



30



Álvaro de Campos

Un alma rebosante de mar

María Cristina Machado Toro



Universidad
Pontificia
Bolivariana

María Cristina Machado Toro



Realizó estudios de psicología en la Universidad Pontificia Bolivariana, posteriormente obtuvo el grado de magíster en Ciencias Sociales en la Universidad de Antioquia y de doctora en Ciencias Humanas y Sociales en la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado desde el año 2005 como docente e investigadora en la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Pontificia Bolivariana. En sus trabajos se revela la apuesta por el diálogo entre la filosofía, la literatura y algunas vertientes de las ciencias humanas, desde donde se propone resaltar visiones alternativas, formas particulares de representación y creación que integren la generación de pensamiento y la composición estética como una manera de acercamiento a la condición humana.

E-mail: maria.machado@upb.edu.co;
mariacmachado@yahoo.com



30



Álvaro de Campos

Un alma rebosante de mar

María Cristina Machado Toro



Universidad
Pontificia
Bolivariana

869
P475Zm

Machado Toro, María Cristina, autor
Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar / Autor, María Cristina Machado
Toro. Medellín: UPB, 2015.
230 páginas, 14 x 21 cm. (Colección Club de Escritores, 30)
ISBN: 978-958-764-300-8

1. Pessoa, Fernando, 1888 – 1935 – Crítica e interpretación – 2. Literatura –
Portugal – 3. Escritores – Portugal – I. Título – (Serie)

UPB-CO / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© María Cristina Machado Toro
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar

ISBN: 978-958-764-300-8
Primera edición, 2015
ISBN: 978-958-764-944-4 (versión digital)
Primera edición, 2021

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín:

Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela Ciencias Sociales: Ómar Muñoz Sánchez

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinadora de Producción: Ana Milena Gómez C.

Diseño y diagramación: Ana Mercedes Ruiz M.

Corrección de estilo: Juan David Villa Rodríguez

Fotografías: María Cristina Machado Toro

Dirección editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2021

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A. A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1344-06-03-15

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

“Píntame un velero, niña mía, y vámonos los dos, a navegar”. *Óscar Machado Jaramillo*.

A mi padre, quien signó con sus versos este viaje poético.



Agradecimiento

El presente ensayo es el producto de la investigación realizada en el marco del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, en su línea: *narrativas, prácticas expresivas y estéticas*, con el apoyo de la Universidad Pontificia Bolivariana, bajo acuerdo CD-206, desde el cual la Universidad otorga a sus docentes la licencia requerida para la realización de sus estudios de formación avanzada. Agradezco a los directivos, compañeros y amigos que acogieron e impulsaron este proyecto.

Agradezco, de igual manera, muy especialmente a los profesores María Clemencia Sánchez, Mario Barrero Fajardo y Tarsicio Valencia, quienes me honraron con su lectura atenta y rigurosa. A través de ésta pude constatar una vez más que un texto cobra vida y logra decir por sí mismo, y que en ocasiones el lenguaje, escrito en este caso, logra acercarnos en lugar de separarnos, logra componer espacios de creación en lugar de clausurarlos.

Más allá de las palabras, agradezco a la vida por otorgarme el privilegio de haber contado con

la compañía de mi maestra y amiga Inés Posada, quien alentó desde el comienzo este sueño poético; y de la profesora María Cecilia Salas, quien con su gran inteligencia y sensibilidad, orientó y animó día a día la realización de este trabajo.



Tabla de contenido

Proemio	13
Consideraciones preliminares	
Sobre Álvaro de Campos	18
Sobre la lectura del poema.....	25
Sobre el presente estudio	33
Primera parte	
Álvaro de Campos. Poética de las sensaciones	40
1. <i>Álvaro de Campos, un poeta de su tiempo</i>	44
Grandes son los desiertos	47
La ficción del lenguaje o el desierto de sí	54
Una escritura extramoral	63
Herederos de la enfermedad de una época.....	69
Hacia un nuevo paganismo	78
2. <i>Sentir todo de todas las maneras</i>	86
El sensacionismo, ¿una cosmovisión?	87
<i>Una actitud abierta y no limitada</i>	92
Las sensaciones de lo abstracto	98
El trabajo de las sensaciones	102
Fernando Pessoa, una máquina de sentir	108
Devenir seres de sensación	113

3. Campos. <i>Poeta sensacionista enviado del Azar</i>	124
Álvaro de Campos o el paroxismo	
de las sensaciones.....	126
Hombre-mujer-niño-naturaleza-máquinas	133
Poeta del intervalo	140

Segunda parte.

El devenir escritura en la poética	
de Álvaro de Campos	150

4. <i>Ir hacia fuera, hacia la distancia abstracta</i>	154
La sensibilidad. Pliegue entre el interior	
y el exterior	155
<i>Espasmo hacia dentro de todos los objetos de fuera</i> ..	165
El tiempo que se espacializa en la escritura	170
La escritura o la erosión indefinida	
del afuera.....	179

5. Devenir cuerpo escrito	190
<i>Volver los versos en las cosas del mundo</i>	192
<i>Y mis versos son yo sin poder estallar de vivir</i>	198

Consideraciones finales.....	214
------------------------------	-----

Referencias bibliográficas	225
----------------------------------	-----

*Lo que quiero es llevar a la muerte
un alma rebosante de mar.*

Álvaro de Campos



Lisboa con sus casas de varios colores.

Álvaro de Campos



Proemio

*Hoy, después de todo, no soy sino, aquí,
en un navío cualquiera, un pasajero*

Álvaro de Campos

■ Álvaro de Campos: poeta del viaje inmóvil, viajero de las sensaciones. Su palabra es navío, su sentir es mar. Poeta que observa desde la ventana, desde el muelle, desde un café en la Baixa de Lisboa. Álvaro de Campos, poeta de la ciudad y del Universo, de lo íntimo, del cambio, de lo siempre igual, del movimiento y de la imposibilidad del movimiento. Poeta de la víspera de la partida, viajero que nunca parte. Poeta de la saudade, del sueño anterior a todo sueño, de un pasado del haber sido. Poeta de la sensación. Arco de triunfo de todo lo posible.

Su poesía nos ha llevado hoy al muelle de la escritura, un muelle solitario y nublado. Soportarlo exige que se retuerza la imaginación y el sueño. Que nuestro cuerpo estalle para sentir como siente el puerto, como siente el viento, como siente la tarde. El oleaje golpea contra las rocas y en cada batir ame-

naza con arrasarnos. El mar se impone, y el mundo, entonces, se detiene aunque todo es movimiento a nuestro alrededor; la espuma, las aves, las nubes y nuestra respiración. Todo se agita, se estremece como el instante previo a la quietud final.

El mar helado ruge, estalla en furia cerca del muelle, no quiere detenerse, pero allá, en la distancia, el mar es un niño dormido que sueña, y dormido sonríe por las caricias que los barcos le hacen en el vientre, y entonces canta; canta con los cantos de los peces, tibio mar al sol del atardecer. Pasan las horas, como pasan las nubes, y, en la noche, el mar se abre como un pozo profundo y silencioso, el mar se hace a la noche, cabalga en su tranquilidad inquieta, se va con ella.

Allí, en su cabalgadura, todo es un fluido sordo y feroz. Las olas golpean fuertemente y la madera cruje con ardor, el viento sopla con furia y arrastra la nave en una pugna incesante contra los motores y las velas. Allí, en su afilada superficie, la vida se torna primitiva y salvaje, el alcohol inunda la memoria y con ella el dolor. El animal humano come, devora, grita; cuerpo salado, sudor y piel quemada por el sol. Fuerza y violencia, una carcajada al destino. Y así, hasta otro puerto, hasta otro muelle, en el que las olas del mar parezcan encontrar sosiego.

