* es un ejemplo de este grado inferior; el *Libro del Desasosiego* y el personaje Bernardo Soares son el grado superior.

Tiene el lector que reparar en que, aunque yo publique (publique) el *Libro del Desasosiego* como si fuera de un tal Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa, no lo he incluido sin embargo en estas *Ficciones del Interludio**. Bernardo Soares aunque se distinga de mí por sus ideas, sus sentimientos, sus maneras de ver y de comprender, no se distingue de mí por la manera de exponer. Doy la personalidad diferente a través del estilo que me es natural, no habiendo sino la inevitable distinción del tono especial que la propia especificidad de las emociones proyecta necesariamente.

En los autores de las *Ficciones del Interludio* no sólo las ideas y los sentimientos se distinguen de los míos: la misma técnica de

* *Ficciones del Interludio* aparece ya como título de un poema con fecha probable de 1909. Paulatinamente fue pasando a designar la obra heterónima, con diversa conformación a lo largo de varios proyectos. Véase OP, 680-681 y Nemésio, Jorge: *A Obra Poética de Fernando Pessoa. Estrutura das Futuras Edições*. (pp. 32-37).

composición, el mismo estilo son diferentes del mío. Ahí cada personaje es creado íntegramente diferente y no sólo diferente-mente pensado. Por eso en las *Ficciones del Interludio* predomina el verso. En prosa es más difícil otrarse*.

* * *

Dividió Aristóteles la poesía en lírica, elegíaca, épica y dramática. Como todas las clasificaciones bien pensadas, es ésta útil y clara; como todas las clasificaciones, es falsa. Los géneros no se separan con tan íntima facilidad y, si analizamos bien aquello de que se componen, verificaremos que de la poesía lírica a la dramática hay una gradación continua. En efecto, si vamos a los mismos orígenes de la poesía dramática —Esquilo, por ejemplo— será más exacto decir que encontramos poesía lírica puesta en boca de distintos personajes.

El primer grado de la poesía lírica es aquel en que el poeta, concentrado en su sentimiento, expresa ese sentimiento. Si, sin embargo, es una criatura de sentimientos variables y varios, expresará algo como una multiplicidad de personajes, unificados solamente por el temperamento y el estilo. Un paso más en la escala poética y tenemos al poeta que es una criatura de sentimientos varios y ficticios, más imaginativo que sentimental, que vive cada estado de alma antes con la inteligencia que con la emoción. Este poeta se expresará como una multiplicidad de personajes unificados no ya por el temperamento y el estilo, puesto que el temperamento es sustituido por la imaginación y el sentimiento por la inteligencia, sino tan sólo por el simple estilo. Otro paso en la misma escala de despersonalización, o sea de imaginación, y tenemos al poeta que se integra en cada uno de sus diversos estados mentales de tal modo que se despersonaliza completamente, de manera que, viviendo analíticamente ese estado de alma, lo trata como expresión de otro personaje y, siendo así, hasta el estilo tiende a variar. Dése el paso final y tendremos un poeta que es varios poetas, un poeta dramático escribiendo poesía lírica. Cada grupo de estados de alma más próximos se tornará, insensiblemente, un personaje con estilo propio, con sentimientos tal vez diferentes, incluso opuestos, a los típicos del poeta en su persona viva.

* En el texto se *outrar*.

Y así se habrá llevado la poesía lírica —o cualquier forma literaria análoga en su sustancia a la poesía lírica— hasta la poesía dramática, sin darle todavía la forma del drama, ni explícita, ni implícitamente.

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

Por algún motivo temperamental que no me propongo analizar, ni importa que analice, construí dentro de mí varios personajes distintos entre sí y de mí, personajes a los que atribuí distintos poemas que no son como yo los escribiría con mis sentimientos e ideas.

Así tienen que ser considerados estos poemas de Caeiro, los de Ricardo Reis y los de Alvaro de Campos. No hay que buscar en ninguno ideas o sentimientos míos, pues muchos de ellos expresan ideas que no acepto, sentimientos que nunca tuve. Hay simplemente que leerlos como están, que es además como se debe leer.

Un ejemplo: escribí con sobresalto y repugnancia el poema octavo del *Guardador de Rebaños**, con su blasfemia infantil y su antiespiritualismo absoluto. En mi propia persona, y aparentemente real, con la que vivo social y objetivamente, no hago uso de la blasfemia ni soy antiespiritualista. Alberto Caeiro, sin embargo, como yo lo concebí, es así: así tiene él, pues, que escribir, quiera yo o no quiera, piense yo como él o no. Negarme el derecho a 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, no era mujer, ni, que se sepa, histérico-epiléptico, o de atribuirle una tendencia alucinatoria y una ambición que no retrocede ante el crimen. Si es así para los personajes ficticios de un drama, es igualmente lícito para los personajes ficticios sin drama, pues es lícito porque son ficticios y no porque estén en un drama.

Parece innecesario explicar una cosa de por sí tan simple e intuitivamente comprensible. Sucede, sin embargo, que la estupidez humana es grande y la bondad humana no es notable.

* OP, 143.

7. PREFACIO A LAS FICCIONES DEL INTERLUDIO

[dact.] [¿1916?] PI 109-110

Los astrólogos atribuyen los efectos en todas las cosas a la actuación de cuatro elementos —el fuego, el agua, el aire y la tierra. En ese sentido podremos comprender la actuación de las influencias. Unos actúan sobre los hombres como la tierra, enterrándolos y aboliéndolos, y esos son los que mandan en el mundo. Unos actúan sobre los hombres como el aire, envolviéndolos y ocultándolos entre sí, y esos son los que gobiernan el Más Allá del mundo. Unos actúan sobre los hombres como el agua, que los empapa y convierte en su misma sustancia, y éstos son los ideólogos y los filósofos que dispersan por los demás las energías de su propia alma. Unos actúan sobre los hombres como el fuego, que quema en ellos todo lo accidental y los deja desnudos y reales, propios y verídicos, y éstos son los libertadores. Caeiro es de esa raza. Caeiro tuvo esta fuerza. ¿Qué importa que Caeiro proceda de mí, si así es Caeiro?

Así, actuando sobre Reis, que todavía no había escrito nada, hizo nacer en él una forma propia y una persona estética. Así, actuando sobre mí mismo, me libró de sombras y harapos, dio más inspiración a mi inspiración y más alma a mi alma. Después de esto, tan prodigiosamente conseguido, ¿quién preguntará si Caeiro existió?

III. *Alberto Caeiro*

1. [RICARDO REIS: ALBERTO CAEIRO]

[dact. con anotaciones manuscritas] [s.d.] PI 329-332

Alberto Caeiro da Silva nació en Lisboa el (...) de abril de 1889, y en esa ciudad falleció tuberculoso el (...) de (...) 1915. Su vida, sin embargo, transcurrió casi toda en una finca del Ribatejo (?); sólo sus últimos meses los pasó de nuevo en su ciudad natal. Allí fueron escritos casi todos sus poemas, los del libro intitulado *El Guardador de Rebaños*, los del libro incompleto, o lo que quiera que fuese, llamado *El Pastor Amoroso* y algunos, los primeros, que yo mismo reuní bajo el título, que Alvaro de Campos me sugirió con acierto, de *Poemas Inconjuntos*, cuando los heredé, para publicar-

los, con todos los demás. Los últimos poemas, a partir del numerado (...) son sin embargo producto del último período de la vida del autor, de nuevo pasado en Lisboa. Considero mi deber establecer esta breve distinción, pues algunos de estos últimos poemas revelan, a causa de una perturbación por la enfermedad, una novedad un tanto extraña al carácter general de la obra, tanto en naturaleza como en dirección.

La vida de Caeiro no puede narrarse, pues no hay en ella nada que narrar. Sus poemas son lo que hubo en él de vida. En todo lo demás no hubo incidentes ni hay historia. El mismo breve episodio, estéril y absurdo, que dio origen a los poemas de *El Pastor Amoroso*, no fue un incidente sino, por decirlo así, un olvido.

La obra de Caeiro representa la reconstrucción integral del paganismo en su esencia absoluta, tal como ni los griegos ni los romanos, que vivieron en él y por eso no lo pensaron, lo pudieron hacer. La obra, sin embargo, y su paganismo no fueron ni pensados ni aun siquiera sentidos: llegaron con lo que, sea lo que sea, es en nosotros más profundo que el sentimiento o la razón. Decir más sería explicar, lo que de nada sirve; afirmar menos sería mentir. Toda obra habla por sí misma con la voz que le es propia y en aquel lenguaje en que se forma en la mente; quien no entiende no puede entender y no hay, pues, que darle explicaciones. Es como hacer comprender a alguien un idioma que no habla.

Ignorante de la vida y casi ignorante de las letras, casi sin relaciones ni cultura, hizo Caeiro su obra por un progreso imperceptible y profundo, como el que dirige, a través de las conciencias inconscientes de los hombres, el desarrollo lógico de las civilizaciones. Fue un progreso de sensaciones o, mejor, de la manera de tenerlas, y una evolución íntima de los pensamientos derivados de tales sensaciones progresivas. Por una intuición sobrehumana, como aquellas que fundan religiones, a la que sin embargo no conviene el título de religiosa, puesto que rechaza toda religión y toda metafísica, este hombre describió [??] el mundo sin pensar en él y creó un concepto del universo que no contiene una interpretación. [?]

Pensé, al principio, cuando me fue encomendada la empresa de publicar estos libros, hacer un largo estudio crítico y excursivo sobre la obra de Caeiro y su naturaleza y natural destino. Sin embargo no pude hacer ningún estudio que me satisficiera.

Me pesa que la razón me compela a decir estas ningunas palabras (estas escasas palabras) ante la obra de mi Maestro, no poder escribir de útil o necesario más que lo que dije con el

corazón en la Oda* [...] de mi libro I, con la cual lloro al hombre que fue para mí, como llegará a serlo para más de muchos, el revelador de la Realidad o, como él mismo dijo, «el Argonauta de las sensaciones verdaderas», el gran Libertador que nos restituyó, cantando, a la nada luminosa que somos; que nos arrancó a la muerte y a la vida, dejándonos entre las simples cosas que nada saben, en su decurso, de la vida y de la muerte; que nos libró de la esperanza y de la desesperanza para que no nos consolemos sin razón, ni nos entristezcamos sin causa; partícipes con él, sin pensar, de la necesidad objetiva del Universo.

Doy la obra, cuya edición me fue encomendada, al acaso fatal del mundo. La doy y digo:

¡Alegraos, todos vosotros que lloráis en la mayor de las dolencias de la Historia!

¡El gran Pan ha renacido!

Esta obra entera está dedicada
por deseo del propio autor
a la memoria de
Cesário Verde

2**

[dact.] [¿1917?] PI 335-343

¿Con quién se puede comparar Caeiro? Con poquísimos poetas. No, digámoslo ya, con ese Cesário Verde al que se refiere como a un antepasado literario, aunque una especie de antepasado degenerado previamente. Cesário Verde ejerció sobre Caeiro el género de influencia que se puede llamar sólo provocadora de inspiración, sin transmitir ninguna clase de inspiración. Un ejemplo familiar al lector es la influencia palpable de Chateaubriand sobre Hugo, un hombre completamente distinto personal, literaria y socialmente. (...)

Los poquísimos poetas con los que se puede comparar Caeiro, bien porque simplemente nos los recuerde, o pueda recordárnoslos, o bien porque podamos pensar que ha sido influido por ellos, considerémoslo seriamente o no, son Whitman, Francis James y Teixeira de Pascoaes.

* OP, 187.

** Original en inglés.

A quien más se parece es a Whitman. Se parece a Francis James en algunos aspectos secundarios. Nos recuerda intensamente a Pascoaes porque su actitud ante la naturaleza es esencialmente metafísica, naturalista y lo que se puede llamar una actitud absorta, como la de Pascoaes, aunque Caeiro sea todo esto invirtiendo lo que Pascoaes es de la misma manera.

*Caeiro y Pascoaes.

Tanto Caeiro como Pascoaes encaran la Naturaleza de *un modo directamente metafísico y místico*; ambos encaran la Naturaleza como lo que es importante, excluyendo o casi excluyendo al Hombre y la Civilización, y ambos, finalmente, integran todo lo que cantan en ese sentimiento suyo naturalista. Esta base abstracta tienen en común: pero en lo demás son, no diferentes sino *absolutamente opuestos*. Quizá Caeiro proceda de Pascoaes; pero procede por oposición, por reacción. Pascoaes vuelto del revés, sin sacarlo del lugar donde está, da esto: Alberto Caeiro.

Caeiro, como Whitman, nos deja perplejos. Nos vemos privados de nuestra actitud crítica ante un fenómeno tan extraordinario. Nunca hemos visto nada igual. Incluso después de Whitman, Caeiro es extraño y terriblemente, asombrosamente nuevo. Incluso en nuestra época, cuando creemos que nada puede asombrarnos o gritarnos una novedad, Caeiro sí asombra y respira absoluta novedad. Ser capaz de hacer esto en una época como la nuestra es la prueba definitiva y última de su genio.

Es tan nuevo que a veces es difícil concebir claramente toda su novedad. Es demasiado nuevo, y su novedad excesiva perturba nuestra visión de él como todas las cosas excesivas perturban la visión, aunque sea bastante nuevo que la propia novedad sea la cosa excesiva y que perturba la visión. Pero esto es lo extraordinario. Incluso la novedad y la forma de ser nuevo son novedades en Caeiro. Es diferente de todos los poetas de manera distinta de aquella en que todos los grandes poetas son diferentes de otros grandes poetas. Posee su individualidad de otra manera distinta de la de todos los poetas que lo precedieron. Whitman es bastante inferior en cuanto a esto. Para explicarnos a Whitman, incluso basándonos en admitirle toda la originalidad concebible, sólo necesitamos pensar en él como alguien que vivió [¿amó?] intensamente la vida y sus poemas brotarán de esto como flores de un arbusto, pero el mismo método no es válido con Caeiro. Aunque

◊ El siguiente párrafo en portugués.

lo imaginemos como un hombre que vive fuera de la civilización (una hipótesis imposible, desde luego), como un hombre de una visión excepcionalmente clara de las cosas, eso no produce lógicamente en nuestra mente un resultado semejante a *El Guardador de Rebaños*. La misma ternura por las cosas como simples cosas que caracteriza el tipo de hombre que hemos supuesto (propuesto) no caracteriza a Caeiro. Caeiro habla a veces con ternura de las cosas, pero nos pide perdón por hacerlo, explicando que sólo habla así en consideración a nuestra «estupidez de los sentidos», para hacernos sentir «la existencia absolutamente real» de las cosas. Abandonado a sí mismo, no siente ternura por las cosas, no siente casi ninguna ternura ni siquiera por sus sensaciones. Aquí alcanzamos su gran originalidad, su casi inconcebible objetividad. Ve las cosas sólo con los ojos, no con la mente. No permite que surjan pensamientos cuando mira una flor. Lejos de ver sermones en las piedras, nunca se permite a sí mismo ni siquiera concebir una piedra como origen de un sermón. El único sermón que, para él, contiene una piedra es que existe. Lo único que una piedra le dice es que no tiene nada en absoluto que decirle. Se puede concebir un estado de ánimo semejante a éste. *Pero no se puede concebir en un poeta.* Esta manera de mirar una piedra se puede describir como la forma totalmente no poética de mirarla. El hecho asombroso acerca de Caeiro es que de este sentimiento, o mejor, ausencia de sentimiento, hace poesía. El siente positivamente lo que hasta ahora no se podía concebir sino como sentimiento negativo. Preguntáoslo a vosotros mismos: ¿qué pensáis de una piedra cuando la miráis sin pensar en ella? Lo cual lleva a esto: ¿qué pensáis de una piedra cuando no pensáis en ella en absoluto? La cuestión es bastante absurda, desde luego. El aspecto extraño de eso es que toda la poesía de Caeiro está basada en ese sentimiento que os parece imposible de imaginar como susceptible de existir. Quizá no haya fracasado al señalar la extraordinaria naturaleza de la inspiración de Caeiro, la fenomenal novedad de su poesía, la sorprendente originalidad de su genio, de toda su actitud.

Se dice que Alberto Caeiro lamentó el nombre de «sensacionismo» que un discípulo suyo —un discípulo bastante raro, es cierto— el Sr. Alvaro de Campos, le dio a esta actitud, a la actitud que creó. Si Caeiro protestó contra la palabra porque parece indicar posiblemente una «escuela», como el futurismo por ejemplo, tenía razón y por dos motivos. Porque la misma sugerencia de escuelas y movimientos literarios suena mal aplicada a una clase de poesía tan natural y poco civilizada. Y además, aunque tiene por lo

menos dos «discípulos», el hecho es que ejerció sobre ellos una influencia igual a la que algún poeta —Cesário Verde quizá— ejerció sobre él: ninguno de los dos se le parece, aunque, está claro, la influencia sobre ellos puede verse a través de toda la obra de éstos mucho más claramente que la influencia de Cesário Verde en él.

Pero el hecho es —ya al margen de estas consideraciones— que ningún nombre puede describir mejor su actitud. Su poesía es «sensacionista». Su base es la sustitución del pensamiento por la sensación, no sólo como principio de inspiración —lo cual es comprensible— sino como medio de expresión, si se puede hablar así. Y, añádase, esos dos discípulos suyos, diferentes como son de él y entre sí, son de hecho también sensacionistas. Porque el Dr. Ricardo Reis, con su neoclasicismo, su auténtica y real creencia en la existencia de los dioses paganos, es un sensacionista puro, aunque sea una clase diferente de sensacionista. Su actitud ante la naturaleza combate el pensamiento tanto como la de Caeiro; no extrae significados de las cosas. Sólo las ve. Y si parece que las ve de forma diferente de la de Caeiro es porque, viéndolas de forma tan poco intelectual y tan poco poética como Caeiro, las ve a través de un definido concepto religioso del universo: paganismo, paganismo puro, y esto altera forzosamente su muy directa forma de sentir. Pero es pagano porque el paganismo es la religión sensacionista. Por supuesto, un sensacionista puro e integral como Caeiro no tiene, y es bastante lógico, ninguna religión, ya que la religión no se encuentra entre los datos inmediatos de la sensación pura y directa. Pero Ricardo Reis ha situado muy claramente la lógica de su actitud como puramente sensacionista. De acuerdo con él, nosotros no sólo deberíamos inclinarnos ante la pura objetividad de las cosas (de ahí su sensacionismo propio, y su neoclasicismo, porque fueron los poetas clásicos los que comentaron menos las cosas, al menos directamente), sino también inclinarnos ante la igual objetividad, realidad, naturalidad de las necesidades de nuestra naturaleza, de las cuales es una el sentimiento religioso. Caeiro es el sensacionista puro y absoluto que se inclina ante las sensaciones *qua exterior* y no admite más. Ricardo Reis es menos absoluto: también se inclina ante los elementos primitivos de nuestra naturaleza, siendo nuestros sentimientos primitivos tan reales y naturales para él como las flores y los árboles. Es, por tanto, religioso. Y, ya que es sensacionista, es pagano en su religión; lo cual se debe no sólo a la naturaleza de la sensación ya concebida como admitiendo una religión de cualquier género, sino también a la influencia de

esas lecturas clásicas hacia las que su sensacionismo le había inclinado.

Alvaro de Campos —de forma bastante curiosa— se halla en el extremo opuesto, completamente opuesto a Ricardo Reis. Sin embargo no es menos discípulo de Caeiro que éste y es un sensacionista propiamente dicho. Aceptó de Caeiro no la parte esencial y objetiva, sino la deducible y subjetiva de su actitud. La sensación es todo, afirma Caeiro, y el pensamiento es enfermedad. Caeiro entiende por sensación la sensación de las cosas como son, sin añadirle elementos del pensamiento personal, convención, sentimiento o cualquier otro lugar del alma. Para Campos la sensación es verdaderamente todo, pero no necesariamente la sensación de las cosas tal como son, sino de las cosas como son sentidas. De modo que toma la sensación subjetivamente y pone todas sus fuerzas, una vez que así piensa, no en desarrollar en sí mismo la sensación de las cosas como son, sino toda clase de sensaciones de las cosas, incluso de una misma cosa. Sentir es todo: es lógico concluir que lo mejor es sentir toda clase de cosas de todas las maneras o, como dice el propio Alvaro de Campos: «sentirlo todo de todas las maneras». Así, se aplica a sentir la ciudad tanto como siente el campo, lo normal como siente lo anormal, lo malo como siente lo bueno, lo mórbido como lo sano. Nunca interroga, siente. Es el hijo indisciplinado de la sensación. Caeiro tiene una disciplina: las cosas deben sentirse como son. Ricardo Reis tiene otra clase de disciplina: las cosas deben sentirse no sólo como son, sino también de modo que se integren en un cierto ideal de medida y regla clásicas. En Alvaro de Campos las cosas deben ser simplemente sentidas.

Pero el origen común de estos tres elementos tan distintos de la misma teoría es patente y manifiesto.

Caeiro no tiene más ética que la sencillez. Ricardo Reis tiene una ética pagana, medio epicúrea y medio estoica, pero una ética muy definida, que confiere a su poesía una elevación que el propio Caeiro, maestría aparte, el genio más grande, sin embargo no puede alcanzar. Alvaro de Campos no tiene ni sombra de ética; es amoral, si no positivamente inmoral, pues, claro está, según su teoría, es natural que ame las sensaciones fuertes más que las débiles, y las sensaciones fuertes son, cuando menos, egoistas y a veces las sensaciones de la crueldad y la lujuria. Por eso es Alvaro de Campos el que más se parece a Whitman de los tres. Pero no posee nada de la camaradería de Whitman: siempre está alejado de la multitud, y cuando siente con ella es muy clara y muy reconoci-

damente para complacerse a sí mismo y proporcionarse sensaciones brutales. La idea de la perversión de una niña de ocho años (Oda II, *ad finem*) [*Oda Triunfal*] le es positivamente placentera, porque esa idea satisface dos sensaciones fuertes —crueldad y lujuria. Lo más que Caeiro admite que se pueda llamar inmoral es que no le importa nada lo que los hombres sufren, y que la existencia de los enfermos es interesante porque es un hecho. Ricardo Reis no tiene nada de esto. Vive en sí mismo, con su fe pagana y su triste epicureísmo, pero una de sus actitudes es precisamente no herir a nadie. No le importan absolutamente nada los demás, ni siquiera lo bastante como para interesarse por su sufrimiento o por su existencia. Es moral porque es autosuficiente.

Se puede decir, comparando a estos tres poetas con las tres categorías de espíritu religioso y comparando el sensacionismo por el momento (quizá de manera poco apropiada) con una religión, que Ricardo Reis es el espíritu religioso normal de esa fe; Caeiro el místico puro; Alvaro de Campos el ritualista en exceso. Porque Caeiro pierde de vista la Naturaleza en la naturaleza, pierde de vista la sensación en la sensación, pierde de vista las cosas en las cosas. Y Campos pierde de vista la sensación en las sensaciones.

3. ALBERTO CAEIRO. PRÓLOGO DEL TRADUCTOR*

[dact.] [s.d.] PI 368-372

A primera vista parece que algo de Whitman está presente en estos poemas. No tengo información sobre los conocimientos de Caeiro de lenguas extranjeras, o del inglés y de Whitman en particular; sin embargo, según las apariencias, y después de una lectura muy superficial de los poemas, sospecho que los primeros eran como mucho, muy escasos y los segundos y terceros nulos. Sea como fuere, después de un detallado examen, no hay realmente influencia de Whitman aquí. Hay a lo sumo una coincidencia accidental y la coincidencia es sólo de tono, y por tanto más aparente que real. La diferencia esencial es enorme.

Los rasgos comunes a los dos poetas son el amor a la Naturaleza y la sencillez, y la asombrosa agudeza de la sensación. Pero mientras que Whitman ve con insistencia significados trascendentales en la Naturaleza, nada puede estar más lejos de la actitud de

* Original en inglés.

Caeiro que eso; es, en realidad, exactamente lo contrario de esta actitud. Y mientras que las sensaciones de Whitman son enormemente diversas e incluyen tanto lo natural como lo artificial y lo metafísico como lo físico, las de Caeiro excluyen constantemente incluso las cosas más «naturalmente artificiales» y son sólo metafísicas de ese modo negativo y extremadamente peculiar que es una de las novedades de su actitud.

Además, Caeiro tiene una filosofía perfectamente definida y coherente. Puede que no sea tan coherente en su palabra y en su frase como se podría desear de un filósofo; pero él no es filósofo, sino poeta. Puede que esta filosofía no sea coherente desde el principio, pero se hace más y más definida a medida que leemos hasta que, en los poemas finales de *El Guardador de Rebaños* toma una forma definida e inconfundible. Es ésta la de un objetivismo absoluto definido de una forma bastante perfecta. El sistema más completo de objetivismo absoluto que nunca tuvimos, sea de un filósofo o de un escritor. Hay filosofía en Whitman, pero es la filosofía de un poeta y no la de un pensador; y allí donde hay filosofía, no presenta una forma original, siendo sólo original el sentimiento. No es así en Caeiro, en el que tanto pensamiento como sentimiento son totalmente nuevos.

Finalmente, aunque ambos sean «sensacionistas», el sensacionismo de Caeiro es de un tipo diferente del de Whitman. La diferencia, aunque parezca sutil y difícil de explicar, es con todo bastante clara. Consiste principalmente en esto: Caeiro se fija en una sola cuestión y la ve *claramente*; incluso cuando parece que la ve de forma compleja, se descubre que no es sino un medio de verla aún más claramente; Whitman se esfuerza por ver no claramente, sino profundamente. Caeiro ve sólo el objeto, esforzándose por separarlo en lo posible de todos los demás objetos y sensaciones o ideas que no formen parte, por así decirlo, del objeto en sí mismo. Whitman hace exactamente lo contrario: se esfuerza por unir el objeto con todos los demás objetos, con muchos otros, con el alma y el Universo y Dios.

Por último, son diferentes los temperamentos de los dos poetas. Incluso cuando piensa, el pensamiento de Whitman es un modo de su sentimiento, o por entero una disposición de ánimo en el sentido decadente y común. Incluso cuando Caeiro siente, su sentimiento es un modo de su pensamiento.

Esta descripción de sus diferencias se podría prolongar indefinidamente. Los sentimientos fuertemente democráticos de Whitman se podrían contrastar con la aversión de Caeiro hacia cual-

quier clase de humanitarismo, el interés de Whitman por todo lo humano con la indiferencia de Caeiro por todo lo que los hombres sienten, sufren o gozan.

Con todo, y después de meditarlo bien, cuando eliminamos la semejanza superficial derivada del estilo arrítmico de la poesía de ambos y la rebelión abstracta contra la civilización, se agotan las semejanzas entre ellos.

Además, Whitman tiene realmente sentido del ritmo métrico; es de un género especial, pero existe. El ritmo de Caeiro está ausente de forma notable. Es tan claramente intelectual que los versos no tienen ninguna oleada de sentimiento de la que se pueda derivar su movimiento rítmico.

¿Cuál es, en suma, el valor de Caeiro, su mensaje para nosotros, como suele decirse? No es difícil de determinar. A un mundo inmerso en diversas clases de subjetivismo aporta un objetivismo absoluto, más absoluto de lo que lo fue nunca el objetivismo pagano. A un mundo supercivilizado vuelve a traer la naturaleza absoluta. A un mundo imbuido de humanitarismo, problemas de la clase trabajadora, sociedades éticas, movimientos sociales, aporta un desprecio absoluto por el destino y la vida del hombre, lo cual, si bien es excesivo, es el fin natural para él y un magnífico correctivo. Wordsworth opuso el hombre natural al artificial; el «Hombre natural» es para Caeiro tan artificial como cualquier otra cosa excepto la Naturaleza.

Nuestra primera impresión de Caeiro es que todo el mundo sabe lo que nos dice, que no hay por eso necesidad de decirlo, pero es la vieja historia del huevo de Colón. Si todo el mundo lo sabe, ¿por qué nadie lo ha dicho? Si no merece la pena decirlo, pero es cierto, ¿por qué todos los poetas han dicho lo contrario?

4. PREFACIO DE RICARDO REIS

[dact.] [¿1917?] PI 359-362

Desde luego que la obra tiene defectos, y defectos que siendo para mí muy patentes no empañan, salvo lo poco en que lo empañan, el esplendor de la obra.

* Rasgó Caeiro la niebla cristiana que encubre la naturaleza y las emociones que de ella nacen. Pero ni rasgó enteramente esta niebla, ni del todo la consiguió apartar de ante sus propios ojos. Ambas imperfecciones eran de esperar. Que no rasgase del todo esta niebla

era claro de antemano, pues esto no podía ser obra de un hombre, sino de generaciones de hombres, que sólo una no bastaría. Que no la apartara del todo de ante sus propios ojos también era de esperar; pues en su alma, como en la de todos nosotros, yacía, pese a la aspiración al objetivismo, el fermento subjetivista cristiano, que, sin que lo notemos, forma parte consubstanciada de la esencia de nuestro ser espiritual. El más pagano de nosotros tiene que expresarse en un lenguaje cristiano, porque las palabras en sus relaciones entre sí y el sentido de cada una aisladamente (de por sí) están cristianizadas. Como ya no hablamos griego, tampoco pensamos en griego. Por eso en la obra de Caeiro aparecen algunos elementos que, aunque no escondan su esencia, la contradicen. Enumeraré esos elementos.

Para enumerarlos, escogeré primero el más evidente de todos, la forma poética adoptada, que es para mí inadmisibles. Sé bien que esa forma tiene un ritmo propio, que no se confunde con el ritmo de los versos libres de Whitman, ni con el de los versos libres de los franceses modernos. Ese ritmo, con todo, nace en verdad de una incompetencia para colocar el pensamiento dentro de moldes estables; es demasiado fácil para que lo podamos considerar un valor. El objetivista debe, por encima de todo, convertir sus poemas en *objetos*, con contornos definidos, cuidando de que obedezcan las leyes exteriores a sí mismos, como la piedra cuando cae obedece a la gravedad que, siendo parte de la «lógica» de su movimiento, no es parte de su personalidad material, exclusivamente considerada como tal.

Apuntaré en seguida como defecto —más grave para mí, aunque, lo sé bien, mucho menos grave para otros— el baño tibio de emotividad cristiana en que algunos poemas están envueltos, la simbología cristiana de que algunos de ellos, incluso, se sirven. Se cierne sobre parte del libro un romanticismo naturalista como el que enseñaron a Europa los melifluos cánticos del abominable fundador de la orden franciscana. Por otros pasa, como materia estética aún disculpable, un soplo de mitología cristiana que desentona con el carácter de la obra.

Si la obra fuese de un cristiano o de un mero emotivo sin una filosofía subyacente a su arte, pasaría ese defecto, que, por otra parte, no sería sino un pecado más contra la naturaleza. Pero en la obra del más pagano, sustancialmente, de todos los autores de todos los tiempos, tal elemento desconsuela y desconcierta, hiere y aflige.

Apuntaré el tercero, que es el último defecto. No es éste ya de

la obra en su conjunto, sino de la trayectoria que sigue. Lo disculpo porque la enfermedad y, antes de ella, una de esas perturbaciones emotivas que el hombre fuerte —y tal debe ser el pagano— ni siquiera en su juventud debe sentir, la provocaron. Me refiero al camino seguido por la inspiración de Caeiro a partir del final de *El Guardador de Rebaños*; esto es, a partir de los dos pequeños poemas *El Pastor Amoroso* hasta el final. El cerebro del poeta se torna confuso, su filosofía se entorpece, sus principios sufren la derrota que, en la indisciplina del alma, representa espiritualmente lo mismo que la victoria innoble de una revolución de esclavos. El lector que haya seguido la curva ascensional de *El Guardador de Rebaños* verá, pasado este conjunto de poemas, cómo la inspiración se deteriora y se confunde. No se desvía propiamente, sino que sufre la intrusión de elementos extraños a ella. Que el amigo disculpe al crítico cuando se ve forzado a afirmar que el poeta murió a tiempo. Es posible que hubiera cambiado. No lo sé. Toda posibilidad de este género es absurda, porque lo que fue era lo que tenía que ser, que así lo quisieron, bajo la mano invisible del *Hado*, los dioses señores de la materia de nuestro mundo.

Estos tres defectos a mi ver empañan esta obra. Son inevitables: uno, por el medio intelectual moderno en que el autor vivía; otro, por la propia espontaneidad y sencillez de la obra que buscaba expresarse sin cuidar la forma, escrúpulo que al discípulo más que al maestro compete; otra [sic], por la enfermedad y por la perturbación del espíritu. Son defectos inevitables, digo; no dejan por eso de ser defectos, pero los defectos inevitables son, en toda obra, los menores. Así esta obra, que se yergue dominante por encima de nuestra civilización abyecta, no tiene sino los defectos que le vienen de respirar el aire sobre el cual va elevándose. A otros, los discípulos, compete expurgar las consecuencias de los defectos que todavía empañan la causa. Pero el Maestro, que fue el primero en veinte siglos de niebla en dejar ver los contornos de los montes y la realidad directa de las piedras y de las flores, no podrá ser olvidado mientras los hombres no se aparten por completo de los caminos del mundo y la materia humana de que fueron hechos.

5. PREFACIO DE RICARDO REIS:
[A LOS POEMAS DE A. CAEIRO]

[dact.] [¿1917?] PI 364-368

Tampoco se asemeja al politeísmo de la India, y la diferencia ha sido señalada, con una distinción sutilísima y justa, en una frase de Herodoto, donde dice que los dioses de la India eran (son) de forma humana, pero los de Grecia de naturaleza humana (*intercalar los términos griegos*).

Caeiro en su objetivismo total, o mejor, en su tendencia constante hacia un objetivismo total, es frecuentemente más griego que los propios griegos. Dudo que algún griego escribiera aquella frase culminante de *El Guardador de Rebaños*:

*La Naturaleza es partes sin un todo**

en la que el objetivismo llega a su conclusión fatal y última, la negación de un Todo, que la experiencia de los sentidos no autoriza sin la intromisión, externa en este caso, del pensamiento. Aquí, como en otros puntos, Caeiro es, como digo, más griego que los griegos.

Hablo de mí porque, al final, de nadie podría hablar mejor. También me entrego, según mis posibilidades y carácter, al mismo ejercicio literario que Caeiro. Y en las composiciones con que los dioses me conceden entretener mis ocios, soy, como discípulo, del mismo paganismo que Caeiro, aunque añadiéndole la forma más precisa que, a mi juicio, la esencia necesita y la creencia en la realidad exterior y absoluta de los Dioses antiguos, que mi condición religiosa me exige sin que yo pretenda hurtarme a esa solicitud. Pero sin Caeiro todo esto me sería imposible. Yo soy, es cierto, un pagano nato. Por un *lusus naturae*, cuya razón desconozco, pero que es curioso que sucediera a poca distancia en el tiempo de aquel que Caeiro representa, nací con un temperamento tal que el objetivismo me es natural y propio. Pero, repito, me habría quedado, como mucho, preso de un malestar instintivo e inexplicable, descreyente en el cristianismo y sin creencia posible, si no me hubiera llegado la revelación de la obra de Caeiro. Yo era como el ciego de nacimiento en el que existe, sin embargo, la posibilidad de ver; y mi relación con *El Guardador de Rebaños* fue

* OP, 160.

la mano de cirujano que me abrió, con los ojos, la vista. En un momento se me transformó la Tierra, y todo el mundo adquirió el sentido que yo instintivamente tenía. Expongo estos hechos no sólo para mostrar lo que es, en un terreno apropiado, la influencia de la obra de Caeiro, sino también para que el lector, sabiéndome así agradecido y en la medida en que soy agradecido, pueda descontar de mis palabras cuanto considere debido a lo que en ellas haya puesto mi agradecida admiración de excesivo o deformador. Dicho esto, paso de mí, y voy al caso general de lo que esta obra ingente representa.

En algunas de las consideraciones que aquí fueron hechas, recogió el lector escrupuloso, que ya lo había sido de la obra, algunos elementos para comprender a qué me refiero.

Que la obra de Caeiro representa una tendencia ascendente (dentro del *G[uardador] de R[ebaños]*) hacia el objetivismo absoluto no hay que dudarlo, pues para no dudar basta leer. Obsérvese que ese objetivismo absoluto está al mismo tiempo en el instinto primario de las emociones y sentidos, y en el instinto derivado de las ideas, porque esta obra es, como todas las grandes obras de todos los tiempos, un compuesto homogéneo donde, a la par de la profunda originalidad de los tipos de emociones, se encuentra la profunda originalidad de las ideas, sus parejas, que las acompañan, y donde, a la par de la profundidad que comportan esas ideas y esas emociones, se encuentra la gran sencillez de la forma y de la expresión de las ideas.

Estoy seguro de que muchos lectores de esta obra dirán, cuando lleguen a su final, que es excesivamente sencilla y fácil de hacer. Tendremos, una vez más, el viejo caso, ya secularmente proverbial, del huevo de Cristóbal Colón (Cristovão Colombo). No hay nada más fácil que hacer cosas *análogas*, una vez vista ésta; ciertamente nada hay más fácil. Es proverbial que el segundo paso no cuesta, y menos todavía cuando el primer paso es dado por otros. No juzgue, sin embargo, cualquier poetastro de entre los lectores que, a no ser el plagio vulgar o el calco directo de Caeiro, es fácil escribir en este género cosas que sean sentidas y fuertes. Ni juzgue, menos aún, que es fácil, aunque es posible, hacerlas originales dentro de la misma orientación.

Incluso si nada de todo esto fuese verdad y esta obra no tuviese nada de original, de profundamente nuevo, supondría ciertamente, y eso es innegable, entre las obras poéticas de nuestra época, que la introspección excesiva torna estériles, la preocupación de la violencia torna absurdas, o el prejuicio social aleja del arte, un manantial

de pureza y de frescor. Aunque no pudiéramos buscar más en la obra de Caeiro, siempre podríamos buscar en ella la Naturaleza. Llena de pensamiento, nos libera de todo el dolor de pensar. Llena de emoción, nos libera del peso inútil de sentir. Llena de vida, nos aparta del peso irremediable de la vida que es forzoso que vivamos.

Y así, aunque no fuese de la grandeza que yo creo que es, sería todavía grande y rica. Hay momentos en que finalmente creo que la verdad completa está en la unión de estas dos opiniones y que la obra de Caeiro es todavía mayor, porque, además de su originalidad profunda y reveladora, es una cosa natural que encanta y libera. Son momentos en los que, sin olvidar lo que representa de renacimiento pagano, sólo busco en ella consolarme de las maldades y de las injusticias de la vida. Aspiro entonces en estos versos inmortales la tranquilidad y el reposo. Porque esta obra, además de lo que tiene de innovación, es un reposo y una liberación, un refugio y una libertación.

[Var.:] Aspiro entonces en esos versos inmortales la tranquilidad y el sosiego. Porque esta obra, que salvo por la forma es completa, es un refugio además de ser una libertación; y es un reposo siendo además una liberación.

6. NOTAS PARA LA MEMORIA DE MI MAESTRO CAEIRO. ALVARO DE CAMPOS*

Conocí a mi maestro Caeiro en circunstancias excepcionales —como todas las circunstancias de la vida y en especial las que, sin ser nada en sí mismas, acaban por serlo todo en los resultados.

Dejé, casi a las tres cuartas partes, mis estudios de ingeniería naval en Escocia; hice un viaje al Oriente; al regreso, tras desembarcar en Marsella y sintiendo gran tedio para continuar, vine por tierra a Lisboa. Un primo mío me llevó un día de excursión al Ribatejo; conocía a un primo de Caeiro y tenía negocios con él; me encontré con el que habría de ser mi maestro en casa de ese primo. No hay nada más que contar, pues esto es pequeño como toda fecundación.

Veo todavía con claridad de alma, que las lágrimas del recuerdo no empañan, porque la visión no es externa... Lo veo delante de

* Publicado por primera vez en *Presença* n.º 30, enero-febrero 1931. Después apareció en PDE (pp. 155-163) y finalmente en TCI (pp. 265-272). Traducido de PDE. Alvaro de Campos tiene un poema relacionado con estas notas. OP, 461. Igualmente Ricardo Reis dedicaría un poema al maestro Caeiro, OP, 187-188.

mí, lo veré quizá eternamente como por primera vez lo vi. Primero los ojos azules de niño que no tienen miedo; después los pómulos ya un poco salientes, el color un poco pálido y el extraño aire griego, que le venía de dentro y era un sosiego, y no de fuera, porque no era expresión ni facciones. El cabello, casi abundante, era rubio, pero si faltaba luz se tornaba castaño. Era de estatura mediana, tendiendo a alto, pero encorvado, sin los hombros erguidos. Su gesto era blanco y la sonrisa era como era, la voz era igual, lanzada en el tono de quien pretende decir sólo lo que está diciendo —ni alta ni baja, clara, libre de intenciones, de dudas, de timideces. La mirada azul no sabía dejar de mirar. Si nuestra observación se sorprendía por algo, lo descubría: la cabeza, sin ser alta, era poderosamente blanca. Repito: era por su blancura, que parecía mayor que la de la cara pálida, por lo que tenía majestad. Las manos un poco delgadas, pero no mucho; la palma era ancha. La expresión de la boca, lo último en que se reparaba —como si hablar fuese para este hombre menos que existir—, era la de una sonrisa como la que se atribuye en verso a las cosas bellas inanimadas, sólo porque nos agradan —flores, campos amplios, aguas con sol— una sonrisa de existir y no de hablarnos.

¡Maestro mío, maestro mío, perdido tan pronto! Vuelvo a verlo en la sombra que soy en mí; en la memoria que conservo de lo que soy de muerto...

Fue durante nuestra primera conversión... Como fue, no lo sé, y él dijo: «Hay aquí un chico, Ricardo Reis, al que le gustará conocer: es muy diferente de usted». Y después añadió: «todo es diferente de nosotros y por eso todo existe».

Esta frase, dicha como si fuese un axioma de la tierra, me sedujo con un estremecimiento, como el de todas las primeras percepciones, que me llegó hasta los cimientos del alma. Pero, al contrario de la seducción material, el efecto en mí fue el de recibir de repente, en todas mis sensaciones, una virginidad que nunca había tenido.

Refiriéndome, una vez, al concepto directo de las cosas que caracteriza la sensibilidad de Caeiro, le referí, con amiga perversidad, que Wordsworth se refiere a un insensible a través de la expresión:

*A primrose by the river's brim
A yellow primrose was to him,
And it was nothing more.*

Y traduje (omitiendo la traducción exacta de «primrose», pues

no sé nombres de flores ni de plantas): «Para él una flor a la vera del río era una flor amarilla y no era nada más».

Mi maestro Caeiro sonrió: «ese simple veía bien: una flor amarilla no es realmente sino una flor amarilla».

Pero de repente pensó.

«Hay una diferencia», añadió. «Depende si se considera la flor amarilla como una de las varias flores amarillas, o sólo como aquella flor amarilla.»

Y después dijo:

«Lo que su poeta inglés quería decir es que para este hombre esa flor amarilla era una experiencia vulgar, o cosa conocida. Ahora, esto no está bien. Toda cosa que vemos, debemos verla siempre por primera vez, porque realmente es la primera vez que la vemos. Entonces cada flor amarilla es una nueva flor amarilla, aunque sea lo que se dice la misma flor de ayer. La gente no es ya lo mismo, ni la flor la misma. El mismo amarillo no puede ser ya el mismo. Qué lástima que la gente no tenga exactamente los ojos para saber esto, porque entonces seríamos todos felices.»

Mi maestro Caeiro no era un pagano: era el paganismo. Ricardo Reis es un pagano, António Mora es un pagano, yo soy un pagano; hasta Fernando Pessoa sería un pagano, si no fuera un ovillo enrollado hacia dentro. Pero Ricardo Reis es un pagano por carácter, António Mora es un pagano por inteligencia, yo soy un pagano por rebelión, esto es, por temperamento. En Caeiro no había explicación para el paganismo: había consubstanciación.

Voy a definir esto como se definen las cosas indefinibles, con la cobardía del ejemplo. Una de las cosas que más nítidamente nos sacuden al compararnos con los griegos es la ausencia del concepto de infinito, la repugnancia de los griegos a lo infinito. Ahora bien, mi maestro Caeiro tenía ese mismo concepto. Voy a contar, creo que con gran exactitud, la asombrosa conversación en la que me lo reveló.

Me refería, desarrollando por otra parte lo que dice en uno de los poemas de *El Guardador de Rebaños*, que no sé quién le había llamado en alguna ocasión «poeta materialista». Sin encontrar la frase justa, porque mi maestro Caeiro no es definible con ninguna frase justa, dije, a pesar de todo, que no era totalmente absurda la atribución. Y le expliqué, más o menos bien, qué es el materialismo clásico. Caeiro me escuchó con una atención dolorosa en la cara y después me dijo bruscamente:

«Pero eso es muy estúpido. Es una cosa de curas sin religión, y por tanto sin ninguna disculpa.»

Me quedé atónito, y le apunté varias similitudes entre el materialismo y su doctrina, salvo la poesía de esta última. Caeiro protestó:

«Pero eso que Vd. llama poesía es todo. Ni siquiera es poesía: es ver. Esa gente materialista está ciega. Vd. dice que ellos dicen que el espacio es infinito. ¿Dónde han visto ellos eso en el espacio?»

Y yo desorientado. «¿Pero Vd. no concibe el espacio como infinito? ¿Usted no puede concebir el espacio como infinito?»

«No concibo nada como infinito. ¿Cómo puedo concebir yo algo como infinito?»

«Hombre», dije yo, «suponga un espacio. Más allá de ese espacio hay más espacio, más allá de éste más y después más y más... No acaba...».

«¿Por qué?» dijo mi maestro Caeiro.

Sufrió un terremoto mental. «Suponga que acaba», grité. «¿Qué hay después?»

«Si acaba, después no hay nada», contestó.

Esta clase de argumentación, acumulativamente infantil y femenina, y por tanto incontestable, me ató el cerebro durante unos momentos.

«¿Pero Vd. concibe eso?», dejé caer finalmente.

«¿Si concibo qué? ¿Que una cosa tenga límites? ¡Pues claro! Lo que no tiene límites no existe. Existir es que existan otras cosas, y por tanto que cada cosa sea limitada. ¿Qué cuesta concebir que una cosa es una cosa, y que no está siempre siendo otra cosa que está más adelante?»

En ese momento sentí carnalmente que estaba discutiendo, no con otro hombre, sino con otro universo. Hice una última tentativa, un rodeo que me obligué a sentir como legítimo.

«Mire, Caeiro... Considere los números... ¿Dónde acaban los números? Tomemos cualquier número, el 34, por ejemplo. Después tenemos el 35, el 36, el 37, el 38 y así sin poder parar. No hay número tan grande que no haya un número mayor...»

«Pero eso son sólo números», protestó mi maestro Caeiro.

Y después añadió, mirándose con una formidable infancia:

«¿Qué es el 34 en la realidad?»

Hay frases repentinas, profundas porque vienen de lo profundo, que definen a un hombre, o mejor, con las que un hombre se define sin definición. No se me olvida aquella con que una vez Ricardo Reis se me definió. Se hablaba de mentir, y él dijo: «Abomino la mentira, porque es una inexactitud.» Todo Ricardo

Reis —pasado, presente y futuro— está contenido en eso.

Mi maestro Caeiro, como no decía sino lo que era, puede ser definido por cualquier frase suya, escrita o hablada, sobre todo después del período que empieza a partir de la mitad de *El Guardador de Rebaños*. Pero entre tantas frases que escribió y se imprimen, entre tantas que me dijo y relato o no relato, la que lo contiene con mayor simplicidad es aquella que una vez me dijo en Lisboa. Se hablaba de algo que tenía que ver con las relaciones de cada cual consigo mismo. Y yo pregunté de repente a mi maestro Caeiro, «¿Está contento consigo mismo?». Y él respondió: «No: estoy contento». Era como la voz de la Tierra que es todo y nadie.

Nunca vi triste a mi maestro Caeiro. No sé si estaba triste cuando murió o en sus últimos días. Sería posible saberlo, pero la verdad es que nunca me atreví a preguntar, a quienes asistieron a su muerte, nada sobre su muerte o sobre cómo la encontró.

En todo caso, fue una de las angustias de mi vida —de las angustias reales entre tantas que han sido ficticias— que Caeiro muriera sin estar yo a su lado. Esto es estúpido pero humano, y así es.

Yo estaba en Inglaterra. Tampoco Ricardo Reis estaba en Lisboa; estaba otra vez en Brasil. Fernando Pessoa sí estaba, pero es como si no estuviera. Fernando Pessoa siente las cosas pero no se inmuta, ni siquiera por dentro.

Nada me consuela de no haber estado en Lisboa ese día, a no ser el consuelo que espontáneamente siento al pensar en mi maestro Caeiro. Nadie es inconsolable ante el recuerdo de Caeiro o de sus versos; y hasta la idea de la nada —la más pavorosa de todas si se piensa con la sensibilidad— tiene, en la obra y en el recuerdo de mi maestro querido, algo de luminoso y de elevado, como el sol sobre las nieves de las cumbres inalcanzables.

IV. Ricardo Reis

1. RICARDO REIS - SU VIDA

[ms.] [1914?] PI 385

El Dr. Ricardo Reis nació dentro de mi alma el día 29 de enero de 1914, hacia las 11 de la noche. Yo había estado oyendo el día anterior una extensa discusión sobre los excesos, especialmente de realización, del arte moderno. Según mi norma de sentir las cosas sin sentir las, me fui dejando ir en la onda de esta reacción momen-

tánea. Cuando reparé en lo que estaba pensando, vi que había erguido una teoría neoclásica y que la estaba desarrollando. La encontré bella y me pareció que sería interesante desarrollarla según principios que no adopto ni acepto. Se me ocurrió la idea de trasformarla en un neoclasicismo «científico» [...] reaccionar contra dos corrientes —tanto contra el romanticismo moderno, como contra el neoclasicismo a lo Maurras [...].

2. FEDERICO REIS

[CONSIDERACIONES SOBRE LA POESÍA DE RICARDO REIS]

[ms.] [¿1915?] PI 386-387

Toda la filosofía de la obra de Ricardo Reis se resume en un epicureísmo triste. Intentaremos sintetizarla.

Cada uno de nosotros —opina el Poeta— debe vivir su propia vida, aislándose de los demás y buscando solamente, dentro de una sobriedad individualista, lo que le agrada y le place. No debe buscar los placeres violentos y no debe huir de las sensaciones dolorosas que no sean extremas.

Buscando el mínimo de dolor o [...], el hombre debe buscar sobre todo la calma, la tranquilidad, absteniéndose del esfuerzo y de la actividad útil.

Esta doctrina la ofrece el poeta provisionalmente. En tanto que los bárbaros (los cristianos) dominen, ésta debe ser la actitud de los paganos. Una vez que desaparezca (si desaparece) el imperio de los bárbaros, la actitud podrá ser entonces otra. Por ahora no puede ser sino ésta.

Debemos tratar de obtener la ilusión de la calma, de la libertad y de la felicidad, cosas inalcanzables porque, respecto a la libertad, los propios dioses —sobre los que pesa el Hado— no la tienen; respecto a la felicidad, no la puede tener quien está exiliado de su fe y del medio en el que su alma debería vivir; y respecto a la calma, quien vive en la angustia compleja de hoy, quien vive siempre a la espera de la muerte, difícilmente puede fingirse calmo. La obra de Ricardo Reis, profundamente triste, es un esfuerzo lúcido y disciplinado por obtener cualquier tipo de calma.

- Todo esto se apoya en un fenómeno psicológico interesante: en una creencia real [?] y verdadera en los dioses de la Grecia antigua, admitiendo a Cristo [...] como un dios más, pero nada más —idea ésta de acuerdo con el paganismo y tal vez, en parte, inspirada por

la idea (puramente pagana) de Alberto Caeiro de que el Niño Jesús era «el dios que faltaba»^{*}.

3. PREFACIO DE RICARDO REIS A SU LIBRO *ODAS*

[dact.] [¿1917?] PI 387-389

El prefacio que hice a la obra de mi maestro Alberto Caeiro, habiéndome dado ocasión de consignar los principios fundamentales a los que apunta el esfuerzo, al que me uno, de la reconstrucción pagana, me dispensa, y esto me place, de la laboriosa tarea de poner un introito explicativo a estas Odas.

Sin embargo, en aquel prefacio no queda dicho a qué fines apunta esta reconstrucción; si busca, realmente, traer otra vez al mundo cristianizado el paganismo de los griegos y de los romanos, si busca algún otro fin de ámbito más humilde.

Aunque parezca que esta doble hipótesis contiene en sí la solución, no es así. Ese movimiento de reconstrucción pagana apareció sin que los mismos en cuyo espíritu se reveló sepan a qué fin del Destino apunta. Por esto, para nosotros dos, en quienes el fenómeno se dio, no tiene ningún sentido. Lo que sentimos como verdad dentro de nosotros lo traducimos en palabras, escribiendo nuestros versos sin mirar a qué se destinan.

Una reconstrucción real del paganismo parece trabajo necio en un mundo que por completo, hasta la médula de los huecos, se cristianizó y se desmoronó.

Depositémoslos como ofrendas, tablas votivas en el altar de los Dioses, agradecidos simplemente porque ellos nos hayan librado y puesto a salvo de aquel naufragio universal que es el cristismo^{**}.

Cita de Horacio

Llamemos a nuestra obra «reconstrucción pagana» porque lo es sin que lo queramos. Pero no hagamos de ella una política o una fuerza. Si los Dioses nos hicieran la gracia de revelarnos su antigua

^{*} Se refiere al VIII poema de *El Guardador de Rebaños*, publicado por primera vez en *Presença* n.º 30, Coimbra, enero-febrero 1931. OP. 143-146. Esta idea también la expresa Reis en OP. 303-304.

^{**} Mantenemos la alternancia *cristismo/cristianismo* de los originales.

verdad, contentémonos con mantenerles doméstico el culto impoluto. Si la ofrenda que les hacemos en el altar doméstico es bella, basta que ellos en su soberana ciencia la acepten por buena. En este acto de culto, piadosamente realizado, cese todo objetivo consciente de nuestra obra religiosa.

4. [ALVARO DE CAMPOS:] RICARDO REIS*

[s.d.] PI 389-390

Nuestro Ricardo Reis tuvo una feliz inspiración, si es que él, explicaciones aparte, se sirve de la inspiración, cuando redujo a seis líneas su arte poética:

No el arte poética, sino la suya. Que ponga en la mente activa el solo esfuerzo de la «altura» (sea eso lo que sea), lo concedo, aunque me parezca estrecha una poesía limitada al poco espacio que es propio de las cimas. Pero la relación entre la altura y los versos de un determinado número de sílabas me es más velada. Y, es curioso —el poema, salvo la historia de la altura, que es personal y por eso se queda con Reis, que además la guarda para sí— está lleno de verdad:

Que cuando es alto y regio el pensamiento,

*Súbdita a frase o busca
E o escravo ritmo o serve***

Dejando aparte que el pensamiento debe ser emoción y, otra vez, la tal altura, es cierto que, *concebida* fuertemente la emoción, la frase que la define se hace espontánea y el ritmo que la traduce surge a través de la frase. No concibo, sin embargo, que las emociones, ni siquiera las de Reis, estén universalmente sometidas a odas sáficas o alcaicas, y que Reis, ya diga a un muchacho que no le huya, ya diga que le apena tener que morir, lo tenga que hacer forzosamente en frases súbditas que son más largas dos veces y dos veces más cortas, y en ritmos esclavos que no pueden acompañar a las frases súbditas sino en diez sílabas a las dos primeras y en seis

* Transcrito y publicado por primera vez por María Aliete Galhoz en OP, 1960.

** Súbdita la frase lo busca/ y el esclavo ritmo lo sirve». OP, 225. Publicado por primera vez en *Athena* n.º 1, octubre 1924.

silabas a las dos segundas*, en una gradación de paso desconcertante para la emoción.

No censuro a Reis más que a cualquier otro poeta. Lo aprecio realmente y, para decir verdad, por encima de muchos, de muchísimos. Su inspiración es estrecha y densa, su pensamiento sobrio y compacto, su emoción real, aunque demasiado dirigida al punto cardinal llamado Ricardo Reis. Pero es un gran poeta —por eso lo admiro— si es que hay grandes poetas en este mundo, fuera del silencio de sus propios corazones.

5. (¿RICARDO REIS?)

[dact.] [s.d.] PI 390-391

Debe haber, en el poema más pequeño de un poeta, algo en que se note que existió Homero.

La novedad, en sí misma, no significa nada si no hay en ella una relación con lo que la precedió. Ni realmente hay novedad sin que se dé esta relación. Sepamos distinguir lo nuevo de lo extraño, lo que, conociendo lo conocido, lo transforma y varía, y lo que viene de fuera sin conocer nada. Entre los escritores que descienden con novedad de la vieja estirpe y los que se presentan como nuevos por pertenecer a una estirpe desconocida hay la misma diferencia que entre el hombre que nos da una sensación de novedad por las frases nuevas que dice y el que nos da una sensación de novedad porque, hablando mal nuestra lengua, nos dice desfiguradamente cualquier frase.

6. [CONTROVERSIA ENTRE ALVARO DE CAMPOS Y RICARDO REIS]

[ms.] 9.4.30 PI 391-393

Alvaro de Campos:

La poesía es aquella forma de la prosa en que el ritmo es artificial. Este artificio, que insiste en crear pausas especiales y antinaturales distintas de las que la puntuación define, aunque a veces coincidentes con ellas, es dado por la escritura del texto en

* Corresponden al endecasílabo y al heptasílabo español.

líneas separadas, llamadas versos, preferiblemente comenzadas por mayúsculas* para indicar que son como períodos absurdos, pronunciados separadamente. Se crean, por este proceso, dos tipos de sugerencias que no existen en la prosa: una sugerencia rítmica, de cada verso en sí mismo como persona independiente, y una sugerencia acentual, que incide sobre la última palabra del verso, donde artificialmente se hace una pausa, o sobre la única palabra, si hay sólo una, que así queda en un aislamiento que no está en letra itálica.

A la pregunta: ¿por qué ha de haber ritmo artificial?, se responde: porque la emoción intensa no cabe en la palabra; tiene que descender al grito o elevarse al canto. Y como decir es hablar y, si no se puede gritar hablando, hay que cantar hablando, y cantar hablando es poner música al habla; y, como la música es extraña al habla, se pone [?] música al habla disponiendo las palabras de modo que contengan una música que no esté en ellas, que sea pues artificial en relación con ellas. Esto es la poesía: cantar sin música. Por eso los grandes poetas líricos, en el gran sentido del adjetivo «lírico», no son musicables. ¿Cómo van a serlo si son musicales?

Ricardo Reis:

Dice Campos que la poesía es una prosa en la que el ritmo es artificial. Considera la poesía como una prosa que engloba música, de ahí el artificio. Yo, sin embargo, diría más bien que la poesía es una música que se hace con ideas y por eso con palabras. Considerad qué será hacer música con ideas en vez de con emociones. Con emociones haréis sólo música. Con emociones que caminan hacia ideas, que se agregan ideas para definirse, haréis canto. Con ideas sólo, conteniendo solamente [?] lo que de emoción hay necesariamente en todas las ideas, haréis poesía. Y así el canto es la forma primitiva de la poesía porque es el camino hacia ella [Var.: no es la primera forma de la poesía, sino el camino hacia ella].

Cuanto más fría la poesía, más verdadera. La emoción no debe entrar en la poesía sino como elemento dispositivo del ritmo, que es la supervivencia lejana de la música en el verso. Y ese ritmo, cuando es perfecto, debe surgir antes de la idea que de la palabra. Una idea perfectamente concebida es rítmica en sí misma; las palabras que la expresen perfectamente no tienen poder para

* En portugués es más frecuente que en español el empleo de mayúsculas en inicio de verso.

apocarla. Pueden ser duras y frías: no importa, son las únicas y por eso las mejores. Y, siendo las mejores, son las más bellas.

De nada sirve el simple ritmo de las palabras si no contienen ideas. No hay nombres bellos sino por la evocación que los hace nombres. Que alguien se arrulle con los nombres propios de Milton es justo si se conoce lo que expresan, absurdo si se ignora, pues no hay más que un sueño del entendimiento, del que las palabras son el sopor.

7. RICARDO REIS: [EL ARTE DE ALVARO DE CAMPOS]*

[s.d.] PI 394-398

Un poema es la proyección de una idea en palabras a través de la emoción. La emoción no es la base de la poesía; es tan sólo el medio del que la idea se sirve para reducirse a palabras.

No veo, entre la poesía y la prosa, la diferencia fundamental, peculiar de la propia disposición de la mente, que Campos establece. Desde el momento en que se utiliza la palabra, se está usando un instrumento al mismo tiempo emotivo e intelectual. La palabra contiene una idea y una emoción. Por eso no hay prosa, ni la más rígidamente científica, que no rezume un jugo emotivo. Por eso no hay exclamación, ni siquiera la más abstractamente emotiva, que no implique al menos el esbozo de una idea.

Se podrá alegar, por ejemplo, que la exclamación —«Ah», digamos— no contiene ningún elemento intelectual. Pero no existe un «ah», así escrito aisladamente, sin relación con algo anterior. O consideramos el «ah» como hablado y en el tono de la voz va el sentimiento que lo anima, y por tanto la idea ligada a la definición de ese sentimiento; o el «ah» responde a alguna frase, o por ella se forma, y manifiesta una idea que esa frase provocó.

En todo lo que se dice —poesía o prosa— hay idea y emoción. La poesía difiere de la prosa solamente en que elige un nuevo medio exterior, más allá de la palabra, para proyectar la idea en palabras a través de la emoción. Este medio es el ritmo, la rima, la estrofa; o todos, o dos, o sólo uno. Pero menos de uno solo no creo que pueda ser.

La idea, al servirse de la emoción para expresarse en palabras,

* Transcrito y publicado por primera vez por María Aliete Galhoz, en OP, 1960.

perfila y define esta emoción, y el ritmo, o la rima, o la estrofa, son la proyección de este perfil, la afirmación de la idea a través de una emoción que, si la idea no la perfilara, se extravasaría y perdería su propia capacidad de expresión.

Es lo que a mi entender sucede en los poemas de Campos. Son un trasvase de emoción. La idea sirve a la emoción, no la domina. Y el hombre —poeta o no poeta— en quien la emoción domina a la inteligencia retrocede la forma de su ser a estadios anteriores de la evolución, en que las facultades de inhibición dormían aún en el embrión de la mente. Es imposible que el arte, que es un producto de la cultura, o sea del desarrollo supremo de la conciencia que el hombre tiene de sí mismo, sea tanto más superior cuanto mayor sea su semejanza con las manifestaciones mentales que distinguen los estados inferiores de la evolución cerebral.

La poesía es superior a la prosa porque expresa, no un grado superior de emoción, sino, al contrario, un grado superior del dominio de ella, la subordinación del tumulto en que la emoción se expresaría naturalmente (como con razón dice Campos) al ritmo, a la rima, a la estrofa.

Como el estado mental en el que se forma la poesía es verdaderamente más emotivo que aquellos en que naturalmente se forma la prosa, es necesario que se aplique al estado poético una disciplina más dura que la que se emplea en el estado prosaico de la mente. Y esos artificios —el ritmo, la rima, la estrofa— son instrumentos de tal disciplina.

En el sentido en que Campos dice que son artificios el ritmo, la rima y la estrofa, se puede decir que son artificios la voluntad que corrige defectos, el orden que vigila sociedades, la civilización que reduce los egoísmos a la forma sociable.

En la prosa más propiamente prosa —la prosa científica o filosófica—, la que expresa directamente ideas y sólo ideas, no es necesaria una gran disciplina, pues en la misma circunstancia de ser sólo de ideas ya hay suficiente disciplina. En la prosa más generalmente emotiva, como la que distingue la oratoria o tiene carácter descriptivo, hay que atender más al ritmo, a la disposición, a la organización de las ideas, pues éstas están allí en menor número y no forman el fundamento de la materia. En la prosa ampliamente emotiva —aquella cuyos sentimientos podrían con la misma facilidad ser expuestos en poesía— hay que atender más que nunca a la disposición de la materia y al ritmo que acompaña la exposición. Este ritmo no está definido, como lo está en el verso, porque la prosa no es verso. Lo que verdaderamente Campos hace, cuando

escribe en verso, es escribir prosa ritmada con pausas mayores marcadas en determinados puntos, con fines rítmicos, y esos puntos de pausa mayor los determina mediante los finales de los versos. Campos es un gran prosista, un prosista con una gran ciencia del ritmo; pero el ritmo del cual tiene la ciencia es el ritmo de la prosa, y la prosa de que se sirve es aquella en que se introducen, además de los signos corrientes de puntuación, una pausa mayor y especial que Campos, como hicieron sus compañeros anteriores y semejantes, determinó representar gráficamente por la línea quebrada al final, por la línea dispuesta como lo que se llama un verso. Si Campos, en lugar de hacer eso, inventase un signo nuevo de puntuación —digamos el trazo vertical (|)— para determinar este tipo de pausa, y quedáramos enterados de que allí debía hacerse una pausa del mismo estilo de pausa con que se pausa al final de un verso, no haría nada diferente, ni establecería la confusión que ha establecido.

La disciplina es natural o artificial, espontánea o reflexiva. Lo que distingue el arte clásico propiamente dicho, el de los griegos e incluso el de los romanos, del arte pseudoclásico, como el de los franceses en sus siglos de fijación, es que la disciplina del uno está en las emociones mismas con una armonía natural del alma que rechaza naturalmente lo excesivo, incluso al sentirlo; y la disciplina del otro está en una determinación de la mente de no permitirse sentir por encima de cierto nivel. El arte pseudoclásico es frío porque es una regla; el clásico tiene emoción porque es armonía.

Casi se concluye de lo que dice Campos que el poeta vulgar siente espontáneamente con la amplitud que naturalmente proyectaría en versos como los que él escribe; y después, reflexionando, sujeta esta emoción a cortes y retoques y a otras mutilaciones o alteraciones, en obediencia a una regla exterior. Ningún hombre fue nunca poeta así. La disciplina del ritmo se aprende hasta que llega a ser una parte del alma: el verso que la emoción produce nace ya subordinado a esa disciplina. Una emoción naturalmente armónica es una emoción naturalmente ordenada; una emoción naturalmente ordenada es una emoción naturalmente traducida a un ritmo ordenado, pues la emoción da el ritmo, y el orden que hay en ella da el orden que hay en el ritmo.

En la palabra la inteligencia da la frase, la emoción el ritmo. Cuando el pensamiento del poeta es alto, esto es, formado de una idea que produce una emoción, ese pensamiento, ya de por sí armónico por la unión equilibrada de idea y emoción, y por la nobleza de ambas, transmite ese equilibrio de emoción y de

sentimiento a la frase y al ritmo, y así, como dije, la frase, súbdita del pensamiento que la define, lo busca y el ritmo, esclavo de la emoción que ese pensamiento agregó a sí mismo, lo sirve*.

8. PREFACIO DE R. REIS: [A LOS POEMAS DE ALBERTO CAEIRO]

[dact.] [¿1917?] PI 399-400

Cuando hace casi cuatro años tuve ocasión de mostrar a Alberto Caeiro en Lisboa a qué principios condujo su obra, él negó que condujera a tales principios. Para Caeiro, objetivista absoluto, hasta los dioses paganos eran una deformación del paganismo. Objetivista abstracto, los dioses estaban de más en su objetivismo. El se daba cuenta de que estaban hechos a imagen y semejanza de las cosas materiales; pero no eran las cosas materiales, y eso le bastaba para que no fueran nada.

Las cosas para mí tienen otro sentido. Los dioses griegos representan la fijación abstracta del objetivismo que concreta. No podemos vivir sin ideas abstractas porque sin ellas no podemos pensar. Lo que debemos es evitar atribuirles una realidad que no derive de la materia de donde las extrajimos. Así sucede con los dioses. Las ideas abstractas no tienen verdadera realidad: tienen, sin embargo, una realidad humana, relativa solamente al lugar que el animal hombre tiene en la tierra. Los dioses pertenecen a la categoría de las abstracciones en lo que respecta a su relación con la realidad, pero no pertenecen a esa categoría como abstracciones porque no lo son. Como las ideas abstractas nos sirven para conducirnos entre las cosas, los dioses nos sirven también para conducirnos entre los hombres. Los dioses son por tanto reales e irreales al mismo tiempo. Son irreales porque no son realidades, pero son reales porque son abstracciones concretadas. Una abstracción concretada pasa a ser pragmáticamente real; una abstracción no concretada no es real ni siquiera pragmáticamente. Platón, erigiendo en personas abstractas *las ideas*, siguió el viejo proceso pagano de la creación de dioses; colocó, sin embargo, a sus dioses demasiado lejos. Una idea sólo se torna un Dios cuando es devuelta a la concreción. Pasa entonces a ser una fuerza de la Naturaleza. Esto es un Dios. Si esto es una realidad o no, no lo sé.

* Véase fragmento anterior.

Personalmente creo en la existencia de los dioses; creo en su número infinito, en la posibilidad de que el hombre ascienda a dios.

El creador de civilización es una fuerza de la Naturaleza; es por tanto un dios o un semidios.

V. *Alvaro de Campos**

1

PI 405

El maestro Caeiro me enseñó a tener claridad; equilibrio, orden en el delirio y en el desvarío, y también me enseñó a no intentar tener ninguna filosofía sino con alma.

2. [ESBOZO PARA *ESTANCO***]

[ms.] [¿1928?] PI 405-406

El hombre, bobo de su inspiración, sombra chinesca de su ansia inútil, sigue, sublevado e innoble, siervo de las mismas leyes químicas en el girar imperturbable de la Tierra, implacablemente en torno a un astro amarillo sin esperanza, sin sosiego [?], sin otro consuelo que el aliento de sus ilusiones de la realidad y la realidad de sus ilusiones. Gobierna estados, instituye leyes, suscita guerras; deja tras de sí memorias de batallas, versos, estatuas y edificios. La Tierra se enfriará sin que eso sirva. Ajeno a eso, ajeno [?] desde su nacimiento, el sol un día, si alumbró, dejará de alumbrar; si dio vida, se dará muerte. Otros sistemas de astros y de satélites darán quizá nuevas humanidades; otras especies de eternidades fingidas alimentarán almas de otra especie; otras creencias pasarán por corredores lejanos de la realidad múltiple. [?] Otros Cristos [?] subirán en vano a nuevas cruces. Nuevas sectas secretas tendrán en la mano los secretos de la magia o de la Cábala. Y esa magia será otra y esa Cábala diferente.

* Los fragmentos 6 y 7 del apartado de Ricardo Reis interesan igualmente para el estudio de Alvaro de Campos, así como Capítulo Segundo III, 3; V; VI, 2; VII, 2 y 3; VIII.

** Poema de Alvaro de Campos, OP, 296-300, publicado por primera vez en *Presença* n.º 1, 2.ª serie, noviembre 1939.

[?]

Sólo uno, la obediencia pasiva, sin rebeliones ni sonrisas, tan esclava como la rebelión [...] es el sistema espiritual adecuado a la exterioridad absoluta de nuestra vida esclava.

3. [ULTIMATUM DE ALVARO DE CAMPOS]*

[dact.] [¿1919?] Pl. 406-409

Ultimatum de Alvaro de Campos se publicó en el primer y (al menos hasta ahora) único número de *Portugal Futurista*, una publicación literaria cuya naturaleza se expresa suficientemente en su título, que no precisa traducción.

Habiendo escapado por un inexplicable golpe de suerte a la censura, se acabó dicha suerte cuando alguien atrajo la atención de las autoridades hacia él, ya después de encontrarse la revista en los escaparates de las librerías. *P.F.* fue inmediatamente secuestrada por la policía e iniciado un proceso contra todos los autores que colaboraban. Esto sucedió (preciso es explicarlo) bajo el ministerio democrático que fue derrocado por Sidónio Pais, con la revolución del 5 de diciembre de 1917. Sin embargo es difícil imaginar cómo un ministerio, estando el país en guerra, pudo permitir la publicación del *Ultimatum*, que, original y magnífico como es, aunque no germanófilo (siendo anti-todo, tanto aliados como alemanes) contiene mordaces insultos contra los aliados, así como también contra Portugal y Brasil, los mismos países para los que *P.F.* estaba destinada con seguridad.

La razón por la que traduzco el *Ultimatum* es que se trata de la obra literaria más inteligente que salió a la luz durante la Gran Guerra. Podemos asombrarnos por sus teorías indeciblemente excéntricas, podemos discrepar de la excesiva violencia de sus invectivas preliminares, pero nadie, creo, puede sino confesar que la parte satírica es magnífica por su precisión calculada de aplicación y que la parte teórica, pensemos lo que pensemos del valor de las teorías, tiene al menos los raros méritos de la originalidad y la frescura.

Son estas buenas razones para traducir el *Ultimatum* y el hecho de que lo traduzca sólo ahora, aunque lleva publicado desde

* Original en inglés.

septiembre de 1917, se debe a la circunstancia, que el análisis detallado de la obra evidenciará, de que una obra tal no podía ser publicada mientras durara la guerra.

Queda algo por decir al lector inglés en relación con la naturaleza de la obra y del autor. La tendencia de la obra es bastante clara —la insatisfacción por la incapacidad constructiva que caracteriza nuestra época, en la que no han aparecido ni un gran poeta, ni un gran estadista, y ni siquiera, considerando todos los aspectos, un gran general. Alvaro de Campos, hablando acerca del *Ultimatum* me dijo en cierta ocasión: «Esta guerra es la guerra de los pigmeos menores contra los pigmeos mayores. El tiempo dirá (esto se dijo en enero de 1918) cuáles son los mayores y cuáles los menores. Aunque todos son pigmeos como quiera que se miren.» «Importa poco quién gane la guerra, porque seguro que la ganará un imbécil. Importa poco cuál sea el resultado de todo, porque seguro que será insensatez. La época de la ingeniería física ya ha llegado (añadió de forma característica), pero la época de la ingeniería mental está todavía muy lejos. Esto muestra cuánto hemos retrocedido desde la civilización de Grecia y Roma y qué crimen ha sido el Cristismo contra la substancia de la cultura y el progreso.» «Ese sofista despreciable, el presidente Wilson», me dijo una vez, «es el tipo y el símbolo de nuestra época. No ha dicho una cosa concreta en su vida. No podría decir una cosa concreta ni para salvar lo que supongo que considera su alma».

Estas son casi las palabras exactas, palabras que, como fueron pronunciadas en inglés, es menos probable que yo olvide.

Alvaro de Campos nació en Lisboa el 13 de octubre de 1890 y viajó por muchos lugares de Oriente y por toda Europa, viviendo principalmente en Escocia.

4

[ms.] [¿1916?] PI 411

Dios es un concepto económico. Los curas de todas las religiones hacen a su sombra su burocracia metafísica.

5

ALVARO DE CAMPOS, INGENIERO NAVAL Y POETA FUTURISTA concede al [diario...] una entrevista sensacional: La situación en

Inglaterra. La situación en Europa. La situación en Portugal.
Puntos de vistas originalísimos.

[dact.] [1919] PI 415-424

La estancia ocasional en Lisboa, llegado de Newcastle-upon-Tyne, de Alvaro de Campos, ingeniero naval de la casa Forsyth y uno de los más célebres colaboradores del celebrado *Orpheu*, nos sugirió la idea de indagar qué pensaba del actual estado de cosas en Portugal, sobre todo relacionándolo con el de Europa (y eso era para nosotros el punto más interesante), uno de los espíritus más originales y brillantes de lo que quizá ya no se pueda continuar llamando «la nueva generación».

Encontramos a Alvaro de Campos en el *Terreiro do Paço**, por una feliz coincidencia, cuando iba, aún con tiempo, a tomar el vapor para el rápido del Algarve. Y nuestra primera pregunta, después de los saludos iniciales, fue ésta:

—¿Cuál es la situación actual en Inglaterra?

—Muy mala industrialmente hoy y, por tanto, muy mala políticamente mañana.

La crisis industrial deriva de causas antiguas unas, modernas otras, de causas económicamente reales unas, económicamente ficticias otras. El mal es radical. Los gobiernos han mostrado una notable incapacidad para solucionar los principales problemas a los que se han enfrentado: el problema industrial propiamente dicho, el problema del desempleo y hasta el problema de la vivienda. Gran Bretaña sigue entreteniéndose demasiado con las viejas ficciones políticas, reliquias de una época extinguida. Todavía hay mucha gente en Inglaterra que tiene, en lo más íntimo del alma, la convicción de que unas elecciones generales son una cosa del género y de la categoría de una ley de la naturaleza, y de que la «voluntad del pueblo» es una frase que contiene algún tipo de sentido. Lo más extraño de los individuos políticos es lo poco que consiguen aprender de la experiencia flagrante. Se les meten en la cabeza ciertas ideas y atraviesan la vida con esas ideas, aunque la experiencia cotidiana las desmienta. Siempre que el mentís no sea violento —y así es en todas las sociedades en que, como la inglesa, no se está en estado revolucionario—, el apego a las viejas fórmulas

* En el extremo meridional de las calles de la *Baixa*, más conocido por *Praça do Comercio*.

y a las ficciones muertas persiste, el sueño idiota de los buenos tiempos en que estas ideas eran tan falsas como hoy y tampoco nadie se daba cuenta.

Los políticos de estos países pacíficos y amigos del orden me dan la impresión, cuando se les aproxima un período de agitación y de revolución, de hombres que quisieran andar sobre el agua por la razón de que el agua presenta una superficie lisa como la tierra. Emplean la experiencia de un pasado que fue una cosa para que les sirva en un futuro que es otra. Si leen historia, la leen como si fuera sólo libros y no cosas que suceden. Estoy seguro que un inglés tiene la idea oscura de que guerra civil y revolución son, en Inglaterra, cosas que sucedieron en el siglo XVII, como si fueran los números de las fechas, y que por eso no pueden volver a suceder.

Los políticos ingleses, que son inteligentes para los problemas secundarios y de una estupidez crasa para los problemas fundamentales, van diciendo, y con ellos gran parte de los periódicos, que la «mayoría» del proletariado, del proletariado «sano», como dicen ellos (la frase, claro está, no quiere decir nada), no está con los comunistas. Es para impacientar a un cristal este modo [de] pensar. ¿Qué diablos importa que la mayoría del proletariado «esté» o «no esté» con los extremistas, cuando los extremistas llevan a esta mayoría pasiva a donde quieren? ¿Qué diablos importa que la mayoría del proletariado no concuerde con el extremismo, si la mayoría del proletariado no está organizada y el comunismo inglés lo está? ¿Qué importa la opinión de esa «mayoría», si ella piensa políticamente y el comunismo revolucionariamente? En tiempos de paz y de elecciones generales (y los políticos ingleses creen que las elecciones generales son la llave del universo), está bien que un millón de electores valga más que diez mil electores. Pero en tiempos de guerra un millón de personas organizadas para la paz no vale lo que un ejército de diez mil hombres expresamente organizado para la guerra. Los políticos ingleses creen que las revoluciones no se pueden hacer cuando la mayoría del país no lo quiere; cuando las revoluciones, para ser hechas, exigen sólo una minoría audaz organizada para hacerlas y capaz de hacerlas. La masa del país nunca importa. ¿Cree alguien que el «pueblo» hace revoluciones? ¿Cree alguien que el régimen ruso actual es mayoritario? ¿Por qué hay tanta gente estúpida en el mundo, usted lo sabe?

La mayoría es esencialmente espectadora. Incluso las elecciones, dada la complejidad y el costo de la maquinaria electoral, nunca pueden ser ganadas sino por partidos electoralmente organi-

zados. El elector no elige lo que quiere; elige entre esto y aquello que le dan, lo cual es distinto. Todo es oligárquico en la vida de las sociedades. La democracia es el más estúpido de todos los mitos, porque ni siquiera tiene carácter místico.

—[¿Qué piensa usted del problema social?]

—No hay problema social —creo que las bestias dicen «problema social»— en ninguna parte. Europa es hoy el teatro de un gran conflicto, de un conflicto ligeramente triangular. Están en guerra en el mundo dos grandes fuerzas: la plutocracia industrial y la plutocracia financiera. La plutocracia industrial con su tipo de mentalidad organizadora, la plutocracia financiera con su tipo de mentalidad especulativa; la industrial con su índole más o menos nacionalista, porque la industria tiene raíces y se alía por tanto con las otras fuerzas que las tienen, la financiera con su índole más o menos internacional, porque no tiene raíces y no se alía por tanto sino consigo misma, o bien sólo con aquella raza privilegiada para la práctica que, a través de las finanzas internacionales, se puede decir que hoy, sin tener patria, gobierna y dirige todas las patrias.

—¿Pero y las fuerzas proletarias, el bolchevismo, el radicalismo?

—Eso son mitos. No hay corrientes proletarias, no hay bolchevismo (ni siquiera en Rusia), no hay radicalismo en ninguna parte. Todo es el revés de la plutocracia financiera y está probablemente dirigido y financiado por ella. No hay ningún movimiento de orden radical que no sea instigado, en última instancia, por el *Frankfurter Bund*, o por cualquier otro organismo dependiente de la Internacional Financiera, que es la auténtica internacional. Los trabajadores son todos unos idiotas y sus jefes idiotas también o locos; todos son elementos esencialmente sugestionables, instrumentos inconscientes de fuerzas cuya existencia muchos de ellos ni siquiera sospechan. En el reciente congreso de las Asociaciones de Clase inglesas (*Trade Unions*) se votaron varias mociones de carácter extremista; pero es singular que todas ellas apunten a cosas que dejan libre al «capitalismo» internacional. La ejecución de los principios consignados en estas mociones supondría la ruina de la industria inglesa y la del imperio británico; dejaría, sin embargo, en pie todas las fuerzas y medios de acción del auténtico capitalismo, de la finanza internacional. ¿Es interesante este extremismo, verdad? Fue precipitada, se ha dicho, la redacción de estas mociones, pero es curioso que la precipitación nunca alcanzara el fenómeno máximo del capitalismo, estando todas ellas dirigidas contra el capitalismo...

—[¿Y la situación en Portugal?]

—Portugal es una plutocracia financiera de tipo asnal. Es, como todos los países modernos, excepto tal vez Italia, una oligarquía de simuladores. Pero es una oligarquía de simuladores provincianos, poco expertos en la propia histeria postiza. Ya nadie engaña a nadie —lo que es tristísimo— en la tierra natal del *Conto do Vigário*. No tenemos sino los timadores callejeros como prueba de cierta supervivencia de las cualidades de engaño de la nación. Ahora bien, un país sin grandes estafadores es un país perdido, porque la civilización, en cualquiera de sus niveles, es esencialmente la organización de la artificialidad, esto es, de la estafa. «Quien no engaña, no come»; ésta es la forma sociológica de un proverbio que el pueblo no sabe decir, porque el pueblo nunca sabe decir nada. Por lo demás, la sociología tampoco existe.

—¿Asistió a alguna sesión del juicio del 18 de abril?*

—¿Para qué? Las farsas no me divierten. El 18 de abril, en el que, además, no surgió un único elemento intelectualmente superior, ni siquiera un jefe —porque ser vencido no es ser jefe—, fue simplemente el conflicto entre dos corrientes que, con igual intensidad, actualmente agitan Portugal. Hay hoy en Portugal dos corrientes perfectamente definidas: la que encuentra insostenible este estado de cosas y la que no cree en ningún proceso revolucionario para resolverlo. Estas dos corrientes chocaron el 18 de abril y venció la segunda. Esto es todo. El resto es una farsa de asuntos personales que sólo interesa a los idiotas. De un lado o de otro los hombres no importan, lo que importa son las corrientes esenciales que esos hombres de un lado y de otro, de una manera o de otra, encarnan temporalmente. ¿Qué importa que fulano haya dado su palabra de hacer esto o aquello, o que alguien haya supuesto, por haberlo oído decir a zutano, que parece que lo sabía por mengano, que esa palabra estaba dada? Lo que importa es el conflicto del país consigo mismo, la guerra civil en el alma nacional. El país quiere hoy dos cosas al mismo tiempo: quiere cambio y no quiere revoluciones. Es la cuadratura del círculo por resolver *in anima vili*.

—¿Entonces, qué hay que hacer?

—¿Para salvarnos? Adherirnos anticipadamente al futuro imperio de Israel. Los judíos tienen ganada la primera batalla; la

* Se refiere a un intento de rebelión, precursor del golpe de 28-5-1926, dominado por el Gobierno.

ganaron en Moscú, como allí la perdió Napoleón. A su debido tiempo ganarán también su Waterloo. La civilización europea actual está moribunda. No es el capitalismo, ni la burguesía, ni ninguna otra de estas fórmulas vacías lo que está muriendo; es la civilización actual —la civilización grecorromana y cristiana. Ya nada puede salvarla. Podríamos pensar en salvarnos durante un tiempo con la plutocracia industrial, ¿pero cómo, si la plutocracia industrial está cayendo, si está cayendo en provecho de la plutocracia financiera?

—¿Pero cómo nos uniremos anticipadamente al futuro imperio de Israel, suponiendo que venga?

—Desintegrando intencionadamente todas las fuerzas contrarias, esforzándonos por destruir la industria nacional, por desmoronar lo poco que queda de influencia católica (excepto ritualmente no es gran cosa), por sustituir la cultura clásica por una cultura técnica, por desintegrar la familia en su sentido tradicional...

—¡Pero esto es monstruoso! ¿Y Vd., que es un ingeniero, habla de desintegrar la industria?

—Es monstruoso, sí; la vida es con frecuencia monstruosa. Y en cuanto a que yo, ingeniero, hable de desintegrar la industria, sólo me refiero a la industria como industria nacional. No digo «desintegrar la técnica». Debemos crear la humanidad de los técnicos... Algo de esto —antes de toda la orientación en este sentido que ha surgido dentro del bolchevismo, dirigida desde arriba, desde fuera y con mano de maestro— yo ya lo había proclamado en su esencia en mi *Ultimatum* de 1917, publicado en el único número de *Portugal Futurista*, en ese mismo año.

—¡Pero esto es bolchevismo!

—No lo es y lo es. No es bolchevismo porque no hay aquí ningún interés por la plebe, por los trabajadores, que deben ser reducidos a una condición de esclavitud todavía más intensa y rígida que lo que ellos llaman la «esclavitud» capitalista. La masa humana debe ser compelida a amalgamarse en una clase compuesta por el actual proletariado y los restos de las clases medias.

—¿Pero qué tiene que ver el imperio de Israel con el imperio de los técnicos?

—Esencialmente nada. Pero el único imperio que puede haber es el de Israel y la única manera de realizar hoy un imperio es utilizando la técnica, que es la característica distintiva de nuestra época. Como Vd. ve, una cosa es el imperio, propiamente dicho, y otra cosa el proceso por el cual se mantiene y conserva.

Todas las civilizaciones, parece, nacen del dominio de una

nación sobre otra, de una clase sobre otra. Un viejo sociólogo, de los más notables, aunque olvidado, Stuart Glennie, expuso hace sus buenos treinta años esta teoría. Déjeme ver... Quizá me acuerde de su definición de civilización, obtenida a través del examen más exhaustivo que se puede hacer de los mitos y de los usos primitivos.

—Siempre nos pareció que esta historia del «judaísmo» y del peligro judío era una manía de fanáticos...

—En algunas de sus manifestaciones lo es. Pero en su esencia no es ninguna manía. Manía hubiera sido también que a alguien en el tiempo de Tiberio o de Nerón se le hubiera ocurrido decir que el Imperio Romano corría el riesgo de ser absorbido, conquistado, por una oscura secta judaica llamada cristianismo. (...)

PARTE TERCERA

Sensacionismo y paganismo

I. Sensacionismo

1. [SOBRE LA LITERATURA PORTUGUESA MODERNA.]*

[dact.] [¿1914?] PI 117-119

Los románticos, la Escuela de Coimbra y los «Nefelibatas» representan, todos, fracasos en la literatura portuguesa en la medida en que no realizaron 1) un cambio fundamental en aquellos aspectos de la conciencia nacional a los que la influencia literaria puede alcanzar y transformar, 2) un cuerpo realmente coherente de pensamiento y arte concebible sólo como portugués. Es decir, no lograron crear una *Weltanschauung* nacional, como la define el término alemán generalmente aceptado. No crearon una conciencia del Universo definidamente portuguesa.

Estaban ya destinados al fracaso porque no tenían terreno sobre el que trabajar. No se les legó una base sobre la que erigir la superestructura de su arte. Los contactos culturales, abundantes y mutuamente contradictorios, son eficaces para vitalizar una nación y una literatura cuando actúan sobre una conciencia nacional

* Original en inglés.

dispuesta a sintetizarlos. No hay síntesis donde no hay criterio para la síntesis; por la misma razón por la que no se pueden meter cosas en una caja si no se tiene una caja.

Hablando con propiedad, ninguno de los movimientos citados eran realmente movimientos. Eran tan solo tendencias, si por tendencia convenimos en entender un movimiento que no alcanza realización. No puede haber movimientos donde no haya un elemento que unifique los esfuerzos de diversos individuos, ni pueden ser unificados diversos individuos sin la existencia de una conciencia nacional; pueden congregarse por ser más o menos similares en cuanto al temperamento, y porque el carácter individual, aunque pueda acercar a los hombres, los separa aún más, una vez que realmente desarrollan su alma en una autoexpresión definida.

El movimiento saudosista tenía que preceder al movimiento sintético final. Los saudosistas representan la creación definitiva de una *Weltanschauung* portuguesa; el movimiento estará completo cuando esa *Weltanschauung*, una vez conseguida y definida, se introduzca en la actividad europea mediante el contacto con otras culturas. Es esto lo que el Sensacionismo se ha propuesto hacer, y sus artistas ya han hecho mucho.

El propio movimiento saudosista sólo fue posible después de que una serie de contactos culturales agitaran y conmovieran la conciencia nacional de tal forma que, al fin, se encontró a sí mismo.

Estamos entrando en el principio de la Edad de Oro de la literatura portuguesa. Portugal, al fin, se encontró a sí mismo, y está finalmente comenzando a sacudirse la pesada carga de la tradición antinacionalista representada por el italianizado Camoens, por los imitadores de los españoles y por la idiotez afrancesada de la que Bocage* es uno de los lamentables representantes. Los contactos con culturas ricas sólo han servido para estimularnos a un despertar nacional. Pero no caigamos en la estrechez de los movimientos regionalistas y otros por el estilo; no debemos dejarnos confundir por cosas como el «resurgimiento celta» o por cualquier absurdo como los de Yeats con sus hadas. No somos portugueses que escriben para los portugueses; dejamos

* Manuel Maria de Barbosa Du Bocage (1765-1805) fue el mayor poeta portugués del siglo XVIII. Su obra refleja una época de transición. A pesar de la utilización de subgéneros clásicos, de la mitología y del soneto aprendido de Camoens, fue un poeta prerromántico por el gusto por la soledad y el horror. Gracias a su sátira Bocage pasó a ser una figura proverbial.

eso para los periodistas y los escritores de editoriales políticos. Somos portugueses que escriben para Europa, para toda la civilización; nada somos todavía, pero hasta lo que ahora hacemos será un día conocido y reconocido universalmente. No tenemos miedo de que sea de otra forma. No puede ser de otra forma; realizamos condiciones sociológicas cuyo resultado es inevitablemente ese. Nos apartamos de Camoens, de todos los tediosos disparates de la tradición portuguesa y caminamos hacia el futuro.

2. ALVARO DE CAMPOS: «MODERNAS CORRIENTES EN LA LITERATURA PORTUGUESA»

[dact.] [¿1916?] PI 125-126

En todas las épocas y en todos los países se debaten, una contra otra, dos corrientes, una nacional y otra cosmopolita. Quizá fuese más justo llamar a la primera no ya nacional sino tradicionalista, visto que en países donde todavía no está establecida una corriente nacional, esto es, donde aún no se sabe lo que es un sentimiento nacional, esta corriente se dirige hacia un pasado cualquiera —el clásico, por ejemplo. Así, en tiempos de la Reina Isabel en Inglaterra, la corriente clásica representada por Ben Jonson es tradicionalista porque se dirige hacia los ideales artísticos de Grecia y Roma; la corriente representada por Shakespeare es la cosmopolita porque se entrega a sí misma y como entregarse a sí mismo es entregarse a las influencias del momento, y como las influencias profundas del momento son comunes a todas las naciones (más o menos) en ese tiempo, se concluye que esta corriente es fatalmente lo que se puede llamar cosmopolita.

En Portugal hoy se debaten dos corrientes, mejor no se debaten de momento, pero en todo caso su existencia es antagónica.

Una es la de la *Renascença Portuguesa*; la otra es doble, es realmente dos corrientes. Se divide en el sensacionismo del que es jefe el Sr. Alberto Caeiro, y en el paulismo cuyo representante principal es el Sr. Fernando Pessoa. Ambas corrientes son antagónicas a la que está formada por la *Renascença Portuguesa*.

Ambas son cosmopolitas porque cada una parte de una de las dos grandes corrientes europeas actuales. El sensacionismo toma la actitud enérgica, vibrante, llena de admiración por la Vida, por la Materia y por la Fuerza que tiene fuera representantes como Verhaeren, Marinetti, la Condessa de Noailles y Kipling (¡tantos

géneros diferentes dentro de la misma corriente!); el paulismo pertenece a la corriente cuya primera manifestación nítida fue el simbolismo. Ambas corrientes tienen entre nosotros esta característica común en relación a su punto de partida, y que para nosotros es motivo de orgullo: ser avances enormes en las corrientes en que se integran. El sensacionismo es un gran progreso sobre todo cuanto en la misma orientación se hace fuera. El paulismo es un enorme progreso sobre todo el simbolismo y neosimbolismo de fuera.

3. EL SENSACIONISMO

[dact.] [¿1916?] PI 156-157

- A) 1. Las corrientes literarias.
2. Esbozo de la evolución literaria.
3. Evolución de la literatura portuguesa.
4. La llegada del Sensacionismo.
- B) 1. El Sensacionismo como filosofía estética.
2. El Sensacionismo como actitud social.
3. El Sensacionismo como corriente nacional.
4. El Sensacionismo como innovación estética.
- C) 1. El Sensacionismo ante la psiquiatría.
2. El Sensacionismo ante la crítica literaria.
3. El Sensacionismo ante la sociología.
4. Conclusión.

Siendo una corriente literaria por definición una sucesión de obras originales, hay tres tipos de corrientes literarias:

1) La corriente literaria cuya única preocupación consiste en ser nueva y original, rompiendo con el pasado conscientemente, aunque inconscientemente esté ligada a parte de él, como por fuerza tiene que suceder.

2) La corriente literaria que intenta sintetizar las corrientes pasadas.

3) La que procura sintetizar las corrientes pasadas y añadirles algún elemento, esto es, sintetizarlas a través de un criterio nuevo, de una nueva visión de las cosas.

Son de esta última especie las más altas corrientes literarias. Son aquellas que, reuniendo en sí lo original que todas las corrientes

anteriores trajeron, sintetizan a través de su virtualidad propia las características de estas corrientes y las trascienden con alguna característica que le[s] es peculiar.

Así:

1) Pretende sólo seguir una corriente, renovándola (Parnasianismo).

2) Pretende crear una corriente nueva (Simbolismo).

3) Pretende sintetizar todas las corrientes pasadas a través de una originalidad propia, la cual *comporta un poder de síntesis* como una de sus características (Renacimiento italiano e inglés).

4. [SENSACIONISMO]

[dact.] [¿1916?] PI 158-168

Cuando en marzo de 1915 surgió en Lisboa la revista *Orpheu*, le fue hecha, por quienes representan entre nosotros lo que en otros países se llama crítica, una acogida adversa y escandalosa. El resultado fue, como se sabe, que esta revista constituyó un acontecimiento editorial. La misma clase de manifestaciones acogió la aparición del segundo número, salvo que determinadas composiciones literarias que contenía este número llevaron a un auge de indignación generalizada a la adversa opinión popular respecto a ella.

Orpheu llegó a ser tema de los anuarios y motivo casual de las conversaciones particulares. Un incidente pintoresco, ocurrido con uno de los periódicos de Lisboa, vino a adornar de escándalo político el éxito espléndido de la revista*.

Algunas personas habría, sin embargo, que pensarán decentemente sobre el asunto. Ciertas curiosidades civilizadas, emergiendo de entre nuestro medio de carbonarios y estafadores políticos, quisieron de verdad saber a qué venía esta revista. No podían creer que fuera una pura *blague* porque la sentían con demasiada fuerza

* Se refiere al escándalo que provocó una carta de Alvaro de Campos al periódico *A Capital* a propósito del anuncio de un espectáculo futurista, en la que hacía referencia al accidente sufrido por el Dr. Alfonso Costa, jefe del Partido Democrático. La referencia era la siguiente: «Por lo demás, sería de mal gusto repudiar lazos con el futurismo en una hora tan deliciosamente mecánica en la que incluso la Divina Providencia se sirve de los tranvías para sus altos designios». Vid. Simões, J. G., *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, op. cit. (pp. 595 y ss.).

para ser sólo eso. Pero sus cerebros, desacostumbrados aún a las manifestaciones originales y europeas de la literatura, no podían, al mismo tiempo, considerar completamente serio este intento.

Urgía, pues, que, para aquella parte del público lector que manifestó, aunque sólo para sí misma, este interés, los sensacionistas dieran la satisfacción de una explicación integral. Este libro se dirige a ese fin. En él intentaremos exponer lo que es, en toda su opulenta complejidad, el movimiento sensacionista portugués.

¿Qué es, pues, el Sensacionismo?

Los fundamentos del Sensacionismo.

1) El Sensacionismo difiere de todas las actitudes literarias en ser abierto y no restringido. Mientras todas las escuelas literarias parten de cierto número de principios, se asientan sobre determinadas bases, el Sensacionismo no se asienta sobre ninguna base. Toda escuela literaria o artística piensa que el arte debe ser algo determinado; el Sensacionismo piensa que el arte no debe ser algo determinado.

Así, mientras toda corriente literaria tiene, en general, por norma excluir las demás, el Sensacionismo tiene por norma admitir todas las demás. Así, es enemigo de todas porque todas son limitadas. El Sensacionismo las acepta todas con la condición de no aceptar ninguna por separado.

El Sensacionismo es así porque, para el Sensacionista, cada idea, cada sensación ha de ser expresada de una manera distinta de como se expresa otra. ¿Hay reglas, sin embargo, dentro de las cuales esa idea o sensación tiene básicamente que ser expresada? Sin duda que las hay, y son las reglas fundamentales del arte. Son tres:

1. Todo arte es creación, y está por tanto subordinado al principio fundamental de toda creación: crear un todo objetivo, para lo cual es necesario crear un todo parecido a los todos que hay en la Naturaleza; esto es, un todo en el que haya la armonía necesaria entre el todo y las partes componentes, no armonía artificial y exterior, sino armonía interna y orgánica. Un poema es un animal, dijo Aristóteles; y así es. Un poema es un ente vivo. Sólo un ocultista, claro, puede comprender el sentido de esta expresión y no es permisible quizá explicarla muy detalladamente, o más de lo nada que ya se ha dicho.

2. Todo arte es expresión de algún fenómeno psíquico. El arte, por tanto, consiste en la adecuación, tan exacta como quepa en la competencia artística del autor, de la expresión a la cosa que quiere

expresar. De donde se deduce que todos los estilos son admisibles y que no hay estilo simple o complejo, ni estilo extraño o vulgar. Hay ideas vulgares e ideas elevadas, hay sensaciones simples y sensaciones complejas; y hay criaturas que sólo tienen ideas vulgares y criaturas que muchas veces tienen ideas elevadas. Según la idea, así el estilo y la expresión. No hay para el arte criterio exterior. El fin del arte no es ser comprensible, porque el arte no es propaganda política o inmoral.

3. El arte no tiene para el artista fin social. Tiene, sí, un destino social, pero el artista nunca sabe cuál es porque la Naturaleza lo oculta en el laberinto de sus designios. Lo explico mejor. El artista debe escribir, pintar, esculpir sin mirar otra cosa que lo que escribe, pinta o esculpe. Debe escribir sin mirar fuera de sí. Por eso el arte no debe ser premeditadamente moral ni inmoral. Es tan vergonzoso hacer arte moral como hacer arte inmoral. Ambas [cosas] implican que el artista se rebajó hasta preocuparse de la gente. Tan inferior es en este punto un predicador católico como un triste Wilde o D'Annunzio, siempre con la preocupación de irritar a la platea. Irritar es un modo de agradar. Todas las criaturas a las que les gustan las mujeres saben esto, y yo también lo sé.

El arte tiene, sin embargo, un resultado social, pero relacionado con la Naturaleza y no con el poeta o el pintor. La Naturaleza produce un artista determinado para un fin que ese mismo artista desconoce, por la simple razón de que él no es la Naturaleza. Cuanto más quiera darle un fin a su arte, más se aparta del verdadero fin de dicho arte —que él no sabe cuál es, pero que la Naturaleza escondió dentro de él, en el misterio de su personalidad espontánea, de su inspiración instintiva. Todo artista que da a su arte un fin extrartístico es un infame. Es, además, un degenerado en el peor de los sentidos que la palabra no tiene. Es, además de esto y por esto, un antisocial. La manera de que el artista colabore útilmente en la vida de la sociedad a la que pertenece es que no colabore. Así le ordenó la Naturaleza que hiciese cuando lo creó artista, y no político o comerciante.

El buen funcionamiento de una sociedad depende, como hasta algunos periodistas ya saben, de la perfecta división del trabajo cuando el miembro de un grupo del trabajo social intenta añadir a su trabajo, como tal miembro, elementos pertenecientes al trabajo de los demás. Cuando el artista intenta dar un fin extrartístico a su arte, está dando un fin extrartístico a su personalidad, y la Naturaleza que lo creó artista no lo quiso así.

La indiferencia ante la Patria, la Religión, las llamadas virtudes

cívicas y los instrumentos mentales del instinto gregario no son útiles, sino absolutamente obligatorios para el Artista. Si esto es amoral, la culpa es de la Naturaleza que le ordenó crear belleza, y no predicar a nadie.

Cuanto más instintivamente se haga esta división del trabajo social, más perfecto será el funcionamiento de la sociedad, porque, al ser instintiva esta división, revela que es mayor el estado de espontánea adaptación de la sociedad a la vida que ha de vivir. Por esto el artista debe eliminar de sí mismo cuidadosamente todas las cosas psíquicas que no pertenezcan al arte.

Es perfectamente lógico que un artista predique la Decadencia en su arte, como lo sería, si fuera político, que predicara la Vida y la Fuerza en su política. Y así debe ser. No se admite que un artista escriba poemas patrióticos, como no se admite que un político escriba artículos antipatrióticos.

¿Qué relación existe, sin embargo, entre la manera de escribir que ante el público y los «críticos» ha tipificado el Sensacionismo y esta tesis que exponemos? Si el Sensacionismo es esta cosa liberal, amplia, acogedora, que señalamos, ¿por qué no es un error (porque no lo es) llamar Sensacionismo, considerar como típicamente Sensacionista, a esta corriente extraña a la que pertenecen la mayoría de las composiciones de *Orpheu*, los libros de Sá-Carneiro, excepto *Principio*, y otras composiciones análogos?

Es muy simple.

Dijimos que uno de los principios sobre los que se asentaba el Sensacionismo —pese a, claro está, no asentarse en ningún principio— es el de que la expresión está condicionada por la emoción a expresar. Dijimos que cada idea, por su íntima virtualidad, por su simplicidad o índole compleja, exige que se la exprese de manera simple o compleja. Esta tesis —que es la verdadera tesis artística— abarca y admite todos los tipos de expresión, desde la más simple copla popular, que sólo podía ser expresada en este lenguaje y estaría peor expresada si fuera expresada en un lenguaje más complejo, hasta la más avanzada desarticulación del lenguaje lógico que se encuentra en las páginas de *Orpheu*. Sucede que la generación a la que pertenecemos —gracias a razones de civilización que sería tan ocioso como prolijo exponer— lleva consigo una riqueza de sensación, una complejidad de emoción, una tenuidad y entrecruzamiento de vibración intelectual que ninguna otra generación nació poseyendo. Véase. Sobre una vida social agitada directa e intelectualmente por las complejas consecuencias de la irrupción en la práctica de las ideas de la Revolución Francesa, vino a caer

todo el complejo y confuso estado social resultante de la proliferación siempre creciente de las industrias, del desarrollo cada vez más intenso de las actividades comerciales modernas. El aumento de las facilidades de transporte, el incremento de las posibilidades de comodidad y facilidad, el crecimiento vertiginoso de los medios de diversión y de pasatiempo, todas estas circunstancias, combinadas, interpenetradas, actuando cotidianamente, crearon, definieron, un tipo de civilización en que la emoción, la inteligencia, la voluntad, participan de la rapidez, de la inestabilidad y de la violencia de las manifestaciones propia y diariamente típicas del estadio de civilización. En cada hombre moderno hay un neurasténico que tiene que trabajar. La tensión nerviosa se transformó en un estado normal en la mayoría de los incluidos en la marcha de los asuntos públicos y sociales. La hiperexcitación pasó a ser la regla.

El aumento de las comunicaciones internacionalizó fácilmente todo esto con el auxilio que trajo el aumento de la cultura y de la capacidad de cultura, que es otra cosa y más importante para el caso. De modo que este estado de espíritu que, de por sí, parece que debería caracterizar solamente a los países en auge de vida industrial y comercial, fue a parar a otros más apagados y quietos, y de un lado de Europa a otro una red de nervios define el estado de las almas en esta Hora de fuego y de tiniebla.

Si todo esto hubiera ocurrido en una época de bases establecidas, el resultado habría sido menos relevante. Pero sucede en un período en que se sufre todavía la disolución de los antiguos regímenes, en que la muerte ha tocado el principio monárquico, en que el gusano de la crítica ha desmoronado todo el edificio de la fe religiosa. Fue más lejos, más tarde, el efecto del espíritu crítico: como era fatal que sucediese, se dirigió sobre los ídolos que había erguido mal: las fuerzas defensoras de las ideas antiguas lo tomaron como arma contra las ideas nuevas. Y así, a la confianza en la ciencia que caracterizó el período darwinista del siglo pasado, a la actitud positiva en la que se cristalizó la mentalidad contemporánea de los descubrimientos diarios de la física, de la química y de la biología, siguió una crítica a estas mismas ideas, un examen de las bases en las que esas nuevas fórmulas se asentaban. Se cuestionó si la metafísica de la ciencia daba más garantías de certeza que la metafísica de la creencia: la respuesta fue la actitud pragmática, la actitud neoespiritualista, las innumerables formas de actitudes religiosas, desde el neocomtismo católico al neotomismo de la misma secta, desde la filosofía religiosa de un Ritschl a la de uno u otro *low* o *broad churchman* en la Inglaterra teológica y pseudo-

racionalista. El desarrollo de la sociología, que, aunque todavía no sea una ciencia, es ya, sin embargo, tanto una acumulación de hechos como una dirección del espíritu científico, vino a conmover más la seguridad de los científicos de las dos generaciones anteriores. El papel social de las religiones, el (por lo menos aparente) absurdo de los lemas fraternales e igualitarios pasaron a ser objeto de duda. La rapidez, la precipitación de la época enmascaraban todo. Y así se hacía cada vez más y más difícil descubrir, a través de la polvareda literaria y científica de las columnas de los periódicos, las fuerzas eternas operantes, los hombres dignos de dirigir hoy, las permanencias, las seriedades, los auxilios y los apoyos.

De manera que llegamos a una época singular en la que se nos aparecen todas las características de una decadencia unidas a todas las características de una vida intensa y progresiva. La moral familiar y social descendió al nivel de la decadencia del imperio romano.

El mercantilismo político, la disolución nacional, llegaron al fondo. Pero con todo esto progresaban las industrias, se multiplicaba el comercio, la ciencia continuaba descubriendo, día a día las comodidades aumentaban y las complejidades de la vida se tornaban más complejas. Sólo, como distintivo de una decadencia, había un fenómeno inequívoco: el abatimiento de los hombres representativos. Nadie en la literatura, entre los grandes románticos o incluso entre los maestros realistas. En el arte, idéntica penuria. En la política, lo mismo. Y así en todo. En la propia ciencia, tan inferior en su nivel y tan típica del siglo, la misma desnivelación, el mismo desgaste en la superioridad de los hombres conductores.

Así, cada uno de nosotros ha nacido enfermo de toda esta complejidad. En cada alma giran los volantes de todas las fábricas del mundo, por cada alma pasan todos los trenes del globo, todas las grandes avenidas de todas las grandes ciudades acaban en cada una de nuestras almas. Todos los asuntos sociales, todas las perturbaciones políticas, por poco que nos preocupemos de ellas, entran en nuestro organismo psíquico, en el aire que respiramos psíquicamente, pasan a nuestra sangre espiritual, pasan a ser, inquietamente, nuestras como cualquier cosa que sea nuestra.

¿Qué arte debe corresponder a este estado de civilización?

Vimos ya que el papel del arte es el de, al mismo tiempo, interpretar y oponerse a la realidad social contemporánea. (*This must have been well determined before.*)

Cómo interpretar esta época, oponiéndosele.

Tres maneras son posibles.

Podemos dividir las características de la época actual en tres grupos, como vimos. Tenemos la decadencia procedente de la quiebra de todos los ideales pasados e incluso recientes. Tenemos la intensidad, la fiebre, la actividad turbulenta de la vida moderna. Tenemos, finalmente, la riqueza inédita de emociones, de ideas, de fiebres y de delirios que la Hora europea nos trae.

El arte moderno debe por tanto:

1) o cultivar serenamente el sentimiento decadente, cuidando todas las cosas que son características de la decadencia: la imitación de los clásicos, la limpidez del lenguaje, el cuidado excesivo de la forma, características de la impotencia de crear;

2) o, haciendo por vibrar con toda la belleza de lo contemporáneo, con toda la onda de máquinas, comercios, industrias (...).

5. [SENSACIONISMO]

[ms.] [¿1916?] PI 168

Principios

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

6.

[ms.] [¿1916?] PI 168-169

Si la valoración de los movimientos literarios se debe hacer por lo que traen de nuevo, no se puede dudar que el movimiento Sensacionista portugués es el más importante de la actualidad. Es tan pequeño en adeptos como grande en belleza y vida. Tiene sólo 3 poetas y tiene un precursor inconsciente. Lo esbozó ligeramente, sin querer, Cesário Verde. Lo fundó Alberto Caeiro, el maestro glorioso [...]. Lo tornó, lógicamente, neoclásico el Dr. Ricardo Reis. Lo moderniza, lo lleva al paroxismo —en verdad descreyéndolo [?] y desvirtuándolo— el extraño e intenso poeta que es Alvaro de Campos. «Estos cuatro, estos tres nombres son todo el movimiento. Pero estos tres nombres valen toda una época literaria.

Cada uno de estos tres poetas realiza una cosa que se andaba buscando [?] desde hace mucho y en vano. Caeiro creó, de una vez para siempre, la poesía de la Naturaleza, la única [?] poesía de la Naturaleza. R. Reis encontró finalmente la fórmula neoclásica. Alvaro de Campos reveló lo que todos los [...] paroxistas [?] y modernistas varios [?] andan queriendo hacer hace años. Cada uno de estos poetas es supremo en su género.

7. EL SENSACIONISMO (PROLEGÓMENA)

[ms.] [¿1916?] PI 169-175

1. En el principio, en Grecia —y después en Roma, esa América de Grecia— reinó el Objeto, la Cosa, lo Definido. Existía de un lado la Cosa; de otro existía, en bloque, la Sensación, la sensación inmediata y vivida. 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 tornaba sensación de la sensación, introspectiva, autoanalítica) eran concebidas como concretas, definidas, separadas unas de otras. Por eso no había vaguedad, indecisión, penumbra en la poesía de alma de los griegos y de los romanos. Todo está detallado y detallado a plena luz.

La sensación de la realidad era directa en los griegos y en los romanos, en toda la «antigüedad» clásica. Era inmediata. Entre la sensación y el objeto —fuese este objeto cosa del exterior o un sentimiento— no se interponía ninguna reflexión, ningún elemento extraño al acto mismo de sentir. La atención era por eso perfecta, ceñía los objetos de uno en uno, les delineaba los contornos, los recortaba para la memoria. Cuando era dirigida al interior [...] incidía atentamente sobre cada detalle de la vida espiritual, concretándolo con la agudeza equilibrada de su atención.

2. Pasada por las almas la larga enfermedad llamada cristianismo, desmenuzado enfermizamente el espíritu por sí mismo, la claridad de la sensación se perturbó. La presencia en el pensamiento de las ideas de *espíritu*, de Dios, de otra vida, concebidas como lo eran, llevaron a una descomposición de la Realidad, tal cual los griegos la habían concebido. Entre la sensación y su objeto —fuese ese objeto una cosa exterior o un sentimiento— se intercaló todo un mundo de nociones espirituales que desvirtuaba la visión directa y lúcida de las cosas. Los griegos habían tenido de los

dioses y del Olimpo una noción tal que se les manifestaban como *similihumanos*, como mera prolongación de la humanidad, concebidos, sin embargo, *sub specie humanitatis*, como mayores, más poderosos, más libres; no como opuestos, sino en la medida en que «superior» se opone a «inferior». Incluso su inmortalidad no era inhumana, porque era una eternidad transcurrida humanamente a lo largo de una eterna duración.

(El concepto del superhombre de Nietzsche es un concepto pagano... Pero compárese su antiintelectualismo.)

Otras eran las nociones cristianas. Aquí lo invisible, lo ultrahumano, lo divino, por groseramente que fuese concebido, lo era como opuesto a la Realidad Exterior. Ahora bien, un alma que encara las cosas con tal concepto en el espíritu, no las puede encarar directamente, por mucho que quiera tener esa preocupación. La noción de alma, concebida como diferente del cuerpo y superior a él, empieza por hacer menos importantes las cosas para el espíritu. La noción de Dios sustituía el concepto del conjunto de las cosas, al que se llamaba Naturaleza. La noción de sobrenatural invitaba a una descreencia en la utilidad, porque lo era en la estabilidad, de lo concreto. Esta nueva noción del milagro llevaba al desprecio, cuando no a la indiferencia, por la posible existencia de las leyes naturales.

Esto, si conducía a un debilitamiento de la atención, a una perturbación de la visión, a una incompreensión instintiva de los hechos, a su vez tenía origen también precisamente en una flaqueza de la voluntad, en una perturbación de la visión, en una incompreensión instintiva de los hechos que tenían en común los griegos y romanos decadentes, precisamente porque tales fenómenos de degeneración psíquica eran naturales en los decadentes y los bárbaros invasores, porque tales fenómenos en ellos eran resultado de su primitivismo y de su incultura. Un mundo formado por elementos así semejantes, por degenerados y primitivos, no podía vivir en una religión que correspondía a un estado relativamente sano del espíritu, en el que la atención era certera y nítida, los sentimientos deslindados y diríase que lógicos, y la voluntad, por tanto, hasta donde es humanamente posible, segura y cierta. Con la mezcla de razas se hizo todavía más impuro el estado de espíritu típico del hombre de la época. En un mundo de tales características psíquicas el triunfo debía pertenecer a la religión que más se le adaptaba; y que más se adaptaba también al medio social y a las ideas que imponía. El cristianismo estaba en estas condiciones. Por naturaleza disperso y sentimental, concordaba bien con el estado

de espíritu que la decadencia había creado; Monoteísta, tenía algo de imperial, algo que se adaptaba bien a las mentalidades nacidas a la sombra del imperio romano, y del [...] prestigio distante del nombre del Emperador.

[...] hubo herejías hasta que, por fin, el cristianismo fue adquiriendo elementos de dominio, transformándose, adaptándose. En la Edad Media alcanzó su esplendor unitario.

* * *

¿Cuál es la perturbación que se nos revela en los poemas de los grandes poetas del Renacimiento, abarcando con el [...] Dante y Petrarca [...], respecto a los antiguos en la visión de la naturaleza?

Los poetas cantan las cosas indirectamente, viéndolas ya a través de su emoción. Se ven nítidamente, es cierto, pero 1) acompañadas de una emoción que se sobrepone a las cosas, 2) fundidas unas con otras por el sentimiento de su fraternidad en Dios, por ser todas creadas por Dios (S. Francisco de Asís).

* * *

Como la noción de lo exterior siempre iba acompañada de la noción de que era creado por Dios, de que el alma le es superior, de que era temporal y transitorio, se sigue que la noción (visión) del objeto exterior viene siempre, espontáneamente, como visión, acompañada de una emoción que lo deforma.

La sensación es nítidamente de lo exterior, pero, al mismo tiempo, ese sentimiento (o sensación) de lo exterior, de lo físico, está siempre acompañada por una oscura conciencia de lo interior, de lo psíquico.

De ahí dos hechos. El arte griego, como se basaba en la lucidez de la atención, era el arte 1) del equilibrio, porque era de lo perpetuo contenido por lo exterior, 2) de la armonía, porque era el arte hecho por gente con la voluntad educada, 3) del fasto [...], esto es, de la acción humana, por ser ésta la manifestación típica de gentes de atención clara y lúcida. El arte del Renacimiento, dadas las transformaciones indicadas, pasa a ser 1) del hecho físico-psíquico —Shakespeare [...] (...).

Puede llamarse al arte del Renacimiento el arte de lo físico y de lo psíquico; la atención se divide, pero la preocupación de lo físico está acompañada siempre de la percepción de lo psíquico. Pero *no se funden: coexisten*. La nitidez absoluta, la lucidez fuerte desapa-

rece. La actitud es, en el fondo, la misma que la antigua; sólo cambia [?] el centro de la atención, que se dirige aquí sobre la sensación y no ya sobre el objeto exterior o interior.

Explicándolo mejor: el hombre del Renacimiento mira las cosas como los griegos, y mira las almas como el griego; pero, mientras que el griego miraba primero las cosas exteriores y las almas después, moldeando su concepto primordial de la realidad según la materia, según los objetos exteriores, el hombre del Renacimiento miraba primero el alma y después las cosas exteriores, moldeando las cosas exteriores según su concepto del alma. Este concepto del alma, como todavía era en parte el concepto antiguo, era todavía nítido, porque tenía aún algo de sus orígenes y había sido moldeado sobre la noción de los contornos de las cosas exteriores. De modo que era relativamente ligera la deformación que las cosas sufrían, porque era pequeña la deformación que el concepto de alma había sufrido. Pero se había dado el hecho capital de que el alma había pasado a ser el centro al que se dirigía la atención.

(Deformación del Renacimiento).

3. Romanticismo

Progreso de la centralización de la atención en el alma. *La sensación pasa a ser la realidad primordial.* El objeto exterior cesa como independiente de la sensación, pasa a ser sentido sólo como sentido. Todas las manifestaciones románticas y cisrománticas pertenecen a esta categoría, incluso el llamado realismo.

El sensacionismo afirma, primero, el principio de la supremacía de la sensación —que la sensación es la única realidad para nosotros.

Partiendo de ahí, el sensacionismo señala las dos especies de sensaciones que podemos tener —las sensaciones procedentes en apariencia del exterior y las sensaciones procedentes en apariencia del interior. Y verifica que hay un tercer orden de sensaciones resultantes del trabajo mental: las sensaciones de lo abstracto.

Preguntando cuál es el fin del arte, el sensacionismo verifica que no puede ser ni la organización de las sensaciones del exterior, porque ése es el fin de la ciencia, ni la organización de las sensaciones procedentes del interior, porque este es el fin de la filosofía; pero sí, por lo tanto, puede ser la organización de las sensaciones de lo abstracto. El arte es un intento de crear una realidad enteramente diferente de la que las sensaciones aparentemente de lo exterior y las sensaciones aparentemente de lo interior nos sugieren.

Pero el arte debe obedecer a condiciones de Realidad (esto es, debe producir cosas que tengan, en la medida de lo posible, un aspecto concreto, ya que, siendo el arte creación, debe intentar producir cuanto sea posible una impresión análoga a la que las cosas exteriores producen). El arte debe también obedecer a condiciones de Emoción porque debe producir la impresión que los sentimientos exclusivamente interiores producen, que es emocionan sin provocar la acción, los sentimientos de ensoñación, entiéndase, que son los sentimientos interiores en su más puro estado.

Debiendo, pues, reunir el arte las tres cualidades de Abstracción, Realidad y Emoción, no puede dejar de tomar conciencia de sí como concreción abstracta de la emoción (la concreción emotiva de la abstracción).

Así, el arte tiene por asunto no la realidad (por lo demás, no hay realidad, sino solamente sensaciones artificialmente coordinadas), no la emoción (por lo demás, no hay propiamente emoción, sino solamente sensaciones de emoción), sino la abstracción. No la abstracción pura, que genera la metafísica, sino la abstracción creadora, la abstracción en movimiento. Mientras que la filosofía es estática, el arte es dinámico; es precisamente ésta la *única* diferencia entre el arte y la filosofía.

Por concreción abstracta de la emoción entiendo que la emoción, para resaltar, tiene que ser dada como realidad, pero no realidad concreta, sino realidad abstracta. Por eso no considero artes la pintura, la escultura y la arquitectura, que pretenden concretar la emoción en lo concreto. Hay sólo tres artes: la metafísica (que es un arte), la literatura y la música. Y quizá también la música...

1. La base de todo arte es la sensación.

2. Para pasar de la mera emoción sin sentido a la emoción artística, o susceptible de tornarse artística, esta sensación ha de ser intelectualizada. Una sensación intelectualizada sigue dos procesos sucesivos: primero es la conciencia de esta sensación, y este hecho de que exista conciencia de una sensación la transforma ya en una sensación de orden distinto; después es una conciencia de esta conciencia, esto es: después de ser concebida una sensación como tal —lo que da la emoción artística— esta sensación pasa a ser concebida como intelectualizada, lo que da la posibilidad de que sea expresada. Tenemos pues:

(1) La sensación puramente tal.

(2) La conciencia de la sensación, que da a esta sensación un *valor* y por tanto un cuño estético.

(3) La conciencia de esta conciencia de la sensación, de lo que resulta una intelectualización de una intelectualización, esto es, la posibilidad de expresión.

3. Ahora bien, toda sensación es compleja, esto es, toda sensación está compuesta de algo más que el elemento simple en que parece consistir. Está compuesta por los siguientes elementos: a) la sensación del objeto sentido; b) el recuerdo de objetos análogos y otros que inevitable y espontáneamente se unen a esta sensación; c) la vaga sensación del estado de alma en que dicha sensación se siente; d) la sensación primitiva de la personalidad de la persona que siente. La más simple de las sensaciones incluye, sin que se sienta, todos estos elementos.

4. Pero cuando la sensación pasa a ser intelectualizada, resulta que se descompone. Porque ¿qué es una sensación intelectualizada? Una de estas tres cosas: a) una sensación descompuesta por el análisis instintivo o dirigido en sus elementos componentes; b) una sensación a la que se añade conscientemente algún otro elemento que no existe en ella ni siquiera indistintamente; c) una sensación que se falsea a propósito para sacarle un efecto definido que no existe en ella primitivamente. Son estas las tres posibilidades de la intelectualización de la sensación.

Contenido de cada sensación:

- a) sensación del universo exterior.
- b) sensación del objeto que se percibe en ese momento.
- c) ideas objetivas asociadas con el mismo.
- d) ideas subjetivas asociadas con el mismo (estado mental en ese momento).
- e) el temperamento y la base mental del que siente.
- f) el fenómeno abstracto de la conciencia.

Así, cada sensación es un cubo, que se puede considerar apoyado sobre el lado que representa F, teniendo hacia arriba el lado que representa A. Los otros lados son, naturalmente, B, C, D y E.

Ahora, este cubo puede ser observado de tres modos:

- 1) Sólo de un lado, de forma que ninguno de los otros se vea;
- 2) Con un lado de un cuadrado (sostenido) paralelo a los ojos para que se vean dos lados del cubo.
- 3) Con un vértice sostenido ante los ojos, para que se vean tres lados.

Desde un punto de vista objetivo, el Cubo de la Sensación se compone de:

ideas = líneas
 imágenes (internas) = planos
 imágenes de objetos = sólidos.

Examinado de la forma 1, el cubo de las sensaciones se resuelve en un cuadrado, de forma que la base del arte son las ideas, e imágenes de objetos, *qua* imágenes mentales. Es este el arte clásico que, en contra de lo que se piensa, no va directamente a la naturaleza, sino a la imagen mental de ésta (...).

* Original en inglés.

11. SENSACIONISMO*

[dact.] [¿1916?] PI 183-185

I

No existe nada, ninguna realidad, excepto las sensaciones. Las ideas son sensaciones, pero de cosas no situadas en el espacio, y a veces ni siquiera en el tiempo.

La lógica, el lugar de las ideas, es otra clase de espacio.

Los sueños son sensaciones de dos dimensiones solamente. Las ideas son sensaciones de una sola dimensión. Una línea es una idea.

Cada sensación (de una cosa sólida) es un cuerpo sólido delimitado por planos, que son *imágenes internas* (de la naturaleza de los sueños —de dos dimensiones), delimitadas ellas mismas por líneas (que son *ideas*, de una sola dimensión). *El Sensacionismo pretende, consciente de esta auténtica realidad, realizar en arte la descomposición de la realidad en sus elementos psíquicos geométricos.*

El fin del arte es sencillamente incrementar la autoconciencia humana. Su criterio es la aceptación general (o semigeneral), más pronto o más tarde, pues esa es la prueba que tiende a aumentar la autoconciencia en los hombres.

Cuanto más descomponemos y analizamos en sus elementos psíquicos nuestras sensaciones, más aumentamos nuestra autoconciencia. El arte tiene, pues, el deber de hacerse cada vez más consciente. En la época clásica, el arte desarrolló la conciencia al nivel de la sensación tridimensional, esto es, el arte se aplicó a una visión perfecta y clara de la realidad considerada como sólida. De ahí la actitud mental griega, que nos parece tan extraña, de introducir conceptos tales como el de la esfera en las abstracciones más abstractas, como en el caso de Parménides, cuyo concepto idealista de un universo altamente abstracto admite, sin embargo, que se describa como esférico.

El arte postcristiano ha ido acercándose paulatinamente a la creación de un arte bidimensional.

Nosotros debemos crear un arte de una dimensión.

Esto parece un estrechamiento del arte, y lo es en cierta medida.

* Original en inglés.

El cubismo, el futurismo y escuelas análogas son aplicaciones erróneas de intuiciones que son fundamentalmente correctas. El error reside en el hecho de que intentan resolver un problema que ellos suponen en términos de arte tridimensional; su error fundamental consiste en que atribuyen a las sensaciones una realidad exterior, que de hecho tienen, pero no en el sentido que los futuristas y otros creen. Los futuristas son algo absurdo, como clásicos griegos que intentasen ser modernos y analíticos.

II

¿Qué proceso se ha de adoptar para realizar el Sensacionismo? Hay diversos procesos, al menos tres claramente definidos:

1) interseccionismo: el sensacionismo que toma conciencia del hecho de que cada sensación es en realidad varias sensaciones mezcladas.

2) (...).

3) (...).

¿Cómo realizan el Sensacionismo estos tres procesos? El interseccionismo lo realizó intentando comprender la deformación que experimenta cada sensación cúbica debido a la deformación de sus planos. Ahora, cada cubo tiene seis lados: estos lados, contemplados desde un punto de vista sensacionista, son: la sensación del objeto externo como objeto, *qua* objeto; la sensación del objeto externo, *qua* sensación; las ideas objetivas asociadas a esta sensación de un objeto; las ideas subjetivas asociadas a esta sensación, esto es, el «estado mental» a través del cual el objeto se ve en ese momento; el temperamento y fundamentalmente la actitud individual mental del observador; la conciencia abstracta que hay detrás de ese temperamento individual.

12. LOS «SENSACIONISTAS» PORTUGUESES*

[dact.] [¿1916?] PI 202-203

Un portugués me dijo en cierta ocasión que lo peor de Portugal es que nadie sabe nada acerca de él, ni siquiera los portugueses. La

* Original en inglés.

frase, que no es ni más cierta ni más falsa de lo que tales frases son generalmente, es particularmente acertada en lo referente a ese movimiento literario portugués que sus autores han denominado Sensacionismo.

El cubismo, el futurismo y otros ismos menores se han hecho muy conocidos y han sido muy comentados, porque se originaron en los centros reconocidos de la cultura europea. El Sensacionismo, que es un movimiento mucho más interesante, original y atractivo que aquéllos, sigue sin conocerse porque nació lejos de esos centros.

Es, sin duda, un movimiento más reciente que el cubismo o el futurismo. Sus autores nunca intentaron darlo a conocer.

Los Sensacionistas son, antes que nada, decadentes. Son los descendientes directos de los movimientos decadentes y simbolistas. Reivindican y pregonan la «absoluta indiferencia por la humanidad, la religión y la patria». Aún más, a veces llegan hasta el punto de asumir esa aversión. Un sensacionista casi fue linchado por escribir en un periódico vespertino lisboeta una carta insolente congratulándose por el hecho de que Afonso Costa —el político portugués más popular— se hubiera caído de un tranvía y estuviera a las puertas de la muerte. No hay razón para afirmar que haya alguna malevolencia real en el fondo de afirmaciones de esta clase; probablemente son hechas para «irritar al nativo» (como dicen los portugueses).

13. [ESBOZO DE UNA RESPUESTA A UN CUESTIONARIO
LITERARIO ORGANIZADO POR EURICO DE SEABRA,
EL 31 DE ABRIL DE 1916]

[dact.] PI 122-124

Presumo, mi apreciado cofrade, que interesará menos a los fines de su cuestionario mi opinión como exclusivamente mía, que como propiamente representativa de la corriente de la literatura portuguesa a que pertenezco. Por eso, en lugar de hablarle de mí, como sería correcto que hiciese si atendiera a la orientación de sus requerimientos, paso a hablarle de *Orpheu* y del Movimiento Sensacionista.

Pero antes de hablarle de ellos, necesito hacer, como preliminares, dos advertencias. Aunque —como dije— voy a hablar interpretando la dirección del movimiento sensacionista, no debo dejar

de señalar que la interpretación es mía; que, aunque yo la juzgue justa, puede ser errónea; que por supuesto algunos de mis camaradas no estarán de acuerdo con algunos de mis puntos de vista y ni siquiera quizá con el conjunto de mi interpretación. Aunque intérprete, soy siempre yo el que habla. No encuentro excusable esta advertencia porque, de no hacerla, se podría quizá concluir que lo que voy a exponer había sido preparado en común con los que están conmigo en la novísima corriente literaria portuguesa.

Me compete todavía hacer otra advertencia. En el curso de los párrafos que siguen tendré que emplear en muchas ocasiones la palabra «arte». Necesito explicar que esta palabra es empleada por mí como sinónimo de «literatura» y no en un sentido más amplio, que mi criterio estético no admite. Por ciertas razones, que sería inoportuno exponer aquí, considero la literatura como el único arte verdadero y todas las otras «artes» como resultado de sensibilidades incompletas: la pintura, la escultura, la arquitectura, por ejemplo, como productos de un desarrollo mental incompleto en el que las facultades visuales no están subordinadas al dominio de la inteligencia, de manera que no funcionan, como debe toda sensibilidad para tener un perfecto y humano equilibrio, a través de la inteligencia, sino independientemente de ella y con formas de expresión no filtradas a través de la idea. Por eso no admito que fuera de la literatura haya realmente arte; considero las otras artes como representativas de un nivel humano inferior al actual, pero las considero imperecederas, porque siempre habrá gente que se satisfaga más con estas subartes que con el esencialmente aristocrático y difícil arte literario. Para la plebe de la sensibilidad existen las artes vitales: la danza, el canto y la representación teatral. Para la burguesía de la sensibilidad existen las artes como la pintura, la escultura, la arquitectura y, un poco menos e intermedia, la música. Para la aristocracia de la sensibilidad existe solamente un arte: la literatura, resumen de todas, que las trasciende a través de la idea.

(...)

De la dirección tomada por la literatura europea creo que se puede prever lo siguiente: continuará habiendo, porque habrá siempre, literatura que no vale nada y que es hecha con cierto relieve por las criaturas de cultura que se dedican a escribir —Anatole France, los (...) y todos los demás fabricantes de cosas necesarias para la lectura corriente, pero que nada aportan de nuevo al arte, ni de riqueza al pensamiento (a la conciencia de la vida).

Creo que todo el futuro del arte europeo está en el movimiento sensacionista.

Necesito explicar ahora qué es eso que llamo Movimiento Sensacionista.

A un arte tan cosmopolita, tan universal, tan sintético, es evidente que no puede imponérsele ninguna disciplina que no sea la de sentir todo de todas las maneras, la de sintetizar todo, la de esforzarse por expresarse de tal manera que dentro de una antología del arte sensacionista esté todo lo esencial que han producido Egipto, Grecia, Roma, el Renacimiento y nuestra época. El arte, en lugar de tener reglas como las artes del pasado, pasa a tener sólo una regla: ser la síntesis de todo.

Que cada uno de nosotros multiplique su personalidad por todas las demás personalidades.

El Sensacionismo rechaza del Clasicismo la noción —más característica, en realidad, de los discípulos modernos de los escritores paganos que de ellos mismos— de que todos los asuntos deben ser tratados en el mismo estilo, en el mismo tono, con la misma línea exterior delineándoles la forma. El sensacionista no está de acuerdo en que una obra de arte tenga siempre que ser simple, porque hay sentimientos y conceptos que, complejos por naturaleza, no son susceptibles de expresión simplificada sin traicionarse con esta expresión. Hay ciertos conceptos profundos, ciertos sentimientos vagos que son, por cierto, susceptibles de tal tratamiento literario; pero no son todos los sentimientos ni todos los conceptos. El sensacionista entra a continuación en desacuerdo con la actitud clásica por la limitación de su visión de las cosas. La preocupación por la visión nítida, como la preocupación por la expresión simplificada, es a veces un error estético. No todo es nítido en el mundo exterior. El Sensacionismo, finalmente, no acepta del clasicismo su teoría básica, la de que la intervención del temperamento del artista debe ser reducida al mínimo. Interpreta el principio estético que sirve de base a tal afirmación, pero que en tal afirmación se encuentra desvirtuado, de otro modo, del modo como debe ser interpretado. El artista interpreta a través de su temperamento, no en lo que este temperamento tiene de particular,

sino en lo que tiene de universal o universalizable. Esto es distinto de eliminar el factor temperamental en la medida de lo posible, como los clásicos estrictos quieren o intentan; el artista debe, por el contrario, acentuar mucho el factor temperamental (aunque más en ciertos asuntos que en otros), pero cuidando sin embargo de no utilizar los aspectos no universalizables de este factor.

El Sensacionismo rechaza del Romanticismo su teoría básica del «momento de inspiración». No cree que la obra de arte deba ser producida rápidamente, de golpe, a no ser que el artista haya conseguido (como algunos de hecho consiguen) tener el espíritu disciplinado de tal manera que la obra nazca construyéndose.

Del Simbolismo rechaza la preocupación exclusiva por lo vago, la actitud exclusivamente lírica y, sobre todo, la subordinación de la inteligencia a la emoción, que en verdad caracteriza aquel sistema estético.

Del clasicismo acepta la Construcción, la preocupación intelectual.

Del romanticismo acepta la preocupación pictórica, la sensibilidad simpatética, sintética ante las cosas.

Del simbolismo acepta la preocupación musical, la sensibilidad analítica; acepta su análisis profundo de los estados de alma, pero intenta intelectualizarlo.

15. [CARTA A UN EDITOR INGLÉS]*

[dact.] [¿1916?] PI 126-133

Distinguido Señor:

El propósito de esta carta es preguntarle si estaría dispuesto a publicar una Antología de poesía «sensacionista» portuguesa. Soy consciente de su espíritu emprendedor en el caso de nuevos «movimientos» y eso me anima a hacerle esta pregunta.

Posiblemente no sea muy fácil explicar con precisión, en el número de palabras que esta carta pueda legítimamente contener, qué es el movimiento llamado Sensacionismo. Intentaré sin embargo darle cierta idea de su naturaleza; los extractos que le remito, y que son traducciones y fragmentos de poemas sensacionistas,

Original en inglés.

llenarán probablemente las lagunas inevitables de esta explicación superficial.

En primer lugar la procedencia. Sería ocioso pretender que el Sensacionismo venga directamente de los Dioses, o que provenga sólo de las almas de sus creadores sin el humano concurso de precursores o influencias. Pero afirmamos que es tan original como cualquier movimiento humano —intelectual o de otra clase— pueda ser. Esto representa, no dudamos en afirmarlo, tanto fundamentalmente (en su substancia metafísica) como superficialmente (en sus innovaciones en cuanto a la expresión), una nueva especie de *Weltanschauung*. Pues, no diré fundador (porque estas cosas no deben decirse nunca), sino al menos principal responsable del sensacionismo, debo tanto a mí mismo como a mis compañeros de pecado no ser más modesto acerca de la cuestión de lo que las normas sociales exigen.

Veamos la procedencia, pues; la enumeración de nuestros orígenes será el primer elemento hacia algo parecido a una explicación integral del movimiento. Provenimos de tres movimientos más antiguos: el «simbolismo» francés, el panteísmo trascendentalista portugués, y el revoltijo de cosas contradictorias e insensatas de las que el futurismo y el cubismo y otros por el estilo son expresiones ocasionales, aunque, para ser exactos, provenimos más del espíritu que de la letra de éstos. Usted sabe lo que es el simbolismo francés, y es, evidentemente, consciente de que, siendo en el fondo el subjetivismo romántico llevado al extremo, es además la libertad romántica de versificación llevada al extremo. Era, aún más, un análisis extremadamente minucioso y mórbido (sintetizado [?] con la finalidad de expresión poética) de las sensaciones. Era ya «sensacionismo», aunque rudimentario en relación al nuestro. Desenfocaba el mundo dejándose llevar por esos estados mentales cuya expresión hubiera sido incompatible con el equilibrio de las sensaciones.

Tomamos del simbolismo francés nuestra actitud fundamental de atención excesiva a nuestras sensaciones, y por tanto nuestra frecuente relación con el tedio, la apatía, con la renuncia ante las cosas más simples y sanas de la vida. Esto no es lo que nos caracteriza a todos nosotros, aunque el análisis mórbido y minucioso de las sensaciones impregna todo el movimiento.

Ahora las diferencias. Rechazamos por completo, excepto ocasionalmente por razones puramente estéticas, la actitud religiosa de los simbolistas. Dios se ha convertido para nosotros en una palabra que puede ser convenientemente usada para sugerir el misterio,

pero que no sirve para otro fin, moral o de otro género —un valor estético y nada más. Además de esto, rechazamos y abominamos la incapacidad simbolista para el esfuerzo prolongado, su ineptitud para escribir largos poemas y su viciada «construcción».

Usted no conoce el «panteísmo trascendentalista» portugués. Es una lástima; porque, aunque no sea un movimiento de larga existencia, es sin embargo un movimiento original. Supongamos que el romanticismo inglés hubiera progresado, en vez de retroceder al nivel de Tennyson-Rosetti-Browning, directamente desde Shelley, espiritualizando su panteísmo ya de por sí espiritualista. Llegaríamos a la concepción de la Naturaleza (nuestros panteístas trascendentalistas son esencialmente poetas de la Naturaleza) en la que carne y espíritu se funden completamente en algo que trasciende a ambos. Si usted pudiera concebir un William Blake dentro del alma de Shelley y escribiendo a través de ésta, tendría quizá una idea más aproximada de lo que quiero decir. Este movimiento ha producido dos poemas que me inclino a considerar entre los más grandes de todos los tiempos. Ninguno de ellos es extenso. Uno es la *Ode à Luz* de Guerra Junqueiro, el más grande de todos los poetas portugueses (desbancó a Camoens del primer lugar cuando publicó *Pátria* en 1896 —pero *Pátria*, que es un drama lírico y satírico, no es de su fase trascendental-panteísta). La *Oração à Luz* es probablemente la mayor realización metafísico-poética desde la gran *Ode* de Wordsworth. El otro poema, que indudablemente supera a *Last ride together* de Browning como poema de amor, y que pertenece al mismo nivel metafísico de emoción de amor, aunque es más religiosamente panteísta, es la *Elegia* de Teixeira de Pascoaes, que la escribió en 1905. A esta escuela de poetas nosotros, los «sensacionistas», debemos el hecho de que en nuestra poesía, espíritu y materia se interpenetren e intertrasciendan. Y hemos llevado el proceso mucho más lejos que sus iniciadores, aunque lamento decir que no podemos aún pretender haber producido nada comparable a los poemas a los que me he referido.

En cuanto a las influencias recibidas del movimiento moderno que comprende el cubismo y el futurismo, se deben más a las sugerencias que nos llegaron de ellos que a la substancia de sus obras propiamente dichas.

Hemos intelectualizado sus procesos. La descomposición del modelo que realizan (porque hemos sido influidos, no por su literatura —si es que tienen algo que se parezca a la literatura—, sino por sus cuadros), la hemos llevado hacia lo que creemos que es

la esfera propia de esa descomposición —no las cosas, sino nuestra sensación de las cosas.

Habiendo descrito nuestros orígenes, y, por encima, nuestro uso y diferencias de esos orígenes, explicaré ahora en términos más concretos, en la medida de lo posible, en pocas palabras, cuál es la actitud central del Sensacionismo.

1. La única realidad de la vida es la sensación. La única realidad del arte es la conciencia de la sensación.

2. No hay filosofía, ni ética ni estética, ni siquiera en arte, sea cual sea su existencia en la vida. En arte sólo hay sensaciones y nuestra conciencia de ellas. Sea lo que sea el amor, la alegría, el dolor en la vida, en arte son sólo sensaciones; en sí mismas, nada valen para el arte. Dios es una sensación nuestra (porque una idea es una sensación) y en el arte sólo se usa [¿cuándo?] la expresión de ciertas sensaciones —tales como la reverencia, el misterio, etc. Ningún artista puede creer o dejar de creer en Dios, así como ningún artista puede sentir o no sentir amor, o alegría, o pena. En el momento de escribir cree o deja de creer, de acuerdo con el pensamiento que mejor le capacite para obtener la conciencia y dar expresión a su sensación en ese momento. Una vez que esa sensación pasa, estas cosas se convierten para él, como artista, en simples cuerpos que toman las almas de las sensaciones para hacerse visibles ante esa visión interna con la cual recoge sus sensaciones.

3. El arte, plenamente definido, es la expresión armónica de nuestra conciencia de las sensaciones; en otras palabras, nuestras sensaciones deben ser expresadas de tal forma que *creen un objeto que sea una sensación para otros*. El arte no es, como dijo Bacon, «el hombre sumado a la naturaleza»; es la sensación multiplicada por la conciencia —multiplicada, nótese bien.

4. Los tres principios del arte son: 1) cada sensación debe ser expresada plenamente, esto es, la conciencia de cada sensación debe ser examinada hasta el fondo; 2) la sensación debe ser expresada de tal forma que tenga la posibilidad de evocar —como un halo alrededor de una manifestación central definida— el mayor número posible de otras sensaciones; 3) el todo así producido debe tener el mayor parecido posible con un ser organizado, por ser ésa la condición de vitalidad. Llamo a estos tres principios 1) El de la Sensación, 2) El de la Sugestión, 3) El de la Construcción. Este último, el gran principio de los griegos —cuyo gran filósofo incluso consideraba un poema como «un animal»— ha sido tratado con mucho descuido por manos modernas. El roman-

ticismo ha indisciplinado la capacidad de construcción que tenía, al menos, el bajo clasicismo. Shakespeare con su fatal incapacidad de visualizar todos organizados ha ejercido una influencia funesta en cuanto a esto (recordará usted que el instinto clásico de Mathew Arnold le hizo intuir esto). Milton es todavía el gran Maestro de la Construcción en poesía. Personalmente confieso que tiendo cada vez más y más a colocar a Milton por encima de Shakespeare como poeta. Pero —debo confesarlo— en la medida en que soy algo (e intento con todas mis fuerzas no ser la misma cosa durante tres minutos seguidos, porque es mala higiene estética) soy pagano, y por tanto estoy más con el artista pagano Milton que con el artista cristiano Shakespeare. Todo esto, sin embargo, es *passim*, y espero que disculpe su inclusión en este lugar.

Afirmo a veces que un poema —diría también un cuadro o una estatua, pero no considero la escultura y la pintura artes, sino sólo obras de artesanía perfeccionadas— es una persona, un ser humano vivo, que pertenece en presencia corporal y en existencia carnal real a otro mundo, hacia el que nuestra imaginación lo lanza, y que el aspecto que nos muestra, cuando lo leemos* en este mundo no es más que la sombra imperfecta de esa realidad de la belleza que es divina en otro lugar. Tengo la esperanza de encontrar algún día, después de morir, en su presencia real a los pocos hijos que he creado hasta ahora y espero hallarlos bellos en su inmortalidad de rocío. Quizá pueda sorprenderse de que alguien que se declara a sí mismo pagano alimente esas fantasías. Era pagano, sin embargo, hace dos párrafos. Al escribir esto ya no lo soy. Al final de esta carta espero ser ya alguna otra cosa. Llevo a la práctica en la medida de lo posible esa desintegración espiritual que proclamo. Si alguna vez soy coherente, es sólo como incoherencia de la incoherencia (...).

16. SENSACIONISMO**

[dact.] [¿1916?] PI 204-210

El sensacionismo se diferencia de las corrientes literarias vulgares en que no es exclusivo, es decir, no reclama para sí el monopo-

* Aquí Pessoa utiliza «him» y no «it», como exigirían las reglas gramaticales cuando se trata de un objeto, para subrayar que considera el poema como persona y no como cosa.

** Original en inglés.

lio del sentimiento estético correcto. Hablando con propiedad, no reclama para sí ser, salvo en cierto sentido restringido, una corriente o un movimiento, sino sólo, en parte, una actitud y, en parte, una aportación a todas las corrientes literarias que lo precedieron.

La posición del sensacionismo no es, como la de todos los movimientos literarios corrientes, el romanticismo, el simbolismo, el futurismo y otros parecidos, una posición análoga a la de una religión, que excluye implícitamente otras religiones. Es precisamente análoga a ésa que la teosofía toma con respecto a todos los sistemas religiosos. Es un hecho bien conocido que la teosofía reivindica ser, no una religión, sino la verdad fundamental subyacente a todos los sistemas religiosos. Como tal, la teosofía existe en oposición, evidentemente, a esos elementos de los sistemas religiosos que excluyen otros sistemas y también a aquellos elementos de los sistemas religiosos que según la propia teosofía parecen viciar la actitud fundamental llamada actitud religiosa. Por ese motivo la teosofía, aunque no se oponga al protestantismo como tal, se le opone en la medida en que éste se opone al catolicismo; y por eso no puede aceptar teorías como lo de los castigos eternos, que vician, desde su punto de vista, todo lo que es fundamental y verdadero en el sentido de la adoración de la creación divina.

Es idéntica la posición del sensacionismo con respecto a todos los movimientos artísticos. De todos ellos, o de casi todos (pues no debemos permitir que el término «movimiento artístico» sea aplicable con generosidad universal a cada serpiente que alce su cabeza por encima de otras en el cántaro literario de la confusión moderna), afirma que en esencia tienen razón. Decía Spinoza que los sistemas filosóficos tienen razón en lo que afirman y que yerran en lo que niegan. Esta, la más grande de las afirmaciones panteístas, es la afirmación que el Sensacionismo puede repetir en relación con las cosas estéticas. Aunque la perfección suprema (que es inalcanzable) sea sólo una, la perfección relativa es sin embargo diversa. Homero es tan perfecto a su modo como Herrick al suyo, aunque la vía homérica sea muy superior. Los sensacionistas admiten alegremente tanto a Homero como a Herrick en la gran fraternidad del Arte.

Hay tres principios centrales del sensacionismo. El primero es que el arte es ante todo construcción y que el arte más elevado es el que es capaz de imaginar y crear todos organizados cuyos elementos constitutivos encajen *vitalmente* en sus lugares; el gran principio que enunció Aristóteles cuando dijo que un poema era un «animal». El segundo principio es que estando todo arte constitui-

do por elementos, cada uno de esos elementos debe ser perfecto en sí mismo; como el primero era el principio clásico de la unidad y la perfección estructural, éste es el principio romántico de los «pasajes elevados» en lo que contiene de verdad, y excluyendo el error que significa todo esto sin atender al principio clásico más elevado de que el todo es superior a la parte. El tercer principio del sensacionismo, *qua* estética, es que cada pequeño fragmento que constituye la parte de un todo debe ser perfecto en sí mismo; este es el principio en el que insisten con exageración todos esos artistas, de los que los simbolistas forman parte, quienes, siendo temperamentamente incapaces de crear grandes todos organizados, ni siquiera (como los románticos) extensos pasajes elocuentes, ponen su actividad en la cáscara de huevo (o de la nuez) de producir bellos versos aislados, o poemas perfectos muy breves. Eso es verdaderamente bello cuando es bello; pero es peligroso caer en la impresión de que sea algo más que la parte más inferior del arte.

Estos son los principios del sensacionismo, como filosofía artística. Es decir, estos son los principios que defiende en la medida en que acepta todos los sistemas y escuelas de arte, extrayendo de cada uno esa belleza y esa originalidad que le son peculiares.

Pero el Sensacionismo no es sólo una filosofía del arte; además de su actitud de aceptación universal de lo que es bello, presenta una originalidad propia. Si fuera sólo una filosofía estética no tendría el derecho de llamarse a sí mismo nada —sensationismo por ejemplo— nada excepto una simple, aunque lúcida, filosofía artística.

Como novedad, el sensacionismo tiene otros tres principios, y es aquí donde comienza a ser sensacionismo propiamente dicho.

Afirma, en primer lugar, que la sociedad se divide espiritualmente en tres clases, que a veces coinciden, y más frecuentemente no coinciden, con las «clases» vulgarmente así llamadas. Divide estas clases en aristocracia, clase media y el pueblo, pero la división, como veremos, no tiene (necesariamente) relación con la división común de la sociedad en estos elementos. Para el sensacionista, el aristócrata es la persona que vive para el arte y para el que todas las cosas, materiales o espirituales, tienen valor sólo en la medida en que poseen belleza. Religión, moralidad, espiritualidad —todas estas cosas valen por la belleza que posean o que se pueda extraer de ellas. No son ni verdaderas ni falsas; no tienen interés para el aristócrata, excepto por su interés estético.

Para el individuo de clase media, en esta clasificación, la base de interés de cualquier cosa es política. Para él el valor de todo se encuentra en relación con el valor político que en ello percibe. No importa cuál sea su idea de la política; puede ser elevada o baja, así como la idea del arte y la belleza de un aristócrata puede ser elevada o baja, siendo lo esencial que el arte sea la única cosa importante para él. Así para el hombre de clase media: la política es la única cosa importante para él, sea un Herbert Spencer o un John Jones, un elector común.

La actitud plebeya no implica un interés directo excepto de orden material. Todos los socialistas y la mayoría de los anarquistas son estructuralmente plebeyos, porque se ocupan preeminentemente de consideraciones económicas. La época de los economistas es la mala hora del arte, porque la época del sentimiento plebeyo debe ser, por fuerza, la mala hora del sentimiento aristocrático.

El sensacionismo representa la actitud estética en todo su esplendor pagano. No representa ninguna de esas cosas insensatas —el esteticismo de Oscar Wilde, o el arte por el arte de otras personas desorientadas con una visión plebeya de la vida. Puede ver la belleza de la moral así como comprender la belleza de su ausencia. No existe ninguna religión correcta para el sensacionismo, ni tampoco ninguna equivocada.

Un hombre puede recorrer todos los sistemas religiosos del mundo en un solo día, con perfecta sinceridad y experiencias trágicas del alma. Para ser capaz de hacerlo, ha de ser aristócrata —en el sentido en el que utilizamos el término. Yo afirmé en cierta ocasión que un hombre culto e inteligente tiene el deber de ser ateo a mediodía, cuando la claridad y la materialidad del sol bañan todas las cosas, y un católico ultramontano en esa hora precisa después de la puesta del sol en que aún las sombras no han completado su lento cerco de la presencia clara de las cosas. Algunos pensaron que esto era una broma. Pero sólo estaba traduciendo en rápida prosa (esto se escribió en un periódico) una experiencia personal común. Habiéndome acostumbrado a no tener creencias ni opiniones, para que mi sentimiento estético no se debilitara, pronto acabé por no tener personalidad, excepto una personalidad expresiva; llegué a ser una simple máquina apta para la expresión de estados de ánimo que se hicieron tan intensos que se convirtieron en personalidades e hicieron de mi propia alma la mera cáscara de su apariencia casual, tal como los teosofistas dicen que la malignidad de los espíritus de la naturaleza los lleva a ocupar los cadáveres astrales

abandonados de los hombres y retozar al abrigo de sus apariencias (substancias) de sombra.

Esto no quiere decir que los sensacionistas no deban tener opinión política; significa que cada uno, como artista, no tendrá forzosamente ninguna y las tendrá todas. Aquella disculpa de Marcial, que suscitó la ira de muchas personas ajenas a la [esencia] del arte: «Lasciva est nobis pagina, vita proba»* que, aunque su arte fuese impuro, su vida no lo era, citada después por Herrick, que escribió acerca de sí mismo: «His muse was jocund, but his life was chaste»**, es el deber exacto del artista para consigo mismo.

La sinceridad es el gran crimen artístico. La insinceridad el que le sigue. El gran artista nunca debe tener una opinión realmente fundamental y sincera de la vida. Pero eso debe darle la capacidad de sentir sinceramente, mejor dicho, de ser absolutamente sincero acerca de cualquier cosa durante determinado espacio de tiempo —ese espacio de tiempo necesario, digamos, para concebir y escribir un poema. Tal vez sea necesario afirmar que es necesario ser un artista antes de poder intentar hacer esto. Es inútil intentar ser un aristócrata cuando se ha nacido en la clase media o se es un plebeyo nato.

17. PARA ORPHEU

[ms.] [¿1916?] PI 216-218

Sentir es crear.

Sentir es pensar sin ideas y por eso sentir es comprender, ya que el Universo no tiene ideas.

—¿Pero qué es sentir?

Tener opiniones es no sentir.

Todas nuestras opiniones son de los demás.

Pensar es querer transmitir a los demás lo que se cree que se siente.

Sólo lo que se piensa se puede comunicar a los demás. Lo que se siente no se puede comunicar. Sólo se puede comunicar el *valor* de lo que se siente. Sólo puede hacerse sentir lo que se siente. No que el lector sienta la pena común [?]. Basta que sienta de la misma manera.

* Marcial, «Epigramas», Libro I, n.º 5 («Ad Caesarem»).

** Alegre era su musa, pero su vida era casta.

El sentimiento abre las puertas de la prisión con que el pensamiento cierra el alma.

La lucidez debe llegar sólo al umbral del alma. Incluso en las antecámaras del sentimiento está prohibido ser explícito.

Sentir es comprender. Pensar es errar. Comprender lo que otra persona piensa es discordar con ella. Comprender lo que otra persona siente es ser ella. Ser otra persona es de una gran utilidad metafísica. Dios es todo el mundo.

Ver, oír, oler, gustar, palpar son los únicos mandamientos de la ley de Dios. Los sentidos son divinos porque son nuestra relación con el Universo y nuestra relación con el Universo Dios.

[...]

Obrar es descreer. Pensar es errar. Sólo sentir es creencia y verdad. Nada existe fuera de nuestras sensaciones. Por eso actuar es traicionar nuestro pensamiento.

[...]

No hay otro criterio de verdad que no concordar con uno mismo. El universo no concuerda consigo mismo porque pasa. La vida no concuerda consigo misma porque muere. La paradoja es la fórmula típica de la naturaleza. Por eso toda verdad tiene una forma [?] paradójica.

[...] Afirmar es equivocarse de puerta.

Pensar es limitar. Razonar es excluir. Hay muchas cosas que es bueno pensar, porque hay muchas cosas que conviene limitar y excluir.

[...]

Sustitúyete siempre a ti mismo. Tú no eres bastante para ti. Cógete siempre de improviso. Acontécete ante ti mismo. Que tus sensaciones sean meros acasos, aventuras que te suceden. Debes ser un universo sin leyes para que puedas ser superior.

Estos son los principios esenciales del Sensacionismo [...].

Haz de tu alma una metafísica, una ética y una estética. Sustitúyete por Dios indecorosamente. Es la única actitud realmente religiosa. (Dios está en todas partes excepto en sí mismo.)

Haz de tu ser una religión atea, de tus sensaciones un rito y un culto.

[...]

II. Paganismo

1. NEOPAGANISMO PORTUGUÉS

[date.] [¿1917?] PI 221-222

1. Alberto Caeiro (1889-1915): *El Guardador de Rebaños*, seguido de otros poemas y fragmentos. (Abre el libro una nota sucinta de los parientes del poeta que publican el libro).
2. Ricardo Reis: *Odas*. (Son cincuenta. Abre el libro un corto prefacio del autor).
3. António Mora: *El Regreso de los Dioses*. Introducción general al Neopaganismo Portugués.
4. Ricardo Reis: *Nuevas Odas*.
5. António Mora: *Los Fundamentos del Paganismo*. Teoría del Dualismo Objetivista.

El movimiento Neopagano Portugués
se compone de estas cinco obras.

Las tres primeras deberán ser publicadas a finales de 1917
y las otras dos en el año siguiente.

Si es posible, las primeras en
octubre de 1917 y las otras,
si no puede ser en mayo de
1918, en octubre.

2. EL REGRESO DE LOS DIOSES

[dact.] [¿1917?] PI 223-224

Introducción a la obra de Alberto Caeiro.
División del opúsculo.

1. Introducción diciendo las razones por las que se hace el opúsculo, de qué modo se hará y los fines.
2. La substancia del paganismo (objetivismo integral), su diferencia con los sistemas nórdico, cristiano, indio así como con el monoteísmo judaico.
3. Metafísica del paganismo (diferencialmente estudiada también).
4. Ética del paganismo (ídem).

5. Estética del paganismo (ídem).
6. Política del paganismo (ídem).
7. El paganismo sociológicamente considerado.
8. La transición del paganismo al cristismo. Evolución de la formación del cristismo hasta su integración en el Imperio Romano.
9. Análisis completo del cristismo una vez formado.
10. Evolución del cristismo hasta nuestros días: etapas de su desintegración. Estado actual del cristismo.
11. Necesidad, ámbito y orientación de una reconstrucción pagana.
12. Alberto Caeiro, reconstructor del paganismo.
13. Pruebas de la existencia de los dioses.
14. Conclusión. Salutación al porvenir pagano.

3. [¿F. PESSOA IPSE?]

[ms.] [¿1917?] PI 228-230

El Consejo Magistral del Neopaganismo Portugués ha delegado en mí para que escriba el volumen introductorio de su propaganda exterior. Debo al público la explicación, después de haber procurado cuanto fue posible hurtarme en vano a esa misión honrosa, de que lo hice por las razones que voy a dar y que servirán, a quienes interese el asunto, de advertencia a considerar junto a contradicciones que puedan apuntarse en el futuro.

Juzgué abusivamente honrosa la elección de mi nombre para esta tarea no porque me crea incapaz de demostrar, y por más de un camino, la verdad y la necesidad del Paganismo, sino porque, emitidos a través de mí los principios esenciales del Paganismo (sistema pagano), sufrirán inevitablemente la deformación que se atribuye a lo que los astrónomos (hombres de ciencia) llaman, en el campo de la observación pura, la «ecuación personal». Voy a decir en qué consiste, en mi opinión, la desviación que esos principios sufren al filtrarse por mi entendimiento.

En primer lugar, aunque concuerde acerca de la esencia del sistema con mis camaradas y mis Maestros de la renovación pagana, doy al Paganismo una interpretación distinta de la de la mayoría de ellos; más dilatada, me parece; más enfermiza, quiero creer; pero diferente y eso es lo que importa. Ellos son en su mayoría lo que puedo designar como paganos ortodoxos, hijos de

la primitividad griega, creyentes inmediatos en la realidad y en la actuación de los Dioses. Yo soy un pagano decadente, del tiempo del otoño de la Belleza, del adormecimiento [?] de la limpidez antigua, místico intelectual de la raza triste de los neoplatónicos de Alejandría.

Como ellos creo, y creo absolutamente, en los Dioses, en su actividad y su existencia real y *materialmente* superior. Como ellos creo en los semidioses, los hombres a quienes el esfuerzo y la (...) alzaron hasta el solio de los inmortales porque, como dijo Píndaro, «la raza de los dioses y los hombres es sólo una»*. Como ellos creo que sobre todo, sujeto impasible, causa inmóvil y convencida [?], se cierne el *Destino*, superior al bien y al mal, extraño a la Belleza y a la Fealdad, más allá de la Verdad y la Mentira. Pero no creo que entre el Destino y los Dioses exista sólo el océano turbio [...], el cielo mudo de la Noche eterna. Creo, como los neoplatónicos, en el Intermediario Intelectual, *Logos* en el lenguaje de los filósofos, Cristo (después) en la mitología cristiana. En esto consiste mi heterodoxia pagana. Pero consiste sólo en esto y en lo que es campo abierto y asunto discutible. Ni los Maestros, ni mis condiscípulos me toman a mal que yo piense así. Yo creí sin embargo que ese concepto, por ser cuando menos un añadido al paganismo esencial, me debía inhibir de ser escritor del primer libro de esclarecimiento. Ellos no piensan así.

Más que el de los neoplatónicos propiamente dicho, el mío es el paganismo sincrético de Juliano el Apóstata.

Esto por lo que se refiere a las discrepancias relativas a los aspectos secundarios del paganismo. Otra existía, además, que me parecía tocar más de cerca el corazón del sistema. Es que mi demostración de la verdad del Paganismo se basa en argumentos de especie casi opuesta a la de los que se sirve (...).

Finalmente —y esto ya no se refiere a la «ecuación personal» de que he hablado— me pareció que mi opúsculo procedía injustamente tanto del *apport* emotivo del poeta Alberto Caeiro como de la contribución filosófica del Dr. António Mora, en cuyo libro la demostración del paganismo es completa.

* Píndaro. *Nem.* VI,1.

〈¿Ricardo Reis?〉

Pese a las dos fórmulas en que se dividen los representantes de esta corriente, la fórmula directamente reestructuradora del paganismo helénico, y la fórmula que simplemente lo aplica a las condiciones modernas, los neopaganos portugueses concuerdan en una actitud esencial, y pueden por eso constituir una corriente que, aunque pequeña, es definida. En estos casos, en que dos ramas entre sí divergentes constituyen una corriente, sucede que su unión esencial proviene de un enemigo común a combatir, de la común aversión, acaso, en que la especificidad de la corriente se asienta.

Aquí dicha aversión común es la religión de Cristo y los resultados que ella, pues ella los representa, ha producido en la civilización a que pertenecen.

La rama de la corriente neopagana portuguesa que podemos designar como rama ortodoxa, dentro del concepto de paganismo, considera la religión cristiana como un producto de la decadencia romana que se fijó porque representa un estado social continuo. Considera el cristismo en parte como una mera herejía pagana, herejía que alcanza la esencia y no la forma de la fe; además de eso considera el cristismo como una violación de las leyes de equilibrio que rigen o deben regir nuestra civilización; lo considera además como producto de una degeneración de las ideas y de los sentimientos de donde deriva el estado perpetuamente mórbido de nuestra civilización.

La otra rama de nuestro neopaganismo acepta la sensibilidad moderna y sus enfermizos resultados, reconociéndolos como enfermizos, mas teniéndolos, al mismo tiempo, por no erradicables. Así, en vez de aspirar a, o incluso juzgar posible, una reimplantación del paganismo, creen que el paganismo sirve sólo de base eterna para nuestra civilización, debiendo sin embargo servir de disciplina a las emociones creadas por el cristismo.

Publicaremos, cuando se hallen preparadas, las dos obras teóricas donde se apoya, en sus dos ramas divergentes, el neopaganismo portugués: *El Regreso de los Dioses* de António Mora y *El Paganismo Superior* de Fernando Pessoa. Antes de eso, empero, será publicada la obra fundamental de donde parte todo este movimiento, sobre todo la rama que llamamos ortodoxa, *El Guar-*

dador de Rebaños y Otros Poemas y Fragmentos de Alberto Caeiro (1889-1915).

En efecto, es motivo de íntimo escándalo la incuria en que hemos estado, pues conservamos aún fuera de las prensas aquella obra en que todos nosotros, a pesar de nuestras divergencias, pusimos los ojos llenos de admiración. Esa obra, la mayor obra poética de los últimos tiempos, no debería estar aún inédita...

La rama representada sólo por Fernando Pessoa cree que así como, en el fondo, el movimiento cristista no fue sino una interiorización del paganismo, así en el fondo el neopaganismo debe seguir el rumbo del cristismo, pero en el verdadero sentido. Mientras que los neopaganos ortodoxos creen que interiorización del paganismo es frase sin sentido, pues interiorizar el paganismo es abolirlo, Fernando Pessoa cree que el error y la morbidez del cristismo no derivan del hecho de que haya interiorizado el paganismo, sino de no haberlo sabido interiorizar, de haber equivocado el camino hacia el alma. En otras palabras, lo que había que hacer con el paganismo para interiorizarlo era descubrir el sentido interior del politeísmo, que era, en su esencia subjetiva, el politeísmo.

Pero, de consuno, nosotros, neopaganos portugueses, rechazamos la obra cristiana por completo, en su forma directa y en sus formas indirectas. Así, rechazamos: la democracia, todas las formas de gobierno no aristocrático, todas las fórmulas humanitarias, todas las fórmulas de desequilibrio como, por ejemplo, el imperalismo germánico o la democracia aliada; rechazamos el feminismo, porque pretende igualar la mujer al hombre y conceder a la mujer derechos sociales y políticos, cuando la mujer es un ser inferior sólo necesario a la humanidad para el hecho esencial pero sólo biológico de su continuación; rechazamos las ternuras anticientíficas como el vegetarianismo, el antialcoholismo, el antiviviseccionismo, no reconociendo derechos a los animales inferiores al hombre. Rechazamos el principio pacifista; rechazamos los imperialismos modernos, de índole católica todos —todos los sacros imperios romanos que cada Inglaterra o cada Alemania ocultamente quiere ser.

En esto estamos todos de acuerdo.

Rechazamos el espartanismo idiota de los eugenistas y del perfeccionamiento de la máquina de las razas. Rechazamos la fórmula tradicionalista, porque la única verdadera tradición civilizada es la tradición pagana: las demás son tradiciones locales, estériles de efecto civilizador, perjudiciales para las naciones. Pueblo conservador, pueblo muerto.

5. ANTÓNIO MORA: CHAP. 1 OR 2 OF.
R[EGRESO] DE LOS D[IOSES]

[dact.] [¿1916?] PI 240-243

Sin discutir ahora cuáles sean los fundamentos metafísicos de la religión o de una religión en especial, basta que, comprobada como está por el sociólogo la necesidad humana del fenómeno religioso para la disciplina y orientación de las sociedades, que consignemos, como corolario que disciplinará y orientará mejor las sociedades aquella religión que esté más próxima a la Naturaleza. Esa religión, por estar más próxima a la Naturaleza, puede actuar más directamente sobre los hombres, puede influirlos más en el sentido de que no se aparten de las leyes naturales que fundamentalmente rigen la vida humana, porque (a) toda la vida puede estimular y dirigir mejor las actividades sociales del espíritu humano, ya que dificulta menos las demás y deja a éstas, por tanto, más libres.

Ahora bien, es demostrable con facilidad que la religión llamada pagana es la más natural de todas.

Se apoya esta fácil demostración en tres sencillos razonamientos.

La religión pagana es politeísta. Ahora bien, la naturaleza es plural. La naturaleza, naturalmente, no surge ante nosotros como un conjunto, sino como «muchas cosas», como pluralidad de cosas. No podemos afirmar positivamente, sin mediar la ayuda del razonamiento, sin intervención de la inteligencia en la experiencia directa, que exista de verdad un conjunto llamado Universo, que haya una unidad, algo que sea uno, designable como naturaleza. La realidad surge ante nosotros directamente plural. El hecho de que refiramos todas nuestras sensaciones a nuestra conciencia individual impone una unificación falsa (experimentalmente falsa) a la pluralidad con que las cosas se nos muestran. Ahora bien, la religión se nos muestra, se nos presenta como realidad exterior. Debe por tanto corresponderse con la característica fundamental de la realidad exterior. Dicha característica es la pluralidad de las cosas. La pluralidad de dioses, por tanto, debe ser la primera característica distintiva de una religión que sea natural.

La religión pagana es humana. Los actos de los dioses paganos son actos de los hombres magnificados; son de la misma clase, pero a mayor altura, a una altura divina. Los dioses no salen de la humanidad rechazándola, sino excediéndola como los semidioses. Para el pagano, la naturaleza divina no es antihumana al tiempo

que sobrehumana: es simplemente sobrehumana. Así, además de estar de acuerdo con la naturaleza en tanto que mundo puramente exterior, la religión pagana está de acuerdo con la naturaleza en tanto que humanidad.

Finalmente, la religión pagana es política. Esto es, parte de la vida de la ciudad o el estado, no aspira a un universalismo. No intenta imponerse a otros pueblos, sino recibir de ellos. Está así de acuerdo con el principio esencial de la civilización que [es] la síntesis en una nación de todas las influencias posibles de todas las demás naciones, criterio del que sólo se apartan los criterios estrechamente nacionalistas, que son el provincianismo de la política, y los criterios imperialistas, que son los de la decadencia. Nunca se ha visto nación fuerte que sea conservadora, ni nación sana que sea imperialista. Quiere imponerse quien ya no puede transformarse, quiere dar quien ya no puede recibir. Pero quien no puede transformarse se ha estancado en verdad; y quien no puede recibir se ha estancado también.

Así, la religión pagana se encuentra en armonía con los tres puntos naturales en que toca la humanidad: con la propia esencia experimental de la naturaleza entera, con la propia esencia de la naturaleza humana; y con la propia esencia de la naturaleza humana en marcha (en marcha social), esto es, de la naturaleza humana civilizada, esto es, de la civilización.

* * *

En las otras religiones conocidas, y que tengan derecho de ciudadanía en la historia humana, se da siempre una desviación de esta línea natural, desde la desviación máxima del budismo hasta la menor, aunque grave, del cristismo.

El budismo, y antes la religión de la India, representa el más puro tipo de desviación de los ideales humanos que el coleccionista de enfermedades pueda desear encontrar. Partiendo, clara u oscuramente, del principio deshumano de que la vida es una ilusión, el budista o el brahmán (??) pretende trascender en su culto religioso esa mísera humanidad.

De forma semejante el cristiano...

El politeísmo, natural a todas las religiones aunque de modo oscuro, lejos de ser su elemento grosero, es su elemento humano.

El paganismo griego representa el más alto nivel de la evolución humana, [...] hacia el equilibrio que debe ser la evolución humana, ésa y no otra. Debe ser la evolución hacia la ciencia y no hacia la

emoción la que nos caracterice, diferenciándonos de verdad de los animales inferiores. Ahora bien, ¿cómo se manifestará la ciencia en el ámbito social sino en una justa noción de la naturaleza y las relaciones humanas, en la comprensión de las leyes que rigen a los seres inanimados, los seres vivos y los seres sociales? Fueron los griegos quienes más alto se alzaron en la comprensión científica. Fueron por eso los griegos quienes más lejos llegaron en las artes de la civilización.

6

[dact.] [¿1917?] PI 245-249

Son de tres clases los errores vulgarmente cometidos en la interpretación moderna del paganismo. O simplemente se confunde paganismo con su manifestación politeísta; o se toman por paganismo determinadas prácticas religiosas que en él había, ciertos ritos, ciertas ceremonias; o se confunde el paganismo como las teorías de determinadas escuelas filosóficas que nacieron del terreno pagano.

En el mero enunciado de cuáles son los errores verá el lector que son errores y comprenderá al punto a qué interpretaciones especiales me remito. Sin embargo, no deseo que no me entiendan y por eso, aumentando estos preliminares más de lo que conveniría a la exacta proporción del asunto, paso a detallar un poco más las razones a que me atengo.

El error central en la interpretación moderna del paganismo consiste en que, como es natural, pero aunque natural erróneo, no concebimos nunca el paganismo sino contraponiéndolo consciente o inconscientemente al sistema cristiano. Como nacemos dentro del psiquismo cristista y ese psiquismo se ha consustanciado con el nuestro individual, nunca nos liberamos completamente de él y, cuanto menos recelamos, más seguro dominio tiene sobre nosotros.

Procedentes de esta falsificación nuclear del problema interpretativo hay tres clases de errores (*supra*).

Como se verá después, cuando hayamos apartado los obstáculos y llegado a la definición del asunto, el paganismo, en su esencia, englobaba, connotaba el politeísmo. Sin embargo, el politeísmo no constituye por sí el paganismo grecorromano. Politeístas son [sic] el sistema religioso de la India; politeísta era el viejo sistema de los pueblos del norte de Europa. Con todo, ninguno de estos sistemas

politeístas se asemeja, salvo en el hecho escueto y crudo de que son politeísmos, al politeísmo grecorromano. No es preciso que yo haga la distinción entre el politeísmo indio y el griego: la hizo Herodoto de una vez para siempre en una frase precisa y feliz. Las divinidades indias son (dijo) de forma humana, las griegas de naturaleza humana. La distinción es de las que abarcan completamente el asunto. Porque, hasta cuando las dos religiones encaran el ascenso del hombre a Dios, en la religión griega éste asciende gracias al ejercicio sobrehumano de las cualidades humanas, esto es, de las cualidades que, en su ejercicio normal, apoyan y edifican la vida; en la religión india, por el contrario, las cualidades que elevan al hombre a superhombre son cualidades que niegan la vida, son las cualidades ascéticas, las prácticas caritativas que vician el egoísmo individual y cívico, la suma de renunciaciones que contradice el normal placer que el hombre normal tiene en la vida. De suerte que la semejanza entre estos dos sistemas religiosos es puramente externa. (...)

Una diferencia idéntica separa el politeísmo griego del politeísmo de la Iglesia Católica, representado por sus santos, que, para la mayoría de las poblaciones de las naciones católicas, ocupan en la devoción y el culto un lugar encima de Dios.

Otra distinción, pero de idéntico valor, hay que hacer entre el politeísmo griego y el de los pueblos del norte de Europa. Hay aquí realmente de común que las divinidades son representaciones humanas ampliadas y no negaciones de la humanidad. Pero, mientras los dioses griegos son objetivaciones formales de los instintos humanos, los dioses nórdicos son objetivaciones amorfas, vastas sombras más que grandes personas, a las que ya se acerca más la religión menos estatuaría de los romanos que la fe definida y estática de los helenos. Así en el politeísmo del norte se encuentra bien representado ese carácter que había de ser siempre típico de los pueblos donde ese politeísmo nació: alma vaga, indecisa, donde los sentimientos son amorfos y los pensamientos abismados y profundos; alma que había de manifestarse en los sistemas abstrusos de la filosofía alemana, en la poesía nebulosa de los países nórdicos, y que del cristismo debía extraer, de extraer algo, antes su parte monoteísta que la politeísta, ya que el politeísmo cristista de origen grecorromano lleva consigo la lucidez de su fuente mientras que el monteísmo se presta mejor a la indefinición, la imprecisión, las sombrías y abismadas meditaciones que los pueblos de la bruma llevan en su alma, igual que la bruma conforma sus paisajes.

Así, del análisis comparado que hemos hecho entre el politeísmo griego y los otros politeísmos, sacamos esta conclusión: que se distingue esencialmente por ser 1) estático, 2) humano, 3) sincrético. (?)