La ciudad atrás ruge en sus trenes, en su bullicio informe de zapatos y murmullos de transeúntes que la recorren. La ciudad se agita y siempre parece estar despierta; vela el sueño de los que descansan, vigila a ese que vigila. La ciudad aguarda. Y llega de nuevo el día, como una premonición que sorprende en su predecible monotonía. Sus calles talladas por las ruedas de los carros, talladas por el hierro ardiente de los trenes eléctricos, rechinan y la gente que camina de prisa es indiferente ante el gran misterio de la vida.

El absurdo que el movimiento de las olas trae es también el absurdo de la vida, del tiempo que pasa, de la rotación de la tierra, de la sangre que circula por nuestro cuerpo cansado. El absurdo de esa hoja movida por el viento es el gran absurdo de la existencia. El gran absurdo que mueve a aquel comerciante, aquel vendedor de revistas, aquella cantante que sonríe al llegar a la barra después del espectáculo, el absurdo que nos mueve a escribir palabras al azar.

Las correas que tensan el engranaje de este universo son las mismas que tensan los nervios, la carne y nuestra alma. Todos somos el mismo engranaje-universo, todos somos, y cada una de nuestras células, el mismo engranaje-universo, y en cada una de ellas, millones de idénticos engranajes-universo. Todo funciona con el ritmo propio de la vida; máquina imparable que viaja por un río que no tiene nacimiento, que no tiene mar en donde reposar, máquina del mundo que fluye desde lo infinito y hacia el infinito. Todos y cada uno somos engranaje-universo de una máquina sin motor y sin centro.

¿Partir? ¿Hacia dónde? ¿Hacia qué puerto? Llegaremos a un puerto igual. Mañana la vida será cotidiana, el mar será el mismo mar aunque siempre sea diferente, y la gente, cúmulos desconocidos que comparten sin saberlo el mismo destino.

Entonces, la habitación queda en penumbra, la luz entra por la ventana. El mar está lejos, el muelle está lejos, ya no se escucha su arrullo, ni su furia, es solo la noche y una ciudad que se enciende, una ciudad cualquiera en un continente cualquiera. Es la misma calle, la misma acera, la misma gente; todos, todos allí, igual que hace siglos, igual que ayer, igual que mañana. La calle estará allí aunque ya no la mire, aunque ya no la piense, aunque ya no la sueñe, otro en su lugar la podrá mirar, la podrá pensar, la podrá soñar.



*¡Corre, rayo de río, y lleva al mar
toda mi indiferencia subjetiva!*

Álvaro de Campos



Consideraciones preliminares

Sobre Álvaro de Campos

El gran artista nunca debería tener una opinión verdaderamente fundamental y sincera de la vida. Pero eso debería darle la capacidad de sentir sinceramente, más aún, de ser absolutamente sincero acerca de fuere lo que fuere, durante determinado espacio de tiempo, el necesario para concebir y escribir un poema.

Fernando Pessoa

■ Fernando Antonio Nogueira Pessoa, Lisboa; 13 de junio de 1888-30 de noviembre de 1935. Es considerado uno de los más grandes representantes de la literatura del siglo XX. Conocido como el creador de la obra de varios personajes dotados de un nombre, una historia y una figura particular; heterónimos con autonomía de pensamiento, escritura y estilo, plenamente diferentes de Fernando Pessoa ortónimo¹. Entre estos personajes se encuen-

¹ Fernando Pessoa diferencia las obras seudónimas de las heterónimas, considerando que la obra seudónima es del

tran: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Antonio Mora y su semiheterónimo Bernardo Soares, sin desconocer la existencia de otros muchos heterónimos menores.

Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915, es considerado por Pessoa como el maestro glorioso, inspirador del sensacionismo y del neopaganismo pessoano, es el *creador de una verdadera poesía de la naturaleza* (Pessoa, 2007:177). Ricardo Reis, nacido en 1887, es un médico que decide migrar a Brasil. Su escritura se caracteriza por ser estilizada, intelectual y pagana, su poesía está dotada de un tono neoclásico. Bernardo Soares, a quien se le atribuye la escritura del *Libro del desasosiego*, es considerado por Pessoa como semiheterónimo, debido a la gran proximidad que mantiene con su persona propia. Finalmente, entre los heterónimos más conocidos se encuentra Álvaro de Campos, nacido en Tavira en 1890, quien luego de recorrer algunas tierras extranjeras, gracias a sus conocimientos en ingeniería naval, llega a Lisboa, donde conocerá de cerca y acompañará a Fernando Pessoa hasta su muerte. En Campos se resalta el carácter emotivo y sensacionista. Su poesía está influida en parte por Caeiro y

autor en su persona, salvo en el nombre que la firma. La obra heterónima, en cambio, es de un autor fuera de su persona, es de una individualidad completa fabricada por él, a manera de los múltiples personajes de un drama: "Un drama en gente en vez de en actos" (Pessoa, 2007: 126). Sobre los heterónimos, Pessoa dice en la carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro: "Y así hice, y propagué varios amigos y conocidos que nunca existieron, pero que aún hoy, a cerca de treinta años de distancia, oigo, siento, veo. Repito, oigo, siento, veo. Y tengo saudades de ellos" (Pessoa, 1990:319). La obra ortónima, por su parte, es aquella atribuida a Fernando Pessoa, él mismo.

muy especialmente por Walt Whitman². “Campos produce, en general, diversas composiciones escandalosas e irritantes, sobre todo para Fernando Pessoa, que en todo caso no encuentra más remedio que hacerlas y publicarlas, por más que de ellas sienta desacuerdo” (Pessoa, 2007:127).

El presente ensayo está centrado en la obra poética del heterónimo Álvaro de Campos, considerado por Fernando Pessoa como el poeta en quien *puso toda la emoción que no da ni a sí mismo ni a la vida* (Pessoa, 1990: 319). En el universo pessoano, Álvaro de Campos representa de modo sin igual el espíritu moderno, pues su poesía revela, entre otras cosas, la conciencia del desencanto y el escepticismo frente a los grandes ideales y al complejo sistema de valores morales en los cuales se venía soportando la racionalidad moderna. Su exaltado ánimo crítico celebra la velocidad y las transformaciones técnicas y urbanas propias de la Modernidad, pero a la vez –y sobre todo–, procura mostrar o hacer pasar por la palabra la singular lógica de las sensaciones propias del hombre expuesto a tales cambios; un hombre que se reconoce *rebasado, desobrado*³, pues bien sabe

2 Escribe Fernando Pessoa en sus notas sobre sensacionismo portugués: “Álvaro de Campos es excelentemente definido como un Walt Whitman con un poeta griego en su interior. Tiene todo el poder de sensación que tenía Whitman, poseía todo el vigor de sensación intelectual, emocional y física que caracterizaba a Whitman, mas también el carácter exactamente opuesto, un poder de construcción y de desenvolvimiento ordenado de un poema que ningún poeta desde Milton logró alcanzar” (Pessoa, 2007: 189).

3 Neologismo utilizado por Maurice Blanchot, por medio del cual describe la condición del escritor de ser expulsado de la obra. El autor utiliza la palabra “*désœuvre-*

que el existir es irreductible a los marcos objetivistas de la ciencia y de la racionalidad.

Así pues, Álvaro de Campos canta a la Modernidad y representa de modo excepcional el espíritu extraviado entre la exaltación de las emociones y el *en medio* de los extremos; en su obra amoral, coexisten el sentimiento de humanidad y la más fría indiferencia, la pasión del instante y el goce sufriente ante el absurdo de la más objetiva realidad. Pero también es el poeta libertino y casto, frenético e imparable, que exalta la facultad de la emoción y de la inteligencia, permitiendo en él la contradicción como su sentir más sincero.