Veamos ahora el paganismo grecorromano desde el punto de vista en que es corriente compararlo al cristismo: esto es, el de su pretendida amoralidad o incluso inmoralidad. Tal inmoralidad, a que se atiene la ignorancia moderna apoyada en cultos que contrastan con la severidad del culto cristiano, o en que la expresión de la moral pagana es, por lo general, menos severa y menos espiritual que la cristista, proviene simplemente de que se considera moral el cristismo pasando por tanto a ser inmorales todos los no-cristismos. En el error han caído, con un descuido sistemático, cuantos, ya proponiéndose ser cristianos, ya proponiéndose ser anticristianos, ya defendiendo la moral (cristiana), ya defendiendo la inmoralidad (supuestamente anticristiana) [sic]. Es un error craso que subyace a los débiles pensamientos de gentes como el «esteta» Wilde o su maestro Pater; la ignorancia de la sustancia del paganismo basta para explicarlo.

7

[dact.] [¿1917?] PI 249-251

Así estos pobres críticos del cristianismo lo atacan con armas que son cristianas porque son ilusiones cristianas del paganismo. Toman el epicureísmo por el paganismo entero. Otros, más nobles, creen que en el estoicismo está todo el paganismo. Ni en uno ni en otro sistema se halla incluida la actitud metafísica que bajo ambos yace (que de ambos es sustrato). Lo que es común a toda moral pagana es que, sea cual fuere, visa a un fin humano, atiende a la organización de la persona humana, no a su trascendencia. La moral pagana es por tanto una moral de orientación y disciplina, mientras que la moral cristiana es una moral de renuncia y despegó. La moral epicureísta es en el fondo la tendencia a la felicidad por la armonización de todas las facultades humanas, lo que realmente es una idea de disciplina, pues lo es de coordinación. La moral estoica es una moral de subordinación de las cualidades inferiores del espíritu a las superiores, pero superiores y humanas; el apogeo del cristismo consiste en el sacrificio y la dedicación a la humanidad espiritual; el apogeo del estoicismo consiste en la disciplina de uno mismo y en la dedicación al propio destino y, si a

la humanidad, a la humanidad concebida cívicamente. El estoicismo es la más alta moral pagana porque es la moral pagana reducida al principio abstracto que es esencia de todas las éticas del paganismo. La Disciplina es la única diosa ética de los estoicos; y es la disciplina, como dijimos, la base real de las doctrinas éticas del paganismo.

{...}

Los estetas modernos que fingen un paganismo porque piensan que no son cristianos caen en un error. Continúan siendo cristianos. Son cristianos en su moral cuando la tienen o en su inmoralidad cuando la muestran. Porque lo que contraponen al cristismo no es la moral pagana, que es de disciplina y armonía; lo que contraponen al cristismo es la nada, el no-cristismo, la incapacidad.

La moral cristiana es la moral de la debilidad (?) y de la incompetencia, la metafísica cristista es la metafísica de la falta de atención y de concentración, la estética del cristismo es la estética del predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia. El cristismo es la inversión de los valores humanos. No hundió la sociedad porque la sociedad tiene, en su propia constitución como tal, la mayor defensa contra el cristismo. No mató la vida humana porque, para ser vida, tiene ésta que no dejarse morir. El cristismo nació en la época de la decadencia romana. Todavía, en su forma católica —la más abyecta de todas, pues el protestantismo impuso en cierto modo una disciplina gracias a su latente paganismo nórdico—, la religión cristiana es una religión de la decadencia romana. Quien vive dentro del cristianismo vive aún en el imperio romano en decadencia. Desde su origen conserva el cristismo sus características: genio y figura hasta la sepultura.

¿Para qué una reconstrucción pagana? Todo depende de si tomamos el cristismo por una religión en sí o por una prolongación decadente del paganismo grecorromano. Si es una religión independiente, resulta inútil una reconstrucción pagana, salvo para dejar inscrita en los muros de la historia una protesta contra los bárbaros vencedores. Pero si el cristianismo fuese una mera decadencia, una reconstrucción pagana vitalizaría el cuerpo moribundo del paganismo subyacente.

y cristista repercute y se manifiesta, igual que en la metafísica y la ética, también en la estética.

Un sistema religioso como el cristista, en el que cobran relieve los sentimientos íntimos de cada individuo, en el que el interés del espíritu se concentra en sus propios movimientos, no debería tener otra función estética —por lo menos fundamentalmente— más que la *expresión de los sentimientos íntimos*, más que la *confesión del alma*. El artista cristiano trata sobre todo de *expresar lo que siente*. En esto reside la sustancia de su doctrina estética. Esta ha sufrido, es cierto, en ciertos períodos y sobre todo en el llamado Renacimiento, un correctivo pagano. Pero la estética cristista pura no es la estética pagana, cuyo sentido en breve veremos; es sustancialmente la de la *expresión*.

Aunque emparentada de lejos con la cristista, la estética de la India es diferente. Como el cristiano, el indio se vuelve hacia dentro y aplica su atención a su propio espíritu. Otra es sin embargo la actitud del pagano. El nirvana es la idea representativa de la dirección del carácter religioso de la India. En ella vemos claramente qué es ese carácter y en qué difiere del cristiano. La introversión de las actividades del espíritu lleva en el cristismo a la exaltación deshumana de la personalidad, en el Hinduismo a su deshumana desvalorización (depresión). Buscan ambos lo que llaman unión con Dios: pero el uno la busca en un éxtasis donde el espíritu se trasciende a sí mismo *en sí*; el otro en un éxtasis donde el espíritu se trasciende a sí mismo *en Dios*.

En la unión con Dios el cristiano se encuentra, el hindú se pierde. Los conceptos divergentes nacen de la divergencia de las teorías. Para el cristiano el alma individual es una realidad absoluta. Piensa verdaderamente con nuestro Guerra Junqueiro,

*Nem Deus, tendo-as feito, é capaz de as matar!...**

Para el indio el alma individual es una de las muchas ilusiones de esa división [?] divina que llamamos mundo.

Aquí se ve cuál debe ser, y es de hecho, la diferencia entre la sustancia [?] de la estética cristiana y la estética hindú (oriental). Para el cristiano la belleza está en todo cuanto nos hace sentir claramente nuestra personalidad; para el oriental en todo cuanto trasciende nuestra personalidad.

* «Ni Dios, que las ha hecho, es capaz de matarlas» (*Pátria*, escena XIII).

El cristismo está en liquidación. Por todas partes se deteriora y marchita. Lo que era misticismo e interioridad lo abandona para formar la sustancia de las diversas agrupaciones ocultistas que proliferan en todo el mundo. Lo que era aspiración humanitaria lo abandonó hace un siglo trasladándose al bizantinismo sociológico de los demócratas, los socialistas y los anarquistas. Lo que era tendencia imperialista, impulso de absorción, se desvaneció como fenómeno cristista: pasó al dominio político, y la fiebre de poder que agita las transformadas sociedades contemporáneas es todavía un fermento cristiano separado de su lugar religioso. Así se descompone el cristismo y pasan sus elementos integrantes, como en todas las decadencias, a tener una vida propia y a actuar separados del cuerpo a que pertenecían y que formaban.

O estamos, por tanto, en una decadencia final de nuestra civilización o estamos sólo en el punto de ella en que el cristismo va a deshacerse. Si el cristismo es una religión realmente independiente, la primera hipótesis es justa; si es un paganismo adulterado, la probable es la segunda.

En el primer caso, lo que llamo una reconstrucción pagana ni quita ni pone nada a la civilización: es, como es todo en ese caso, un pasatiempo estéril de nuestro bizantinismo general, permisible entonces para que, cuando nada vale por la utilidad, valga algo por la belleza. En el segundo caso, la reconstrucción del paganismo es un auxilio que se presta a la causa atrasada de la civilización.

Esta reconstrucción pagana tendrá que seguir tres caminos porque, como el cristismo se disuelve en tres elementos, que quedan independientes de él, el ataque directo al cristismo los deja vivos y sanos. Tenemos que atacar el misticismo y el subjetivismo abyectos del ocultismo y del protestantismo decadente. Tenemos que atacar el humanitarismo y la democracia, productos cristianos, hijos pródigos del cristismo. Y tenemos que oponer resistencia, aunque intelectual, al estúpido imperialismo moderno, imagen y semejanza de la Iglesia Católica, que viola aquel principio de la nacionalidad cuyo símbolo máximo es la Ciudad Estado de los griegos y de los romanos.

Esta triple tarea —o, mejor, esta tarea triplemente orientada— tiene que apoyarse en una base, y esa base es el ataque a la sustancia del cristismo, al criterio subjetivo, desmedido, extrahumano en la

interpretación de las cosas. Esto es, tenemos que invertir los valores fundamentales del cristismo para secarlo en su propia fuente y origen.

No se diga que el actual imperio alemán aplica ya un paganismo. Aplica el paganismo nórdico y muestra bien —¡curioso fenómeno!— que siglos de cristismo no han sido siglos de cristianización. La brutalidad subjetivista y desproporcionada del original paganismo del *Nibelungenlied*, ese Rig-Veda de la Indisciplina, nada tiene que ver con el paganismo grecorromano, todo armonía, concordancia y sincretismo. El imperio alemán representa la erección del principio imperialista del cristismo en principio único, contrapuesto por tanto a los otros dos —al místico y al humanitario. No se sale así del cristismo.

El sistema alemán parece predicar la Realidad contra la Fantasía. Se engaña. Predica la Fantasía Realista contra la Fantasía Humanitaria. La vaguedad de los dioses nórdicos se opone a la vaguedad del dios cristiano, pero no por ser vaguedad, sino por ser distinta. La vaguedad, y por tanto la indisciplina, ahí está, ahí domina. El imperio alemán actual es una invasión de bárbaros que han cambiado las monedas de oro de la tradición grecolatina recibida por el cobre de sus almas.

La guerra en curso, en la que combaten, de un lado, las fuerzas más representativas del misticismo imperialista y, de otro, las que mejor representan el misticismo democrático y humanitario, acaba de hacer chocar los principios representativos del cristismo unos contra otros; y el misticismo propiamente dicho, que es el tercer elemento, queda sumergido por la brutalidad y la rudeza inigualable de esta guerra.

Así el cristismo no sólo se deshace, sino que las partes en que se deshace se deshacen a su vez unas a otras. En veinte siglos de dominio sobre las almas el cristismo no ha conseguido ni imponerse ni deshacerse, y todo cuanto ha hecho ha sido hecho por series de reacciones contra él, como la imperfecta reacción humanista, casi neopagana, del Renacimiento y la abyecta reacción neohumanitaria de la Revolución Francesa.

Nosotros, los nuevos paganos, comencemos por el principio, por la predicación abstracta, intelectual, de los principios del contracristismo. En el libro al que me cabe la honra de poner este prefacio, esa reacción comienza en toda su desnudez teórica. Quieran los dioses conceder que, de esta débil fuente, de tan humilde origen, nazca, perdida en una provincia de Portugal, la nueva luz que ilumine el mundo.

Dijo Chateaubriand que el romanticismo era la literatura representativa del cristismo; dijo bien. El cristismo sólo con el romanticismo alcanza su perfecta expresión literaria... Las épocas anteriores dependían todavía artísticamente (como incluso el empleo de los dioses paganos manifiesta) de las fórmulas construidas por el paganismo.

El período en que se deshace el cristismo es el período en que libera más energía; el período en que sus elementos, al descomponerse, pasan a vivir independientes es el período donde cada uno puede mostrar mejor lo que es.

Nadie se admire de que el romanticismo esté contaminado de metafísica panteísta. El cristismo, al ser emanacionista en su sustancial filosofismo neoplatónico, es panteísta. Sólo no ve ni comprende este hecho quien no haya reducido, por el análisis, el sistema religioso cristista a sus elementos constitutivos.

De los elementos constitutivos del cristismo, vemos cómo el elemento humanitario decadente aparece en la revolución francesa; vemos que el elemento místico, neoplatónico y gnóstico, surge en la florecencia de las escuelas ocultistas; vemos que el elemento imperialista, aparte de acentuarse nítidamente dentro del catolicismo que trata de renacer, aparece en las naciones occidentales con un cuño de brutalidad y de incomprensión de las leyes sociales que no permite olvidar el origen en el imperio de la decadencia; que, finalmente, el cosmopolitismo (*is this the 4th element? verify!*) asume un carácter acentuado en aquellas naciones que no se cuidan de un imperialismo nítido. ¿Qué se ha hecho, sin embargo, del quinto elemento cristista, el paganismo, sobre el cual el cristismo se irguió y se vitalizó?

Si el cristismo fuese una religión nueva, de verdad sustitutiva del paganismo, diríamos que el elemento pagano, muy naturalmente, había desaparecido y que el cristismo se fortalecía por fin unificándose. Pero, además de que ya sabemos que el cristismo se irguió sobre el paganismo que prolonga, vemos que, lejos de unificarse, se disuelve, y que sus elementos, que hasta aquí actuaban conjuntamente unos con otros, aunque ya en disolución, se separan nítidamente unos de otros. ¿Cuál de ellos es típico del cristismo? Ninguno, porque el cristismo era todos ellos juntos. Estamos pues, en verdad, frente a la disolución final del cristismo.

Pero el elemento pagano no se perdió. Ya hemos visto que, atravesándolo todo, fue ese elemento el que dio objetividad al espíritu cristista y le evitó los más graves desmanes del cristismo legítimo. Hemos visto que la subsistencia del elemento pagano alentó el arte cristista y evitó que el romanticismo fuera, como debía ser, su fenómeno constante. ¿A dónde fue el espíritu de objetividad con la disolución del cristismo? La respuesta es patente: pasó a la ciencia. Esto es, pasó a aquel fenómeno moderno que es precisamente el más característico de la época. Con esto comenzó, sustancialmente, la repaganización del mundo.

La única fuerza verdadera y segura del mundo moderno es la ciencia positiva. La ciencia objetiva: he aquí el nuevo elemento de equilibrio de la subjetividad liberada que ha entrado en el mundo. Para tornarse un principio de verdad preponderante sólo le falta a la ciencia salir de los laboratorios y las cátedras y humanizarse. Ahora bien, como vimos al principio de este libro, la humanización suprema es la religión y, como también vimos allí, para que un principio se haga conductor de una sociedad, y de verdad representativo de ella, tiene que convertirse en su religión.

Una religión salida de la ciencia, que es esencialmente objetiva, ha de ser una religión absolutamente objetiva. Ahora bien, ya hemos visto, casi al comienzo de este estudio, que la pura religión objetivista es el paganismo. De aquí se concluye que, con el aumento del valor de la ciencia, el ensanchamiento de sus conquistas y el desarrollo de su técnica mental, el paganismo comienza a renacer.

Está pues probado que el renacimiento del paganismo ha comenzado a operarse.

* * *

La fuerza de disolución inherente al cristismo en tanto que sistema decadente era, aunque fuerte y constante, atenuada en cierto modo mientras éste era más o menos coherente, esto es, mientras sus principios constitutivos no se habían individualizado o se habían individualizado sólo en parte. El progreso, cuando comenzó en nuestra civilización, provino de disolver el cristismo, porque éste, como sistema decadente, se le oponía. Nacido de disolverlo, continuó disolviéndolo. La disolución ha llegado al punto que acabamos de apuntar. Antes de eso, al margen del resto, el hecho de que el paganismo estuviera en el fondo del cristismo daba a éste la íntima cohesión de la objetividad latente. Ahora no.

Ahora bien, si el cristismo, cuando era coherente, obraba ya de forma tan disolvente que para progresar era necesario destruir el cristismo, que cada conquista de la civilización era una victoria ganada a la religión cristiana, mucho mayor fue el poder de disolución del cristismo una vez que se descompuso en sus distintos elementos y cada uno de ellos se individualizó. Mucho mayor, no sólo porque la acción de cuatro cosas separadas, todas en un sentido (aquí el mórbido), es mayor, si se trata de una acción de disolución y no de fuerza, que la de las cuatro reunidas en una sola, sino también porque la acción separada de los elementos que han formado parte de un todo es ya disolvente de por sí.

Además de eso, la liberación de los elementos individuados del cristismo, dando a cada uno unidad, multiplicó su fuerza para actuar.

Tan fuerte se hizo la acción disolutoria que naturalmente han surgido —pues se trata de una civilización envenenada desde el principio, pero no mortalmente envenenada ya que entonces nunca habría sido una civilización— diversas reacciones. Esas reacciones fueron de tres clases.

La primera fue la de unos elementos liberados contra otros. Así, el humanitarismo democrático y libertario reaccionaba contra el imperialismo y éste contra aquél; el ocultismo actuaba contra el democratismo puramente laico, etc. ... El resultado de esta interacción fue doble: en lo positivo, evitar que cada uno de los elementos, tornándose dominante en exceso, llegara, en su calidad de enfermizo, a destruir tiránicamente a la civilización; en lo negativo, consumir la disolución del cristismo, pues a medida que cada elemento combatía a otro se combatía el cristismo a sí mismo.

El segundo tipo de reacción fue la de las corrientes crististas en las que había aún más de un elemento aliado contra las totalmente individualizadas, y contra otras que contenían también más de un elemento, pero sobre todo contra las individualizadas. Así, la Iglesia Católica reaccionó contra el democratismo, contra el ocultismo, contra el objetivismo científico, contra el imperialismo no suyo (...).

El tercer tipo de reacción fue el de la propia civilización contra los elementos individuados del cristismo. Así fue como a medida que progresaba, por ejemplo, el humanitarismo democrático, las fuerzas naturales de la sociedad se rebelaron contra él, dibujando poco a poco una orientación aristocrática. Este género de reacción apareció de dos formas: como reacción pura y simple de las fuerzas internas de la sociedad, y como reacción de las otras corrientes o

elementos individuados del cristianismo, que iban descubriendo verdades con fines críticos.

Así, los defensores del catolicismo contraponen al democratismo los principios aristocráticos inherentes a toda organización social; a la par del momentáneo lucro que de ahí pueda resultar para la doctrina en nombre de la cual hacen esa crítica, resulta sin duda un beneficio para la ciencia social.

* * *

Conviene no olvidar un punto importante. Las cosas aquí descritas, en la forma en que están descritas, no corresponden fotográficamente a la realidad. Los campos y doctrinas no se distinguen en individuos y corrientes como aquí los distingo. Pero yo hago ciencia, no descripción. Como cosa viva la luz del sol es blanca, pero como realidad científica está compuesta de los siete colores del espectro. Las corrientes que he apuntado, y que he llamado elementos individualizados del cristismo, no están individualizadas con la nitidez de las personas, que se destacan del entorno por la forma de su cuerpo. Todo se mezcla y se interpenetra. Sobre todo se mezcla e interpenetra en una época como la nuestra, donde los elementos activos de la sociedad son cuatro o cinco, donde las naciones son muchas, donde la confusión y la indisciplina son extraordinarias y donde nadie sabe ni lo que quiere, y ni siquiera lo que falta. (??)

Conviene tener esto siempre presente para que no se confunda la vida con la explicación de la vida, la realidad visible con la realidad científica, la realidad sintética del mundo con la realidad analítica de su comprensión.

* * *

Comte tuvo una intuición feliz cuando vio que la ciencia positiva no bastaba por sí misma para orientar la sociedad y quiso, por tanto, convertir dicha ciencia en una religión. Hijo, sin embargo, de su tiempo y oriundo sin saberlo del mismo vientre maculado contra el que se reveló, ¿qué hizo él, qué quiso hacer? Construir, para la forma vital de la ciencia, una religión de la humanidad, descendiente obvia de la religión humanitaria de la Revolución Francesa. Conscientes de tanta cosa que no vio mal, disculpemos al pobre alienado los errores que heredó de su época.

Más cerca de la verdad estuvo ya la intuición del científico

Haeckel. Quiso sugerir una religión proponiendo como adorables las fuerzas de la Naturaleza. Su intuición es en verdad justa. Simplemente un fenómeno tan intelectual no es una religión. La religión —ya lo sabe el lector de este libro— es de los sentidos y de la emoción directa y general. La religión de la época de la ciencia es el paganismo. La ciencia es hija del paganismo porque la ciencia es griega, la nuestra por lo menos. ¡Curioso caso el del hombre que trata de encontrar con ahínco una cosa que ya existe!



Reaccionando contra el misticismo democrático, el instinto conservador de las sociedades, guiado recientemente por el desarrollo y esclarecimiento de la sociología, comienza a descreer, a combatir, a despreciar ese misticismo.

Reaccionando contra el misticismo ocultista (...) Pero aquí la reacción ha sido débil, en parte porque aún no se ha comprendido cuánto lastre implica el ocultismo, en parte porque, al no verse lo que es el ocultismo dentro del cristismo, no se ha visto el peligro que representa como elemento de disolución.

Reaccionando contra el imperialismo, afirmado supremamente en esta guerra por Alemania, se acentúa el principio sano y fuerte de la existencia de las pequeñas nacionalidades.

Reaccionando contra el cosmopolitismo, la guerra presente ha hecho funcionar el sentimiento patriótico. Y ya antes las reconstrucciones del regionalismo ayudaban esa reacción, así como la anteriormente señalada.

Reaccionando contra el paganismo degenerado de Roma, el espíritu científico, pese a desvíos y tibiezas, continúa obrando, y continúa obrando porque la ciencia avanza siempre y el espíritu científico avanza por fuerza con ella.

¿Qué falta hacer? Falta orientar todas estas reacciones. ¿Cuál es el sentido de estas reacciones? Hemos visto que convergen en un sentido pagano. Es por tanto preciso crear el paganismo para dar un sentido profundo, esto es, religioso, a este movimiento disperso, que se pierde por combatir elemento por elemento al cristianismo que se disuelve, y da por eso tregua ya a uno, ya a otro, de sus elementos; pues cada elemento de combate no combate a todos los demás del cristismo.

Para el paganismo falta, por tanto, el paganismo. Faltaba restaurar la esencia del paganismo. ¿Cómo hacerlo?

No podía ser algo hecho conscientemente. No podía serlo

porque una religión nace de lo instintivo y no puede construirse como se construye un sistema metafísico. Ha de nacer de la sensibilidad directa de las cosas. El hecho de que el paganismo existiera en otro tiempo no quiere decir que se pueda ir a buscarlo en el pasado. Lo más que se podría buscar sería la forma sin vida, el mero cuerpo muerto del paganismo. Para que se diera el verdadero fenómeno del regreso al paganismo, debía surgir una sensibilidad pagana.

Entonces surgió Alberto Caeiro.

11. ANTÓNIO MORA [REGRESO DE LOS DIOS]

[ms.] [¿1916?] PI 286-289

No somos, en verdad, neopaganos ni nuevos paganos. Neopagano o pagano nuevo no es término que tenga sentido. El paganismo es la religión que nace de la tierra, directamente de la naturaleza, que nace de atribuir a cada objeto su realidad verdadera. Por su mismo carácter natural puede desaparecer y aparecer, pero no cambiar de cualidades. «Neopagano» es un término que tiene tanto sentido como «neoflor» o «neopiedra». El paganismo aparece con la salud, desaparece con la enfermedad, del género humano. Puede marchitarse como una flor se agosta, o morir como una planta muere. Pero no toma la forma de ninguna otra cosa ni es susceptible de tomar formas diferentes de su sustancia.

Que se llamasen a sí mismos neopaganos aquellos cristianos rebeldes, como Pater y Swimburne, que no tenían de paganos sino el deseo de serlo, se admite, porque no es falta de razón que se dé un nombre imposible a una cosa absurda. Pero nosotros, que somos paganos, no podemos usar un nombre que indique que lo somos como «modernos», o que hemos venido a «reformular» o «reconstruir» el paganismo de los griegos. Hemos venido a ser paganos. Renació el paganismo en nosotros. Pero el paganismo que ha renacido en nosotros es el paganismo que siempre hubo: la subordinación a los dioses como la justicia de la Tierra consigo misma.

Un estudioso del paganismo no es un pagano. Un pagano no es humanista: es humano. Lo que el pagano acepta de mejor grado del cristismo es la fe popular en los milagros y los santos, el rito, las romerías. Si algo cristiano aceptase, aceptaría más fácilmente la parte «rechazada» del Cristismo. Ese «paganismo» moderno o

«neopaganismo» que no comprende los días santos, pero sí a los poetas místicos, nada tiene en común con el paganismo. Porque el pagano acepta sin desagrado una procesión, pero vuelve la espalda a la mística de Santa Teresa de Jesús. La interpretación cristiana del mundo le causa náuseas; pero una fiesta de iglesia con luces, flores, cantos y después la romería, todo eso, lo acepta como bueno, aunque dentro de una cosa mala, porque estas cosas son humanas de verdad, y son la interpretación pagana del Cristianismo.

El pagano siente simpatía por la superstición cristiana, porque el hombre que no es supersticioso no es hombre; pero no siente simpatía por el humanitarismo, porque quien es humanitario no es hombre.

Para el pagano cada cosa tiene su genio o ninfa. Cada cosa es una ninfa cautiva o una dríade atrapada por la mirada; por eso cada objeto tiene para él una sorprendente realidad inmediata y convive con cuanto ve y tiene amistad con cuanto toca.

El hombre que ve en cada objeto cualquier cosa distinta de esto no puede ver, amar o sentir ese objeto. El que da valor a una cosa porque «Dios» la ha creado no le da valor por lo que es, sino por lo que recuerda. Sus ojos están puestos en esa cosa, su pensamiento lejos de ella.

El panteísta, para quien cada cosa vale por su participación en el *todo*, igualmente ve una cosa para pensar en otra, igualmente la mira para no ver. No piensa en ella, sino en su continuidad con el resto del mundo. ¿Cómo puede amar una cosa quien la ama por un principio externo a ella? La primera regla del amor, y la última, es que la cosa amada lo sea por ser esa y no otra, y amada como objeto de amor, no porque haya una «razón» para amarla.

El mero materialista o racionalista, para quien cada cosa es maravillosa por el trabajo que la «Naturaleza» hizo de ella, y la energía latente que en ella se agita, para la cual vive [?] —el sistema planetario que cada átomo en ella incluye— este hombre no ama esa cosa ni la ve; éste también, cuando mira una cosa, piensa en otra, que es la composición [?] de esa cosa. Cuando ve una cosa medita su descomposición. Por eso nunca hizo arte un materialista; nunca un materialista, o un racionalista, miró al mundo. Entre él y el mundo el misticismo de la ciencia interpuso su velo, el microscopio, y cayó en la realidad como en un pozo. Para él cada cosa se convirtió [...] en una grada desde donde su íntima atención acecha; como para el panteísta es una grada o ventana abierta al Todo; y para el creacionista una grada a través de la cual mira a Dios [...].

Místicos cristianos, soñador panteísta, materialista y hombre de «razón», para todos ellos el mundo es sólo su pensamiento [...].

12. ANTONIO MORA (?):
TEORÍA DE LOS DIOS. QUÉ SON LOS DIOS

[dact.] [¿1917?] PI 304-310

En la evolución del espíritu humano desde el pensamiento concreto hasta el pensamiento abstracto, hay fatalmente un momento en que se produce la transición de una a otra forma de conceptos. Como es sabido, el hombre primitivo, igual que el salvaje de hoy en aquellas tribus cuyo nivel mental es capaz de definirnos cuál pudo ser la mentalidad primitiva, carecía del concepto abstracto. No tenía, por ejemplo, la idea de «árbol» sino, simplemente, de forma concreta, la idea de «este árbol». Herbert construyó una curiosa teoría acerca de la formación de las ideas abstractas; (...)

La evolución humana ha sido un ascenso desde la capacidad de tener sólo ideas concretas a la capacidad para tener ideas abstractas. ¿Cómo se dio esa transición? Podemos proponer varias hipótesis, pero cualquiera de las que sean viables, para serlo, han de presentar juntos los caracteres de una hipótesis a un tiempo psicológica y sociológica. No es que se formulen dos hipótesis, es sólo una que incluye estos dos elementos puesto que, siendo la mentalidad humana simultáneamente un hecho individual y un hecho localizado dentro de la sociedad, las dos explicaciones devienen la misma, abarcan un mismo hecho bajo dos aspectos que son el mismo.

Teoría de los dioses: los Dioses son el primer grado de la abstracción. Al pasar del concepto concreto de un árbol determinado a la idea abstracta de «árbol», el hombre atravesó fatalmente un período intermedio. ¿Qué clase de concepto se formaría él de las cosas —de los árboles para seguir con nuestro ejemplo— cuando atravesaba dicho período? Según la hipótesis —y la hipótesis señala sin duda una etapa que existió porque es imposible que no existiera— el hombre había superado ya el concepto concreto de tal o cual árbol, pero no había alcanzado todavía el concepto abstracto de «árbol», de «árbol en sí» (y aquí la expresión hace que nos preguntemos si la «cosa en sí» de Kant no sería una mera concreción de la abstracción).

Puesto que no es todavía abstracto, este concepto es concreto. Pero, puesto que se dirige a la abstracción, este concepto no es

enteramente concreto. ¿De qué modo es concreto entonces? Podemos proponer varias hipótesis acerca de cómo se llegó de lo concreto a lo abstracto. La que primero acude (y la que primero se deja de lado porque es ingenua y falsa ya que es un círculo vicioso) es la de que el hombre, reparando en las semejanzas entre los distintos árboles, llega poco a poco a la idea de árbol; o de que va obteniendo primero, por ejemplo, la idea de roble, después la de abeto, y así sucesivamente hasta encontrar, a través de esas ideas y por el mismo proceso, la idea abstracta de árbol. Ambas hipótesis —dos fórmulas, por lo demás, de la misma hipótesis— presuponen sin embargo la existencia previa de las ideas abstractas, puesto que el proceso mental sometido a hipótesis en ellas no es más que un proceso de abstracción que sobreentiende, por tanto, que la abstracción ya existe. Es la clase de hipótesis que formula un hombre civilizado cuando, despreocupadamente, para hacerse una idea de cómo llegaría un salvaje a las ideas abstractas, imagina abusivamente que él, hombre civilizado, no las tiene, y se pregunta a sí mismo cómo las obtendría si no las tuviese. Como no elimina de su idea, de su espíritu, las ideas abstractas, naturalmente supone que las obtendría por un medio que presupone que ya las tiene.

No fue éste, por eso, el proceso mental que el hombre siguió en su paso del pensamiento concreto al pensamiento abstracto. ¿Cuál fue entonces? Reconstruyamos, con los elementos que sabemos que tenemos, cuál puede haber sido.

Viendo el árbol florecer, verdear, dar fruto, marchitarse sus hojas y perderlas; después reverdecer, dar otra vez flor y fruto y así indefinidamente, el hombre primitivo, que recogía además en los frutos un provecho de esa actividad o vida del árbol, pasó a reparar en los fenómenos de la vida vegetal: el florecer, el fructificar, la primavera, el otoño de las arboledas. De ahí, al momento, un resultado: la escisión de la noción concreta de «este árbol» en dos cosas: una, observada como estática, el árbol propiamente dicho que permanecía como tal bajo la floración, la fructificación y la caída de las hojas; otra, vista como algo dinámico, esa floración, esa fructificación, esa vejez vegetal. Así, la noción concreta de árbol, sin dejar de ser concreta, se escinde en dos nociones concretas, y en el fenómeno «este árbol», absolutamente concreto, la propia observación concreta abre una brecha, escindiéndolo en dos fenómenos concretos, al presentar, ante la misma propia observación, las dos características visibles opuestas de árbol-que-permanece y verdor-que-pasa. Sucede a continuación que el hombre repara en que esos fenómenos de vida vegetal se dan en todos

los árboles. Y aunque en su estado de atraso mental no pueda concebir la idea abstracta de «árbol», porque ve siempre este árbol de aquí con este aspecto y en este lugar, ese otro de allí con ese otro aspecto y en ese otro lugar, no sucede ya lo mismo con los fenómenos de la vida vegetal que se dan en ambos árboles: esos fenómenos son dinámicos, por lo que llaman la atención de otra manera que los estáticos, y el cerebro primitivo —que no ve semejanza entre árbol y árbol porque árbol y árbol son cosas quietas y visibles, permanentes y por decirlo así inmutables— no puede con todo evitar reparar en que hay semejanza entre los fenómenos que se dan en uno y otro árbol, porque la naturaleza transitoria de esos fenómenos hace atender a ellos, la utilidad que aporta la fructificación llama más la atención hacia ellos, y el carácter general de extrañeza que esos fenómenos conllevan, porque no son cosas cotidianas y habituales sino periódicas, atrae sobre ellos una atención curiosa y no casual, y esto conduce a que se vea una semejanza entre la floración de un árbol y la floración de otro árbol. En cuanto se percibe esta semejanza, se encuentra una idea concreta que sirve de aproximación entre dos ideas concretas: la de floración, que sirve de aproximación entre este árbol y ese otro árbol.

Esta noción de floración, noción concreta porque es de una cosa concreta, tiene sin embargo un rasgo especial. La floración es una *cosa* que no tiene un lugar exacto, sino varios lugares —todos los árboles y plantas donde se da. Así, fatalmente, la misma noción concreta de floración tiene un carácter especial que la distingue de todas las otras nociones concretas, salvo, claro es, las del mismo tipo que sirvieron al mismo proceso mental. Es, por así decirlo, una noción *dispersa*, es una noción *dinámica*, es una noción por último —y fijémonos bien en este punto— *de una cosa útil*, al contrario de la de árbol —este-árbol—, como la concibe el primitivo, que no sirve para nada.

Nos encamina esto a una consideración acerca del estado social del hombre primitivo que podía tener ya estos pensamientos. No podían aparecer éstos en un estado de absoluto salvajismo, de primitivismo total. Sólo cuando comenzó la domesticación de animales, el cultivo de la tierra, sólo en los mismos orígenes de la agricultura, este tipo de mentalidad pudo aparecer. Antes de esto —además de que la estrechez de una mentalidad que aún carecía de medios para domesticar animales no indica que pudiera reparar en fenómenos tan elementales como el de la fructificación de modo que reparase en ella de verdad—, hay que ver que sólo cuando una

noción clara de utilidad —no sólo de la *Utilidad en general*, sino también de la utilidad de las floraciones y las fructificaciones— llamó la atención sobre estos fenómenos, se esbozaba y continuaría esbozándose, aumentando en claridad y congruencia, una noción lo bastante concreta de floración y fructificación para que pudiera servir de camino hacia una noción abstracta, ya que, como hemos probado, la noción plenamente concreta de floración es por naturaleza un paso hacia las nociones abstractas.

Vemos así cómo se interpenetran los fenómenos social y psíquico en la creación de las ideas abstractas. En la época mental del hombre en la que éste puede llegar a un estado social que le permite formarse la *idea de lo Útil*, en esa época un fenómeno mental concomitante y conexo le hace percibir con atención aquellos fenómenos concretos que son por naturaleza capaces de conducirlo hasta las ideas abstractas.

El principio de las religiones está en la divinización del fenómeno vegetal y en el de otros fenómenos de la misma naturaleza *útil, dinámica* (...). Vemos así que todos los dioses se reducen a combinaciones y mezclas de dos (tres) clases de dioses: los dioses de la vegetación y los dioses solares y *astrales*, por así decirlo.

Del mismo modo, vemos que las religiones propiamente dichas aparecieron en la época de la transición del hombre de un estado mental puramente concreto a uno capaz ya de abstracción. Y se observa de hecho que este es el distintivo mental de todas las ideas religiosas, tanto las del paganismo como las otras. El concepto de Dios que entre nosotros se forma una criatura religiosa, aunque sea culta, pertenece a un género de ideación que no es abstracta ni concreta.

Los Dioses son ideas humanas en transición de nociones concretas a ideas abstractas.
{...}

13. EL REGRESO DE LOS DIOS

[ms.] [¿1917?] PI 301-303

Los dioses no murieron: lo que murió fue nuestra visión de ellos. No se fueron: los dejamos de ver. O cerramos los ojos o alguna niebla se interpuso entre ellos y nosotros. Subsisten, viven como vivieron, con la misma divinidad y la misma calma.

Hablamos mucho, y con hipocresía, del sentimiento que tene-

mos de la belleza antigua y de las civilizaciones madres de la nuestra y que fueron paganas. Pero nosotros no tenemos el alma griega ni el alma romana. Los amamos de perfil, incorpóreamente. Nada del alma antigua está en nosotros o con nosotros. Nuestra ansia de belleza clásica es por entero cristiana en su furia de perfección, en su desasosiego.

El sentimiento que llevamos, para amarlos, hasta el pedestal de las estatuas helénicas es un insulto para ellos. Amamos la belleza con demasía: los griegos no la amaron así. En su sentimiento poseían la calma de la lucidez con que veían. Ver muy lúcidamente dificulta sentir en exceso. Y los griegos veían muy lúcidamente. Por eso sentían poco. De ahí su perfecta ejecución de la obra de arte. Para ejecutar la obra de arte con perfección perfecta es preciso no sentir excesivamente la belleza que se va a esculpir. El arte griego era todo equilibrio y (...). Era el arte de quien veía sabiendo ver.

Nosotros llevamos a la sensación de una estatua el sentimiento, traslación de la perfección moral del casto o el ascético, que el cristianismo nos enseñó a llevar hacia la admiración de Cristo en la cruz. No es variando la dirección de nuestro mirar engañado como conseguiremos tornarlo lúcido y calmo. Es creando en nosotros un nuevo modo de mirar y de sentir.

La más antigua tradición de nuestra civilización es la tradición griega. Debemos proseguirla. Tenemos que crear en nosotros un alma griega para poder continuar la obra de Grecia. Todo lo posterior a Grecia ha sido un yerro y un desvío. Nuestras instituciones políticas sufren del colectivismo romano y del sentimentalismo cristiano. Hemos mezclado la dureza administrativa de Roma con la civilización humanitaria de las recetas de Cristo. Es una prueba de lo lejos que andamos del alma griega tal como era verdaderamente.

⟨...⟩

14. ANTÓNIO MORA, *REGRESO*

[dact.] [¿1917?] PI 289-290

* La lucidez, la sobriedad, la concisión, no son postulados, son corolarios del clasicismo pagano. El pagano es naturalmente conciso, sobrio y lúcido, pero sólo a causa de que es todo eso por ser otra cosa de la que todo eso es la manifestación más natural. Lo

esencial, sin embargo, es la armonía, la unidad y la coordinación de la obra. Píndaro no es lúcido. Heráclito es conocido como «el oscuro». De Aristófanes no se puede decir que tuviera un gran respeto por la simplicidad o la sobriedad, sobre todo en la estructuración verbal.

Importa hacer esta distinción para no confundir no ya la esencia con los atributos (que los atributos son al cabo la esencia vista de otra manera), sino la causa de una manifestación con las condiciones en que (más naturalmente) aparece (??).

Hay ideas, por ejemplo las vagas, que no comportan una presentación lúcida. Hay sentimientos, por ejemplo los intensos, que no admiten una manifestación sobria. Hay puntos en que ni es útil ni posible ser conciso, como en el desarrollo de un asunto complejo o la demostración de un asunto controvertido, cuando hay que prever y responder a las objeciones o pasar revista y clasificar las diversas formas de interpretación.

Yo no defiendo la falta de lucidez, la falta de sobriedad o la falta de concisión. Quiero, sin embargo, indicar que dichas cualidades siendo naturales en el pagano no son esenciales en él. Era preciso evitar la confusión a este respecto.

{...}

15. ANTÓNIO MORA

[dact.] [¿1917?] PI 292-297

Los tiempos modernos, con el aumento y extensión de la erudición y una mayor relación con países antiguos y distantes, gracias a la cual esa erudición comprende más culturas o es llevada a comprenderlas, han abierto un nuevo período en la historia de la vida religiosa. Se ha abandonado aquella crítica restringida del Cristianismo que consistía principalmente en el análisis racional, a veces estúpido y pobre, de sus dogmas y en la crítica social, a veces estrecha y fría, de sus doctrinas. Ha aumentado el respeto por las religiones, reconocidas como generales entre la humanidad, pero el crédito dado a esta o aquella religión ha disminuido al compararla con las demás. Antes se intentaba hacer caer la metafísica del Cristianismo, o la moral del Cristianismo, con una crítica directa de ellas; hoy esa metafísica y esa moral son desmoronadas, insensiblemente, indirectamente, por otro proceso: la verificación de que hay otras muchas metafísicas religiosas a las cuales la del Cristia-

nismo no supera en ningún sentido racional, otras muchas éticas que la del Cristianismo no supera en ternura, en belleza o en resultados. Antes, el hombre europeo o creía o no creía, porque, enfrentado solamente con el Cristianismo, o creía en él, o en parte de él, o en nada. Hoy, el hombre europeo, conocedor de cinco o seis sistemas religiosos, puede no creer en el Cristianismo para creer en cualquiera de los otros sistemas; o, no creyendo en ninguno, tener sin embargo una visión más amplia de la importancia de la religión para la humanidad, una más amplia tolerancia ante los mismos abusos y crueldades que se consideraban casi exclusivos del Cristianismo ya que, como religión, sólo exclusivamente el Cristianismo, o el hebraísmo anterior, se conocía. Esta emergencia de diversos sistemas religiosos tuvo un resultado particular: sacar a la superficie el paganismo de lo griegos y los romanos. Y éste pasó de ser un fenómeno muerto del pasado a ser un fenómeno religioso considerado, desde el punto de vista lógico, paralelamente al Cristianismo. Puede decirse que el paganismo dejó de ser anterior al Cristianismo colocándose al lado de éste, y de todas las religiones estudiadas, en un panteón sin jerarquías. Desde ese momento fue posible pensar de nuevo el paganismo. Y como el paganismo fue la antigua fe de las culturas que animan nuestra civilización, desde ese momento fue posible no sólo pensar de nuevo sino hasta reconstruir el paganismo. Una nueva era pagana se hizo posible.

Es de uso corriente, sobre todo entre los secuaces de las sectas cristianas, emplear la palabra «pagano» como término descriptivo de la ausencia de religión, o como vil y bajo materialismo en la vida. Importa antes de nada rechazar esta aplicación del término en virtud de la cual podríamos, recordando la Inquisición y las guerras religiosas, describir el Cristianismo como la religión de la crueldad y la sangre, o, recordando las fiestas de iglesia y las romerías, como la religión de la alegría animal sin devoción ni caridad. Lejos de designar una ausencia de religión, o un bajo materialismo, el paganismo designa un sistema religioso completo; y el bajo materialismo y, más todavía, la falta de religión no pueden ser descriptivos de religión alguna. Sólo considerado en absurda relación con la espiritualidad cristiana parece el paganismo un bajo materialismo; pero ni faltó lo que se llama espiritualidad al paganismo, sino en sus bajos ejemplos —que iguales los hay en el Cristianismo—, ni la espiritualidad es muy acentuada entre las poblaciones cristianas. Se compara lo que el paganismo fue con lo que el Cristianismo quería ser, comparación cómoda, pero por la cual se prueba que cualquier cosa es superior a otra cosa cualquiera.

El paganismo ni es materialista ni es estrecho: es simplemente la concepción del universo que establece, por encima de todo, la existencia de un Destino implacable y abstracto al que hombres y dioses están igualmente sometidos. Bajo este destino, (están) la raza de los dioses y la de los hombres, distintas en grado pero no en cualidad, ambas compuestas por seres imperfectos, ambas manchadas de injusticia y capricho. El paganismo es esto y de esto derivan todas las fórmulas paganas: la vulgar, que ofrece sacrificios a los dioses e intenta hacerlos propicios puesto que, sin ser mejores que nosotros son con todo más poderosos; la llamada epicureísta, que, considerando que los dioses no se ocupan de nosotros y el Destino es inhumano e indivino, juzga que la vida no merece otra consideración que el humilde estudio de cómo podremos pasarla con menos dolor, por el placer intenso y breve o por el largo equilibrio de los placeres; y la llamada estoica, que piensa que al hombre compete, como hombre, someterse al Destino y a los Dioses y, como dios virtual, tener el orgullo intelectual de conocer la necesidad de esa sumisión. Puede alegarse que el fondo del paganismo es triste, y lo es de verdad. Pero el pagano es objetivo: ve las cosas y las acepta, no piensa que sirva de nada crear ilusiones para creerse feliz. Fue el Cristianismo quien trajo a la civilización occidental la necesidad de sustituir el universo. No seríamos injustos si dijéramos que el Cristianismo fue, en la civilización europea, la primera forma conocida del opio o la cocaína.

Reconocer que no sabemos nada salvo que hay una ley en todo, ley que se manifiesta ajena a nuestros dolores y a nuestros placeres, más allá del bien y del mal; que somos, bajo esa ley, juguetes en manos de fuerzas superiores que no conocen la perfección moral, como nosotros no la conocemos entre nosotros; que, puesto que sólo el universo objetivo nos ha sido dado, en ese universo y en conformación con ese universo debemos vivir nuestra vida, pues, si podemos tener otras formas de vida, a su tiempo las tendremos o nos serán dadas. En esto consiste la religión pagana o, si se prefiere, la filosofía del paganismo.

Suponen algunos que el paganismo es más alegre que el Cristianismo, otros que es más humano. Las dos suposiciones son falsas: el paganismo es simplemente más objetivo y más lógico que el Cristianismo. El Cristianismo es forzosamente más alegre que el paganismo, porque el Cristianismo promete una felicidad eterna y el paganismo no promete nada. El Cristianismo es forzosamente más humano que el paganismo, pues el Cristianismo considera al hombre como un valor eterno, mientras que el paganismo no lo

considera sino como un episodio de la tierra. El error nace, acaso, de la gran atención que el paganismo presta al cuerpo humano, por una parte, y, por otra parte, de la insistencia de las sociedades paganas en la vida cívica. Pero la atención que se da al cuerpo humano es tan sólo un criterio objetivo, la atención dada a la única certidumbre humana exterior que se posee. Y la atención que se presta a la vida cívica nada tiene que ver con la «fraternidad» o la «solidaridad» de que hoy se habla —productos del Cristianismo—, sino que tan sólo significa el conocimiento de que el hombre nace en sociedad y ha de conformarse —no por interés, ni por amor, ni por deber siquiera— con la existencia de esa sociedad.

El paganismo no es un humanismo: es una aceptación.

[ms.] La ferocidad materialista de muchos actos [?] de nuestro tiempo no es paganismo ni siquiera [?] virtualmente: es simplemente anticristianismo.

16. REGRESO DE LOS DIOS. [¿ANTONIO MORA?]

[dact.] [¿1917?] PI 300-301

<...>

¿Qué trato puede haber entre una de estas épocas y un espíritu de la raza de los constructores, un alma hija de las grandes verdades del paganismo? Ninguno salvo la repulsa espontánea, el desprecio meditado. Así nosotros, que somos los únicos en discordar de la decadencia, estamos obligados a tomar una actitud que por su naturaleza es también decadente. Una actitud de indiferencia es una actitud decadente, y nosotros estamos obligados a una actitud de indiferencia a causa de la incapacidad para adaptarnos a un medio como éste. No nos adaptamos porque los sanos no se adaptan a un medio enfermo. No adaptándonos somos enfermos. En esta paradoja vivimos nosotros los paganos. Ni tenemos otra esperanza, ni otro remedio.

Acepto como tal esta actitud nuestra, pero no acepto la forma en que la acepta Ricardo Reis. Quiero que seamos indiferentes con una época que nada puede querer de nosotros y sobre la cual nada podemos incidir. Pero no quiero que esa indiferencia sea cantada como algo bueno de por sí. Eso es lo que Ricardo Reis hace. Por ese camino, lejos de hacerse indiferente a las corrientes de la época se integra en una de ellas, que es la decadente. Esa indiferencia es ya una adaptación al medio. Es ya una concesión.

No voy yo, evidentemente, a hacer, en las escasas páginas que con justicia puedo exigir para este prefacio, una explicación minuciosa del paganismo como fenómeno completo, multimodo y que tuvo, como todo, una vida y una evolución que, dentro de sí mismo, lo hicieron plural. Puedo sin embargo —y es lo que haré— señalar en breves palabras, las precisas, cuál es la esencia del sistema religioso de la Grecia y la Roma antiguas.

Lo que fundamentalmente distingue al paganismo grecorromano (pese a las diferencias entre el paganismo griego y el romano) no es el hecho de ser politeísta. Politeísmos hay varios, de distinta clase y diverso grado de valor humano. Politeísmo fue el sistema de los pueblos nórdicos de Europa. Politeísmo también, pese al aspecto de tener un fundamento monoteísta, sin *prise* [sic.] para el alma general, (son) los sistemas egipcio, indio y el actual sistema llamado católico.

Tampoco se distingue el paganismo grecorromano por esa característica que es costumbre atribuirle: la alegría y la sensualidad. Este concepto, que existe sólo entre los ignorantes y los que sólo piensan en el paganismo como una cosa diferente del cristianismo, es, como la ciencia sabe, un error. No es menester repetir las observaciones de los dos maestros de la ciencia del helenismo —Boeckh y Burckhardt. Ellos han afirmado, el último categóricamente, que los griegos eran más tristes de lo que mucha gente piensa. Es inútil tocar el tema de la sensualidad del paganismo, porque sólo habla de sensualidad grecorromana quien ignora el carácter griego y romano. La castidad griega es cosa sabida y establecida para los estudiosos; la disciplina romana, la austeridad de principios de los romanos, es algo de conocimiento general. El hábito de tomar una parte por el todo, que hace que la Roma semicristiana de la decadencia sea considerada como típica del paganismo, es causa del craso error del vulgo a este respecto. El cristianismo es, como religión, más alegre que el paganismo, y más sensual también.

Lo que distingue al paganismo grecorromano es el carácter firmemente objetivo que en él se manifiesta, efecto de una mentalidad que, aunque distinta en los dos pueblos, tenía en común la tendencia a colocar en la Naturaleza exterior o en un principio, aunque abstracto, derivado de ella, el criterio de la Realidad, el

lugar de la Verdad, la base para la especulación y para la interpretación de la vida. El paganismo del norte de Europa no es así. Y, en la esfera de la vida humana, la misma objetividad se mantiene: de modo que son cualidades humanas y no sobrehumanas las que forman las bases ideales de la ética. El ideal, la especulación son extraídos de la realidad por los griegos, no les son impuestos ni desde dentro, como en el sistema indio, ni desde fuera, como en el de Cristo.

Este objetivismo absoluto de los griegos y los romanos, que en los primeros floreció principalmente en la especulación y la interpretación de la vida, y en los segundos en la experiencia segura y la comprensión práctica o, como diría un sintético excesivo, que en los primeros era inteligencia y emoción, y en los segundos voluntad... este objetivismo, digo, constituye la esencia del paganismo. Claramente enunciado a través del inconsciente de todos los autores antiguos, raramente alcanza conciencia de sí mismo, y a la conciencia plena no llega nunca. Porque una civilización, por alta que sea, nunca se ve a sí misma en conjunto, sino sólo en una mayor o menor suma de varias de sus partes.

Reconstruir el paganismo implica, pues, como primera acción intelectual, hacer renacer el objetivismo puro de los griegos y romanos. Cualquier otra cosa que se intente no pasará de estéril reproducción de los elementos secundarios o incluso accesorios del paganismo antiguo. Por eso nunca ha habido en la civilización cristiana ninguna tentativa que merezca el nombre de pagana, aunque haya habido varias con demasiadas pretensiones a este respecto. No ejemplifiquemos exhaustivamente, que la tarea, sobre inútil, sería penosamente larga. Enumerar todo el barro cristiano con pretensiones paganas de los Matthew Arnolds, los Oscar Wildes y los Walter Paters del bajo Cristismo sería enfadoso y desolador. Esa gente pensaba estar con los antiguos cuando iba en contra del cristismo por lo que ellos llamarían razones estéticas; no pasan de discípulos cristianos, no ya del paganismo, sino sólo de ciertas escuelas filosóficas que el paganismo produjo. Epicureístas cristianos, hedonistas católicos, estoicos de un pórtico judío, dejémoslos en la podredumbre estulta de quienes quisieron aceptar a los dioses sin saber de qué materia estaban hechos, de quienes quisieron seguir a los filósofos de la antigüedad en lo que tenían de esencial, sin saber lo que de esencial tenían ni por qué camino iban.

Pero, incluso, si los diversos paganos a la fuerza de nuestra civilización cristiana hubiesen tenido la noción clara de lo que constituye la esencia del paganismo, no querría eso decir que

inmediatamente hubieran pasado a ser paganos, neopaganos o repaganos. Estas cosas, comprendidas sólo con la inteligencia, nada son y nada valen. El individuo tiene que nacer con la inteligencia para comprenderlas colocada en el centro de su sensibilidad. El individuo tiene que nacer pagano para ser pagano. *Nascitur, non fit* como el poeta y, a fin de cuentas, como todo lo que es estable en este mundo.

Incluso una teoría filosófica del paganismo no es posible para quien no posea de nacimiento una organización objetivista de la inteligencia y la sensibilidad, una construcción de los sentidos y de las emociones tallada de tal modo que interprete objetivamente las cosas. Puede ser así y será pagano aunque nunca se considere tal. De no ser así, ya puede construirse un alma postiza con pedazos de Hesiodo y Homero que nunca pasará de ser un despreciable cristiano. Téngase presente que nacer pagano representa nacer libre de más de veinte siglos de civilización cristiana, porque las influencias que finalmente cuajaron en el cristismo estaban en acción mucho antes en los países paganos. Esto no es imposible porque nada es imposible, sobre todo no lo es en nuestro tiempo, cuando la civilización cristista, vacilando en todos los sentidos hacia la insania, se deshace por completo, se anula a sí misma en el último arranque de su vilísima alma sensual, abyecta, de esclavo que mató al señor.

No era preciso que todo el mundo viniese a decirnos que el cristismo es más triste que el paganismo, ni que el Sr. Chesterton viniese a decirnos, para llevar la contraria, que aquél es más alegre que el paganismo. Ambas cosas son ciertas. El cristismo es, de hecho, más triste y más alegre que el paganismo. Fenómeno enfermizo por naturaleza, presenta la oscilación característica de la histeria (de lo que se llama histeria), en la que comúnmente se vive en los extremos y los límites de las emociones, y donde todo es posible menos el equilibrio y la sobriedad.

Cuando los que iban a morir en el circo elevaban al César su grito, representaban sin quererlo un símbolo terrible: era como si en aquel escenario de decadencia se representase el drama mayor de la historia —la muerte del paganismo— y como si alzarán ante el César —representante pretípico del imperialismo abyecto que es núcleo del cristismo— su llanto de muerte, las lágrimas de una civilización que se llevó consigo el secreto humano de la vida.

El odio de Nietzsche al cristismo le aguzó la intuición sobre estos puntos. Pero se equivocó, porque no alzaba, aunque lo creyese, su grito en nombre del paganismo grecorromano, sino en

nombre del paganismo nórdico de sus mayores. Y ese Dionisos que contrapone a Apolo nada tiene que ver con Grecia: es un Baco alemán. Ni esas teorías deshumanas, tan excesivas como las cristianas aunque en otro sentido, nada deben al paganismo claro y humano de los hombres que crearon todo lo que verdaderamente subsiste, resiste y todavía crea dentro de nuestro sistema de civilización.

18. [PREFACIO A ALBERTO CAEIRO]
[RICARDO REIS]

[dact.] [¿1917?] PI 322-325

Por eso, cuando me declaro pagano y amo la obra de Caeiro porque engloba una reconstrucción integral de la esencia del paganismo, yo no sobrepongo a ese amor ninguna esperanza en el futuro. No creo en una paganización de Europa o de cualquier otra sociedad. El paganismo ha muerto. El cristianismo, que de él desciende por decadencia y degeneración, [lo] ha sustituido definitivamente. El alma humana está envenenada para siempre. No hay recurso ni apelación sino la indiferencia o el desdén, si valiese la pena el doloroso esfuerzo de desdeñar sinceramente. Hasta la afirmación de estos principios es excusada por enteramente estéril. La hago porque no podía evitar hacerla al prefaciarse la obra de Caeiro. Podría ampliarla mucho más, desdoblarla, acumular argumentos para demostrarla mejor. Prefiero renunciar a hacerlo.

Creo que el paganismo representa la más verdadera y más útil de las fes; creo incluso que no representa una fe, sino una visión intelectual de la verdad. La civilización que creó supo ser, en la Grecia políticamente perturbada, el ejemplo eterno de la tranquilidad y la detentación de la vida. Y en la Roma degenerada de nacimiento, aún así, el mayor edificio de disciplina social que al mundo ha sido impuesto. Con la victoria del cristianismo los poderes de la sombra se apoderaron de la vida. Nuestra civilización posee brillo, inteligencia, fuerza. Pero está hecha por hombres arrastrados por las ideas, que no son propietarios de sus personas morales.

• El hecho es, con todo, que esta civilización ha triunfado. En el misterio de sus designios tal vez los Dioses sepan por qué. Es posible sin embargo que ni Ellos mismos lo sepan.

Al pagano moderno, exilado y casual en medio de una civiliza-

ción enemiga, sólo una de las dos últimas formas de especulación pagana puede convenirle: el estoicismo o el epicureísmo. Alberto Caeiro no fue una cosa ni otra porque fue el Paganismo Absoluto, sin ramificación ni intención segunda. Por mi parte, si de mí puedo hablar, quiero ser al mismo tiempo epicúreo y estoico, cierto como estoy de la inutilidad de toda acción en un mundo cuya acción está equivocada, y de todo pensamiento en un mundo que ha olvidado el modo de pensar.

Aunque así parece que no somos sino hijos degenerados de la civilización cristiana, indiferentes por enfermedad y hastío, no lo somos. Un destino misterioso nos cambió de lugar. Como ingenieros que hubieran nacido en los sertones africanos, somos portadores de capacidades que no podemos realizar, el esbozo de un destino que no podremos cumplir. Nuestro espíritu no tiene puntos de contacto con esa endurecida y secular mentira del monoteísmo humanitario que caracteriza al cristianismo. Sentimos aversión por una civilización tan falsa que le faltan los esclavos, tan imperfecta que vive de subordinar la inteligencia a las emociones, y que, cuanto más parece apartarse de su dolencia religiosa, más tiende a ella, porque más se encamina hacia aquellos delirios humanitarios que distinguen la mentalidad de los esclavos, y, cuando no lo hace, se enquistaba en la absurda dureza de los principios queridos por los alemanes, la exageración de un falso paganismo, probando así hasta qué punto la mentalidad civilizada se ha hecho incapaz de equilibrio, de justo término, de ponderación.

¿Pero quiénes son estos «nosotros» en cuyo nombre hablo? Sé de mí, de Caeiro hoy muerto, de otros dos entre toda la gente que conozco. Si fuera yo sólo no importaría. Si fueran mil sería lo mismo. Aquel a quien los dioses concedieron una vez que viera la verdad de las cosas en su irremediable simplicidad no precisa sino de la lucidez del espíritu y de la firmeza y la insensibilidad del corazón, incapaz como se torna de complacerse en las saturnalias del humanitarismo y de la vida moderna.

Lo demás yace en aquel punto de luz al que llamamos Sombra, el gran Punto anterior a los Dioses a donde, en la absoluta mortalidad de nuestras almas, inútilmente tiende nuestra efímera vida, inútilmente llega, inútilmente y para siempre permanece.

19. [PREFACIO A ALBERTO CAEIRO]
[RICARDO REIS]

[dact.] [¿1917?] PI 315-322

Todos los movimientos que ha habido dentro de nuestra civilización en el sentido del paganismo han pecado por su origen cristiano. Ninguno de los pseudopaganos de nuestro tiempo consiguió un alma pagana antes de proyectar su paganismo. El sentimiento con que desean el paganismo es cristiano. Cuando mucho, se puede decir de ellos que tienen un ansia cristiana del paganismo. En ningún caso puede decirse de ellos que tengan una justa concepción del paganismo. Pueden sentir hondamente la belleza y la calma de los dioses; ¿pero de qué sirve que lo hagan si, por pagana que sea o pretendan que sea su inteligencia o, cuando mucho, su imaginación, su sensibilidad está secularmente cristianizada?

Estas consideraciones se aplican sin excepción a todos cuantos han querido reconstruir el paganismo desde que murió. Se dirigen tanto al esfuerzo reconstructor de una [sic]. Matew Arnolds como al de un Oscar Wilde. De Nietzsche, de quien parece que más debería hablarse, es mejor que no hablemos: tan repelentemente cristiana se retuerce esa mentalidad débil y enferma.

En todos ellos, de forma oscura, en la más intencionadamente pagana de sus actitudes, una sugestión cristiana se insinúa: la conciencia del pecado, acaso no tal conciencia específica, sino el mal especial, el desvío del espíritu que siglos de dicha concepción han grabado en el alma.

Para ser pagano no basta admirar la religión muerta de los griegos o de los romanos. No basta encontrar belleza en los dioses o, incluso, que objetivamente se crea en su existencia. No basta hallar consoladora la calma de los antiguos o práctica y severa su sabiduría. Todo eso no es sino una u otra de las consecuencias del espíritu pagano. En su esencia el paganismo es otra cosa que puede prescindir de tales resultados y ser, con todo, más pagana que ellos.

No sería disculpable que hubiésemos hecho estas objeciones al supuesto paganismo de los modernos si no las completáramos con una, acaso sumaria pero suficiente, consideración sobre cuáles son realmente las características esenciales del paganismo.

Como todos estamos más o menos dentro de la sensibilidad y la intuición cristianas, será lo más útil que la definición que vamos a hacer sea hecha dentro de una actitud de comparación respecto al sentimentalismo cristiano.

Diremos lo que es el paganismo en las tres esferas en que más naturalmente parece dividirse (manifestarse) la actividad del espíritu. Expondremos qué quiere decir el paganismo en las esferas de la inteligencia, la sensibilidad y el albedrío (voluntad). Todo lo demás —tanto los dioses como las actitudes filosóficas que del paganismo emanaron— son lo que éste fue respecto a la época en que se manifestó, no lo que en su esencia era.

En la esfera de la inteligencia se define el paganismo como una objetividad absoluta y concreta. En tanto que objetividad absoluta, se distingue del cristianismo, el cual, admitiendo elementos objetivos en su actividad intelectual, ya que, esencialmente dualista (cualquiera que sea la forma que tome su dualismo: o la clásica, o una como la de Kant, la escisión en razón pura y razón práctica) (...)

Por otro lado, en tanto que objetividad concreta, el paganismo se distingue del budismo, forma culminante de la *Weltanschauung* de la India. El budismo —que pocos conocen de verdad— es también un objetivismo absoluto, pero no es un objetivismo absoluto y concreto. El budista es un pagano para quien el sentido de la materia se ensancha indefinidamente.

No quiere esto decir que en el paganismo no haya habido filósofos en quienes encontrar este tipo de mentalidad sea difícil.

* * *

La sensibilidad cristiana gravita en torno a la idea de pecado. No siempre conscientemente, pero en cualquier caso gravita siempre en torno a dicha idea. Para discutir la verdad de lo que afirmo, preciso es que no se vea de qué variadas formas puede revelarse tal idea. No siempre se revela en su efecto simple, como miedo a pecar. En su otro aspecto, el de la salvación, es también importante.

La mentalidad cristiana, acostumbrada por constitución a encarar esta vida como preludio de otra, a la que se subordina tanto en importancia como en actividad, creó y dejó en herencia en la masa de la sangre a las generaciones futuras, que ya no creen en ella, una actitud de la sensibilidad que se puede definir como un desprecio por la vida en tanto que exclusivamente vida. El cristiano desprecia la vida propiamente dicha.

* * *

Alberto Caeiro es más pagano que el paganismo porque es más consciente de la esencia del paganismo que cualquier otro escritor pagano. ¿Cómo podía serlo un pagano si concebía la esencia de su psiquismo en oposición a un sistema diferente de sensibilidad como es el cristianismo? Y cuando se abría el conflicto entre paganismo y cristianismo, en la ascensión de este último, la entorpecida y decadente mentalidad de los pueblos romanos era ya propiamente cristiana y en absoluto pagana. El asunto se pondera bien cuando se medita sobre la tentativa de reacción de Juliano. Este emperador quiso realmente restablecer un paganismo en una época —¡ay de él!— en que el sentimiento del paganismo ya no existía, sino sólo un culto a los dioses cuya supersticiosa esencia era más la que había de ser típica del cristianismo que la de cualquier especie del *genus* pagano. En las propias ideas de Juliano se refleja la incapacidad del tiempo para una reconstrucción del paganismo. Juliano era en realidad un mitraísta, lo que hoy se llamaría un teósofo o un ocultista. Su reconstrucción del paganismo se basaba, fantásticamente, en una fusión de éste con elementos orientales que el furor místico de los tiempos había convertido en parte del espíritu de la época. Y así fracasó porque, verdaderamente, el paganismo había muerto como mueren todas las cosas, salvo los Dioses y su inescrutable y atormentadora ciencia.

Las consideraciones que he hecho las considero aplicables sobre todo a *El Guardador de Rebaños*. El resto de la obra de Caeiro, que no constituye sino fragmentos, la tengo por póstuma hasta en su composición. Desde *El Pastor amoroso*, la sensibilidad de Caeiro se empaña, su inteligencia se nubla y, aunque del contacto de esa naciente complejidad con la esencial sencillez del temperamento nazca el extraño y original sabor que tales poemas revelan, la obra, aunque grande, no es ya la misma. Por un lado, le falta el equilibrio y la absoluta lucidez que constituyen todo el valor real de la primitiva obra; por otro lado, en lo que conservan de rigurosamente semejante a *El Guardador de Rebaños*, no hacen sino repetirlo de una forma siempre intelectualmente superior, pero con un contenido no siempre lo bastante nuevo como para que justifique, estando ya escrito *El Guardador de Rebaños*, que esos poemas se escriban.

Todavía se dirá, comparando lo que es Caeiro con lo que yo he diseñado como el espíritu pagano, que, por nítida que sea la concordancia entre el genio de la obra del poeta [y] la parte intelectual del paganismo, la semejanza falla un poco en lo que respecta a la sensibilidad, y mucho respecto a los principios

propuestos como categorías de acción. Pero éstos, que faltan, los tenía el paganismo porque existía una sociedad pagana; el reconstructor moderno del paganismo puede, como Caeiro, alcanzar, por un alto don de los Dioses, la sensibilidad y la inteligencia del pagano; no puede nunca predicar la acción pagana, porque la acción es social y no hay sociedad pagana con la que dicha acción se corresponda. Y, además, un individuo de sensibilidad pagana se siente aislado en nuestra sociedad; a su mentalidad de pagano se une, por tanto, lo que proviene de su vida de aislado, de donde se deduce que a la nitidez, al (...) paganos se suma lo que no puede dejar de tener un pagano moderno aislado.



Pero yo miro la obra de Caeiro no sólo por su aspecto de belleza, sino también por su aspecto de consuelo. Para el espíritu que se siente exilado entre la confusión y la impericia de la vida contemporánea, hay momentos en que el peso de esta diferencia se acentúa tan dolorosamente que es preciso algún reflejo de la placidez y la grandeza antiguas para impedir que sobrevengan las peores maldades del desespero. He sentido muchas veces, y agudamente, esa sensación de exilio entre los objetos que el Cristianismo ha producido. Nunca logré remediarla entre los autores de la antigüedad; ellos no conocieron nuestro mal de alma y por eso no [¿pudieron?] escribir en relación con él. Incluso los más corrompidos son inocentes. Leerlos agudiza el daño que la vida de hoy me causa. Es como si un niño jugase conmigo y exasperara mi mal de adulto con su sencillez demasiado sencilla.

En estas horas turbias la única fuente de consuelo para mi alma ha sido el manuscrito, que siempre me acompaña, de *El Guardador de Rebaños*. Tiene toda la sencillez, toda la grandeza, todo el dominio de las cosas que tenían los antiguos; pero, escrito ya en oposición a los tiempos modernos que lo vieron nacer, nos da ya como bálsamo lo que en los otros sólo era frescura; y donde los otros nos consolaban mal, como niños inexpertos, éste nos consuela y acaricia como viejos prudentes y habituados (sic) a disculpar la vida.

Aunque yo no pudiese sentir como bellas las producciones de Alberto Caeiro, siempre las sentiría como consoladoras. Y, por eso, si no les debiera el tributo de mi admiración, no podría negarles el de mi reconocimiento.

Y pues las dos razones para amar esta obra se juntan en mi

espíritu, se alza ella para mí, ante mi inteligencia y ante mi sentimiento, sobre todas las demás obras que pueda haber leído y que incluyen, creo, lo que de más noble y de más tranquilo la antigüedad nos ha legado, desde la inspiración matutina de Homero o de Hesíodo hasta el doloroso dominio de sí mismo de un Epicteto o de un Marco Aurelio (o de un Antonino).

20. <PAGANISMO SUPERIOR>*

[ms.] [¿1915?] TF II 93-94

El Cristianismo es una corrupción del paganismo trascendental. La dirección del Cristianismo es correcta; lo equivocado es la interpretación de dicha dirección.

El Paganismo es verdadero *en su nivel*, pero hay dos niveles más. En la misma religión popular de los paganos se insinúa un atisbo de esto: sobre los Dioses, más fuerte que ellos, reina, abstracto, el Destino.

Sí, en el nivel humano, que es el del Paganismo, el universo es verdadero y cierto. Pero para los Dioses la verdad es diferente: los Dioses son aquéllos para quienes lo Real es Ilusorio. Son la Humanidad Superior; tienen una Realidad divina superior a ellos.

La dirección del Cristianismo —que el universo, aunque verdadero, es ilusorio— es correcta; pero su forma de entender esta dirección está equivocada. El universo no es ilusorio por ser universal o por ser imperfecto; es ilusorio sólo porque es ilusorio. Eso mismo ya incluía en esto la mejor filosofía exactamente pagana.

* La doctrina del *Paganismo Superior* —presentada sin embargo como aportación de Pessoa *ele mesmo* al Neopaganismo portugués— presenta evidentes e importantes diferencias con el resto de las especulaciones de los «neopaganos portugueses» y parece evidentemente vinculada a las preocupaciones ocultistas de Fernando Pessoa. Pendiente de un estudio en profundidad, no parece desde luego que pueda esclarecer la estética o la «filosofía» (aunque sí acaso el «argumento») de la fabulación heterónima. Así debieron entenderlo los editores portugueses —G. R. Lind y Prado Coelho—, que excluyeron de PI los textos referentes al Paganismo Superior. Pese a todo ello nosotros hemos creído conveniente incluir una breve muestra que permita conocer al lector la orientación general de esta doctrina.

21. EL PAGANISMO SUPERIOR

[ms.] [¿1915?] TF II 94-95

<...>

1) El paganismo helénico tiene dos aspectos: el exotérico, que es el del mito popular y admite los dioses, objetivista, patente, como lo son todas las manifestaciones populares, y, sobre todo, todas las manifestaciones del espíritu griego; y el esotérico, que el heleno aprendía sólo en los misterios, la parte oculta del paganismo, ligada íntimamente —más incluso que la parte aparente y normal— a los viejos cultos y sacerdocios de Egipto y del Oriente indefinido.

En Pitágoras emerge, en Platón se afirma, este esoterismo pagano. ¿Por qué emerge?, porque el espíritu de la filosofía pagana surgió de la limitación objetivista. Descendió a las cavernas de las iniciaciones. Abrió puertas insospechadas en el misterio del alma humana.

El debilitamiento del espíritu objetivo.

El sincretismo helénico, *el carácter sintético del paganismo debía complicarse*. Habiendo comenzado por admitir todos los dioses debía terminar por admitir, interiorizándose, todas las ideas de dioses.

Así, (...) en su paganismo fundamental, el cristianismo es un paganismo de tres dimensiones, no sólo externo sino también interno; no sólo admite los dioses de todas las creencias, sino que perfecciona todas las creencias.

Esto es el paganismo superior.

<...>

22. <PAGANISMO SUPERIOR>

[ms.] TF I 107

En la medida en que Cristo es, no un dios o un semidios judío, sino el Logos abstracto de los gnósticos, espacio intelectual por donde transcurre la emanación divina, el cristianismo es legítimo porque completa, prolonga, profundiza el paganismo. Hasta tal punto prolonga el paganismo que no entra en conflicto con él. Paganos eran los filósofos neoplatónicos de la escuela de Alejandría.

Si los gnósticos son antipaganos es porque son ya la absorción

por el cristianismo del neopaganismo alejandrino. Son, más propiamente, el trascendentalismo contra el materialismo en que había caído el paganismo decadente.

23. (TEORÍA DEL PAGANISMO)

[dact.] [¿1915?] TF II 96-98

Cristo es la representación simbólica, humanizada, del proceso que el paganismo no cuenta, o no sabe contar, por el cual la Realidad pasó del Caos y de la Noche (Destino) a los dioses. Entre lo Informe, que el doble misterio de la Noche y el Caos representa, y lo Conformado, que comienza con el primer dios, hay un abismo causal sobre cuya naturaleza el sistema pagano calla a propósito. Acaso no callara en los misterios y en ellos se enseñaban aquellas doctrinas que, porque derivan de una verdad anterior a los dioses, no pueden decirse en la forma exterior que, por naturaleza, está unida con el mundo exterior que los dioses gobiernan.

Entre los dioses y Cristo hay una diferencia. Los dioses son reales y carnales con su carne; existen como nosotros pero de forma superior, actúan como nosotros pero de forma completa, nacen como nosotros, pero sin ocaso (sin crepúsculo) ni imperfección.

Cristo sin embargo existe *sólo simbólicamente*: es sustancialmente simbólico. Los dioses no son mitos en sus personas, lo son cuando mucho en nuestra indecisión. Cristo, sin embargo, es un mito en su propia realidad; es real en la medida en que es mito. Es sólo símbolo, pero símbolo sólo de sí mismo. Es puro sueño, pero pura nada proyectada.

Así, el proceso mental por el cual comprendemos a Cristo no existe en la humanidad. Los propios dioses, nuestros semejantes mayores, no lo entienden. Los dioses son de nuestra carne y nuestra alma pero perfectos; podemos amarlos o comprenderlos aunque no los podemos imitar ni seguir. Cristo, el Logos, no puede ser comprendido; pertenece a una realidad diferente, cuyo mismo modo de ser real es diferente del más abstracto concepto que de la palabra *realidad* podamos formarnos.

Cristo es el Intermediario Absoluto, lo que es absurdo; el Verbo que no es pronunciado, lo que es imposible.

La razón sólo sube hasta los dioses porque los dioses son racionales; no sube hasta el Logos porque allí no hay razón.

Lo que planea sobre el Logos es Ley, Destino, visto desde el nivel de los hombres y de los dioses, cuya raza, como dijo Píndaro, es una sola; es otra cosa vista desde el nivel de Cristo, pero qué cosa ni podemos vislumbrarlo ni comprender que se vislumbre o no se vislumbre, hasta sólo por un falso recurso podemos llamarla «cosa».

El Cristianismo, igual que el budismo, son crímenes contra la humanidad porque son crímenes contra las leyes divinas. Son el más sacrilego intento de revelar lo irrevelable. De hacer público lo que, por naturaleza, una vez hecho público ya no es lo que es.

Es como si hubiera una joya o una flor cuyo maravilloso color sólo pudiera existir de noche y desapareciese tan pronto como se hiciera la luz con la que se la hubiera podido ver.

(...)

CAPITULO SEGUNDO

Fernando Pessoa y el modernismo portugués

CAPITULO PRIMERO

LA FAMILIA DE LOS SEÑORES DE LA VILLA

En la villa de San Juan de los Rios, que se encuentra a orillas del gran río de la Pampa, vivía una familia muy distinguida y muy poderosa.

El señor de la villa era un hombre muy rico y muy poderoso.

El señor de la villa tenía una esposa muy hermosa y muy poderosa.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

El señor de la villa tenía muchos hijos y muchos hijos.

La inmensa cantidad de textos poéticos como teóricos que dejó sin publicar y la importancia de los mismos ha fomentado quizá excesivamente la imagen de un Pessoa inédito. Hay también un Pessoa de las revistas literarias, un partidario activo del intervencionismo en la ideología artística, un Pessoa de las vanguardias.

Entre los saudosistas de la Renascença Portuguesa y el grupo de Presença destaca una aventura estética protagonizada por Pessoa y sus compañeros de generación a lo largo de media docena de fugaces revistas lisboetas. Es lo que se ha dado en llamar modernismo portugués.*

En el capítulo que sigue se recogen las colaboraciones más significativas de Pessoa en esta serie de revistas con la única excepción de Orpheu, la inaugural y más importante de ellas, en la que no dejó colaboración teórica. En su lugar ofrecemos algunas reflexiones de Pessoa y A. Mora sobre la trascendencia de la misma.

Enmarcan el capítulo dos textos publicados en las revistas A

* Orpheu, 1915 (dos números); Centauro, 1916 (un número); Exílio, 1916 (un número); Portugal Futurista, 1917 (un número); Contemporânea, 1922-26 (ocho números en la primera serie); Athena, 1924-25 (cinco números). Estas revistas, excepto Contemporânea, han sido reeditadas en los últimos años.

Aguia y Presença que, aunque ajenas a Pessoa en su fundación e inspiración, tuvieron con él una vinculación muy especial.

En A Aguia, órgano de la sociedad de Oporto Renascença Portuguesa, hizo Pessoa sus primeras letras. Punto de partida obligado para el estudioso, los tres artículos sobre A Nova Poesia Portuguesa, de los que ofrecemos una selección, contienen el germen de la futura evolución de su pensamiento.

Cierra el capítulo el primero de los artículos que Pessoa (Campos) publicó en la revista Presença de Coimbra, como testimonio de su vinculación con la generación presencista que vio en él a uno de sus maestros e inició la promoción de su obra.

I. *A Aguia*

DE LA NUEVA POESÍA PORTUGUESA*

1. DE LA NUEVA POESÍA PORTUGUESA SOCIOLÓGICAMENTE CONSIDERADA

I

(...) Urge que —dejando al margen misticismos de pensamientos y expresión, útiles sólo para despertar, por el ridículo que su oscuridad provoca ante los profanos, el fácil interés del enemigo social— mediante razonamientos y análisis adecuados se consiga penetrar en la comprensión del movimiento poético portugués actual; que se pregunte al alma nacional, en él reflejada, qué

* Estos tres artículos fueron publicados por vez primera en 1912, en los núms. 4, 5, 9, 11 y 12 de la 2.^a serie de la revista *A Aguia*, órgano de la *Renascença Portuguesa* con sede en Oporto. Fueron reunidos en un volumen bajo el título de *A nova poesia portuguesa* (Lisboa, Inquérito, 1942, 2.^a ed.) con un prefacio de Alvaro Ribeiro. Actualmente en ICI. Nosotros hemos realizado una selección basada en la que Pedro Veiga (Petrus) realizó en Pessoa, Fernando. *Apreciações literárias*, Porto, ed. Cultura, s.d. (pp. 155-178), aunque restaurando las alusiones al Super-Camoens que Petrus se obstina en eliminar.

pretende y hacia qué tiende, y que se ponga en términos de comprensibilidad lógica el valor y la significación que tiene para la sociología ese movimiento literario y artístico (...)

II

(...) Desbrocemos, así, el terreno, aclarando algunos términos esenciales y simplificando, para no ser prolijos, las condiciones del análisis proyectado. No se puede entender como exponente de la vitalidad de una nación ni su fuerza militar ni su prosperidad comercial, cosas ambas secundarias y, por así decir, físicas de las naciones; hay que entender su exuberancia *de alma*, esto es, su capacidad de crear no ya simple ciencia, lo cual es limitado y mecánico, sino *nuevos moldes, nuevas ideas generales* para el movimiento civilizador a que pertenece. Por eso nadie compara la grandeza ruidosa de Roma a la supergrandeza de Grecia. Grecia creó una civilización que Roma simplemente difundió, distribuyó. Tenemos ruinas romanas e ideas griegas. Roma es, salvo lo que sobremuere* en las fórmulas inanimadas de los códigos, un recuerdo de una gloria; Grecia se sobrevive en nuestros ideales y sentimientos.

Utilizaremos como material para el análisis sólo dos naciones: Inglaterra y Francia; y eso porque, teniendo ambas una unidad nacional, una continuidad de vida y una influencia civilizadora acentuada, el problema se limita sólo al análisis que deseamos hacer sin imponer, como impondría el estudio de cualquier otra nación más compleja o más apartada en el tiempo, un previo análisis diferencial. La escasez de material importa sólo cuando el análisis es superficial; porque, *si pour expliquer un brin de paille, il faut démontrer tout le système de l'univers*, al razonador ideal, ya que el sistema del universo se halla lógicamente contenido en el *brin de paille*, le bastaría analizar bien ese *brin de paille* para deducir el sistema del universo.

Tomaremos Inglaterra y Francia como material de análisis. Y tomaremos también períodos nítidos, puesto que el espacio no permite el análisis conjunto de períodos literaria o políticamente embrionarios.

* «Sobremorre» en el original.

III

⟨...⟩ Avanzando en el análisis, sin embargo, se nos revela que la posición cronológica de las literaturas se da, en relación a los correspondientes movimientos sociales, de diverso modo en los tres períodos. Así, en el primer período —el creador— de Inglaterra, el movimiento literario que culmina en Shakespeare (entre 1590 y 1610) *precede* al movimiento político, que sólo comienza al decaer éste. Y, en Francia, el movimiento romántico va decayendo a medida que se va realizando en los espíritus el correspondiente, y socialmente exuberante, movimiento político. En el segundo período inglés y tercero francés, análogos como ya vimos, la corriente literaria *viene después* de la corriente política que le corresponde, en Francia, como se ve claramente por la aparición de los movimientos simbolista, realista y otros, en los años que suceden a aquellos en que se consolidó la república; y en Inglaterra por el hecho de que Pope, en quien la corriente literaria culmina (Dryden, tal vez mayor, es un poeta de transición perteneciente en parte aún al período anterior), pertenece a la generación siguiente a la de los consolidadores de la nueva fórmula, característica de la época, la monarquía constitucional. En el tercer período inglés y primero francés tenemos la *coincidencia* en el tiempo entre la corriente y culminaciones literarias y el movimiento y culminaciones políticas. Es bajo Luis XIV cuando la vida literaria alcanza mayor valor, y el movimiento reformista inglés (de 1770 a 1832), que engloba en sí las causas de la hegemonía inglesa moderna e incluye las guerras en que ésta se afianzó, coincide con el romanticismo británico.

Examinemos ahora las características interiores de estas corrientes literarias. Las corrientes literarias del segundo período inglés y del tercero francés —aquellos períodos en que esas naciones no crearon nada ni para los demás ni para sí— ofrecen como hecho espiritual más importante la *desnacionalización de la literatura*, ya que la literatura inglesa del siglo XVIII está vaciada en moldes franceses y la literatura francesa de 1880 hasta aquí lo es todo menos francesa de espíritu. Así, para dar el único ejemplo que el espacio puede admitir, el simbolismo, esencialmente confuso, lírico y religioso es absolutamente opuesto al espíritu lúcido, retórico y escéptico del pueblo francés. Las corrientes literarias del tercer período inglés y primero francés —las de los períodos en que ambos países crearon su propia grandeza y hegemonía social, aunque nada civilizadora— muestran *un equilibrio entre el espíritu nacional y la influencia extranjera*: así, la influencia alemana es

patente pero no dominante en el romanticismo inglés y la influencia de la antigüedad tan importante como la del espíritu nacional en la literatura de los siglos XVII y XVIII en Francia. Finalmente, en los períodos creadores —el primero inglés y segundo francés— tenemos en la literatura *el espíritu nacional patente y dominante*, absorbiendo y eliminando absolutamente cualquier influencia extranjera que pueda haber. Así, nada más francés que Víctor Hugo con su retórica, su pseudoprofundidad, su lucidez epigramática, en el corazón del lirismo, donde no conviene. Y Spenser, Shakespeare y Milton —pero Spenser y Shakespeare más que Milton— son inconfundiblemente ingleses.

IV

Aunque rápido, ya hay en este análisis elementos para la apreciación ponderada de la poesía portuguesa moderna.

El primer hecho que se aprecia es que la actual corriente literaria portuguesa es *absolutamente nacional*, y no sólo nacional con la tosca inevitabilidad de un canto popular, sino nacional con *ideas* especiales, *sentimientos* especiales, *modos de expresión* especiales y específicos de un movimiento literario completamente portugués: y, finalmente, si fuese menos, no sería un *movimiento literario*, sino una especie de traje psíquico nacional, relegable de la categoría de movimiento artístico a la de, para este caso sociológico nula, mera *costumbre* distintiva.

El segundo hecho que se aprecia es que el movimiento poético portugués comprende individualidades de marcado valor: no son Miltones o Shakespeares, sino personas que se distinguen, además de por el *tono*, que pertenece a la corriente literaria, por su valor propio entre los contemporáneos europeos, con excepción de uno o dos italianos que no están integrados en ningún movimiento o corriente que, distintiva o nacional, tenga sombra de derecho a ser comparada con la actual corriente poética lusitana.

El tercer y último hecho que se impone es que este movimiento poético surge coincidiendo con un período de vida social pobre y deprimida, de política mezquina, de dificultades y obstáculos de toda suerte para la más cotidiana paz individual y social y para la más sencilla confianza o seguridad en un, o de un futuro.

Vistos estos elementos sociológicos del problema, salta a la vista la conclusión inevitable. Es tal la más extraordinaria, la más consoladora, la más deslumbrante que se pueda osar esperar. Es de un orden absolutamente coincidente con las intuiciones proféticas

del poeta Teixeira de Pascoaes* sobre la *futura civilización lusitana*, sobre el *futuro glorioso* que espera la Patria Portuguesa. Todo eso, que la fe y la intuición de los místicos concedió a Teixeira de Pascoaes, va nuestro raciocinio a confirmarlo matemáticamente.

Las peculiaridades que acabamos de descubrir en nuestro movimiento poético actual indican absolutamente su analogía con las literaturas inglesa del primer período y la francesa del segundo e imponen, por consiguiente, que se concluya a partir de ahí la fatal analogía con las épocas de que tales literaturas son representativas.

La analogía es absoluta. Tenemos, primero, la nota principal de la completa *nacionalidad y novedad* del movimiento. Tenemos, después, el caso de que se trata de una corriente literaria que contiene poetas de valor indiscutible. Y repárese —en el caso de que se argumente que aún no ha aparecido ningún Shakespeare o Víctor Hugo en la corriente literaria portuguesa— que esta corriente está aún en el principio de su principio, aunque gradualmente vaya tornándose cada vez más firme, más nítida, más compleja. Y esto induce a creer que debe estar muy próxima la inevitable aparición del poeta o poetas supremos de esta corriente y de nuestra tierra, porque fatalmente el Gran Poeta, que este movimiento generará, relegará a un segundo plano la figura, hasta ahora principal, de Camoens. ¿Quién sabe si no se producirá en un futuro muy próximo la ruidosa confirmación de este deducidísimo aserto?

Podrá objetarse, a más de lo mucho desdeñable en un artículo que por fuerza ha de no ser largo, que el actual movimiento político no parece propicio para generar genios poéticos supremos, de puro bajo y mezquino. Pero *precisamente por eso* se nos figura más deductible la próxima aparición de un super-Camoens en nuestra tierra. Precisamente este detalle marca la completa analogía de la corriente literaria portuguesa actual con aquellas, francesa e inglesa, en las que nuestro razonamiento ha descubierto el acompañamiento literario de las grandes épocas creadoras. Porque la corriente literaria, como hemos visto, *precede siempre* a la corriente social en las épocas sublimes de una nación. ¿Por qué admirarnos al no ver señales de renacimiento en la vida política, cuando la analogía nos manda que las veamos sólo una, dos o tres generaciones *después* del *auge* de la corriente literaria?

* Teixeira de Pascoaes (Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, 1877-1952), escritor y poeta de gran prestigio en su tiempo, dirigió la revista *A Águia* entre 1912 y 1917 y fue el principal inspirador del movimiento saudosista.

Osemos concluir esto, donde el raciocinio excede al sueño: que la actual corriente literaria portuguesa es completa y absolutamente el principio de una gran corriente literaria, *de las que preceden a las grandes épocas creadoras de las grandes naciones de las que es hija la civilización.*

Que el poco y mal del presente no nos depriman ni nos engañen: son ellos quienes confirman nuestra argumentación. ¡Tengamos el coraje de ir hacia esa loca alegría que procede de allí donde el razonamiento nos lleva!

Se prepara en Portugal un renacimiento extraordinario, un resurgir asombroso. El punto luminoso hasta donde nos ha de llevar ese renacimiento no se puede decir en este breve estudio; desligada de un raciocinio confirmativo, esa previsión parece un lúcido sueño de loco.

Tengamos fe. Hagamos la creencia, finalmente, lógica, en un futuro más glorioso del que la imaginación osa concebir, nuestra alma y nuestro cuerpo, lo cotidiano y eterno nuestro. Día y noche, en pensamiento y acción, en sueño y vida, esté con nosotros para que ninguna de nuestras almas falte a su misión de hoy de crear el supra-Portugal del mañana.

2. DE REINCIDIENDO

II

{...} Veamos ahora si, bajo este punto de vista exterior, la actual corriente literaria portuguesa ofrece alguna analogía con las otras corrientes que estudiamos. Adviértase primero cuándo principia nuestra corriente. Su *tono* especial y característico, ¿cuándo comienza a aparecer? Es fácil verificarlo. Es con el *SÓ** de António Nobre, con esa parte de la obra de Eugénio de Castro** que toma aspectos quinientistas, y con *Os Simples* de Guerra Junqueiro. Principia, por tanto, coincidiendo más o menos con el comienzo de la última década del s. XIX. Fijado el inicio del período, busquemos al precursor. Sigue sin haber dificultad: el precursor es

* Antonio Nobre (1867-1900), poeta próximo al simbolismo admirado por Pessoa. Además de *Só* (1892), publicó póstumamente *Despedidas* (1902) con un fragmento de «O Desejado», poema lírico-sebastianista, y *Primeros Versos* (1921). Véase Cap. 3.º, Parte segunda, II, 9 de esta antología.

Antero de Quental. Es exactamente análogo a Chaucer y a Rousseau poeta en, a la par de no tener aún nacionalidad (compárese su *tono* con el de Antônio Nobre, inferior como poeta, pero superior como *portugués*), tener ya plena originalidad, esto es, ser ya nacional por no estar inspirado poéticamente por ningún elemento extranjero; originalidad de la que ni Junqueiro en la primera fase, que es la que coincide con Antero, ni ningún otro —desnacionalizado aquél por huguista, los otros por huguismos, parnasianismos o simbolismos— puede considerarse poseedor. Igualmente marcada está la primera etapa de la corriente literaria propiamente dicha. Vimos en qué obras comienza: es fácil ver que va desde ellas hasta la *Oração à Luz* de Junqueiro* y la *Vida Etérea* de Teixeira de Pascoaes, donde comienza a aparecer ya la segunda etapa, en la que se ve cómo la corriente, al continuarse, cobra un aspecto absolutamente distinto. El modo de expresión se intensifica, se complica en espiritualidad, el contenido sentimental e intelectual se extiende hasta los confines de la conciencia y la intuición. La nueva fase de Antonio Correia de Oliveira**, la aparición de nuevos poetas que escriben ya en el nuevo estilo marcan nítidamente la existencia de la segunda etapa. {...}

III

{...} ¿En qué relación está el movimiento literario correspondiente a las grandes épocas creadoras con el movimiento social que se da en ellas o que las caracteriza? {...}

IV

{...} Analizados, los períodos literarios inglés y francés que vienen acompañando nuestro estudio revelan, bajo el aspecto exclusivamente literario ahora en cuestión, tres elementos característicos: la *novedad* (u *originalidad*), la *elevación* y la *grandeza*. Por *elevación*

* De ella dirá Pessoa que es «tal vez la mayor realización metafísico-poética desde la gran *Ode* de Wordsworth». Su autor, Abílio Guerra Junqueiro (1850-1923) fue abogado, político y pensador, influido por Víctor Hugo y autor, entre otras obras, de *Os Simples* (1892), *Pátria* (1896) y la citada *Oração...* (1904), que hablan de ejercer, sobre todo las dos últimas, fuerte influencia sobre la *Renascença Portuguesa*.

** (1879-1960) Poeta de inspiración popular que formó parte del cuerpo de colaboradores de *A Águia* en los primeros años de publicación de la revista.

entendemos la del tono literario general, por *grandeza* el contener grandes figuras individuales, grandes poetas. Los tres elementos son indispensables para la caracterización inconfundible del período. Si bastase la originalidad, sería candidato a magno período literario cualquiera que pudiese ser original en una especie poética secundaria, como un nuevo epigramatismo o un nuevo género de poesía artificial: es el caso de la poesía de los trovadores provenzales. Por eso, además de novedad, hay en estos períodos elevación. Pero la elevación sólo puede ser verdadera y completa elevación cuando —al contrario de lo que ocurre con el simbolismo francés, que *no caracteriza* un gran período creador— es universalizada, intensificada por poetas que están a la altura de esa elevación. De no ser así, se queda, como la citada corriente francesa, siempre próxima a la mera excentricidad y extravagancia, a veces al puro delirio, constantemente imperfecta y descolgada de la altura que, en uno u otro verso, en rarísimas poesías, alcanza intermitentemente. De modo que un mero razonamiento *a priori* nos da como característica indisolublemente triple de las corrientes literarias supremas: la originalidad, la elevación del *tono* y la grandeza de sus representantes individuales. Es inútil señalar cuán nuevos son, bajo todos los puntos de vista, cada uno en su tiempo, el período isabelino y el romanticismo francés: desde el modo de reflexionar ante los hombres y las cosas hasta el modo de expresarse, todo es original. Igualmente inútil sería referir que el *tono* de esos períodos literarios es elevado y que hay en ellos grandes poetas.

Falta saber si aquí también hay coincidencia entre las características de los períodos francés e inglés y las del actual período portugués. Novedad, la tenemos; el propio crítico de *O Dia* no la niega, sino que se confiesa aterrorizado por ella. Basta comparar *Os Simples*, *Pátria*, la *Oração à Luz*, la *Vida Etérea* y, además, todo cuando esté en la nueva corriente con lo que se dé en cualquier otra corriente literaria nacional o extranjera, y de cualquier época, para ver que existe entre nosotros un modo de pensar, de sentir, de expresarse tan inconfundiblemente original como el del romanticismo francés o el del período isabelino, si no más original aún. Y en cuanto a la elevación, basta reparar en la altura de inspiración del tono poético general de nuestro período, ver cómo en los poetas menos notables de la corriente la expresión tiene una forma, un relieve extraños e inconfundibles. Aunque el espacio sea escaso, dos expresiones, que cualquier lector de lo que ahora se publica reconocerá como honestamente citables por re-

presentativas, se pueden aducir aquí para alivio de escépticos. Tomemos esto, de Teixeira de Pascoes.

*A folha que tombava
Era alma que subia*,*

y esto, de Jaime Cortesão, **

*E mal o luar os molha,
Os choupos, na noite calma,
Ja não têm ramos nem fôlha,
São apenas choupos d'Alma***.*

En ninguna literatura del mundo alcanzó poeta alguno mayor elevación que la que estas expresiones, y especialmente la primera, extraordinaria, contienen. Y son representativas. Las citamos no sólo como comprobante de la elevación, sino también como indicación de la originalidad del tono poético de la nueva poesía portuguesa. Habrá, claro, quien no sienta la elevación y la originalidad de esos versos. El razonador, sin embargo, se limita a presentar razonamientos. No está obligado a una distribución preliminar de la inteligencia.

Falta el tercer punto: la grandeza. ¿Habrá aquí también analogía? En la proporción en que la juventud de nuestra corriente literaria permite la aproximación, la analogía no nos parece menos flagrante. La comparación sólo puede versar sobre la primera etapa de los tres períodos y, para más auxilio, sobre el subperíodo precursor. En cuanto a éste, Antero de Quental nada tiene que temer de Rousseau-poeta, o incluso de Chaucer, globalmente considerado. Y repárese en que Antero tuvo coprecursores de mayor valor que los (coprecursores) contemporáneos de Rousseau y Chaucer. En lo que respecta a la primera etapa, el supremo poema de la nuestra, *Pátria* de Junqueiro, no tiene por qué apocarse en la comparación con Chateaubriand-poeta, o incluso con la *Faerie Queene* de Spenser. Con respecto al primero, la superioridad de nuestro poeta es manifiesta, con respecto al segun-

* «La hoja que caía/ era alma que subía».

** Jaime Cortesão (1844-1960) poeta e historiador, cofundador de *A Renascença Portuguesa* y después de la revista *Seara Nova*.

*** «Y apenas el luar los moja/ los chopos, en la noche calma,/ ya no tienen ramas ni hojas,/ son sólo chopos de Alma».

do, el asunto de la superioridad es cuestionable. Porque, si bien no hay duda de que en originalidad y exuberancia imaginativa el poema de Spencer excede al de Junqueiro, no se puede tampoco negar que en intensidad lírica, en espíritu dramático, en poder de construcción poética, *Pátria* domina a *Faerie Queene*.

De modo que, si hay en este mundo analogías y absolutos, hay, en los puntos ya analizados, una analogía absoluta entre nuestra actual corriente literaria y las principales que nos vienen sirviendo de comparación.

V

{...} Volvamos a la parte esencial y analógica de nuestro estudio. El antitradicionalismo y el carácter no popular del tono poético de nuestro actual período literario son flagrantes, flagrantísimos. Pocos movimientos literarios se han situado tan por encima de la comprensión general a causa de la complicación intelectual o mística de su expresión; pocos se apartaron tanto de toda la tradición literaria de su tierra. Falta saber si esas dos características se deben a una interpretación completa del alma nacional. Es fácil probar que sí. Hay, sin embargo, dos modos de probarlo. Uno —largo— es a través de un análisis analógico del alma portuguesa y de las características espirituales de la nueva corriente poética. Hay otro modo, más sencillo, más directo y menos dudoso. Veamos. Los nuevos poetas portugueses no extraen de la tradición los elementos constituyentes del espíritu de su corriente —esto ya lo vimos—; tampoco sacan esos elementos de corrientes literarias extranjeras —ya verificamos eso cuando fue preciso consignar la *novedad* del tono poético de este período. Entonces, ¿de dónde los sacan? ¿Los saca cada poeta de su propia alma, en lo que de individual y peculiar tiene? En ese caso no habría *corriente* literaria, sino poetas aislados. Ahora bien, puesto que realmente hay una corriente literaria, es forzoso admitir que la produce lo que hay en las almas de supra individual, lo que en ellas hay de común. Y lo que en común tienen es una de estas tres cosas: la *raza*, el *medio nacional*, o el *medio civilizador*, esto es, europeo. No es el medio europeo, porque la corriente literaria se basaría entonces en las corrientes literarias extranjeras contemporáneas, lo cual no ocurre, probada como está su *novedad*. El medio nacional tampoco es, puesto que entonces reproduciría el espíritu del medio, que es o nulamente religioso o católico: y aquella es religiosa y no católica. Nada queda, por tanto, sino admitir que reproduce el alma de la

raza. Y al ser antitradicional, no la reproduce mezclándole elementos pasados; al ser no-popular, no la reproduce mezclándole elementos poco espirituales o poco intelectuales, populares en el mal sentido del epíteto. Eso quiere decir que la nueva corriente interpreta el alma nacional directa, desnuda y elevadamente; quiere decir que es absolutamente idéntica a las grandes corrientes literarias de Francia e Inglaterra.

Resulta probada así punto por punto, detalle a detalle, la analogía entre nuestra corriente literaria y las grandes corrientes literarias precursoras de los grandes períodos creadores de civilización.

VI

Sáquense rápidamente las alentadoras conclusiones finales. Son tres. La primera es que para Portugal se prepara un resurgimiento asombroso, un período de creación literaria y social como el mundo ha tenido pocos. A lo largo de nuestra argumentación el lector debe haber reparado en que la analogía de nuestro período es mayor con el gran período inglés que con el francés. Todo indica, por tanto, que el nuestro será, como aquél, máximamente creador. Paralelamente se concluye la inmediata aparición en nuestra tierra del tal supra-Camoens. ¿Supra-Camoens? La frase es tímida y humilde. La analogía impone más. Digamos «de un Shakespeare» y pongamos por testigo a la razón, ya que el futuro no es citable. La segunda conclusión es que, habiendo nacido el movimiento literario portugués con y acompañando al movimiento republicano, dentro del republicanismo y por el republicanismo está y será el glorioso futuro deducido. Son dos caras del mismo fenómeno creativo. Retengamos esto: ser monárquico es, hoy, en Portugal, ser traidor al alma nacional y al futuro de la Patria Portuguesa. La tercera conclusión es que el republicanismo que hará la gloria de nuestra tierra y por quien serán creados nuevos elementos civilizadores, no es el republicanismo actual, desnacionalizado, idiota y corrupto, del tripartido republicano. De modo que es bueno señalar esto también: que si bien ser monárquico significa ser traidor al alma nacional, ser correlegionario del Sr. Afonso Costa, del Sr. Brito Camacho o del Sr. António José de Almeida, así como de la varia y horrorosa subgente sindicalista, socialista y otras cosas, representa paralela y equivalente traición. El espíritu de todo eso es absolutamente contrario al espíritu de la nueva corriente literaria. Todo allí es importado del extranjero, todo sin eleva-

ción ni grandeza, popular con lo que más tiene de *Mouraria** el populismo. Para que nada de *muerte* les falte, ni antitradicionales son: heredaron cuidadosamente los métodos de despotismo, corrupción y mentira que la monarquía tanto amó como propios.

No nos sorprendamos de que esto sea así. En el reinado de Isabel, período de Inglaterra que corresponde al actual nuestro, nada se vislumbraba aún del principio de *gobierno popular* que había de ser la creación de la época. Conservémonos mientras tanto absolutamente portugueses, rígidamente republicanos, intransigentemente enemigos del republicanismo actual. Brevemente comenzará a despuntar en nuestras almas la intuición política de nuestro futuro. Tal vez el supra-Camoens pueda decir algo sobre el asunto. Esperemos, que él no se demora. Mientras tanto, *sursum corda!* Sabemos que el futuro será glorioso. Confiemos en él. De momento abstengámonos de obrar, a no ser negativamente, para combatir, sólo con la palabra y por lo escrito, a los portugueses extranjeros que nos desgobiernan, y eso sólo si la indignación nos lo impone como desahogo. Aún no llegó la hora de la acción. Primero vendrá la teoría política de la época. Después será el ponerla en práctica. Y, cuando la hora llegue, vendrá también —no tengamos duda— el hombre de fuerza que la ha de imponer, eliminando los obstáculos que representan estas gentes de ahora, monárquicos y republicanos. Suavemente, a poder ser, será hecha la transformación, la creación comenzada. Pero si no fuese así, si esta gente de hoy no se cuida de volverse portuguesa, confiemos entonces, sin horror, en que el Cromwell venidero los sabrá apartar, aplicándoles, por triste necesidad, la *ultima ratio* de Napoleón, de Cavaignac y del Coronel Conde de Galliffet.

3. DE LA NUEVA POESÍA PORTUGUESA EN SU ASPECTO PSICOLÓGICO

I

{...} Igualmente quedó probado en el cuarto capítulo que, una vez confirmadas la *originalidad*, la *elevación* y la *grandeza* de una corriente literaria, su antitradicionalidad quedaba probada por su *originalidad* —¿cómo podría ser original si se basase en las tradi-

* Barrio popular lisboeta.

ciones?—, su *no popularidad* quedaba probada por su *elevación* —¿cómo podría ser *popular* siendo espiritual y metafísicamente compleja?— y, probado esto, quedaba también probada, *per se*, la *nacionalidad*, el *carácter nacional* de la corriente, ya que, como allí probamos más pormenorizadamente, la originalidad *absoluta* sólo desde el alma de una raza puede subir a la superficie de su literatura. Poesía *absolutamente* original y poesía *absolutamente nacional* son expresiones intercambiables.

Se trata ahora, por tanto, de probar la *originalidad*, la *elevación* y la *grandeza de las figuras individuales*. Esto compete, en parte, a un análisis psicológico y, en parte, a un estudio literario. {...}

III

Averigüemos ahora cuál es la *estética* de la nueva poesía portuguesa.

La primera verificación analítica que el raciocinio hace ante nuestra poesía de hoy es que su armazón espiritual se compone de tres elementos —lo *vago*, la *sutileza* y la *complejidad*. Son *vagas*, *sutiles* y *complejas* las expresiones características de su verso y su ideación es, por tanto, del mismo carácter triple. Conviene, sin embargo, establecer, de modo que venga a precisar sus diferencias, la significación de estos términos definidores. Ideación *vaga* es algo cuya definición podemos excusar de puro exhaustiva que es la significación del adjetivo; aun así, urge observar que la ideación *vaga* no implica necesariamente una ideación *confusa*, *confusamente expresada* (lo cual, por otra parte, tras un análisis psicológico profundo, vendría a redundar precisamente en lo mismo). Implica sencillamente una ideación que tiene por constante objeto y asunto lo vago o indefinido, aunque lo exprese con nitidez o lo trate definidamente; aunque no por ello es menos evidente también que cuanto menos nítidamente lo trate o lo exprese, más clasificable de vaga se tornará. Una ideación oscura es, por el contrario, sólo una ideación débil o enfermiza. Vaga, sin ser oscura, es la ideación de nuestra poesía actual; vaga y frecuentemente, casi característicamente, oscura es la del simbolismo francés cuyo carácter patológico explicaremos más adelante. Por ideación *sutil* entendemos la que traduce una sensación siempre por una expresión que la torna vivida, minuciosa, detallada —pero detallada no en elementos exteriores, de confornos u otros, sino en elementos interiores, en sensaciones— sin añadirle ningún elemento que no se encuentre ya en la directa sensación inicial. Así, cuando Albert Samain dice:

*Je ne dis rien, et tu m'écoutes
Sous tes immobiles cheveux, (1)*

desdobra la sensación directa de un silencio *à deux*, opresivo y nocturno, en la sensación triple de silencio, de almas que hablan en ese silencio, y de inmovilidad en los cuerpos, pero no da otra impresión de ese silencio que no sea la de intensidad. Del mismo modo, en los versos de Mário Beirão*:

*Charcos onde um torpor, vítreo torpor, se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor se desse,
Corpo que estagna frio a beijos ou a abraços, (2)***

hay sencillamente un desplegarse, como en abanico, de una sensación crepuscular que cada término *intensifica* maravillosamente, pero no amplía. Finalmente, entendemos por ideación *compleja* la que traduce una impresión o sensación simple por una expresión que la complica añadiéndole un elemento explicativo, que, extraído de ella, le da un nuevo sentido. La expresión sutil *intensifica*, torna *más nítido* (3); la expresión compleja *dilata*, torna *mayor*. La ideación sutil envuelve o una intelectualización directa de una idea o una emocionalización directa de una emoción: de ahí que queden más nítidas, la idea por más idea y la emoción por mayor emoción. La ideación *compleja* supone siempre una intelectualización de una emoción o una emocionalización de una idea: de esa heterogeneidad le viene la complejidad. Son de ideación compleja, por ejemplo, los versos de Mário Beirão:

*A boca, em morte e mármore esculpida,
Sonha com as palavras que não diz; (4)****

(1) «Au jardin de l'enfante» (*Heures d'été*, VI). (N. del A.).

* (1892-1965) Fue también colaborador de *A Aguiá*.

(2) Coimbra, ao ritmo da saudade. (N. del A.).

** «Charcos donde un sopor, vítreo sopor, se olvida/ nubes rozando la arena, las lejanías veladas.../ Paisaje como alguien que, yermo de amor, se diese,/ cuerpo que paraliza frío a besos o a abrazos.»

(3) Interiormente nítido, no como cosa exterior (N. del A.).

(4) O Sonho (N. del A.).

*** «La boca, en muerte y mármol esculpida, / sueña con palabras que no dice.»

de Teixeira de Pascoaes:

*A folha que tombava
Era alma que subia; (1)*

y expresiones como *choupos d'alma* (2) de Jaime Cortesão o el *ungido de universo* (3) de Guerra Junqueiro.

Hecha esta verificación, ¿qué nos induce a concluir? Sutileza y complejidad de ideas vienen a ser, como se desprende de la anterior exposición, modos analíticos de la ideación: desdoblamiento una sensación en otras —sutileza— es un acto analítico, y tomar una sensación simple compleja por elementos espiritualizantes que se encuentran en ella es un acto analítico aún más profundo. Ahora bien, el análisis de las sensaciones y las ideas es la característica principal de una vida interior. La poesía de la cual tratamos es, por consiguiente, una poesía de vida interior, una poesía de alma, una poesía subjetiva. ¿Será entonces una nueva especie de simbolismo? No, es mucho más. Tiene, de hecho, en común con el simbolismo, el ser una poesía subjetiva; pero mientras el simbolismo no es sólo exclusivamente subjetivo, sino también incompletamente subjetivo, nuestra nueva poesía es completamente subjetiva y más aún que subjetiva. El simbolismo es vago y sutil, pero no complejo. Nuestra poesía actual sí lo es; y es, además, la poesía más espiritualmente compleja que haya habido nunca, excediendo con mucho a la otra única poesía realmente compleja —la del Renacimiento y, muy especialmente, la del período isabelino inglés. La característica principal de la ideación compleja —*encontrar en todo un más allá*— es justamente el aspecto más notable y original de la nueva poesía portuguesa.

Pero nuestra poesía de hoy es, como dijimos antes, más que subjetiva. Absolutamente subjetivo es el simbolismo: de ahí su desequilibrio, de ahí su carácter de degeneración, ya señalado hace tiempo por Nordau. La nueva poesía portuguesa, sin embargo, a pesar de mostrar todas las características de la poesía de alma, se preocupa constantemente por la naturaleza, incluso se inspira en la naturaleza casi exclusivamente. Por eso decimos que es también una poesía objetiva. ¿Cuáles son las características psíquicas de la

(1) «Elegia» (*Vida Eterna*) (N. del A.).

(2) *Choupos na luz do luar* (N. del A.).

(3) *Oração à Luz* (N. del A.).

poesía objetiva? Es fácil señalarlas. Son tres, y su diferencia con las características de la poesía del alma se asienta sobre esto: mientras que la observación del alma implica un análisis, la de la naturaleza, la de lo exterior, implica una síntesis, ya que cualquier impresión del exterior es siempre una síntesis, una síntesis compleja, de impresiones secundarias, recuerdos y oscuras e instantáneas asociaciones de ideas. Son tres, decíamos, las características de la poesía objetiva. La primera es la *nitidez*, revelada en la forma de ideación del *epigrama*, llamando así, convenientemente, a la frase sintética, cincelada, concisa: cuando decimos, para ejemplificar, que el modelo de la poesía objetiva, solamente epigramática, es la de los siglos XVII y XVIII en Francia, especial y originariamente, estamos dando una idea clara de lo que entendemos en el caso presente por *nitidez* y *epigrama*. El epigrama subyace, sin embargo, como forma de ideación, en toda la poesía de lo exterior, así como su contrario, lo *vago*, está en la base de toda la poesía contraria, la de alma. Epigramática como ninguna es la poesía de Víctor Hugo, que es mucho más que epigramática. Epigramática es —y urge resaltar este punto— nuestra actual poesía, y por ser al mismo tiempo vaga y epigramática es grande y magníficamente equilibrada. La frase *chopos de alma*, por ejemplo, siendo —como apuntábamos— compleja en cuanto poesía subjetiva, es epigramática en cuanto poesía objetiva; es incluso típicamente epigramática, con su forma sintética, de contraste. De su *complejidad* íntima procede su belleza espiritual, de su epigramatismo formal nace su perfecto equilibrio y la completa y perceptible belleza. De igual modo son epigramáticas las frases citadas de Mário Beirão, el segundo fragmento, y de Teixeira de Pascoaes. La actual poesía portuguesa por consiguiente posee, equilibrando su inigualada intensidad y profundidad espiritual, el epigramatismo salutarífico de la poesía objetiva. La segunda característica de la objetividad poética es lo que podríamos llamar la plasticidad (1); y entendemos por plasticidad la fijación expresiva de lo visto u oído *como exterior*, no como sensación, sino como visión o audición. Plástica en este sentido fue toda la poesía griega y romana, plástica la poesía de los parnasianos, plástica (aparte de epigramática y algunas cosas más) la de Víctor Hugo, plástica, de nuevo cuño, la de Cesário

(1) Importa mucho señalar que este término está usado aquí en un sentido bastante distinto del usual, sentido éste que se explica en el texto. Esto se apunta para que no cause extrañeza leer que se da como *plástica* la poesía de Cesário Verde. (N. del A.)

Verde*. La perfección de la poesía plástica consiste en dar la impresión exacta y nítida (sin ser exactamente epigramática) de lo exterior como exterior, lo cual no impide que, al mismo tiempo, se dé como interior, como emotivo. Es lo que ocurre en los cuatro versos, en primer lugar citados, de Mário Beirão, que a una objetividad (plasticidad) perfecta unen una perfecta subjetividad (sutileza). Se podrían citar otros ejemplos. Basta, empero, éste que, por representativo, sirve de prueba de que nuestra poesía actual posee también el segundo elemento característico de la poesía objetiva; elemento este que es uno más que viene a equilibrar su profunda espiritualidad. Pero posee una característica, y es lo máximo, la poesía objetiva: consiste en lo que podríamos llamar *imaginación*, tomando este término en el sentido próximo de pensar y sentir a través de *imágenes*; y esto da a la poesía objetiva de este género, cuando es intensamente inspirada, una *rapidez* y un *deslumbramiento* que, al entusiasmar en alto grado, dejan, cuando carecen de elementos de pura espiritualidad, una inquietante impresión de grandeza hueca. Es el caso de todos los románticos y especialmente de Víctor Hugo —esto es lo que decíamos que tiene además del epigramatismo y la plasticidad— y de ahí proviene el fenómeno de que el poeta dé a unos una impresión de desmedida grandeza y a otros de una grandiosidad hueca: *cymbale* le llamó, con desdén, Renan, poseedor de lo *vago* tan desconocido para Víctor Hugo. No se ha elevado aún a este máximo grado de objetividad la poesía portuguesa: se lo prueba al oído su movimiento generalmente lento, mientras que la *imaginación* imprime siempre al verso una rapidez imposible de ignorar. La *Oração à Luz*, por el contrario, obra máxima de nuestra actual poesía, tiene ya vislumbres de ese final elemento objetivo. Nuestra poesía camina hacia su auge: el gran Poeta próximamente venidero, que encarnará ese auge, realizará el máximo equilibrio de la subjetividad y de la objetividad. Diga de su grandeza esta sugestión para pensadores. Super-Camoens le llamamos, y le llamaremos, aunque la comparación implícita, por más que parezca favorecer, ameazque su genio, que será, no de *grado* superior, sino incluso de *orden* superior al de nuestro aún primer poeta.

Cabe aún una observación para hacer la completa caracteriza-

* (1855-1886) Pessoa, que lo consideraba uno de los mayores poetas portugueses, reconoció su influencia «provocadora de inspiración» sobre Caetano de Campos, y lo sitúa como precursor del sensacionismo. Véase Cap. 1, III, 1 y 2 de esta antología.

ción sicológica de nuestra nueva poesía. Se deduce de lo que ya hemos concluido acerca de la plena e inigualada subjetividad y de la casi total objetividad de esa poesía. Resultan de aquí tres cosas. La primera es su ya citado *equilibrio*. La segunda es que, siendo al mismo tiempo, y con casi igual intensidad, poesía subjetiva y objetiva, poesía del alma y de la naturaleza, cada uno de estos elementos penetra al otro; de manera que produce esa extraña y nítida originalidad de nuestra poesía actual —la *espiritualización de la Naturaleza* y, al mismo tiempo, la *materialización del Espíritu*, su comunión humilde en el Todo, comunión que es, no ya puramente panteísta, sino, por esa citada espiritualización de la Naturaleza, superpanteísta, dispersión del ser en un exterior que no es *Naturaleza*, sino *Alma*. Se sigue de aquí una tercera cosa. Esta interpretación de las dos almas de su alma única obliga a la nueva poesía portuguesa a ser pura y absortamente metafísica: ser otra cosa sería para ella descender. Por eso no tiene poetas de amor, o poetas «sociales», u otros así, de género no metafísico. En la nueva poesía portuguesa todo amor es trans-amor como toda Naturaleza es trans-Naturaleza. Puede el amor, cantado por uno de nuestros actuales poetas, ser amor en los dos cuartetos de un soneto: en los tercetos es ya oración. Y así ocurre con cualquier otro tipo de poesía generalmente submetafísica. Algunos poemas de la corriente pueden servir de ejemplo. De un canto a la luz saca Junqueiro una de las mayores poesías metafísicas del mundo, poesía que se puede comparar únicamente a la *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth. En un asunto aparentemente amoroso Teixeira de Pascoas transcende el amor, lo convierte en escalón hacia la religiosidad; se trata de la *Elegia*.

Ahora bien, hay una conclusión que sacar de que nuestra nueva poesía sea absorbentemente metafísica. Poesía metafísica implica emoción metafísica: emoción metafísica es simplemente sinónimo de religiosidad.

La poesía portuguesa actual es, pues, una poesía religiosa. Da prueba material de ello su uso de expresiones tomadas del culto religioso —usadas con otra religiosidad, claro está— como *ungir*, *consagrar*, etc. Es de todo punto religioso el tono general e inmediatamente perceptible de nuestra poesía actual. Hay más: la religiosidad de nuestra poesía actual es una *religiosidad nueva*, que no se parece a la de ninguna otra poesía, ni a la de ninguna religión antigua o moderna. En esto contrasta con el simbolismo, que no tiene religiosidad propia; y no la tiene porque la que tiene es católica o casi católica; viene del pasado, es muerte —punto este de

capital importancia, porque muestra nítidamente el carácter degenerado y mórbido del simbolismo.

Pero ¿qué religión nueva es la que se adivina en nuestra nueva poesía? No del todo, pero sí aproximadamente, nos lo va a mostrar el análisis, en que vamos a entrar, de la metafísica de la nueva poesía portuguesa.

IV

(...) La primera confirmación que el razonamiento hace en el análisis de que se trata es que nuestra poesía novísima es completa y absorbentemente metafísica y religiosa; la segunda confirmación es, sin embargo, la de la fluidez, incertidumbre y carácter indefinido de esta religiosidad y de ese carácter metafísico. Es prácticamente imposible encontrar a nuestros nuevos poetas firmes sobre algún punto metafísico: ni la idea que se hacen de Dios o la Naturaleza se presenta nítida de entrada, y ni siquiera es deducible de sus obras si tienen o no ideas de alguna manera definidas sobre, por ejemplo, la inmortalidad del alma o la autodeterminación de la voluntad. La única comprobación inmediata que el análisis puede hacer sin esfuerzo es que la poesía de nuestros nuevos poetas es 1) panteísta, 2) no materialista, 3) distinta de cualquier otra poesía propiamente espiritualista, pero conteniendo elementos característicos del espiritualismo. Más allá de esta verificación casi visual el problema cobra una complejidad que desconcierta y perturba. (...)

VII

(...) ¿Por qué distintivos, por así decir, exteriores se puede conocer el sentimiento trascendentalista? En las dos formas menos complejas del trascendentalismo, la materialista y la espiritualista, el individuo se siente, como el panteísta, parte de un Todo, pero con la diferencia de que ese todo es sentido por él como irreal, como ilusorio. Se sigue de aquí que el poeta trascendentalista (materialista o espiritualista) será fatalmente un poeta pesimista. Aunque como trascendentalista espiritualista conciba como vagamente espiritual lo Trascendente, ese Trascendente, por la misma concepción de su naturaleza, será sentido como Misterio, e incluso donde eleve abatará. Recorriendo todo el Romanticismo no encontramos este sentimiento; sólo en Alfred de Vigny y en sus descendientes, ya posrománticos, hay un vago remedo de él. Pero, al

considerar bien las características que hemos deducido como propias de la poesía trascendentalista, se nos revela inmediatamente que estamos en Portugal y en plena descripción de la poesía de Antero. Concluimos, pues, que especiales condicionamientos de raza hacen del sentimiento trascendentalista atributo de Portugal. Si el trascendentalismo bajo la forma de emoción comenzó entre nosotros, entre nosotros debe continuar. Veamos, pues, si su forma más alta y compleja, el trascendentalismo panteísta, ha sido, acaso, ya lograda.

Basta reparar en la nueva expresión de nuestra nueva poesía para encontrarnos en pleno trascendentalismo panteísta. Inmediatamente después, en el vestíbulo de la investigación, se nos aparece la característica *contradicción* de este sistema. «Materialización del espíritu» y «espiritualización de la materia», «Chopos de alma», descensos que son ascensiones, hojas que caen que son almas que suben: no es necesario más, repetimos. He aquí, en su pleno estado emotivo, el trascendentalismo panteísta. Cuanto más se analiza, más claramente se manifiesta. Para nuestros nuevos poetas una piedra es, al mismo tiempo, realmente una piedra y realmente un espíritu, esto es, irrealmente una piedra... Pero, ¿para qué continuar? La evidencia de ciertas pruebas, cuando lo que queda probado trae consigo todo aquello en que pusimos nuestra esperanza y nuestra fe, embriaga de una alegría que impide mantener la lucidez intacta y el poder de expresar con equilibrio.

¿Y cuáles son, por fin, las conclusiones últimas de cuanto hemos expuesto en este artículo? Son las mismas en que hemos insistido a través de todos nuestros artículos. Si el alma portuguesa, representada por sus poetas, encarna en este momento el alma recién nacida de la futura civilización europea, es que esa futura civilización europea será una civilización lusitana. Antes, sin embargo, según todas las analogías nos lo imponen, el alma portuguesa alcanzará en poesía el grado correspondiente a la altura que en filosofía ha alcanzado ya. Debe estar muy cercano, por tanto, el advenimiento del poeta supremo de nuestra raza, y, osando sacar la verdadera conclusión que se nos impone, por los argumentos que ya vio el lector, el poeta supremo de Europa, de todos los tiempos. ¿Es un atrevimiento decir esto? Sin embargo, así lo quiere el razonamiento. (...)

II. Sobre *Orpheu**

1. [¿QUÉ QUIERE ORPHEU?]

[m.s.] [¿1915?] P.I. 113 y 114

—¿Qué quiere *Orpheu*?

—Crear un arte cosmopolita en el tiempo y en el espacio. Es la nuestra una época en la que todos los países, más materialmente que nunca, y por vez primera intelectualmente, existen todos dentro de cada uno; en la que Asia, América, África y Oceanía son Europa y existen todos en Europa. Basta cualquier muelle europeo —incluso el muelle de Alcántara— para tener allí toda la tierra compendiada. Y si llamo a esto *europeo* y no americano, por ejemplo, es porque es Europa y no América la *fons et origo* de este tipo de civilización, la región civilizada que sirve de *norma* y *orientación* a todo el mundo.

Por eso el verdadero arte moderno ha de ser desnacionalizado al máximo, ha de acumular dentro de sí todas las partes del mundo. Sólo así será típicamente moderno. Que nuestro arte sea uno donde la morbidez y el misticismo asiático, el primitivismo africano, el cosmopolitismo de las Américas, el exotismo ultra de Oceanía y el maquinismo decadente de Europa se fundan, se crucen, se interseccionen. Y, hecha esta fusión espontáneamente, resultará un arte-todas-las-artes, una inspiración espontáneamente compleja...

* De la revista *Orpheu* que marca un hito en la literatura portuguesa aparecieron sólo dos números. El n.º 1 apareció en marzo de 1915, en Lisboa, bajo la dirección de Ronald de Carvalho y Luis de Montalvor. El n.º 2 apareció en junio, bajo la dirección de F. Pessoa y M. de Sá-Carneiro. Ambos números contienen lo esencial del vanguardismo portugués. Un tercer número ya impreso no llegó a publicarse. Los dos primeros números han sido reeditados por M.ª Aliete Galhoz, vol. I, 1959 y vol. II, 1971, Lisboa, Atica [y reediciones posteriores]. Y el tercero en Ed. Nova Renascença, s.d. (1984).

2. ANTONIO MORA-LIX «*Orpheu*»

[dact.][¿1915?] P.I. 114-117

Cada vez más debe el crítico distinguir con esmerado cuidado lo confuso de lo complejo. No debe caer en ese craso error, vulgar en quienes intentan seguir a los clásicos sin haber comprendido lo suficiente el espíritu de su Obra, que consiste en creer que el estilo sencillo es el mejor de todos, lo cual es cierto, pero sin reparar en que no hay únicamente un estilo sencillo, sino varios; en que la sencillez no es una, sino de diversas especies.

Hay, por cierto, un modo sencillo de decir las cosas; pero, si esas cosas fuesen, por su naturaleza, complejas, no han de ser dichas de manera tal que la sencillez de la expresión las torne simples puesto que, si son complejas, hacerlas parecer sencillas es expresarlas mal. El espíritu de un Dante o de un Shakespeare, puesto que han heredado siglos de acumulaciones cristianas, tiene una complejidad que no tiene el espíritu de Homero o, incluso, de Virgilio. Lo que el crítico sagaz exige de un Dante o un Shakespeare no es que escriban con la sencillez de un Homero o de un Virgilio, sino que escriban expresando con cuanta claridad quepa las cosas que piensan.

La simplicidad, además de ser diversa según los individuos, comporta, aparte de eso, diversos aspectos absolutos. Una cosa puede ser expresada con sencillez por razón de que su naturaleza sea sencilla; puede ser expresada con sencillez porque sea traducida directamente como es sentida, sin que se intente ajustarla a ningún ideal de estética extraño a la cosa sentida; y puede ser expresada con sencillez por estar sujeta a un criterio estético semejante, a un criterio estético que imponga la preocupación por la simplicidad.

Sucede que, si pesa algún pecado sobre los literatos de *Orpheu*, es el de expresarse con demasiada simplicidad. Relatan una cosa tal cual la sienten, sin procurar ajustarla a la comprensión de los demás ni subordinarla a criterio estético alguno. Cuando el señor Sá-Carneiro dice que «siente los colores en otras direcciones», peca, si peca, de excesiva simplicidad. No se le ocurriría decir que siente los colores en otras direcciones si efectivamente —quizá por algún desorden de los sentidos, lo cual concedo que pueda ser—, efectivamente no sintiese así los colores por una extraña transmutación sensorial. Y aunque no los sienta así, aunque sólo imagine que los siente, siempre tiene el derecho del artista a imaginar lo que no

es, que no es otro el derecho que tiene Shakespeare de crear un Hamlet que no existe, ni otro el derecho fundamental de los artistas.

Fernando Pessoa: Comienzo en este momento, etc.

Aquí sin embargo la frase es de una simplicidad calva. El sentimiento expresado es lo complejo.

Cuando el señor Alfredo Pedro Guisado dice «Dios, largo muelle en mí», yo lo comprendo perfectamente y no creo que no lo comprenda quien se haya tomado el trabajo de estudiar las literaturas antiguas y modernas, versando, con mano diurna y nocturna, en las páginas diferentes de cuantos poetas han ornado con su dolorosa gloria las paredes desnudas de este triste mundo. «Dios, largo muelle en mí» es una sensación directa, de origen imaginario, sin duda.

Tenemos que convencernos de que, en la lectura de todos los libros, debemos seguir al autor y no querer que él nos siga. La mayor parte de la gente no sabe leer, y llama [leer] a adaptar a sí mismo lo que el autor escribe, cuando por el contrario, para el hombre culto, comprender lo que lee es adaptarse a lo que ha escrito el autor. Poca gente sabe leer, los eruditos, propiamente dichos, menos que nadie. Como demostré en el primer folleto, los eruditos no tienen cultura.

Debo mi comprensión de los literatos de *Orpheu* a una lectura demorada sobre todo de los griegos, que facultan a quien sepa leerlos para no pasmarse de nada. Desde la Grecia Antigua se ve el mundo entero, lo pasado como lo futuro, a tal altura se eleva, sobre las cotas menores de otras civilizaciones, su alta cumbre de gloria creadora.

3. [CARTA DE ALVARO DE CAMPOS AL *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*]

[dact.] PI 412-414

Lisboa, 4 de junio de 1915

Señor Director del *Diário de Notícias*.

Habiendo regresado ayer a Lisboa, tuve sólo entonces ocasión de leer una crítica, hace pocos días publicada en el período que Vd. competentemente dirige, al extraordinario libro del Sr. Mário de Sá-Carneiro, mi ilustre camarada de *Orpheu*.

No es a la crítica a lo que me quiero referir, porque nadie puede esperar ser comprendido antes de que los demás aprendan la

lengua que habla. Replicar con eso sería, además absurdo, indicio de un grave desconocimiento de la historia literaria en la que los genios innovadores fueron siempre, cuando no tratados como locos (como Verlaine y Mallarmé), tratados como tontos (como Wordsworth, Keats y Rossetti), o como, además de tontos, enemigos de la patria, de la religión y de la moralidad, como le sucedió a Antero de Quental, sobre todo en los significativos panfletos de José Feliciano de Castilho*, que además no era ningún idiota.

No me quiero referir a esto. Lo que quiero acentuar, acentuar bien, acentuar muy bien, es que es necesario que cese la confusión que la ignorancia de nuestros críticos está creando con la palabra *futurismo*. Hablar de futurismo, sea a propósito del primer número de *Orpheu*, sea a propósito del libro del Sr. Sá-Carneiro, es la cosa más disparatada que se puede imaginar. Ningún futurista tragaría *Orpheu*. *Orpheu* sería para un futurista una lamentable demostración de espíritu oscurantista y reaccionario.

La actitud principal del futurismo es la Objetividad Absoluta, la eliminación del arte de todo cuanto es *alma*, cuanto es sentimiento, emoción, lirismo; en suma, subjetividad. El futurismo es dinámico y analítico por excelencia. Ahora bien, si hay algo que [es] típico del Interseccionismo (tal es el nombre del movimiento portugués) es la subjetividad excesiva, la síntesis llevada al máximo, la exageración de la actitud *estática*. «Drama estático», incluso, se titula una pieza inserta en el número 1.º de *Orpheu*, del Sr. Fernando Pessoa. Y el tedio, el ensueño, la abstracción son las actitudes usuales de mis colegas poetas en aquella brillante revista.

Al César lo que es del César. A los Interseccionistas hay que llamarles interseccionistas. O hay que llamarles *paúlicos*, si se quiere. Este término, por lo menos, los caracteriza distinguiéndolos de cualquier otra escuela. Englobar a los colaboradores de *Orpheu* en el futurismo es no saber siquiera decir disparates, lo que es muy lamentable.

En el número 2 de *Orpheu* aparecerá colaboración realmente futurista, es cierto. Entonces se podrá ver la diferencia, aunque esa colaboración no sea literaria sino pictórica. Son cuatro cuadros que

* Suponemos que se refiere a Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875), que participó en la llamada «Questão Coimbrã» oponiéndose a lo que vendría a ser la «Generación del 70». Véase Alberto Ferreira e Maria José Marinho, *Bom Senso e Bom Gosto* (A Questão Coimbrã), intr. textos integrais da polémica e notas, V. I, Lisboa, 1966, y V. II, Lisboa, 1968.

emanan de la alta sensibilidad moderna de mi amigo Santa-Rita Pintor.

Hasta aquí he hablado, en general, más por mis colegas que por mí. Mi caso es diferente. Permítame Vd. que me refiera a él.

Mi *Oda Triunfal*, en el número 1 de *Orpheu*, es lo único que se aproxima al futurismo. Pero se aproxima por el asunto que me inspiró, no por la realización —y en arte la forma de realizar caracteriza y distingue las corrientes y las escuelas.

Yo no soy, por lo demás, interseccionista (o paúlco) ni futurista. Soy yo, sólo yo, preocupado solamente de mí y de mis sensaciones.

Espero de su lealtad periodística que incluya esta carta en un lugar donde por lo menos los periodistas la lean. En la imposibilidad de hacer comprender a nuestros críticos, intentemos por lo menos llevarlos a fingir que comprenden. Suyo afmo.

ALVARO DE CAMPOS
Ingeniero y poeta sensacionista

4. ORPHEU Y LA LITERATURA PORTUGUESA*

[¿Sep., Oct., 1916?]

El sensacionismo comenzó con la amistad entre Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro. Probablemente es difícil distinguir el papel que a cada uno corresponde en el origen del movimiento, y con seguridad es completamente inútil determinarlo. El hecho es que entre los dos crearon su origen.

Pero cada sensacionista digno de mención es una personalidad aparte, y todos ejercieron naturalmente una influencia recíproca.

Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro se encuentran más próximos a los simbolistas. Alvaro de Campos y Almada Negreiros están más próximos al estilo moderno de pensar y escribir. Los demás son intermedios.

Fernando Pessoa adolece de cultura clásica.

Ningún sensacionista llegó más lejos que Sá-Carneiro en la

* Publicado por primera vez en *Tricornio*, antología de inéditos organizada por José Augusto França, Lisboa, 1952 y después en PI 140-148. Traducimos de PI.

Es posible que fuera escrito en septiembre u octubre de 1916, pues se refiere al tercer número de *Orpheu* como ya publicado año y medio después del primero. Texto original en inglés.

expresión de lo que se puede denominar, en sensacionismo, los sentimientos coloreados. Su imaginación —una de las mejores de la literatura moderna, pues superó a Poe en el relato deductivo con el cuento *A extranha morte do professor Antena**— corría desbocada entre los elementos proporcionados por los sentidos, y su sentido del color es uno de los más intensos entre los literatos.

Fernando Pessoa es más puramente intelectual; su poder reside más en el análisis intelectual del sentimiento y la emoción, llevado por él a una perfección que nos deja casi sin aliento. De su drama estático *El Marinero*, dijo una vez un lector: «hace que el mundo exterior sea completamente irreal», y así es. No existe nada más remoto en la literatura. La mejor nebulosidad y la mejor sutileza de Maeterlinck es burda y carnal en comparación.

José de Almada Negreiros es más espontáneo y rápido, pero es a pesar de todo un hombre de genio. Es más joven que los otros, no sólo en edad sino también en espontaneidad y efervescencia. Tiene una personalidad muy definida y lo admirable es que la adquiriese tan pronto.

Luis de Montalvor es el más próximo a los simbolistas. No está muy lejos, en cuanto a estilo y orientación espiritual, de Mallarmé, quien, no es difícil suponerlo, debe ser su poeta favorito. Pero hay claros elementos sensacionistas en su poesía, cosas completamente ajenas a Mallarmé, más intelectualmente profundas, más sinceramente sentidas en el cerebro, hablando de forma totalmente sensacionista.

¡Cuánto más interesantes son que los cubistas y los futuristas!

Nunca desee conocer personalmente a ninguno de los sensacionistas dado que estoy convencido de que el mejor conocimiento es impersonal.

Alvaro de Campos se define excelentemente como un Walt Whitman con un poeta griego dentro. Tiene toda la fuerza de sensación intelectual, emocional y física que caracterizaba a Whitman. Pero tiene el rasgo exactamente opuesto —un poder de construcción y desarrollo ordenado del poema que ningún poeta desde Milton ha alcanzado. La *Oda Triunfal* de Alvaro de Campos, que está escrita con la whitmaniana ausencia de estrofa y rima (y regularidad), tiene una construcción y un ordenado desarrollo

* Novela escrita entre enero y mayo de 1914, después de la primera estancia de Mário de Sá-Carneiro en París; fue publicada formando parte de la colección de novelas *Cén em Fogo* en Lisboa, Livraria Brasileira, 1915, con portada de José Pacheco, y también en Lisboa, Atica, 1956.

que empequeñecen la perfección que *Lycidas*, por ejemplo, puede reivindicar en este aspecto. La *Oda Marítima* que ocupa nada menos que 22 páginas de *Orpheu* es una auténtica maravilla de organización. Ningún regimiento alemán tuvo nunca la disciplina interna subyacente a esta composición, que, en su aspecto tipográfico, podría ser considerada casi un espécimen del desaliño futurista. Las mismas consideraciones se aplican a la magnífica *Salutación a Walt Whitman* del tercer *Orpheu*.

Las mismas consideraciones casi se podrían aplicar a José de Almada Negreiros: si no fuera menso disciplinado y más (...).

(...) La *Cena do Ódio** escrita por «J[osé de Almada Negreiros], poeta sensacionista y Narciso de Egipto» (como él se llama a sí mismo) (...).

Se dice que tiene muchas obras sin publicar y otras impublicables.

El sensacionista que más ha publicado es Mário de Sá Carneiro. Nació en mayo de 1890 y se suicidó en París el 26 de abril de 1916. En ese momento los periódicos franceses lo llamaban, cómo no, futurista, aunque, y porque, no lo era.

Su principal fuerza reside en el conjunto de sus cuentos, pero su extensión impide que se incluyan en esta antología.

Pero lo malo de estos clásicos es que, incluso cuando son clásicos, no son portugueses. Cualquier hombre de genio —cuando de genio se trata— podría haber hecho esto fuera de Portugal; por eso no servía de nada hacerlo en portugués. No podemos admitir un hombre que escriba en su propia lengua a no ser que tenga algo que decir que sólo un hombre que hable esa lengua pueda decir. Lo grande de Shakespeare es que no podía ser sino inglés. Por este motivo escribió en inglés y por eso nació en Inglaterra. Una cosa que puede ser dicha tan bien en una lengua como en otra es mejor que nunca se diga. Solo es nueva en superficie (?).

Los sensacionistas portugueses son originales e interesantes porque, siendo netamente portugueses, son cosmopolitas y universales. El temperamento portugués es universal: esta es su fabulosa superioridad. El gran acto de la historia portuguesa —ese largo, cauteloso, científico período de los descubrimientos— es el único

* La *Cena do Ódio* de Almada Negreiros, que estaba destinada a figurar en el n.º 3 de *Orpheu*, vio la luz en 1958 en la *Antología de Líricas Portuguesas* y es, en opinión de J. Gaspar Simões, «la obra que más cerca estaba de la estética de Marinetti».

gran acto cosmopolita de la historia. En él se graba todo el pueblo. Una literatura original, típicamente portuguesa, no puede ser portuguesa, porque los portugueses típicos no son nunca portugueses. Hay algo americano, con el alboroto y lo cotidiano omitidos, en el temperamento intelectual de este pueblo. Ningún pueblo se prende tan pronto a las novedades. Ningún pueblo despersonaliza de forma tan magnífica. Esa debilidad es su gran fuerza. Esa falta de regionalismo temperamental es su inusitado poder. Esa indefinición del alma es la que los define.

Porque el hecho significativo de los portugueses es que son el pueblo más civilizado de Europa. Nacen civilizados, porque nacen aceptándolo todo. No tienen nada de lo que los antiguos psiquiatras llamaban misoneísmo, refiriéndose sólo al odio por las cosas nuevas; aman verdaderamente la novedad y el cambio. No tienen elementos estables como los franceses, que sólo hacen revoluciones para exportar. Los portugueses están siempre haciendo revoluciones. Cuando un portugués se va a la cama hace una revolución porque el portugués que se levanta al día siguiente es completamente distinto. Es precisamente un día más viejo, un día más viejo sin duda alguna. Otros pueblos se despiertan cada mañana en el día de ayer. Mañana está siempre a varios años de distancia. No así este pueblo tan extraño. Van tan deprisa que dejan todo sin hacer, incluso ir deprisa. Nada es menos ocioso que un portugués. La única parte ociosa del país es la que trabaja. De ahí su falta de progreso evidente.

En cuanto a la literatura portuguesa moderna, lo mejor es doblar la esquina cuando aparece. Es el eco de un eco de un eco de algo que no merece la pena decir. Cuando no es auténtica basura, como la novela de Abel Botelho*, debería ser basura, para ser algo al menos, como las novelas y poemas de todos los demás autores.

Toda la literatura clásica portuguesa difícilmente llega a ser interesante; apenas llega a ser clásica. Dejando aparte unas pocas cosas de Camoens, que son nobles, varias de Antero de Quental, que son grandes, uno o dos poemas de Junqueiro, que vale la pena leer, aunque sólo sea para descubrir hasta qué punto se puede educar a sí mismo aparte de haberse educado en Hugo, un poema de Teixeira de Pascoas, que pasó el resto de su vida literaria disculpándose en mala poesía por haber escrito uno de los mejores poemas de amor del mundo; si se exceptúa esto y algunas cosas

* (1856-1917) intentó remedar el arte de Zola.

menores que son excepciones precisamente por ser menores, la suma y conjunto de la literatura portuguesa apenas es literatura y casi nunca portuguesa. Es provenzal, italiana, española y francesa, y ocasionalmente inglesa, en algunos casos, como el de Garret, que sabía bastante francés como para leer malas traducciones francesas de poemas ingleses inferiores y acertar cuando ellos erraban. La literatura portuguesa cuenta con alguna buena prosa; Vieira es un maestro en cualquier parte, aunque sermoneaba. También se dice que es una guía del lenguaje, aunque eso se puede disculpar, pues es una guía hacia Maquiavelo a través de su naturaleza jesuítica. Hay cosas deliciosas en los cronistas antiguos, pero llegaron antes de que Portugal se despertara para descubrirse a sí mismo ausente por todo el mundo, con todos los mares abiertos a los pueblos que no osaron navegarlos primero.

Uno o dos poetas portugueses modernos llegan a ser interesantes, pero se cansan al llegar y duermen el resto de sus vidas literarias. Así Pascoaes, que escribió una *Elegía* que se sitúa por encima de *Last ride together* de Browning como poema metafísico de amor, y después de eso diversos poemas que están por debajo de lo que cualquiera desee proponer y son una elegía a su propia inspiración.

Hay muchos grandes poetas locales que sufren por no haber sido nada en una encarnación anterior y por actuar en anamnesia de eso. Los astrólogos indios dicen que un niño no puede nacer sino en ciertos momentos del respirar del mundo. Estos poetas y prosistas se aprovechan de los intervalos y los llenan todos. Esto apenas se podría hacer fuera de Portugal, pero se puede hacer mal en Portugal (Var: se puede hacer eso fuera de Portugal, pero no se puede hacer tan bien como donde Afonso Costa es estadista, y otros diversos Costas pueblo).

Hay sólo dos cosas interesantes en Portugal: el paisaje y *Orpheu*. Todo lo que hay en medio es putrefacta paja usada. Sirvió en la Europa exterior y llega a su fin entre las dos cosas interesantes de Portugal. A veces el paisaje se estropea si en él se pone gente portuguesa. Pero *Orpheu* no se puede estropear porque es a prueba de Portugal.

Llevaba día y medio en Portugal cuando me di cuenta del paisaje. Tardé un año y medio en fijarme en *Orpheu*. Es cierto que desembarqué en Portugal desde Inglaterra al mismo tiempo que *Orpheu* desde el Olimpo. Pero eso no tiene importancia y es sólo una feliz coincidencia que acepto y agradezco.

Si existiese algún instinto de lo sensato en literatura moderna,

comenzaría con el paisaje y terminaría con *Orpheu*. Pero, gracias a Dios, no existe ningún instinto de lo sensato en literatura moderna, así que dejó el paisaje y comienzo y terminó por *Orpheu*. El paisaje está ahí siempre y puede ser contemplado por aquellos que quieran y puedan. *Orpheu* está ahí pero realmente no puede ser leído por todos. A lo sumo puede ser leído por muy pocos. Pero vale la pena leerlo. Vale la pena aprender portugués para leerlo. No es que haya ningún Goethe ni Shakespeare en él, pero hay lo bastante para compensar que no haya ni un Goethe ni un Shakespeare. *Orpheu* es la suma y síntesis de todos los movimientos literarios modernos; ese es el motivo por el que vale más la pena escribir sobre ella que sobre el paisaje, que es sólo la ausencia de las personas que vivan en él.

Orpheu es una revista trimestral de la que, aunque hace año y medio que comenzó, sólo han aparecido tres números. Esto no significa nada excepto que nada significa. Tiene alrededor de ochenta páginas por número y no muchos colaboradores que cubran esas páginas. Algunos aparecen en los tres números y otros se alternan. Son extraordinariamente variados si se considera su pequeño número y el hecho de que todos son muy modernos. Espero el cuarto número con total ansiedad. Puede que sea una tontería, aunque sea verdad, decir que hay mucha más impresión e interés en *Orpheu* que en la presente guerra.

III. Exilio

DE MOVIMIENTO SENSACIONISTA*

A pesar de que su tarea sea la reconstrucción de la literatura y de la mentalidad nacionales, el Movimiento Sensacionista va día a día tomando fuerza, abriéndose camino, floreciendo en nuevos adeptos y sensibilidades despiertas.

Desde la fecha, gloriosa para nuestras letras, en que con la publicación de *Orpheu* se abrió un oasis en el desierto de la

* Fue publicado por primera vez en *Exílio* n.º 1 (y único), Lisboa 1916, pp. 46-48. Posteriormente por Petrus en *Apreciações Literárias, Bosquejos e Esquemas Críticos*, Op. Cit., (pp. 23-29). Traducido de la Antología de Petrus. Hay una edición facsímil en Lisboa, Contexto, 1982.

inteligencia nacional, los Espíritus a quienes Dios concedió que, con su sensibilidad espontánea, iniciasen el Sensacionismo ven brotar con patriótico agrado de todos los suelos del país, de todos los estratos de la cultura, poetas de la prosa y del verso que, levemente unos, marcadamente otros, unos con conciencia, otros *malgré eux*, aportan su inspiración a los principios que constituyen la actitud sensacionista. Por todas partes la sociedad ocultamente constituida por las inteligencias portuguesas se va empapando de Sensacionismo. En la juventud que empieza a escribir, los pocos que muestran esperanzas de dar fruto intelectual no florecen sino dentro del Sensacionismo. Nadie hoy, entre los escolares que se precien, admira o imita a nuestros clásicos o a los clásicos de nuestros periodistas.

Todo esto representa —otro sentido no puede tener— una instancia de la Hora de la Raza, que, sintiendo la necesidad de realizar Cosmópolis en sí, se vuelve al único núcleo de artistas que, además de dar a su instinto de Jefes la garantía principal de ser casi todos ellos hombres de genio que tomaron desde su nacimiento en sus manos la bandera de la Raza (desde tanto tiempo enmohecido en el túmulo de Camoens, de Garrett o de otros *bric-à-brac*), representa, manifiestamente, una lúcida pléyade que reúne en sus obras, con el máximo utilizable del sentimiento portugués, el máximo aprovechable de las corrientes europeas actuales.

El Sensacionismo surgió, pues, como primera manifestación de un Portugal-Europa, como el único «gran arte» literario que en Portugal se ha revelado, libre de la estrechez crónica que ha atrapado en su lecho de Procustes todos nuestros impulsos estéticos, desde la tísica espiritualidad subyacente en el pseudopetrarquismo de los tristes poetas de nuestro Renacimiento, hasta la seca emotividad en torno a la cual se centró el neohuguismo (todavía grande) del actual jefe honorario de la intelectualidad portuguesa*.

Así, sintético, el Sensacionismo triunfó. Primero, por el escándalo, pues no podía ser otro el triunfo entre los feriantes que levantaron barracas en el terreno desocupado de nuestra crítica. Nuestro medio periodístico y «literario», acostumbrado a ser de hojalata extranjera, o a ser nacional al estilo *Praça da Figueira***², dio a *Orphen* la única honra que en tales almas cabía otorgar: la de su invertebradamente espontánea, sorprendentemente sincera

* Probablemente Guerra Junqueiro.

** Típica plaza lisboeta próxima a la de *Rossio*.

aversión. Así, en cuanto acto público, se lanzó el Sensacionismo. La única propaganda que se hizo fue no hacerse ninguna propaganda. Gratis le hizo este flete la amabilidad involuntaria de los críticos.

Después, seguro y cierto como una marea que sube, empezó el triunfo en los espíritus. De alma a alma, entre las aprovechables, se extendió el Sensacionismo. Llegó, lo vieron y venció. Y este mucho es lo poco que son todos los principios. Hoy es ya una victoria; mañana será una nacionalidad.

(...)

Intente Sr. Cabral do Nascimento* tener siempre este hecho tan presente que no sepa que lo tiene presente: que una obra de arte, por dispersa que sea su realización detallada, debe ser siempre una cosa, una y orgánica, en la que cada parte es esencial tanto al todo como a las otras que le son anexas, y en la que el todo existe sintéticamente en cada una de las partes y en la unión de estas partes, unas con otras. Comprenda esto hasta la inconsciencia. Sienta esto hasta no sentirlo. Y, sentido y comprendido esto incluso con el cuerpo, desprecie todo lo demás. Salte por encima de todas las lógicas. Rompa y queme todas las gramáticas. Reduzca a polvo todas las coherencias, todas las decencias y todas las convicciones. Hecha suya esta única regla de arte, puede desvariar a voluntad, que nunca desvariará; puede excederse, que nunca podrá excederse; puede dar a su espíritu todas las libertades, que nunca se tomará la de volverse un mal poeta.

El resto es la literatura portuguesa.

IV. Portugal futurista

ULTIMÁTUM**

¡Orden de desahucio a los mandarines de Europa! ¡Fuera!
¡Fuera tú, Anatole France, Epicuro de farmacopea homeopáti-

* El motivo de este artículo era reseñar *Elogio da Paisagem*, sonetos de Pedro de Menezes, Lisboa, 1915 y *As tres princesas mortas num palacio em ruinas*, poemas de João Cabral do Nascimento, Lisboa, 1916.

** Publicado por primera vez en *Portugal Futurista* n.º 1 (y único), Lisboa, 1917 (pp. 30-34). Actualmente en *Ultimatum e páginas de sociología política*, Int. y org. de Joel Serrão, Lisboa 1980 (pp. 113-130). Fue publicado en España en el n.º 7-8 de la Revista *Poesía*, 1980, en versión de J. A. Llardent, que reproducimos.

Portugal Futurista ha sido reeditado en edición facsímil en Lisboa, Contexto, 1981 /2.ª reed., 1983/.

ca, tenía-Jaurès del *Ancien Régime*, ensalada Renan-Flaubert en loza del siglo XVII falsificada!

¡Fuera tú, Maurice Barrès, feminista de la Acción, Chateaubriand de paredes desnudas, alcahuete de escenario para patrias de cartel, moho de Lorena, ropavejero de los muertos ajenos vestido con los productos del oficio!

¡Fuera tú, Bourget de las almas, farolero de los faroles de los demás, psicólogo para aristocracias de pacotilla, basto *snob* plebeyo que subrayas con regla los mandamientos de la Iglesia!

¡Fuera tú, Mercancía-Kipling, practicón del verso, imperialista de chatarras, épico para Majuba y Colenso, *Empire-Day* del argot de uniforme, *tram-steamer* de la baja inmortalidad!

¡Fuera! ¡Fuera!

¡Fuera tú, George Bernard Shaw, vegetariano de la paradoja, charlatán de la sinceridad, tumor blanco del ibsenismo, buscavidas de la intelectualidad inesperada, Kilkenny-Cat de ti mismo, *Irish-Melody* calvinista con letra de *El origen de las Especies*!

¡Fuera tú, H. G. Wells, imaginativo de escayolas, sacacorchos de cartón para botellas de Complejidad!

¡Fuera tú, G. K. Chesterton, cristianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveza a pie de altar, adiposidad de esa dialéctica *cockney* que con su horror al jabón influye en la limpieza de los raciocinios!

¡Fuera tú, Yeats de céltica bruma alrededor de un poste sin indicador, saco de detritus arribado a la playa de naugrafio del simbolismo inglés!

¡Fuera! ¡Fuera!

¡Fuera tú, Rapagnetta-D'Annunzio, trivialidad en caracteres griegos, «Don Juan en Patmos» (solo de trombón)!

¡Y tú, Maeterlinck, fogón del Misterio apagado!

¡Y tú, Loti, sopa salada y fría!

¡Y tú, finalmente tú, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!

¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!

Y si falta alguno, ¡buscadlo por ahí, por los rincones!

¡Quitadme todo eso de delante!

¡Fuera todo eso! ¡Fuera!

Ah, ¿y qué haces tú con la celebridad, tú, Guillermo II de Alemania, zurdo de esa mano izquierda que no tienes, Bismarck incompleto ahogando el fuego?

Y tú, el de la melena socialista, ¿quién eres tú, David Lloyd George, bufón con gorro frigio confeccionado de *unión-jacks*?

¿Y tú, Venizelos, rebanada de Pericles con mantequilla caída al suelo de mantequilla abajo?

¿Y tú, cualquier otro, todos los otros, papilla Briand-Dato, Bosellis de la incompetencia ante los hechos, vosotros, todos los estadistas pan-de-guerra cocido mucho antes de la guerra?

¡Todos! ¡Todos! ¡Todos! ¡Basura, cisco, chusma de paletos, gentuza intelectual!

¿Y todos los Jefes de Estado, esa incapacidad al desnudo, esos cubos de basura volcados a la puerta de la Insuficiencia de la Epoca?

¡Quitadme todo eso de delante!

¡Buscad por ahí haces de paja y hacedlos pasar por gente que sea otra gente!

¡Fuera todo! ¡Fuera todo!

¡Ultimátum para todos esos y para todos los otros que sean como todos esos!

Y los que no quieran irse, que se queden y se laven.

¡Quiebra general de todo causada por todos!

¡Quiebra general de todos causada por todo!

¡Quiebra de pueblos y destinos! ¡Quiebra total!

¡Que las naciones desfilen ante mi Desprecio!

¡Tú, ambición italiana, perro faldero llamado César!

¡Tú, «esfuerzo francés», gallo desplumado con piel de plumas pintadas! (No le déis mucha cuerda, que se rompe.)

¡Tú, organización británica, con Kitchener en el fondo del mar precisamente desde el principio de la guerra! (*It's a long, long way to Tipperary and a jolly sight longer way to Berlin!*)

¡Tú, cultura alemana, Esparta podrida con aceite de cristismo y vinagre de nietzschenización, colmena de hojalata, desbordamiento imperialoide *embragado* por el servilismo!

¡Tú, Austria-súbdita, mezcolanza de subrazas, aldabón de puerta tipo «K»!

¡Tú, Von Bélgica, heroica a la fuerza, límpiame la mano en el muro que fuiste!

¡Tú, esclavitud rusa, Europa de malayos liberados del muelle que oprimía porque el muelle se rompió!

¡Tú, «imperialismo» español, salero en política con toreros que llevan sambenito en el alma a la vuelta de la esquina, y las virtudes guerreras enterradas en Marruecos!

¡Tú, Estados Unidos de América, síntesis-bastardía de la Europa baja, ajo del bodrio transatlántico, acento nasal del modernismo inestético!

¡Y tú, Portugal-céntimos, resto de Monarquía pudriéndose en República, extrema-unción-afrenta de la Desgracia, colaboración artificial en la guerra con vergüenzas naturales en Africa!

¡Y tú, Brasil, «república hermana», broma de Pedro Alvares Cabral, que ni siquiera te quería descubrir!

¡Cubrid todo eso con un trapo!

¡Cerrad eso con llave! ¡Y tirad la llave!

¿Dónde están los antiguos, las fuerzas, los hombres, los guías, los guardianes? ¡Id al cementerio, que son apenas nombres en las lápidas!

¡Ahora la filosofía es que haya muerto Fouillée!

¡Ahora el arte es que haya quedado Rodin!

¡Ahora la literatura es que Barrès signifique!

¡Ahora la crítica es que haya burros que llamen burro a Bourget!

¡Ahora la política es una descomposición grasienta de la organización de la incompetencia!

¡Ahora la religión es ese catolicismo militante de los taberneros de la fe, el entusiasmo cocina-francesa de los Maurras de la razón pulida, el exhibicionismo de los pragmatistas cristianos, de los intuicionistas católicos, de los ritualistas nirvánicos, agentes todos de publicidad de Dios!

¡Ahora es la guerra, ese juego de capitán Araña en el lado de allá y ese juego de llamarse Andana en el lado de acá!

¡Me sofoca no tener más que eso alrededor!

¡Dejadme respirar!

¡Abrid todas las ventanas!

¡Abrid más ventanas que todas las ventanas que haya en el mundo!

¡Ni una idea grande, ni una noción completa, ni una ambición imperial de emperador nato!

¡Ni idea de Estructura, ni sentido de Edificio, ni anhelo de lo Orgánico-Creado!

¡Ni un Pit pequeño, ni un Goethe de cartón, ni un Napoleón de Nuremberg!

¡Ni una corriente literaria que sea siquiera la sombra a mediodía del Romanticismo!

¡Ni un impulso militar que huela siquiera vagamente a Austerlitz!

¡Ni una tendencia política que suene en el sonajero como grano de idea, oh Cayos Gracos del tamborileo en los cristales!

¡Epoca vil de secundarios, de aproximados, de lacayos con aspiraciones lacayas a ser reyes-lacayos!

¡Lacayos que no sabéis tener Ambición, burgueses del Deseo desviados de vuestro mostrador instintivo! Si, vosotros, todos vosotros, los que representáis a Europa, los que sois destacados políticos en todo el mundo, los que sois literatos *meneurs* de corrientes europeas, los que sois algo de algo en este *maelström* de té tibio.

Hombres altos de Liliput-Europa, ¡pasadme por debajo del Desprecio!

¡Pasad, ambiciosos del lujo cotidiano, los que tenéis ansias de modistillas de ambos sexos, los que tenéis como tipo al plebeyo D'Annunzio, ese aristócrata con taparrabos de oro!

¡Pasad, autores de corrientes sociales, de corrientes literarias, de corrientes artísticas, reverso de la medalla de la impotencia creadora!

¡Pasad, flojos que necesitáis ser istas de cualquier ismo!

¡Pasad, radicales de Lo Poco, incultos de los Adelantos, poseedores de columnas de ignorancia para sostener la Audacia, vosotros, los que lleváis la impotencia como estela de las neoteorías!

¡Pasad, gigantes de hormiguero ebrios de vuestra personalidad de hijos de burgués, maniáticos de la gran vida robada en la despensa paterna, y la hereditariadad no desentrañada aún de vuestros nervios!

¡Pasad, mixtos; pasad, débiles que tan sólo cantáis la debilidad; pasad, ultradébiles que tan sólo cantáis la fuerza, pasmados burgueses ante el atleta de barraca que en vuestra febril indecisión queréis crear!

¡Pasad, estercolero de epileptoides sin grandeza, histeria-basura de los espectáculos, senilidad social del concepto individual de juventud!

¡Pasad, moho de lo nuevo, mercancía en mal estado desde el cerebro de origen!

¡Pasad a la izquierda de mi Desdén vuelto a la derecha, creadores de «sistemas filosóficos», Boutroux, Bergsons, Euckens, hospitales para religiosos incurables, pragmáticos del periodismo metafísico, *lazzaroni* de la construcción meditada!

¡Pasad y no volváis, burgueses de la Europa-total, parias de la ambición de parecer grandes, paletos de París!

¡Pasad, decígramos de Ambición, grandes apenas porque la época mide la grandeza por decimilímetros!

¡Pasad, provisionales, cotidianos, artistas y políticos estilo

lighting-lunch encumbrados siervos de la Hora, postillones de la Ocasión!

¡Pasad, «finas sensibilidades» por el hecho de carecer de espina dorsal; pasad, constructores de café y conferencia, montón de ladrillos con pretensiones de edificio!

¡Pasad, cerebrales de arrabal, intensos de acera!

¡Inútil lujo, pasad, vana grandeza al alcance de cualquiera, megalomanía triunfante de aldeanos de la Europa-aldea! ¡Vosotros, los que confundís lo humano con lo popular y la aristocracia con la gente bien! ¡Vosotros, que todo lo confundís, y que cuando no pensáis en nada decís siempre otra cosa! Sonajeros, incompletos, virutas, ¡pasad!

¡Pasad, pretendientes a reinos parciales, lords de serradura, señores feudales del Castillo de Cartón-Piedra!

¡Pasad, romanticismo póstumo de liberalotes de todas partes, clasicismo en alcohol de fetos de Racine, dinamismo de Whitmans de rebotica, mendigos de la inspiración forzada, cabezas huecas que sonáis únicamente cuando vuestras cabezas golpean las paredes!

¡Pasad, cultores del hipnotismo a domicilio, dominadores de la vecina de arriba, cuarteros de la Disciplina que no cuesta ni crea!

¡Pasad, tradicionalistas de autoconvicciones, anarquistas en verdad sinceros, socialistas invocantes de la condición de trabajadores para llegar un día a dejar de trabajar! Rutinarios de la Revolución, ¡pasad!

¡Pasad, eugenistas organizadores de la vida en lata, prusianos de la Biología aplicada, neomendelianos de la incomprensión sociológica!

¡Pasad, vegetarianos, *teetotallers*, calvinistas de los demás, *kill-joys* de las sobras del imperialismo!

¡Pasad, amanuenses del *vivre sa vie* en bares tan de esquina, ibsenoides Bernstein-Bataille del hombre duro de salón escenográfico!

¡Qué tango de negros, si fuera al menos un minuet!

¡Pasad! ¡Pasad del todo absolutamente!

¡Ven finalmente a mi Asco, rózate al fin en las suelas de mi Desdén, *grand finale* de los imbéciles, conflagración-escarnio, fuego en un pequeño montón de estiércol, síntesis dinámica del congénito estatismo de la Epoca!

¡Rózate y arrástrate, impotencia estrepitosa!

¡Rozaos en mí, cañones que declamáis la incapacidad de tener más ambición que balas, más inteligencia que bombas!

Esta es la ecuación, barro de la infamia de un cosmopolitismo hecho a tiros:

$$\frac{\text{VON BISSING}}{\text{BELGICA}} = \frac{\text{JONNART}}{\text{GRECIA}}$$

¡Proclamad bien alto que nadie combate por la Libertad o por el Derecho! ¡Que combatís todos por miedo unos de otros! ¡La estatura de vuestros fines no mide más metros que esos milímetros!

¡Basura bélico-palabrera! ¡Estiércol joffre-hindemburguesco! ¡Letrina europea de Los Mismos fofamente escindidos!

¿Quién cree en vosotros?

¿Quién cree en los otros?

¡Afeitad a los *poilus*!

¡Quitadle las herraduras al rebaño entero!

¡Mandadlo todo a casa, a tocarse las narices simbólicas!

¡Limpiad el lebrillo de bazofia inconsciente!

¡Enganchad una locomotora a esa guerra!

¡Ponedle a eso una collera y marchaos a exhibirlo en Australia!

Hombres, naciones, designios: ¡todo nulo!

¡Quiebra de todo causada por todos!

¡Quiebra de todos causada por todo!

Completa, total, íntegramente:

¡MIERDA!

¡Europa tiene sed de Creación, hambre de Futuro!

¡Europa quiere grandes Poetas, grandes Estadistas, grandes Generales!

¡Quiere el Político que construya conscientemente los inconscientes destinos de su Pueblo!

¡Quiere el Poeta que busque ardientemente la Inmortalidad sin importarle la fama, que es cosa para actrices y productos farmacéuticos!

¡Quiere el General que combata por el Triunfo Constructivo, no por las victorias que sirven apenas para derrotar a otros!

¡Europa quiere muchos Políticos, muchos Poetas, muchos Generales como éstos!

¡Europa quiere la Gran Idea que hay dentro de esos Hombres Fuertes, la idea Nombre de su riqueza anónima!

¡Europa quiere que la Inteligencia Nueva sea la Forma de su Materia caótica!

¡Quiere que la Voluntad Nueva levante un Edificio con las piedras al azar que hoy son la Vida!

¡Quiere que la Sensibilidad Nueva capte por dentro los egoísmos de los lacayos de la Hora!

¡Europa quiere Amos! ¡El Mundo quiere Europa!

¡Europa está harta de no existir aún! ¡Está harta de ser apenas el arrabal de sí misma! ¡La Era de las Máquinas busca a tientas el advenimiento de la Gran Humanidad!

¡Europa anhela, cuando menos, teóricos de Lo-que-Vendrá, Cantores-Videntes de su Futuro!

¡Oh Destino Científico, proporciona Homeros a la Era de las Máquinas! ¡Oh dioses interiores de la Materia, dad Miltons a la Epoca de las Cosas Eléctricas!

¡Dadnos Poseedores-de-Sí-Mismos que sean Fuertes, Cómpletos, Armónicos, Sutiles!

¡Europa quiere pasar de designación geográfica a persona civilizada!

¡Lo que por ahí está pudriendo la Vida no es más, cuando mucho, que estiércol para el Futuro!

¡Lo que hay no puede durar, porque no es nada!

¡Yo, de la Raza de los Navegantes, afirmo que no puede durar!

¡Yo, de la Raza de los Descubridores, desprecio cuanto sea menos que descubrir un Nuevo Mundo!

¿Hay alguien, en Europa, que sospeche siquiera dónde se encuentra ese Nuevo Mundo por describir ahora? ¿Quién sabe estar en un Sagres cualquiera?

¡Yo soy, al menos, un Gran Anhelo con el tamaño exacto de lo Posible!

¡Yo tengo, al menos, la estatura de la Ambición Imperfecta; pero de la Ambición de los Señores, no de los Esclavos!

¡Me levanto ante el sol que declina y la sombra de mi Desprecio anochece en vosotros!

¡Yo basto, al menos, para indicar el Camino!

¡Voy a indicar el Camino!

¡ATENCIÓN!

Proclamo en primer lugar

La Ley de Malthus de la sensibilidad

Los estímulos de la sensibilidad aumentan en progresión geométrica, mientras que la sensibilidad misma lo hace apenas en progresión aritmética.

La importancia de esta ley es comprensible. La sensibilidad —tomada aquí en el más amplio de sus posibles sentidos— es la fuente de toda creación civilizada. Pero tal creación sólo puede darse completa si la sensibilidad se encuentra adaptada al medio en que funciona; y en la proporción en que la sensibilidad se adapte al medio residirá la grandeza y la fuerza de la obra resultante. Ahora bien, la sensibilidad es constante en líneas generales, aunque varíe un tanto debido a la influencia persistente del medio, y viene determinada en el individuo, desde su nacimiento, en función del temperamento fijado por la hereditariedad. Por tanto, la sensibilidad progresa *por generaciones*.

Las creaciones de la civilización constitutivas del «medio» de la sensibilidad son la cultura, el desarrollo científico, la alteración de las condiciones políticas (dando a esta expresión su sentido completo); pero tales cosas, especialmente el desarrollo cultural y el científico una vez iniciados, progresan no por obra de *generaciones*, sino por la interacción y la superposición de las obras de *individuos*, y, aunque lentamente al principio, pronto progresan hasta el punto de adquirir unas proporciones que producen, de generación en generación, cientos de alteraciones en esos nuevos estímulos de la sensibilidad, al paso que la sensibilidad tan sólo ha dado, al mismo tiempo, el avance correspondiente a una generación, puesto que de padre a hijo no se transmite más que una parte reducida de las cualidades adquiridas.

Tenemos, así, que a determinada altura de la civilización ha de producirse una inadaptación de la sensibilidad con respecto al medio, constituido por sus estímulos; de lo que resulta una quiebra. Y esto es lo que sucede en nuestra época, cuya incapacidad para crear grandes valores deriva de la inadaptación.

No hubo gran inadaptación durante el primer período de nuestra civilización entre el Renacimiento y el siglo XVIII, pues los estímulos de la sensibilidad eran sobre todo de índole cultural, y dichos estímulos, por su misma naturaleza, tuvieron lento desarrollo y apenas alcanzaron a las capas altas de la sociedad. La inadaptación se acentuó en el segundo período, que arranca de la

Revolución para adentrarse en el siglo XIX; los estímulos fueron sobre todo políticos, campo éste donde la progresión resulta fácilmente mayor y el alcance del estímulo mucho más vasto. En el período comprendido desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, la inadaptación ha crecido ya vertiginosamente: el estímulo, de creación científica, se produce con una velocidad de desarrollo que deja atrás a los progresos de la sensibilidad, y, por lo que se refiere a las aplicaciones prácticas de la Ciencia, alcanza a toda la sociedad. Así se llega a la enorme desproporción actual entre el término de progresión geométrica, de los estímulos de la sensibilidad y el término correspondiente de progresión aritmética de la sensibilidad misma.

De ahí la inadaptación, la incapacidad creativa de nuestra época. Nos hallamos, por tanto, ante un dilema: o muerte de la civilización o adaptación artificial (puesto que la natural, la instintiva, ha fallado).

Para que la civilización no muera, proclamo en segundo lugar:

La necesidad de la Adaptación Artificial

¿Qué es la adaptación artificial?

Un acto de cirugía sociológica: la transformación violenta de la sensibilidad, de tal modo que resulte apta para acompañar, por lo menos a lo largo de cierto tiempo, la progresión de sus estímulos.

La sensibilidad ha llegado a un estado mórbido por haberse inadaptado. No hay que pensar en curarla; no hay curaciones sociales. Hay que pensar en operarla para que pueda seguir viviendo; o sea, debemos sustituir la morbilidad natural de la inadaptación por el saneamiento artificial de la intervención quirúrgica, pese a que suponga una mutilación.

¿Qué hay que eliminar del psiquismo contemporáneo?

Evidentemente, cuanto represente una *adquisición fija y reciente* del espíritu; es decir, toda adquisición general del espíritu humano civilizado que sea anterior al establecimiento de nuestra civilización; pero tan sólo ligeramente anterior. Esto último por tres razones:

a) porque por ser la más reciente de las fijaciones psíquicas será también la menos difícil de eliminar;

b) porque, dado que cada civilización se conforma como una reacción a la anterior, los principios de la anterior resultarán los

más antagónicos para la que sigue y los que impidan en mayor medida su adaptación a las condiciones especiales que a lo largo de ésta vayan apareciendo;

c) porque, al tratarse de la adquisición fija más reciente, su eliminación no herirá tan hondamente a la sensibilidad general como lo haría la eliminación, o el intento de eliminación, de cualquier depósito psíquico profundo.

¿Cuál es la última *adquisición fija* del espíritu humano en general?

Una adquisición compuesta por los dogmas del cristianismo, puesto que la Edad Media —representativa de la vigencia plena del sistema religioso cristiano— precede inmediata y duraderamente a la eclosión de la civilización actual, y los principios cristianos resultan objeto de contradicción por parte de las firmes enseñanzas de la Ciencia moderna. Por tanto, la adaptación artificial se hará espontáneamente a partir de la eliminación de aquellas adquisiciones fijas del espíritu humano que deriven, en su emergencia, del cristianismo.

Por ello, proclamo en tercer lugar:

La intervención quirúrgica anticristiana

Que consiste, como veremos, en la eliminación de los tres prejuicios, dogmas o actitudes que el cristianismo ha logrado infiltrar en la sustancia misma de la psique humana.

Concretamente:

1) Abolición del dogma de la personalidad.—Esto es, de que poseamos una personalidad «separada» de la de los demás. Se trata de una ficción teológica. La personalidad de cada uno se compone (como sabe la Psicología moderna, especialmente desde que viene prestando mayor atención a la Sociología) del entrecruzamiento social con las «personalidades» de los otros, de la inmersión en corrientes o tendencias sociales y de la fijación de rasgos hereditarios oriundos, en su mayor parte, de fenómenos de orden colectivo. Así, tanto en el presente como en el futuro y en el pasado, somos parte de los otros y los otros son parte de nosotros. Para el autosentimiento cristiano, el hombre más perfecto es aquel que con mayor verdad pueda decir: «yo soy yo»; para la Ciencia, el hombre más perfecto es el que con mayor justicia pueda decir: «yo soy todos los otros».

Debemos operar el alma de modo que se abra a la conciencia de su interpenetración con las almas ajenas, y obtener así una aproximación al Hombre Completo, al Hombre-Síntesis de la Humanidad.

Resultado de la operación:

a) En política. Abolición total del concepto de Democracia según la Revolución Francesa, por el cual resulta que dos hombres corren más que un hombre solo; lo que es falso, porque únicamente *un hombre que vale por dos es el que corre más que un hombre solo*. Pues *uno más uno* no es más que *uno* mientras *uno* y *uno* no formen el *Uno* al que llamamos *Dos*. Por consiguiente, hay que sustituir la Democracia por la Dictadura de lo Completo, por el Hombre que en sí mismo sea el mayor número de Otros; que sea —por tanto— Mayoría. Hallamos de este modo el Gran Sentido de la Democracia, absolutamente contrario al actual, que, por lo demás, nunca ha tenido existencia.

b) En arte. Abolición total del concepto de que cada individuo tiene el derecho, o el deber, de expresar lo que siente. En arte sólo tiene el derecho, o el deber, de expresar lo que siente el individuo que siente como varios. No confundir lo anterior con «expresión de la época», que es lo que buscan quienes no saben sentir por sí mismos. Hace falta el artista que sienta por un cierto número de Otros, diferentes todos los unos de los otros y del presente unos y del futuro otros; el artista cuyo arte sea la Síntesis-Suma de los Otros y no la Síntesis-Sustracción, como resulta del arte de los actuales.

c) En filosofía. Abolición del concepto de Verdad absoluta. Creación de la Superfilosofía. El filósofo pasará a ser un intérprete de las subjetividades entrecruzadas, y el más grande de los filósofos será aquél que concentre un mayor número de filosofías espontáneas ajenas. Y como todo es subjetivo, y cada opinión es verdadera para cada opinante, la mayor verdad será la Suma-síntesis-interior del mayor número de aquellas opiniones que, aún siendo verdaderas, se contradigan unas a otras.

2) Abolición del prejuicio de la individualidad. Otra ficción teológica es que el alma de cada cual sea una e indivisible. Lo que la Ciencia nos enseña es, por el contrario, que cada uno de nosotros constituye un agrupamiento de psiquismos subsidiarios, una síntesis mal hecha, de almas celulares. Para el autosentimiento cristiano, el hombre más perfecto es el más coherente consigo mismo; para el

hombre de ciencia, el más perfecto es el más incoherente consigo mismo.

Resultado:

a) En política. Abolición de toda convicción que dure más que un estado de espíritu; desaparición total de cualquier fijeza en las opiniones y los modos de ver; desaparición, por tanto, de todas las instituciones que se apoyen en el hecho de que una «opinión pública» puede durar más de media hora. La solución de un problema en un momento histórico dado se hará mediante la coordinación dictatorial (véase el apartado anterior) de los impulsos momentáneos de los componentes humanos del problema; lo que es una cosa puramente subjetiva, claro. Abolición total del pasado y del futuro en tanto que elementos con los que haya que contar, o que pensar, para las soluciones políticas. Quiebra completa de toda clase de continuidad.

b) En arte. Abolición del dogma de la individualidad artística. El mayor artista será el que menos se defina y el que escriba en más géneros con más contradicciones o desemejanzas. Ningún artista deberá tener una sola personalidad; tendrá varias, y organizará cada una de ellas mediante la reunión concreta de estados de alma semejantes, disipando así esa grosera ficción de que es uno e indivisible.

c) En filosofía. Abolición total de la verdad como concepto filosófico, incluso si fuere relativo o subjetivo. Reducción de la filosofía al arte de tener teorías interesantes sobre el «Universo». El más grande filósofo será aquel artista del pensamiento —o mejor, del «arte abstracto», que es el futuro nombre de la Filosofía— con un mayor número de teorías coordinadas, aunque no interrelacionadas, acerca de la «Existencia».

3) Abolición del dogma del objetivismo personal. La Objetividad es una media grosera entre las objetividades parciales. Si, valga de ejemplo, una sociedad se compusiera de cinco hombres, *a*, *b*, *c*, *d*, y *e*, la «verdad» o la «objetividad» en dicha sociedad vendría representada por

$$\frac{a + b + c + d + e}{5}$$

En el futuro, cada individuo debe tender a realizar en sí mismo tal media. Por tanto, tendencia de cada individuo, o por lo menos

de cada individuo superior, a ser armonía entre subjetividades ajenas (de las cuales forma parte de la subjetividad propia), para aproximarse al máximo a aquella Verdad-Infinito hacia la que idealmente tiende la serie numérica de las verdades parciales.

Resultado:

a) En política. Dominio exclusivo del individuo o individuos Realizadores de Promedios más hábiles, y completa desaparición del concepto de que a cualquier individuo le es lícito opinar sobre política (o sobre cualquier otra cosa), puesto que apenas podrá emitir su opinión quien sea Promedio.

b) En arte. Abolición del concepto de Expresión, que vendrá a ser sustituido por el de Interexpresión. Sólo quien tenga plena conciencia de expresar las opiniones de Nadie (sólo quien sea Promedio, por consiguiente) podrá realizar arte.

c) En filosofía. Sustitución del concepto de Filosofía por el de ciencia, pues la Ciencia constituye la Media Concreta entre las opiniones filosóficas. La Media es verificable por su «carácter objetivo», es decir, por su adaptación al «universo exterior», que es el Promedio de las subjetividades. Desaparición, por tanto, de la Filosofía en beneficio de la Ciencia.