La obra poética de este heterónimo presenta una forma particular de comprender al hombre en su relación con el lenguaje y con la escritura; comprensión que, ciertamente, dista bastante de la que al respecto se encuentra en corrientes de pensamiento esencialistas que tienden a pensar el hombre en tanto ser permanente e inmutable. En lugar de dar preeminencia a la razón, a la conciencia o a la esencia, Campos se sitúa como devenir, movimiento y transformación, lo cual nos invita a pensar la creación artística como una forma de composición de singularidades más que de subjetividades.

Un rebasar, un malestar que hace dobles en el alma, un estar entre, un casi, un poder ser son algunas de las imágenes y expresiones recurrentes en la poética de Campos, en las cuales se condensa la experiencia de la escritura, o la experiencia de devenir escritura él mismo. A través de los versos de Álvaro de Cam-

ment" para generar un juego semántico entre la extraña inacción y el des-oberarse que en ocasiones habita al escritor (Blanchot, 1969:17).

pos se hace efectivo el gran proyecto sensacionista de Fernando Pessoa, desde el cual se concibe el arte como creación de una dimensión enteramente diferente, en la que las sensaciones se tornan objetos; afectos, cuerpos y seres de sensación, susceptibles de mutar y devenir una *persona entera*.

Este heterónimo pessoano nos lleva por múltiples sendas a través de su poesía. Su arduo trabajo sobre las sensaciones nos invita a conocer más de cerca el sensacionismo del cual participa *brindándole un cuño moderno y paroxista* (Pessoa, 2007:177). A partir de allí se abrirán varias vías de reflexión, entre las cuales se encuentran: en primer lugar, la construcción misma del personaje heterónimo Álvaro de Campos, su concepción en tanto cuerpo escrito y materia de sensaciones. En segundo lugar, su poética del *intervalo*, del *enmedio*, que hace del poeta una potencia o una fuerza en devenir y de su escritura, una nueva dimensión, pliegue o doblez entre la interioridad y la exterioridad. El gran trabajo que Campos realiza sobre, con, y desde las sensaciones permite, entonces, habitar y recorrer esa otra dimensión que para Pessoa es la creación artística; en ella, el tiempo y el espacio, lo interior y lo exterior convergen en la realidad singular del poema, en ella, la escritura se presenta como el acontecimiento por el cual el poeta deviene palabra, es decir, sensación escrita.

Por tanto, la lectura cuidadosa de la poesía de Álvaro de Campos nos permite acercarnos a una estética particular, a una forma de habitar y construir la realidad, a un modo poético de decirse a través de la creación literaria. De igual manera, su lectura nos aviva un cuestionamiento ético, una pregunta por las convenciones morales, ideales, que permean nuestra manera de *ver, oír y sentir* el mundo, las cuales, a menudo, reducen y empobrecen nuestra com-

preñón sobre lo humano. Su postura crítica frente a los ideales modernos, su visión de la realidad y, especialmente, su refinada conciencia del lenguaje y la sensación, su manera de habitarlos, hacen de la escritura en la que consiste este heterónimo una anticipación de grandes asuntos determinantes del pensamiento literario-filosófico contemporáneo.

En esta dirección, el presente texto muestra cómo la poética de Campos se halla a su vez en una *entre* con respecto a la reflexión de Friedrich Nietzsche –quien abre perspectivas nuevas y de largo aliento para repensar el lenguaje, la escritura y, por tanto, al hombre mismo–, y los epígonos más destacados de este, quienes aportan claves interpretativas que resultan decisivas para este trabajo, pensadores franceses del siglo XX, tales como: Maurice Blanchot, quien propone pensar la experiencia literaria como el afuera mismo del lenguaje. Michel Foucault, quien retoma las experiencias de grandes representantes de la literatura, desde donde parte su reflexión sobre el ser del lenguaje. Y Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes piensan la cuestión de la escritura en tanto devenir y acontecimiento.

En este diálogo, siempre fecundo entre literatura y filosofía, el poeta se presenta como aquel que *deja ser* el lenguaje. El acto poético convoca tanto la potencia creadora del lenguaje –creadora de mundo y de realidad– como el límite de este, en tanto el decir poético bordea el vacío mismo o el punto de imposibilidad e indecibilidad que le constituye. Por tanto, el poema, en este caso, es una suerte de triunfo: *precario pero decisivo*, en el que se anticipa por medio de la palabra el silencio de las cosas.

Desde el *Fedro*, Platón ve en el poeta una figura semejante al adivino. La poesía como una forma de la manía, en su relación particular con la mántica,

nos muestra al poeta como ese que (a) porta una visión particular de las cosas, pese o gracias a su ceguera (1969, 863)⁴. Al respecto, José Luis Pardo, en su texto *La regla del juego, sobre la dificultad de aprender filosofía*, dice bellamente:

No, el poeta no ve nada (Homero estaba ciego), el poeta adivina (también estaba ciego Tiresias, el adivino) y recuerda (Homero tenía que tener una memoria prodigiosa para recitar la *Ilíada*). No es un deportista concursando en una prueba de tiro con arco, a quien se le presenta la diana bien visible para que él la acierte con su pericia, es un cazador en el bosque (más allá de los límites de la ciudad) que tiene que adivinar dónde se encuentra su presa sin poder verla y disparar su palabra y acertar; la visibilidad de lo dicho no pre-existe como una evidencia a la palabra del poeta, es ella (la palabra cuando es acertada, cuando “dice bien”) la que hace visible aquello que dice, y lo hace visible como algo anterior a su palabra –algo recordado–, así como es la flecha del buen cazador la que hace visible a la presa en el momento mismo en que la captura (Pardo, 2004:26).

En los poemas de Álvaro de Campos nos encontramos con esa palabra anticipada que dice bien el mundo de las cosas, tejiendo, a manera de recuerdo, un tiempo que no ha llegado todavía. Y es allí, en

4 Sócrates habla a Fedro de la poesía como una de las formas de posesión o de locura, la cual “procede de las Musas, que al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que se expresan en odas y en todas las formas de la poesía, que celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad” (Plantón, 1969:863).

ese intersticio, entre la palabra y su decir, entre el estar y el tiempo, que el poeta se inmola para dar paso al poema. En este sentido pueden referirse las palabras del filósofo Eduardo Lourenço en su estudio *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del "drama en gente"*, cuando afirma que: "Pessoa no escribió para vencer nada que se pudiera nombrar, sino para nombrar lo que, visionado, determinó el fabuloso fracaso del que los poemas son el lugar y el signo de una redención sin redentor" (Lourenço, 2006:16).

Sobre la lectura del poema

No hay que comprender la literatura como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón, o del silencio. La literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura solo hay un sujeto que habla, habla uno solo y es el libro.

Michel Foucault

La escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión, no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad, se identifica con su propia exterioridad desplegada. En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir, no se trata de la sujeción de un sujeto en un lenguaje, se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

Michel Foucault

El poeta se detiene frente al muelle, desde allí escribe su viaje, un viaje agitado y cansado, lento y precipitado. Se sueña y en su sueño se encuentra

navegando por un mar cualquiera, siempre otro y a la vez, siempre él mismo. Desde allí ve el mundo y constata la imposibilidad de arribar en él, desde allí sueña otro sueño: un hombre que desde el muelle espera la partida.