Resultados finales sintéticos:

a) En política. Monarquía Científica, antitradicionalista y no hereditaria, absolutamente espontánea gracias al surgimiento, siempre imprevisto, del Rey-Promedio. El Pueblo quedará relegado a su papel científicamente natural de mero fijador de los impulsos del momento.

b) En arte. Sustitución de la «expresión de la época» a través de treinta o cuarenta poetas, por esa misma expresión a través de, por ejemplo, dos poetas poseedores de quince o veinte personalidades, cada una de las cuales constitutiva de un Promedio entre las corrientes sociales del momento.

c) En filosofía. Integración de la filosofía en el arte y en la ciencia; desaparición, en consecuencia, de la Filosofía en tanto que, Metafísica-ciencia. Desaparición de todas las formas del sentimiento religioso (desde el cristianismo hasta el humanitarismo revolucionario), puesto que no resultan representativas de un promedio.

¿Con qué Método y de qué modo se realizará la operación colectiva de organizar esos resultados en el hombre del futuro? ¿Cuál debe ser el Método operativo inicial?

El Método lo conoce únicamente la generación que está gritando en mi voz, la que roza en las paredes su celo por Europa.

Si yo supiese el Método, yo solo sería toda esta generación. Lo que veo es únicamente el Camino, y no sé dónde puede ir a parar.

Pero, en todo caso, ¡proclamo la necesidad de que advenga la Humanidad de los Ingenieros!

Hago más: *¡garantizo absolutamente el advenimiento de la Humanidad de los Ingenieros!*

¡Proclamo, para un futuro próximo, la creación científica de los Superhombres!

¡Proclamo el advenimiento de una Humanidad Matemática y Perfecta!

¡Proclamo su advenimiento a grandes gritos!

¡Proclamo su Obra a grandes gritos!

¡La proclamo, sin más, a gritos!

Y proclamo también primero:

¡El Superhombre será, no el más fuerte, sino el más completo!

Y proclamo también segundo:

¡El Superhombre será, no el más duro, sino el más complejo!

Y proclamo también, tercero:

¡El Superhombre será, no el más libre, sino el más armónico!

Todo eso lo proclamo bien alto, en pleno apogeo, desde la barra del Tajo, de espaldas a Europa, erguidos los brazos, fijos los ojos en el Atlántico y saludando abstractamente al Infinito.

ALVARO DE CAMPOS

V. Contemporánea*

1. ANTÓNIO BOTTO Y EL IDEAL ESTÉTICO EN PORTUGAL**

António Botto es el único portugués, entre los escritores actuales conocidos, a quien la designación de esteta se puede aplicar sin disonancia. Con un perfecto instinto sigue el ideal que se ha llamado estético y que es una de las formas, aunque ínfima, del ideal helénico. Lo sigue, sin embargo, al tiempo que con el instinto, con una perfecta inteligencia, porque los ideales griegos, como son intelectuales, no pueden seguirse inconscientemente.

La obra de António Botto, en tanto que realmente típica, se resume, por ahora, en su último libro, *Canções****. Que esa obra se distingue con facilidad de la obra de cualquier otro poeta, portugués o extranjero, quien sea capaz de ver puede verlo. Ya no es tan fácil explicar en qué consiste, de forma distintiva, esta diferencia. Algún interés habrá en determinarlo.

Nace el ideal de nuestra conciencia de la imperfección de la vida. Así, tantos serán los ideales posibles cuantos sean los modos por los que es posible considerar la vida imperfecta. A cada modo de considerar la vida imperfecta corresponderá, por contraste y semejanza, un concepto de perfección. A este concepto de perfección se da el nombre de ideal.

Por muchas que parezca que deben ser las formas de considerar la vida imperfecta, fundamentalmente son sólo tres. En efecto, hay sólo tres conceptos posibles de imperfección y, por tanto, de la perfección que se le opone.

Podemos considerar una cosa imperfecta simplemente porque sea imperfecta: es la imperfección que atribuimos a un objeto mal fabricado. Podemos, por contra, considerarla imperfecta porque la

* De *Contemporânea* aparecieron entre 1922 y 1926 doce números repartidos en tres series.

** Publicado por primera vez en *Contemporânea*, 3 julio de 1922. Incluso en PDE (pp. 47-66) y en TCI (pp. 215-220). Traducimos de PDE. El carácter abiertamente homosexual de muchas de las composiciones de Botto provocó una polémica en la que, entre otros, intervinieron Alvaro Maia, Raúl Gomes Leal y Alvaro de Campos. (Véase el artículo siguiente.) Sobre António Botto y Pessoa Vid. nota de la pág. 482 de esta Antología y la recopilación que Petrus hace en *Apreciações...*, Op. cit.

*** La morbilidad lírica de sus *Canções* (1921) supuso que la segunda edición (1922) fuera secuestrada.

imperfección resida no en la realización sino en la esencia. Será cuantitativa o cualitativa la diferencia entre la esencia de esa cosa imperfecta y la esencia de lo que consideramos perfección; cuantitativa si, por ejemplo, dijésemos de la noche, comparándola al día, que es imperfecta porque es menos clara; cualitativa si, en el mismo caso, dijéramos que la noche es lo contrario del día.

Por el primero de estos criterios, aplicándolo al conjunto de la vida, la juzgaremos imperfecta porque nos parece que falla en aquello mismo que la define, en aquello mismo que parece que debería ser. Así, todo cuerpo es imperfecto porque no es un cuerpo perfecto; toda vida imperfecta porque, durando, no dura siempre; todo placer imperfecto porque lo envejece el cansancio; toda comprensión imperfecta porque, cuanto más se expande, en mayores fronteras confina con lo incomprensible que la cerca. Quien siente de esta manera la imperfección de la vida, quien así la compara con ella misma, teniéndola por infiel a su propia naturaleza, fuerza es que sienta como ideal un concepto de perfección que se apoye en la misma vida. Este ideal de perfección es el ideal helénico, o el que puede así designarse, porque fueron los antiguos griegos quienes más nitidamente lo tuvieron, quienes, en verdad, lo formaron, de quienes, por cierto, fue heredado por las civilizaciones posteriores.

Por el segundo de estos criterios juzgaremos la vida imperfecta por una deficiencia cuantitativa de su esencia o, en otras palabras, por considerarla inferior —inferior a cualquier cosa o a cualquier principio, en el cual, en relación a ella, reside la superioridad. Es esta inferioridad esencial la que, según este criterio, da a las cosas la imperfección que manifiestan. Porque es vil y terreno el cuerpo muere; no dura el placer porque es del cuerpo y por eso es vil, y la esencia de lo que es vil es no poder durar; desaparece la juventud porque es un episodio de esta vida pasajera, marchítase la belleza que vemos porque crece en el tallo del tiempo. Sólo Dios y el alma que él creó y se le asemeja son la perfección y la verdadera vida. Este es el ideal que podemos llamar cristiano, no sólo porque es el cristianismo la religión que más perfectamente lo definió, sino también porque es la que más perfectamente lo ha definido para nosotros.

Por el último de los mismos criterios consideraremos la vida imperfecta por juzgarla consustanciada con la imperfección, esto es, no existente, porque la no existencia, siendo la negación suprema, es la imperfección absoluta. Consideraremos la vida ilusoria; no ya imperfecta, como para los griegos, por no ser

perfecta; no ya imperfecta, como para los cristianos, por ser vil y material; sino imperfecta por no existir, por ser mera apariencia, apariencia absoluta, vil por tanto, si vil, no tanto con la vileza de lo que es vil como con la vileza de lo que es falso. De este concepto de imperfección nace aquella forma del ideal que nos es más familiarmente conocida en el budismo, aunque sus manifestaciones hubieran surgido en la India mucho antes que aquel sistema místico, hijos ambos, él como ellas, del mismo sustrato metafísico. Es cierto que este ideal aparece, con formas y aplicaciones diversas, en los espiritualistas simbólicos u ocultistas de casi todas las confesiones. Como, sin embargo, fue en la India donde aparecieron sus manifestaciones de forma definida podemos ser imprecisos, pero no seremos inexactos, si damos a este ideal, por conveniencia, el nombre de ideal indio.

Por la propia naturaleza de su ideal, la civilización helénica es esencialmente la civilización artística. Hacer arte es querer tornar el mundo más bello, porque la obra de arte, una vez hecha, constituye belleza objetiva, belleza añadida a la que hay en el mundo. Para que esta actividad sea recordada y preocupe es preciso que haya un criterio objetivo de belleza o de perfección. Ahora bien, de los tres criterios de perfección sólo el de los griegos tiene objetividad. ¿Qué impulso natural puede tener para crear obras de arte, formas que pertenecen al mundo y a la vida, quien, como el cristiano, tiene el mundo por polvo y mal, la vida por vileza y pecado o quien, como el místico de la India, tiene toda Apariencia por ilusión absoluta, flor que nació marchita en el tallo de la Mentira? Si la creación artística no procediese de un instinto irreprimible de las comunidades civilizadas, nunca habría habido arte indio ni cristiano. Y el arte cristiano, por cierto, se habría aproximado más a la imperfección formal y estructural del arte indio si no fuera el helenismo un elemento constitutivo del arte cristiano; aún más, el arte de los pueblos cristianos, teniendo el de los griegos como ejemplar, se guía en sus manifestaciones superiores por los principios establecidos como fundamentales por el precepto y el ejemplo de los clásicos.

Hay, todavía, otra razón, ésta más emotiva y profunda, para que el ideal helénico sea, de todos, el que más directamente conduce a la creación artística. El cristiano es metafísicamente feliz. Tiene los ojos del alma puestos en aquella perfección divina en que no hay mudanza ni cese. Le pesa poco la vileza del mundo: vivir y ver es para él un malestar transitorio. Al indio no le duele que haya mundo; vuelve de lado el rostro y contempla en éxtasis el

Todo al que ni la Nada falta. Es metafísicamente feliz también.

Otra es la vida espiritual del hombre de ideal helénico. Este ve que la vida es imperfecta porque es imperfecta, y sin embargo no rechaza la vida, porque en la vida misma tiene puestos los ojos. Aunque vea en el mundo de los dioses la belleza suprema que anhela, anhela también esa belleza en los hombres: «La raza de los dioses y los hombres es sólo una» dijo Píndaro*; a unos debe pertenecer lo que a otros pertenece. Por eso, de los tres idealistas, el heleno es el único que no puede rechazar esa vida que llama imperfecta. Su ideal es, por tanto, humanamente, el más trágico y profundo.

¿Qué resulta de aquí? La carencia de una fe religiosa, de una confianza moral o metafísica en el Más Allá, reduce las almas viles a la materialidad animal o a la estéril ficción de un milenio del estómago —el socialismo, el anarquismo y todos los plutocratismos invertidos que se les asemejan—; por eso los más escépticos de los griegos y los romanos nunca pretendieron que se destruyese la fe religiosa de las plebes por estulta e irrisoria que la consideraran. Pero si éste es el efecto del ideal puramente objetivo en las almas inferiores, en los espíritus superiores, que son los susceptibles de crear, el efecto es otro. No pudiendo buscar consuelo espiritual en la religión, fuerza es que lo busquen en la vida. ¿Cómo, sin embargo, encontrarlo en la vida, si la vida es imperfecta y lo imperfecto, por su naturaleza, no puede construir un ideal porque el ideal es perfección? Perfeccionando la vida para que su imperfección les duela menos. ¿Perfeccionándola cómo? Objetivamente no puede ser, porque la acción humana sobre el universo es menos que limitadísima. Por tanto sólo puede ser perfeccionando el concepto y el sentimiento de ella. El consuelo y el reposo, hasta donde pueden alcanzarse, sólo el Arte, pues, puede darlos. El Arte es, en efecto, el perfeccionamiento subjetivo de la vida.

La calma, el equilibrio, la armonía, características distintivas con otras que no las contradicen del arte griego, prueban bien que no es abusiva la atribución de esta íntima dirección lógica al camino del instinto helénico hacia el ideal estético absoluto.

Cuando el heleno pretende poner en arte su ideal, esto es, cuando el ideal helénico asume el aspecto creador o activo, son tres las formas de manifestarse en que se revela.

En la primera y más alta de esas formas, el heleno, viendo que

* Pind. *Nem.*, VI, 1.

la vida es imperfecta, procura crear la perfección sustituyendo la vida por el arte, e intenta incluir en cada obra, para que la sustitución sea perfecta, o toda la vida o un aspecto supremo de la vida. Es esta la forma intelectual y constructiva del ideal estético absoluto; Homero y Virgilio entre los antiguos, Dante y Milton entre los modernos son sus máximos representantes. Las obras de estos poetas manifiestan la preocupación severa por la perfección absoluta, revelada tanto en la estructuración armónica de un conjunto pleno de significación, como en la ejecución escrupulosa de todos los elementos que lo componen.

En la segunda, y media, de esas formas, el heleno, sintiendo que la vida es imperfecta, trata de perfeccionarla en sí mismo viviéndola con una comprensión intensa, viviendo por dentro, con el espíritu, la esencia de lo transitorio y de lo imperfecto. Esta es la forma emotiva y dolorosa del ideal estético absoluto; fue este concepto de la vida el que creó la tragedia, desconocida, como especie emotiva y estética, antes de los griegos.

En la tercera e ínfima de estas formas, el heleno, viendo y sintiendo vagamente la imperfección de las cosas, pero sin fuerza espiritual, sea para construir una perfección que las sustituya, sea para consustanciarse con su imperfección emotivamente, decide aceptarlas como si fuesen perfectas, escogiendo en cada una aquel momento, aquel gesto, aquel aspecto que de tal modo colmó nuestra capacidad de sensación que en aquel momento, en aquel gesto, en aquel aspecto, la sentimos perfecta. Esta es la forma sensual del ideal estético absoluto; forma débil porque no la dinamiza una reacción de la inteligencia, vacía porque la emoción no le da cuerpo; pero por eso mismo, porque es estética y nada más, es clasificable con propiedad de ideal estético sin calificación.

¿De qué manera o por qué proceso reconoceremos al esteta propiamente dicho en su obra? ¿Cuáles son los rasgos necesarios de la aplicación del ideal estético? ¿Cómo distinguiremos, si se trata de poetas, al esteta del poeta simple que simplemente canta el placer y la vida porque no le cabe otra cosa en el alma? ¿Cómo distinguiremos al esteta del cristiano rebelde que busca el pecado sólo porque es pecado, y blasfema, aunque sutilmente, sólo para tener conciencia de la blasfemia? En otras palabras, ¿cómo distinguiremos al esteta del satánico menor?

La distinción no presenta dificultad desde el momento en que nos representemos con claridad en qué consiste necesariamente la aplicación activa del ideal estético.

Si el ideal estético consiste en la consideración vaga de que la

vida es imperfecta y que sólo nuestra sensación de ella es perfecta en un momento feliz, es forzoso que esa consideración no alcance un alto grado de absorción metafísica o moral; porque, si fuera altamente metafísica, habría demasiada conciencia para que pudiera haber ilusión; y, si fuera altamente moral, el dolor sería demasiado para que agradase la ilusión.

La primera característica del arte del esteta es, pues, la ausencia de elementos metafísicos y morales en la substancia de su ideación. Como, sin embargo, los ideales helénicos proceden todos de una aplicación directamente crítica de la inteligencia a la vida, y de la sensibilidad al contenido de ésta, dicha ausencia de metafísica no será ausencia de ideas metafísicas, ni esa ausencia de moral una ausencia de ideas morales. Hay una idea que, sin ser metafísica ni moral, hace en la obra del esteta las veces de las ideas metafísicas y morales. El esteta sustituye la idea de verdad, la idea de bien por la idea de belleza, pero da, por ello mismo, un alcance metafísico y moral a esa idea de belleza. La célebre «conclusión» del *Renacimiento* de Pater, el mayor de los estetas europeos, es el ejemplo culminante de esta actitud.

En esto se distingue la obra del esteta de la obra del artista simple, en quien los elementos metafísicos y morales están ausentes no por diferencia de ideal, sino por ausencia de éste.

Así pues, si el esteta sustituye las ideas de verdad y bien por la de belleza, lo cierto es que, por lo mismo que las ha sustituido por otra, no se interesa por las ideas de bien y de verdad. No es por eso, propiamente, ni escéptico ni inmoral; el propósito de ser escéptico revela una preocupación metafísica, el de ser inmoral una preocupación ética, y el carácter negativo de ambas preocupaciones no las torna menos preocupaciones. En esto se distingue claramente el esteta del mal cristiano decadente como Baudelaire o Wilde.

Si tenemos presentes estas consideraciones al analizar el libro de António Botto, no nos será difícil determinar que dicho libro representa una de las revelaciones más raras y perfectas del ideal estético que se puedan imaginar.

Que la sustancia del libro es altamente intelectual, lo muestra el cuidadoso estudio de la forma y el ritmo, la severa selección de los momentos representativos, la falta de espontaneidad emotiva que en cada verso se manifiesta. Todo es pensado, todo es crítico y consciente. No hay sin embargo, como sería de esperar de una inteligencia tan constantemente empleada, ninguna metafísica, ni explícita ni implícita, ni interés alguno por las ideas como tales. Es

una inteligencia que dirige, pero no piensa; que comprende, pero no profundiza; que guía, pero no se preocupa. Ni positiva ni negativamente sugiere el libro *Canções* una metafísica. Dos ideas centrales gobiernan la inspiración del poeta y le sirven de metafísica y moral. Son las ideas de belleza física y placer. El análisis del contenido de esas dos ideas, tal como se presentan en las *Canções*, revelará inequívocamente al esteta. En el modo como presenta la primera de ellas, se aparta el poeta de toda especie de moralidad; en el modo como presenta la segunda, de toda especie de inmoralidad.

De las tres formas de belleza física que podemos concebir —la gracia, la fuerza y la perfección—, el cuerpo femenino tiene sólo la primera, porque no puede tener la belleza de la fuerza sin quiebra de su feminidad, esto es, sin pérdida de su carácter propio; el cuerpo masculino puede, sin quiebra de su masculinidad, reunir la gracia y la fuerza; la perfección sólo es dado tenerla a los cuerpos de los dioses, si existen. Un hombre, si se guía por el instinto sexual, y no por el instinto estético, cantará como poeta solamente el cuerpo femenino. Dicha actitud representa una preocupación exclusivamente moral. El instinto sexual, inclinado normalmente hacia el sexo opuesto, es el más rudimentario de los instintos morales. La sexualidad es una ética animal, la primera y más instintiva de las éticas. Como sin embargo el esteta canta la belleza sin preocupación ética, se sigue que la cantará donde mejor la encuentre y no donde le hagan buscarla sugerencias ajenas a la estética, como la sugestión sexual. Como se guía, pues, sólo por la belleza, el esteta canta preferentemente el cuerpo masculino, porque es el cuerpo humano que más elementos de belleza, de los pocos que hay, puede acumular.

Fue así como pensaron los griegos. Fue ese el pensamiento que Winckelmann, fundador del esteticismo en Europa, reprodujo tras descubrirlo en ellos, como el célebre párrafo que transcribió Pater y que parece hecho para servir de prólogo a un libro como *Canções*:

«Como confesadamente la belleza del hombre ha de concebirse bajo una idea general, así he notado que quienes observan la belleza sólo en las mujeres, y poco o nada se conmueven con la belleza de los hombres, raras veces tienen un instinto imparcial, vital, innato, de la belleza en el arte. A personas como estas la belleza del arte griego les parecerá siempre fallida, porque su belleza suprema es antes masculina que femenina.»

Ahora bien, este concepto puramente estético de la belleza

física es, como todos saben pues se hizo notar con escándalo, una de las dos ideas inspiradoras de las *Canções*.

He dicho que António Botto se aparta de toda moralidad en el modo como canta la belleza física y que se aparta de toda inmoralidad en el modo como canta el placer. ¿De qué modo canta el placer? ¿Qué modo hay de cantar el placer que, sin ser moral (pues si lo fuera estaríamos fuera del caso estético), se aparte de la inmoralidad?

Ante el placer hay tres actitudes posibles: aceptarlo, rechazarlo, aceptarlo con moderación. A cada una de estas actitudes corresponden distintos grados de moralidad o inmoralidad, porque puede haber moralidad en la forma de aceptar el placer e inmoralidad en la forma de rechazarlo. Aquí, sin embargo, se trata de quien acepta el placer, y sólo el placer; no tenemos por tanto que considerar las otras hipótesis.

Aceptado el placer, y sólo el placer, ¿de qué modo puede ser aceptado? Puede ser aceptado como alegría o como forma de la alegría y ésta es la manera moral, porque es la natural, de aceptar el placer. Puede ser aceptado como excitación, como, por así decirlo, la única forma agradable del dolor, pues toda excitación tiene —tomada la palabra en su sentido vulgar y no fisiológico— un fondo de dolor; y ésta es la manera inmoral, porque es la antinatural, de aceptar el placer. Puede por último ser aceptado simplemente como placer, como la única cosa que, en su esencia ni alegre ni triste, puede sin embargo colmar el vacío absurdo de la existencia. Siempre que no se olvide que se está considerando el placer solo, aislado de cualquier otro elemento de la vida, no puede decirse, de este concepto del placer, que sea moral o inmoral.

Quien lea con atención normal el libro *Canções* no tardará en percibir que es este último el concepto que António Botto se forma del placer, que es comprendiéndolo así como lo canta. *Canções* es un himno al placer, pero no al placer como alegría ni como rabia, sino simplemente como placer. El placer, como lo canta el poeta, no sirve para despertar la alegría de la vida, ni ofrece antídoto contra un dolor esencial y permanente. Sirve sólo para llenar un vacío espiritual, como concepto de vida a quien ninguno tiene. Hay, sí, en este libro, la intuición del fondo trágico del ideal helénico, del fondo trágico de todo placer que sabe que no tiene más allá. Dicha intuición, empero, si es de lo trágico, no es trágica en sí. Este placer no tiene el color de la alegría ni del dolor. «La alegría —dijo Nietzsche— quiere eternidad, profunda eternidad». No es así ni fue así nunca: la alegría no quiere nada, por eso es

alegría. El dolor es lo contrario de la alegría como la concebía Nietzsche: quiere acabar, quiere no ser. El placer, sin embargo, cuando lo concebimos fuera de la esencial relación con la alegría o con el dolor, como lo concibe el autor de este libro, sí que quiere la eternidad. Pero quiere la eternidad en un solo momento.

Resulta de estas consideraciones, que me he esforzado en hacer lúcidas y concisas, la determinación exacta de que António Botto, en su libro *Canções*, se revela como uno de los tipos más perfectos y más completos de esteta que se puedan imaginar.

¿Qué importancia tiene este hecho? La de que representa una rareza. El tipo perfecto de esteta es rarísimo en la civilización cristiana, o de origen cristiano, y más que raro (porque desconocido hasta las *Canções*) en Portugal. La razón de esa rareza tanto en Europa como Portugal y el valor que en ella hay son relativamente fáciles de comprender.

El ideal estético es, como se ha visto, una de las formas, la más tenue y vacía, del ideal helénico; pero por lo mismo que es la más tenue y vacía de ellas es la más explícitamente representativa de dicho ideal. Para que aparezca un modelo de esteta es necesario un medio social análogo al medio social helénico. Ahora, el medio social europeo, aunque es cierto que modernamente, y en algunas de sus manifestaciones, se aproxima, en cierto modo y en lo posible, al medio social de la Antigua Grecia, es, de todas formas, radicalmente distinto de aquel. Se sigue de aquí que la aparición en la Europa moderna de un tipo íntegro de esteta sólo puede darse por un desvío patológico, esto es, por una inadaptación estructural a los principios que constituyen la civilización europea en que vivimos.

Sin embargo, dicho desvío patológico es, en el caso de los grandes estetas europeos, el elemento de predisposición, y por eso mismo el elemento radical, de su esteticismo. Se añade a él una prolongada emersión de su espíritu a la atmósfera helénica, que crea un contacto perpetuo, aunque sólo intelectual, con la Grecia antigua y sus ideales. De la acción de este segundo elemento sobre el primero brota el esteta. Este es el origen de los esteticismos de Winkelmann y Pater, casi, en verdad, los únicos tipos exactos de esteta que la civilización europea puede presentar. Pero como este esteticismo tiene una base cultural, resulta que tiene la plenitud y amplitud que caracteriza a todos los productos culturales frente a sus semejantes naturales, y por eso trasciende de algún modo la específica estrechez del ideal estético, sin dejar con todo de pertenecerle.

Como los elementos culturales son enteramente negativos en la obra de António Botto, nos vemos obligados a concluir que su esteticismo nace de un simple desvío patológico, sin solicitud cultural eficiente. Este proceso de ser esteta presenta una singularidad notable: es un desvío patológico sin desequilibrio, porque todos los ideales griegos (y por tanto el estético, que es uno de ellos) son esencialmente equilibrados y armónicos. Ahora bien, un desvío patológico equilibrado puede ser dos cosas: el genio o el talento. Ambos fenómenos son desvíos patológicos, porque biológicamente considerados son anormales. No son sin embargo solamente anormales, pues tienen una aceptación exterior, y por tanto un equilibrio. Se llamará genio a este desvío equilibrado si es sintético, talento si es analítico. Genio cuando resulta de la fusión original de varios elementos, talento cuando procede del aislamiento original de un solo elemento.

Dentro del ideal estético, los casos de Winckelmann y de Pater representan el genio, porque la tendencia a la realización cultural inmanente a su esteticismo congénito es sintética por su propia naturaleza. El caso de António Botto representa al talento, porque el ideal estético, dadas su estrechez y vaciedad, representa ya el sentido estético aislado de todos los demás elementos psíquicos y, en el caso de António Botto, simple esteta, dicho aislamiento no se modifica, como en el caso del esteticismo culto, por el reflejo en él de la multiplicidad, de los objetos de cultura.

Tenemos, pues, por demostración severamente conducida, que el libro *Canções* es una obra de talento y que tiene, además de ése, el valor accesorio y especial de ser el único ejemplo, que yo sepa, en la literatura europea, de aislamiento espontáneo y absoluto del ideal estético en toda su vacía integridad.

Aparte de este valor, que pertenece absolutamente a esta obra, esto es, como obra y no como obra en portugués, el libro *Canções* tiene para nosotros, en Portugal, otra clase de valor, ya de orden relativo: es el único ejemplo en Portugal de realización literaria de una de las especies del ideal estético. Fácilmente lo verificará quien haya leído con atención lo que establecimos sobre las características del esteta. Artistas ha habido muchos en Portugal; estetas sólo el autor de *Canções*.

FERNANDO PESSOA

2. ALVARO DE CAMPOS ESCRIBE A CONTEMPORÂNEA*

Mi querido José Pacheco:

Me decido a escribirle para felicitarle por su *Contemporânea*, para decirle que no he escrito nada y para poner algunas objeciones al artículo de Fernando Pessoa**.

Quisiera mandarle también colaboración. Pero, como le dije, no escribo. Fui en otro tiempo poeta decadente; hoy creo que estoy decadente y ya no lo soy.

Esto en cuanto a mí, que es quien está más carca de mí, a pesar de todo. De usted y de su revista, ¡tengo añoranzas de nuestro *Orphen*! Vd. continúa subrepticamente, menos mal. Estamos, al final, todos en el mismo sitio. Parece que variamos solamente con la oscilación de quien se equilibra. Repito que lo felicito. Veía difícil hacer tanto bien a los ojos en Portugal con algo impreso. Me alegro de haberme equivocado. Auguro a *Contemporânea* el futuro que le deseo.

Ahora el artículo de Fernando. Con el intervalo entre la primera palabra de esta carta y la primera palabra de este párrafo, ya casi no me acuerdo de lo que le quería decir del artículo. Quizá pensaba decir exactamente lo que voy a escribir a continuación. En fin, lo prometí y digo lo que siento ahora y según los nervios de este momento.

Continúa Fernando Pessoa con la manía, que tantas veces le he censurado, de creer que las cosas se prueban. Nada se prueba sino para tener la hipocresía de no afirmar. Razonar es una timidez, quizá dos timideces, y la segunda es sentir vergüenza de estar callado.

¡Ideal estético, mi querido José Pacheco, ideal estético! ¿Dónde fue esta frase a buscar sentido? ¿Y qué encontró cuando lo descubrió? No hay ideas ni estéticas sino en las ilusiones que nos hacemos de ellas. El ideal es un mito de la acción, un estimulante como el opio o la cocaína: sirve para hacernos otros, pero se paga caro: con no ser siquiera quien podríamos haber sido.

¿Estética, José Pacheco? No hay belleza, como no hay moral, como no hay fórmulas sino para definir compuestos. En la tragedia

* Publicada por primera vez en el n.º 4 de *Contemporânea*. Después fue recogida por J. de Sena en PDE (pp. 67-71), de donde traducimos, y ahora en TCI (pp. 233-236).

** Se refiere al artículo anterior.

físico-química que se llama Vida esas cosas son como llamas, simples señales de combustión.

La belleza comenzó por ser una explicación de preferencias, probablemente de origen magnético, que la sexualidad se dio a sí misma. Todo es un juego de fuerzas y en la obra de arte no hemos de buscar «belleza» ni nada que pueda disfrutar de ese nombre. En toda obra humana, o no humana, buscamos solamente dos cosas, fuerza y equilibrio de fuerza; energía y armonía, si Vd. quiere.

Ante cualquier obra de cualquier arte —desde el de guardar cerdos al de construir sinfonías—, solamente pregunto: ¿cuánta fuerza? ¿cuánta fuerza más? ¿cuánta violencia de tendencia? ¿cuánta violencia refleja de tendencia, violencia de tendencia sobre sí misma, fuerza de la fuerza en no desviarse de su dirección, que es un elemento de su fuerza?

El resto es el mito de las Danaides, o cualquier otro mito, porque todo mito es el de las Danaides, y todo pensamiento (dígaselo a Fernando) llena eternamente un tonel eternamente vacío.

Leí el libro de Botto y me gusta. Me gusta porque el arte de Botto es lo contrario del mío. Si me gustara solamente mi arte, ni mi arte me gustaría, porque varío.

Y, aparte de gustarme, ¿por qué me gusta? Siempre es malo preguntar porque puede haber respuesta. Pero pregunto, ¿por qué me gusta? ¿Hay fuerza, hay equilibrio de fuerza en las *Canções*?

Alabo en las *Canções* la fuerza que les encuentro. No veo que esa fuerza tenga que ver con ideas ni con estéticas. Tiene que ver con la inmoralidad. Es la inmoralidad absoluta, libre de dudas. Así hay dirección absoluta, fuerza por tanto; y hay armonía en no admitir condiciones a esa inmoralidad. Botto tiende con una energía tenaz hacia todo lo inmoral; y tiene la armonía de no tender hacia nada más. Creo inútil meter a los griegos en el caso; griego se vería Fernando si ellos aparecieran a pedirle cuentas del lío de estéticas en que los ha metido. ¡Los griegos eran estetas! Los griegos existieron.

El arte de Botto es integralmente inmoral. No hay célula en él que sea decente. Y esto es una fuerza porque es una no-hipocresía, una no-complicación. Wilde tergiversaba constantemente. Baudelaire formuló una tesis moral de la inmoralidad. Dijo que lo malo era bueno por ser malo, y así le llamó bueno. Botto es más fuerte; da a su inmoralidad razones puramente inmorales porque no le da ninguna.

Botto tiene eso de fuerte y de firme: no da disculpas. Y creo, y

deberé quizá creer siempre, que no dar disculpas es mejor que tener razón.

No le digo nada más. Si continuase, me contradiría. Sería abominable porque quizá fuese una manera (la inversa) de ser lógico. ¿Quién sabe?

Recuerdo con *saudade* —aquí, desde el Norte estéril— nuestros tiempos de *Orphen*, la antigua camaradería, todo lo que me gustaba en Lisboa y todo lo que no me gustaba en Lisboa, todo con la misma *saudade*.

Le saludo en Distancia Constelada. Esta carta le lleva mi afecto por su revista; no le lleva mi amistad por usted porque Vd. ya hace mucho tiempo que la tiene.

Diga a Fernando Pessoa que no tenga razón.

Un abrazo del compañero y amigo,

ALVARO DE CAMPOS
Newcastle-on-Tyne, 17 de octubre de 1922

VI. *Athena**

1. ATENEA**

Tiene dos formas, o modos, lo que llamamos cultura. No es la cultura sino el perfeccionamiento subjetivo de la vida. Este perfeccionamiento es directo o indirecto. Al primero se le llama arte, ciencia al segundo. Por el arte nos perfeccionamos nosotros, por la ciencia perfeccionamos en nosotros nuestro concepto o ilusión del mundo.

Como, sin embargo, nuestro concepto del mundo comprende el que nos hacemos de nosotros mismos, y, por otra parte, en el concepto que formamos de nosotros se contiene el que nos formamos de las sensaciones a través de las cuales nos es dado el mundo,

* De la revista *Athena*, dirigida por F. Pessoa y Ruy Vaz, aparecieron cinco números entre octubre de 1924 y febrero de 1925. Existe una edición facsímil en Lisboa, Contexto, 1983.

** Publicado por primera vez en el número 1 de la Revista *Athena* (octubre, 1924), a la que sirvió de presentación. Recogido por Jorge de Sena en PDE (pp. 95-104), edición de la que traducimos. Incluido ahora en TCI (pp. 137-145).

sucede que en sus fundamentos subjetivos, y por tanto en su mayor perfección en nosotros —que no es sino su mayor conformidad con esos mismos fundamentos—, el arte se mezcla con la ciencia, la ciencia se confunde con el arte.

Con tanta asiduidad y estudio se emplean los artistas consumados en el conocimiento de las materias de que han de servirse que más parecen sabios de lo que imaginan que aprendices de su imaginación. Ni escasean, tanto en las obras como en los dichos de los grandes sabios, centelleos lógicos de lo sublime. Según su ejemplo se inventó el dicho, lo bello es el esplendor de lo verdadero, que la tradición, ejemplarmente errónea, atribuyó a Platón. Y en la acción más perfecta que imaginamos —la de los que llamamos dioses— aunamos por instinto las dos formas de la cultura: los pensamos creando como artistas y sabiendo como sabios, pero en un solo acto; pues lo que crean lo crean enteramente como verdad, que no como creación; y lo que saben, lo saben enteramente, porque no lo han descubierto, sino que lo han creado.

Si es lícito que aceptemos que el alma se divide en dos partes —una material, la otra puro espíritu—, cualquier conjunto u hombre hoy civilizado debe la primera a la nación que es o en la que nació, la segunda a la Grecia antigua. Exceptuadas las fuerzas ciegas de la Naturaleza —dijo Sumer Maine—, cuanto en este mundo se mueve es griego en su origen.

Estos griegos, que todavía nos gobiernan desde más allá de sus propios túmulos deshechos, representaron en dos dioses la producción del arte, cuyas formas todas les debemos, y de las que solamente no crearon la necesidad y la imperfección. Representaron en el dios Apolo la unión instintiva de la sensibilidad con el entendimiento, en cuya acción tiene el arte origen como belleza. Representaron en la diosa Athenea la unión del arte y la ciencia, en cuyo efecto el arte (como también la ciencia) tiene origen como perfección. Bajo el influjo del dios nace el poeta, entendiendo nosotros por poesía, igual que otros, el principio animador de todas las artes; con la ayuda de la diosa se forma el artista.

Con este orden de símbolos —tanto en esta materia como en otras— enseñaron los griegos que todo es de origen divino, esto es, extraño a nuestro entendimiento y ajeno a nuestra voluntad. Somos sólo lo que nos han hecho ser, y dormimos en sueños, siervos orgullosos en ellos de la libertad que ni en ellos tenemos. Por eso el *nascitur* que se dice del poeta se aplica también a la mitad del artista. No se aprende a ser artista, se aprende sin embargo a saber serlo. En cierto modo, con todo, cuanto mayor el artista

nato, mayor su capacidad para ser más que artista nato. Cada uno tiene el Apolo que busca y tendrá la Athenea que busque. Tanto lo que tenemos, empero, como lo que tendremos, ya nos está dado, porque todo es lógico. Dios geometriza, dijo Platón.

De la sensibilidad, de la personalidad definida que ella determina, nace el arte por medio de lo que se llama la inspiración: el secreto de que nadie habló, el sésamo pronunciado por azar, el eco en nosotros del encantamiento distante.

La sola sensibilidad, sin embargo, no genera el arte; es tan sólo su condición, como el deseo lo es del propósito. Es preciso que a lo que aporta la sensibilidad se junte lo que el entendimiento le niega. Así se establece un equilibrio; y el equilibrio es el fundamento de la vida. El arte es la expresión de un equilibrio entre la subjetividad de la emoción y la objetividad del entendimiento que, como emoción y entendimiento, y como subjetiva y objetivo, se interponen, y por eso, conjugándose se equilibran.

Tiene el arte para nacer que ser de un individuo; para no morir, que parecer extraño a él. Debe nacer en el individuo de, que no en, lo que él tiene de individual. En el artista nato la sensibilidad, subjetiva y personal, es, por serlo, objetiva e impersonal también. Vemos así que en tal sensibilidad se contiene ya, como instinto, el entendimiento; que hay por tanto fusión, y no sólo conjunción, de los dos elementos del espíritu.

La sensibilidad conduce normalmente a la acción, el entendimiento a la contemplación. El arte, donde estos dos elementos se funden, es una contemplación activa, una acción detenida. Esta fusión, compuesta en su origen, simple en su resultado, la figuraron los griegos en Apolo, cuya acción es la melodía. No tiene, con todo, validez como arte esa doble unidad sino con sus elementos, además de unidos, equivalentes.

Pobre de sensibilidad y de persona, el arte es una matemática sin verdad. Por mucho que un hombre aprenda, nunca aprende a ser quien no es; y si no fuere artista, no será artista. Y del arte que finge se dirá lo que Escalígero dijo de Erasmo: «Ex alieno ingenio poeta, ex suo versificator» (poeta por el ingenio ajeno, versificador por el propio).

Pobre de entendimiento, a su vez, y de la objetividad que hay en él, en el genio sobresale la locura en que se funda, en el talento la extrañeza en que se fundamenta, en el ingenio la singularidad en que tiene origen. El individuo mata la individualidad.

En el arte buscamos nuestro perfeccionamiento directo; podemos buscarlo temporal, constante o permanente. Nuestra índole y

las circunstancias determinarán la especie, que es también el grado, de nuestra elección.

Perfeccionamiento temporal no hay sino el del olvido; porque, como forzosamente lo que tenemos de malo está en nosotros, perfeccionarnos temporalmente, esto es, sin perfeccionamiento, no puede ser otra cosa que olvidarnos de nosotros y de la imperfección que somos. Aportan por naturaleza este olvido las artes inferiores —la danza, el canto, la representación— cuyo fin específico es entretener y distraer y que, si exceden ese fin, también a sí mismas se exceden.

Perfeccionamiento constante quiere decir, no el perfeccionamiento, sino la presencia constante de estímulos para el mismo. No hay sin embargo sino estímulos exteriores. Serán tanto más fuertes cuanto más exteriores; serán tanto más exteriores cuanto más físicos y concretos. Aportan por naturaleza este estímulo constante las artes superiores concretas —la pintura, la escultura, la arquitectura— cuyo fin específico es el de adornar y embellecer. Constantes como perfeccionamiento, son, sin embargo, permanentes como estímulo de éste; de ahí que sean superiores. Pueden, no obstante, admitir, como todo concreto, una animación de lo abstracto. En la medida en que lo hagan, sin desertar de su objetivo, se sobrepasarán a sí mismas.

El perfeccionamiento permanente no puede darse sino por aquello que en el hombre es ya más permanente y está más perfeccionado. Actuando sobre ese elemento del espíritu y avivándolo se hará que el hombre viva cada vez más en él, se le hará vivir una vida cada vez más perfecta. La abstracción es el último resultado de la evolución del cerebro, la última revelación que en nosotros hizo el destino de sí mismo. La abstracción es además sustancialmente permanente; en ella, y en la operación de ella a que llamamos razón, no vive el hombre siervo de sí, como en la sensibilidad, ni opina superficialmente del ambiente, como con el entendimiento: vive y piensa *sub specie aeternitatis*, desprendido y profundo. En ella, pues, y por ella, se debe efectuar el perfeccionamiento permanente del hombre. Las artes que por naturaleza aportan tal perfeccionamiento son las artes superiores abstractas: la música y la literatura, e incluso la filosofía, que abusivamente se coloca entre las ciencias como si fuera algo más que el esfuerzo del espíritu por representarse mundos imposibles.

Sin embargo, así como cualquiera de las artes superiores puede descender al nivel de la más baja, si se entrega al propósito que a ésta naturalmente conviene, así también las inferiores y las concre-

tas pueden, en cierto modo, alzarse al de la más alta. De este modo, todo arte, sea cual sea su lugar natural, debe tender a la abstracción de las artes mayores.

Tres son los elementos abstractos que puede haber en cualquier arte y que pueden por tanto sobresalir en él: la ordenación lógica del todo en sus partes, el conocimiento objetivo de la materia que informa, y la preeminencia en ella de un pensamiento abstracto. En cualquier arte es posible que estos elementos se manifiesten en mayor o menor grado, aunque sólo en las artes abstractas, y sobre todo en la literatura, que es la más completa, puedan manifestarse enteramente.

La misma abstracción es también el estado supremo de la ciencia. Tiende ésta a ser matemática, esto es, abstracta, a medida que se desarrolla y perfecciona. Es pues en el nivel de la abstracción donde el arte y la ciencia se conjugan, alzándose ambos como dos caminos en la cima a la que ambos llevan. Este es el imperio [de] *Athenea*, cuya acción es la Armonía.

Sin embargo, así como toda ciencia se dirige hacia la matemática y se dirige por eso hacia una abstracción concreta, aplicable a la realidad y verificable en sus movimientos físicos, ningún arte, por mucho que se eleve, puede desprenderse del entendimiento y la sensibilidad, de cuya fusión se creó y tuvo origen. Donde no haya armonía, equilibrio de elementos opuestos, no habrá vida*. Representa *Apolo* el equilibrio de lo subjetivo y lo objetivo; figura *Athenea* la armonía de lo concreto y lo abstracto. El arte supremo es el resultado de la armonía entre la particularidad de la emoción y el entendimiento, que son del hombre y del tiempo, y la universalidad de la razón que, para ser de todos los hombres y tiempos, no es de hombre ni tiempo alguno. El producto así formado tendrá vida como concreto, organización como abstracto. Esto lo estableció *Aristóteles*, de una vez para siempre, con aquella frase suya que es toda la estética: un poema, dijo, es un animal**.

Existe aún el prejuicio, nacido de atender sólo a las formas inferiores del arte, o de atender inferiormente a todas, de que el arte debe dar placer o alegría. Nadie piense, olvidando sus grandes fines, que el arte supremo debe darle alegría, ni, incluso si le satisface, satisfacción. Si el arte ínfimo tiene como deber entretener, si el medio tiene por misión embellecer, elevar es el fin del arte

* «No habrá ciencia ni arte porque ni siquiera habrá vida», en TCI.

** *Aristóteles*, 1451 a (*Poet.* VII, 4-5).

supremo. Por eso, todo arte superior es, al contrario de los otros dos, profundamente triste. Elevar es deshumanizar y el hombre no se siente feliz donde ya no se siente hombre. Es cierto que el gran arte es humano; el hombre es, empero, más humano.

Todavía por otro camino nos entristece el gran arte. Constantemente nos señala nuestra imperfección: ya porque, pareciéndonos perfecto, se opone a lo que tenemos de imperfectos; ya porque, no siendo tampoco perfecto, es la mayor señal de la imperfección que somos.

Por eso los griegos, padres humanos del arte, eran un pueblo infantil y triste. Y el arte no es acaso, en su forma suprema, más que la infancia triste de un dios futuro, la desolación humana de la inmortalidad presentida.

FERNANDO PESSOA

2. ¿QUÉ ES LA METAFÍSICA?*

En la opinión de Fernando Pessoa, expresada en su ensayo *Athena*, la filosofía, esto es, la metafísica, no es una ciencia sino un arte. No creo que sea así. Me parece que Fernando Pessoa confunde lo que es el arte con lo que no es ciencia. Ahora bien, lo que no es ciencia tampoco por eso es necesariamente arte: es simplemente no-ciencia. Naturalmente, Fernando Pessoa piensa que como la metafísica no llega, ni puede aparentemente llegar, a ninguna conclusión verificable, no es una ciencia. Olvida que lo que define una actividad es su fin; y el fin de la metafísica es idéntico al de la ciencia —conocer hechos— y no al del arte —transformar hechos. Las ciencias realizan ese fin de conocer hechos —lo realizan unas más, otras menos— porque los hechos que pretenden conocer son definidos. La metafísica intenta conocer hechos in— o mal definidos. Pero, antes de conocidos, todos los hechos son indefinidos y toda ciencia está en relación a ellos en el estado de la metafísica. Llamaré a la metafísica por eso, no un arte, sino una *ciencia virtual*, ya que tiende a conocer y todavía no conoce. Si seguirá siempre siendo virtual, si no seguirá siéndolo, si hay otro «plano» o vida donde deje de ser virtual, son cosas que ni yo ni Fernando Pessoa sabemos, porque verdaderamente no sabemos nada.

* Publicado en *Athena*, 2; noviembre de 1924. Lo reproduce Sena en PDE (pp. 105-113) de donde traducimos. Actualmente en TCI (pp. 241-248).

Repare Fernando Pessoa en que la sociología es una ciencia tan virtual como la metafísica. ¿A qué conclusión, por escasa que sea, se ha llegado ya en sociología? Positivamente, a ninguna. Un congreso de sociología no consiguió, pese a ocuparse de ello, definir dicha ciencia. La política moderna es tan complicadamente confusa porque el espíritu moderno nos obliga (tal vez sin razón) a buscar una ciencia para todo, y, como aquí no tenemos una ciencia sino sólo la preocupación de tenerla, cada uno toma como absoluta la sociología relativa —esto es, nula— que ha inventado o que, más o menos imperfectamente, ha tomado de otro que tampoco sabía nada del asunto. Compare Fernando Pessoa las discusiones de los escolásticos con, sobre todo, las de los socialistas, comunistas y anarquistas modernos. Es la misma locura especulativa, dejando aparte que los escolásticos eran sutiles, disciplinados en el raciocinio e inofensivos, y los modernos «avanzados» (como a sí mismos se llaman como si hubiera «avance» donde no hay ciencia), son estúpidos, confusos y, dada la pseudosemicultura de la época, incómodos. Discutir cuantos ángeles pueden posarse sin dificultad sobre la punta de una aguja puede ser inútil; pero no es menos inútil, y sin duda es más divertido, que discutir sobre cuál será o debe ser el régimen humanitario (¿y por qué no antihumanitario?) y equitativo (¿y por qué no más injusto y desigual que el presente?) en que vivirá la humanidad futura (¿y qué sabemos nosotros, que ignoramos toda y cualquier ley sociológica —que desconocemos por tanto, incluso bajo su acción, qué fuerzas naturales en la actualidad nos gobiernan y arrastran y hacia dónde— qué será la humanidad futura, qué querrá, pues puede que no quiera para sí lo que cualquiera de nosotros quiere para ella, o incluso si habrá una humanidad futura o un cataclismo que destruya la tierra y nuestra sociología todavía incompleta, y los humanitarismos de bizantinos que no saben leer?).

Repare además Fernando Pessoa en el hecho, que por otra parte cita a otro respecto, de que, a medida que se perfecciona, la ciencia tiende a ser matemática, a reducir todo a fórmulas «abstractas», precisas, donde es máxima la liberación de las «ecuaciones personales», esto es, de los errores de observación y coordinación producidos por la falibilidad de los sentidos y del entendimiento del observador (1). Ahora bien «fórmulas abstractas» es justamente

(1) Conviene hacer, para prevención de los legos, una observación a este respecto, aunque resulte digresiva. Al aproximarse al estado matemático, las ciencias se hacen más precisas: es dudoso sin embargo que se hagan por eso más

lo que la metafísica busca. Y la matemática, en sus niveles «superiores», confina con la metafísica o, por lo menos, con ideas metafísicas. Todo esto no quiere decir, es cierto, que la metafísica llegue a ser más que una ciencia virtual o que no llegue a ser más. Quiere decir tan sólo que no es efectivamente un arte, sino una ciencia virtual.

Sorprenderán quizá estas consideraciones a quienes leyeron en *Portugal Futurista* (1917) mi *Ultimatum*. En dicho *Ultimatum* se lee una opinión sobre la filosofía que parece, salvo en que la precedió, exactamente la misma que la de Fernando Pessoa. No es realmente así. La conclusión práctica puede que sea idéntica realmente, pero la conclusión teórica, que es la práctica de una teoría, es diferente.

Mi teoría era en resumen que: 1.º se debe sustituir la filosofía por filosofías, esto es, cambiar de metafísica como de camisa, sustituyendo la búsqueda metafísica de la verdad por la búsqueda metafísica de la emoción y el interés; y que, 2.º, se debe sustituir la metafísica por la ciencia.

Es fácil ver cómo esta teoría, aunque tenga en la práctica casi los mismos resultados que el pensamiento de Fernando Pessoa, es diferente de dicho pensamiento. *No rechazo la metafísica, rechazo todas las ciencias virtuales*, esto es, todas las ciencias que todavía no se han acercado al estado —¡atención!— «matemático»; pero para no desaprovechar dichas ciencias virtuales que, puesto que existen, representan una necesidad humana, *las hago artes*, o, mejor, propongo que se las haga artes —de la metafísica, metafísicas diversas, tratando de organizar sistemas del universo coherentes y divertidos pero sin ligarlos a ninguna intención de veracidad, exactamente como se describe y expone en arte una emoción interesante, sin

ciertas. Tanto los matemáticos puros como los legos en matemáticas tienden a atribuir a esa ciencia un carácter de «certeza» que no es necesariamente exacto. La matemática es un lenguaje perfecto, nada más. Hay que tener en cuenta la relatividad de los propios principios matemáticos, no la simple relatividad condicional, conocida hace mucho por todos los que saben que para muchas aplicaciones prácticas, esto es, verdaderamente científicas de la matemática es preciso introducir coeficientes de corrección, sino una relatividad incluso incondicional, sobradamente demostrada ya, por ejemplo y para la geometría, por la existencia de geometrías no euclidianas, tan «verdaderas» en su aplicación como la «clásica». Conviene también advertir a los mismos legos que la expresión «relatividad» es usada aquí en su sentido tradicional y lógico, y no en el sentido, por otra parte absurdo y desafortunado, en que se llama «de la relatividad» a la teoría de Einstein, que es simplemente una teoría, restringida primero, generalizada después, del movimiento relativo. (N. del A.)

que se tenga en cuenta si corresponde o no a una verdad objetiva de cualquier clase.

Por la misma razón por la que sustituyo por partes [sic] las ciencias virtuales en el campo subjetivo, para no desamparar el deseo o ambición humana que las hace existir y exige, como todos los deseos, una satisfacción aunque ilusoria, sustituyo las ciencias virtuales por las ciencias reales en el campo objetivo.

Pongamos todavía más en claro el desacuerdo entre Fernando Pessoa y yo. Para él la metafísica es *esencialmente* arte, y la sociología, de la que no habla, es naturalmente ciencia. Para mí las dos son, y de igual modo *esencialmente*, ciencias que sin embargo no han llegado a serlo todavía, ni acaso lleguen nunca, pero por una razón extrínseca y no intrínseca. Propongo entonces que se las sustituya por artes *en tanto* no sean efectivamente ciencias, lo cual puede ser que no suceda nunca, dándose en la práctica, entre mi teoría y la de Fernando Pessoa, esa coincidencia de resultados que no es rara entre teorías no sólo distintas sino absolutamente opuestas.

Aclaro todavía más... La metafísica puede ser una actividad científica, pero también puede ser una actividad artística. Como actividad científica, aunque sea virtual, procura *conocer*; como actividad artística, procura *sentir*. El campo de la metafísica es lo abstracto y lo absoluto. Ahora bien, lo abstracto y lo absoluto pueden ser sentidos, y no sólo pensados, por la simple razón de que todo puede ser y es sentido. Lo abstracto puede ser considerado, o sentido, como no-concreto o como directamente abstracto, esto es, de forma relativa o absoluta. La emoción de lo abstracto como no-concreto, es decir indefinido, es la base y hasta la esencia del sentimiento *religioso*, incluyendo en este sentimiento tanto la religiosidad del más allá como la religiosidad laica de una humanidad futura, porque así que se forma una visión de una humanidad *definitiva*, o de un ideal político *definitivo*, esto es, absoluto, se siente no concretamente, porque se siente en relación a la realidad concreta, pero en oposición al «flujo y reflujo eterno» que es su base. La emoción de lo abstracto como abstracto, esto es, definido, es la base o incluso la esencia del sentimiento *metafísico*. El sentimiento metafísico y el religioso son directamente opuestos, lo que se ve claramente en la infecundidad metafísica (la falta de grandes originalidades metafísicas) en épocas como la nuestra, cuando la especulación social utópica es el fenómeno que destaca, y no habría ninguna metafísica si no hubiera del otro lado deficiencias del espíritu religioso y esa libertad de pensamiento que

estimula toda clase de especulación; o como la Edad Media, perdida en la adaptación teológica de metafísicas griegas, y en cuya noche caliginosa sólo brilla metafísicamente de vez en cuando el breve astro de una herejía.

El sentimiento religioso es completamente irracionalizable, no puede haber teología o sociología utópica sino por engaño o enfermedad. El sentimiento metafísico es racionalizable, como todo sentimiento de algo definido al que basta hacerse *enteramente* definido para convertirse en materia racional o científica. Yo simplemente propongo que la materia de la metafísica, *en tanto* no está enteramente definida, y por tanto en estado de ser pensada y de que la metafísica se convierta en ciencia, sea al menos *sentida*, y la metafísica sea arte; puesto que todo, bueno o malo, verdadero o falso, tiene al final, porque existe, un derecho *vital* a existir.

Mi teoría estética y social en el *Ultimatum* se resume en esto: la irracionalización de las actividades que no son (al menos todavía) racionalizables. Como la metafísica es una ciencia virtual y la sociología es otra, propongo la irracionalización de las dos; esto es, la metafísica convertida en arte, lo que la irracionaliza porque le quita su finalidad propia; y la sociología convertida solamente en política, lo que la irracionaliza porque la convierte en práctica cuando es teórica. No propongo la sustitución de la metafísica por la religión ni de la sociología por el utopismo social, porque eso no sería irracionalizar, sino subracionalizar esas actividades, dándoles no una finalidad distinta sino un grado inferior de su propia finalidad.

En resumen, esto es lo que defendí en mi *Ultimatum* y las teorías política y estética, enteramente originales y nuevas, que propongo en esa proclama son, por una razón lógica, enteramente irracionales: exactamente como la vida.

ALVARO DE CAMPOS

3. APUNTES PARA UNA ESTÉTICA NO ARISTOTÉLICA*

I

Todo el mundo sabe hoy, cuando se entera, que hay geometrías llamadas no euclidianas, esto es, que parten de postulados diferentes de los de Euclides y llegan a conclusiones diferentes. Cada una de estas geometrías tiene un desarrollo lógico: son sistemas interpretativos independientes, independientemente aplicables a la realidad. Fue fecundo en matemáticas, y no sólo en matemáticas (Einstein le debe bastante), este proceso de multiplicar las geometrías «verdaderas» y hacer, por así decirlo, abstracciones de distintos tipos en la misma realidad objetiva.

Ahora bien, así como se pueden formar, se han formado, y ha sido útil que se formen, geometrías no euclidianas, no sé qué razón podrá invocarse para que no puedan formarse, no se formen, y no sea útil que se formen, estéticas no aristotélicas.

Hace mucho tiempo que, sin reparar en que lo hacía, formulé una estética no aristotélica. Quiero dejar escritos estos apuntes para ella, en paralelismo, no sé si modesto, con la tesis de Riemann sobre la geometría clásica.

Llamo estética aristotélica a la que pretende que el fin del arte es la belleza, o por decir mejor, la producción en los otros de la misma impresión que la que nace de la contemplación o sensación de las cosas bellas. Para el arte clásico —y sus derivados: el romántico, el decadente y otros tales— la belleza es el fin; divergen sólo los caminos hacia ese fin, exactamente igual que en matemáticas pueden hacerse diversas demostraciones del mismo teorema. El arte clásico nos dio obras grandes y sublimes, lo que no quiere decir que la teoría de la construcción de esas obras sea cierta, o que sea la única teoría «cierta». Frecuentemente, además, tanto en la vida teórica como en la práctica, se llega a un resultado cierto por medio de procedimientos incorrectos o hasta equivocados.

Creo poder formular una estética basada no en la idea de belleza, sino en la de *fuerza*, tomando, está claro, la palabra fuerza en su sentido abstracto y científico, pues, si fuese en el vulgar, se trataría, en cierto modo, sólo de una forma disfrazada de belleza. Esta nueva estética, a la par que admite por buenas gran número de

* La primera parte apareció en el n.º 3 de *Athena* (Diciembre 1924), la segunda en el n.º 4 (Enero 1925). Fue recogido en su totalidad en PDE (pp. 115-130). Actualmente puede encontrarse en TCI (pp. 249-261). Traducimos de PDE.

obras clásicas —admitiéndolas sin embargo por una razón diferente de la de los aristotélicos, que fue naturalmente también la de sus autores— establece una posibilidad de que se construyan nuevos tipos de obras de arte que quien sustente la teoría aristotélica no podría prever o aceptar.

El arte para mí es, *como toda actividad*, un indicio de fuerza o energía; pero como el arte es producido por entes vivos y es, por tanto, un producto de la vida, las formas de la fuerza que se manifiestan en el arte son las formas de la fuerza que se manifiestan en la vida. Ahora bien, la fuerza vital es doble, de integración y de desintegración —anabolismo y catabolismo como dicen los fisiólogos—. Sin la coexistencia y equilibrio de estas dos fuerzas no hay vida, pues la pura integración es la ausencia de la vida y la pura desintegración es la muerte. Como estas fuerzas esencialmente se oponen y se equilibran para que haya, y en tanto en cuanto hay, vida, la vida es una acción acompañada automática e intrínsecamente de la reacción correspondiente. Y es en el automatismo de la reacción donde reside el fenómeno específico de la vida.

El valor de una vida, esto es, la vitalidad de un organismo, reside por tanto en la intensidad de su fuerza de reacción. Como esta reacción es, sin embargo, automática y equilibra la acción que la provoca, igual, esto es, igualmente grande, tendrá que ser la fuerza de acción, esto es, de desintegración. Para que haya intensidad, o valor vital (en el concepto de vida no puede haber otro concepto de valor que no sea el de intensidad, esto es, de grado de vida), o vitalidad, es forzoso que esas dos fuerzas sean ambas intensas pero iguales, pues, si no lo fuesen, no sólo no habría equilibrio sino que además una de las fuerzas sería pequeña, por lo menos en relación a la otra. Así pues el equilibrio vital no es un hecho directo —como quieren para el arte (no olvidemos el fin de estos apuntes) los aristotélicos— sino el resultado abstracto del encuentro de dos hechos.

Ahora bien, el arte, como está hecho porque es sentido y para ser sentido —sin lo cual sería ciencia o propaganda— se basa en la sensibilidad. La sensibilidad es, pues, la *vida* del arte. Por tanto, dentro de la sensibilidad tienen que darse la acción y la reacción que hacen vivir al arte, la desintegración y la integración que, equilibrándose, le dan vida. Si en el arte la fuerza de integración viniera de fuera de la sensibilidad, vendría *de fuera de la vida*; no se trataría de una reacción automática o natural, sino de una reacción mecánica o artificial.

¿Cómo aplicaremos al arte el principio vital de integración y

desintegración? El problema no ofrece dificultades; como la mayoría de los problemas, para resolverlo basta ver bien de qué problema se trata. Yendo al aspecto fundamental de la integración y la desintegración, esto es, a su manifestación en el llamado mundo inorgánico, vemos que la integración se manifiesta como *cohesión*, la desintegración como *quebrantabilidad*, esto es, tendencia a que, por causas (en este nivel) macroscópicamente externas casi todas —perpetuamente operantes, además, en mayor o menor grado—, el cuerpo se escinda, se quiebre, deje de ser el cuerpo que es. En el llamado mundo orgánico se mantienen, variando el nombre porque también la forma de manifestación, estas dos fuerzas.

En la sensibilidad el principio de cohesión proviene del individuo a quien esa sensibilidad caracteriza, o, mejor, esa forma de sensibilidad, porque la forma —tomando este término en el sentido abstracto y completo— define el compuesto individualizado. En la sensibilidad el principio de quebrantabilidad está en variadísimas fuerzas, en su mayoría externas que, sin embargo, se reflejan en el individuo físico a través de la no sensibilidad, esto es, de la inteligencia y la voluntad: la primera tiende a desintegrar la sensibilidad perturbándola, insertando en ella elementos (ideas) generales y por tanto necesariamente opuestos a los individuales, tornando la sensibilidad humana, en lugar de personal; la segunda tiende, a desintegrar la sensibilidad limitándola, extrayéndole todos los elementos que no sirvan, o por excesivos para la acción en sí, o por superfluos para la acción rápida y perfecta, tornando la sensibilidad centrífuga en vez de centrípeta.

Contra estas tendencias destructivas reacciona la sensibilidad para cohesionar y, como toda *vida*, reacciona con una forma especial de cohesión que es la *asimilación*, esto es, la conversión de los elementos de las fuerzas extrañas en elementos propios, en sustancia suya.

Así, al contrario de la estética aristotélica que exige que el individuo generalice o humanice su sensibilidad, necesariamente particular y personal, en esta teoría el trayecto indicado es inverso: lo general debe ser particularizado, lo humano se debe personalizar, lo «exterior» se debe tornar «interior».

Creo que esta teoría es más lógica —si es que hay lógica— que la aristotélica; y lo creo por la sencilla razón de que en ella el arte resulta opuesto a la ciencia, lo que en la aristotélica no ocurre. La estética aristotélica, como la ciencia, va, en arte, de lo particular a lo general; esta teoría va, en arte, de lo general a lo particular, al contrario de la ciencia que, en efecto y sin duda, va de lo particular

a lo general. Y como ciencia y arte son, como es intuitivo y axiomático, actividades opuestas, deben ser opuestos sus modos de manifestación y será más probablemente cierta la teoría que presente esos modos como realmente opuestos que la que los presente como convergentes o semejantes.

II

El arte es por encima de todo un fenómeno social. Ahora bien, en el hombre hay dos cualidades directamente sociales, esto es, directamente relacionadas con su vida social: el espíritu gregario, que lo hace sentirse igual a los otros hombres o parecido a ellos, y aproximarse por tanto a ellos, y el espíritu individual o separativo, que lo hace apartarse de ellos, situarse en oposición a ellos, ser su oponente, su enemigo o su semienemigo. Un individuo es al mismo tiempo individuo y humano: difiere de todos los demás y se parece a todos los demás.

Una vida social sana resulta en el individuo del equilibrio entre estos dos sentimientos: una fraternidad agresiva define al hombre social y sano. Ahora bien, si el arte es un fenómeno social, en el ser social está ya el elemento gregario; falta saber dónde está el elemento separativo. No lo podemos buscar fuera del arte, porque entonces habría en el arte un elemento extraño, y sería en esa medida menos arte; tenemos que buscarlo dentro del arte, esto es, el elemento separativo ha de manifestarse en el arte también y *como arte*.

Quiere esto decir que en el arte, que es sobre todo un fenómeno social, tanto el espíritu gregario como el separativo han de asumir la *forma social*.

Ahora bien, el espíritu separativo, antigregario, tiene, claro está, dos formas: el apartamiento de los demás y la imposición del individuo sobre los demás, la sobreposición del individuo a los demás —el *aislamiento* y el *dominio*. De estas dos formas la segunda es la *forma social*, pues aislarse es dejar de ser social. El arte es, por tanto, antes que nada, *un esfuerzo para dominar a los demás*. Hay, evidentemente, varias maneras de dominar o intentar dominar a los demás, el arte es una de ellas.

Ahora bien, hay dos procedimientos para dominar o vencer: captar y subyugar. Captar es el modo gregario de dominar o vencer, subyugar es el modo antigregario de dominar o vencer.

Ahora bien, existen estos dos procedimientos en todas las actividades sociales superiores, porque fatalmente no pueden exis-

tir otros; y si me refiero especialmente a las actividades sociales superiores es porque son éstas, ya que son superiores, las que conllevan la idea de dominio. Son tres las actividades sociales superiores: la política, la religión y el arte. En cada una de estas ramas de la actividad social superior existe el proceso de captación y el proceso de subyugación.

En política existe la democracia, que es la política de captación, y la dictadura, que es la política de subyugación. Es democrático todo sistema que vive de agradar y captar —ya sea la captación oligárquica o plutocrática de la democracia moderna, que, en el fondo, no capta sino a ciertas minorías que incluyen o excluyen a la mayoría auténtica; ya sea la captación mística y representativa de la monarquía medieval, único sistema, por consiguiente, verdaderamente democrático, pues sólo la monarquía, por su carácter esencialmente místico, puede captar las mayorías y los conjuntos, orgánicamente místicos en su profunda vida mental. Es dictatorial todo sistema político que vive de subordinar y subyugar —ya sea el despotismo artificial del tirano de fuerza física, inorgánico e irrepresentativo, como en los imperios decadentes y en las dictaduras *políticas*; ya sea el despotismo natural del tirano de fuerza mental, orgánico y representativo, enviado oculto, en la ocasión de su hora, de los destinos subconscientes de un pueblo.

En religión existe metafísica, que es la religión de la captación, porque intenta insinuarse por el raciocinio, y explicar o probar es querer captar; y existe la religión propiamente dicha, que es el sistema de subyugación, porque subyuga mediante el dogma improbable y mediante el ritual inexplicable, obrando así directa y superiormente sobre la confusión de las almas.

Como en política y religión sucede en arte. Hay un arte que domina captando, otro que domina subyugando. El primero es el arte según Aristóteles, el segundo es el arte según lo entiendo y definiendo. El primero se basa naturalmente en la idea de belleza, porque se basa en lo que *agrada*; se basa en la inteligencia, porque se basa en lo que, por ser general, es comprensible y por eso agradable; se basa en la unidad artificial, *construida* e inorgánica, y por tanto visible, como la de una máquina, y por eso apreciable y agradable. La segunda se basa naturalmente en la idea de *fuerza*, porque se basa en lo que *subyuga*; se basa en la *sensibilidad*, porque la sensibilidad es particular y personal, y dominamos con aquello que en nosotros es particular y personal, porque, si no fuese así, dominar sería perder la personalidad o, en otras palabras, ser dominado; y se basa en la unidad espontánea y orgánica,

natural, que puede o no ser sentida, pero nunca ser vista o visible porque no está allí para ser vista.

Todo arte parte de la sensibilidad y en ella realmente se basa. Pero, mientras el artista aristotélico subordina su sensibilidad a su inteligencia para poder tornar esa sensibilidad humana y universal, o sea, para poderla tornar accesible y agradable, y así poder *captar* a los demás, el artista no aristotélico todo lo subordina a su sensibilidad, todo lo convierte en sustancia de sensibilidad para así, tornando su sensibilidad *abstracta* como la inteligencia (sin dejar de ser sensibilidad), *emisora* como la voluntad (sin que por eso sea voluntad), convertirse en *un foco emisor abstracto sensible* que fuerce a los demás, quieran o no, a sentir lo que él sintió, que los domine por la fuerza inexplicable, como el atleta más fuerte domina al más débil, como el dictador espontáneo subyuga a todo el pueblo (porque es la completa síntesis de él y más fuerte por eso que su suma total), como el fundador de religiones convierte dogmática y absurdamente las almas ajenas en la sustancia de una doctrina que, en el fondo, no es sino él mismo.

El artista verdadero es un foco dinámico; el artista falso o aristotélico es un mero aparato transformador, destinado tan sólo a convertir la corriente continua de su propia sensibilidad en la corriente alterna de la inteligencia ajena.

Ahora bien, entre los artistas «clásicos», esto es, aristotélicos, hay verdaderos y falsos artistas; y también entre los no aristotélicos hay verdaderos artistas y simples simuladores —porque la teoría no hace al artista, sino el haber nacido artista. Lo que sin embargo entiendo y defiendo es que todo verdadero artista está dentro de mi teoría, créase él aristotélico o no; y que todo falso artista entra dentro de la teoría aristotélica, incluso pretendiendo ser no aristotélico. Es esto lo que queda por explicar y demostrar.

Mi teoría estética se basa —al contrario de la aristotélica que se asienta en la idea de belleza— en la idea de fuerza. Ahora bien, la idea de belleza puede ser una fuerza. Cuando la «idea» de belleza es una «idea» de la sensibilidad, una *emoción* y no una idea, una disposición sensible del temperamento, esa «idea» de belleza es una fuerza. Sólo cuando es una simple idea *intelectual* de belleza no es una fuerza.

Así el arte de los griegos también es grande según mi criterio, y lo es sobre todo según mi criterio. La belleza, la armonía, la proporción no eran para los griegos conceptos de su inteligencia, sino disposiciones íntimas de su sensibilidad. Por eso eran *un pueblo de estetas*, buscando, exigiendo la belleza *todos, en todo*,

siempre. Por eso *emitieron* con tal violencia su sensibilidad sobre el mundo futuro que aún vivimos súbditos de la opresión de esa sensibilidad. Nuestra sensibilidad, sin embargo, es ya tan diferente —de trabajada que ha sido por tantas y tan prolongadas fuerzas sociales— que ya no podemos recibir esa emisión con la sensibilidad, sino sólo con la inteligencia. Ha consumado este desastre estético nuestro la circunstancia de que hemos recibido en general esa emisión de la sensibilidad griega a través de los romanos y los franceses. Los primeros, aunque próximos a los griegos en el tiempo, eran, y fueron siempre, hasta tal punto incapaces para el sentimiento estético que tuvieron que valerse de la inteligencia para *recibir* la emisión de la estética griega. Los segundos, estrechos de sensibilidad y seudovivaces de inteligencia, capaces por tanto de «gusto» pero no de emoción estética, deformaron la ya deformada romanización del helenismo, fotografiaron elegantemente la pintura romana de una estatua griega. Ya es grande, para quien sepa medirla, la distancia que va desde *La Ilíada* a *La Eneida* —tan grande que ni siquiera la oculta una traducción; la de un Píndaro a un Horacio parece infinita. Pero no es menor la que separa incluso a un Homero bidimensional como Virgilio, o a un Píndaro en proyección de Mercator como Horacio, de la estupidez muerta de un Boileau, de un Corneille, de un Racine, de toda la insuperable basura estética del «clasicismo» francés, ese «clasicismo» cuya retórica póstuma aún estrangula y desvirtúa la admirable sensibilidad emisora de Víctor Hugo.

Pero, así como para los «clásicos» o seudoclásicos —los «aristotélicos» propiamente dichos— la belleza puede estar, no en las disposiciones de su sensibilidad, sino sólo en las preocupaciones de su razón, así, para los no aristotélicos postizos, puede la fuerza ser una *idea de la inteligencia* y no una disposición de la sensibilidad. Y así como la simple idea intelectual de belleza no habilita para crear belleza, porque sólo la sensibilidad crea verdaderamente, porque *emite* verdaderamente, así también la simple idea intelectual de fuerza, o de no belleza, no habilita para crear, más que la otra, la fuerza o la no belleza que pretende crear. Por eso hay —¡y en qué abundancia!— simuladores del arte de la fuerza o de la no belleza, que ni crean belleza ni no belleza, porque positivamente no pueden crear nada; que ni hacen arte aristotélico falso, porque no lo quieren hacer, ni arte no aristotélico falso, porque no puede haber arte no aristotélico falso. Pero, a la postre, hacen sin querer, aunque mal, arte aristotélico, porque hacen arte con la inteligencia y no con la sensibilidad. La mayoría, si no la totalidad, de los

llamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas son simples simuladores, no diré que sin talento, pero sí que, sólo algunos, con el talento de la simulación. Lo que escriben, pintan o esculpen puede tener interés, pero es el interés de los acrósticos, de los dibujos a un solo trazo y otras cosas semejantes. Siempre que no se le llame «arte», está bien.

Por lo demás, hasta hoy, fecha en que por primera vez aparece una auténtica doctrina no aristotélica del arte, sólo hubo tres verdaderas manifestaciones de arte no aristotélico. La primera está en los asombrosos poemas de Walt Whitman; la segunda está en los poemas más que asombrosos de mi maestro Caeiro; la tercera está en las dos odas —la *Oda Triunfal* y la *Oda Marítima*— que publiqué en *Orpheu*. No pregunto si esto es inmodestia. Afirmando que es verdad.

ALVARO DE CAMPOS

VII. *Presença**

AMBIENTE**

Ninguna época transmite a otra su sensibilidad; le transmite solamente la comprensión que tuvo de esta sensibilidad. Por la emoción somos nosotros; por la inteligencia somos ajenos. La inteligencia nos dispersa; por eso, a través de lo que nos dispersa, sobrevivimos. Cada época entrega a las siguientes sólo aquello que no fue.

Un dios, en el sentido pagano, esto es, verdadero, no es más que la inteligencia que un ente tiene de sí mismo, pues esa inteligencia que tiene de sí mismo es la forma impersonal, y por eso

* Revista literaria editada en Coimbra por J. Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca y José Régio. La primera serie consta de 54 números, publicados entre marzo de 1927 y noviembre de 1938. La segunda serie consta sólo de dos números (noviembre de 1939 y febrero de 1940). En 1931 Adolfo Casais Monteiro entró a formar parte de la dirección en lugar de B. da Fonseca que había abandonado la revista en el año anterior junto a Miguel Torga y Edmundo de Bettencourt.

** Estas notas se publicaron en el n.º 5 de *Presença*, 4 de junio de 1927, incluidas después en PDE (pp. 131-132), de donde traducimos. Actualmente en TCI (pp. 261-264).

ideal, de lo que es. Formándonos un concepto intelectual de nosotros, formamos un dios de nosotros mismos. Pocos, sin embargo, se forman un concepto intelectual de sí mismos, porque la inteligencia es esencialmente objetiva. Incluso entre los grandes genios son raros los que existieron para sí mismos con plena objetividad.

Vivir es pertenecer a otro. Morir es pertenecer a otro. Vivir y morir son la misma cosa. Pero vivir es pertenecer a otro *por fuera*, y morir es pertenecer a otro *por dentro*. Las dos cosas se asemejan, pero la vida es el lado de fuera de la muerte. Por eso la vida es la vida y la muerte la muerte, pues el lado de fuera es siempre más verdadero que el lado de dentro, tanto que es el lado de fuera el que se ve.

— Toda emoción verdadera es mentira en la inteligencia, pues no se da en ella. Toda emoción verdadera tiene por tanto una expresión falsa. Expresarse es decir lo que no se siente.

Los caballos de la caballería forman la caballería. Sin las monturas, los caballeros serían peones. El lugar hace la localidad. Estar es ser.

Fingir es conocerse.

ALVARO DE CAMPOS

CAPITULO TERCERO
Sobre arte y literatura

El criterio que agrupa los textos aquí reunidos es que estos escritos no tratan directamente de la obra de Pessoa y no constituyen, en los raros casos en que se trata de artículos publicados en vida del poeta, significativas intervenciones de Pessoa en la vida literaria de su país y de su época. Se trata de reflexiones sobre estética, bastante diversificadas, y de trabajos de crítica literaria en sentido estricto.

Las primeras se han agrupado conjuntamente, siguiendo un esquema semejante al de las Páginas de Estética e de Teoría e Crítica Literarias, de las que proceden la mayoría de los textos aquí reunidos. Debido a la escasa entidad de los escritos sobre ocultismo, que sin embargo juzgábamos debían estar representados, se ha optado por incluirlos en esta sección, aunque, en buena parte al menos, están referidos directamente a la obra de Pessoa, y se apartan así un tanto del criterio general. Por otra parte, pese a su escaso interés, los traductores han mantenido una selección del Ensaio sobre o Drama, en consideración a la profunda preocupación de Pessoa por los problemas de la creación dramática.

La segunda sección agrupa trabajos de crítica literaria fragmentarios en su mayoría. Se ha optado por colocar primero los que tratan una temática general, y a continuación los estudios dedicados

a autores concretos, ordenados según la cronología de estos autores. Se incluye aquí la segunda versión del artículo sobre las Canções de António Botto, por estimar que si bien no tiene la importancia de la primera, la comparación de ambas puede interesar al lector.

Por último, se ofrece en sección aparte una amplia selección del Erostratus. Este texto parecía merecedor de tratamiento especial porque, aunque incompleto, muchos de sus capítulos presentan un alto grado de elaboración y forman un conjunto bastante definido, testimonio además de una obsesiva preocupación de Fernando Pessoa. Siguiendo el criterio de los editores portugueses, se incluyen bajo el título de Erostratus algunos fragmentos de Impermanence.

PARTE PRIMERA
Reflexiones generales sobre arte y literatura

I. El artista

1*

[ms.] [¿1908?] PE 118

¿Pues qué es el propio hombre sino un insecto necio y ciego zumbando [?] contra una ventana cerrada? Instintivamente siente tras el cristal una gran luz y el calor. Pero es ciego y no ve; tampoco ve que algo se interpone entre él y la luz. Así, se esfuerza perezosamente [?] por acercarse a ella. Puede alejarse de la luz, pero no puede acercarse más de lo que el cristal permite. ¿Cómo lo ayudará la ciencia? Puede que descubra la aspereza y las nudosidades [?] del cristal, puede que llegue a saber que aquí es más áspero, allí más fino, aquí más tosco, y allí más liso; con todo esto, amable filósofo, ¿cuánto se acercó a la luz? ¿Cuánto más seguro está de ver? Y sin embargo, creo que el hombre de genio, el poeta, consigue de alguna manera esforzarse y a través del cristal ver la luz que hay fuera; siente calor y alegría por haber conseguido llegar mucho más lejos que todos los hombres [?], pero ¿no estará,

* Original en inglés.

aún así, ciego todavía? ¿Estará algo más cerca de saber la verdad eterna?

2

[ms.] [¿1914?] PE 120

El artista en cuanto que artista siente menos que los otros hombres porque o bien produce al mismo tiempo que siente —y en ese caso hay una dualidad de espíritu incompatible con el estar entregado a un sentimiento—, o bien después, pero, para poder hacerlo, debe poder recordar y recordar indica [?] haberlo sentido realmente, aunque sin tener conciencia de ello.

3

[ms.] [¿1914?] PE 37

⟨...⟩ La sinceridad es el gran obstáculo que el artista tiene que vencer. Sólo una larga disciplina, un aprendizaje de no sentir las cosas sino literariamente, pueden llevar el espíritu a esta cima.

4. [DEL ESBOZO PARA UNA RESPUESTA A UNA ENTREVISTA CON
JOSÉ PACHECO, DIRECTOR DE *CONTEMPORÁNEA*]

[dact.] [¿1924?] PE 130-131

En arte todo es lícito, siempre que sea superior. No se permite al hombre común ser antipatriota, porque no tiene una mentalidad superior a la de la especie, y no puede por tanto tenerla superior a la de la especie inmediata, que es la nación a la que pertenece. Se le permite al genio. Ocurre, por ironía, que los grandes genios concuerdan generalmente con los sentimientos normales: Shakespeare era intensa, incluso excesivamente, patriota.

Un genio antipatriota es un fenómeno, no diré corriente, pero sí aceptable. Un obrero antipatriota es sencillamente una bestia.

El hombre de la especie no puede tener opiniones, porque la opinión es del individuo, y en cuanto que un hombre pertenece orgánicamente a una familia, a una clase, a algo que constituya ambiente inmediato y vivo, deja de ser un individuo para ser una célula. Sólo la nación, por ser un ambiente abstracto, ya que

participa del pasado y del futuro, no estorba al alma individual.

El problema de la protección a los artistas, o cualquier problema parecido, no existe en relación al hombre de genio, cuya vida mental es cosa aparte, y que pasa en general incompredido en su época, o, al menos, incompredido justamente en aquello en que es genio.

Se ha de proteger y defender a los artistas, a los escritores que tienen que vivir de su pluma, que no son nunca hombres de genio. El hombre de genio se produce por un conjunto complejo de circunstancias, comenzando por las hereditarias, siguiendo por las ambientales y acabando en episodios mínimos de la suerte.

5. LA INMORALIDAD DE LAS BIOGRAFÍAS

[ms.] [¿1913?] PE 131-132

El genio, el crimen y la locura provienen por igual de una anormalidad, representan, de maneras diferentes, una inadaptación al medio. Si reposan, sin embargo, sobre un mismo fondo degenerativo, si el genio constituye por sí mismo una especie nosográfica, son cosas que no sabemos. Manifestación especial de epilepsia larvada, como quiso precipitadamente Lombroso, o manifestación de una diátesis degenerativa, lo cierto es que el genio es, por su naturaleza, una anormalidad.

Sucede que la imaginación simplista de las multitudes no distingue por instinto entre lo que en la personalidad del hombre superior constituye, o representa, superioridad, y lo que en ella resulta de lo concomitante o irregular, anormalidad psíquica, patentemente tal. En el fondo esta intuición espontánea es justa. En la personalidad todo se liga, se interrelaciona. No podemos «separar», salvo por un proceso analítico conscientemente truncador de la realidad, en la personalidad de Goethe, por ejemplo, la modalidad específica de su ideación literaria y la tendencia alucinadora que, como se sabe, obliga al autoexamen externo; ni podemos separar en la personalidad de Shakespeare la intuición dramática de, por ejemplo, la inversión sexual.

(..)

II. Arte y estética

1

[ms.] [¿1925?] PE 3

El valor esencial del arte consiste en que es el indicio del tránsito del hombre en el mundo, el resumen de su experiencia emotiva de él; y como el hombre vive más realmente en la tierra por la emoción y por el pensamiento que la emoción provoca, su verdadera experiencia la registra en los anales de sus emociones y no en la crónica de su pensamiento científico o en las historias de sus regentes o dueños [?].

Con la ciencia intentamos comprender el mundo que habitamos, pero para servirnos de él, porque el placer o ansia sólo de comprender, habiendo de ser generales, conducen a la metafísica, que es ya un arte.

Dejamos nuestro arte escrito para guía de la experiencia de los venideros y encauzamiento plausible de sus emociones. El arte y no la historia es el maestro de la vida.

2. ARTE-IDEALIZACIÓN

[ms.] [¿1915?] PE 5-6

Todo material artístico reposa sobre una abstracción: la escultura, por ejemplo, desdeña el movimiento y el color; la pintura desdeña la tercera dimensión y, por tanto, el movimiento; la música desdeña todo cuando no sea sonido; la poesía se basa en la *palabra* que es la abstracción suprema y por esencia porque no conserva nada del mundo exterior, porque el sonido accesorio de la palabra no tiene valor sino asociado, por impercibida que sea esa asociación.

El arte, por consiguiente, teniendo siempre por base una abstracción de la realidad, intenta recobrar la realidad idealizando. En la proporción de la abstracción de su material está la proporción en que es preciso idealizar. Y el arte en que es más necesario idealizar es el mayor de todos.

[ms.] [¿1930?] PE 6

Porque el arte nos da no la vida con belleza, que, porque es vida [var.: concreta], pasa, sino la belleza con vida, que, como es belleza [var.: abstracta], no puede perecer.

A cada concepto de la vida corresponde no sólo una metafísica, sino también una moral. Lo que el metafísico no hace porque es falso y el moralista no hace porque es malo, no lo hace el esteta porque es feo.

4. ESTÉTICA

[dact.] [¿1928?] PE 72

La composición de un poema lírico no debe ser hecha en el momento de la emoción, sino en el momento de su recuerdo. Un poema es un producto intelectual, y una emoción, para ser intelectual, tiene, evidentemente, porque no es de por sí intelectual, que existir intelectualmente. Ahora bien, la existencia intelectual de una emoción es su existencia en la inteligencia; esto es, en la memoria, únicamente parte de la inteligencia, propiamente tal, que puede conservar una emoción.

5. ESTÉTICA

[ms.] [¿1925?] PE 122-125

Se identifica a un gran artista (literario) aplicándole la siguiente pregunta crítica: ¿tiene pasión o imaginación o pensamiento? Por ejemplo: los *Lusiadas* de Camoens tienen pasión (el patriotismo), imaginación (el Adamastor, la Isla de los Amores), pero están faltos de pensamiento. Los sonetos de Antero siempre tienen pensamiento, imaginación a veces, pasión nunca (Julio Dantas* nada: no es un gran poeta).

El arquitecto, el pintor, el escultor no pueden mostrar pensamiento, ni tampoco el compositor musical. Pero los tres primeros

* Julio Dantas (1876-1962), miembro de la Academia de las Ciencias de Lisboa y presidente de la misma; destacó especialmente como autor teatral.

pueden mostrar imaginación (aunque no emoción); el segundo emoción, aunque no imaginación. Vemos así nítidamente las diferencias entre las artes.

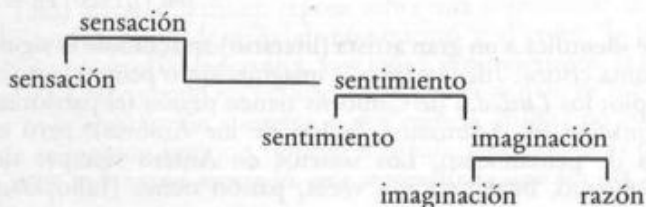
El pintor, si quiere dar una aproximación al pensamiento, sólo puede hacer una cosa: simbolizar; el escultor menos, nada el arquitecto. El músico nunca puede ni dar ni indicar pensamiento. La razón es evidente: la música da la emoción, las artes visuales la imaginación; ahora bien, la emoción no está ligada a la razón, pero la imaginación se le aproxima, es casi una *combinación* de emoción y razón, tiene el carácter no rígido de la emoción (*a mildness*) y la frialdad de la razón. La música es, entre todas las artes, la más intuitiva, la más instintiva, aquella en que los niños llegan a ser notables, porque depende de la emoción y no de la imaginación ni del pensamiento; esto es, la segunda, más que la primera, sin desarrollar en los niños.

Estas consideraciones han incidido en el símbolo. Nos ayudan a comprenderlo. El símbolo es el modo de pensar de los imaginativos (habitual en los intelectuales; voluntario en los intelectuales, si se puede decir así).

Primeramente, primitivamente, el hombre, en quien imaginación y razón no se habían diferenciado todavía, *pensó por símbolos, por imágenes, por metáforas.*

[...]

La imaginación nace primitivamente de la emoción y de la imaginación nace después, como hermana, la razón. Pero —no siendo creadas— cada una está ya contenida en la anterior. Tenemos así que la evolución mental humana es del modo siguiente:



1.º La *repetición* de las sensaciones forma la memoria.

La sensación, al persistir, va dejando algo que *por la memoria* va haciéndose *permanente*. Esta permanencia de la sensación es el *sentimiento*. Pero, a la par de esto, se produjo el mismo proceso en

lo referente a la inteligencia: la memoria ideativa (la otra es la afectiva, pero está en combinación) también se constituye por la repetición de las representaciones; como se forma, en cuanto a la parte afectiva de la psique, el sentimiento, se forma, en cuanto a la parte intelectual, la *noción*, una idea de las cosas.

La misma permanencia que conforma sentimentalmente el sentimiento, conforma intelectualmente la *noción*. Forma [?] [...] del *impulso* repetido: el *deseo*. Tenemos así el segundo grado de la evolución mental. Noción-sentimiento-deseo. El 1.º era en el que estaban esos 3 elementos virtuales en la vida —*sensación-impulso* que eran una unidad más homogénea. Pero los otros 3 no tenían *una* unidad; es preciso no olvidarlo. Más heterogénea, sin embargo, esa unidad comienza influirse mutuamente en sus tres elementos, ayudando a desarrollar lo que cada uno tiene en sí.