Leer y escribir palabras referidas a un poeta como Álvaro de Campos es una aventura, más aún, una odisea. Cuando nos enfrentamos al texto literario, no pretendemos hacer una lectura crítica de este⁵, en su lugar, queremos proponer una lectura atenta y a la vez desprevenida, que nos permita escuchar el poema, dejarse decir por él, hasta componer un espacio propio de escritura, en el cual se hagan presentes las múltiples voces que hablan en el texto. Partimos, entonces, de una lectura en la que se da voz al texto sin forzarlo a entrar en las estructuras, los conceptos y las leyes que a nosotros mismos nos determinan. Nos dejaremos guiar por

5 Hemos seguido la invitación que Michel Foucault hace en sus conferencias *De lenguaje y literatura*, donde se aparta de la llamada *crítica literaria*, en tanto "institución juzgadora, jerarquizante, institución mediadora entre un lenguaje creado, un autor creador y un público que sería sencillamente consumidor" (Foucault, 1996:81). En este sentido, la literatura sería un problema situado en el orden de la positividad o de la ciencia. No pretendemos en este trabajo "ser intermediarios o lectores privilegiados que permitan que la escritura opaca se vuelva accesible a los lectores" (Foucault, 1996:82). No buscamos descifrar los códigos, las leyes implícitas en la escritura: "El habla literaria tiene el derecho soberano de suspender el código" (Foucault, 1996:86). No intentaremos hacer, entonces, un análisis psicológico ni sociológico ni semiológico, no buscaremos extraer del texto las piezas claves para sustentar un análisis lingüístico de la obra, en lugar de ello, buscaremos generar, a través de la lectura del texto, una experiencia de escritura.

sus palabras, sorprender por el recorrido que trazan, hasta vernos enfrentados a una experiencia de transformación y cambio a través de la escritura.

Fernando Pessoa, en sus *Escritos autobiográficos*, se describió como “un poeta animado por la filosofía, no como un filósofo con facultades poéticas” (Pessoa, 2007: 30), lo cual dicta, en este ensayo, la clave precisa para la lectura del texto. En primera instancia está el poema, él mismo orienta el camino. Sus palabras y sus imágenes indican las diferentes vías, algunas que se pueden seguir y otras tantas que quedan trazadas para futuras búsquedas. El poema invita al diálogo, un diálogo esquivo y fecundo, ya que su palabra es tan evocadora y atrevida como hermética. El pensar filosófico al que acudimos en este trabajo se toma como el elemento que nutre la lectura del poema, el cual incita la búsqueda y resuena en la filosofía, y la filosofía, por su parte, aviva, recrea y, en algunos casos, resalta el decir mismo del poema.

La lectura del texto literario supone de antemano habitar, recorrer, sentir la realidad misma que el texto compone. Sentir la realidad tal como la sentimos en la poesía es sentir la fuerza de la palabra escrita, es dejarnos llevar por ella, es saborearla, tocarla, y dejarnos acariciar o golpear el rostro por su presencia. Detenernos en un verso y dejarnos llevar por él es dejarnos llevar al campo donde solo habita el poema y el misterio de su creación.

Si retomamos las consideraciones de Michel Foucault en sus conferencias *De lenguaje y literatura* (1964), encontramos que para este autor –claramente situado en la senda de Maurice Blanchot–, el lenguaje, la literatura y la obra consolidan algo así como un prisma de tres caras, en cuya base está el vacío mismo que las constituye, la ausencia y la imposibilidad que las determina. Dentro de la con-

cepción de un lenguaje que es la marca de un vacío dentro de las cosas, la literatura aparece como un hueco, una pregunta insinuada en una página en blanco siempre por escribir. La literatura es el espacio que media entre la obra siempre inacabada y el murmullo del lenguaje que no cesa de repetirse, en palabras de Foucault:

La literatura en sí misma es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada. Finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio (Foucault, 1996:66).

Para el autor francés, la literatura solo habla de sí misma, no habla de un sujeto autor, no repite la palabra original y verdadera, no toca aquello que se ha considerado inefable; la literatura está hecha de lenguaje, pero a diferencia de otros lenguajes, es la irrupción de aquello que puede transgredir los códigos, siendo “la violencia sobre la página en blanco que constituye la obra” (Foucault, 1996:66). Solo tenemos de la literatura la materialidad de un lenguaje estancado en un libro, la obra literaria, que en palabras de Maurice Blanchot “no es ni acabada ni inconclusa, es. Lo único que dice es eso que es, y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiera hacerla expresar algo más, no encuentra nada, encuentra que no expresa nada” (1969:16).

La literatura es, entonces, redoblamiento y simulacro, obra de ficción que nos enfrenta, más que a la distancia del lenguaje en relación con las cosas, a la distancia misma que el lenguaje abre en ellas, desde la cual puede avistarse “la luz en que están en su inaccesibilidad, el simulacro en que se da únicamente

su presencia" (Foucault, 1996:175). Es así como nos encontramos finalmente frente al simulacro, frente al espacio del espejo, al doble, a la ausencia, al desdoblamiento, a la disimulación misma.

La literatura no remite, pues, a una palabra verdadera ni a la esencia de las cosas ni, mucho menos, a sujetos determinados. "La obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles" (Foucault, 1996:147). La obra se nos presenta como ese espacio en el que desaparece aquel que habla, en el que se abandona la interioridad reflexiva de la conciencia, y en su lugar deviene el discurso del límite, de la subjetividad quebrantada, de la transgresión. La literatura se nos presenta, entonces, como ese espacio habitado por un *alguien* indeterminado y neutro que se enfrenta a la *soledad esencial* (Blanchot, 1969:239), la soledad del hombre en el desierto del lenguaje; un lenguaje que ya no encarna un valor de verdad, que ya no *comunica*, que no constituye ni pertenece a un sujeto determinado.

La obra misma que nos habla, nos mira y nos interroga, nos abandona en el instante mismo en que a ella nos dirigimos. Sólo el silencio resuena cuando la interpelamos, sólo su imagen persiste cuando ella nos referimos. En ese momento, nos encontramos solos frente a la obra que ya no pertenece a su autor y que más bien aparece habitada por una multitud de singularidades que la recorren; una obra en la que nosotros mismos estamos llamados a entrar para formar parte de ella. Así, la recorreremos y la recomponemos desde nuestra limitada sensibilidad, enfrentando o padeciendo el gran reto que en la página en blanco nos aguarda.

El texto que es Álvaro de Campos no solo nos habla, no solo nos interpela; el texto es un ente vivo

que camina, que fluye y se transforma en nuestras manos. Leer a Álvaro de Campos exige, en primera instancia, reconocer el texto como un cuerpo sensible, dotarlo de sabores, olores, imágenes, sonidos. Leer a Álvaro de Campos implica acariciar su superficie, algunas veces tan suave como la piel, tan fluida como el agua, tan áspera como la piedra. Leer a Álvaro de Campos exige dejarnos guiar por su gran propuesta sensacionista, la cual insiste en hacer de la creación literaria una realidad abstracta que dé vida a múltiples seres de sensación, afectos y paisajes susceptibles de ser tocados, vistos, sentidos a través de nuestros cuerpos sintientes.

Esto implica que su poesía habla y busca ser escuchada. En ella los trenes rechinan, en ella el mar ruje, la madera se quiebra. En ella la ciudad se compone de sonidos: pasos de transeúntes, campanillas y rumores que despiertan al rayar el día y al atardecer, el murmullo de un mundo que calla, el silencio inmaculado de la noche. La poesía de Campos es, por tanto, un canto vertiginoso y calmo, en el cual, el ritmo y las onomatopeyas se unen para hacer de cada verso los movimientos e intervalos propios de una obra maestra.

“Ver significa hacer de una separación un encuentro”, nos dice Blanchot (1969:25), lo que permite que aquello que nos es dado por un contacto a distancia se convierta en imagen. El texto se hace imagen, en tanto hacemos de él un cuerpo sensible a través de la *mirada*; esa pulsión que hace posible el encuentro casi imperceptible entre nuestra realidad y aquella que sólo a él pertenece. A su vez, el texto mismo nos convierte a nosotros, lectores, en imagen, en la medida que él se torna mirada: “La mirada de lo incesante, de lo interminable, donde la ceguera todavía es visión. Visión que ya no es posibilidad

de ver, sino imposibilidad de no ver, imposibilidad que se hace ver, que persevera en una visión que no termina, mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna" (Blanchot, 1969:26).

La palabra escrita, sin duda, es una imagen, pero más allá de ser la imagen de múltiples letras y caracteres mudos, es la imagen de la memoria, de sombras y luces que se intercalan para dar vida y presencia a cada sensación que recorre el poema. Los personajes creados por el poeta juegan y se recrean con los personajes creados por nuestra imaginación. Las calles que transita el verso son las calles pisadas por ese personaje indeterminado que habita el poema, un alguien compuesto de nervios, carne, huesos, rostro, figuras y formas, un alguien que por instantes nos trae el recuerdo de un hombre nacido en Lisboa, a la vez que nos recuerda ese que fuimos o ese que no hemos sido todavía. El texto se torna, entonces, superficie, una superficie en la que vendrán a reflejarse múltiples rostros que no esconden ninguna profundidad, ninguna esencia. Máscaras de máscaras que no ocultan nada tras ellas, tal como lo advierte Álvaro de Campos cuando escribe en uno de sus poemas:

*Ver las cosas hasta el fondo...
¿Y si las cosas no tienen fondo?*

*¡Ah, que bella la superficie!
Quizá la superficie sea la esencia
y el más que la superficie sea el más que todo
y el más que todo no es nada.
¡Oh, rostro del mundo, sólo tú, de todos los rostros,
eres la propia alma que reflejas!*

(Campos. Pessoa, 1998b:221).

Valorar la superficie, detenerse ante el mundo de la apariencia, aprendiendo a sentir, a analizar todas y cada una de las sensaciones ligadas a ella, es esta la invitación que nos hace el poeta⁶, invitación reiterada, pues años atrás Friedrich Nietzsche ya había escrito en su segundo prólogo a *La ciencia jovial*: “¡Oh, estos griegos! Ellos sabían cómo vivir, para eso hace falta quedarse valientemente en pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia” (Nietzsche, 1992:6). De este modo, acogemos como principio de lectura: aprender a leer el texto en su literalidad, sin pretender “dar luz” a un sentido cifrado ni desentrañar un sentido subyacente. Intentaremos dejar decir al texto escuchando lo que presenta en sí mismo, lo que exige, tomar la palabra como acontecimiento, como fenómeno de superficie, más no de profundidad.

Y así, llega el momento en que la sensación deviene materia sensible, pasando a ser una composición inacabada en la escritura. Álvaro de Campos nos muestra cómo la escritura es devenir, devenir que supone estar siempre en *tránsito*, *en vía de*, en un *enmedio*, lo que permite que siempre haya posibilidad de un futuro acontecer.

De este modo, aceptamos el reto que escribir sobre este poeta supone, sabiendo de antemano que

6 Escribe el maestro Alberto Caiero: “Lo que vemos de las cosas son las cosas / ¿Por qué veríamos una cosa si hubiese otra? / ¿Por qué ver y oír sería engañarnos si ver y oír son ver y oír? Lo esencial es saber ver, / saber ver sin estar pensando, / saber ver cuando se ve, / y no pensar cuando se ve, / ni ver cuando se piensa” (Caiero, Pessoa, 1997a:114).

solo contamos con la construcción ficticia del lenguaje y de nuestras sensaciones para avistar desde la distancia el texto al que nos enfrentamos. Leer una obra literaria y, más aún, escribir sobre ella, nos lleva, entonces, a ese campo siempre abierto y fecundo en el que estamos llamados a asumir nuestra propia experiencia de escritura, ese “momento de las propias palabras, de la tinta apenas seca, el momento en que se esboza lo que por definición y en su ser más material solo puede ser huella (seña, en una distancia, hacia lo anterior y lo posterior)” (Foucault, 1996:175).

Sobre el presente estudio

Pero lo esencial no reside en una serie de verdades verificables; más bien, se encuentra en la experiencia que el libro nos permite tener. Y una experiencia no es ni verdadera ni falsa; es siempre una ficción, algo construido que existe solo después que se ha vivido, no antes. No es algo “Real”, sino algo que ha sido realidad.

Michel Foucault

La trayectoria del presente trabajo es la siguiente: en un primer momento, nos dispondremos a presentar a Álvaro de Campos, para ello hacemos una semblanza suya desde la poesía misma, identificando algunas imágenes poéticas recurrentes, las cuales hablan de la visión de una época particular y de las características de ese hombre que la habita y la padece. Desde el inicio del recorrido, nos acercaremos a algunos personajes de la filosofía y de la poesía que de manera directa o indirecta se ven convocados en los versos del poeta portugués, como,

por ejemplo, el pensar de Nietzsche, algunos versos de Walt Whitman y otros de Baudelaire.

En un segundo momento, se expone el gran proyecto sensacionista: sello particular de la estética creada por Fernando Pessoa, la misma que se despliega en la poesía de Álvaro de Campos de forma excepcional. Así, lo que Pessoa ortónimo elabora de manera teórica en sus ensayos de crítica literaria se verá expuesto de manera vívida en la experiencia de escritura del heterónimo-Campos. En el sensacionismo veremos la clave para pensar el trabajo de creación, del cual surgen los múltiples personajes del universo pessoanao. De este modo, presenciaremos el nacimiento de ese poeta contradictorio, escandaloso, emocional y metafísico que es Álvaro de Campos.

En este punto, y cerrando un primer apartado, dedicaremos nuestros esfuerzos a recomponer ese gran personaje que hace poema la exaltación de las emociones, que grita, ruje, estalla, en *un entre* de corrientes diversas, en *un enmedio* de vibraciones entre el ánimo exaltado de la Modernidad y el no poder pertenecer a ella. El poeta del *haber sido, del casi*, se nombra él mismo, como *transeúnte, pasajero, un algo por venir*. El poeta se hace a las cosas del mundo, se hace mujer, niño, máquina, engranaje, y, de este modo, nos lleva directamente al encuentro con dos grandes exponentes de la filosofía moderna: Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes, sin lugar a dudas, leyeron en su momento los textos de Fernando Pessoa, el cual, junto con otros tantos escritores, animó desde su orilla poética un pensamiento filosófico fecundo.

En la segunda parte del trabajo, nos acercaremos al campo de la escritura literaria, la cual para Pessoa implica la creación de *un arte unidimensional* (Pes-

soa, 2007:183). De este modo, y siguiendo los versos de Campos, trataremos de ver en la experiencia poética cómo se compone esta otra dimensión, para lo cual es necesario detenernos en la concepción del espacio y del tiempo, del afuera y el adentro, dimensiones que cobran un matiz particular en la poesía. En tal sentido, Campos logra disolver las fronteras entre estas polaridades, haciendo posible una nueva forma de habitar y de crear espacialidades. En este punto, es necesario considerar el pensamiento de José Luis Pardo, quien desde su propia manera de hacer filosofía nos invita a fortalecer el vínculo entre el pensar filosófico y la literatura, lo que hace posible, entre otras cosas, pensar nuevas formas de espacialidad. De igual manera, se retomarán las reflexiones que Maurice Blanchot y Michel Foucault realizan en torno a la escritura literaria, en tanto ella misma constituye un afuera en el interior del lenguaje. En este recorrido, seguiremos de cerca las elaboraciones del gran académico José Gil, quien de manera rigurosa y creativa ha planteado una vía posible para el diálogo entre la obra pessoana y la filosofía.

Por último, nos acercaremos a la experiencia de escritura de Álvaro de Campos destacando la manera en que el poeta se inventa a través de sus versos. La escritura le permite devenir materia sensible, devenir mundo, devenir cuerpo, devenir afecto. Campos nos conduce, entonces, hasta sus propias vivencias de autogestión en la escritura, es decir, hasta los afectos ligados a ella con las posibilidades que le otorga.