Pero los sentimientos y los deseos compelen al ente, cuando los siente, a asociarles *nociones* que la *memoria* había fijado a ciertos sentimientos y deseos asociados en el pasado. Nace así la *imaginación*. Paralelamente, la influencia de los deseos y de las nociones o ideas en los sentimientos hacen que éstos, al ser recordados e incitados por medio de imágenes y recuerdos, formen una cosa nueva: la *emoción* (de la que es ejemplo el *miedo*). Y ocurre lo mismo respecto al deseo, siendo la *pasión* el resultado. (Pasión, emoción e imaginación son tres partes de un todo; por ejemplo: *en el miedo* está inmanente la imaginación representativa del peligro, la emoción del miedo y la *pasión* del temor conduciendo a la acción de huir —lo que se concibe, lo que se siente y a lo que se es impedido—). Es éste el 4.º grado de la evolución mental.

Sin embargo, a medida que nacen en el cerebro representaciones imaginativas (i.e., impulsos de [...] inmediata) el ente los (sic) asocia como sensaciones: tenemos el *pensamiento*. Pensamiento aún no distante de la imaginación.

Todas estas facultades son, no debemos olvidarnos, desarrollos de una sola: la conciencia. Esa conciencia entra a través de todas esas manifestaciones.

Estas facultades forman conjuntos.

P. ej.: la imaginación artística no es la del período de la imaginación, sino *ésta* (ya consolidada) + el pensamiento abstracción.

• 1) El 1.º arte (ya de las aves) es la música. 2) La memoria no es un fenómeno inteligente; es un fenómeno de la conciencia.

6. ESTÉTICA

[dact.] [1916] PE 119-120

Las tres cualidades fundamentales del artista son:

- 1) La originalidad.
- 2) La constructividad, y
- 3) El poder de suspensión.

Son frecuentes las confusiones que oscurecen por completo el verdadero sentido de estas palabras, y es absolutamente importante que esas confusiones se deshagan. Resultan, en general, de la adopción de un ideal artístico restringido por cuya vía se vicia la interpretación de las cosas. Así, muchos no saben distinguir correctamente la originalidad de la excentricidad; una caracteriza al genio, la otra pone de manifiesto al loco. Y, en el mismo punto, lo más frecuente es que no se sepa evaluar bien la originalidad de un autor, porque no se sabe, en general, medir el valor de las influencias que recibe, y de ahí que con frecuencia sea dado como plagio lo que es legítima influencia. Ahora bien, la originalidad es de tres tipos: a) de pensamiento, b) del modo de manifestar ese pensamiento, c) del modo de manifestar esa manifestación; tenemos, por tanto, a) originalidad ideativa, b) originalidad formal (...)

Los románticos confunden generalmente el poder de construcción con el poder de desarrollo, el cual, meramente de por sí, y desprovisto de la base de construcción propiamente dicha, no pasa de una mera facilidad retórica sin gran valor, salvo el episódico.

Si en esos dos puntos son grandes los errores que se cometen, mucho mayores los encierra, casi siempre, el concepto general de «poder de sugestión». Con ese término deseo expresar lo que permite al artista tornar enteramente perspicua su intención y su emoción. Importa mucho —la distinción es de capital relieve— no confundir «poder de sugestión» con «comprensibilidad», como importa no confundir perspicuidad con claridad. Sobre confusiones de esta clase se asienta el error que siempre ha habido —entre personas de escasa sensibilidad— en la crítica a los poetas simbolistas y decadentes —todos aquellos que, en su plenísimo derecho, fueron perspicuos sin ser claros.

7. INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

[dact.] [¿1925?] PE 7-11

Exigir de sensibilidades como las nuestras, sobre las que pesan, por herencia, tantos siglos de tantas cosas, que sientan y por tanto se expresen con la limpidez y la inocencia de sentidos de Safo o de Anacreonte no es legítimo ni razonable. El arte, o la falta de arte, no está en el contenido de la sensibilidad, sino en el uso que de ese contenido se hace.

Distinguiremos en arte, como en todo, un elemento material y uno formal. La materia del arte la da la sensibilidad, la forma la dirige la inteligencia. Y en la forma hay aún que considerar dos partes: la forma concreta o material, que se liga a la materia misma de la obra, y la forma abstracta o inmaterial, que se liga sólo a la inteligencia y depende de sus leyes inmutables.

Son tres las leyes de la forma abstracta y, como son de la forma abstracta, se aplican a todas las artes y a todas las formas de cada arte. Abdicar de ellas es abdicar del arte mismo. Podemos elegir quebrantar tales leyes; sin embargo, eligiéndolo, no podemos presumir que hacemos arte, pues el arte consiste, más que en cualquier otra cosa, en la obediencia a esas leyes. Las tres leyes de la forma abstracta son: la unidad, la universalidad u objetividad y (...).

Por *unidad* se entiende que la obra de arte ha de producir una impresión total definida, y que cada elemento suyo debe contribuir a la producción de esa impresión, no debiendo haber en ella ni elementos que no sirvan para ese fin, ni falta de elementos que puedan servir para ese fin. Es un fallo artístico, por ejemplo, la introducción en un poema de un trecho, por bello que sea, que no tenga relación necesaria con el conjunto del poema, como lo es, más palpablemente, la introducción en un drama de una escena en que, por grande que sea la fuerza o la gracia propia, la acción se detiene, o no progresa o, lo que es peor, se atrasa.

Por *universalidad*, u *objetividad*, se entiende que la obra de arte ha de ser inmediatamente comprensible para quien tenga el nivel mental necesario para poder comprenderla. Cuanto más altamente intelectual sea una obra de arte, mayor será, en principio, su universalidad, pues la inteligencia abstracta —dada la especie humana en el nivel de tenerla— es la misma en todos los tiempos y en todos los lugares, mientras que la sensibilidad varía de época en época y de lugar en lugar.

Cumple aclarar este punto. La obra de arte procede de una impresión o emoción del artista que la construye, impresión o emoción que, como tal, es propia e intransmisible. Si el valor de esa emoción, para quien la siente, es el de ser propia, debe gozarse simplemente sin expresarla. Si su valor es, sin embargo, algo más (...).

Todos sentimos el dolor y el delirio del Rey Lear de Shakespeare; ese delirio, con todo, es diagnosticable como demencia senil, de la cual no podemos tener experiencia, pues quien cae en demencia senil ni puede entender a Shakespeare, ni ninguna otra cosa. ¿Por qué entonces, siendo ese delirio tan característicamente el del demente senil, lo sentimos tanto nosotros, que no tenemos conocimiento de ese delirio? Porque Shakespeare puso en ese delirio sólo lo que hay en él de humano, y apartó lo que sería o particular del individuo Lear o especial del demente senil. Todo proceso mórbido engloba esencialmente el exceso o la disminución de una función, la hipertrofia o la atrofia de un órgano. La desviación, que constituye la enfermedad, radica en la distancia a que queda el exceso o la disminución del nivel normal de la función; en la desemejanza que se establece entre el órgano hipertrofiado o atrofiado y el órgano sano. Así la enfermedad es, al mismo tiempo y en el mismo acto, un exceso o disminución de lo normal y una desviación (o diferencia) de esa normalidad. Si al presentar un caso de enfermedad mental lo presentamos por el lado en que es exceso o disminución de la función normal, lo estamos presentando por eso mismo como ligado a esa función, y será comprensible para quien la tenga; si, por el contrario, lo presentamos por el lado en que es desviación o diferencia, lo estamos presentando por eso mismo como desligado o separado de esa función, e incomprensible, por lo tanto, para quienes no estén en el mismo caso mórbido, que serán pocos, si no poquísimos. Las dos maneras son comparables a la manera racional y a la dogmática o aforística de presentar una conclusión; el raciocinador lleva al oyente o al lector hasta la conclusión por un proceso gradual y, aunque la conclusión sea extraña o paradójica, se torna aceptable en cierto modo al tornarse comprensible el modo de llegar a ella; el dogmático establece la conclusión sin explicar cómo llegó a ella y ocurre, pues no se ve relación entre el punto de partida y el de llegada, que sólo quien haya hecho el razonamiento necesario, o quien acepte la conclusión sin razonamiento, puede convenir en esa conclusión.

Todo cuanto ocurre en una mente humana ha ocurrido ya de algún modo análogo en otra mente humana. Compete, pues, al

artista que quiere expresar determinado sentimiento, p. ej., extraer de ese sentimiento lo que tenga de común con los sentimientos análogos de los demás hombres, y no lo que tenga de personal, de particular, de diferente de esos sentimientos.

La obra de arte, o cualquiera de sus elementos, debe producir una impresión y sólo una; debe tener un sentido y sólo uno, sea sugestivo el proceso o explícito. Esto se ve claramente en el empleo del epíteto en literatura. Mucho se ha clamado contra el empleo de adjetivos extraños o adjuntos a sustantivos con los que parecen no poder ligarse. Sin embargo no hay adjetivos extraños ni es posible construir una frase a la que no se pueda atribuir cualquier sentido. Lo que es necesario es que ese «cualquier sentido» sea sólo uno y no posiblemente uno entre varios. Esquilo en una célebre frase se refiere a la «risa innumerable de las olas»^{*}; el epíteto es de los que se acostumbra a llamar osados, pues todo es osado para quien a nada se atreve. Todo el mundo, sin embargo, comprende la frase, y no le es atribuible más que un sentido. Hay, no obstante, una poetisa francesa que dio a un libro suyo el título, imitado de esta frase, de *O Coração inúmero*^{**}, frase ésta que puede tener varios sentidos, aunque no es cierto que tenga éste o aquél. La «osadía» del epíteto es la misma en el griego y en la francesa; una, sin embargo, es la osadía de la inteligencia, la otra la del capricho.

Pudiera ser, en el caso de un epíteto de este último tipo, que la sensibilidad de varias personas convenga en la misma interpretación, y que esa interpretación sea —lo que también podría no ocurrir— la misma que le dio el autor. Como, no obstante, la sensibilidad es pasajera y local, local y pasajera es también la interpretación que de ella procede.

Estas consideraciones han de ser interpretadas, en relación a las diversas artes, diversamente para cada una, según su materia y fin. Un fragmento musical cuya frescura y alegría me produce a mí una impresión de madrugada, puede producir a otro una impresión de primavera. Como, sin embargo, no es función de la música definir las cosas, sino la emoción que producen, el fragmento produce, en verdad, la misma impresión en mí que en el otro, pues ambos sentimos en él frescura y alegría; el que a mí me recuerde esa frescura la madrugada y a otro la primavera es sólo la traducción personal que cada uno de nosotros hace de la sensación que ha

* *Prometeo encadenado*, 90.

** Anne de Noailles, *Le Coeur Innombrable* (1901).

recibido, pues la sensación abstracta de alegría y de frescura es común a la madrugada y a la primavera. A un tercero, ese mismo fragmento le podría evocar, por ejemplo, cierta escena de amor, o cierto paisaje, sin que en nada se saliese de su fin propio, siempre que esa escena de amor y ese paisaje estén en él asociados a las ideas de frescura y alegría. De idéntica manera la frase de Esquilo «risa innumerable de las olas» no es distinta para mí y para un veneciano porque en mí evoque el Atlántico y en él el Adriático.

8. A. MORA

[ms.] [¿1915?] PE 24-25

El arte es la interpretación individual de los sentimientos generales. Si es la interpretación de sentimientos sólo *individuales*, carece de base para la comprensión ajena. Y deja de tener un límite. Porque, siendo innúmeros los sentimientos individuales, no se puede nunca definir lo que es arte o lo que no es arte, dado que cada cual lleva su arte consigo.

El romanticismo es en el fondo una confesión de debilidad. Lejos de haber sido una renovación del arte, fue una incapacidad de renovarlo. ¿Se habían agotado las fórmulas clásicas? No se habían agotado las fórmulas clásicas, lo que se había agotado era la inspiración dentro de ellas. Para encontrar una nueva inspiración hizo falta saltar fuera de las reglas. Por eso he dicho que el romanticismo —pues es una incapacidad para trabajar dentro de límites— es una incapacidad de renovación artística.

El único modo de renovar el arte es sustituir un concepto del universo por otro. No es menester para ello alterar las formas clásicas del arte. *Basta alterar lo que se expresa para que la expresión quede alterada.* El romanticismo es un intento de reformar el arte *de fuera a dentro, y no de dentro a fuera.*

Si reparamos en cuáles son las cosas esenciales de la poesía, nos convenceremos fácilmente de que son cosas que no es preciso tocar para reformar el arte. Una es la construcción, otra es la *Weltanschauung*.

9. REGRESO DE LOS DIOS: ESTÉTICA

[dact.] [¿1916?] PE 18-20

Se objetará sin duda que, habiendo sentimientos que son vagos, sentimientos que son confusos, impulsos del ánimo (espíritu) que, de confundidos con otros, no se nos presentan claros, es abusivo exigir del artista que los delimite con nitidez como algo que no son.

La respuesta a esta observación está en la pregunta de si esos estados de ánimo son legítimamente representables en arte. El artista subjetivo parte del principio de que el fin de su arte es expresar sus propias emociones. Criterio es éste que el artista objetivo no acepta, y no lo acepta con absoluta razón, porque el arte es el arte objetivo, ya que es algo realizado que sale fuera del artista y no permanece en él como la emoción que lo produce.

De hecho, preguntemos, ¿por qué un pensamiento es confuso, por qué un sentimiento es vago, por qué razón un impulso de la voluntad no se presenta nítido? Para todo es una la razón: el pensamiento no se ha puesto en contacto con la realidad, el sentimiento no se ha comparado con su realización, la voluntad no se ha medido con el exterior.

Una obra de arte es un objeto exterior; obedece por tanto a las leyes a que los objetos exteriores están subordinados en tanto que objetos exteriores.

El artista no expresa sus emociones. Su oficio no es ése. De sus emociones expresa las que son comunes a los demás hombres. Hablando paradójicamente, expresa sólo aquellas emociones suyas que son de los demás. Las emociones que le son exclusivas nada importan a la humanidad. Si un fallo de mi vista me hace ver azul el color de las hojas, ¿qué interés hay en comunicar eso a los demás? ¿Qué ellos vean azul el color de las hojas? No es posible, porque es falso. ¿Que sepan que yo veo las hojas azules? No es preciso, porque ninguna importancia tiene. Todo lo más el fenómeno es curioso, y lo curioso es sentirlo; sentirlo, lo siento yo y no los otros. Así pues, lo que de realmente estético hay en las sensaciones extrañas es que cada uno para sí las guarde y en silencio las goce, si encuentra en ello gozo.

Así, el primer principio del arte es la generalidad. La sensación expresada por el artista debe ser tal que puedan sentirla todos los hombres capaces de comprenderla.

El segundo principio del arte es la universalidad. El artista debe expresar no sólo lo que es de todos los hombres, sino también lo

que es de todos los tiempos. El subjetivismo cristista produjo, además del error personalista, ese otro error, la preocupación de interpretar la época. Es magistral la tantas veces citada frase de Goethe sobre el asunto; en efecto, un hombre de genio sólo por sus defectos es de su época. Nuestra época nos sustrae a la humanidad. Como el artista debe procurar erguirse sobre su personalidad, así debe procurar alzarse más allá de su época.

El tercer principio del arte es, finalmente, la limitación. Esto es, a cada arte corresponde un modo de expresión, de modo que el de la música es diferente del de la literatura, el de la literatura distinto del de la escultura, éste del de la pintura y así con todas las artes. Craso error, pero recientemente extendido, es el de confundir los límites de las artes. Fue cometido por una época en apariencia tan ortodoxa como el siglo XVII de los franceses. Los poetas como Corneille y Racine aplicaron a la poesía la sequedad de expresión, la nitidez de razonamiento que son propias de la prosa. Erró Racine como erró Mallarmé. Como uno se equivocó porque hizo de la poesía prosa y el otro porque hizo de la poesía música, no es menor el error del uno que el del otro.

Para los sentimientos vagos que no comportan definición existe un arte, la música, cuyo fin es sugerir sin determinar. Para los sentimientos perfectamente definidos, de modo que la emoción es difícil en ellos, existe la prosa. Para los sentimientos que son fluidos y armoniosos existe la poesía. En una época sana y robusta, un Verlaine o un Mallarmé habrían escrito la música que habían nacido para escribir. No habrían tenido nunca esa tendencia a decir en palabras lo que la palabra no comporta. Pregunto al mayor entusiasta de los simbolistas franceses si lo conmovió Mallarmé tanto como una melodía vulgar, si la inexpressión de Verlaine alcanzó alguna vez la legítima inexpressión de un sencillo vals. No la alcanzó, y si me responden que prefieren para ese fin a Verlaine o Mallarmé a la música, lo que me están diciendo es que prefieren la literatura como música a la música, me están diciendo algo que, fuera de compadecerlos, no tiene sentido.

La obra de arte consiste, fundamentalmente, en una *interpretación objetivada de una impresión subjetiva*. Difiere así de la

ciencia, que es una interpretación subjetivada de una impresión objetiva, y de la filosofía, que es, o intenta ser, una interpretación objetivada de una impresión objetiva.

La ciencia busca las leyes particulares de las cosas, esto es, las leyes que rigen los asuntos u objetos que pertenecen al tipo de cosas que se están observando. La ciencia es una subjetivación porque es una conclusión que se saca de determinado número de fenómenos. La ciencia es una cosa real y, dentro de sus límites, cierta, porque es una subjetivación de una impresión objetiva, y así es un equilibrio.

La filosofía trabajará siempre en vano porque busca objetivar...

En el arte tenemos que distinguir tres partes. El arte engloba una impresión o idea sobre la cual se trabaja; engloba una interpretación o impresión de esta idea para hacerla artística; y engloba, finalmente, una cosa de la que se tiene esa impresión o idea.

El arte obedece, por tanto, a tres criterios exteriores. Tiene que obedecer las leyes que rigen toda impresión o idea. Tiene que obedecer las leyes que rigen toda interpretación. Y tiene que obedecer las leyes que rigen toda objetivación. ¿Cuáles son, en cada caso, estas leyes?

Primero. ¿Qué leyes rigen la impresión o idea? Estas leyes son tres. Abarcan, como se ve, el elemento subjetivo del arte. 1.º: Una impresión o idea es perfecta y típica en la medida en que es característica del individuo que la tiene, esto es, en la medida en que en esa idea se revela, a) el temperamento del individuo, b) todo el temperamento del individuo (lo más posible del temperamento del individuo), c) el temperamento del individuo lo más armónicamente dispuesto dentro de sí que sea posible (*analyse this last element*). De modo que el elemento subjetividad del arte engloba la originalidad como criterio objetivo (*note if this expression is good*).

Segundo. ¿Qué leyes rigen la objetivación? Veamos qué quiere decir objetivación. La palabra implica la reducción de la idea, o lo que quiera que sea (que, para poder decir que se objetiva, ha de ser idea y no objeto), a la categoría de objeto; esto quiere decir a la categoría de algo análogo a cualquier cosa que ocupa el mundo exterior. Son tres las leyes que rigen la determinación de lo objetivo como tal. 1.º Un objeto ha de ser limitado, distinto a los demás objetos. 2.º Un objeto está compuesto de partes formando un todo; estas partes existen en ese todo en virtud de ser partes de tal todo, no se consideran partes sino en relación a tal todo; y el todo, pudiendo ser considerado como una cosa independientemente de las partes, sólo lo puede ser en virtud de la armonización

de las partes en la formación de ese todo. 3.º (debe ser 1.º) cada objeto es real en la medida en que puede ser observado con grandes diferencias por el mayor número posible de personas. Tenemos, pues, como leyes de la objetivación: 1.º (*3rd above*) La ley de la verosimilitud. 2.º (*1st above*) La ley de la no repetición. 3.º (*2nd above*) La ley de la relación de interdependencia entre el todo y las partes de que está compuesto. (La ley de la unidad armónica. Porque, cuando observamos un todo, lo observamos a través de las partes que lo componen, pero, al verlas de golpe, las sumamos de pronto en la idea de este todo).

Tercero. ¿Qué leyes rigen la interpretación? Entiéndase que por interpretación se entiende solamente un grado alto —el más alto— del fenómeno englobado en la sensación de algo. Estas leyes son también tres: 1.ª Una interpretación es tanto más completa cuanto más conserva todas las relaciones del objeto interpretado, su armonía especial y típica en la medida que es posible. 2.ª Una interpretación es tanto más perfecta cuanto más consigue hacer olvidar el objeto interpretado en la interpretación misma. (Y así, una traducción es perfecta en la medida en que no parece ser una traducción.) (...)

11. [ANTÓNIO MORA]

[dact.] [¿1915?] PE 21-22

En Grecia la ciencia no estaba desarrollada hasta el punto de permitir al arte griego toda la expansión que estaba latente en la lógica de sus íntimos principios.

El fin del arte es imitar perfectamente la Naturaleza. Este principio elemental es justo si no olvidamos que imitar a la Naturaleza no quiere decir copiarla, pero sí imitar *sus procesos*. Así, la obra de arte debe tener las características *de un ser natural, de un animal*; debe ser perfecta como son —y cada vez lo vemos mejor según la ciencia progresa— los seres naturales; esto es, debe contener cuanto para la expresión de lo que quiere expresar sea preciso y nada más, porque cada organismo, o cada organismo considerado perfecto, debe tener todos los órganos que necesita, y ninguno que no le sea útil. Así, notémoslo, la idea de perfección no es, como pensaba Platón, griego decadente, una idea venida del ideal; la idea de perfección nace de la contemplación de las cosas, de la Materia y de la perfección que la Naturaleza pone en los seres

que produce, en los que cada órgano, tejido, parte o elemento existe para el Todo al que pertenece, en relación al todo a que pertenece, *por el* Todo a que pertenece. Así debe ser la obra de arte. El discutido pasaje de Aristóteles de que la obra de arte es comparable a un animal debe tener sin duda este sentido.

De sobra sabe, y contra su gusto, el creador de arte que ninguna obra suya puede tener la perfección de la Naturaleza, de uno de los seres que la Naturaleza produce. Trata sin embargo de aproximarse lo más posible. El mito de Pigmalión y Galatea muestra que el griego comprendió el dolor de que el arte no pueda llegar nunca a la vida, de no poder crear verdaderamente la vida. El concepto, en apariencia inferior, de los dioses paganos semejantes a los hombres es en realidad superior al concepto platónico y después cristiano, más ya antes llegado de civilizaciones orientales e inferiores, según el cual Dios el creador es una entidad abstracta. El politeísmo helénico es el reconocimiento de que los seres son semejantes a obras de arte, de que toda creación es del mismo género, y sólo la enorme diferencia que hay entre sólo poder crear muerte y poder crear vida marca la enorme diferencia que hay entre los hombres y los dioses. En el fondo los dos fenómenos son errores, ingenuidades, como todos los fenómenos religiosos; pero el politeísmo griego es un avance sobre el grosero espiritualismo, idealismo, trascendentalismo, ocultismo, de indios y judíos que Platón había de reconstruir, desnacionalizadamente además, en la hora de la decadencia de Grecia. Platón fue uno de los grandes enemigos de Grecia. Aristóteles no pudo destruir el mal que hizo. Hasta en el peripatético hay vestigios de la corrupción espiritualista e idealista de quien fue al cabo su maestro. Sócrates fue en verdad el jefe de los sofistas; fue en verdad enemigo de la Patria.

(...)

¿Cómo podría venir del Ideal la idea de Perfección si ese Ideal es de la materia informe del espíritu, si ese Ideal no puede definirse a sí mismo? ¿Cómo podría venir del Ideal si Grecia fue patria de la idea de perfección y, al mismo tiempo, el país materialista y atento a las cosas por excelencia?

12. A. MORA

[dact.] [¿1915?] PE 23

No han reparado en la naturaleza del arte.

Procura el arte imitar la Naturaleza, pero imitarla completa-

mente. A la obra de arte, empero, dado que es producto del pensamiento y no de la naturaleza, le falta una cosa: *la vida*. Por eso la «imitación completa» que el artista busca de la naturaleza tiene que encontrar la manera de dar vida a la obra de arte.

El arte se compone de 3 elementos: 1) imitación; 2) vitalización; 3) (...).

(El arte copia la Naturaleza [var.: los fenómenos], y por Naturaleza se entiende aquí todo, desde nuestros íntimos pensamientos hasta los árboles y las piedras. No busca el arte reproducir, dar nuestra sensación simplemente, sino dar de nuestra sensación lo que mejor traduzca su realidad.)

El arte debe: 1) dar el objeto o sentimiento tal cual fue sentido; 2) vitalizarlo para dar la impresión de realidad; 3) coordinar las fórmulas de vitalización empleadas.

—El arte, como la ciencia, supone la eliminación del factor personal. No han visto esto los artistas modernos.

El arte difiere de la ciencia no, como modernamente se cree, en que el Arte es subjetivo y la ciencia objetiva, sino en que la ciencia busca *interpretar* y el arte *crear*. (...)

13

[ms.] [¿1925?] PE 30-31

1) Artes de *agrado*.

2) Artes de *perfeccionamiento*.

[...]

Hacer lo útil agradable, esta es la base de las artes de perfeccionar; porque hacer lo útil agradable es perfeccionar lo útil, haciéndolo más útil, haciéndolo servir en sí a su fin directo, que constituye su utilidad, plus [?] otro fin, indirecto, que es el de tornar esa utilidad doblemente útil. La escala va desde el más directo aplacamiento de lo útil hacia el menos directo; desde la arquitectura, por consiguiente, a través de la escultura, hacia la pintura.

3) Artes de *influir*. Son esencialmente las artes de civilización. Su fin es transmitir civilización, traspasar de unas generaciones a otras el resultado del trabajo psíquico de cada una. Las artes de influir son por tanto: a) representativas de resultados de la civilización y no de tipos psíquicos (...).

El ideal del artista influenciador es alto en la medida en que tiene conciencia de su oficio, en la medida en que tiene conciencia

de su papel de influenciador de generaciones futuras y de la misión de quien debe dejar perennemente aumentado el patrimonio espiritual de la humanidad.

Los poetas antiguos tenían esta conciencia; su decadencia entre los modernos, sustituida por el ansia de popularidad inmediata, atributo finalista de las artes inferiores, es uno de los síntomas más fuertes de nuestra degradación moral (espiritual).

Artes de influir

a) el fin *representativo*: el artista, al hacer su obra, procura dejar algo que represente el estado de su época (?);

b) el fin *valorizador*: [el artista procura dejar] algo que dé valor a su patria (o a la humanidad);

c) el fin *instructivo*: [el artista procura dejar] algo que mande perennemente en las almas.

Una obra sobrevive en virtud de:

1) su *construcción*, porque, siendo la construcción el sumo resultado de la voluntad y de la inteligencia, se apoya en las dos facultades cuyos principios son de todas las épocas, que sienten y quieren de la misma manera, aunque *sientan* de diferentes modos;

2) su profundidad psicológica;

3) carácter abstracto y general de la emoción que emplea. La obra sobria de emoción tiende más a sobrevivir porque la emoción moderada es característica de todas las épocas, porque los de emoción moderada la aprecian naturalmente, y los de emoción irregular tienen su *media* en la emoción moderada. Además, las emociones excesivas varían de una época a otra; son, por tanto, lo que de pasajero hay en cada una. Las emociones moderadas las caracterizan a todas; esto es, todas las aceptan, aunque algunas, por lo que de transitorio tienen, prefieran que se exagere.

La excesiva compasión por la humanidad, p. ej., caracteriza al romanticismo. Fuera del romanticismo esa emoción no existe. Pero la compasión noble por el dolor humano es un sentimiento humano de todas las épocas.

14. LAS ARTES

[ms.] [¿1925?] PE 28-29

Hay artes cuyo fin es *entretener*: son la danza, el canto y el arte de representar.

Hay artes cuyo fin es *agradar*: son la escultura, la pintura y la arquitectura.

Hay artes cuyo fin es *influir*: son la música, la literatura y la filosofía.

Un arte cuyo fin es *entretener* no pudiendo derivar su fuerza o su valor ni del tiempo que entretiene, porque ese tiempo ha de ser forzosamente limitado, ni de la calidad de las almas que entretiene, porque entretener no incluye [?] un valor, únicamente puede derivar su fuerza del número de personas que consiga entretener (y también) de la *intensidad* con que entretenga.

Un arte cuyo fin es *agradar* deriva ya su fuerza, o lo intenso de su valor, no sólo del número de personas a que agrada, sino de este número sumado a la intensidad del agrado que causa. En vez de valer *extensamente*, como las artes anteriores, vale *intensamente*.

Entretener no comporta intensidad porque *entretener* está ligado a variar, variar a no durar, y lo que no dura nunca puede ser muy intenso.

Las artes cuyo fin es *influir*, para que influyan cuantitativa y cualitativamente, han de tener cualidades que les permitan dirigirse al mejor público de un gran número de épocas. Para eso es necesario que tengan cualidades que se dirijan a la media superior de las almas de varias épocas, en lo que todas las épocas tienen de fundamentalmente común. ¿Y qué es eso? Las épocas superiores tienen en común, o las épocas tienen de común en sus personas superiores: 1.º el análisis psicológico, 2.º la especulación metafísica, 3.º la emoción *abstracta*. (1.º literatura, 2.º filosofía, 3.º música).

15

[ms.] [Domingo, 13 octubre, ¿1914?] PE 53

El arte supremo tiene como fin liberar —elevar el alma sobre lo que es estrecho, por encima de los instintos, de las preocupaciones morales o inmorales.

El arte no guarda relación con la moral en cuanto al fin, sí en cuanto al contenido.

Todo arte debe causar placer —varía el tipo de placer—. El arte inferior causa placer porque distrae, libertad porque libera de las preocupaciones de la vida; el arte superior menor causa placer porque alegra, libertad porque libera de la imperfección de la vida; el arte superior causa placer porque libera, libertad porque libera de la propia vida.

Un asunto sexual debe ser tratado en arte de manera que no suscite deseo. Para suscitar deseo sirve mejor una fotografía pornográfica.

III. *El poeta*

1

[dact.] [¿1924?] PE 126-129

La inteligencia elabora elementos procedentes del exterior, esto es, trabaja sobre datos de los sentidos. Esos datos son de tres tipos: los que son propiamente sensaciones, datos directos de los sentidos; los que resultan de la transmisión directa de sensaciones e impresiones ajenas, recogidos de la convivencia social; y los que resultan de influencias indirectas, impresiones recogidas de libros, museos, laboratorios. Los datos directos de los sentidos son, en sí mismos, necesariamente limitados, pues cada uno de nosotros es sólo quien es: no ve sino con los propios ojos, ni oye sino con los propios oídos. No vemos ni oímos bien y profundamente a no ser cuando la inteligencia, ampliada por los otros dos factores o por uno de ellos, amplía nuestras sensaciones, con las que insensiblemente colabora. Vemos y oímos mejor —en el sentido de más completa e interesantemente— cuando más dilatada e informada es la inteligencia que está tras nuestro ver y oír. Por eso dijo Blake con razón: «Un necio no ve el mismo árbol que ve un sabio». (Un necio y un sabio no ven el mismo árbol.)

Se sigue, pues, que los datos del exterior serán tanto más completos y sugestivos cuanto mayor sea la formación de la inteligencia por las impresiones recogidas en el trato social, o por las impresiones recogidas en libros, museos, laboratorios. A la suma de las primeras impresiones le llamamos vulgarmente experiencia, cultura a la suma de las segundas. Estos dos elementos, directo e indirecto, se reflejan uno en el otro: el trato social será o

no un elemento importante en la formación mental según la cultura de la sociedad con la que se convive. La cultura es el elemento importante, ya se reciba directamente, a través de la lectura o el estudio, ya se reciba indirectamente, a través de la convivencia con quienes la poseen. «Sólo un tonto», dijo Bismarck, «aprende por experiencia; yo he aprendido siempre de la experiencia ajena».

La cultura, sin embargo, no es un resultado inevitable: no existe si no hay en el individuo capacidad de cultura, y existe en el individuo, como resultado, en la medida en que existe esa capacidad. La cultura es un alimento mental, y el alimento, para que nutra, ha de ser asimilado. Así, llamamos hombre culto al que posee la capacidad de asimilar cultura, de transmutar las influencias culturales en materia propia de su espíritu, y adquiere de hecho esas influencias. Por lo demás, la capacidad de cultura conduce inevitablemente al individuo a buscar cultura.

Hay tres clases de cultura: la que resulta de la erudición, la que resulta de la experiencia transferida, y la que resulta de la multiplicidad de intereses intelectuales. La primera se produce por el estudio paciente y detenido, por la asimilación sistemática de los resultados de ese estudio. La segunda se produce por la rapidez y profundidad propias en el aprovechamiento de lo que se lee, se ve o se oye. La tercera se produce, como se ha dicho, a través de la multiplicidad de intereses intelectuales: ninguno será profundo, ninguno será dominante, pero su variedad ensanchará el espíritu. Daremos ejemplos de todas según existieron en tres grandes poetas: vemos la primera en Milton, que se preparó conscientemente para su obra poética —la que habría de ser, pues de joven no sabía cuál sería— por medio del dominio del griego, del latín, del hebreo y del italiano (que no sólo leía, sino que también escribía), y mediante el estudio de los clásicos en las dos primeras lenguas. Vemos la segunda en Shakespeare, persona poco leída y cultivada, pero intenso y profundo en su aprovechamiento de cuanto veía y oía, hasta el extremo de simular involuntariamente una erudición que en verdad no tenía. Vemos la tercera en Goethe, que ni tenía la erudición de Milton ni la ultra asimilación de Shakespeare, pero cuya variedad de intereses, que abarcaba todas las artes y casi todas las ciencias, compensaba en universalidad lo que en profundidad o absorción perdía.

Un poeta que sepa lo que son las coordenadas de Gauss tiene más probabilidades de escribir un buen soneto de amor que un poeta que no lo sepa. En esto hay tan sólo una paradoja aparente. Un poeta que se toma el trabajo de interesarse por un equívoco

matemático tiene en sí el instinto de la curiosidad intelectual, y quien tiene en sí el instinto de la curiosidad intelectual recoge sin duda, en el transcurso de su experiencia de la vida, pormenores del amor y del sentimiento superiores a cuantos pueda recoger quien sólo sea capaz de interesarse por el curso normal de la vida que le afecta —el pesebre del oficio y la reata de la sumisión. Uno está más vivo que el otro, al menos como poeta: de ahí la relación sutil entre las coordenadas de Gauss y la Amarilis del momento.

Uno es un hombre que es poeta, el otro un animal que hace versos.

2

[ms.] [¿1925?] PE 126

Quien escribe para obtener lo superfluo como si escribiese para obtener lo necesario, escribe aún peor que si sólo escribiese para obtener lo necesario.

3

[ms.] [¿1914?] PE 125-126

Poetas: de construcción, de intensidad, de profundidad.

A. El tipo normal de poeta de construcción presenta no un sentimiento muy intenso ni muy profundo, sino en cierto modo medio intenso y no necesariamente de igual modo profundo. Tipo de poeta de construcción son los griegos en alto grado, y en grado bajo Corneille, Racine, etc.

B. El tipo normal y *puro* de gran poeta de intensidad presenta una construcción firme, pero corta, incapaz de construir *complejidades*, y una profundidad media. Víctor Hugo es el mejor ejemplo del tipo puro de estos poetas.

C. Poeta profundo implica [?] poeta de pensamiento original, visto que nada hay de profundo en transferir literalmente pensamiento profundo ajeno; y transferir poco no literalmente es poesía sin un pensamiento original que le pueda dar otra forma. Aún así este último es el grado medio, o entre medio y grande, de la profundidad. (Wordsworth's *Ode*, Junqueiro *Luz*). El poeta de profundidad es típicamente incapaz de construir *incluso con la*

extensión del poeta intenso; el pensamiento es, por naturaleza propia, concentrado. Raras veces es intenso el poeta de profundidad. Tipo de poeta de profundidad es Antero. Otro tipo es Pascoaes, que falla al querer dar construcción o intensidad.

Tipos mixtos:

Poetas de intensidad y construcción:

Milton (?), Junqueiro (*Pátria*) —Junqueiro tiene una media profundidad—, Dante.

Poetas de construcción y profundidad:

Goethe (la construcción un tanto estropeada por la profundidad).

Poetas de intensidad y profundidad:

Wordsworth (?), Coleridge (?), Browning (?).

Intensidad es saber mantener a través de su desarrollo cualquier tema (O, si [...] llamar, *arte*, que es eso —no hay de esta «intensidad» en la *Salomé* de Eugénio de Castro).

4. NOTA AL ACASO*

El poeta superior dice lo que efectivamente siente. El poeta medio dice lo que decide sentir. El poeta inferior dice lo que cree que debe sentir.

Nada de esto tiene que ver con la sinceridad. En primer lugar, nadie sabe lo que verdaderamente siente: es posible que sintamos alivio con la muerte de alguna persona querida y creamos que estamos sintiendo pena porque se debe sentir eso en esas ocasiones. La mayoría de la gente siente convencionalmente, aunque con la mayor sinceridad humana, pero no sienten con ninguna especie o grado de sinceridad intelectual, y ésa es la que importa en el poeta. Tanto es así que no creo que haya, en toda la ya larga historia de la Poesía, más de cuatro o cinco poetas que hayan dicho lo que verdadera, y no sólo efectivamente, sentían. Hay algunos, muy grandes, que nunca lo dijeron, que fueron siempre incapaces de decirlo. Hay, cuando mucho, en ciertos poetas, momentos en que dicen lo que sienten. Aquí y allá lo dijo Wordsworth. Una o dos

* Publicado por primera vez en el n.º 3 de *Sudoeste* (noviembre 1935). Junto con *Nos os de Orpheu* (breve nota de Fernando Pessoa) y el poema ortónimo *Consejo* (OP 122), incluidos en el mismo número de dicha revista, fue según Jorge de Sena la última publicación de Pessoa en vida. Incluido en PDE (pp. 213-214) y TCI (273-276). Traducimos de PDE.

veces lo dijo Coleridge; pues la *Rima del Viejo Nauta* y *Kubla Khan* son más sinceros que todo Milton, diré incluso que todo Shakespeare. Hay sólo una reserva respecto a Shakespeare: Shakespeare era esencial y estructuralmente facticio; por eso su insinceridad constante llega a ser una sinceridad constante, de ahí su grandeza.

Cuando un poeta inferior siente, siente siempre por libreta de encargos. Puede ser sincero en la emoción: ¿qué importa, si no lo es en la poesía? Hay poetas que cargan con lo que sienten en el verso, sin verificar nunca que no lo sintieron. Lloro Camoens la pérdida de su alma gentil y, al final, quien llora es Petrarca. Si la emoción de Camoens hubiera sido sinceramente suya, habría encontrado una forma nueva, palabras nuevas, todo menos el soneto y el verso de diez sílabas. Pero no: se sirvió del soneto en decasílabos como se habría puesto de luto en la vida.

Mi maestro Caeiro fue el único poeta enteramente sincero del mundo.

ALVARO DE CAMPOS

5*

De tres formas la inteligencia hace uso de la sensibilidad:
El procedimiento clásico, que consiste en eliminar de la sensa-

* Fragmento publicado por João Gaspar Simões en *Novos Temas*, Lisboa, 1938 (pp. 189-191) y recogido por Jorge de Sena en PDE (pp. 268-270), de donde traducimos. Según Simões, Pessoa ejemplifica así los tres procedimientos descritos:

1.º «Hay un color que me persigue y odio, / un color que en mi miedo se insinúa. / ¿Por qué tienen la fuerza los colores / de afincarse en el alma / igual que los fantasmas? / Hay un color que me persigue y de hora en hora / ese color se torna el color que es mi alma.»

2.º «El verde ¡El horror del verde! / La opresión angustiosa hasta el estómago, / la náusea del universo entero en la garganta / sólo a causa del verde, / sólo porque el verde me perturba la vista, / hasta la luz es verde, un relámpago verde detenido...»

3.º «Odio el verde. / El verde es el color de las cosas jóvenes / —campos, esperanzas— / y las cosas jóvenes han de morir todas. / El verde es el anuncio de la vejez. / Porque toda juventud es anuncio de la vejez.»

Para Sena «estos ejemplos son evidentemente de Ricardo Reis, Alvaro de Campos y Alberto Caeiro» (PDE, 271). Una cuarta estrofa —según Simões continuación de la tercera— sería para Sena «un retorno incipiente de Pessoa a *ele mesmo*». He aquí la estrofa: «Un color me persigue en el recuerdo, / y cual si fuera un ente me somete / a su permanencia. / ¡Cuánto puede un pedazo sobrepuesto / por la luz la materia oscura llenarme / de tedio el amplio mundo!»

ción o de la emoción cuanto en ella es realmente individual, y extraer y exponer tan sólo lo que es universal.

El procedimiento romántico, que consiste en dar la sensación individual tan nítida o vivamente que el lector, espectador u oyente la acepte no ya como algo inteligible, sino como algo sensible.

Un tercer procedimiento, que consiste en dar a cada emoción o sensación una prolongación metafísica o racional, de suerte que lo que de inteligible haya en ella, tal cual es dada, gane en inteligencia gracias a dicha prolongación explicativa.

Supongamos que siento una íntima aversión hacia el color verde, y que quiero transformar dicha aversión, que es una sensación, en expresión artística. Por el procedimiento clásico, procederé del siguiente modo: (1) recordaré que la aversión por el color verde es puramente individual, que, en consecuencia, no puedo transmitirla a nadie tal como es; (2) deduciré que, tal como yo siento aversión al color verde, otros deben sentir aversión por otros colores; (3) traduciré mi aversión hacia el verde en aversión por «cierto color», y todo el que lea verá en la aversión así traducida el color particular por el que siente aversión. Según el procedimiento romántico, procuraré poner tal horror en las frases con que expreso mi horror ante el verde que el lector quede preso de la expresión del horror, y olvide precisamente en qué se fundamenta. Como se ve, el procedimiento romántico consiste en un tratamiento intensivo de los elementos expresivos de la sensación en perjuicio de sus elementos fundamentales. Siguiendo el tercer procedimiento, expondré con claridad mi aversión por el verde y añadiré, por ejemplo, «es el color de las cosas nítidamente vivas que han de morir tan pronto». El lector, aunque no concuerde conmigo en mi aversión por el verde, comprenderé que se odie el verde por esa razón.

Por el procedimiento clásico se sacrifica, de cara a hacerla comprensible, lo más nuestro de la sensación o la emoción. Sin embargo, lo que hacemos comprensible es un resultado intelectual de ella. De aquí que la poesía clásica sea inteligible en todas las épocas, aunque en todas fría y lejana.

En mi fantasma Alberto Caeiro me sirvo instintivamente del tercer proceso aquí indicado. Aunque parezca espontánea, cada sensación es explicada, si bien, para fingir una personalidad humana, la explicación es velada en la mayoría de los casos.

IV. *Literatura, prosa y poesía*

1

[dact.] [¿1924?] PE 79-80

Hay en esta publicación, que está dividida en secciones o títulos, dos títulos o secciones que tienen por nombre *Literatura y Poesía*. A muchos parecerá absurdo que se establezca lo que parece ser una distinción entre un género y una de sus especies.

La poesía es, sin duda, en lo que la buena lógica tiene sólo de buena lógica, una especie del género literatura. Es ésta el arte que se forma con palabras; aquélla la especie que se forma con palabras dispuestas de determinada manera. «La prosa», decía Coleridge, «es las palabras dispuestas en el mejor orden; la poesía las mejores palabras dispuestas en el mejor orden». Es así, o casi.

La palabra es, en una sola unidad, tres cosas distintas —el sentido que tiene, los sentidos que evoca y el ritmo que envuelve ese sentido y estos sentidos. Así la palabra «alma» contiene en sí como sentido directo la designación de la esencia mental del hombre, distinta, por un lado, de la inconsciencia del cuerpo o de los cuerpos, y por otro, de la posible superconciencia de una conciencia abstracta universal. Pero, aparte de esto, la palabra «alma» sugiere un gran número de sentidos anexos que varían de un individuo a otro conforme a las preocupaciones, la cultura y demás elementos que contribuyen a la asociación de ideas; para uno estará inevitablemente implícito en la palabra el sentido secundario de «ánimo», «intensidad de carácter»; para otro el sentido secundario de «espiritualidad», «misticismo»; para un tercero el sentido secundario de «irrealidad», «intangibilidad». Finalmente, la palabra «alma» tiene un sonido, que constituye su ritmo, con el que colabora en el ritmo formado por las palabras anejas y que con ella forman el texto. Por esto el más claro de los textos comienza, cuando es profundizado o meditado por éste o aquél, a abrirse en divergencias de íntimo sentido de uno a otro; pues, habiendo acuerdo, en general, en cuanto al sentido directo o primario de la palabra, comienza a no haberlo en cuanto a los sentidos indirectos o secundarios. En el ritmo los individuos se aproximan de nuevo unos a otros, salvas las diferencias de pronunciación y las preferencias auditivo-mentales.

Descompuesta, así, en tres elementos constitutivos con fines

lógicos, no los ofrece la palabra distintos en la realidad de su vida; son consubstanciales y la impresión resultante de la palabra —y, por tanto, de las palabras dispuestas en el discurso— proviene de una percepción sintética en que se entreviven* los tres. Es importante reparar en esto, sobre todo en lo referente a la valía y al alcance del ritmo, que no existe en la palabra independiente y libre, como en el sonido, sino preso en los sentidos que la palabra comporta o sugiere. La palabra «César», en sí misma de sonido débil, tiene no obstante un relieve rítmico en cierto modo imperial, porque es imperial su origen y la evocación que la memoria nos trae de ella. [Una hilera de palabras sin sentido conjunto, o de pseudopalabras inventadas con bellos sonidos, no agrada por bien que suene, no es más que música absurda y postiza.]

Teniendo siempre presente esta consubstanciación e interpenetración de los tres elementos de la palabra, podemos, no obstante, sin realizar abstracciones, distinguir tres tipos de arte literario, según se mire más al sentido primario de la palabra, a sus sentidos secundarios o al ritmo —o más propiamente, según lo anteriormente visto, a la proyección en el ritmo de la vida entera de la palabra.

El arte que vive primordialmente del sentido directo de la palabra se llamará con propiedad prosa, sin más; el que vive primordialmente de los sentidos indirectos de la palabra —de lo que la palabra contiene, no de lo que simplemente dice se llamará convenientemente literatura; el que vive primordialmente de la proyección de todo eso en el ritmo se llamará con propiedad poesía.

2. ARGUMENTO DEL PERIODISTA

[dact.] [s.d.] PE 35-37

Todas las artes son una futilidad frente a la literatura. Las artes que se dirigen a la vista, además de que sus productos son únicos y perecederos, y pueden por tanto dejar de existir de un momento a otro, no existen sino para crear ambientes agradables, para distraer o entretener —exactamente como las artes de representar, de cantar, de danzar, que todos reconocen como inferiores en relación

* *Entrevivem*, en el original.

con las otras. Incluso la música no existe salvo cuando es ejecutada, participando por tanto de la futilidad de las artes de representación. Tiene la ventaja de perdurar en partituras; pero no como los libros o cosas escritas, cuya valía está en que son partituras accesibles a cuantos saben leer, y existen para la interpretación inmediata de quien lee y no para la interpretación del ejecutante, transmitida después al oyente.

Las literaturas, sin embargo, se escriben en lenguas diferentes, y como no hay posibilidades de que haya una lengua universal, ni, si llegara a haberla, sería el griego antiguo, en el que tantas obras de arte se escribieron, ni el latín, ni el inglés u otra cualquiera, y si fuese una de ellas no sería las otras, se sigue que la literatura, que es escrita para la posteridad, no la alcanza sino, en la mayor parte de los casos, en referencias indirectas, nombres sin sentido, en una vida de cita traducida y diccionario.

El periodismo, siendo literatura, se dirige sin embargo al hombre inmediato y al día que pasa. Tiene la fuerza directa de las artes inferiores pero humanas, como el canto y la danza; tiene la fuerza ambiental de las artes visuales; tiene la fuerza mental de la literatura, porque es de hecho literatura. Como, sin embargo, su fin no es otro que el de ser literatura en el día, o en pocos días o, cuando mucho, en una breve época o corta generación, vive perfectamente conforme a sus fines.

Concedo, he dicho, que Esquilo sea hoy, aunque translaticia-mente, una influencia. Niego que una influencia transferida pueda ser una influencia literaria. Es para nosotros como un hombre agradable que nos habla en una lengua extraña. Como es agradable, admitimos que esté diciendo cosas simpáticas. Sin embargo, como el fin del decir es ser entendido y no lo entendemos, hay un fallo en lo concerniente al asunto.

La religión y el periodismo son las únicas fuerzas verdaderas. Cuando se dice que el periodismo es un sacerdocio, se dice bien, pero el sentido no es el que se atribuye a la frase. El periodismo es un sacerdocio porque tiene la influencia religiosa de un sacerdote, no es un sacerdocio en el sentido moral pues no hay, ni puede haber, moral en el periodismo que sirve al momento que pasa, en el cual ni cabe, ni puede caber, moralidad.

Cuando digo que escribe fútilmente el que escribe para la inmortalidad o para las épocas futuras, debe entenderse que no pretendo negar con eso la supervivencia del alma o, incluso, su inmortalidad. No niego ni afirmo: concedo. Pero nada de eso pesa en mi argumento. La acción de la literatura se ejerce sobre quien

está en este mundo —(¿y lo astral del poema, o de la narrativa...?).

—Se engaña usted amigo mío, dije. Cada cosa en este mundo no es sino la sombra y el símbolo de una cosa (ésa la verdadera) en otro mundo arquetípico o espiritual. No es, pues, la lengua en que está escrito un poema lo que pesa en el asunto. Es el poema que fue escrito en esa lengua. Y es ésa una entidad abstracta y real, agente sin cuerpo verbal.

—Sea, respondió el periodista. Lo concedo sin admitirlo.

3

[dact.] [¿1924?] PE 72-73

A las tres subespecies de la poesía lírica —la heroica, la elegíaca y la lírica propiamente dicha— les atribuían los antiguos la protección de tres musas, Calíope a la primera, Erato a la segunda y a la tercera Polimnia.

Se llama poesía lírica, en buena lógica estética, a toda la que no es dramática ni narrativa, y en la especie de poesía llamada narrativa hay que incluir, por cierto, la didáctica. La poesía lírica puede expresar directamente los sentimientos y las emociones del poeta sin querer sacar de ellos conclusiones generales, ni atribuirles mayor sentido que el de ser simples emociones y sentimientos: es ésta la poesía propia o simplemente lírica. Ésta es la que rige Polimnia. Puede también la poesía lírica expresar no sentimientos o emociones del poeta, sino el concepto que se forma de esos sentimientos, o de los ajenos: ésta es, propiamente, la poesía elegíaca que no tiene por qué ser triste, como el uso vulgar del nombre ordinariamente indica. Erato es la musa de esta poesía. Puede, en fin, la poesía lírica dedicarse a exaltar o a abatir la persona o los hechos de alguien, no tanto comentándolos como elevándolos o disminuyéndolos: es ésta, en sus dos ramas, la poesía heroica y la satírica. A éstas las rige legítimamente Calíope, aunque no le dieran los antiguos la regencia de la sátira.

El primer grado de la poesía lírica es aquel en que el poeta de temperamento intenso y emotivo expresa espontánea o reflexivamente ese temperamento y esas emociones. Es el tipo más vulgar del poeta lírico; es también el de menos mérito como tipo. La intensidad de la emoción procede, en general, de la unidad del temperamento; y así este tipo de poeta lírico es en general monocorde, y sus poemas giran en torno a determinado número, en general pequeño, de emociones. Por eso es frecuente decir de este tipo de poetas, pues con razón se nota, que uno es «un poeta del amor», otro «un poeta de la *saudade*», un tercero «un poeta de la tristeza».

El segundo grado de la poesía lírica es aquel en que el poeta, por más intelectual o imaginativo, incluso sólo por más culto, no tiene ya la simplicidad o la limitación emocional que distingue al poeta del primer grado. Este también será típicamente un poeta lírico en el sentido vulgar del término, más no será ya un poeta monocorde. Sus poemas abarcarán diversos asuntos, unificados todavía por el temperamento y el estilo.

Siendo variado en los tipos de emoción no lo será en la manera de sentir. Así un Swinburne, tan monocorde en el temperamento y en el estilo, puede no obstante escribir con igual realce un poema de amor, una alegría mórbida, un poema revolucionario.

El tercer grado de la poesía lírica es aquel en que el poeta, más intelectual, aún, comienza a despersonalizarse, a sentir, no ya porque siente, sino porque piensa que siente; a sentir estados de alma que no tiene realmente, sencillamente porque los comprende. Estamos en la antecámara de la poesía dramática, en su esencia íntima. El temperamento del poeta, sea cual sea, está disuelto por la inteligencia. Su obra estará unificada sólo por el estilo, último reducto de su unidad espiritual, de su coexistencia consigo mismo. Es así como Tennyson escribe por igual *Ulysses* y *The Lady of Shalott*; es así, y más, Browning, al escribir lo que llamó «poemas dramáticos», que no son dialogados, sino monólogos que revelan almas diversas con las que el poeta no tiene identidad, no la pretende tener y muchas veces no la quiere tener.

* Cfr. Cap. 1.º, Segunda parte, II, 6 (tercer apartado) y Cap. 3.º, Primera parte, VII, 3.

El cuarto grado de la poesía lírica es aquél, mucho más raro, en que el poeta, aún más intelectual pero igualmente imaginativo, entra en plena despersonalización. No sólo siente, sino que vive los estados de alma que no tiene directamente. En gran número de casos caerá en la poesía dramática, propiamente dicha, como hizo Shakespeare, poeta sustancialmente lírico elevado a dramático por el asombroso grado de despersonalización que alcanzó. En uno u otro caso continuará siendo, aunque dramáticamente, poeta lírico. Es el caso de Browning, etc. (*ut supra*). No define ya el estilo la unidad del hombre, la denota sólo lo que hay de intelectual en el estilo. Ocurre así en Shakespeare, en quien el realce inesperado de la frase, la sutileza y la complejidad del decir son lo único que aproxima el discurso de Hamlet al del Rey Lear, el de Falstaff al de Lady Macbeth. Y es así Browning a través de los *Men and Women* y de los *Dramatic Poems*.

Supongamos ahora que el poeta, evitando siempre la poesía dramática, externamente tal, avanza un paso más en la escala de la despersonalización. Ciertos estados de alma pensados y no sentidos, sentidos imaginativamente y por eso vividos, tenderán a definir para él una persona ficticia que los sienta sinceramente (...).

5

[ms.] [¿1913?] PE 73

La poesía es la emoción expresada en ritmo a través del pensamiento, como la música es esa misma expresión, pero directa, sin la mediación de la idea.

Musicar un poema es acentuarle la emoción reforzándole el ritmo.

6. EL ARTE DE TRADUCIR POESÍA*

[dact.] [¿1923?] PE 74-75

Un poema es una impresión intelectualizada, o una idea transformada en emoción, comunicada a otros por medio de un ritmo. Este ritmo es doble en uno, como los aspectos cóncavo y convexo

* Original inglés.

del mismo arco: está constituido por un ritmo musical o verbal y por un ritmo visual o de imagen, que se corresponde internamente con él. La traducción de un poema debe por tanto ajustarse absolutamente 1) a la idea o emoción que constituye el poema, 2) al ritmo verbal en el que esa idea o emoción se expresa; debe ajustarse relativamente al ritmo interno o visual, conservando las mismas imágenes cuando pueda, pero conservando siempre el tipo de imagen.

En base a este criterio hice mis traducciones al portugués de *Annabel Lee* y *Ulalume* de Poe, que traduje, no por su gran valor intrínseco, sino porque eran un reto permanente a los traductores.

V. *Sobre el drama*

1

[ms.] [¿1913?] PE 111

La novela es una explicación de un carácter; el drama es sólo su creación.

2. [TEATRO ESTÁTICO]

[ms.] [¿1914?] PE 112

Llamo teatro estático a aquel cuyo desarrollo dramático no implica acción, esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque ni se mueven ni dicen de moverse, sino que ni siquiera tienen sentidos capaces de producir una acción; donde no hay conflicto ni perfecto enredo. Se dirá que esto no es teatro. Creo que lo es porque creo que el teatro tiende a ser teatro meramente lírico y que el enredo del teatro es, no la acción ni la progresión y consecuencia de la acción, sino, abarcando más, la revelación de las almas por medio de las palabras intercambiadas y la creación de situaciones (...) Puede haber revelación de almas sin acción, y puede haber creación de situaciones de inercia, momentos de alma sin ventanas o puertas a la realidad.

3. ENSAYO SOBRE EL DRAMA

[dact.] [última versión] [¿1915/6?] PE 95-111

I

El drama, como un todo objetivo, se compone orgánicamente de tres partes: de los personajes o caracteres; de la interacción de esos personajes; y de la acción o argumento, por medio y a través del cual esa interacción se realiza, esos personajes se manifiestan. Producto subjetivo, así compuesto, proviene el drama de tres cualidades: del instinto psicológico, que crea y conforma los caracteres y los va después descubriendo unos por medio de los otros; del instinto dramático, que inventa o renueva el argumento y dispone su transcurso; del instinto artístico, que ordena la actuación de los otros dos tanto en la construcción armónica del todo, como en la ejecución formal de cada parte.

Al dramaturgo, para serlo por naturaleza, le son necesarios estos tres instintos; y, si el término ha de servir de elogio, tiene que poseer uno u otro en grado notable. Convendría, ciertamente, que los poseyera todos, no ya sólo en grado notable, sino también en igual grado, para que la obra fuese al mismo tiempo inspirada y armónica. Pero la imperfección de la naturaleza humana no ha permitido todavía que tal ingenio nazca; tal vez sería un monstruo de perfección, el *monstrum vitio carens* del poeta. Hubo, sí, un Shakespeare, psicólogo sin igual, aunque irregular artista e imperfecto dramaturgo; hubo un Molière, gran dramaturgo, pero artista y psicólogo insuficiente, y otros hubo que no olvido y omito. Sólo entre los griegos, por el instinto de armonía que los distinguió como pueblo, hubo quien, en un nivel que no es el de Shakespeare en la psicología, ni podía ser el de Molière en el arte de la acción, llegase a juntar las citadas tres cualidades —aunque predominando la artística— con casi igual plenitud.

II

<...>

Como los tres instintos del dramaturgo, además de lo que es común a todos los instintos, tienen de propio, vista su aplicación, el uso necesario de la inteligencia, podremos llamarlos con exactitud instintos intelectuales. Con el empleo de este término no olvidaremos ni que son instintos —a fin de que opongamos constantemente su actuación a la actuación de la inteligencia,

cuando la mueva sólo la voluntad consciente—, ni que son intelectuales, a fin de que cuando se haga esa oposición, no se olvide que es por la sustancia de la cualidad operante, y no por el medio por el que opera, por lo que ella se distingue de la inteligencia.

III

Cuando, guiados por estos principios (¿por cuáles, si no, nos podríamos guiar?) nos proponemos determinar, como críticos, cuál es el valor de un dramaturgo o de una obra dramática, hemos de emprender una doble investigación. Investigaremos, primero, si se trata de veras de un dramaturgo o solamente de un escritor dramático; o, en otras palabras, si el dramaturgo lo es por instinto o por inteligencia; si la obra, producto de un impulso natural del carácter, puede, puesto que lo es, significar un valor en su género, o si, simple composición de la inteligencia, no puede llegar a ser más, en el género al que pertenece, que una habilidad literaria, aunque bien ejecutada en lo que en ella haya de extraño a ese género.

Hecha esta primera determinación, y cuando resulte de ella que la obra proviene, en efecto, del instinto y no de la inteligencia, tendremos que determinar la fuerza del instinto que se movió para producirla, con lo que habremos determinado el valor del autor como dueño de ese instinto.

(...)

V

La inteligencia y el instinto se distinguen en cuanto a los objetos a que se aplican, en cuanto a los medios de que se valen para esa aplicación, y en cuanto a los fines a que propiamente se destinan. La distinción primaria reside, sin embargo, en la de la naturaleza de sus fines.

(...)

Así pues, el producto que es fundamentalmente fruto del instinto se distingue del que lo es de la inteligencia en que, en el primero, lo esencial está obtenido con certeza y lo accesorio o accidental queda tal vez por obtener; mientras, en el segundo, lo accesorio está más o menos expresado y lo esencial queda necesariamente por expresar.

Ahora ya podemos, aplicando este principio al arte dramático, establecer en qué se distingue el drama producido por el instinto del drama compuesto por la inteligencia.

Son tres, como al principio vimos, las partes objetivas del drama, y a ellas hemos de atender al considerar un producto hecho; son los personajes, la interacción de los personajes y el argumento.

Lo esencial, en cuanto a los personajes, es que sean naturales y humanos, y, como se manifiestan por el diálogo, la principal virtud del dramaturgo, en este asunto, es que escriba un diálogo natural; en cuanto a la interacción de los personajes, que provenga de sus caracteres, y no del argumento, que debe ser como la condición y no la causa de la interacción; en cuanto al argumento, que parezca proceder de la interacción de los caracteres y no de la invención del autor, que parezca que sucede porque existen y no para que existan —que parezca ser, en verdad, no fábula, sino vida.

Parece, sin duda, que estos requisitos objetivos de los instintos dramáticos, así como son fáciles de exponer, serán también fáciles de lograr; creéis que una inteligencia prudentemente aplicada conseguirá sin gran esfuerzo su ejecución. Como en todo lo que pertenece al instinto, así parece y no es así. Considerad con crítica segura cualquier drama vulgarmente célebre; veréis cuán pocas veces el diálogo, la interacción, la acción son como en la vida, cuán pocas la producción dramática presenta los signos necesarios del producto del instinto. Hay muchos escritores inteligentes, porque hay muchos hombres inteligentes, que lo son más aún por cultivados; el dramaturgo por instinto, por el contrario, ha de nacer y la naturaleza es menos pródiga en valores que los hombres en la imitación de ellos.

Veremos mejor esto si reparamos, después de en los elementos esenciales del drama, en los accesorios. Los principales elementos accesorios del drama son: en cuanto a los personajes, que su diálogo esté en lenguaje inteligible y bueno, en lo posible; en cuanto a la interacción de los personajes, que no sea absurda en lo referente a sus motivaciones; en cuanto al argumento, que sea plausible y tan nuevo como se pueda. Eso sí, os podréis encontrar con otras cualidades en aquellos dramaturgos de instinto que también sean cultos, pero no en los buenos escritores que la inteligencia y no el Destino hizo dramaturgos.

VI

Probado que un dramaturgo lo es por instinto, no queda con ello probado que tenga valor como tal, sino tan sólo que puede tenerlo. Que lo sea por instinto es la condición del valor, no el

valor mismo. Determinadas ya, por tanto, las señales necesarias para reconocer al punto el producto del instinto, cabrá descubrir ahora cuál puede ser el criterio seguro por el cual distinguir en ese producto lo mayor de lo menor, por el cual determinar en un instinto, y por tanto en su dueño, cuánto vale y por qué lo vale. (...)

VIII

Tenemos así que el valor o fuerza de un instinto se mide objetivamente por el número de ideas generales posibles, convenientes a su fin, que ha empleado. Son tres los instintos del dramaturgo: el psicológico, el dramático y el artístico. ¿Cuáles son las ideas generales posibles convenientes al fin de cada uno?

Como son no sólo instintos, sino instintos intelectuales, estas ideas son necesariamente de dos órdenes para cada uno: las que convienen a cada uno como intelectual y las que convienen a cada uno como psicológico, o dramático, o artístico. Ambos órdenes de ideas definen la esencia del objeto de cada uno de estos instintos; pero las primeras, como son relativas al género, definen la esencia primaria, las segundas la esencia secundaria, porque son relativas a la especie.

Consideremos el primer orden de ideas, las que convienen a un instinto intelectual simplemente como intelectual. Como es un instinto, tiene por objeto lo particular; sin embargo, como es intelectual, tiene por objeto lo particular en su aspecto universal. Como, no obstante, el aspecto universal de un objeto particular es simplemente el ser universalizable, y el ser universalizable deriva de la idea general de universalidad, tenemos que, finalmente, este orden de ideas es sólo una idea para cualquier instinto intelectual: la idea general de universalidad.

Si aplicamos este principio a los tres instintos del dramaturgo, veremos que la idea general de universalidad, en cuanto al instinto psicológico, consiste en que pueda mostrar a cada personaje no sólo como particular, sino también como universalizable, esto es, como representativo de la humanidad sin que deje de ser particular; en cuanto al instinto dramático, consiste en que pueda dar cada acción no sólo como particular, sino también como representativa de la acción humana; en cuanto al instinto artístico, consiste en que pueda dar al conjunto de la obra, como de por sí a cada parte, no

sólo su significación particular, sino también su significación general.

Nos servirá, para aclarar estas afirmaciones, el ejemplo del empleo del instinto psicológico por Shakespeare. Confiesan los psiquiatras, competentes en la materia, que el personaje del rey Lear representa un cuadro perfecto de un caso de demencia senil; no es preciso que nosotros, sencillamente hombres, seamos dementes seniles para que sintamos, en su conjunto y a cada paso, la verdad humana de ese personaje. Al ser dado como particular tan rigurosamente que puede ser objeto de un diagnóstico, y al mismo tiempo dado tan rigurosamente como general que no nos es preciso saberlo para sentirlo, el personaje de Lear denota el empleo de la idea general de universalidad por el instinto psicológico de Shakespeare. Según las mismas autoridades, se encuentran en el mismo autor un buen número de casos análogos, como el de la histero-neurastenia de Hamlet y el de la histero-epilepsia de Lady Macbeth.

Y reparamos aquí en que las características objetivas del uso de la idea de universalidad por los instintos del dramaturgo coinciden con las características que dijimos que indicaban la esencia del drama, y que servían para denotar si el autor era dramaturgo por instinto o si lo era por inteligencia. Siendo así, la idea general de universalidad sirve sólo para denotar la esencia del instinto intelectual como intelectual, no para medir su valor o fuerza. No es que no sirva en absoluto para eso, o que no haya, entre los dramaturgos por instinto, grados o cantidades diferentes en la aplicación de la idea de universalidad. Esa idea, sin embargo, no suministra ninguna señal objetiva que sirva para medir el valor del instinto. Por eso, abandonada para tal fin, nos volvemos hacia el segundo orden de ideas que, relativas a la especie y no al género del objeto de cada instinto dramático, definen su esencia secundaria.

IX

Las ideas generales posibles que convienen a los fines de los instintos del dramaturgo no ya como intelectuales, sino como psicológico, dramático y artístico, son necesariamente las ideas generales que orientan la psicología, la crítica dramática y la estética, pues estas disciplinas definen los objetos de esos instintos. Mas como estas disciplinas proceden de la actuación del espíritu en

la investigación inabarcable de la verdad, no podremos determinar todas las ideas generales que caben en cada una de esas disciplinas, sino sólo las que se han establecido hasta cierta época; y esa época ha de ser para cualquier dramaturgo aquella en que vive. Para la aplicación final de los principios que hemos descubierto a un dramaturgo de nuestro tiempo, tendremos que basarnos en las ideas generales que definen la cultura psicológica, la cultura dramática y la cultura artística de nuestra época. El talento de un dramaturgo se pondrá de manifiesto en el número de esas ideas de que se ha servido cada uno de sus instintos. Cuando se da un caso como el de Shakespeare, cuyo instinto psicológico se valió de ideas psiquiátricas que su época no le podía suministrar, decimos que se trata de un dramaturgo no ya de talento, sino de genio; pero un dramaturgo de genio, como se sirve, por adivinación del instinto, de ideas generales que la cultura aún no ha descubierto y que por consiguiente tanto pueden ser para ella ideas ciertas por descubrir como desvíos del recto camino, nunca puede ser apreciado por sus contemporáneos, a no ser por alguno que otro cuyo instinto coincida en alcance con el suyo. Sirva esta advertencia para indicar que una investigación razonada, como la que estamos haciendo, podrá, al ser aclarada, acertar la medida exacta del talento de un dramaturgo; más no podrá determinar si, además de talento, tiene genio.

Mas, ¿cuáles son las ideas generales que orientan la cultura de nuestra época en la psicología, en la crítica dramática y en la estética? Lo vamos a ver y, como las que se refieren a las dos últimas disciplinas son de orden más simple y en número menor, comenzaremos por éstas, dejando, para considerarlas en último lugar, las que se refieren a la psicología*.

(...)

* Aquí se interrumpe el original.

VI. Ocultismo*

1

[dact.] [¿1917?] PI 251-252

Así, hemos visto que el cristianismo amalgamó elementos que el análisis reduce a cinco, pero que, en cuanto a su origen, son tres: el monoteísmo judaico, el misticismo neoplatónico y el paganismo de la decadencia romana (???). En el conflicto con el judaísmo, lo más rígidamente judaico-cristista refluó hacia el origen y se perdió. En el conflicto con el paganismo, éste, cuando no se integró en el cristianismo, murió por completo (?). Pero en el conflicto con el misticismo neoplatónico sucedió otra cosa. Este misticismo produjo, al entrar en conflicto antisincrético con el cristismo, la célebre herejía de la Gnosis. Esta herejía no ha desaparecido nunca. Oprimida, aplastada exteriormente, esa secta de ocultistas se hizo secreta, desapareció de la evidencia histórica, pero no de la vida. No es imposible encontrar, aquí y allí, evidencias de su secreta permanencia. Y esa permanencia ofrece aspectos de conflicto con el cristismo oficial y sobre todo con el católico. Pareja al cristismo oficial, con sus diversos misticismos y ascetismos y sus distintas magias, apreciamos, saliendo esporádicamente a la superficie, una corriente que data sin duda de la Gnosis (esto es de la unión de la Cábala judaica con el neoplatonismo) y que ya se nos muestra con el aspecto de los caballeros de Malta o de los Templarios, ya, desapareciendo, vuelve a aflorar de nuevo en los Rosa-Cruz para, finalmente, subir por completo a la superficie

* Los textos sobre ocultismo de Fernando Pessoa permanecen inéditos, hasta el momento, en su mayor parte. Se trata en su mayoría —aparte de innumerables «comunicaciones con los espíritus» escritas en trance mediúmnico— de fragmentos destinados a formar parte de trabajos de divulgación cuya redacción está tan poco elaborada que su publicación es harto problemática.

La preocupación ocultista de Pessoa (común, por lo demás, a tantos escritores de su generación y de las generaciones anteriores), aunque alimentada muy pronto (asistió de joven a algunas sesiones de espiritismo en casa de una tía suya y está ya esbozada en poemas de Alexander Search, heterónimo inglés de su juventud), se cimentó a causa de algunos trabajos de traducción que llevó a cabo para una editorial lisboeta, y se centró principalmente, aparte de manifestaciones anecdóticas como el espiritismo y la astrología, en el rosacrucismo y la teosofía, de la cual hay ecos en las teorías del paganismo y sobre todo del Paganismo Superior. Tal preocupación se refleja tanto en su poesía (dando origen a un conjunto de poemas llamado a veces el ciclo esotérico) como en su concepción de la misma.

en la Masonería. Los masones son los descendientes remotos, aunque según una tradición ininterrumpida, de los espíritus esotéricos que componían la Gnosis. Las fórmulas y los ritos masones son nítidamente judaicos; el sustrato oculto de esos ritos es nítidamente gnóstico. La masonería se originó en una corriente de los Rosa-Cruz.

Parecería absurdo citar esta subcorriente cristista si su importancia en la historia no fuera, pese a ser oculta, enorme. Actuó fuertemente en el Renacimiento y en la Reforma; su injerencia en la Revolución Francesa es destacada. La naturaleza del asunto impide, está claro, que se haya hecho un estudio seguro del mismo; pero lo que sale por los intersticios de la historia no deja dudas a este respecto. El moderno renacer de los sistemas ocultistas, notable sobre todo por la importación, en los países de lengua inglesa, del llamado budismo esotérico, atroz amalgama de supersticiones de salvajes, de humanitarismo decadente y de gnosticismo confundido, ha traído otra vez a la superficie los restos que había por Europa de la tradición oculta de la Gnosis.

2. GOETHE

[dact.] [1932] PE 121

El hombre de genio es un intuitivo que se sirve de la inteligencia para expresar sus intuiciones. La obra de genio —sea un poema o una batalla— es la transmutación en términos de inteligencia de una operación superintelectual. Mientras el talento, cuya expresión natural es la ciencia, va desde lo particular hacia lo general, el genio, cuya expresión natural es el arte, va desde lo general hacia lo particular. Un poema de genio es una intuición central nítida resuelta, nítida u oscuramente (según el talento que acompañe al genio), en trasposiciones parciales intelectuales. Una gran batalla es una intuición estratégica nítida desdoblada, con mayor o menor ciencia, según el talento del estratega, en trasposiciones tácticas parciales.

El genio es una alquimia. El proceso alquímico es cuádruple: 1) putrefacción; 2) albación; 3) rubificación; 4) sublimación. Se dejan podrir primero las sensaciones; después de muertas se emblanquecen con la memoria; luego se rubifican con la imaginación; finalmente se subliman con la expresión.

3. DE «ESSAY ON INITIATION»*

Sea cual sea el número de grados externos o internos en la escala de ascenso hacia la verdad, pueden ser considerados tres: Neófito, Adepto y Maestro. En realidad los grados son diez: cuatro bajo el de Neófito, tres bajo el de Adepto y tres (por así decirlo) bajo el de Maestro...

El Neófito, a través de los grados que describe esta expresión, es esencialmente un aprendiz: su camino es el de la culminación de los conocimientos en la esfera externa. En el Adepto, a través de sus tres grados, se da un progreso en la unificación del conocimiento con la vida. En el Maestro hay, o se dice que hay, una destrucción de la unidad así alcanzada en favor de una unidad más alta.

Una comparación con cosas más simples, creo, aclarará esto. Supongamos que la escritura de gran poesía es la finalidad de la iniciación. La etapa del Neófito será la adquisición de elementos culturales con los que el poeta tendrá que tratar al escribir poesía siendo, grado a grado, y en lo que parece ser una analogía exacta: 0) gramática, 1) cultura general, 3) cultura literaria en particular.

La etapa del Adepto será, utilizando la analogía de igual forma: 5) la escritura de poesía lírica simple, 6) la escritura de poesía lírica compleja, 7) la escritura de poesía ordenada o poesía lírico-filosófica, como en la Oda. La etapa del Maestro será, de la misma forma: 8) la escritura de poesía épica, 9) la escritura de poesía dramática, 10) la fusión de toda la poesía, épica y dramática, en algo más allá de todas éstas.

Tres comentarios se le ocurrirán al lector de esta analogía literaria. El primero es que se puede ser poeta sin los grados de Neófito, se puede ser un Adepto del primer grado sin haber pasado siquiera el primer grado del Neófito. El segundo es que la progresión que se presenta en etapas sucesivas no corresponde a lo que habitualmente ocurre en la vida, sea la de un poeta o la de cualquier otro hombre. El tercero es que la fusión de toda la poesía, lírica, épica y dramática en algo que esté más allá de estos tres es un logro que sobrepesa el entendimiento.

* Fragmento inédito citado por Georg Rudolf Lind en *Teoría poética de Fernando Pessoa*, incluido ahora en *Estudios sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s.d., pp. 277-279. Original en inglés.

El hombre de genio es un iniciado involuntario. Shakespeare es un iniciado que siente pero no conoce su iniciación. La iniciación es la admisión a la conversación de los ángeles.

5. ESTÉTICA DE LA ABDICACIÓN**

[dact.] [¿1913?] PI 63

Conformarse es someterse y vencer es conformarse, ser vencido. Por eso toda victoria es una grosería. Los vencedores siempre pierden todas las cualidades de desaliento ante el presente que los llevaron a la lucha que les dio la victoria. Quedan satisfechos, y satisfecho sólo puede estar quien se conforma, quien no tiene la mentalidad del vencedor. Sólo vence quien nunca alcanza. Sólo quien siempre pierde el ánimo es fuerte. Lo mejor y lo más digno es abdicar. El imperio supremo es del emperador que abdica de toda la vida normal del resto de los hombres, del que no siente la preocupación por la supremacía pesar como un fardo de joyas.

6***

Hay Errores del Camino, Errores de la Posada y Errores de la Caverna. Son Errores del camino aquellos en que el propio camino es tomado por su destino. Son Errores de la Posada aquellos en que medio camino es tomado por el camino entero. Son Errores de la Caverna aquellos en que la Caverna, que es la base del Castillo, es tomada por el propio Castillo. Estos errores son comunes a todas las vías, y la de la Gnosis no está más libre de ellos que las vías mística y mágica.

* Ibidem, pp. 280. Original en inglés.

** Cfr. OP, 72 (Abdicação).

*** En Lind, Op. cit., pp. 285. Cfr. los poemas *Iniciação* (OP, 95) y *Monte Albiegno* (OP, 96) con los que Lind pone en relación este fragmento. Original en inglés.

Pero el auténtico significado de la iniciación es que este mundo visible en que vivimos es un símbolo y una sombra, que esta vida que conocemos a través de los sentidos es una muerte y un sueño, o, en otras palabras, que lo que vemos es una ilusión. La iniciación es la disipación —una disipación parcial, gradual— de esa ilusión. La razón de su secreto es que la mayoría de los hombres no está capacitada para comprenderlo y por tanto, lo entendería mal y habría confusión si se hiciera público...

De la Ley de la Naturaleza representada por Hiram se pasa a la Ley humana, representada por Christian Rosenkreutz y a continuación a la Ley de Dios, representada por Cristo. La elevación ritual del Candidato señala el primer paso, y el *instinto* es la palabra que ha perdido. La aventura de la tumba de Cristian Rosenkreutz señala el segundo paso: al ver el libro T., que el Segundo Maestro oprime contra el pecho, se encuentra al fin la *intuición*, o sea, la palabra en su estado humano, pues la intuición es el instinto de la inteligencia, el matrimonio de las dos en unas «bodas químicas» cuyos grados o peldaños mágicos se han descrito en otro lugar en lenguaje simbólico. El descubrimiento, sin búsqueda ni dificultad, de la tumba de Jesús abierta y vacía, señala el paso final, el matrimonio divino, el de la intuición con la profundidad misma del alma, la unión con Cristo.

En el primer grado de esta verdadera iniciación el candidato tiene la tarea de matar (en sí mismo) a los tres asesinos del Maestro, los tres elementos que se oponen (en él) a la ley de la Naturaleza: el deseo de lo superfluo, la creencia en la inteligencia y el impulso de dominar (la voluntad de poder de Nietzsche): o, en un lenguaje más simple, la ambición, el orgullo y la vanidad. Esto, por lo demás, le es ya oscuramente indicado en el mismo comienzo de su vida iniciática, cuando es despojado de los metales. Se le despoja

* Ibidem, pp. 299-300. Original en inglés.

** Fragmento inédito incluido por G. Rudolf Lind en *Op. cit.*, pp. 290-292. Está redactado en francés (con algunos errores). Cfr. la serie de sonetos titulada *No túmulo de Christian Rosenkreutz* (OP 124).

técnicamente del hierro, de la plata (que es la moneda que compra) y del oro (que es la moneda que deslumbra), metales regidos respectivamente por Marte, la Luna y el Sol, símbolos de la ambición, de la vanidad y del orgullo. Cuando los tres asesinos han muerto dentro del alma del aspirante, éste está preparado para avanzar.

En el segundo grado de este ascenso hacia Dios, la tarea del candidato es recobrar la palabra. Para ello es preciso que haga tres cosas: que encuentre donde está situada la bóveda mortuoria de Christian Rosenkreutz, que abra dicha bóveda, que abra la tumba y vea en ella al Maestro Perfecto que tiene la Palabra contra su seno, el libro T(empli) que al mismo tiempo completa y se opone al libro M(undi). Es preciso primero que sepa que existe en él una bóveda donde se aloja su alma superior, muerta en este mundo. Hace falta a continuación que la encuentre; será preciso después que sepa abrir esa bóveda. Hace falta, todavía, que sepa mirar bien lo que allí ve. Finalmente, hace falta que sepa abrir la tumba del Maestro y verlo en la majestad de su muerte viva, incorruptible. (Son los cinco puntos perfectos de la gran maestría, los cinco puntos de la estrella mágica, los cinco pétalos de la Rosa crucificada.) Por ellos es alzado él de esta vida que no es más que una muerte figurada.

El hombre no estaba destinado a ser lo que es: no ha llegado a serlo sino por la Caída. Recobrar la Palabra es recobrar la verdadera ley humana, el Adán primitivo y andrógino, hecho así a la imagen de Elohim. Realizar en sí mismo el matrimonio de los dos principios: tal es la ley humana recobrada, la verdadera creación de la piedra filosófica.

9. EL HOMBRE DE PORLOCK*

La historia marginal de la literatura registra, como una curiosidad, la forma en que fue compuesto y escrito el *Kubla Khan* de Coleridge.

Este casi poema es uno de los poemas más extraordinarios de la literatura inglesa —la mayor, salvo la griega, de todas las literatu-

* Publicado en *Fradique* año I, n.º 2, Lisboa, 15 de febrero de 1934. Traducimos de la recopilación Fernando Pessoa, *Hyram*, Porto, Cultura, s.d. (Notas e Apontamentos de Petrus), pp. 175-180.

ras— y lo extraordinario de su contextura se consustancia con lo extraordinario de su origen.

Cuenta Coleridge que el poema fue compuesto soñando. Residía ocasionalmente en una solitaria heredad entre las aldeas de Porlock y Linton. Cierta día se quedó dormido a causa de un calmante que había tomado. Durmió tres horas durante las cuales, dice, compuso el poema mientras surgían en su espíritu, paralelamente y sin esfuerzo, las imágenes y sus correspondientes expresiones verbales.

Una vez despierto se dispuso a escribir lo que había compuesto. Había escrito ya treinta versos cuando le fue anunciada la vista de «un hombre de Porlock». Coleridge se sintió obligado a atenderlo. Se demoró con él cerca de una hora. Pero, cuando volvió a la transcripción de lo que había compuesto en sueños, se dio cuenta de que había olvidado lo que le faltaba por escribir; no recordaba sino el final del poema —veinticuatro versos más—.

Y así tenemos ese *Kubla Khan* como fragmento o fragmentos, el principio y el fin de algo espantoso, de otro mundo, descrito en términos de misterio que la imaginación no puede humanamente representarse y de lo que ignoramos con horror qué desarrollo hubiera sido el suyo. Edgar Poe (discípulo, lo supiera o no, de Coleridge) no alcanzó nunca en verso o en prosa el Otro Mundo de esa forma natural o con esa siniestra plenitud. En la obra de Poe queda, con toda su frialdad, algo nuestro, aunque negativamente; en el *Kubla Khan* todo es ajeno, todo es Más Allá; y lo que no se sabe qué es ocurre en un Oriente imposible, pero que el poeta vio positivamente.

No se sabe —no lo dijo Coleridge— quién fue aquel «Hombre de Porlock», a quien tantos, como yo, habrán maldecido. ¿Sería una coincidencia caótica que ese desconocido interruptor viniera a dificultar una comunicación entre el abismo y la vida? ¿Nació la aparente coincidencia de alguna oculta presencia real de las que parecen conscientemente impedir la revelación de los Misterios, aun cuando intuitiva y lícita, o la transcripción de los sueños, cuando en ellos duerme alguna forma de tal revelación?

Sea como fuere, creo que el caso de Coleridge representa —bajo una forma exagerada, destinada a formar una alegoría vivida— lo que nos pasa a todos cuando intentamos, por medio de la sensibilidad con que se hace arte, comunicar, falsos pontífices, con el Otro Mundo de nosotros mismos.

Porque todos nosotros, aunque compongamos despiertos, componemos en sueños. Y a todos nos llega desde dentro, aunque

nadie nos visite, el «Hombre de Porlock», el imprevisto interruptor. Todo cuanto verdaderamente pensamos o sentimos, todo cuanto verdaderamente somos sufre (cuando lo vamos a expresar, incluso sólo para nosotros mismos) la fatal interrupción del visitante que también somos, de la persona externa que tiene en sí cada uno de nosotros, más real en la vida que nosotros mismos: la suma viva de lo que aprendemos, de lo que creemos que somos y de lo que deseamos ser.

Ese visitante —perennemente incógnito porque, *siendo nosotros*, «no es alguien»; ese interruptor —perennemente anónimo porque, *estando vivo*, es «impersonal»— tenemos, por debilidad nuestra, que recibirlo todos entre el comienzo y el final de un poema enteramente compuesto que no nos permitimos que quede escrito. Y lo que verdaderamente sobrevive a todos nosotros, artistas grandes o pequeños, son fragmentos de algo que no sabemos lo que es, pero que sería, si hubiese sido, la expresión misma de nuestra alma.

¡Ojalá pudiéramos ser niños para no tener quien nos visitara, ni visitantes que nos sintiéramos obligados a atender! Pero no queremos hacer esperar a quien no existe, no queremos molestar al «extraño» *que es nosotros*. Y así, de lo que podría haber sido, queda tan sólo lo que es. Del poema, o de las *opera omnia*, sólo el principio y el fin de cualquier cosa perdida: *disjecta membra* que, como dijo Carlyle, es lo que queda de cualquier poeta o de cualquier hombre.

PARTE SEGUNDA

Crítica e historia literaria

I. Corrientes y tendencias

1. CLASICISMO

[ms.] [¿1915?] PE 139-141

El movimiento de la oda griega —estrofa, antistrofa, épodo— no representa una *invención* de los griegos, sino un *descubrimiento* suyo. No es un postulado de la inteligencia griega; es un axioma de la inteligencia humana que a los griegos fue dado encontrar. Su verificación no es la de una teoría artística, es la de un hecho científico, la de una ley de la inteligencia.

Este triple movimiento no es sólo la ley de la oda, el fundamento eterno [var.: perenne] de la poesía lírica; es, más, la ley orgánica de la disciplina mental; la eterna norma de la creación psíquica. Es la suprema comprobación del simple hecho de que todas las cosas tienen un principio, un desarrollo y un fin, de que el principio contenía ya en sí el fin y la indicación del desarrollo; y de que el desarrollo es el modo como el principio se hace fin.

* Hasta tal punto este descubrimiento psicológico de los griegos —más importantē, por cierto, que la subversión de la astronomía ptolomeica por Galilei— es una ley del espíritu que la vemos reaparecer varias veces, y siempre con el mismo carácter de eterna,

en la historia del pensamiento. No es otra cosa el triple movimiento —tesis, antítesis y síntesis— de la dialéctica de Platón. No es otra cosa el pensamiento sustancial de Hegel —en que el ser en sí (*Sein*) se torna otro ser (*Dasein*) y vuelve a sí (*für sich Sein*). Otra base no tiene, en su revestimiento filosófico, la doctrina cristiana de la Divina Trinidad que representa a Dios, siendo aquel *de* quien todo procede, como Padre; *por* quien todo existe, como Hijo, y *para* quien todo existe, como Espíritu Santo. De manera que hay ya en el entender de la filosofía cristiana una anticipación de la rígida doctrina de Hegel en la fluida doctrina de S. Pablo.

Perderemos [var.: equivocaremos] por completo el sentido del clasicismo si no nos obligamos a estudiarlo como debe ser estudiado, en Grecia, donde nació, y según la ley del pensamiento. De Grecia hasta aquí no ha habido sino aplicaciones tortuosas e inseguras de la disciplina helénica.

Después hay que distinguir en el clasicismo, [var.: en el arte griego], como en todo, entre materia y forma. La materia la da la sensibilidad, el temperamento especial, la visión individual [?] del artista; la forma supone la inteligencia. General, como la ciencia, por su naturaleza, su más característico producto es de carácter antiparticular.

El pseudoclasicismo francés —Boileau, Corneille, Racine— fue en la cultura europea el peor enemigo de la tradición clásica, porque fue su desvirtuador y, como dijo Tennyson, «la mentira que es media verdad es la peor de las mentiras». El clasicismo francés es un clasicismo de dos dimensiones un clasicismo de silueta o [var.: y] de papel recortado. La disciplina helénica se aplica, pero no hay sensibilidad a que aplicarla. El griego aceptaba a manos llenas la integral experiencia de la vida de la emoción e imponía a esa experiencia plena la disciplina de su inteligencia (abstracta). El francés castra, limita, pule primero la experiencia de la vida, después disciplina la sensibilidad que ha castrado. El clasicismo resultante es tan natural como la castidad en un eunuco. Es como el escolar que, teniendo que hacer una suma de factores compuestos de números enteros y de quebrados, comenzara, para lograr una suma perfecta, por borrar de la pizarra los quebrados. El francés no tiene fuerza mental para aceptar la experiencia total de la vida. Tiene que tener la sensibilidad a régimen para poder digerirla con la inteligencia.