Es importante anotar que este estudio está animado por la propia experiencia de lectura de la obra de Fernando Pessoa y muy especialmente de ese heterónimo extravagante y apasionado; experiencia

que desde edad temprana marcó el rumbo de particulares búsquedas y caminos. La lectura de este universo literario, además de generar fuertes emociones y sensaciones, despertó una gran admiración, no solo en relación con ese hombre que fue capaz de transgredir los límites hasta componerse él mismo como verso, sino admiración profunda por el hacer del arte, en este caso, de la poesía, en un mundo que en ocasiones nos deja sin recursos para habitarlo, para entrar en él, para estar allí. Hoy, y después de un largo recorrido por discursos académicos, como el psicoanálisis y la filosofía, nos disponemos a seguir el camino que la intuición y la experiencia señalan. Sea este el momento y la oportunidad de acercarnos a una forma del decir que no pretende conformar un campo de conocimiento, pero que, sin lugar a dudas, nos invita a recorrer nuevas vías de pensamiento y de creación.

Si bien este estudio fue motivado por la pasión que el texto mismo genera, el resultado final no hubiese sido posible sin la voz de un gran escritor que lo animó desde la distancia: el filósofo y maestro Eduardo Lourenço, quien nos brindó un modelo de lectura para acercarnos a ese universo literario tan complejo que es Fernando Pessoa. Durante la realización de este trabajo, fue posible cumplir el sueño de ir personalmente a Lisboa y agradecerle a este gran lector de la obra pessoana el haber motivado esta investigación. La dulzura y serenidad encontradas en sus palabras son el signo de estar frente a un hombre que, más allá de ser un gran académico y erudito pensador, ama y transmite el amor por la literatura. En segunda instancia, es grato reconocer el invaluable aporte de la profesora María Cecilia Salas, quien acompañó de manera constante y dedicada cada fase de este trabajo. En el tiempo en que comenzó

a gestarse el proyecto, eran pocas las personas que en Colombia habían realizado investigaciones sobre la obra del autor portugués, aun hoy, cuando ya se propagan los seguidores del poeta luso, el carácter riguroso y siempre enriquecido de la propuesta que trae esta investigadora resalta de manera particular al conservar el espacio siempre fecundo de la creación y la recreación del pensamiento.

Las ediciones que componen el marco de referencia en este trabajo fueron elegidas según el criterio de una lectura detenida y cuidadosa, no según los criterios que desde las instituciones de *cientistas* se sugieren. Por lo tanto, en un momento en que proliferan ediciones, atendiendo más a las políticas del mercado que a la transmisión y al estudio riguroso de una obra tan importante como esta, no tomaremos las últimas, en lugar de ello, hemos elegido las que, en primer lugar, permiten un acceso al texto original en portugués, y que, en segundo lugar, no modifican la palabra del poeta a través de la traducción. Se han encontrado múltiples traducciones que, aunque datan de fechas recientes, no son muy cuidadosas con el texto original y proponen traducciones que bien pueden ser creativas, pero que se alejan bastante del brillo meticuloso que caracterizaba a Pessoa en el uso del lenguaje. Por tal motivo, los poemas de Álvaro de Campos fueron trabajados desde la edición de Hiperión, cuya traducción fue realizada por Antonio Montejo Navas. Se toman en consideración las traducciones realizadas por Miguel Ángel Viqueira, Nicolás Extremera, Enrique Nogueras y Lluïsa Trias, quienes son quizás algunos de los primeros traductores al castellano de la obra crítica y poética de Fernando Pessoa. Por último, se tienen en cuenta los textos traducidos por Ángel Crespo, los cuales fueron estudiados a la

par de la versión en portugués que edita Richard Zenith en el libro *Prosa íntima e de autoconhecimento* (Pessoa, 2007).

Todos los textos que se citan en el cuerpo del trabajo estarán en castellano, incluyendo aquellos que no cuentan con traducciones oficiales y que han sido leídos directamente del portugués; proponemos nuestra propia traducción, poniendo a pie de página su versión original. Dado que la escritura de Fernando Pessoa no puede unificarse bajo el nombre de un solo autor, nos permitimos hacer una modificación en la forma de citación APA, agregando en el inicio de la cita correspondiente el apellido del heterónimo a quien está atribuido el texto, salvo en los casos en que el autor es Pessoa-ortónimo. Las referencias bibliográficas correspondientes seguirán los parámetros regulares, apareciendo bajo la entrada: Pessoa, Fernando.



*¡Oh, mi pueblo natal en Portugal tan lejos!
¿Por qué no morí de niño cuando solo te conocía a ti?*

Álvaro de Campos



Primera parte

Álvaro de Campos. Poética de las sensaciones

*Cuanto más sienta, cuanto más sienta como
varias personas,
cuanto más personalidades tenga,
cuanto más intensamente, estridentemente
las tenga,
cuanto más simultáneamente sienta con todas ellas,
cuanto más unificadamente diverso, dispersamente
atento,
esté, sienta, viva, sea,
más poseeré la existencia total del universo,
más completo seré por el espacio entero afuera,
más análogo seré a Dios, sea él quien sea,
porque sea Dios quien sea,
porque, sea él quien sea, con certeza es Todo
y fuera de Él solo hay Él, y Todo para Él es poco.*

Álvaro de Campos

■ Para hacer una semblanza de Álvaro de Campos, nos hemos querido detener en algunos de los asuntos que insisten en su poesía. El heterónimo se presenta como el poeta del intervalo, situado *en medio* de corrientes diversas. Un poeta que responde a su tiempo y a la vez anticipa la llegada de un nuevo siglo. Su poesía dice de aquel hombre desencajado de la gran máquina que la Modernidad construye; él mismo es engranaje, cilindro y movimiento, parte de esa máquina mundo donde no hallará un lugar.

La poesía que en sí misma es Álvaro de Campos dice del alma en tanto desierto, de la imposibilidad que tiene el hombre de conocerse, de identificarse y de nombrarse a través de un lenguaje que lo separa irremediamente de sí y del mundo. Sus versos hablan de la decadencia propia de la época; de un hombre extraviado entre el ideal pagano y la inevitable huella del cristianismo en Occidente, de un hombre extraviado entre los grandes triunfos del racionalismo y la necesidad impetuosa de reconocerse como emoción y afecto.

La poética de Álvaro de Campos es la poética del interludio, de la penumbra, del insomnio, del cansancio, de la entrevela, del estar siendo, del por hacer, del no haber sido, del devenir. Sus palabras, siempre en tránsito, llegan desde el sueño, despiertan y vuelven al sueño, llegan desde el trajín del día y se reposan, para luego volver a andar, a recorrer las calles y la ciudad. La poética de Campos es intimista aun sin pertenecer a ningún alma. Ella misma se compone como alma; un alma universal, plural e ilimitada que a su vez se compone como un cuerpo diverso, estallado, fragmentado, sintiente, exaltado, lleno y pleno de sensaciones.



¡Oh, pesar revisitado, Lisboa de antaño de hoy!

Álvaro de Campos



1. Álvaro de Campos, un poeta de su tiempo

*Todas las épocas me pertenecen un momento.
Todas las almas tuvieron un momento su sitio en mí.*

Álvaro de Campos

La náusea de ser contemporáneo a mí mismo.

Álvaro de Campos

■ Entrar en la obra de Fernando Pessoa, con su indiscutible genialidad y grandeza, es situarse de cara a un siglo que termina y a uno que comienza, nos encontramos en un *enmedio* de épocas diversas. El siglo XIX trajo consigo el afán de la ciencia, el gran ideal de progreso materializado en las grandes industrias, la apertura del comercio, los avances en materia de transporte y comunicaciones. Las grandes ciudades rugen con sus máquinas y la agitación de la gente trabajadora parece ir en aumento. Sin embargo, en este mismo momento, en el que los efectos de la inteligencia humana parecen imponer-

se a la naturaleza, comienza a gestarse el miedo y la sombra en un mundo que amenaza con descarrilarse como efecto de su propia velocidad. Fernando Pessoa vive en un momento crucial de la historia: el siglo XIX va pasando con sus máquinas de vapor, marcando el tránsito hacia el siglo del hombre, el siglo de la muerte.

El año que vio nacer al poeta portugués, 1888, fue también el año en que Walt Whitman, el poeta estadounidense a quien Pessoa-Campos reconoce como su hermano, *camarada*, escribió el último de los prefacios de su libro *Hojas de hierba*; y es en este prefacio donde se conocerá un Walt Whitman enteramente diferente de aquel que se había presentado treinta años atrás. El poeta que ha cantado a la vida, al placer, al goce, al cuerpo, a la salud, al ímpetu humano, que ha dedicado su proyecto a una nación poderosa y democrática, se presentaba en 1888 como un cuerpo doliente, mutilado, enfermo, dejando escapar entre sus palabras la duda y, con ella, un hálito de desconcierto. “¿Sabrán los Estados Unidos del porvenir, comprenderá algún día esta Unión vasta y rica a qué precio se la ha alcanzado allá en el pasado -con esas hecatombes-, en esa época de la cual, oh, lector lejano, este libro no es todo él, en fin, sino un recuerdo, un monumento conmemorativo que yo te transmito desde allá?” (Whitman, 1975: 7). Sí, ¿alcanzará la máquina poderosa en la que se ha convertido el hombre a saber del horror, de la guerra, a saber del hambre, de la inequidad, de la explotación y de tantas otras realidades que habitan las calles de las grandes urbes? Es, pues, el gran texto *Hojas de hierba* el primer don que recibe nuestro poeta portugués en su nacimiento.

El segundo don, aún más sublime y terrible, el 15 de octubre de 1888, Friedrich Nietzsche, en su

cumpleaños número cuarenta y cuatro, decide contarse su vida a sí mismo. Trabajando intensamente en los tres meses siguientes, el filósofo deja un legado que aún sigue conmoviendo el pensamiento: *Ecce homo, cómo se llega a ser lo que se es*, es el último tratado que revela al hombre-Nietzsche, antes de hundirse en una silenciosa locura. Son escasas las referencias que Fernando Pessoa hace del filósofo alemán y, sin embargo, como veremos en páginas posteriores, son más los puntos de encuentro que de desencuentro entre estos dos personajes.

Por último, no puede hacerse referencia a la obra de Fernando Pessoa y su gran propuesta estética sensacionista sin atender a uno de los más grandes poetas del siglo XIX, cantor de la ciudad moderna, del suburbio, de la noche: Charles Baudelaire⁷ (1821-1867). Ese poeta francés, que recorre las calles tomando los vestigios de una modernidad decadente y turbia, tomando las miserias de hombres y mujeres cansados, heridos, carne pútrida en las aceras del progreso, es, sin duda, uno de los más grandes predecesores de la poética de Fernando Pessoa y, muy especialmente, de ese heterónimo al que dedicaremos nuestro mayor esfuerzo.

Es claro que las referencias explícitas que hace Pessoa de sus antecesores es bastante limitada, convirtiéndolos en muchos casos, en objeto de sus más afiladas críticas; sin embargo, no podemos dejar de reconocer que Fernando Pessoa es tanto un hijo de

7 En uno de los pasajes de sus *Escritos autobiográficos*, el cual lleva por título: "Influencias", Fernando Pessoa nombrará algunos de los escritores que leyó en diferentes épocas de su trayectoria literaria. En este pasaje se refiere particularmente a Baudelaire como una de sus influencias entre 1905-1908 (Pessoa, 2007: 100).

su tiempo como un hombre póstumo que se adelanta bastante a lo que será literariamente el siglo XX, en sus letras no dejan de reflejarse los contrariados rostros de la Modernidad⁸.

Grandes son los desiertos

*Grandes son los desiertos, y las almas desiertas y grandes,
desiertas porque no pasan por ellas sino ellas mismas,
grandes porque desde ellas se ve todo, y todo murió.*

[...]

*¡Pobre del alma humana con oasis solo en el desierto del
lado!*

Álvaro de Campos

La referencia al alma en estos versos no es algo que podamos dejar pasar por alto. El lugar que ahora se encuentra desierto era el mismo que tiempo atrás había pretendido ocupar con gran soberanía el sujeto de la razón moderna. Desde los albores del siglo XIX, y en cabeza del romanticismo, ese sujeto se verá seriamente cuestionado, tanto en su ser como en sus múltiples réplicas, alzadas a manera de grandes ideales.

El sujeto de la razón es cuestionado desde los acontecimientos mismos: el hombre aferrado a sus ideales, pretendido amo de la voluntad y del porvenir, se encuentra ahora frente a los estragos de la guerra, las nuevas formas del padecer humano,

8 Ya en su ensayo “¿Y para qué poetas?”, Martin Heidegger señalaba al leer a Hölderlin: “El poeta es precursor en tanto no se marcha a un futuro, sino que vuelve de él, de tal modo que solo en el advenimiento de su palabra se hace presente” (Heidegger, 2010:238).

los nuevos goces revelados, el malestar renovado. La evidente fractura de un ideal político y religioso hace necesario volver a la pregunta por la moral y por la condición humana en su más cruda realidad. De esta manera se ve resurgir en la filosofía, en las artes y en las nuevas ciencias una inquietud particular por el ser del hombre, más allá del ropaje de la razón y los intereses de la cultura. Así, entre la grandeza y el poder, se verá surgir un hombre desarraigado de la naturaleza; entre los cantos del progreso, se verá surgir un hombre desadaptado e inútil para el sistema; y entre el florecimiento de la razón, se verá surgir un hombre habitado por las más feroces fuerzas.

Este contexto es el escenario de grandes obras de artistas y pensadores que intentaron aprehender, con ingenio y decisión, el momento que les correspondió vivir. La filosofía dará a luz a unos de sus más queridos y a la vez controvertidos hijos: Karl Marx y Friedrich Nietzsche encabezan esta lista, seguidos, claro está, de grandes pensadores como Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Hannah Arendt y muchos otros que abrirán, sin lugar a dudas, nuevas sendas de pensamiento. De igual manera, como herencia de la madre filosofía y el auge de las ciencias positivas, se verá la consolidación de las nuevas ciencias humanas nacidas de cara a ese nuevo hombre, hijo de la industria, la producción y la ciudad. Y en el abanico de los grandes pensadores que nutrieron estas nuevas ciencias, resonará uno en particular, a saber, Sigmund Freud, debido a la gran empresa que sostiene: hacer legibles o descifrar los particulares modos de funcionamiento de la vida anímica, regida por oscuras fuerzas que escapan a la luz de la conciencia y que desgarran lo humano -individual y colectivo- en el eterno conflicto

Eros-Thanatos. Freud procura leer con otras claves el inevitable malestar del hombre en la civilización, malestar que le viene de la relación con el otro, con el propio cuerpo y con la naturaleza.

Por su parte, el arte no se queda silente ante la nueva época. El arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX está impregnado del caos y la abundancia propios del momento, lo cual conduce a la inevitable quiebra de los cánones estéticos heredados del Renacimiento. El romanticismo, que en principio se presenta como la mayor revolución en el campo del pensamiento y de la creación artística, es ahora cuestionado, lo que da paso al despliegue de las llamadas vanguardias, las cuales muestran de diferentes maneras la sensibilidad ante lo humano, alejándose de presupuestos morales e ideológicos, haciendo del arte un campo privilegiado del acontecer y de la experiencia de creación, alejada de discursividades de poder.