Cuando ha adquirido, como en el Romanticismo, una plena sensibilidad, el espíritu francés ha mostrado al punto su debilidad; ha perdido el poder de disciplina, ha producido las monstruosida-

des de construcción que son los poemas de Hugo, de Musset y de Lamartine. Sólo en algunos poemas el alma triste de Vigny consiguió afiliarse, al estilo de Chenier, a la vieja gran tradición de la belleza. El espíritu francés es la apoteosis de lo secundario.

Sólo en Flaubert [...]. Una prueba más de la secundariedad intelectual de Francia. Sólo en un género secundario alcanzó el ideal clásico, en la novela. Ni en la poesía épica, ni en la dramática...

2. EL SENTIDO DEL CLASICISMO

[ms.] [¿1915?] PE 141-143

Entre las recientes tendencias del espíritu crítico europeo hay una que descuella sobre todas tanto por el (...) como está extendida, como por la entera cohesión de los distintos puntos que representan la esencia de su doctrina. Ésta tendencia, representada por el movimiento conservador en política, aflora en la crítica literaria bajo la forma del llamado *neoclasicismo*.

En el nombre de la doctrina va ya su explicación. Esta incluye una contraposición a los principios románticos o postrománticos—considerados ya como literariamente falsos (Matthew Arnold), ya como expresión literaria de principios políticos disolventes—de los principios por los que se regía ostensiblemente la literatura prerrevolucionaria.

Como, sin embargo, los exponentes de este sistema no destacan por su originalidad (cfr. Maurras), sucede que, al elaborar esa doctrina, incurren en tres errores (...).

Los tres errores son: 1) equivocar el punto de partida de esos principios clásicos; 2) confundir el contenido de la obra de arte con su (...), su estática con su dinámica; 3) hacer crítica literaria sin referencia a condiciones medias (?).

El primer error es de los conservadores franceses y, en consecuencia, de aquellos a quienes influyen. Consiste en confundir la esencia de los principios clásicos con su aplicación en una época determinada. Así, cuando defienden los principios clásicos, defienden, en general, sólo los principios del siglo XVII y, lo que es peor, los principios del siglo XVII en Francia. No se dan cuenta, sin embargo, de que la mentalidad francesa difiere mucho de la mentalidad griega. El griego acepta las sensaciones y la vida y las

subordina a una disciplina intelectual. El francés, incapaz de crear una disciplina superior, trunca y restringe la vida y el sentimiento para poder disciplinarlos. Es como el escolar que teniendo que sumar partes (...)».

El papel de la inteligencia en el romanticismo es sólo representativo: sirve únicamente para expresar la emoción que inspira el poema. En los pseudoclásicos de los siglos anteriores el papel de la inteligencia es otro: es *crear* la emoción; no crear ninguna, está claro, porque dicho papel es antihumano, mientras que el de los románticos es sólo infrahumano.

3. [NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO]

[ms.] [¿1914?] PE 143

Lo que nuestra época siente es un deseo de inteligencia^{**}. Lo que le disgusta del romanticismo es la escasez de elementos intelectuales, sea directamente por su escasez, sea por su subordinación a los elementos emotivos. El único elemento intelectual notable en el romanticismo es el de la especulación, el de la reflexión, surgido naturalmente de la progresiva ruina de los influjos religiosos. El romanticismo es fuerte en esto porque está en la gran tradición de la civilización europea, que es la tradición helénica, del individualismo racionalista.

Por otra parte, el romanticismo es el *aboutissement* de otra tradición, la cristiana: lo es por su emotividad y subjetivismo.

Lo que el romanticismo trajo de nuevo fue el sentimiento, propiamente tal, de la Naturaleza. (La renovación de la metáfora y de la imagen.)

El «clasicismo» decadente, al que siguió y se opuso el romanticismo, no tenía pensamiento, no tenía emoción, no tenía alma. Nos cuesta hoy creer en un Delille, en los Arcades. ¡Qué tediosamente nos pesan hoy, salvo algunos versos, *The Traveller*, *The Deserted Village*, *Retaliation*!

El fin del clasicismo tuvo talento sólo en la sátira, en la poesía social, en el género del que son una especie los *vers de société*.

* Confróntese con el fragmento anterior.

** Encima de este fragmento escribió Pessoa: «A. de Campos: "Nuestra época está harta de inteligencia. La inteligencia es infecunda [...] Las filosofías irracionalesistas"».

Cuanto mayor la subjetividad del arte, mayor ha de ser su objetividad para que haya equilibrio, sin el cual no hay vida, ni, por tanto, vida o duración del arte. Como el romanticismo tenía más emoción, necesitaba más pensamiento; como tenía más subjetividad, necesitaba más objetividad.

4. [SOBRE EL ROMANTICISMO]

[dact.] [¿1918?] PE 146-148

El movimiento literario al que ordinariamente se llama romanticismo se contrapuso de tres modos al clasicismo que lo había precedido. Sustituyó la estrechez y sequedad de los procedimientos clásicos por el uso de la imaginación, liberada en lo posible de leyes ajenas a ella. Sustituyó la mezquindad especulativa del arte clásico, donde sólo como elemento formativo aparece la inteligencia y nunca como elemento sustancial, por la literatura hecha con ideas. Sustituyó, invirtiéndola, la clásica subordinación de la emoción a la inteligencia por la subordinación de la inteligencia a la emoción, y de lo general a lo particular. Los dos primeros procedimientos representaron una innovación y una vigorización del arte; el tercero es puramente enfermizo.

Según ese movimiento cíclico que parece propio de toda civilización, el romanticismo, en sus dos procesos verdaderamente innovadores, no hizo más que reeditar el helenismo contra la fórmula clásica, más latina que griega. En estos dos puntos, por lo demás, es el continuador de lo que el Renacimiento trajo de nuevo —pero también de helénico— a la literatura de Europa. En lo que tuvo de propio, la inversión del orden de la inteligencia y la emoción, el romanticismo fue un simple fenómeno de decadencia; y porque no mostró esta tercera característica, pudo alcanzar el Renacimiento un nivel poético más alto, pues no hay en el romanticismo —tanta era la debilidad constructiva que lo infectaba— ni un Dante ni un Milton.

El romanticismo, que había nacido enfermo, se deshizo al desarrollarse. Se desintegró en sus tres elementos componentes y cada uno de ellos pasó a tener una vida propia, a formar una corriente separada de las otras. De la sustitución del escrúpulo imaginativo por la imaginación nació toda la literatura de la Naturaleza que distinguió al siglo pasado. De la introducción de la especulación en la sustancia del arte nació toda la literatura realista.

De la inversión de posiciones mentales entre inteligencia y emoción surgió todo el movimiento decadente, simbolista y siguientes.

Está claro que estos elementos, aunque crearan corrientes que se puede considerar separadas, no están separados; y la mayoría de quienes cultivan las literaturas nacidas de los dos primeros están viciados por el prejuicio personalista que es la mórbida base del tercero.

El siglo XX encontró ante sí, heredado del siglo que lo precedió, un problema fundamental: el de la conciliación del Orden, que es intelectual e impersonal, con las adquisiciones emotivas e imaginativas de los tiempos recientes.

Es imposible resolver este problema, como quieren los integristas franceses, por la supresión de uno de sus términos. Es igualmente imposible resolverlo aceptando el predominio de la emoción sobre la razón porque, aceptado este predominio, desaparece el orden y el problema sigue por resolver. Evidentemente, sólo hay una solución: llevar la personalidad del artista a lo abstracto para que contenga en sí misma la disciplina y el orden. Así el orden será subjetivo y no objetivo.

Hacer abstracta la imaginación, hacer abstracta la emoción es el camino.

<...>

5. [EL PELIGRO DEL ROMANTICISMO]

[dact.] [¿1917?] PE 144-145

El verdadero peligro del romanticismo está en que los principios por los cuales se rige o dice regirse son de naturaleza tal que cualquiera puede invocarlos para conferirse a sí mismo categoría de artista. Tomar el ansia de una felicidad inalcanzable, la angustia de los sueños irrealizados, la inapetencia ante la acción y la vida como criterio distintivo del genio o el talento facilita al punto a todo individuo que sienta dicha ansia, sufra de dicha angustia, y sea presa de dicha inapetencia, el convencimiento de que es una individualidad interesante y de que el Destino, al destinarlo a tales ansias, tales sufrimientos y tales imposibilidades, lo destinó implícitamente a la grandeza intelectual.

No sucedía así en la teoría clásica. El discípulo de los antiguos apoyaba su creencia de que era poeta en facultades de construcción

y coordinación, en una disciplina interior cuya posesión no es tan fácil que cualquiera pueda presumirla para sí. No es tan fácil en relación a las pretensiones que son la base del romanticismo, del sentimiento romántico. Hay gente tosca que puede creerse falsamente dotada de cualidades de construcción en arte; pero todo el mundo, y no algunas personas, se puede creer artista cuando las cualidades fundamentales exigidas son un sentimiento de vacío en los deseos, un sufrimiento sin causa y una falta de voluntad para trabajar, características que más o menos posee todo el mundo, y que en los degenerados y los enfermos del espíritu adquieren un especial relieve.

El peligro del romanticismo no consiste en el estímulo que da al individualismo; consiste, sí, en el estímulo que da a un falso individualismo. El individualismo no es necesariamente falso; cuando mucho, es una teoría moral y política. Pero hay cierta forma del individualismo —como hay cierta forma del clasicismo— que sin duda es falsa. Es la que permite que el primer histérico de turno o el más grosero de los neurasténicos se arroge el derecho de ser poeta por razones que, en sí mismas, sólo le dan derecho a considerarse histérico o neurasténico.

Cuando un poeta romántico canta, lamentándose, la eterna finitud de las cosas, hace un uso legítimo de un sentimiento muy humano. Cuando, desde el fondo de su dolor, al sufrir por el contacto con la humanidad, apela a la gran Naturaleza y a su constelado reposo, hace uso legítimo de una emoción que, siendo vieja como la humanidad, no siempre ha servido de tema poético.

La ruina de una vida simple, o de una vida baja, es tan trágica como la ruina de una vida grande o de una vida noble. Pero es así viéndolas desde fuera, no por dentro. La ruina de un alma baja no puede ser grande para el alma baja precisamente porque es un alma baja.

6. [CLÁSICOS, ROMÁNTICOS Y DECADENTES]*

[dact.] [¿1914?] PE 148-150

Todo arte es el resultado de la colaboración entre el sentimiento y el pensamiento; no sólo en el sentido de que, al construir una obra de arte, la razón trabaja con los elementos que aporta el

* Original inglés.

sentimiento, sino también, y es esto lo que ahora nos preocupa, en el sentido de que el propio sentimiento con el que la razón así trabaja, y que es la materia a la que la razón da forma, es un género especial de sentimiento —un sentimiento dentro del cual colabora el pensamiento.

Ahora bien, el pensamiento puede colaborar con el sentimiento de tres formas. Puede ser la base de ese sentimiento; puede interpretar ese sentimiento; y puede combinarse directamente con ese sentimiento, de forma que lo intensifique por la complejidad. La primera forma de sentir es la del arte clásico, la segunda la del romanticismo, la tercera la que es peculiar de esos artistas que se ha dado en llamar decadentes.

El verdadero artista clásico —dejando aparte, pues no nos concierne, la razón disciplinada y constructiva que emplea, ya que es un elemento formal y no material— piensa primero su poema, y luego lo siente según ese pensamiento. Podemos encontrar algunos excelentes ejemplos de esto muy cercanos a nuestra época: como el *Moïse* de Alfred de Vigny, que es manifiestamente una idea elaborada por la emoción; como *Scholar Gipsy* de Arnold; como el *Hound of Heaven* (tan poco clásico en todo excepto en su base) de Francis Thompson; como la gran *Ode* de Wordsworth. No es necesario añadir que todo gran arte es clásico, incluso líricamente; pues ningún arte es grande si no llega a conmover nuestro espíritu a todos los niveles, tanto por el sentimiento como por la razón. Esto no lo logra ningún poema como el poema clásico, así compuesto. Mientras en su desarrollo despierta nuestro sentimiento, lo hace sólo para que éste dé vida a la idea inmanente que, cuando el poema se ha leído en su totalidad, emerge por completo. Ningún gran poema lírico fue compuesto nunca sino con este esquema razonado o instintivo.

El arte verdaderamente decadente es el de los románticos. Aquí el punto de partida es el sentimiento; el intelecto se usa para interpretar ese sentimiento. El romanticismo no es nada más que esto. De ahí los intolerables y baldíos pasajes de Hugo, en los que un sentimiento trivial o débil se expande por una aplicación subsidiaria del intelecto hasta fatigar al lector; pues el sentimiento subyacente no puede, siendo trivial y vulgar, soportar un desarrollo tan extenso, y el pensamiento subsidiario (además de que miente a la naturaleza humana, pues el intelecto, aunque más tardío en su evolución, es primordial en toda vida superior) no puede hacer otra cosa que dar vueltas y vueltas en torno a la vaciedad central de la inspiración real. Tómese, como ejemplo, «ce

qui dit la bouche d'ombre» de Hugo: este poema debería tener alrededor de una quinta parte de su extensión verdadera, pues el sentimiento central no admite un desarrollo racional, y, como el sentimiento no puede admitirlo y el desarrollo racional, sin embargo, se efectúa, el resultado es que la mayor parte de ese elemento racional es irrelevante...

El procedimiento de mezclar pensamiento y sentimiento, siendo peculiar de los decadentes, es sólo realmente decadente cuando se emplea el intelecto para interpretar el sentimiento interpenetrado; cuando se emplea (como al principio parece más decadente) para estimular ese sentimiento, se emplea exactamente como en los clásicos...

7. LITERATURA DE LA DECADENCIA

[ms.] [¿1913?] PE 152

Tiende el poeta corriente y puramente sentimental a caer en el defecto de la retórica y el sentimentalismo; tiende el poeta místico a caer en el defecto de la excesiva mezcla de lo ideal y lo real, de lo espiritual y lo terreno; tiende, por último, el poeta simple y realista a caer en el defecto de la expresión llana o trivial. Estos son los tres defectos en que acostumbra a caer la poesía sana: exageración del sentimiento poético, deficiencia del sentimiento poético y confusión de sentimiento poético.

Pero no pertenece a ninguna de estas categorías el género de defectos en que suelen incurrir los decadentes. Sin duda todos los decadentes tienen los tres defectos citados, y los tienen vulgarmente, en especial el del prosaismo. Pero no es ninguno de los apuntados el defecto natural de sus obras. Es otro más curioso que consiste en la yuxtaposición delirante de los epítetos, en la completa incoherencia del frasear. Es el [...] usual del místico.

8. [EL ARTE MODERNO ES ARTE DE SUEÑO]

[ms.] [¿1913?] PE 153-157

* Si alguien quisiera resumir en una palabra la característica principal del arte moderno, la encontraría perfectamente en la palabra *sueño*. El arte moderno es arte de sueño.

Modernamente se ha producido la diferenciación entre el pensamiento y la acción, entre la idea del esfuerzo y el ideal, y entre el propio esfuerzo y la realización. En la Edad Media y el Renacimiento un soñador como el infante D. Enrique ponía en práctica su sueño. Bastaba que lo soñase con intensidad. El mundo humano era pequeño y simple. Lo era todo el mundo hasta la época moderna. No había la complejidad de poder a que llamamos democracia, no había la intensidad de vida que debemos a eso que llamamos industrialismo, no había la dispersión de la vida, la ampliación de la realidad que produjeron los descubrimientos y que da lugar al imperialismo. Hoy el mundo exterior humano es de esta complejidad triple y horrorosa. Y surge, en el umbral del sueño, el inevitable pensamiento de la imposibilidad. (Hasta la ignorancia medieval era una fuerza de ensoñación)*. Hoy todo tiene su cómo y su por qué científico y exacto. Explorar Africa sería aventurado, pero no es ya tenebroso y extraño; buscar el Polo sería arriesgado, pero ya no lo es. El Misterio murió en la vida; quien va a explorar Africa o [...] el Polo no lleva en sí el pavor por lo que llegará a encontrar, porque sabe que sólo encontrará cosas científicamente conocidas o científicamente cognoscibles. Ya no hay osadía: basta el coraje físico de un buen púgil [?]. Por eso las más locas tentativas de idealización de nuestros aviadores y exploradores no logran dejar de ser ridículas, tan mediana es su estatura de alma. Es porque son hombres de ciencia, hombres de práctica. Y los grandes hombres antiguos eran hombres de sueño.

Los hombres disminuyen. Gradualmente, cada vez más, gobernar es administrar, conducir.

Desde que el arte moderno se ha hecho arte *personal*, resulta lógico que su desarrollo vaya hacia una interiorización cada vez mayor, hacia el sueño creciente, cada vez más hacia más sueño.

El poeta de sueño es un melódico, un cautivo en la música de sus versos, como Ariel estaba preso en la curva [?] de Sycorax**.

* El portugués, como otras lenguas románicas, distingue entre *sono*, «adormecimiento, voluntad, necesidad o deseo de dormir» y *sonho*, «lo que se sueña, ilusión, fantasía, inspiración», que algunas veces traducimos por ensoñación o ensueño y otras por sueño, según el contexto.

** Cfr. *La Tempestad*, de Shakespeare, Acto I, escena 2.^a.

La música es esencialmente el arte del sueño, y el desarrollo de la música, completamente moderno en lo que tiene de valioso y grande, es la composición suprema de cuanto teorizamos aquí. El poeta soñador, porque soñador, es hasta cierto punto músico. Y para comunicar su sueño necesita valerse de *las cosas que comunican el sueño*. La música es una de ellas.

El poeta de sueño es generalmente un visual, un visual estético. El sueño es *de la vista* generalmente. Poco sabe auditivamente, táctilmente. Y el «cuadro», el «paisaje» es de ensueño en su esencia porque es *estático*, negador de lo continuamente dinámico que es el mundo exterior. (Cuanto más rápida y turbia es la vida moderna, más lento, quieto y claro es el sueño).

Nordau cayó en el más flagrante y grosero de los errores de los que un pensador puede hacer [¿ser?] víctima en la materia sobre la que razona. Confundió un movimiento de progreso, porque de diferenciación, con un movimiento de regresión; tomó el principio, vacilante y perplejo como todos los comienzos, de una nueva forma de arte por un arte ya hecho; y no supo deslindar entre lo esencial y lo ocasional, lo instintivo y lo teórico y postizo en un movimiento artístico, porque, al no descender a la comprensión del *unde* y del *quo* de la civilización actual [...]

Vio los elementos de decadencia que el movimiento simbolista contenía —lo cual lo elogia poco, porque esos elementos son flagrantes— y no vio lo que, por detrás de esos elementos, hace de Dante Gabriel Rossetti un gran poeta y un gran poeta de Paul Verlaine. Cometió Nordau aún más burradas e incomprensiones: confundía, bajo la misma clasificación de «místicos» y «tísicos», formas de arte diferente, de diferente significación [...]

Había 3 caminos que seguir ante este nuevo estado de civilización: 1) entregarse al mundo exterior, dejarse absorber por él, tomando de él la vida vacía y ruidosa, el esfuerzo sumamente esfuerzo, la Naturaleza simplemente Naturaleza —este camino lo siguieron Whitman, Nietzsche, Verhaeren y, entre nosotros, la corriente que incluyó a Nunes Claro, Silvio Rebelo y João de Barros. 2) Ponerse aparte, al margen de esa corriente, en un sueño completamente individual, completamente aislado, reaccionando inerte y pasivamente contra la vida moderna ya por el ansia medieval, la *medievalité*, ya por la fuga hacia lo lejos en el espacio,

o hacia lo extraño y lo infrecuente en la vida— la *Lejanía* en la vida finalmente. Fue el camino que siguieron Edgar Poe, Baudelaire (huyendo hacia lo Extraño). Rossetti, Verlaine (hacia la Edad Media y hacia lo Extraño), Eugénio de Castro (hacia Grecia), Loti (hacia el Oriente). 3) Meter ese ruidoso mundo, la naturaleza, todo, *dentro del propio sueño* —y huir de la «Realidad» en ese sueño. Es el camino *portugués* (tan característicamente portugués), que viene, desde Antero de Quental, cada vez más intenso, hasta nuestra recentísima poesía.

Quien quiera comprender el simbolismo habrá de tener en cuenta su triple naturaleza.

Es:

- 1) Una decadencia del romanticismo;
- 2) Un movimiento de reacción contra la ideología de lo científico;
- 3) Un estadio en la evolución (o principio de una evolución) de un nuevo arte.

Quien no haya visto esto en su totalidad no comprenderá el simbolismo. Nordau vio sólo 1), otros ven sólo 2) y 3).

El mayor poeta de la época moderna será el que más capacidad de ensoñación tenga.

El misticismo y el egotismo encontrados por Nordau en el arte moderno son los aspectos mórbidos del misticismo equilibrado y del personalismo característico del arte moderno que produjeron a Goethe, tan querido por Max Nordau, en su primer estadio.

El soñador muestra ciertas peculiaridades en su carácter: la asexualidad, o parasexualidad, es una y evidente; es la forma más flagrante de su incapacidad para lidiar con la normalidad y la realidad de las cosas.

Lo que se llama arte moderno, lo que de momento es arte moderno, es sólo el comienzo de un arte o, mejor, la transición entre los dos estadios de la evolución de la civilización. Entre el llamado romanticismo y el arte que camina ahora rápidamente hacia su auge.

El infante D. Enrique es el tipo perfecto de soñador. Desde su asexualidad hasta su perfecto sacrificio de los demás, es un soñador. Pero vivió en tiempos en los que se podía soñar.

Hoy el sueño es siempre de cosas irrealizables. Lo que se concibe como realizable es porque se concibe como científicamente realizable, y lo que se concibe como científicamente «lo que sea» no puede ser materia de ensoñación.

9. [EL ARTE MODERNO ES ARISTOCRÁTICO]

[dact.] [¿1916?] PE 158-159

¿Que este arte no se hace para el pueblo? Naturalmente que no, ni este ni ningún arte auténtico. Todo arte que permanece está hecho para las aristocracias, para los escogidos, que es lo que permanece en la historia de las sociedades, porque el pueblo pasa y pasar es su oficio.

Nuestro arte es supremamente aristocrático, además, porque un arte aristocrático se hace necesario en este otoño de la civilización europea, cuando la democracia avanza de tal modo que a nosotros, los artistas, incumbe, para reaccionar de alguna forma, colocar entre la élite y el pueblo esa barrera que el pueblo nunca podrá traspasar, la barrera de la exquisitez emotiva y la ideación trascendental, de la sensación apurada hasta la sutileza [...]

Nuestra civilización corre el riesgo de quedar sumergida como Grecia (Atenas) bajo la extensión de la democracia, de caer por entero en manos de los esclavos, o bien de quedar como Roma no en manos de emperadores hijos del acaso y la decadencia, sino de grupos financieros sin patria, sin lar en la inteligencia, sin escrúpulos intelectuales y sin causa en Dios. El único antídoto para esto es una lenta aristocratización. A través del arte esta aristocratización puede ser hecha de forma suprema.

Ya rayaba en el horizonte, antes de la guerra, la triste señal de que las élites se aplebeyaban. Bailes, espectáculos y otras desviaciones semejantes del arte superior iban tomando cuerpo. Es preciso reaccionar contra esta corriente.

Es de creer que tras la guerra aumente el espíritu patriótico. Nada más innoble. Me remito a las sublimes palabras de Goethe

cuando hablaba de qué poco sube el sentimiento patriótico hasta los parajes de aire puro y claro en que los Superiores habitan. Permítame que le recuede aquel pasaje de las conversaciones con Eckerman en que el Maestro de Weimar anotó esa idea.

10. *LA TERNURA LUSITANA O EL ALMA DE LA RAZA*

[ms.] [¿1915?] PE 329-330

La costumbre de definir al portugués como esencialmente lírico, o esencialmente amoroso, (es) absurda, porque no hay casi ningún pueblo que no sea esas dos cosas. Al mismo tiempo se advierte que, aunque la expresión no acierte, hay en estas frases algo de verdad que no llega a descubrirse.

¿Qué hay de casi indefiniblemente portugués, de portuguesa-mente común, excepto la lengua, en Bernardim Ribeiro, Camoens, Garret, Antero de Quental, António Nobre, Junqueiro, Correia de Oliveira, Pascoaes, Mario Beirão?

En primer lugar hay una *ternura*. ¿Pero qué es esa ternura? Ternura vaga (...) en Bernardim Ribeiro, ternura que rompe la cáscara de extranjerismo de Camoens, en su auge ternura heroica, ternura metafísica en Antero (curiosísima fase de la ternura que da cuerpo a lo abstracto y puede amar a un Dios que sea [...] una fórmula matemática); ternura por sí mismo y por su tierra—esqui-va [...], espontánea y con el aspecto de «tristeza» acentuado— en António Nobre (actuó [?] sobre Sá-Carneiro), ternura por el paisaje en Fialho, ternura que llega a asomarse a las ventanas del alma de Eça de Queirós.

Llamar al sol «solecillo de Dios» es un fenómeno especial de ternura. En esas frases del pueblo está el germen de todo lo patrio.

11. SOBRE UNA ENCUESTA LITERARIA

[dact.] [¿1914?] PE 335-337

Diferencia entre la clase de cultura que hay hoy en España y Portugal. En España hay un intenso desarrollo de la cultura secundaria, de la cultura cuyo máximo representante es un hombre de mucho talento; en Portugal esa cultura no existe. Existe sin

embargo esa cultura *individual* superior que produce a los hombres de genio. Y así no hay hoy en España una figura de relieve auténticamente genial: lo más que hay son figuras de gran talento —un Diego Ruiz, un Eugenio D'Ors, un Miguel de Unamuno, un Azorín. En Portugal hay figuras que comienzan en un chispazo genial y acaban en el genio absoluto. Hay individualidades señaladas. Hay más: hay un profundo carácter europeo en el fondo. Como es individual, y el medio social no está organizado, la cultura portuguesa se encuentra en la anarquía: cada hombre de genio vive consigo mismo y, lo que es peor, escribe hasta cierto punto sin disciplina. Cabe excluir a algunos de este juicio, especialmente a Junqueiro. Y cabe advertir que la organización de la cultura nacional comenzó en Oporto con la *Renascença Portuguesa*. En España hay un medio culto que agitar, que influir, pero no existe el Hombre que lo agite. En Portugal hay unos pocos hombres capaces (por su valía intelectual) de agitar el medio; les falta, sin embargo, el medio culto que agitar. De modo que en Portugal es preciso que aparezca un hombre que, al par de ser un hombre de genio, para *poder* agitar el medio gracias a la inteligencia, sea un hombre por naturaleza influyente y dominador, para que él mismo organice el medio que ha de influir, y lo vaya influyendo mientras lo construye. Dice Wordsworth, en uno de los prefacios críticos a una de las ediciones de sus *Lyrical Ballads*, que el poeta tiene que crear el medio que lo ha de comprender. Así es, como en el caso que Wordsworth citaba, que era el suyo propio, cuando el poeta es un gran original.

¿Dónde está el error de la *Renascença Portuguesa*? El primero es que está en Oporto. Por lo demás, no podía haber nacido sino en Oporto, de modo que, como en todo, si nos fijamos bien, ya en la única cosa posible está el inevitable defecto. Sin ese defecto no habría existido la causa, ni por tanto el efecto.

...
Toda la literatura ibérica, y no especialmente la nuestra, sufre de un provincianismo radical. Extrapatenecemos a Europa, somos una especie de adyacencia civilizada. En Cataluña, el fenómeno que describe toda la cultura española ha tomado un incremento especial; de ahí que, más que en Castilla, muchos de sus hombres bordeen el genio. Pero, fundamentalmente, lo que sin duda hay es un gran desarrollo de la cultura secundaria. Hay un periodismo espléndido. El influjo de la América Española ha sido grande en esto. Entre nosotros ninguna ha sido la influencia del Brasil. Urge, por eso, para que creemos una cultura secundaria idéntica a la de

España, que creemos las condiciones que crearon aquélla. Urge que estrechemos las relaciones con el Brasil. Urge que pacifiquemos el medio social y eliminemos el fermento revolucionario. Urge que nos organicemos económicamente y salgamos un poco, porque un poco sería para nosotros mucho, de nuestro sueño no de poetas (como dicen los idiotas de las conferencias), sino de haraganes.

El Sr. Antonio Sergio tuvo razón cuando insistió en este punto.

Una vez creado entre nosotros un medio culto, se verá que ese medio culto toma de repente un relieve, una importancia excepcional. Pues nosotros hemos llegado a la absurda situación de haber creado ya los dominadores, los influyentes, las figuras rectoras de ese medio, sin haber creado todavía el medio.

II. Crítica de autores

1. SHAKESPEARE*

[dact.] PE 284-286

Grandes como son sus tragedias, ninguna es tan grande como la tragedia de su propia vida. Los Dioses le concedieron todos los grandes dones excepto uno; el único que le negaron fue el poder de usar esos grandes dones con grandeza. Destaca como el mayor ejemplo de genio, genio puro, genio inmortal e inútil. Su poder creativo se hallaba quebrado en mil fragmentos por la tensión y la opresión de la vida. No es más que los fragmentos de sí mismo. *Disjecta membra*, decía Carlyle, es lo que tenemos de cualquier poeta o de cualquier hombre. Acerca de ningún poeta o de ningún hombre es esto más cierto que acerca de Shakespeare.

Se yergue ante nosotros, melancólico, ingenioso, a veces medio loco, sin perder nunca su dominio del mundo objetivo, sabiendo siempre lo que quería, soñando siempre altos propósitos e imposible grandezas y siempre despertando para encontrar fines mezquinos y bajos triunfos. Fue ésta, y no otra, su gran experiencia de la vida; pues no hay gran experiencia de la vida que no sea, al final, la experiencia serena de una desilusión.

Sus vacilantes propósitos; su inconstante voluntad; sus emo-

* Original en inglés.

ciones ficticias y violentas; sus grandes pensamientos sin forma; su intuición, la mayor que nunca existió, que veía claro a través de un pensamiento y se expresaba como si este mismo pensamiento hablase, viviendo una vida ajena hasta en su sangre y en su carne, y hablando como el propio hombre nunca podría hacer; su capacidad de observación, reuniendo un todo en un solo aspecto que todo lo englobaba; su habilidad práctica nacida de su rápida comprensión de las cosas...

Cuando las facultades más elevadas de la mente se fragmentan, quedan en suspenso, o son indolentes en su acción, las inferiores adquieren una fuerza inusitada. Así, su habilidad práctica fue la única que resistió la tensión y la presión de la vida y la falta de voluntad. Aquel que sabía acumular dinero era el que luchaba en vano por acumular la consumación de la belleza creada (ms.: si deseamos determinar si era así realmente, tendremos que comprobar si al final de sus días no hubo una mayor ruptura con las cosas prácticas).

Comenzó con dos largos poemas narrativos —bastante imperfectos como conjuntos narrativos, y es ahí donde comienza su secreto—, escritos cuando su instinto de escribir era aún superior al impulso intelectual para hacerlo. Al ampliar su conciencia perdió su rapidez (...)

2. SHAKESPEARE*

[dact.] PE 287-295

Shakespeare era al principio más vanidoso que orgulloso; al final de su vida —o, por lo menos, de su vida de escritor— se hizo más orgulloso que vanidoso. Es fácil conjeturar por qué: no era apreciado; el aprecio que le tenían era más insultante que agradable, pues donde se le reconocía mérito, no era éste muy alto, y pensando y sabiendo (pues esto debió ocurrir) que era el mayor genio de su tiempo, veía sin embargo que fuera cual fuese el aprecio que le mostraban era poco comparado con la admiración dedicada a Jonson y a otros inferiores a Jonson, y cómo un aprecio no menor que el que le mostraban a él era mostrado también a *Daniel Webster*, quién sabe si también a los Munday («nuestro

* Original en inglés.

mejor creador de argumentos»), a los Heywoods y a los Days*. Su vanidad se vio necesariamente afectada por esto, si no totalmente abolida; y la tendencia a la depresión, fatal para un temperamento entre cuyos componentes estaba la neurastenia, debe haber realizado la transformación.

El orgullo es la conciencia (verdadera o falsa) de nuestro propio valor, la vanidad, la conciencia (verdadera o falsa) de la evidencia de nuestro valor ante los otros. Un hombre puede ser orgulloso sin ser vanidoso, puede ser a un tiempo vanidoso y orgulloso, puede ser —pues tal es la naturaleza humana— vanidoso sin ser orgulloso. A primera vista es difícil comprender cómo podemos ser conscientes de la evidencia de nuestro valor ante los demás sin la conciencia de nuestro valor en sí. Si la naturaleza humana fuera racional, no habría ninguna explicación. Sin embargo el hombre vive primero una vida exterior, y luego una vida interior; la idea del efecto precede, en la evolución de la mente, a la idea de la causa interna del efecto. El hombre prefiere ser tenido en alta estima por lo que no es a que lo subestimen en lo que es. Así funciona la vanidad.

Como en cada hombre existen todas las cualidades universales del género humano, por bajo que sea el grado de cada una, todos los hombres son en cierta medida orgullosos y en cierta medida vanidosos.

El orgullo es, en sí mismo, tímido y contractivo; la vanidad es atrevida y expansiva. El que está seguro (aunque se equivoque) de vencer y conquistar, no puede tener miedo. El miedo —cuando no es una disposición mórbida, radicada en la neurosis— no es más que la falta de confianza en nosotros mismos para superar un peligro.

Por tanto, cuando la vanidad de Shakespeare cedió terreno al orgullo, o mejor, cuando la mezcla inicial de mucha vanidad y algún orgullo dio paso en él a una mezcla de escasa vanidad y algún orgullo, quedó totalmente anulado para la acción y el elemento neurasténico de su carácter se esparció como una lenta marea sobre la superficie de su histeria.

El signo externo intelectual de la vanidad es la tendencia a la burla y la humillación de los demás. Sólo puede burlarse y complacerse con la confusión de otros aquel que instintivamente siente que no es susceptible de semejante burla y humillación. Las

* Todos ellos dramaturgos.

primeras obras de Shakespeare están llenas de «timos», de ridiculización de algunos personajes. Toma partido a través de algunos de sus personajes en contra de otros (...)

Esto declinó hacia el final de su obra escrita. El humor suplantó al ingenio. El humor no es más que la conciencia de que lo risible es afín a nosotros mismos. Nace de lo opuesto a la vanidad y el orgullo, es decir, de la humildad, del sentimiento racional o instintivo de que en el fondo no somos más que los otros. Si tuviera una filosofía, el humor sería determinista. El efecto del orgullo que sentía al dominar su vanidad los otros obstáculos a esa vanidad debidos a la falta de aprecio y de éxito en cosas más elevadas, liberaban cada vez más el humor de Shakespeare.

Ni siquiera su orgullo podía crecer porque la falta de aprecio anula el orgullo en sí, si éste no es arrogante y excitable, como lo era, por ejemplo, en Milton, que, a pesar de no ser vanidoso, tenía con todo más vanidad de la que le hubiera gustado reconocer.

(Admiremos, pero nunca idolatremos.) Y si tenemos que idolatrar, idolatremos sólo la verdad, porque es la única idolatría que no puede corromper, pues es la verdad la que corrompe la idolatría, y la idolatría de la verdad, por tanto, lo único que no puede corromper (se yergue en su autosuficiencia).

Sólo un orgullo arrogante y excitable puede resistir la falta de aprecio constante; alguna duda debe penetrar en la mente acerca de la validez real del sentido del propio valor. El espíritu introspectivo ha visto tantas veces que sus Junos resultaban ser nubes que no puede afectarle la certeza de una cosa tan naturalmente engañosa como es la estima en que cada hombre se tiene a sí mismo.

Falta de aprecio. Hay cosas en Shakespeare que un isabelino de menor altura podría haber escrito en un momento feliz; seguramente esas cosas fueron apreciadas. Pero son las menos importantes de Shakespeare; si no hubiera escrito nada más que eso, habría sido un hombre de talento, tal vez de gran talento, y no, como era esencialmente, un hombre de genio. En la medida en que fue no un poeta isabelino, sino Shakespeare, es decir, en la medida en que fue aquello por lo que ahora lo admiramos esencialmente, sin duda que fue mal apreciado. Esos destellos de expresión intuitiva que en un racimo de palabras resumen los aromas de mil primaveras, esos súbitos epítetos que iluminan los abismos del entendimiento, estas cosas, que provocan nuestro asombro diario y cuya relectura no puede deslucir su novedad ni marchitar su frescura, debieron parecer insípidas a los espíritus contemporáneos, pues era en estas cosas en las que Shakespeare estaba, como el genio en sí, «por

encima de su tiempo». ¿Cómo puede una época comprender o apreciar lo que, por definición, está por encima de ella? Mucho de lo mejor que escribió habrá sido considerado palabrería, insensatez o locura. Podemos estar seguros de que si pudiésemos invocar a Jonson desde las tinieblas y pedirle ejemplos de esa falta de arte (de Shakespeare) (...), nos sorprenderíamos al oírle citar, entre cosas que acaso sean palabrería, muchas joyas de la poesía más sublime de Shakespeare.

A pesar de todo, ya que existe una intuición de la comprensión así como existe una de la concepción, una tan rara y tan fugaz como la otra, alguna que otra vez los espíritus superiores de la época debieron tener una súbita visión de trascendencia. Esto sería peor para el aprecio del autor. Nada puede perjudicar más a un hombre en la opinión de otros que la sensación de que *pueda* ser superior a ellos. A la sensación general y constante de que no les es superior se le suma la sospecha ocasional de que puede serlo, y la falta de aprecio, incolora en sí, toma la tonalidad de la envidia, porque los hombres envidian por suposición a quienes sólo admiran por medio de la certeza. La duda de que un hombre pueda ser superior a nosotros es tan inquietante como la duda de que vaya a ocurrirnos algo desagradable; esperamos que no, pero lo esperamos con inseguridad. Y así como de esta forma tememos más el acontecimiento que tememos a medidas, nosotros, en el otro caso, detestamos aún más al hombre que casi admiramos. En ambos casos nos asusta más la posibilidad de la certeza que la certeza en sí («no sabemos si debemos admirar»).

Es imposible determinar si es sólo la sensación de la falta de aprecio la que se cierne como una sombra tenebrosa sobre las tragedias más sombrías de la madurez de Shakespeare; pero no es probable que tal falta de aprecio fuera la única causa de la melancolía que se manifiesta directamente en *Hamlet*, que fluye gota a gota por las frases de *Otelo* y del *Rey Lear*, que aquí y allá se retuerce como si acompañara las contorsiones de la mente que sufre, la misma estructura de las frases de las expresiones supremas de *Antonio and Cleopatra*. La misma falta de aprecio se desdobra en varios elementos depresivos. Tenemos en primer lugar la falta de aprecio en sí, en segundo lugar el aprecio de otros inferiores a él, en tercer lugar la sensación de que esfuerzos semejantes a los de otros hombres —la erudición de uno, las relaciones de otro, la suerte, o lo que fuere, de un tercero— podrían haber vencido la dificultad. Pero el propio genio que causa la inicial falta de aprecio embota la mente para las actividades que podrían haberla contrarrestado. El

hombre pobre y orgulloso que sabe que sería menos pobre con sólo pedir o humillarse, sufre no sólo por su pobreza, no sólo por ver en mejor posición a hombres menos orgullosos o más afortunados, sino también por la imposibilidad de mendigar o rebajarse como ellos por aquello que los libera de una pobreza similar. Surge entonces una rebelión del hombre contra su propio temperamento; se instala la duda en relación con él mismo, y, así como el pobre y orgulloso puede preguntarse a sí mismo si no será torpe para las cosas prácticas antes que orgulloso para descender a ellas, o si su orgullo no será la máscara que ante sí mismo encubre su incompetencia para la acción, el hombre de genio que no es apreciado puede caer en la duda de si su inferioridad con respecto a las cosas prácticas no será inferioridad en sí, y no sólo el lado negativo de la superioridad, el defecto de un mérito que no podría existir sin ese defecto.

El caso de Shakespeare era manifiestamente peor. Se había rebajado hasta las mismas artes que practicaban esos inferiores que se hallaban en mejor situación que él, que esos inferiores que eran estimados tanto como él, o que estaban un poco más abajo. Había hecho el mismo trabajo de rutina sin haberse agotado por esa falta de creatividad. Había alterado y adaptado obras de otros, y (pensara lo que pensara de eso, porque es posible que le repugnara menos de lo que imaginamos, estando a un tiempo acostumbrado a hacerlo e integrado en el ambiente de tal actividad), seguramente no debió conseguir adaptarse a esas condiciones hasta la locura de pensar que así hacía justicia a su gran genio o que estaba en el lugar adecuado de acción de acuerdo con las posibilidades de su intelecto. Haciendo lo que hombres inferiores a él hacían con naturalidad, hizo de sí mismo, al menos exteriormente, un hombre también inferior. No era sólo que no se hubiera revelado al rebajarse a tal esclavitud común; se había enmascarado aún más.

Para la erudición, que era parte del prestigio de Jonson ante el público, no tenía, como hemos visto, ni apetito ni paciencia; posiblemente ni siquiera tenía tiempo; y no la había recibido en su primera juventud, cuando es impuesta y no buscada. Para establecer relaciones influyentes se hallaba imposibilitado, posiblemente por su condición humilde, o seguramente por una falta de disposición. Para abrirse camino entre sus semejantes por el arte social de los elogios mutuos y cosas por el estilo, tenía orgullo, aunque no grande, sí al menos demasiado, y se hubiera crecido en el intento, acumulando una fuerza ficticia en su mal uso (?).

Posiblemente triunfó y prosperó materialmente en lo que

respecta al dinero. También eso, aunque agradable en sí —fuera cual fuese el grado exacto de esa prosperidad— debe haber figurado como comentario irónico al margen de esa falta de aprecio. El fracaso de no ser justamente conocido como poeta no se compensa con el éxito merecido de un comerciante.

Shakespeare es el mayor fracaso de la literatura, y quizás no sea excesivo suponer que debió de ser, en gran medida, consciente de ello. Esa mente vigilante no podía haberse engañado a sí misma en cuanto a este hecho. La tragedia de su fracaso era tanto mayor por la mezcla con la comedia de su éxito.

Todo esto no son sino modos y formas de la falta de aprecio que sentía. Pero la depresión de espíritu, el embotamiento de la voluntad, el enflaquecimiento de sus propósitos que el sentimiento de la falta de aprecio le causaba, debieron de hacerse sentir en otros aspectos que no fueran los del trabajo, para los que su espíritu se sentía directamente creado. La voluntad embotada para escribir debió de estar también anulada para otras formas de acción. La depresión de espíritu debió tener otras salidas además de la figura de *Hamlet* y el fraseo de las grandes tragedias. La ausencia de finalidad debe de haber privado de color su vida, así como hizo palidecer sus poemas y sus obras. Y los gozos no saboreados, las actividades descuidadas, las tareas evitadas y omitidas (ms.: terminadas aprisa) debieron de proyectarse, en su efecto mental, sobre la depresión que las engendró y aumentar el desánimo que fue su causa.

Hasta aquí podemos llegar justa y confiadamente. No podemos determinar en qué otros factores, ajenos a esto, estaba radicada esta depresión si es que hubo alguna otra cosa. Es inútil intentar investigar ahora qué acontecimientos externos de naturaleza desfavorable pudieron incidir en esa mente depresiva. No obstante podemos afirmar que tales acontecimientos debieron de existir. Si no, la expresión de ese desánimo habría sido, no el contenido verbal y psicológico de las tragedias, sino absolutamente nada. La depresión conduce a la inactividad; escribir obras de teatro es, sin embargo, acción. Puede ésta haber surgido de tres cosas: 1) la necesidad de escribirlas, la necesidad práctica, queremos decir; 2) poder de recuperación de un temperamento no orgánicamente (sólo) depresivo, reaccionando en los intervalos de la depresión contra la misma depresión; 3) la tensión de un sufrimiento extremo —no depresión, sino sufrimiento— actuando como un látigo sobre la tristeza acobardada (?), llevándola hacia la expresión como hacia un refugio, hacia la objetividad como para escapar de sí mismo,

porque, como decía Goethe «la acción es consuelo de todo».

La presencia de estos tres factores puede predecirse. La necesidad de escribir estas obras se manifiesta en la intensidad y la amargura de las frases que dan voz a esa depresión —no serenas, casi pacíficas, algo indiferentes como en *The Tempest*, sino inquietas, sombrías, sordamente vigorosas. Nada deprime más que la necesidad de actuar cuando no hay deseo de actuar. El poder de recuperación del temperamento, la gran bendición de la histeria de Shakespeare, se manifiesta en el hecho de que no hay una disminución, sino una acentuación, de su genio. Que ésta sea en parte debida a un crecimiento natural no precisa, ni puede, ser negado. Pero el rebuscamiento excesivo en la expresión, la superinteligencia que, a veces, incluso llega a desgastar el filo de la intuición dramática (como en las frases de *Laertes* ante *Ofelia* enloquecida) no pueden explicarse por ese proceso, porque no son peculiaridades debidas al crecimiento del genio, sino más propias de su juventud que de su edad viril. Son manifiestamente el esfuerzo del intelecto para apagar la emoción, para encubrir la depresión, para expulsar la preocupación de la angustia mediante la preocupación del pensamiento. Pero el látigo del revés externo (nadie puede decir cuál, ni cómo surgió, ni en qué grado a causa de sí mismo) es muy evidente en la elección constante de estados mentales anormales como base de estas tragedias. Sólo el espíritu dramático crispado bajo la tensión de un mal externo se proyecta así instintivamente en los personajes que deben expresar completamente la turbación que parcialmente es suya.

3. ESTÉTICA. [SOBRE MILTON]

[dact.] [¿1916?] PE 304-305

Un ejemplo especialmente precioso es el *Lycidas* de Milton. Se dice, y con razón, que ese poema es una prueba excelente para un aspirante a crítico. Y lo es sobre todo porque sirve de tal prueba tanto para un crítico educado en los principios llamados «clásicos», como para uno que se sirva de una actitud mental adquirida en el comercio con la literatura de los románticos. Johnson, en el ensayo sobre Milton, llegó a este punto y claudicó. Puso de manifiesto su debilidad crítica (tantas veces por lo demás compensada, si no desmentida, con justas y lúcidas observaciones) cuando, como crítico clásico, o, para mejor decirlo, de la *common sense school*,

argumentó en contra del carácter postizo, artificial, que es inherente a esta elegía pastoril. Posteriormente no se han enfrentado con inteligencia otros críticos a la elegía de Milton.

De una aparente simplicidad, que se deshace cuando conseguimos percibir la base de erudición que hay bajo ella, esta elegía parece de las cosas más fáciles de escribir, pero el poeta que se lanzara a competir con el elegíaco perdería pronto la ilusión de la facilidad con la que parece que puede haberse escrito *Lycidas*.

La composición del poema es perfecta, su desarrollo magníficamente realizado. No parece haber nada que requiera esfuerzo...

Ya aquí se notan las características fundamentales del genio de Milton. Ya aquí se ven la majestad del estilo, su ritmo severo y sereno, el uso de los nombres propios como estímulo, evocativo porque rítmico, para la imaginación, el final absolutamente calmo, como es propio de quien sigue la gran tradición de los griegos...

Comus y Arcades, como después el propio; espléndidamente majestuoso, Samson Agonistes, pecan por lo mismo que el autor peca como dramaturgo. La visión dramática es casi nula en Milton, el movimiento dramático es casi totalmente nulo. Es el *epiconato**, que ha de fallar en el drama por no poder enfrentarse con él sino en lo que es sustantivamente narrativa, nunca en lo que es narrativa vivida. Y así Samson Agonistes, donde la forma griega escogida facilita la conversión en narrativo de lo dramático, es superior con mucho —dejando incluso aparte la experiencia adquirida por quien ya había escrito dos poemas épicos— a Comus o a Arcades, en los cuales lo que mejor hay, la pequeña dosis de instinto dramático que hay siempre en la juventud de todo poeta, no compensa la fundamental falta de temperamento de dicho instinto.

4. KEATS**

[ms.] [¿1908?] PE 312

No puedo pensar mal del hombre que escribió *Ode to a Nightingale*, ni del que en *To the Grecian Urn* expresa una idea tan humana como la lacerante intemporalidad de la belleza. Todos hemos sentido esa lacrimosa sensación. Madres, ¿cuántas de vosotras al mirar a vuestros hijos llenos de promesas y su celestial

* *epiconato*, en el original.

** Original en inglés.

belleza no habéis deseado que esas formas tan pequeñas y encantadoras pudieran ser preservadas para siempre e intangibles al cambio? Amante, al contemplar la forma de tu amada, ¿no sentiste tu corazón oprimido porque tal belleza pudiera un día dejar de existir, aún peor, envejecer, y acaso, transformarse en una forma sin belleza? ¿Acaso no hemos deseado todos la inmortalidad de alguien que conocemos; no hemos sentido todos el mismo pesar al intuir que nadie es inmortal? La estatua de la Venus romana nos ha contemplado, siglo tras siglo, en su desnuda belleza, ha seducido generaciones con su forma y vive ahora para seducir a otros. ¿Pero dónde estás, tú, a quien ella contemplaba? Algunos rostros, tan bellos, quizá, como su rostro; algunas formas, tan bellas, quizá, como su forma; ¿dónde están ahora, animadas, como estaban, por un fuego que ella no posee? Apolo Belvedere aún se yergue, pero ¿y los millones de bellos jóvenes y doncellas que lo contemplaron? Su belleza pasó, menguó hasta envejecer, se pudrió en el horror de la muerte, y la imagen inanimada se yergue con su belleza ante nosotros, por siempre y para siempre. Si al menos cada uno de nosotros tuviese una *Aurora*, quién no estaría satisfecho de ser un *Tithonus*, aunque de piedra fina, [...], y frágil.

5. VÍCTOR HUGO

[dact.] [¿1912?] PE 319-320

La poesía de Víctor Hugo es sólo la glorificación de lugares comunes*.

Víctor Hugo tiene el gran defecto de los temperamentos retóricos: las ideas son en él *momentáneas*, son realmente inspiraciones y no propiamente ideas; tanto que la mayoría de las veces se presentan interiormente a los sentidos del poeta, no al pensamiento. Con ideas momentáneas quiero decir que Víctor Hugo, cuando tiene una idea brillante y lúcida, no sabe sacar de ella las conclusiones lógicas, no sabe hacerla punto de partida de una asociación lógica de ideas, de un razonamiento cualquiera. Como esa idea se le presenta bajo la forma de una imagen, [la] asocia a otras imágenes y no casualmente a ideas, la asocia por lo que tiene de imagen, no por lo que tiene de idea.

* Esta primera frase está manuscrita.

Es el mal de todos los inspirados, de todos los «videntes». Son «parciales» mentalmente; no piensan, tienen ideas. Así Víctor Hugo se contradice, yuxtapone ideas a veces nítidamente no susceptibles de yuxtaposición lógica, otras veces puntos de partida para razonamientos que inevitablemente llevan a conclusiones antitéticas. Análisis no tiene ninguno; no analiza, comprende. Quien comprende no se comprende a sí mismo. Quien comprende pura y simplemente comprende a retazos. Víctor Hugo puede tener la intuición de un todo o de una parte; nunca la de partes de un todo, ni de la relación de un todo con sus partes. El estilo mental de Víctor Hugo es el vulgar —llevado a un alto punto, de acuerdo. Porque es el vulgar no puede ser el supremo.

Se ha observado que Víctor Hugo es un primitivo en cuanto al psiquismo; que sólo piensa por imágenes. No es sólo eso. Piensa epigramáticamente. Su pensamiento es de una clase cuyo más vulgar representante es el epigrama trivial. (...) El pensamiento llamado epigramático se distingue porque sólo asocia ideas de dos maneras: por semejanza y por contraste. Ahora bien, esto indica un modo de pensar especial: por imágenes.

Víctor Hugo piensa por imágenes. Ahora bien, aquel en cuyo espíritu todo se presenta como imagen sólo de dos modos puede asociar ideas: por su semejanza o desemejanza. En efecto, dentro de su nivel mental, una imagen cualquiera sólo puede evocar dos cosas: imágenes parecidas o no parecidas.

6. CHARLES DICKENS*

[dact.] [s.d.] PE 307-309

Mr. Pickwick pertenece a las figuras sagradas de la historia del mundo. No me digan, por favor, que nunca existió: lo mismo sucede con la mayor parte de las figuras sagradas del mundo, y éstas fueron presencias vivas para un vasto número de míseros consolados. Así, si un místico puede reivindicar conocimiento personal y una clara visión de Cristo, un hombre humano puede reivindicar conocimiento personal y una clara visión de Mr. Pickwick.

Pickwick, Sam Weller, Dick Swiveller, han sido conocidos

* Original en inglés.

personales de nuestras horas más felices, perdidos irremediablemente por algún truco de pérdida con el que tiempo y espacio nada tienen que ver. Se nos han escapado de una forma más divina que la muerte, y conservamos su memoria de una forma superior a la del recuerdo. Las trabas humanas de espacio y tiempo no los atan a nosotros, no rinden ningún vasallaje a la lógica de las edades, ni a las leyes de la vida, ni a las apariencias del azar. Nuestro jardín interior, donde viven retirados, recoge flores de todo aquello que hace copiosa y placentera la convivencia humana: esa hora después de la cena en que todos somos hermanos, la mañana de invierno en que todos paseamos juntos, las fiestas en que los desórdenes de nuestra imperfección —verdades biológicas, realidades políticas, ser sincero, el afán de saber, el arte por el arte— yacen en la otra cara inexistente de las colinas cubiertas de nieve.

Leer a Dickens es adquirir una visión mística, pero, aunque proclame tan a menudo que es cristiano, no tiene nada que ver con la visión cristiana del mundo. Es una refundición del antiguo tumulto pagano, del antiguo júbilo báquico por nuestra posesión del mundo, aunque fugaz, por la coexistencia y plenitud de los hombres, por el (ms.: encuentro con buena [?] parte de la eterna humanidad).

Es un mundo humano, y por eso las mujeres no tienen importancia en él, como determina el antiguo criterio pagano, y con verdad. Las mujeres de Dickens son cartón y serrín para enviarnos a sus hombres embalados en el viaje desde los espacios del sueño. El júbilo y el placer de la vida no incluyen a la mujer, y los antiguos griegos, que crearon la pederastia como institución de goce social, sabían esto hasta sus últimas consecuencias.

Las mujeres de Dickens son muñecas, pero todas las mujeres lo son. Como algunos pensadores afirmaban en Nicea (?), las mujeres no tienen alma. Su existencia es bidimensional comparada con el psiquismo tridimensional de los hombres. Las mujeres son meros objetos de adorno para la vida del hombre —de su vida como animal, al permitirle satisfacer un instinto; de su vida como ente social, al permitirle perpetuar la sociedad en que vive y procrear para crearla de nuevo; de su vida como ser intelectual, al ser parte decorativa del mundo externo, con paisajes, porcelana, cuadros, muebles antiguos... [...]

7. FRIEDRICH NIETZSCHE

[ms.] [¿1915?] PE 314

El propio Nietzsche aseveró que una filosofía no es sino la expresión de un temperamento.

No es enteramente así. Las teorías de un filósofo son la resultante de su temperamento y de su época. Son el efecto intelectual de su época sobre su temperamento. Otra cosa no podía suceder (ser).

Así pues, la filosofía de Friedrich Nietzsche es la resultante de su temperamento y de su época. Su temperamento era el de un asceta y el de [un] loco. Su época en un país era de materialidad y fuerza. Resultó inevitablemente una teoría en la que un loco ascetismo se casa con una (aunque fuera involuntaria) admiración por la fuerza y el poder. Resulta una teoría donde se insiste en la necesidad de un ascetismo y en la definición de ese ascetismo como un ascetismo de fuerza y de dominio. De ahí la asunción de la actitud cristiana de la necesidad de dominar los propios instintos, convertida aquí —merced a la contribución que proporciona la locura del autor— en la necesidad de dominar toda clase de instintos, *incluyendo los buenos*, torturando la propia alma, el propio temperamento (noción delirante).

8

[dact.] [1915] TF I 135

En cuanto a Nietzsche, pienso que Vd. tiene razón —la razón que se puede tener en cualquier cosa.

El paganismo de Nietzsche es un paganismo de extranjero. Hay continuos errores de pronunciación en su interpretación del helenismo. Todavía podría aceptarse que un alemán europeo (esto es, de antes de Bismarck) pudiera comprender la Grecia antigua. Pero un alemán, o sea como Nietzsche, un polaco, un checo o cualquier otra cosa sin Europa ni vocales, difícilmente se puede entender a sí mismo si quiere hablar griego con el espíritu.

Nietzsche no fue, como Vd. imagina, el Pascal del paganismo. Fue la falta de Pascal del paganismo. No puede haber un Pascal del sistema pagano porque no hay sistema pagano; y un Pascal necesita un sistema del cual ser el Pascal. Pascal era un teólogo en verso que

escribió en prosa. En el paganismo no hubo teología, y esa es su segunda ventaja, porque la primera fue que no podía haberla.

Por lo demás, lo que era en Pascal una enfermedad, era, al contrario, también una enfermedad en Nietzsche. Me refiero al estilo inconsecuente y al pensamiento enigmático. Pascal, sin embargo, siendo francés, no se contradice y, siendo católico, no innova y está ya claro en los demás. En Nietzsche la única coherencia fundamental es la contradicción en sí mismo. Y su verdadera innovación es el que no pueda saberse qué fue lo que innovó.

Son incontables, en todo el mundo, los discípulos de Nietzsche, y algunos hasta han leído la obra del maestro. La mayoría acepta de Nietzsche solamente lo que está en ellos, cosa que, además, sucede con los discípulos de todos los filósofos. La minoría no ha comprendido a Nietzsche, y son esos pocos los que siguen fielmente su doctrina.

La única gran afirmación de Nietzsche es que la alegría es más profunda que el dolor, que la alegría quiere profunda, profunda eternidad. Como todos los pensamientos culminantes y fecundos de los grandes maestros, esto no significa nada. Por eso ha hecho tanto efecto sobre los espíritus: sólo en el vacío total puede ponerse absolutamente todo.

Lo que usted añade sobre los deberes morales podía hacerse extensivo a los deberes inmorales. Hemos llegado a un punto de la civilización en que hay tales exigencias de inmoralidad que de aquí a poco todo el mundo va a ser decente por falta de espíritu de sacrificio.

En fin, nada importa a no ser de qué forma no importa nada. Que sea bella o al menos fútil, porque la futilidad tiene de común con la belleza la indiferencia hacia la utilidad y la justicia. El resto es absolutamente vida...

9. PARA LA MEMORIA DE ANTÓNIO NOBRE*

Cuando la hora del *Ultimatum*** abrió en Portugal, ya para no

* Publicado por primera vez en la revista de Coimbra *A Galera* n.º 5-6, 25 de febrero de 1915. Incluido en PDE (pp. 43-45) y TCI (pp. 113-116). Traducido de PDE.

** El 11 de enero de 1890 el gobierno inglés exigió la retirada de las tropas portuguesas del valle del Chire antes de la caída de la tarde de aquel mismo día. El gobierno portugués, incapaz de enfrentarse con Inglaterra, se vio obligado a ceder

cerrarse, las puertas del templo de Jano, el dios bifronte se mostró en la literatura de las dos maneras que corresponden a la doble dirección de su mirada. Junqueiro —el de *Pátria y Finis Patriae*— fue la cara que mira hacia el Futuro y se exalta. António Nobre fue la cara que mira hacia el Pasado y se entristece.

De António Nobre provienen todas las palabras con sentido lusitano que de entonces a hoy han sido pronunciadas. Han alcanzado un sentido más alto y divino que el que él balbució; pero él fue el primero en poner en europeo ese sentimiento tan portugués de las almas y las cosas que se apena de que unas no sean cuerpos, para poder hacerles fiestas, y de que las otras no sean personas, para poder hablar con ellas. El ingenuo panteísmo de la Raza, que tiene cariñosas frases espontáneas para los árboles y las piedras, floreció en él melancólicamente. El llega en el otoño y a través del crepúsculo. ¡Pobre de quien lo comprende y lo ama!

Lo sublime en él es humilde, el orgullo ingenuo, y hay un sabor a infancia triste en el más adulto horror de su tedio y sus desesperanzas. Sólo lo encontramos entre el deshojarse de las rosas y en los jardines desiertos. Sus brazos olvidaron la alegría del gesto, y su sonrisa es el rumor de una fiesta lejana en la que nada de nosotros toma parte salvo la imaginación.

De sus versos no se saca, felizmente, enseñanza alguna. Desliza junto a muros nocturnos la desgracia de sus emociones. Hasta el esplendor de su desesperanza se esconde de los ojos ajenos. A veces, entre el principio y el fin de uno de sus versos se intercala un cansancio, un encogerse de hombros, una angustia ante el mundo. El ejército de sus sentimientos perdió las banderas en una batalla que nunca osó trabar.

Sus ternuras descontentas hacia sí mismo; sus pequeñas escapadas, de niño poco atrevido, hasta los portalones de la quinta para retroceder esperando que nadie lo hubiese visto; sus meditaciones en el umbral; ...y las aguas corrientes en nuestro oído; la larga convalecencia febril aún en todos los sentidos; y las tardes, los estanques de la quinta, los caminos donde el viento ya no levanta el polvo, el regreso de las romería, las ferias que se desmontan tabla a tabla, y el guardar en gavetas secretas las cartas que nunca se enviaron... ¿A qué sueños de qué Musa exilada perteneció aquella vida de Poeta?...

al ultimátum. Esta fue una de las principales causas de la caída de la monarquía en Portugal.

Cuando él nació, nacimos todos nosotros. La tristeza que cada uno de nosotros lleva consigo, hasta en el sentido de su alegría, es todavía él, y su vida, nunca perfectamente real ni vivida con certeza, es, al final, compendio de la vida que vivimos: huérfanos de padre y madre, dejados de Dios, en medio del bosque y llorando, llorando inútilmente sin otro consuelo que ése, infantil, de saber que lloramos inútilmente.

FERNANDO PESSOA

10. ANATOLE FRANCE

[dact.] [¿1914?] PE 325-326

No, no era un diletante. ¡Pluguiera a los dioses que lo fuese! Anatole France era sólo un diletante aficionado. Tenía del diletante (excepto en lo referente a la dolencia cancerosa, el comunismo, que padecía) el escepticismo, que nace de saber que todas las doctrinas son igualmente defendibles, y que cada una vale no lo que vale, sino lo que vale su defensor; la curiosidad, que sabe que en todo hay de todo; y aquella flor suprema de la cultura que se llama humanismo, así definido, de una vez para siempre, por Pater (...).

El diletantismo verdadero va, sin embargo, más allá de la simple curiosidad por la superficie de todo: baja a la esencia de las cosas y es pasajera y sincera con cada una de ellas. El gran diletante vive profundamente, con el pensamiento y con la emoción, todos los aspectos que puede de la realidad ilusoria. *Dilettanti* fueron Goethe y Shakespeare, y no hay diletante mayor que éste, que vivió los tipos más diferentes de humanidad con igual esplendor de imaginación e inteligencia.

Anatole France, en cambio, no tenía grandes cualidades ni de pensamiento, ni de sentimiento, ni de imaginación. Para ser superficial le faltaba hondura; para ser pasajero le faltaba demorarse; para pensarlo todo le faltaba pensar; para sentirlo todo, sentir; para imaginarlo todo, imaginar.

Fue una especie de hembra del diletantismo. Tenía un estilo admirable, aunque sin originalidad. Es el tipo medio del mejor estilo francés. Es así desde Pascal. Tenía un admirable sentido estético, lo que frecuentemente sucede a las mujeres, en las cosas en que no es muy importante tener sentido estético.

No. No se puede dar a Anatole el nombre de diletante sin un adjetivo restrictivo. Para este bajo mundo moderno, incapaz de

especulación metafísica —por eso sólo hace metafísica en sociología—, pobre y estrecho de sentimientos —por eso rechaza el romanticismo— y parabólico* en sus decisiones, Anatole France es la figura exactamente representativa y de ahí su popularidad. Es lo mejor que hay a falta de lo bueno. Colmó las medidas de la modernidad culta. Esas medidas son centilitros.

En algo contribuyó, sin embargo, a la creación del estado estético de la inteligencia, que es lo máximo que puede ésta alcanzar —a curarnos del vicio de la convicción, de la manía de la sinceridad, de la estupidez de tomar en serio un mundo que los dioses, que lo dirigen, no toman nunca en serio.

11. MARIO DE SÁ-CARNEIRO** (1890-1916)

Atque in perpetuum, frater, ave atque vale!
CAT

Muere joven el que los Dioses aman, es un precepto de la sabiduría antigua. Y sin duda la imaginación, que figura nuevos mundos, y el arte, que en obras los finge, son los signos palpables de este amor divino. No conceden los Dioses esos dones para que seamos felices, sino para que seamos sus pares. Quien ama, ama sólo a su igual, porque al amarlo lo hace igual. Mas como el hombre no puede ser igual a los Dioses, pues el Destino los separó, ningún hombre corre ni se eleva a Dios a causa del amor divino: se estanca sólo dios fingido, doliente de su ficción.

No mueren jóvenes todos los que los Dioses aman, si no se entiende por muerte la conclusión de lo que constituye la vida. Y como la vida, más allá de la vida misma, la constituye el instinto natural con que se vive, los Dioses matan jóvenes a quienes aman o en la vida o en el instinto natural con qué vivirla. Unos mueren; a los otros, despojados del instinto de vivir, la vida les pesa como muerte, viven muerte, mueren la vida en ella misma. Y es en la juventud, cuando en ellos se abre la flor fatal y única, cuando comienzan su muerte vivida.

* parabólico en el texto.

** Publicado en *Athena* n.º 2, nov. 1924. Incluido en PDE (pp. 91-94) y TCI (pp. 147-151). Traducimos de PDE.

Se trata probablemente de la aportación de Pessoa a un homenaje proyectado por los miembros de *Orpheu* con motivo de la muerte de Sá-Carneiro, que no llegó a publicarse. (Vid. nota de Jorge de Sena en PDE, pp. 244-245.)

En el héroe, en el santo y en el genio los Dioses se acuerdan de los hombres. El héroe es un hombre como todos a quien cupo en suerte el auxilio divino; no está en él la luz que le enciende la frente, sol de la gloria o lunar resplandor de la muerte, y distingue su rostro de los de sus iguales. El santo es un hombre bueno a quien los Dioses han cegado por misericordia para que no sufra; ciego puede creer en el bien, en sí mismo y en dioses mejores, pues no ve en la propia alma que cuida y en las cosas inciertas que lo rodean la acción irremediable del capricho de los Dioses, el yugo superior del Destino. Los Dioses son amigos del héroe, se compadecen del santo; sólo al genio, sin embargo, aman verdaderamente. Pero el amor de los Dioses, como por destino no es humano, se muestra en aquello en que humanamente no se muestra el amor. Si sólo al genio, amándolo, lo hacen su igual, sólo al genio dan, sin querer, la maldición fatal del abrazo de fuego con que lo halagan. Si a quien han dado la belleza, atributo exclusivamente suyo, castigan con la conciencia de la mortalidad de la misma, si a quien han dado la ciencia, también atributo suyo, castigan con el conocimiento de la eterna limitación que en ella hay, ¿qué angustias no harán pesar sobre aquéllos, genios del pensamiento o del arte, a quienes dieron su misma esencia al hacerlos creadores? Así tocará al genio, además del dolor por la muerte de la belleza ajena y la amargura de conocer la universal ignorancia, el sufrimiento propio de sentirse igual a los Dioses siendo hombre, igual a los hombres siendo dios, exilado de dos tierras al mismo tiempo.

Genio del arte, no tuvo Sá-Carneiro ni alegría ni felicidad en esta vida. Sólo el arte, que hizo o sintió, le brindó algunas veces el consuelo. Así son quienes los Dioses han destinado suyos. Ni el amor los quiere, ni la esperanza los busca, ni la gloria los acoge. O mueren jóvenes o se sobreviven a sí mismos, íncolas de la incompreensión o de la indiferencia. Este murió joven porque los Dioses le tuvieron mucho amor.

Pero para Sá-Carneiro, genio no sólo del arte sino también de la innovación artística, se juntó, a la indiferencia que rodea a los genios, el escarnio que persigue a los innovadores, profetas, como Casandra, de verdades que todos tienen por mentira. *In qua scribebat, barbara terra fuit.* Mas, si la tierra hubiera sido otra, no habría cambiado el destino. Hoy, más que en otro tiempo, cualquier privilegio es un castigo. Hoy, más que nunca, se sufre la propia grandeza. Las plebes de todas las clases cubren, como una marea muerta, las ruinas de lo que fue grande y los desiertos cimientos de lo que podría serlo. El circo, más que en la Roma

moribunda, es hoy la vida de todos: ha ensanchado además sus muros hasta los confines de la tierra. La gloria es de los gladiadores bárbaros y de los mimos. Supremo, decide cualquier soldado bárbaro a quien la guardia impuso emperador. Nada nace grande que no nazca maldito, ni crece nada noble que no decaiga al crecer. ¡Si así es, así sea! Los Dioses así lo han querido.

FERNANDO PESSOA

12. ANTÓNIO BOTTO Y EL IDEAL ESTÉTICO CREADOR*

António Botto es el único poeta portugués, de los que sabemos que existen, a quien la designación de esteta se puede aplicar distintivamente, esto es, como definición suficiente, sin añadido ni restricción. Este es el teorema; el fin de este breve estudio es demostrarlo.

Todo poeta, porque todo artista, es forzosamente esteta, pues esteta significa, esencialmente, cultor de la belleza, y todo artista, y por tanto todo poeta, es, por lo menos, cultor de la belleza porque la crea. Hay, sin embargo, poetas y artistas que crean belleza por un movimiento íntimo espontáneo en que la idea de belleza no figura como elemento determinante: así un Byron o un Shelley miran menos a la posible belleza de lo que crean que a aliviar su alma del peso de una emoción, y la creación de belleza es antes parte del alivio que preocupación directa. Hay otros que, aunque esclavos de la belleza, son también, a la par, súbditos de otras preocupaciones, como la religiosa en Dante y Milton y la psicológica en Shakespeare. Los primeros no son enteramente estetas; los segundos no lo son exclusivamente. En casi todos los casos la palabra esteta es demasiado ancha o estrecha para definir al poeta. Define, bien o mal, sólo una parte de su espíritu: sólo el inconsciente en el primer caso ejemplificado; sólo parte del consciente en el segundo.

Designo por esteta, como puede deducirse de lo dicho, al hombre para quien esa actitud crítica ante la vida a que llamamos ideal consiste por entero en la contemplación, distinta de la

* Publicado por primera vez en A. Botto, *Cartas que me foram devolvidas* (Lisboa, 1935), de donde traducimos. No figura en PDE ni TCI. Sí en la recopilación de artículos críticos: F. Pessoa, *Apreciações Literárias*. (Notas e apontamentos de Petrus), Oporto, Ed. Cultura, s.d. (pp. 107-130).

creación, de la belleza y que, porque concentra en dicha contemplación todo su ideal, no admite en éste ni elementos intelectuales, ni elementos morales, ni, en fin, elementos de ninguna especie que no sea la contemplativa. Se deduce de esto que, por naturaleza y definición, el auténtico esteta no es artista, pues no es creador. Ahora bien, el caso de Antônio Botto es que, siendo evidentemente creador pues es artista, puede también demostrarse que es esteta. Se consustancia con el tipo del que se aparta. En esto reside, si no lo hay mayor, el interés del caso y de su análisis.

Nace el ideal de nuestro convencimiento de la imperfección de la vida: consiste en la idea de perfección que, por contraste, derivamos de la forma en que concebimos dicha imperfección. Ahora bien, de tres maneras podemos considerar imperfecta cualquier cosa y por tanto la vida. Un ejemplo, como siempre, lo dirá antes mejor que una definición.

Supóngase que tengo un taller que no puede funcionar con energía eléctrica y necesito para él un motor de determinada potencia. Un fabricante me ofrece un motor exactamente del tipo y la potencia que necesito, pero de estructura defectuosa; rechazo ese motor por *imperfecto*. Otro fabricante me ofrece un motor del tipo que preciso y de buena estructura, pero de la mitad de la potencia. Rechazo ese motor por *insuficiente*. Un tercer fabricante me ofrece un motor de la potencia que preciso y de buena estructura, pero eléctrico; rechazo ese motor por *equivocado*. Cada uno de los tres motores es imperfecto para el fin a que yo lo destinaría; cada uno lo es sin embargo a su manera, y en cada caso la imperfección se nota por una comparación. En el primer caso, la imperfección resulta de comparar el motor consigo mismo, pues el mismo motor serviría si fuese perfecto; en el segundo caso, de compararlo con un motor semejante pero más grande, esto es, diferente dentro de la semejanza; en el tercer caso, de compararlo con un motor enteramente diferente.

Por el primero de estos tres criterios, aplicándolo al conjunto de la vida, la consideraremos imperfecta por comparación con ella misma: carece de aquello por lo que se define, no es lo mismo que debería ser por naturaleza. Todo cuerpo es imperfecto porque, siendo un cuerpo, no es perfecto como cuerpo; toda vida es imperfecta porque, durando por esencia, no dura siempre, y durar siempre sería la perfección del durar; toda comprensión es imperfecta porque, cuanto más se expande, en más vastas fronteras confina con lo incomprensible que la cerca. De esta crítica de lo real, si la hacemos, sacaremos, por contraste, nuestra noción del

ideal. Quisiéramos que aquel cuerpo, sin dejar de ser aquel cuerpo, lo fuera con perfección; quisiéramos que aquella juventud, sin ser una juventud distinta, durase tal cual es; que aquel placer, sin parar ni ser otro, tuviese por eterno el momento en que es un placer que pasa. Quisiéramos que aquella comprensión, sin precisar de mayor vuelo para comprender, abarcase en un solo y grande abrir de alas todo el espacio de lo inteligible. Quisiéramos en suma, no una vida perfecta, sino la perfección de la vida. Ahora bien, la perfección de una cosa en sí misma resulta de su absoluta identificación con su propia substancia: con su materia, si su substancia es materia; con su forma, si su substancia es formal; con su fin, si tener fin es su substancia. Y como este perfecto ajusté —que, cuando interno*, se llama equilibrio— se llama, cuando externo, armonía, conviene al ideal que en él se funde el nombre de ideal armónico. Sin embargo, como fueron los griegos no sólo quienes lo crearon, sino quienes más íntimamente lo encarnaron, y como era el dios Febo, o Apolo, quien para ellos lo representaba en la vida (pues en la inteligencia lo representaba Atenea), llamaremos a este ideal el *ideal Apolíneo*.

Por el segundo de los tres criterios, aplicándolo de igual modo, juzgaremos la vida imperfecta al compararla con una vida mayor; por no ser con todo, siendo vida, vida bastante. El concepto es aquí doble: podemos querer más vida en cantidad o más vida en calidad, esta vida multiplicada o esta vida superada; ésta excedida o ésta trascendida. En el primer concepto la vida es poca; en el segundo concepto la vida es poco. Según la primera concepción, la vida nos resultará ideal bajo cualquier expansión, violenta o desvariada, en que, sin olvidarse a sí misma, se exceda. Según la segunda concepción, una vida que trascienda a ésta en calidad, y que por eso mismo se oponga a ésta en naturaleza, será para nosotros ideal. Al primer ideal, porque es de la embriaguez de la vida, lo llamaremos *dionisiaco*; llamaremos *cristiano* al segundo porque es de su transcendencia.

Los dos ideales que nacen de estos dos conceptos son en esencia el mismo ideal: son productos del mismo criterio, efectos de la misma causa. Uno es cuantitativo, el otro cualitativo; pero cantidad y cualidad en la misma materia son sólo dos de sus aspectos, como los aspectos cóncavo y convexo de la misma superficie curva. Cuando pasa de 99 a 100 grados centígrados de tem-

* En el original figura «externo» en las dos frases. Preferimos seguir aquí la lectura de Petrus.

peratura, el agua se convierte en vapor: cambia de cantidad en temperatura, cambia de cualidad en estado, el fenómeno fue uno solo. Pero estos dos ideales son idénticos, no sólo por su origen igual, sino también porque de igual modo se diferencian del ideal Apolíneo. Aquél es armónico y natural; éstos, inarmónicos y místicos. Aquél se basa en la aceptación de la vida; éstos, de un modo u otro, en su común negación. Baco y Cristo son además, en cierto grado del entendimiento oculto, dos formas del mismo dios, «Cristo Báquico» dice la inscripción debajo de la figura crucificada en la joya antigua del museo de Berlín. Idénticos en la materia, estos dos ideales son, con todo, no ya diferentes, sino opuestos en la forma, son, repitiendo la imagen y el ejemplo, como los dos aspectos opuestos, el cóncavo y el convexo, de la misma superficie curva; como Baco y Cristo en el orden exterior. Para el dionisiaco la vida es simplemente estrecha, para el cristiano es vil. Para uno es una jaula de la que hay que huir a los campos, que no son más suyos que la jaula; para el otro es un albergue, sucio y ajeno, donde espera tener que estar poco para volver a la que es su casa. Para el dionisiaco, hemos dicho, la vida es simplemente estrecha. Todo cuerpo es imperfecto porque es un solo cuerpo y no todos; toda alma es imperfecta porque es solo un alma y no el conjunto de las almas o el alma universal del mundo. ¡No podemos pensar todo, sentir todo, ser todo! ¡Que no haya una emoción que pueda ser todas las emociones o que, al menos, por su intensidad, valga por todas, aunque nos enloquezca! Y pensando así, sintiendo así, el dionisiaco, según lo oriente su carácter, forma uno de estos dos ideales: o vivir con el máximo de intensidad el máximo posible de vida, o refugiándose en el sueño, vivirla allí total, aunque ficticia. Sí, porque el soñador, si hace a la vida consistir en sueño, no es más que un dionisiaco subjetivo. Y esta forma del ideal dionisiaco está ya, por la subjetividad, a medio camino del ideal místico, que es el verdadero ideal cristiano. ¿Qué es, por otra parte, la meditación del místico —visto que no es razonamiento— sino un sueño que ha olvidado el nombre? Para el cristiano, dijimos, la vida es vil. El símbolo de esta vida es el cuerpo ya que es aquello en que somos de esta vida. ¿Y qué es el cuerpo? Algo que se mancha, se fracciona, envejece; algo que cuando, con la muerte, queda a solas, alcanza pronto el máximo de la vileza, que es la podredumbre. Todo cuanto en él hay de valor, como la belleza, sólo por el alma que lo anima vale: si ésta desaparece de él, todo eso desaparece. Sólo el alma pues, que por ser incorpórea podemos considerar un cuerpo infinito, y por infinito, eterno y perfecto, sólo ella, y Dios, que la

creó y a quien se asemeja, son la verdad y la vida. La esencia de este ideal es ser espiritualista; lo debemos expresamente a Platón, en cuya doctrina tiene su filiación todo espiritualismo. Sin embargo, como es ese platonismo judaizado al que llamamos cristianismo lo que con más clara plenitud encarna, mística y ascéticamente, el espiritualismo, llamamos a este ideal el ideal cristiano.

Por el último de los tres criterios, aplicándolo como hemos aplicado los otros, juzgaremos la vida imperfecta al compararla con una vida, la verdadera, entera y sustancialmente diferente de ella. Esta vida será un error, será vil, si vil, no tanto con la vileza de lo que es vil cuanto con la vileza de lo que es falso. Como, sin embargo, lo que hay de entera, de sustancialmente diferente de la vida es aquello que llamamos muerte, tenemos que, según este criterio, o no hay sino muerte, y la misma vida es muerte, o lo que llamamos muerte es la verdadera vida.

Si sólo hay muerte, sólo por apariencia la vida es vida; no es sino muerte falsificada, fuego fatuo cerniéndose hijo sobre la podredumbre-nata del universo. Todo es nada, la Nada es todo: sólo el Caos es Dios y la Vida su profeta. El ideal que de aquí resulta es que no hay ideal posible, pues que nada hay posible. Y como el Caos define bien el alma de este criterio, llamaremos al ideal, o negación del ideal, que de él resulta, el *ideal caótico*.

Sin embargo, si realmente la vida es eso que llamamos muerte, o sea la negación de la vida, tendremos entonces como ideal una vida que es la negación de ésta —no por ser otra vida o más vida, como en el ideal cristiano o en el dionisiaco, sino por no ser ninguna vida. El error, la imperfección, no es esta vida, sino la vida misma. La no-vida será entonces nuestro ideal. La muerte, la nada: he aquí el ideal que tendremos. Como, sin embargo, la muerte o la nada, tomadas como negaciones de la vida, son inconcebibles, crearemos una muerte viva, una nada con existencia como ideales. Como esta vida es materia y conciencia, esa otra, la mortal y verdadera, será espíritu e inconsciencia; como ésta está formada por cosas separadas —cuerpos, formas, seres—, aquélla estará formada por una unidad sin nada, donde todo, anulándose, se funde. Y como esto es lo que típicamente expresa el Nirvana de los budistas, llamaremos a este ideal el *ideal budista*.

Se desprende de todo cuanto se ha dicho que un ideal es simplemente una filosofía de la vida, tomando la palabra filosofía como si abarcara, cosa que naturalmente hace, una metafísica, una ética y una estética. Empero, no todos los hombres forman de igual modo su filosofía de la vida.

Es el hombre un animal incoherente, y es incoherente porque es doble. Tiene una vida sensorial que lo liga, por procesos que van desde la percepción a la vida social, al mundo humano e inhumano que lo rodea; tiene una vida de inteligencia que lo encierra en sí mismo y así lo separa del mundo. En el hombre de apagada vida intelectual, la filosofía de la vida viene de los sentidos y de los influjos externos: su ideal será el que unos y otros le impongan. Ese hombre, que es el hombre vulgar, se acerca a los animales por la unidad de su ser, hija legítima de la inconsciencia. Pero, tan pronto como despierta y vive en el hombre el pensamiento abstracto, se forma en él una dualidad. No puede hurtarse a la vida de los sentidos; no puede negarse a la vida de la razón.

Si en su vida como hombre es doble, el hombre, con todo, es uno en su ser como animal. Cuando, pues, como verdadero hombre, siente la dualidad, su tendencia, como verdadero animal, es anularla o resolverla, esto es, establecer en sí una nueva unidad que, puesto que es hombre, deberá ser una unidad superior.

O la establece, aparente o realmente, o no consigue establecerla. Puede establecerla, o suponer que la establece, haciendo de su vida intelectual un simple reflejo o interpretación de su vida sensual, de su ideal un reflejo o interpretación de su temperamento, con todo cuanto lo forma y en él se contiene de sensual o de social. Este proceso es el proceso filosófico: una filosofía no es más que la transmutación de un temperamento en interpretación del universo, la historia intelectual de una predisposición. Puede establecerla, o suponer que la establece, haciendo de su temperamento un esclavo de su ideal, esto es, sometiendo ese temperamento a una regla de la inteligencia. Este proceso es el proceso religioso: una religión no es más que la subordinación de los sentidos a una regla suprasensual, la simbolice el Cristo Crucificado de las Iglesias o el Compás y la Escuadra de la Masonería.

El primero de estos hombres superiores, el filósofo, es lo que vulgarmente se llama sabio, no en el sentido de saber por saber, sino de saber por pensar. El segundo de esos hombres superiores es lo que vulgarmente se llama santo, de quien el llamado héroe es el grado inferior, el estado animal, pues el héroe es el santo inconsciente y episódico, en quien la aureola es del sol externo que ilumina, no del sol interno que vivifica. Hay sin embargo un tercer tipo de hombre superior: el que no resuelve la dualidad que lo hace superior; ese tercer hombre superior es el artista. Hemos dicho bien y mal. El artista no resuelve la dualidad en unidad, pero la resuelve en equilibrio. Proviene el ser artista de tener desarrolladas

igualmente la atención que mira al mundo y la vida, y la atención que mira hacia la inteligencia; de ser solicitado igualmente por la materia y el espíritu; de dar, desde el fondo de la vida y la razón, al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. El igual interés por la materia y el espíritu hace que, instintivamente, cada cosa material sea pensada como espiritual, cada cosa espiritual como material: siendo los dos intereses de igual fuerza y existiendo en la misma alma, sus objetos se interpenetran, se confunden, y cada uno adopta la naturaleza del otro. Pero una cosa material pensada como espiritual es una cosa material considerada en su belleza, pues la belleza es lo que en sí misma de inmaterial tiene la materia. Y una cosa espiritual pensada como material es eso mismo al contrario: un producto del espíritu que como belleza se entrega al mundo exterior. A eso llamamos obra de arte, y artista a quien la crea.

El artista es la más alta forma del hombre superior. El santo es de la estirpe de los Angeles, cuyo oficio es creer; el sabio es de la estirpe de los Arcángeles, cuyo oficio es comprender; el artista es, sin embargo, de la estirpe de los Dioses, cuyo oficio es crear.

Por su misma naturaleza el ideal apolíneo es el ideal artístico, esto es, el único ideal cuya natural manifestación es la obra de arte.

Hemos visto que el artista es por naturaleza un espíritu superior en quien la solución de la dicotomía se establece por el equilibrio, esto es, por la armonía. El ideal apolíneo es el único ideal armónico. Armónico lo hemos llamado, por otra parte, antes de que lo apodáramos Apolíneo. Pero no sólo por esta íntima coincidencia el ideal apolíneo es el ideal artístico; hay otra y más notable razón.

Hacer arte es hacer el mundo más bello, porque la obra de arte, una vez hecha, constituye belleza objetiva, belleza sumada a la que hay en el mundo. Hacer arte es enriquecer la vida, porque es aumentar la comprensión y la conciencia de ella. Para que esta actividad inspire y preocupe es preciso que quien la practica tenga, de forma consciente o inconsciente, un ideal basado en el mundo y en la vida. El ideal apolíneo es, como vimos, el único que se basa en el mundo y en la vida, pues surge de la comparación de ambos consigo mismos, como si no hubiera otra cosa con qué compararlos.

Un dionisiaco, si lo es de verdad, quiere vivir o soñar, y no hacer arte: todo cuanto al arte se entregue, al sueño o a la vida se roba. Un cristiano, si lo es de verdad, no piensa tampoco en hacer arte: ¿para qué apartar de la contemplación de Dios y la salvación

del alma tan sólo un minuto del tiempo, si su empleo aumentará las huestes de la vileza y del pecado? El caótico, si lo es de verdad, sólo hará una cosa: suicidarse en el momento en que conciba, con plenitud y sinceridad, su nocturno ideal. Y al budista, si lo es de verdad, nada importa lo que no sea rechazo místico y ascético de la vida, inmersión del ser en el abismo divino, muerte viva, que es la única realidad. ¿Qué tiene que añadir el caótico al mundo, si el mundo no es nada? ¿Qué quiere añadirle el budista, si el mundo es ilusión?

Todo artista es pues, como tal, un exponente involuntario del ideal apolíneo. Lo es con la vida de los sentidos que da forma a su temperamento; puede ser otra cosa, seguir otro ideal con la vida de su inteligencia. Puede servirse de la poesía, como Dante, para exponer un ideal cristiano; como Whitman, para exponer un ideal dionisiaco; como Omar Khayyam o Swimburne para exponer un ideal caótico, expresándolo en el vino como el primero, o en el sueño como el segundo. La ofrenda, cualquiera que sea el Dios a que se destine, la lleva siempre sonámbulo al templo de Apolo. Los pasos con que quería ir, consciente, a Jerusalén o a la Nada lo conducen, inconsciente, a Thymbra o Delfos.

Quiere esto decir que la dualidad, que aparentemente se había resuelto a través del equilibrio, al final no se resuelve nunca. Resolver implica inclinarse, y equilibrio es que no haya inclinación. El artista se quedó entre el filósofo y el santo, fusión de los dos y negación de ambos: como el filósofo piensa, pero no tiene opiniones; como el santo se entrega, pero no sabe a qué. Los dos mayores poetas del mundo lo prueban en dos formas opuestas: en Homero no hay filosofía ni creencia; en Shakespeare están todas.

Hay, sin embargo, un tipo de artista en quien la dualidad se resuelve automáticamente: existe en tal forma que se niega a sí misma. Es el caso del artista que tenga, como hombre, el ideal apolíneo, que es el mismo que tiene como artista. Como hombre, hace consistir todo en la objetividad; como artista, hace consistir todo en la creación de formas objetivas. La armonía es por tanto perfecta en él, pero ya no es la armonía del equilibrio, sino la de la identificación.

El ideal, dijimos, proviene de nuestro convencimiento de la imperfección de la vida, consiste en el criterio de perfección que a dicha imperfección oponemos. Para el dionisiaco, que halla la vida poca, el ideal está en más vida o en toda la vida; la perfección consistirá para él en la intensidad, en la fuerza, si es objetivista; en el sueño, si es subjetivista. Para el cristiano, que halla la vida poco,

el ideal está en la vida, pero en otra vida; para él la perfección consistirá en la espiritualidad. Para el caótico, que halla la vida nada, el ideal está en no existir; la perfección para él consistirá en la inconsciencia. Para el budista, que halla la vida ilusión, el ideal está en el abandono de la vida; para él la perfección consistirá en la renuncia.

Para el apolíneo, sin embargo, que halla la vida simplemente imperfecta, el ideal está en la misma vida, pero perfecta. Pero, como la vida es imperfecta por naturaleza, ese ideal se reduce a una vida lo menos imperfecta posible.

La vida se compone de contemplación y de acción. Hay en todos los hombres un elemento contemplativo y un elemento activo: predomina en unos, desde luego, el elemento activo, y son éstos el mayor número; en otros el elemento contemplativo, y son éstos el número menor; en otros, todavía, los dos elementos se equilibran, y éstos, que en número están entre los otros dos, están también entre ambos en cuanto al carácter.

Para el hombre de tipo activo, una vida lo menos imperfecta posible se reduce a una vida lo menos imperfecta posible en aquello que es acción, puesto que para ese hombre la vida es esencialmente acción. La acción, humanamente entendida, consiste principalmente en las relaciones entre los hombres y en la actitud de cada hombre hacia la vida. A cualquiera de estas actitudes se le llama «el deber». El ideal que de aquí nace es, pues, el ideal moral, entendiendo por ideal moral un ideal de deber, o de virtud, en el que no se incluye elemento alguno que no sea de esta vida, como por ejemplo sería la recompensa o castigo en una vida subsiguiente. Si así fuese, estaríamos fuera del ideal apolíneo. El ideal moral preocupó ampliamente a los griegos antiguos, que de él formaron varios tipos, entre ellos algunos como el hedonista, al que dudaríamos aplicar hoy nosotros la palabra moral, pues damos a esa palabra un sentido restringido y cristiano. Al ideal moral, incluso, podríamos darle el nombre de socrático, en homenaje a aquel griego sublime que de él se preocupó más y más profundamente.

Para el hombre de tipo mixto, la vida menos imperfecta posible será aquella que funda lo que hay de menos imperfecto en la acción con lo que hay de menos imperfecto en la contemplación, sirviéndose de cada uno de esos elementos para corregir el otro. Como hemos visto, del primer elemento emerge como ideal el deber; del segundo, como veremos, emerge como ideal la belleza. Algo en donde se fundan el deber y la belleza será, pues, el ideal para este tipo de apolíneo. Esa cosa es la gloria, tal como la entendían los

griegos: el cumplimiento esplendoroso del deber. A este ideal bien podemos llamarlo ideal heroico. Era el ideal de casi todos los griegos, pues era el ideal armónico dentro del ideal armónico.

Una gloria inmoral sería, para un griego antiguo, una cosa contradictoria e incomprensible.

Para el hombre de tipo contemplativo, la vida menos imperfecta posible será simplemente aquélla que más perfecta se nos presente, que más perfecta veamos; pues, excluido todo elemento de acción, todo, desde la piedra al hombre, pasa a ser tan sólo «mundo externo». Pero la única cosa que en el mundo externo recuerda la perfección, o a ella se aproxima, es eso que llamamos belleza. Así pues, para el apolíneo contemplativo, el ideal consistirá no en la contemplación en general, sino en la contemplación particular de la belleza. Nada importan la moral o el deber, pues son acción; poco importa la gloria, pues contiene acción; la belleza basta. A este ideal conviene, pues, naturalmente, el nombre de *ideal estético*.

Los antiguos griegos fueron, pues se revelaron tales, los apolíneos por naturaleza; en ellos se encarnaron, con simplicidad y perfección, los tres ideales apolíneos. Nunca hubo, como entre ellos, amor al deber humano sin más preocupación que la humana. Nunca hubo, como entre ellos, amor al heroísmo y la gloria, pero al heroísmo por gloria, que no al heroísmo por martirio. Nunca hubo, como entre ellos, amor a la belleza sólo por ser belleza, sin moral ni utilidad.

Un socrático, un heroico o un esteta tenía, si había nacido en la antigua Grecia, el ambiente propicio para la realización de su ideal, hasta donde puede, claro está, realizarse un ideal. El ideal íntimo se ajustaba al ideal social. Y así era el hombre un individuo verdadero y no, como hoy la mayoría de nosotros, un individuo aficionado. De ahí la extraordinaria perfección cívica y moral de la vida griega, que sólo consideraremos inmoral en ciertos aspectos si la evaluamos con criterios morales diferentes, esto es, si no sabemos evaluarla. De ahí la extraordinaria plenitud heroica y gloriosa de Grecia —en la guerra como en los juegos, en el arte como en la vida. De ahí la extraordinaria atención de los griegos a la belleza, que exigían, y ponían por eso, no como nosotros, aquí y allí y de vez en cuando, y como cosa superflua o postre, sino en todo y siempre, y como necesidad o alimento.

Así, un esteta propiamente dicho, nacido en la Grecia antigua, abría los ojos y veía en todo la belleza que deseaba. Seguía siendo quien era, se quedaba quieto, contemplaba y así vivía. Supongamos

sin embargo un temperamento de esteta nacido, por no sabemos qué misterios de la herencia o la reencarnación, en un tiempo como el nuestro. Dos mil siglos de civilizaciones diferentes han pasado desde los tiempos de la Hélade: el ideal apolíneo dejó de existir, excepto en los artistas, en quienes es nato; siglos y siglos de barbarie, de cristianismo y de universalidad frustrada han turbado la claridad de la vista, han soterrado el mundo externo, han escondido la belleza, como la Palabra del Maestro, bajo el noveno arco de la ilusión. Ante un mundo exterior de tal modo confuso y oscuro, el esteta, amante de la luz de Apolo, opondrá un sentimiento, la rebeldía. Reaccionará, y la reacción es una acción. Pasará de contemplativo a activo, de esteta a artista. Gritará lo que habría callado, cantará lo que preferiría oír.

Este es el caso especial de António Botto.

Para la completa demostración de lo que nos propusimos demostrar falta solamente que probemos que António Botto es el tipo exacto de esteta en el sentido, cada vez más preciso, que hemos llegado a dar a esta palabra a través de los razonamientos que hasta su alma nos han llevado. No tenemos que probar que António Botto nació en nuestro tiempo, porque está aquí, ni que es artista, porque lo es sin que lo probemos. Y hay que señalar que, en lo que hace a nuestra demostración, nada importa lo que valga como artista. Creemos nosotros que es un artista admirable; lo decimos, no obstante, sólo para que se sepa que lo pensamos. Podría no ser un artista admirable y no variarían las líneas de nuestra demostración. Es un artista: nació en nuestro tiempo; falta probar que es el tipo exacto de esteta, según lo hemos definido. Es lo que vamos a probar.

Hemos visto que el esteta es el hombre que ama la belleza contemplativamente, esto es, sin admitir en ella ningún elemento de acción, y esto quiere decir, como también vimos, que el ideal estético excluye el ideal moral, pues el ideal moral es el que nace de la acción. Ahora bien, el ideal moral comprende tres grados o niveles: la moral instintiva o animal, la moral social, la moral intelectual. La moral animal se encierra en dos instintos: el instinto de conservación y el instinto de reproducción, el amor a la vida y el amor al sexo opuesto. La moral social se resume en la noción del deber. La moral intelectual se concentra en la idea del Bien. Será pues esteta aquél cuyo ideal de belleza se muestre libre de la atracción por la vida o el sexo opuesto, de cualquier noción del deber, de cualquier idea del Bien. Libre no quiere, empero, decir opuesto, ya que el ideal estético, que es un ideal apolíneo, no es un

ideal de negación sino de armonía. El esteta ama la belleza allí donde la ve, sin restricción moral: tanto en la vida como en la no-vida, en el sexo opuesto como en el propio; tanto en el deber como en su incumplimiento, si en su incumplimiento belleza hubiere; tanto en el Bien como en el Mal, si el Mal fuere como Lucifer, la estrella de la mañana.

La obra de Antônio Botto se ajusta geométricamente a todo cuanto sería de esperar, de acuerdo con lo dicho, de la obra de un esteta. Canta la vida, pero tan débilmente que reniega de ella con las mismas palabras con que la canta; lo que siente de bello en ella es lo que de ella se pierde. Canta indistintamente el cuerpo femenino y el masculino; si cualquiera de ellos es hermoso, ¿qué los distingue para el esteta? Siempre que el mismo sol los dore bellos, igual le animan, como poeta y artista, héroes y criminales. Para él —como también para el Evangelio— cae igual la belleza de la lluvia sobre el campo del justo y del injusto: no citaremos un verso ni haremos un extracto en apoyo de lo que decimos: citaremos la obra entera del artista, pues ninguna de sus líneas nos desmiente.

Esta demostración está completa. Pero antes de cerrarla hay un punto que deseamos, no demostrar, sino esclarecer. La estupidez psicológica eligió, hace mucho, como motivo de escándalo postizo, el modo en que Antônio Botto acentúa su afecto por la belleza masculina. Quien haya leído con atención este estudio no precisa de aclaraciones, porque la demostración ya las contiene. Muchos necesitan, sin embargo, que se les explique lo explicado: son para ellos estas últimas líneas.

El esteta que es artista lo es, según demostramos, en virtud de una reacción contra el ambiente hostil que no le permite ser solamente esteta. En esta reacción destacan, como es natural, aquellos elementos del ideal estético que mejor puedan herir ese ambiente. Toda buena defensa es una contraofensiva. La noción de belleza masculina es, de todos los elementos del ideal estético, el que mejor puede servir de arma contra la opresión de nuestro ambiente. De ahí que Antônio Botto se sirva de ella con una constancia y una persistencia que no sólo hay que comprender, sino también alabar. Antônio Botto es un esteta griego nacido en un exilio lejano. Ama la Patria perdida con la violenta devoción de quien no ha de poder volver a ella. De ahí lo que en su obra hay de extranjero, de saudoso y triste. Es como ese brillo tenue venido del cielo, no se sabe de donde, que, en las noches sin luna, matiza de plata negra la inquieta soledad del mar.

13. LA NUEVA POESÍA EN PORTUGAL

[ms.] [1935] PE 344-352

José Regio
Adolfo Casais Monteiro
Alberto de Serpa
Marques Matias

Por poesía nueva, en el sentido en que aquí la trataré, no entiendo poesía de jóvenes —la palabra «nuevo» se opone a «antiguo», no a «viejo»—, sino poesía que supone novedad, ya sea en el contenido íntimo, ya en la expresión y sus modos.

No me ocuparé, pues, de quienes, jóvenes o no, pero recién salidos a la luz de la publicación, se sirven de formas antiguas o tratan, aunque de un modo nuevo, temas tradicionales. No trataré por eso de los admirables poetas que son, aunque lo merecerían mucho por mal conocidos, Marta Mezquita da Cámara y Francisco Costa, por ejemplo.

Tampoco hablaré de un poeta, y de los mejores, que figura legítimamente entre los nuevos. Se trata de António Botto. He escrito sobre él con tal abundancia de análisis y tan definidamente que me dispense de repetir aquí, en condensación forzosamente mutilada (microscópica) lo que ya he dicho sobre él extensa, pero según mi costumbre, condensadamente*.

No trataré sino de los nuevos poetas que tienen libros publicados; hacer lo contrario, aparte de desorientar al lector con referencias a revistas o periódicos prácticamente imposibles de encontrar,

* Aparte de António Botto y el ideal estético en Portugal y António Botto y el ideal estético creador, recogidos en esta antología y que son en realidad dos versiones del mismo artículo, Petrus ha recogido en el volumen *Apreciações Literárias* los siguientes: *O lirismo e a Paixão em António Botto* (incluido también en PDE con el título *Crítica a «Ciúme» de António Botto*), *António Botto, Cantigas de Vilancete y António, novela dramática*. Aunque con frecuencia tales trabajos sirvieran a Pessoa para exponer sus propias ideas, no deja de ser sorprendente su interés por un poeta que no pasa de mediano. En carta al onubense Adriano del Valle, fechada en 23 de abril de 1924, y citada por A. Pina Coelho (*Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, I, Lisboa, Ed. Verbo, 1971, p. 20), escribe: «Los Motivos de beleza de António Botto —para hablarle con la verdad que se habla a los amigos— no valen nada. En resumen: no son motivos sino de lástima». Ahora bien, el artículo *António Botto, Cantigas de Vilancete*, apareció por vez primera acompañando, como prefacio, a estos *Motivos de Beleza* de A. Botto (Lisboa, 1923).

aparte de dar a este artículo una extensión que no pretendo que tenga, me haría correr el riesgo de diversas omisiones. Bastan las que acaso yo cometa, involuntariamente es cierto, por ignorar libros de poetas que legítimamente cabrían en el género o especie que determina la orientación [var.: enfoque] de mi artículo.

A los efectos, pues, del presente estudio, me propongo considerar, con la brevedad y concisión que permita un análisis suficiente, las obras en verso, publicadas hasta hoy en libro, de los siguientes poetas nuevos: José Regio, Adolfo Casais Monteiro, Adolfo Rocha (Miguel Torga), Alberto de Serpa, Marques Matias. El orden en que pongo los nombres es el que se me va ocurriendo, y por ese orden, tan bueno como cualquier otro, iré tratando de ellos en el decurso de este escrito. No implica, ni pretende implicar, un juicio comparativo de los méritos de los poetas criticados. En todos encuentro mérito, pues, si no lo encontrase, no los criticaría. Pero, aunque fuese teóricamente posible (y no lo es nunca) o fuera de buen gusto (y nunca lo sería) establecer tal escala o gradación de méritos, el que casi todos estos poetas estén, para mí, todavía en fase de formación me impediría hacerlo. Si esto hace imposible —y se verá que no lo intento— definir absolutamente sus personalidades, haría mucho más imposible (valga la ilógica frase) definir las relativamente (comparativamente). Dije casi todos estos poetas. Diré, con más propiedad, todos menos uno. Me refiero a José Regio. A mi modo de ver, este poeta está ya enteramente formado y tan definido como cualquiera de nosotros lo está mientras vive. A mi modo de ver, este poeta es, en parte por eso y en parte simplemente por mérito, el mejor de todos ellos.

El caso particular de que yo abra la lista con este poeta representa pues una excepción a mi criterio general. Considero a José Regio, en todos los sentidos, *primus inter pares*.

Aclarado esto, entro en el asunto. Comenzaré por unas observaciones que definan el espíritu general de lo que he llamado «poesía nueva». Hechas éstas, y eliminando así lo que de común tienen los poetas que he citado, podré, sin repeticiones inútiles, pasar, *seriatim*, al estudio concreto de cada uno de ellos (de los poemas de cada uno de ellos).

La nueva poesía —en el sentido en que me sirve y me servirá aquí del término— puede designarse como tal 1) en virtud del contenido, 2) en virtud de la forma, entendiéndolo por «forma» no el simple ritmo o estructura externa, sino el conjunto de factores cuyo producto es la expresión, 3) en virtud de las dos cosas. Ejemplifico: José Regio es un «poeta nuevo» por el contenido de

sus poemas; su forma no presenta novedad o, al menos, no la presenta notable. Antônio Botto es un poeta nuevo por la forma o manera de sus canciones; el contenido de ellas es antiquísimo, pues está entero en las cantigas de nuestro pueblo. En un caso, podríamos decir con exactitud, tenemos un «poeta nuevo»; en el otro, un «artista nuevo de la poesía». En Adolfo Casais Monteiro contenido y forma son novedad por igual, aunque todavía no definidos el uno y la otra. Obsérvese que en esto no hay, siquiera involuntariamente, una comparación de méritos (valor), hay solamente una anotación de diferencias. Ni alabo ni censuro, distingo.

Sin embargo, para que el término genérico «poesía nueva» pueda convenir igualmente a dos especies opuestas —pues «contenido» y «forma», como aquí los entiendo, son términos en lógico contraste—, fuerza es que tengan algún elemento general común, sin el que serían dos géneros, no ya especies, diferentes o, mejor, especies de dos géneros diferentes.

Ahora bien, no es difícil encontrar ese elemento común. Consiste en el individualismo absoluto. No doy, entiéndase bien, ningún sentido político o social, ni siquiera filosófico, a este término, aunque necesariamente los poetas y otros artistas e intelectuales jóvenes —el fenómeno es, como era de suponer, común a todos los fenómenos de la vida intelectual de hoy— tienden a ser más atraídos por los sistemas individualistas en (sociología) y política que por los sistemas opuestos. Y tanto es así que, a medida que se han ido afirmando y acentuando los estados autoritarios hoy de moda, en igual medida se han ido confirmando en su hostilidad o apartándose hacia la indiferencia, cuando no hacia la oposición, los poetas, los artistas y los intelectuales designables como «nuevos». De este aspecto del asunto no tengo, sin embargo, felizmente que tratar. Repito: me sirvo del término «individualismo absoluto» en sentido puramente estético, pues del arte general, y de una de sus formas en particular, me ocupo en este estudio.

Individualismo absoluto, en este especial sentido, significa la tendencia y preocupación del artista por expresar enteramente su alma con todo cuanto contiene. Así, la opone, quiera o no quiera, en su emoción y expresión, a las almas de los otros, pues no es otro; a las cosas que no son individuos, puesto que es individuo.

Por uno o dos procesos, o por ambos, se obtiene, o se intenta obtener, este resultado. Uno es el proceso material, el otro el formal, teniendo en cuenta que uso los términos «materia» y «forma» en su sentido filosófico, en el que «materia» significa la

substancia corporal —espiritual o hasta ideal— de que un ser, un ente, está hecho.

El primer proceso consiste en que el alma se exprese intensa y extensamente a sí misma, o, si se prefiere, la emoción a la inteligencia, la individualidad a la conciencia.

Si se lleva a cabo el intento, resultaría (resulta) una obra, o unas *opera omnia*, en que, voluntaria o involuntariamente, por encima de todas las reglas, el espíritu del artista se afirma diferente del de todos los demás artistas, del de todos los demás hombres; se afirma en oposición a uno y a otro. Si se me objetara que eso en todos los tiempos sucedió a los grandes, a los verdaderos artistas, y que eso precisamente los hizo grandes y verdaderos artistas; que está en la esencia de que sean grandes poetas el que ni Shakespeare y Milton, ni siquiera Shelley y Byron, se pueden confundir, responderé que es así, y que yo, y conmigo el resto de la población de la tierra, hace tiempo y sobradamente lo sabía. Haré a continuación, sin embargo, dos de mis tan queridos *distingos*.

El primero es que, si esos grandes artistas hacían así, lo hacían instintivamente, en la práctica, en contradicción muchas veces con sus propios objetivos racionales, con sus mismas teorías artísticas. Daré ejemplos de uno y otro caso.

Tuvo Milton como objetivo cantar, en el *Paraíso Perdido*, la Caída del Hombre, como fuente, por la necesidad de la redención, del cristianismo; tuvo como objetivo, como él mismo dice en el introito, escribir la Epopeya del Protestantismo y, por tanto, para él, del Cristianismo.

¿Y qué hizo? Hizo un poema, un gran poema en que la figura más altiva y noble —y por tanto más épica— es Satán. En que las figuras que más nos tocan el alma son Adán y Eva, y sobre todo después de la Caída; en que Dios y los Arcángeles fieles están desprovistos de alma y de vida, como si el autor los hubiese puesto allí por la única razón de que allí tenía que ponerlos; en que lo que se transparenta de cristiano se expresa hasta tal punto a través de especulaciones rabínicas y cabalísticas que el poema, tanto en el pensamiento como en la emoción, menos se diría escrito por un cristiano que por un judío inconverso que se sirviera de elementos cristianos como los poetas del Renacimiento usaban los del Paganismo. Sólo casi dos siglos después, cuando se descubrió y se imprimió el manuscrito del *Tractatus de Doctrina Christiana* —«christiana», nótese bien—, se comprendió todo esto y, sobre todo, lo que indiqué en último lugar. Milton, en su fuero interno, era arriano. Es decir, el hombre virtuoso y austero, incapaz de una

condescendencia, de una concesión, de una hipocresía; el poeta —austero como el hombre uno (unido) con él— que pretendió escribir el mayor poema cristiano, la Epopeya del Protestantismo, ¡ese hombre, ese poeta no creía en la divinidad de Cristo! Y, como no creía —aunque es posible que cuando escribió el *Paraíso Perdido* no tuviera todavía conciencia de su falta de fe, o no la tuviera por completo—, como no creía, digo, fue esa genuina descreencia lo que realmente dio alma y grandeza al poema, lo que le dio individualidad como poema y como expresión de un poeta y de un hombre. Esa involuntaria sinceridad fue lo que nos dio a nosotros lo más alto y verdadero de Milton.

También Milton nos servirá como ejemplo del segundo caso que he citado, el de la disparidad entre la naturaleza de la obra realizada y las doctrinas estéticas del autor. Tenía Milton por maestros a los Antiguos y particularmente a Homero. ¿Qué hay en el *Paraíso Perdido*, poema épico, que Milton debiese a la *Iliada* o a la *Odisea*, o, simplemente, a cualquier epopeya o poema de la antigüedad? En conjunto, nada. Pensamientos, imágenes, emociones... de eso no le enseñaron nada Homero y los Antiguos, ni siquiera los mismos Modernos. En cuanto al ritmo, tan acentuado en Homero como en Virgilio y Dante, ni eso, suponiendo que de verdad pueda aprenderse, le pudieron haber enseñado, pues la técnica del hexámetro en absoluto facilita a su mejor estudioso el descubrimiento de una técnica del decasílabo blanco inglés. El estudio de igual ritmo en italiano no serviría de nada: tan diferentes son los dos idiomas. Incluso el estudio del único maestro de tal ritmo que había escrito en inglés antes de Milton, este estudio tampoco habría servido de nada, pues si Milton estudió la rítmica de Shakespeare, concluyó, a juzgar por los resultados, que debía vaciar la suya en moldes que pueden llamarse opuestos; si en esto, como en otra cosa, lo llamase alguien discípulo, lo haría siguiendo el precepto clásico del *ut lucus a non lucendo*.

Lo único de común que hay entre la *Iliada* y el *Paraíso Perdido*, aparte de que ambos son epopeyas, es que el poema de Milton tiene la estructura de la epopeya tal como comenzó en Homero. Sin embargo, si se hubieran perdido todas las epopeyas de la antigüedad, Milton podría haber aprendido, gracias a la lectura, cómo debe disponerse la fábula en un poema épico, ya que no por el ejemplo de Homero y otros poetas épicos, sí gracias a la doctrina de Aristóteles, Longino o cualquier otro de los teóricos de la Antigüedad.

Y, aunque tampoco hubiera esto, el propio instinto del poeta, si

lo es de verdad, lo habría llevado a comprender o a sentir que cualquier composición debe tener dispuestos en sus lugares respectivos principio, desarrollo y fin; que las materias deben estar dispuestas en ella de suerte que su nexo sea inteligible y agradable; que tiene que haber una relación de equilibrio, aunque acaso de equilibrio variable, entre lo que es descripción de acciones, lo que es diálogo y lo que usa el poeta para comenzar, caminar [?] o acabar. El poeta de genio —y ni de genio ha menester— sabe y siente por instinto todo eso. ¿De quién aprendió Homero o el primero que fabuló una narración en verso? De la misma persona que enseñó a un hombre o a una mujer de nuestro pueblo a componer, y con éxito

... cravo roxo*

por haberles hecho varias disertaciones sobre poesía en general, poesía lírica en particular y, después de algunos [excursos] sobre métrica portuguesa y la técnica de la copla heptasilábica, haberles explicado además en qué condiciones hacer versos y cuándo rimando los versos primero y tercero, para terminar describiéndoles el proceso, sutil pero difícil, de la yuxtaposición emotiva de inconexos, gracias a la cual quedan ligados, por un vago e imperceptible hilo de sentimiento, por un igual e impalpable ritmo emotivo, elementos intelectuales que entre sí poca —o, como en la copla citada, ninguna— relación tienen.

Así fue Milton, sustancialmente, discípulo de Homero. En los grandes poetas de lenguas vivas se da pues, no siempre, pero sí casi siempre, el fenómeno que he ejemplificado con Milton y Homero. En los cuatro de estos poetas que son verdaderamente de primera línea —Dante, Shakespeare, Milton y Goethe— se da invariablemente. Los ejemplos supremos son, por supremos, representativos, y todos testimonian en igual sentido acerca de este pormenor. Lo que se da entre Milton y Homero se da entre Dante y Virgilio, su «duca, signore e maestro». Goethe sustentaba su vida teórica, o su teoría de la vida mental, en un elemento principal: la cultura griega. ¿Qué dejó de realmente fundamental, qué dejó que, por serlo, le otorgue la grandeza? El *Fausto*, las dos partes del *Fausto*, donde el desorden de las materias, y, en la segunda, el abuso del simbolismo y la alegoría, en nada muestran un discípulo de los

* Rojo clavel.

maestros de la ordenación, sobre todo poética, de los temas y de la perspicuidad fluida del pensamiento y de su expresión. Declaraba Goethe que era clásico y lo era realmente en sincera teoría. Su obra maestra, el *Fausto*, es la obra maestra del Romanticismo (...).

III. Eróstrato (Selección)

ENSAYO SOBRE LA FAMA PÓSTUMA DE LAS OBRAS LITERARIAS*

1

[dact.] [¿1925?] PE 165-166

Me propongo examinar el problema de la celebridad tanto ocasional como permanente, investigar en qué condiciones uno u otro tipo se ha dado entre los hombres y prever en la medida de lo posible en qué condiciones es probable que cada tipo se dé en el futuro. Consiste la celebridad en la aceptación de un hombre o grupo de hombres como valiosos de algún modo para la humanidad. Para investigar el problema tendremos que definir la celebridad. Tendremos también que definir la humanidad.

1) La celebridad puede ser de las cosas o de los hombres. Hay crímenes, batallas, novelas célebres; hay autores célebres de todo ello. No nos vamos a ocupar de las cosas sino de los hombres. Lo que nos interesa son las condiciones que producen la celebridad.

2) La celebridad puede ser incidental o fundamental. Un hombre asesinado de una forma particularmente misteriosa se hace célebre por su muerte. Si el caso es importante puede ser inmortal a lo largo de la historia como cadáver interesante. No nos interesa la celebridad incidental sino la fundamental por injusta que pueda ser.

3) La celebridad puede ser artificial o natural. Un rey es naturalmente famoso. Nace famoso con su reino. No nos ocuparemos de este tipo de celebridad. Cambia con los modos y costumbres, con las instituciones. Sólo examinaremos el problema de la celebridad artificial.

* La numeración corresponde al orden de los fragmentos en PE. Todos los originales están redactados en inglés (salvo uno no incluido en nuestra selección).

4) La celebridad puede ser buena o mala. Se llama generalmente al segundo tipo notoriedad. Los conceptos cambiantes acerca del bien y del mal complican a veces el problema; en algunos casos incluso se superponen. Donde unos ven un asesino otros verán un hombre osado. Donde unos ven un mártir, otros verán un imbécil. Sin intención de hacerlo, la dificultad del asunto fue expresada en la famosa frase de Proudhon: «Después de los tiranos, no conozco nada más odioso que los mártires».

2

[dact.] PE 166-168

Hay sólo dos tipos de estado de ánimo constante en los que vale la pena vivir la vida: el noble júbilo de una religión o el noble pesar de haber perdido una. El resto es vegetación, y sólo una botánica psicológica puede tomarse interés por una humanidad tan diluida (un hongo tan generalizado).

* * *

Sin embargo es admisible pensar que existe una forma de grandeza en Eróstrato* —una grandeza que no comparte con aquellos que irrumpieron en la fama con menor estrépito. Podemos imaginarlo a él, un griego en posesión de esa percepción delicada y ese sereno delirio de la belleza que aún distingue la memoria de su clan de gigantes. Podemos por tanto imaginarlo prendiendo fuego al templo de Diana en un éxtasis de dolor, ardiendo parte de él en la furia de su errónea empresa. Podemos imaginar con propiedad que superara los obstáculos de un remordimiento futuro, e imaginármoslo enfrentado al íntimo horror de la robustez de la fama. Su acto se puede comparar, en cierto sentido, a aquel terrible elemento de la iniciación de los Templarios, quienes habiendo confirmado en primer lugar ser auténticos creyentes en Cristo —como cristianos dentro de la gran tradición general de la Iglesia, y como gnósticos ocultos y por tanto dentro de la gran tradición particular del cristianismo—, tenían que escupir sobre el crucifijo durante el acto de su iniciación. Este acto,

* Eróstrato, en el año 396 a.C., incendió el templo de Diana en Éfeso, para alcanzar la celebridad.

desde un punto de vista moderno, sólo puede parecer repugnante, en un sentido humano, porque no somos creyentes y cuando, desde los románticos, desafiamos a Dios y al infierno, desafiamos cosas que para nosotros están muertas y así lanzamos desafíos a cadáveres. Pero ningún valor humano, en cualquier campo o mar en que los hombres se arriesguen por mera osadía, se puede comparar al horror de esa iniciación. El Dios sobre el cual escupían era la substancia santa de la Redención. Contemplaban el infierno cuando sus bocas se humedecían con la blasfemia necesaria. Así podemos concebir a Eróstrato, salvo que la tensión del amor a la belleza es algo menor que la convicción de una verdad sentimental. Concibámoslo, pues, para que podamos justificar su recuerdo.

Porque si Eróstrato hizo esto, ingresa inmediatamente en la compañía de todos los hombres que se hicieron grandes por el poder de su individualidad. Hizo ese sacrificio de sentimiento, de pasión, de (...) que distingue el sendero de la inmortalidad. Sufre para que su nombre goce, como Cristo, que muere como hombre para poder probar que es el Verbo.

3

[dact.] PE 168-169

Excepto cuando es producto del acaso o de circunstancias tan puramente externas que se puedan clasificar bajo el nombre de suerte, la celebridad es el resultado de la aplicación de cierta clase de habilidad especial o de la inteligencia y del reconocimiento por otros de la habilidad especial o de la inteligencia que se aplica. Por habilidad especial se entiende aquí cualquier cosa que distinga al individuo de sus semejantes naturales: una gran osadía, una gran violencia, una gran sutileza, son habilidades especiales en este sentido concreto, y no hay esencialmente más honor en ser un héroe que en ser un genio; ya que el acto o actos que verifican al héroe o al genio son igualmente producto del temperamento, que es innato, de la educación y del ambiente, que ningún hombre se da a sí mismo, y de la oportunidad y de la ocasión, que muy pocos hombres pueden escoger o crear, si es que verdaderamente algún hombre escoge o crea como causa eficiente.

Los hombres pueden dividirse en tres grupos o clases, y la división puede seguir adecuadamente la división tradicional de la mente: intelecto, emoción o sentimiento y voluntad. Hay hombres

de puro intelecto, y son los filósofos y científicos; hay hombres sólo de sentimiento, y son éstos los profetas y los místicos, los fundadores pasivos de las religiones o los vehículos de sistemas religiosos aceptados; hay hombres sólo de voluntad, y son los estadistas y los guerreros, los jefes de la industria como tal o del comercio sólo como comercio. Hay tres tipos mixtos: hombres de intelecto y sentimiento, que son los artistas de todos los órdenes; hombres de intelecto y voluntad, que son los grandes estadistas y los constructores de imperios y naciones; hombres de sentimiento y voluntad, que son los fundadores y los propagadores activos de las religiones (espirituales o materiales), los que creen en la Mujer Vestida de Sol* y los que creen en la democracia.

La inteligencia presenta tres formas superiores, que podemos denominar convenientemente genio, talento e ingenio, tomando esta última palabra en su sentido más amplio de inteligencia brillante y activa, de la clase aunque no del grado de la inteligencia común, y no en el sentido concreto de la capacidad de hacer chistes.

Estos tres tipos de inteligencia no son continuos entre sí; no son grados o clases de una sola facultad o función. El Genio es la inteligencia abstracta individualizada, la corporeización concreta, temperamental y (...), de una facultad abstracta. El talento es la inteligencia concreta hecha abstracta; no está sujeto, como el genio, al individuo, excepto en la medida en que todo lo que ocurra al individuo está íntimamente ligado a él por ser suyo. El ingenio es la inteligencia concreta individualizada con la apariencia y los gestos del genio. Esta es la razón por la que es tan fácil confundir el gran ingenio con el genio positivo. El talento, por otra parte, se encuentra entre ambos y se opone, por naturaleza, a ambos.

El genio es la locura que se hace normalidad por la dilución en lo abstracto, como un veneno convertido en medicina mediante mezcla. Su producto propio es la novedad abstracta —esto es, una novedad que se conforma en el fondo con las leyes generales de la

* Cfr. Apocalipsis XII. 1.

inteligencia humana y no con las particulares de la enfermedad mental. La esencia del genio es la inadaptación al ambiente; por esa razón el genio (a menos que vaya acompañado de talento o ingenio) es generalmente incomprendido por su entorno; y digo «generalmente» y no «universalmente» porque depende mucho del entorno. No es lo mismo ser un genio en la antigua Grecia que en la Europa moderna o en el mundo moderno.
{...}

Shakespeare es el ejemplo de un gran genio y un gran ingenio unidos a la insuficiencia de talento. Es tan supremo en la intuición, que constituye el genio, y en la rapidez para captar lo extraño, que constituye el ingenio, como deficiente en la constructividad y coordinación que constituyen el talento.

Milton es el ejemplo de la unión de un gran genio y un gran talento. Tiene la intuición del genio y el poder formativo del talento. No tiene ingenio; era, de hecho, un pedante. Pero tenía la voluntad firme, aunque pesada, del pedante.

Wordsworth, por ejemplo, es una muestra de genio puro, genio aislado del talento o el ingenio; mientras Shakespeare, por imperfectas que sean algunas de sus obras en su «todo», no es nunca tedioso ni mezquino; mientras que Milton, por monótono que sea, nunca es bajo, Wordsworth, cuando su genio lo abandona, cae en la mezquindad y por debajo de la monotonía (...).

5

[dact.] PE 171-172

Podría suponerse que la presencia, en el mismo hombre, de más de un elemento intelectual facilitaría su celebridad inmediata. Esto es así en cierta medida, pero en menor medida de lo que se podría conjeturar en la ociosidad de la hipótesis. Un hombre que posea en igual medida gran genio y una gran inteligencia (como Shakespeare), o un gran genio y un gran talento (como Milton), no sumará ni en su época ni en la siguiente los resultados del genio y los resultados de la otra cualidad. Estos diferentes elementos intelectuales se entremezclan porque coexisten en el hombre, y se derrama en la substancia de la inteligencia o del talento el sagrado veneno del genio; la bebida es amarga, aunque conserva algo de su sabor común. Los antiguos mezclaban la miel con el vino y lo encontraban agradable; pero el néctar no puede hacer agradable

ningún vino al paladar de la gente común. [var.: la generación común].

Un hombre que pudiera tener en sí mismo, en cierto grado, genio, talento e inteligencia, estaría preparado para conmocionar a su tiempo con su inteligencia, a su época con su talento y a la generalidad de los tiempos y épocas futuros con su genio. Pero como su genio afectaría a su talento y su talento y su genio a su inteligencia —ya que las cosas que coexisten en la mente coexisten entremezcladas y no separadamente— su talento sería menos un talento puro y atraería menos a generaciones más amplias, y su inteligencia sería menos una inteligencia pura y acariciaría menos la simplicidad de todos los presentes. Cualquier ejemplo aclararía esto a todos los que comprenden mediante ejemplos. Un hombre de ingenio que hiciera, entre sus congéneres, un chiste tal que pudiera ser inteligentemente inventado por un hombre de gran talento, suscitaría una carcajada general y agradecida. Esta cosa impura es inteligencia pura. El hombre que haga, en igual compañía, una broma con una alusión clásica, o que represente un esfuerzo de agudeza intelectual, puede mostrar al que lo analice que ha añadido algo a la inteligencia, pero por su efecto suavizado en los oyentes, le habrá sustraído algo. Si el mismo hombre fuera además un genio y se le ocurriera hacer una broma que mostrara claramente su genio y bañara su inteligencia con su colorido, chocaría contra el daltonismo de cada uno ante el que convierte su sabiduría e insensatez. Sería como hacer un chiste en otro idioma. El presente no tiene ese sexto sentido y la punta permanece en la vaina.

6

[dact.] PE 173-174

El ingenio es común y generalmente humano. Si alguien duda esto, no necesita más que comprar un ejemplar de *Answers* y leer las frases premiadas de un concurso de ingenio, que ellos llaman *Nuggets*. Ahí, personas absolutamente anónimas tienen raptos de ingenio que, como ingenio, se podrían citar en honor de un genio reconocido.

He reflexionado con frecuencia sobre la sabiduría de los dichos de Goethe en sus conversaciones con Eckermann. Pero también he reflexionado a menudo en cuántos dichos igualmente sabios he

escuchado durante el curso de mi vida, en las conversaciones con la gente que, a pesar de su inteligencia, difícilmente podrían ser equiparables a Goethe.

Las ideas también son comunes, incluso las ideas brillantes. El mundo siempre está abarrotado de genios de lo casual. Sólo cuando lo casual se convierte en universal mediante una intensa concentración, mediante su excesiva elaboración en consecuencias y conclusiones, se obtiene ese derecho de entrada a las mansiones del futuro.

Son estas consideraciones las que privan del valor en gran medida, en cuanto a la supervivencia definitiva, a los esfuerzos críticos de un Arnold, de un Lytton Strachey, de un Aldous Huxley. Todos ellos son inteligentes en extremo; todos ellos son, más o menos, impacientemente incoherentes. Quizás haya más sabiduría, o sabiduría del mundo como tal, en un libro de Aldous Huxley que en todo Spenser. Pero Spenser será recordado aunque no se lea dentro de mil años, mientras que Aldous Huxley no será ni leído ni recordado.

Porque llegamos siempre al punto central de todo triunfo, sea contra la adversidad de las circunstancias o contra la inercia del futuro; la voluntad y sólo la voluntad, nos conduce a la victoria. Sólo la voluntad convierte nuestro pensamiento casual en sistema y así le da un cuerpo; la voluntad, y sólo la voluntad, elevará nuestra frase feliz hasta convertirla en doctrina de esa felicidad. Muchos hombres dicen frases que, en germen, contienen grandes kantismos; pero sólo los Kants extienden las frases a la grandeza de los mundos. La grandeza de una frase de Goethe reside no en la frase en sí sino en que ésta es consecuencia del genio.

Hay un gran poeta portugués llamado Cesário Verde; vivió a mediados del siglo diecinueve. Toda la actitud vital que hace de él un gran poeta se puede encontrar realmente con anticipación en dos poemas casuales de Guilherme Braga*, un poeta diez años mayor que él. Pero lo que en Cesário Verde se recoge en un solo concepto (total) del universo, en la producción de Braga era puro azar. Y aun cuando, como es bastante posible, los poemas casuales de Braga permitieran que Cesário Verde se encontrara a sí mismo, aunque fuese un plagio sin plagio, el poeta anterior es con todo el de menor altura. (El poeta posterior es el que fue primero).

* Poeta de cariz marcadamente romántico que sufrió la influencia de Hugo (1845-74).

Generalmente todas estas cosas se valoran de una forma bastante más adecuada en la posteridad. Ese es el motivo por el que la posteridad registra el ingenio de Wilde y olvida el ingenio equiparable de Jones o Smith en el tren. Una frase es de Wilde, la otra es de cualquiera. ¿Por qué he de ser más pobre que ese rico?, se preguntan los inocentes. Porque él nació, orgánicamente, para ser rico.

7

[dact.] PE 174-175

Tomando esta distinción de las facultades humanas junto con la distinción de los ambientes humanos se ve de inmediato que ambos grupos encajan entre sí. Es obvio, por el análisis conjunto de los dos grupos, que el genio implica una adaptación al ambiente abstracto formado por la naturaleza general de la humanidad, que es común a todas las naciones y a todas las épocas; la recompensa propia del genio es por tanto la inmortalidad. Es obvio que el talento implica una adaptación a los elementos esenciales que, en una determinada aplicación o manifestación, caracterizan a una época o a una nación en determinado momento; la recompensa propia del talento es por tanto lo que hemos denominado fama. Es obvio que el ingenio implica una aplicación inmediata al ambiente inmediato; esto se ve en la forma de ingenio que nosotros particularmente llamamos ingenios pues un chiste no tiene sentido si no se percibe ese sentido.

(...)

9

[dact.] PE 176-177

(...)

Hay una fama muerta y una fama viva, y las dos son fama; hay una fama que trabaja y que ahonda, y una fama que es como una estatua, o un epitafio en un sepulcro, una forma de supervivencia sin vida. Shakespeare está vivo y opera; Spenser es un nombre sin fuerza. Nadie (quizá ni siquiera Spenser) leyó jamás *Faerie Queene* minuciosamente. Incluso las más grandes y acabadas epopeyas han

atentado contra el interés permanente. Lo ideal sería una epopeya que perdurara como Milton y mantuviera el interés como Conan Doyle. Esto no es un imposible, ya que no existen los imposibles; incluso las contradicciones en los términos dejaron de serlo, gracias a Hegel.

(...)

11

[dact.] PE 181

Uno de los fenómenos más desconcertantes de la celebridad es lo que podría llamarse genialidad ficticia. El genio se manifiesta como inadaptación al ambiente. A veces, sin embargo, existe diferencia respecto al ambiente sin una auténtica inadaptación (...).

El caso de Robert Burns, escribiendo canciones en scots* en un mundo de lengua inglesa y *couplets***, es un ejemplo de genialidad ficticia. Pero la misma aceptación de que gozó en su época nos advierte contra la idea de llamarlo genio. No se puede admitir que tales diferencias sean genio a menos que no sean realmente genio. Blake era distinto a esa misma época y sin embargo la época no lo tuvo en cuenta.

La genialidad ficticia vive de la oposición externa a la época; el genio auténtico consiste en una oposición interna (...).

Cuando una época ansía algo nuevo (si alguna vez una época ha sentido eso) es que quiere algo antiguo. Burns aportó al siglo dieciocho una tradición diferente de la tradición literaria predominante en el dieciocho y, de hecho, era una tradición totalmente ajena a la literatura europea. Pero introdujo una tradición; no aportó nada nuevo. De este modo las canciones de los negros y la música negra que han invadido la Europa moderna nos causan una curiosa impresión; pero esas canciones no contienen nada nuevo en sí mismas. Si fuesen nuevas, no nos agradarían. Sabemos que no lo son y amamos por eso su novedad.

* Dialecto inglés de Escocia.

** *Couplet*, dos versos de igual medida e igual rima.

Si alguien desea comprender claramente el significado de la influencia que ejerce un hombre conocido sólo necesita imaginar la siguiente hipótesis. Supongamos un libro de poemas publicado hoy por un poeta desconocido. Supongamos que este libro contiene grandes poemas de grandes poetas. Que en el curso de una revisión crítica lo sometemos al análisis de un crítico competente, quien, por un extraño azar, desconoce todos los poemas allí impresos aun estando familiarizado con todos los poetas allí citados. ¿Cree alguien que el competente crítico, aunque estuviera en su poder escribir, digamos, el editorial de *The Times Literary Supplement* (un libro como ese no merecería menos), escribiría algo más que una breve reseña en tipos del 6 en la sección bibliográfica de dicha publicación? Y el poeta sería afortunado si obtuviera una reseña en las páginas de texto.

La influencia de un nombre conocido no significa que el crítico considere bueno o malo un poema en función de que tal nombre sea conocido o no. Pero prestará una cuidadosa atención, palabra por palabra y frase por frase, al poema de un poeta renombrado; no haría nada por el estilo si se tratase del poeta absolutamente desconocido. Si alguien desea tomarse el trabajo, como yo hice una vez, de atribuir unos versos de un poeta célebre a un poeta desconocido o a sí mismo (esto fue lo que hice) o de atribuir unos versos de un poeta desconocido a un poeta célebre, descubrirá muy fácilmente todo esto. En ambos casos, y por razones opuestas, los versos deben ser buenos o la prueba no será justa (...).

Análogo a éste es el proceso en que se forma una fama definida. Un autor de auténtico genio se hizo famoso en su época; se hizo famoso porque se adaptó de alguna manera a su época. Tal adaptación puede ser de tres tipos: completa (es decir, en virtud de todo el contenido y toda la substancia de su obra), parcial (es decir, en virtud de una parte de su obra sin que tenga valor el resto) e imperfecta (es decir, en virtud de una parte de su obra cuando la

otra, siendo de gran valor, es incomprensible para su época).

Cada uno de estos tipos de autor está sujeto a un tratamiento definido en la reacción que la época siguiente presenta contra la que la precede. El que, siendo con todo un genio, se adaptó por completo a su época (en otras palabras, el autor en quien inteligencia y genio se han entremezclado) seguirá siendo recordado como famoso aunque será colocado a un nivel inferior al que ocupaba. Es este el caso de Víctor Hugo, que era un gran poeta, y así se le consideró en su época; todavía se le considera un gran poeta, aunque de una categoría inferior a la que se le atribuyó.

El que se adaptó parcialmente a su época será considerado a un nivel mucho más bajo; sobrevivirá como nota. Será leído por los eruditos; puede que algunas citas aviven los accidentes de su nombre. Este es el caso de hombres como los poetas menores de todas las épocas, los ensayistas efímeros de mejor calidad, los novelistas que tienen buenas páginas y un relato perdido. El autor de un único poema como Blanco White o Felix d'Arvers es típico de esta semiclasa.

Aquel cuya adaptación era imperfecta sobrevivirá seguramente de forma opuesta pero adquirirá más fama. Lo que era de su tiempo será comprendido y colocado en segundo lugar, siendo de todas formas recordado; lo que estaba por encima de su tiempo ganará el primer lugar. El gran ejemplo es Shakespeare, que fue famoso en su época como escritor ingenioso y desde entonces se hizo famoso como el gran escritor trágico en quien la comedia era, aunque importante, un aspecto secundario de su genio.

Sucede en seguida que uno se pregunta ¿cómo es que el genio llega finalmente a ser apreciado? Si hay en su obra un aspecto nuevo de lo permanente en la humanidad y si, en virtud de este aspecto nuevo, se aleja de la época en que vive, ¿cómo es que precisamente por esa novedad no pierde también el contacto con las generaciones de los períodos posteriores? No hay misterio en el hecho ni dificultad en la explicación.

Toda la vida, y por tanto toda la vida social, es un sistema de acciones y reacciones. El carácter de cada período viene determinado por el hecho de que reacciona contra el período inmediatamente

precedente. Toda la vida social está hecha de convención y fórmula, y siempre será así. Las convenciones envejecen y las fórmulas se hacen evidentes. Cuando esto ocurre surge una nueva época que proclama justamente falsas las convenciones y las fórmulas de la época precedente y procede inmediatamente a proclamar Naturales las convenciones igualmente convencionales y las fórmulas igualmente formales que establece para sí misma. El observador menos atento de la vida social repararía en esto. No hay época más claramente convencional, formal y artificial que la nuestra; sin embargo ninguna ha alborotado nunca tanto contra las fórmulas inmediatamente precedentes —las de la época que alguien ha llamado «época victoriana».

Ahora bien, el genio está precisamente en el mismo caso que la generación siguiente. Se encuentra también enfrentado a la época en que vive. Existe por tanto una coincidencia entre la función de su genio y la función de la época que le sigue. Y la coincidencia se hace confluencia porque la época que le sigue, al oponerse a la época que le precede, busca en ella una base y la base que encuentra es el hombre de genio. Ese hombre de genio se vuelve por tanto creador e hijo de la época siguiente.

Los hombres de genio se hacen célebres en su propia época por tener talento o también ingenio; o bien, al no poseer tales cosas y ser tratados fríamente por su época, se hacen célebres en la época siguiente. Nunca se hacen famosos pasadas dos o tres épocas. Nótese que me refiero al genio, no a meros aspectos del genio, o curiosidades literarias, que pueden descubrirse, olvidarse y redescubrirse incontables veces.

[...] En todos los casos, cuanto más noble es el genio menos noble es el destino. Un genio pequeño alcanza la fama, un gran genio alcanza el desprecio, un genio aún mayor obtiene desesperación; un dios es crucificado.

La maldición del genio no es, como pensaba Vigny, ser adorado pero no amado; es no ser ni adorado ni amado.

Wilde nunca fue tan auténticamente genio como cuando un hombre le escupió a la cara en el andén de la estación, cuando fue

esposado. Muchos genios han sufrido un grave perjuicio: en sus caras nadie escupió.

En los términos en que la cuestión se presenta, es imposible determinar la cantidad de genio que contiene la época presente. Se puede sospechar de algún talento, pero existe una inmensa cantidad de inteligencia y, lo que es notable, de inteligencia expresa. El aumento de la capacidad (posibilidad) de lectura a que algunas veces se alude como extensión de la educación ha creado un mercado para la inteligencia escrita; gente que en otra época nunca hubiera escrito se ve ahora seducida por la letra impresa de la misma manera que una mujer que, en un aburrido ambiente provinciano, saldría adelante por el simple proceso de no moverse, se ve ahora obligada a transformar su prostitución natural en una burguesía.

Un problema que suele ser muy mal comprendido es si la época presente es favorable o no a la identificación del genio. Ninguna época es favorable, en los términos en que el caso se presenta, a la identificación del genio. Pero una época en la que hay corrientes y contracorrientes de pensamiento, conflictos y contraconflictos de sentimientos es más apta para la apreciación de lo extraño y lo calamitoso que una época estable y asentada. Hay sin embargo dificultades. Por un lado hay demasiada gente que escribe, que experimenta y por otro lado enredan (de paso) el arte. Esto crea confusión. Por otro lado, esta misma clase de artistas convierte la publicidad y la autoafirmación de la clase más baja en defensa contra la oscuridad. El resultado es que a la confusión producida por las aglomeraciones se superpone la obstrucción deliberadamente creada por grupúsculos, a veces de un solo hombre. El hombre de genio tiene más posibilidades que en las peores tinieblas de las épocas ilustradas*. Está seguro de tener un público pero no está seguro de lograr encontrarlo. Puede contar con la aceptación

* La traducción portuguesa de esta frase en PE (pp. 236) dice: «El hombre de genio tiene hoy más posibilidades de las que nunca tuvo salvo en la Grecia Antigua, pero tiene menos posibilidades que en las tinieblas más profundas de las épocas ilustradas».

[var.: reconocimiento] pero no con obtenerlo. Como las dos mitades naturales de la amante alma platónica, el genio y su público se buscan mutuamente, pero, como sucede normalmente en el otro caso, con frecuencia no se encuentran nunca (...).

La posteridad, dice Faguet, gusta solo de los escritores concisos: «La postérité n'aime que les écrivains concis». Los hombres leerán siempre, aun con dificultad, lo inmediatamente temporal, por el interés particular, por así decirlo, que en tal lectura haya para ellos. Leerán siempre novelas de quinientas páginas sobre su propia época, igual que siempre leerán un manuscrito de quinientas páginas sobre la historia de su familia o de sus vecinos. Pero sólo por la perfección y la brevedad los atraerá el pasado. Es curioso cómo tantos hombres que son críticos desastrosos de sus contemporáneos son lúcidos sobre el pasado. Eso se ve frecuentemente en los escritores históricos, y el hombre que juzga a Walpole* con considerable instinto sociológico será incapaz de aplicar los mismos principios (si los tuviera) al análisis del primer ministro de ese momento. En el momento en que llega a casa, sale.

Cuando se trata de prosistas y poetas menores la fama se va estrechando de antología en antología. Dentro de cien años será imposible publicar una edición completa de Byron o Shelley o de la poesía de Goethe o de Hugo. Incluso las selecciones modernas de estos poetas serán reducidas cada vez más por la tensión y el tumulto (?) de su época: las cien páginas en que conocemos a Wordsworth ahora (con cualquier propósito) se reducirán a cincuenta; las cincuenta en que conocemos a Coleridge tal vez no sean más de diez. Cada nación tendrá sus grandes libros fundamentales y una o dos antologías del resto. La competencia entre los muertos es más terrible que la competencia entre los vivos; los muertos son más.

Algunos poetas y prosistas sobrevivirán, no por su valor absoluto, sino por su absoluta relatividad. Esto conservará ese

* Se refiere a Sir Robert Walpole, político inglés.

delicioso *Pickwick Papers*, que no es una gran obra de genio, pero es representativa del genio del diecinueve (y esto será todo lo que quede de Dickens); esto conservará a Whitman —no puedo prever hasta qué punto reducido o seleccionado— porque, grande como es la importancia del lugar y del momento en *Leaves of Grass*, hay, (...).

Estos libros sobrevivirán como tipos.

La mayor parte de la literatura moderna son cuentos orales escritos, narraciones en voz alta junto al fuego, el soplo equivocado, a veces esa triste Carta a la Posteridad que, como decía Voltaire del poema de J. B. Rousseau así titulado, nunca encontrará su destinatario. Perdemos en escribir el tiempo que deberíamos ganar conversando o quizá no lo desperdiciamos pero no tenemos a nadie con quien hablar o tal vez nos guste un auditorio demasiado amplio para el poder de la laringe o la paciencia de un oyente remoto. De ahí nuestras brillantes y fútiles novelas, nuestras inteligentes e inútiles sátiras y ensayos, nuestros poemas de mesa de comedor: cosas a menudo entretenidas, con frecuencia superiores, cosas que siempre vale la pena hacer con tal de que no las llamemos arte. Pero lo cierto es que, por pequeñas que sean, no las haríamos nunca si no las creyésemos arte.

El esfuerzo concentrado que se requiere para producir incluso un buen poema breve excede la incapacidad constructiva, la mezquindad del entendimiento, la futilidad de la sinceridad, la desordenada pobreza de imaginación que caracterizan nuestra época. Cuando Milton escribía un soneto lo hacía como si fuera a vivir o a morir a causa de ese único soneto. No se debería escribir ningún soneto en cualquier otro estado de ánimo. Un epigrama puede ser una brizna de paja. Pero ha de ser la brizna de paja a que el poeta moribundo se agarra.

(...)

Los grandes novelistas, los grandes artistas y todas las otras grandes cosas de nuestra época apuntan con orgullo a sus fortunas y a su público. Deberían tener al menos el valor de burlarse de sus antepasados inferiores. Wells debería reírse de Fielding y Shaw de Shakespeare; de hecho, Shaw se ríe de Shakespeare.

Tienen la celebridad que la época puede darles; tienen la fortuna que de esa celebridad se deriva; tienen la honra y la posición que se derivan de ambas o cada una de estas cosas. No pueden querer la inmortalidad. Los dioses venden lo que dan, decían los griegos. Y se dice a los niños ingleses que no pueden conservar el pastel que se comen.

Ser conciso y captar el interés del lector, requisitos de las novelas policíacas, no lo son menos de todas las formas de literatura. Nada se gana agotando al lector. Edgar Wallace es más interesante que Walter Scott pero Edgar Wallace no es más interesante que Shakespeare. Hay un Edgar Wallace en Shakespeare.

La tensión y la presión de las condiciones modernas pueden tener muchos aspectos desagradables, pero han tenido uno muy favorable: la necesidad de concisión y de interés deliberado en una obra literaria. Uno de los triunfos críticos de Poe fue prever la necesidad de poemas más breves. Fue ésta una de sus visiones de futuro como la novela policíaca fue una de sus anticipaciones a ese futuro.

No es preciso que excluyamos el poema épico pero podemos reducirlo a cinco libros —la magnitud de un drama—, la cual debería ser el límite de la capacidad literaria para que el interés sea completo y se mantenga.

(...)

Nada que valga la pena expresar queda nunca sin expresar; sería contra la naturaleza de las cosas que así quedara. Creemos que Coleridge tenía dentro de sí grandes cosas que nunca contó al mundo; sin embargo las contó en el *Mariner* y en *Kubla Khan*, que contienen la metafísica que no está allí, las fantasías que omiten y las especulaciones que no se encuentran en parte alguna. Coleridge nunca podría haber escrito esos poemas si no hubiera tenido dentro de sí lo que los poemas expresan no por lo que dicen, sino por el mero hecho de que existen.

Todo hombre tiene muy poco que expresar y la suma de toda una vida de sentimiento y pensamiento puede encerrarse a veces por completo en un poema de ocho líneas. Si Shakespeare sólo hubiese escrito la canción de Ariel a Ferdinand, realmente no habría sido el Shakespeare que fue —porque de hecho escribió

más—, pero habría bastado para demostrar que era un poeta superior a Tennyson.

Quizás cada uno de nosotros tenga mucho que decir, pero acerca de ese mucho hay poco que decir. La posteridad quiere que seamos breves y precisos. Faguet dice muy bien que la posteridad gusta sólo de los escritores concisos.

La variedad es la única excusa para la abundancia. Ningún hombre debería dejar veinte libros diferentes a menos que sepa escribir como veinte hombres diferentes. Las obras de Víctor Hugo ocupan cincuenta extensos volúmenes a pesar de que cada volumen, casi cada página, contiene a todo Víctor Hugo. Las demás páginas se suman como páginas, no como genio. No había en él productividad, sino prolijidad. Perdió su tiempo como genio por poco que lo desperdiciara como escritor. La opinión de Goethe acerca de él sigue siendo suprema, a pesar de lo pronto que fue expresada, y una gran lección para todos los artistas: «debería escribir menos y trabajar más», dijo. Esta, con su distinción entre el trabajo real, que no se extiende, y el trabajo ficticio, que sí ocupa espacio —pues las páginas no son nada más que espacio— es una de las grandes sentencias críticas del mundo.

Si puede escribir como veinte hombres diferentes, es veinte hombres diferentes, sea como fuere, y sus veinte libros tienen razón de ser.

23

[dact.] PE 194-196

Son las ideas, como algo distinto de los propósitos, las que generan la inmortalidad, las ideas como forma y no como sustancia. En arte todo es forma y este todo incluye las ideas. Para el juicio de la posteridad no importa si un poema contiene o no elementos materialistas o idealistas; lo que importa es que tales conceptos sean elevados o no, agradables en su forma —incluso en su forma mental o abstracta— o desagradables.

Según esto, parecería que la propaganda no es perjudicial para el arte, mientras haya arte. No es de hecho esencialmente perjudicial pero, para que no lo sea, es necesario que en contra de su propio fin y de su propia intención el artista se olvide en el arte de la propaganda. Puede que intencionalmente la *Divina Comedia* fuera propaganda católica —cosa bastante fútil en tiempos católi-

cos—, pero, al escribirla, Dante se olvidó por completo de la propaganda y escribió poesía. La propaganda no perjudica la poesía por la simple razón de que no la alcanza. El resultado es que un tercio de los críticos de Dante considera herética la *Divina Comedia* y muchos de ellos intencionadamente herética. Si el poema se puede considerar a un tiempo católico y anticatólico es que la propaganda no es muy efectiva. Lo mismo es aplicable al poema afin y diferente que se sitúa junto a la *Divina Comedia* en la demarcación de las edades. Milton lo escribió con el propósito de justificar los caminos de Dios para con el hombre y su poema contiene dos héroes, Satán, que se rebeló contra dios, y Adán, a quien Dios castigó. Justificó los caminos del hombre para con Dios. Su poema se plantea como la epopeya de una forma de cristianismo y la consecuencia es que el autor resulta ser arriano, siendo su forma de cristianismo la ausencia de cristianismo. (Su vasta erudición y experiencia del saber pusieron todo en su epopeya cristiana; lo único que quedó fuera fue Cristo. ¿Cuándo alguien se ha *sentido* cristiano después de leer *Paradise Lost*?).

Puede decirse que, en la medida en que la propaganda no sea seria, es compatible con el arte. El sagrado entusiasmo que dura sólo un instante es el espíritu apropiado para defender una causa noble o innoble y transformarla en arte. El poema más antipatriótico de un gran poeta —dice Swinburne defendiendo el arte por el arte— es mejor que el más patriótico de un mal poeta. Eso es cierto probablemente porque el poema antipatriótico no era sincero y el poeta tuvo tiempo para pensar más en la poesía que en el antipatriotismo.

La verdad de hombres como Shaw y (...) es que son bárbaros. Irrumpen en la civilización con la novedad de no pertenecer a ella, y dan lugar al mismo espectáculo que un negro en Escandinavia. Su misma negrura es su sello blanco. La auténtica novedad que permanece es la que recoge todos los hilos de la tradición y los teje de nuevo según un diseño que la tradición no podría producir. Las ideas esenciales del genio son tan antiguas como su base, que es la existencia de la humanidad. Todo hombre de genio viste esta antigua prenda de hilo gastado (...).

El otro elemento de la notoriedad llamada fama es ser un bárbaro. Entiendo por ser un bárbaro entrar en la civilización desde fuera de ella; pertenecerle por el número de la calle pero sin tener alma para comprender por qué razón se hicieron calles y se pusieron números a la antigua tradición de las puertas separadas.

Todos los grandes poetas han pertenecido a una continuación de la misma tradición diversificada por el temperamento. Algunos lo hicieron consagrando su individualidad a una elaborada erudición. Tal es el caso de Virgilio (erudito en su época), Dante y Milton. Otros lo han hecho reuniendo en su individualidad el total de la observación y la experiencia. Tal es el caso de hombres como Shakespeare y Walt Whitman. La característica moral definida de los primeros es su seriedad, su elevada seriedad como hubiera dicho Matthew Arnold. La característica moral definida de los segundos es su amoralidad; tanto Shakespeare como Whitman eran indiferentes a los valores morales excepto en la medida en que eran susceptibles de convertirse, por la emoción momentánea, en valores estéticos. Ambos eran pederastas, dicho sea de paso (...).

Lo esencial acerca del bárbaro es que es totalmente moderno; pertenece por completo a su época porque la raza a la que pertenece no tiene tras de sí ninguna era de civilización. No tiene ningunos ancestros, salvo en la biología. El rasgo común de Lenin y Shaw, de Wells y (...) es que cuando apelan a algo exterior a ellos, apelan a cosas como la humanidad, que es la expresión común para designar la especie animal con forma humana e inexistente fuera de la zoología, o, de la ciencia, que nada tiene que ver con el espíritu humano, excepto que es producida por él, pero no para él.

El negro viste siempre a la última moda. El caníbal, si estuviera aquí, pediría siempre los platos más modernos. Ambos, por razones obvias, se sienten a veces pesimistas.

27. Er. (o cosas por el estilo)

[dact.] PE 200-201

<...>

El hecho es que el poema épico es, o casi es, un vestigio Greco-Romano.

Sólo la prosa, que desata el sentido estético y lo deja descansar, puede atraer libremente la atención sobre grandes espacios impresos. *Pickwick Papers* es mayor, en cuanto a las palabras, que

Paradise Lost; es desde luego inferior por lo que hace a los valores, pero he leído *Pickwick Papers* más veces de las que puedo contar y *Paradise Lost* sólo una y media, pues desistí en la segunda lectura. Dios me abrumó con mala metafísica y fui literalmente maldito por Dios*.

28

[dact.] PE 201

Este valor del elemento exótico, tan claro en el caso provincial de Burns, es evidente a niveles más elevados. Mucha de la gloria de Homero, merecida como es, se debe a personas que no sabían leer griego. Su prestigio es en parte el de un Dios porque como un Dios es al tiempo grande y semiconocido. «¡Qué aburrido es Milton!» me dijo un entusiasta en cierta ocasión. «¡Qué diferente de Homero y Virgilio!», exclamé yo. Y estuvo de acuerdo en seguida. Sin embargo Milton no es menos aburrido que Homero excepto en la medida en que inevitablemente somos críticos más agudos del más difícil verso decasílabo inglés que del más fácil y distante hexámetro griego. Sin duda es menos aburrido que Virgilio, cuya monótona meticulosidad verbal está desligada del pensamiento, como la teología de Milton, que, aun cuando es aburrida, no deja de ser metafísica. La vaciedad mental de los grandes poetas épicos es a veces épica ella misma.
(...)

29

[dact.] PE 202

Cualquiera que de algún modo sea poeta sabe muy bien que es mucho más fácil escribir un buen poema (si está en su mano escribir buenos poemas) sobre una mujer que le interesa mucho que sobre una mujer de la que está profundamente enamorado. El mejor tipo de poema de amor es generalmente el que trata de una mujer abstracta.

Una gran emoción es demasiado egoísta; arrastra consigo toda

* Juego de palabras: «El diablo me lleve si conseguí terminar la lectura».

la sangre del espíritu y la congestión deja las manos demasiado frías para escribir. Hay tres clases de emoción que producen gran poesía: emociones fuertes pero rápidas que se prenden al arte tan pronto como pasan, pero no antes de pasar; emociones fuertes y profundas en su recuerdo mucho tiempo después; y emociones falsas, es decir, emociones sentidas con la inteligencia. No la insinceridad sino una sinceridad traducida es la base de todo arte. El gran general que pretende ganar una batalla para el imperio de su país y la historia de su pueblo no desea, —no puede desear— que muchos de sus soldados mueran (sean asesinados). Sin embargo, una vez sopesada su estrategia, escogerá (sin ni siquiera pensar en sus hombres), el mejor golpe, aunque le cueste cien mil hombres, antes que una estrategia peor simplemente más lenta que acaso le permitiría conservar los nueve décimos de los hombres con quienes y por quienes lucha, y a quienes generalmente ama. Se convierte en artista por amor a sus compatriotas y siega las vidas de sus compatriotas por amor a la estrategia.

30

[dact.] PE 203

Puede (el artista) no ser inteligente, pero debe ser intelectual.

El arte es la intelectualización de la sensación (sentimiento) a través de la expresión. La intelectualización viene dada en, por y a través de la propia expresión. Por eso los grandes artistas —incluso los grandes artistas de la literatura, la más intelectual de las artes— son con tanta frecuencia personas sin inteligencia.

31

[dact.] PE 203

Un clásico es un hombre que se expresa; un romántico un hombre que tiene mucho que expresar de sí mismo y lo expresa, pero no va más allá. Es asombroso, por ejemplo, cuánto de Shelley es tan sólo lo que Shelley podría haber sido si hubiera sido cualquier otro. Pero todo queda sin filtrar, sin sublimar, en un esplendor de lo virtual, en una luminosa posibilidad verbalizada.

Pasemos de los poetas particulares a las antologías colectivas. Tennyson, como un todo inútil, ocupa casi mil páginas a dos columnas. ¿Cuánto ocupará Tennyson [en] las tal vez mil páginas sencillas de la futura Antología Inglesa completa?

Algo que sucederá, a no ser que con el progreso de la educación popular (democracia) nos volvamos progresivamente menos racionales, es el cuidadoso filtrado, generación tras generación, de los valores relativos a los absolutos. Un género de valor relativo muere de muerte natural: el valor relativo que es absoluto en relación con su propia época. (Ya hablamos antes de esto.) Pero hay otra especie más sutil de valor relativo: es el valor relativo absoluto sin relación con su época. Un hombre que en el siglo XVIII llegara, por medio de un desconocido truco mental, a escribir algo parecido a un mal Tennyson o a un peor Mallarmé sería un fenómeno asombroso en su tiempo. Atraería nuestra atención histórica actual en virtud de ese extraordinario distanciamiento de su época. Sería llamado genio y precursor, y tendría reconocido derecho a ambos títulos; pero un mal Tennyson, un peor Mallarmé se convertirían en mal Tennyson y peor Mallarmé en cuanto existiera un Tennyson o un Mallarmé, y el valor relativo resultaría flagrantemente relativo; se haría histórico y no poético. ¿Cuál sería la posición de tal hombre? (¿en el esquema definitivo de la celebridad?). Habría hecho una cosa fácil en un momento en que era difícil, eso es todo. Pero un genio es un hombre que hace una cosa difícil incluso cuando es fácil.

Lo definitivo acerca de los auténticos grandes genios es que no son precursores. El mismo ejemplo que la palabra evoca define el caso: que Juan Bautista fuera el precursor de Cristo significa que era insignificante comparado con Cristo.

Pero toda nuestra cultura y nuestra mayor amplitud de experiencia tanto de la cultura como de sensaciones no nos conducirá a convertir *Lycidas* en precursor de nada, a no ser de algo que valga mucho menos que *Lycidas*. El fraseo de Shakespeare es imitable, —es de hecho muy fácil de imitar—, pero no así el genio de Shakespeare.

Es curioso ver cómo muchos grandes poetas (artistas) están implícitos en poetas menores anteriores a ellos. Es aún más curioso distinguir en qué casos se trata de meros precursores y en qué casos

de una influencia casual. Pero la esencia de un gran artista es ser explícito, y lo que estaba implícito estaba solo implícito.

Casi no hay, si lo hay, ningún gran artista en el mundo para el que pueda encontrarse un auténtico precursor. Cada artista tiene un estilo característico; sin embargo, en casi todos los casos, si no en todos, ese estilo característico ya se había esbozado en un artista anterior sin ninguna importancia. Fuera una influencia vaga en las corrientes ocultas de la época que el primero captó vagamente y el segundo con claridad, fuera una inspiración casual como algo externo en el primero que por contacto directo despertó en el segundo su cerebro temperamental hasta conseguir una inspiración interior definida, o fueran los dos cosas consustanciadas, ninguna de estas hipótesis importan salvo históricamente. El genio será el producto final y será tal final antes como después.

El espíritu práctico de nuestra época ha gozado de cierta ventaja artística, especialmente en literatura. Ninguna novela policíaca de hoy podría escribirse en el estilo de Tom Jones. Nos hemos hecho teatrales (por malos que sean nuestros dramas) y deseamos que nuestras novelas sean tan directas como los dramas. Esta es una exigencia natural y sensata. (Dramas como los de Bernard Shaw son vestigios de una tendencia anterior; al posponer la reflexión son cualquier cosa menos modernos.)

Si dudamos en sentir pena del drogadicto imbécil que satura la cocaína de sí mismo, ¿por qué no sentirla de ése, más estúpido, que absorbe velocidad en lugar de cocaína?

En la época del Renacimiento la vida era más rápida y más sanamente febril que la nuestra. Sir Philip Sydney era embajador a los dieciséis años (...).

La lentitud de nuestra vida es tal que a los cuarenta no nos consideramos viejos. La velocidad de los vehículos ha robado la velocidad a nuestra alma. Vivimos muy lentamente y es por eso que con tanta facilidad nos aburrimos. La vida se ha convertido para nosotros en un paisaje. No trabajamos bastante y fingimos trabajar demasiado. Nos movemos rápidamente de un lugar donde nada se hace a otro en el que no hay nada que hacer y a eso le

llamamos la prisa febril de la vida moderna. No es la fiebre de la prisa sino la prisa de la fiebre.

La vida moderna es un ocio agitado, un huir dentro de la agitación al movimiento ordenado.

<...>

La pintura sucumbirá. La fotografía la privó de muchos de sus atractivos. La futilidad de la insensatez la ha privado de casi todo lo demás. Lo que quedaba lo han arruinado los coleccionistas americanos. Un cuadro magnífico significa algo que un americano rico quiere comprar porque a otros les gustaría comprarlo si pudieran. Así los cuadros se sitúan en paralelo no a los poemas y novelas, sino a las primeras ediciones de ciertos poemas y novelas. El museo se convierte en algo paralelo no a una biblioteca, sino a la biblioteca del bibliófilo. La valoración de la pintura se convierte en algo paralelo no a la valoración de la literatura, sino a la valoración de las ediciones. La crítica de arte cae gradualmente en manos de comerciantes de antigüedades.

La arquitectura se convierte en un aspecto secundario de la ingeniería.

Sólo la música y la literatura permanecen.

La literatura es el modo intelectual de administrar (¿Bien? ¿Prescindir* de?) todas las demás artes. Un poema, que es un cuadro musical de (en) ideas, nos deja, a través de su comprensión, libres para ver y oír lo que queramos. Comparadas con esto, todas las estatuas y los cuadros, todas las canciones y sinfonías son tiránicas. En un poema podemos entender lo que el poema quiere, pero podemos sentir lo que queramos.

Una visita a un museo puede llegar a ser no una contribución a la cultura, sino un estímulo para la envidia, como mirar desde nuestros pies cansados el automóvil de un rico.

* Juego de palabras: dispensing (well? with?); dispensing with = prescindir; dispensing = administrar.

Transitoriedad.

El problema de la supervivencia de las obras literarias y de los elementos permanentes de la literatura es, al fin y al cabo, muy simple. Toda vida es adaptación al ambiente y toda muerte, por tanto, inadaptación a él.

Una obra de arte está por tanto viva, o es grande por su aprobación como tal por parte de un ambiente crítico. Hay tres ambientes de esta clase. Uno es el ambiente inmediato —la nación a la que el artista pertenece o la época específica en la que la obra surge. El otro es el ambiente más amplio de todo el curso de la civilización a que la nación pertenece, en cuya lengua escribió el artista literario o en la que el artista nació (suponiendo que no sea artista literario). El ambiente más amplio de los tres es el que no coincide con determinada nación, ni siquiera con determinada civilización sino con el de todas las naciones en todas las épocas y con el de todas las civilizaciones en todas sus eras. Ese elemento humano [...] que está presente donde quiera que exista una sociedad organizada y culta cualquiera que sea su tipo de organización o su tipo de cultura.

Ciertas ideas y formas de sensibilidad son comunes en el fondo a cada período histórico como tal; ciertos (...) son comunes a cada naturaleza como tal y los distinguen de otras naturalezas a lo largo del espacio de la vida que les está asignada. Un arte adaptado al primero de estos ambientes muere con su época y la escasa (?) influencia superviviente de sus ideas características. Si estas ideas son importadas (?) o de la propia civilización (?) antes que transitorias, la obra tendrá mayores posibilidades de hacerse popular; será [...] el caso que estamos discutiendo. Un arte adaptado a un ambiente puramente nacional *qua* nacional sólo por la fama insustancial de los rumores cruzará las fronteras del espacio y sólo las del tiempo en la medida en que el instinto nacional que recibió esté cercano a ese instinto humano nato (?) subyacente a todos los tipos de naciones y culturas. Por eso el arte griego está tan enraizado en la tierra del Tiempo. Porque de todas las naciones la antigua Grecia era la que más íntimamente se conformaba con las leyes eternas de la civilización y la cultura. Aun siendo nacional su arte era universal y eterno; pues (?) lo nacional y lo eterno se encontraban en Grecia.

Algunas obras mueren porque nada valen; éstas, por morir de inmediato, han nacido muertas. Otras, gozando del día breve que les concede su expresión de un estado de ánimo pasajero o de una moda social, mueren en la infancia. Otras, de mayor ámbito, coexisten con toda una época del país en cuya lengua se escribieron, y cuando termina esa época también ellas cesan. Mueren en la pubertad de la fama y sólo alcanzan la adolescencia de la vida perenne de la gloria. Otras todavía, por expresar cosas fundamentales del espíritu de su país o la civilización a la que pertenecen, duran mientras dicha civilización dura; éstas alcanzan la edad viril de la gloria universal. Sin embargo, otras sobreviven a la civilización cuyos sentimientos expresan. Estas alcanzan esa madurez de la vida que es tan mortal como los Dioses que comienzan pero no acaban, igual que el Tiempo; y sólo están sujetas al misterio último que para siempre cubre el Destino con su velo. [...]

No es la nuestra época de largos poemas pues el sentido de la proporción y el de la construcción son cualidades que no tenemos. Es la nuestra época de breves poemas, breves poemas líricos, y sonetos y canciones. En épocas venideras nuestra supervivencia asumirá muy probablemente la forma de *cancioneros* como aquellos donde se guardan como vestigio los trovadores de Provenza y los poetas cortesanos del reinado de D. Dinis. Todo lo que quede de varias épocas de nuestra poesía será (grandes nombres como Dante y Milton aparte) una colección de poesías para cada nación como la *Antología Griega*, posiblemente [?] más la representación de un espíritu general que la suma de muchos poemas de muchos individuos, en cualquier caso (...) una publicación anónima.

Incluso puede que no sobrevivan poemas como *Adonais* (1): los sueños no sobreviven. *Prometheus Unbound* perderá su fulgor

(1) de Shelley.

y en la Antología Inglesa del futuro sólo uno o dos poemas líricos extraídos de él hablarán de Shelley a la eternidad.

El tiempo despacha deprisa a quien deprisa lo despacha. Saturno devora sus propios hijos no sólo en el sentido de consumir él mismo lo que produce, sino en el de consumir a los que son sus hijos en la medida en que mantienen los ojos fijos en su época y no reclaman una intemporalidad abstracta (la era jupiterina del alma), o el lugar inmutable de la Belleza inmortal que Platón amaba.

Hay una nota de inmortalidad, una música de permanencia sutilmente entretejida en la substancia de algunos ritmos y melodías de algunos poemas. Hay un ritmo de otro lenguaje en el que el oído atento detecta la nota de la confianza de un dios en su divinidad.

Esa nota suena en los sonetos de Milton, en *Lycidas*; no suena en los de Shakespeare aun cuando hablan de algo parecido. Hay una serenidad, una libertad, una calma que no habitan la fiebre de la inspiración. Son las sibilas y las profetisas las que están inspiradas, no los propios Dioses.

{...}

Transitoriedad.

{...}

Para un espíritu que contempla, más allá de los aspectos externos del presente, la substancia inmortal de la Belleza que se mantiene oculta ante lo transitorio, y cuyo secreto sólo a oídos cerrados al estrépito de la vida y la fama se revela, para un espíritu así es sencillo prever el curso nonato del proceso. Sería [?] una tarea más difícil, inútil en gran [?] medida, aunque [...] falta de interés, determinar a la luz de la posibilidad crítica [?] qué autores pasados y presentes de nuestra civilización pueden aspirar al foro de los dioses (hombres definitivos).

Sin embargo, si tuviéramos siempre presentes los principios que embalsaman la belleza escrita, los que dan perennidad y los que son estatuto de fama inmortal, podríamos, aunque otros nos hicieran dudar, estar seguros de algunos libros, de algunos poemas.

No es preciso reflexionar mucho para darse cuenta de la inmortalidad de *Moïse*, *La Colère de Jason*, *La Mort du Lup*, de

Vigny, de las Odas *To a Nightingale*, *To a Grecian Urn*, *To Autumn*, *To Melancholy*, de Keats. Estos poemas son tan bellos como *Lycidas* y vivirán cuando *Venus and Adonis* * y *The Rape of Lucrece* ** se hayan ido al limbo humano al que toda belleza inmediata está destinada.

{...}

Transitoriedad.

Es más difícil afirmar lo que sobrevivirá por su representatividad que lo que sobrevivirá por su perfección, pues mientras la perfección tiene un tipo y una lógica, la representatividad existe en función directa de lo representado y sólo en la medida en que lo que se representa es importante sobrevive el arte representativo. Pero es extremadamente difícil saber qué es lo realmente representativo; es extremadamente difícil saber cuáles son los elementos importantes que hay que representar.

La representatividad ha de ser general para esperar la supervivencia *bajo ese aspecto*. Para vivir en virtud de esto, un artista debe resumir toda una época. Todos los artistas secundarios y perecederos representan ciertas corrientes, pero el artista que sobrevive por esto debe representar la corriente que a todas esas corrientes subyace.

La característica común de todos los artistas representativos es que abarcan todo tipo de tendencias y corrientes.

Shakespeare es el tipo más elevado de este género de artistas.

Keats es un poeta de tipo superior a Shakespeare aunque Keats no es más grande que Shakespeare. Keats era un creador; Shakespeare era sólo un intérprete. Pero Keats se sitúa relativamente abajo entre los creadores, mientras que Shakespeare se sitúa muy alto —creo que el primero— en el grupo de los intérpretes.

Un tipo magnífico de poeta que sobrevivirá por su representatividad es Walt Whitman. Whitman encierra en sí todas las tendencias modernas, desde la crueldad [?] hasta la ingeniería, desde las

* De Shakesperare.

** De Milton.

inclinaciones humanitarias hasta la dureza intelectual —pues todo esto tenía en su interior. Es mucho más permanente que (Schiller o) Musset por ejemplo. Es el *Médium* de los Tiempos Modernos. Su poder de expresión es tan consumado como el de Shakespeare. (Arte representativo: el *Rigveda*, la Biblia. Esto es: bien un poeta multipersonal-dramático como Shakespeare o lírico como Whitman—, bien un poeta «colectivo»: el *Rigveda* o la Biblia).

Transitoriedad.

Un intelecto griego y una sensibilidad moderna. Un intelecto griego: aun suponiendo que un intelecto griego no signifique un intelecto eterno, la disciplina griega de pensamiento es, con todo, la base científica de todo arte. Una sensibilidad moderna: no podemos mutilar nuestras emociones para complacer (...).

Pero nuestra disciplina no puede ser, aunque sea griega en calidad, griega en cantidad. Nuestra sensibilidad es de una complejidad tal que la antigüedad no podía ni soñarla. Así, nuestra disciplina de esa sensibilidad debe implicar el uso de una cantidad mucho más elevada de fuerza mental.

Los griegos podían sentir profundamente, intensamente, o salvajemente, pero lo hacían siempre racionalmente. Sus emociones surgían razonables aun cuando surgían con fiereza y violencia. No sólo no podemos alcanzar esa calidad, sino que tampoco debemos; pues si tuviéramos el sentimiento griego y el intelecto griego, seríamos griegos de la antigüedad y no europeos modernos.

Bibliografía

Se relacionan a continuación las principales traducciones de Pessoa al español. El lector interesado puede encontrar una relación completa de las obras de Pessoa en los siguientes repertorios bibliográficos:

PANARESE Luigi: «Bibliografía», in *Poesie di Fernando Pessoa*, Milán, Lerici ed., 1967, pp. XV-XXV.

NEMÉSIO, Jorge: «Contribuição para uma tábua bibliográfica completa de Fernando Pessoa», in *A Obra Poética de Fernando Pessoa. Estrutura das futuras edições*, Livraria Progresso Ed., Salvador, 1958, pp. 139-170.

GALVÃO, José: *Fontes impressas da obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, s.d.

BLANCO, José: *Fernando Pessoa. Esboço de uma bibliografia*, Imprensa Nacional-Casa de Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos [1983].

La bibliografía sobre Pessoa se halla recogida, además de en el repertorio de J. Blanco antes citado, en:

IANNONE, Carlos Alberto: *Bibliografia de Fernando Pessoa*, São Paulo, Ed. Quíron, 2.^a ed., 1975.

COELHO, Jacinto do Prado: «Bibliografia Passiva», in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Ed. Verbo, 7.^a ed., 1982.

TABUCCHI, Antônio: *Fernando Pessoa*. Baedeker Bibliográfico, in *Quaderni Portoghesi*, Otoño de 1977.

LLARDENT, José Antonio: «Bibliografía», in *Poesía*, n.º 7-8, Madrid, 1980.

PESSOA EN ESPAÑOL (Selección bibliográfica)

- *Poemas de Alberto Caeiro*, sel., trad. y prólogo de Angel Crespo, Madrid, Rialp, [Adonais], 1957.
- *Poemas*, sel., trad. y notas de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, C. G. Fabril Ed., 1961 [y ediciones posteriores].
- *Antología*, sel., trad. y prólogo de Octavio Paz, México, Universidad Nacional Autónoma, 1962; reedición bajo el título de «Poemas de Fernando Pessoa» en *Versiones y Diversiones*, México, Joaquín Moritz, 1974.
- *Poemas Escogidos*, sel., trad., y prólogo de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Plaza & Janés, 1972.
- *Poesía Portuguesa Actual*, sel., trad. y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 41-85.
- *Antología de Alvaro de Campos*, sel., trad. y notas de José Antonio Llardent, Madrid, Editora Nacional, 1978. [reed. 1984].
- «Odas de Ricardo Reis», nota, sel. y trad. por Angel Crespo, *Cal.* 29, Sevilla 1978.
- *Poemas de Alberto Caeiro*, por Pablo del Barco, Madrid, Visor, 1980.
- *Odas de Ricardo Reis*, sel., versión y notas de Angel Campos Pámpano, Valladolid, Balneario Ediciones, 1980.
- *Primer Fausto*, sel., trad. y nota de José Antonio Llardent, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980.
- *Fernando Pessoa*, n.º 7-8 de la revista *Poesía*, Madrid, primavera 1980; contiene una amplia muestra de toda la poesía pessoana en versión, generalmente, de José Antonio Llardent.
- *Obra Poética*, 2 vol., sel., trad. y notas de Miguel Angel Viqueira, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1981.
- *El Marinero*, trad. de Angel Campos Pámpano, Valencia, Pre-Textos, 1982.
- *El poeta es un fingidor*, trad., sel., intr. y notas por Angel Crespo, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- *El banquero anarquista*, trad. de Domingo Santos y prólogo de Basilio Losada, Madrid, Ultramar, 1983.
- *Poesía*, versión de José Antonio Llardent, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- *El banquero anarquista*, versión y nota de José Antonio Llardent, Pre-Textos, Valencia, 1983.
- *Libro del Desasosiego*, edición, traducción y prólogo de Angel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Alianza Tres

Títulos publicados

102. Gunnar Ekelöf
Dīwān
103. Rafael Cansinos-Assens
La novela de un literato, I
104. August Strindberg
Teatro escogido
105. Beatriz Guido
La invitación
106. Miguel Angel Asturias
Mulata de tal
107. Fernando Pessoa
Poesía
108. Jorge Luis Borges
Obras completas en colaboración, 2
109. F. Scott y Zelda Fitzgerald
Pizcas de paraíso
110. Jorge Amado
Tereza Batista cansada de guerra

111. Francisco Ayala
Recuerdos y olvidos. 2. El exilio
112. Henri Michaux
En otros lugares
113. Iris Murdoch
La campana
114. Hermann Hesse
Escritos sobre literatura, 1
115. José Lezama Lima
Paradiso
116. Thomas Bernhard
Corrección
117. Octavio Paz
Los signos en rotación y otros ensayos
118. Pedro Salinas
El defensor
119. Miguel Angel Asturias
Viernes de dolores
120. C. P. Snow
Una mano de barniz
121. Ernst Jünger
Visita a Godenholm

122. Adolfo Bioy Casares
Diario de la guerra del cerdo
123. Silvina Ocampo
Los días de la noche
124. José Lezama Lima
Oppiano Licario
125. August Strindberg
Teatro de cámara
126. Theodor Fontane
Effi Briest
127. Miguel Angel Asturias
Maladrón
128. Hermann Hesse
Escritos sobre literatura, 2
129. Iris Murdoch
La cabeza cortada
130. Joanot Martorell - Martí Joan de Galba
Tirant lo Blanc, 1
131. Joanot Martorell - Martí Joan de Galba
Tirant lo Blanc, 2
132. Jorge Amado
Capitanes de la arena



6 6 3 4 1

133. Elena Poniatowska
Hasta no verte, Jesús mío
134. William Golding
La oscuridad visible
135. Nadezhda Mandelstam
Contra toda esperanza
136. Thomas Bernhard
La calera
137. Pedro Salinas
Cartas de amor a Margarita
138. Adolfo Bioy Casares
El sueño de los héroes
139. Miguel Angel Asturias
Week-end en Guatemala
140. Doris Lessing
Cuentos africanos, 1
141. José María Guelbenzu
El esperado
142. Snorri Sturluson
Edda menor

ADULTERY