El artista se hace mediador, más aún, testigo de su realidad, pero ya no una realidad prefabricada a la luz de la moral y los ideales, sino de una realidad que se construye y se interpreta. En este contexto, el poema se convierte, tal como lo advierte Whitman, en ese *documento fiel e inexorable* que refleja el alma humana. El artista, y muy especialmente el poeta, se presenta como aquel que logra “dar voz y expresar fielmente, sin hacer concesiones, su propia personalidad física, emocional, moral, intelectual y estética, en medio del espíritu y acontecimientos decisivos de sus días inmediatos” (Whitman, 1975:57).

Sin embargo, la imposibilidad de pensar al hombre como un ser determinado y libre, racional y soberano hará que, paradójicamente, en la Modernidad avanzada se centre la atención en un alma ya desierta. “De la evaporación y de la centralización

del yo, todo radica en eso" (Baudelaire, 1983:38). La búsqueda irrefrenable de sí resonará en los escritores de la época, develando a su paso la condición humana en su estado más puro y más temible.

De este modo, ya en el siglo XX, nos encontramos con Álvaro de Campos, un poeta que dice "*estar aislado en el alma*" (Campos, Pessoa, 1998b:29), que sabe de la inmensidad inabordable a que se enfrenta "*por qué el alma humana sí que es un abismo*" (Campos, Pessoa, 1998b:31). Un poeta que se sabe despojado, deshabitado de sí, desertizado de atributos, que se busca entre las ruinas y los destellos fulgurantes de su civilización, que se busca a sí mismo, pero encuentra en su lugar a un otro, a un impostor. Un poeta que intenta nombrarse y atribuirse un yo, hallando solo el reflejo del vacío del que está compuesto el Universo. Escribe Campos:

*Mi corazón es un cubo vaciado
Como los que invocan espíritus,
me invoco a mí mismo,
y no encuentro nada*

(Campos, Pessoa, 1998a:41).

Estos versos del poema Tabajería resuenan con los versos anteriormente citados: "*¡Pobre del alma humana con oasis solo en el desierto del lado!*" (Campos, Pessoa, 1998a:131). Es interesante ver cómo la referencia al desierto se hace recurrente en escritores y filósofos, particularmente en aquellos que hemos identificado como precursores de la obra pessoana: Charles Baudelaire y Friedrich Nietzsche. El alma es un desierto inabordable, impenetrable, desconocido, habitado solo por su aridez y vaste-

dad, y, al mismo tiempo, el alma, el desierto, es el reflejo del mundo que habita el hombre, lo cual no deja de recordarnos los versos del poema *El viaje*, de Charles Baudelaire, en los que se lee:

*¡Saber amargo, aquel que del viaje se obtiene!
El mundo que es monótono y pequeño y sombrío,
ayer, mañana, siempre con nuestra imagen viene:
¡Un oasis de horror en desiertos de hastío!*

(Baudelaire, 1961:222).

Si en los versos de Campos el alma se torna desierto encontrando oasis solo en desiertos ajenos, en Baudelaire el desierto se hace hastío y el oasis está signado por el horror, el tedio, la monotonía; estados afectivos que insisten en la escritura de estos dos viajeros del alma.

Lo que más acerca a estos dos poetas de la quietud y el desánimo es, sin duda, haber elegido como destino final el *descenso a las tinieblas del alma* (Baudelaire, 1997:59). Tanto Baudelaire como Campos serán reconocidos por sus versos libres, en los que narran sus recorridos cotidianos, las calles que transitan, los encuentros cercanos con desconocidos en quienes ven el reflejo de su propia miseria y soledad. El viaje que emprenden es un viaje que no garantiza el regreso, es el atravesamiento de ese desierto sin refugio ni vías previamente trazadas que orienten y alivien con la esperanza de un punto de llegada (Bodei, 2011:115). En el desierto que atraviesan estos dos poetas, se pierde el sentido de la distancia, las coordenadas en el tiempo, allí se está irremediabilmente solo, en la ausencia de toda forma de vida, pero esa condición les permite reconocerse

a sí mismos como materia inmutable y primigenia, como ser infinito y sublime⁹.

En el periodo que separa a estos dos grandes escritores, Nietzsche aporta una de las más importantes reflexiones de la filosofía contemporánea, en la que el desierto se reconoce como una de las imágenes más significativas de su pensamiento. “En *Así habló Zaratustra*, los señores del desierto logran esa domesticación artística de lo horrible, haciendo posible la emergencia de lo sublime” (Bodei, 2001:121). La imagen del desierto en Nietzsche nos permite ver cómo el escenario más próximo a la muerte se torna condición necesaria para una nueva forma de vida.

Es así como encontramos que la referencia al desierto está en estrecha relación con aquello que el pensador alemán describirá como nihilismo. Gilles Deleuze, en *Nietzsche y la filosofía*, muestra cómo en dicha palabra *nihil* no significa el no-ser, sino que, ante todo, es valor de nada. En su primer sentido y en su fundamento, nihilismo significa: “Valor de la nada tomado por la vida, ficción de los valores superiores que le dan este valor de la nada, voluntad de la nada expresada en estos valores superiores” (Deleuze, 1994:208). El ideal del Bien e incluso de la Verdad serán estos valores ficticios, por los que se deprecia la vida, los cuales hundan al hombre en un nihilismo negativo. Sin embargo, para Nietzsche, esta no es la única forma de pensar el nihilismo, ya que para él la depreciación de la vida traería consigo, en el mayor de los casos, un nihilismo reacti-

9 Sobre el desierto y las lecturas que de este se han hecho desde la literatura, véase el bello texto *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje* (Bodei, 2011).

vo, en el que el hombre permanece solo con la vida, “deslizándose en un mundo sin valores, desprovisto de sentido y de finalidad, rodando cada vez más lejos hacia su propia nada” (Deleuze, 1994:208).

De tal modo, para Nietzsche, *la muerte de Dios*, la falla del ideal, el colapso de los valores supremos sitúan al hombre moderno en medio de un desierto, signo de la decadencia, de la debilidad, de la pasividad y, en este sentido, de la desolación y esterilidad, lo cual podría estar relacionado con su comentada sentencia: “El desierto crece ¡ay de aquel que oculta desiertos en su interior!” (Nietzsche, 2011:355). Sin embargo, ese desierto puede, a su vez, ser el espacio donde se genere un nihilismo superior, un nihilismo activo en el que se potencia el espíritu, sobreponiéndose al pesimismo extremo. “Es necesario atravesar ese desierto para oponerle su verdadero antídoto: la voluntad de poder, entendida esta como la transvaloración de los valores” (Ávila, 2011:183).

El desierto en Nietzsche, entonces, no solo está referido en relación con el espacio vacío dejado tras la caída de los ideales modernos, el desierto que este pensador advierte tras el derrumbe de los llamados valores superiores, tiene como principio un vaciamiento aún más radical: el hombre amo de la razón y la voluntad, dotado de un lenguaje que le da la capacidad supuesta de conocer y acceder a una Verdad, es ahora un hombre cuyo intelecto engaña, un hombre creado por un lenguaje que miente, un compuesto de lenguaje ficticio, incapaz de conocerse, sometido a los instintos que marcan y recuerdan su naturaleza. Desde los planteamientos nietzscheanos, podemos ver claramente que el hombre es *un desierto de lenguaje*, un lenguaje que lo atraviesa, lo recorre, lo determina, mas nunca lo nombra como verdad.

De esta manera, el desierto es el signo de una época en la que los ideales se revelan como parte de la decadencia; es necesario atravesar este desierto como experiencia que gesta una nueva valoración de la vida. El desierto es el espacio que nos separa de nosotros mismos, es, finalmente, el alma humana y su ser en el lenguaje, cuyo abismo genera la experiencia de *estar aislado* y, a la vez, prisionero en un adentro inaccesible. En palabras de Álvaro de Campos: “*Y el mundo y el sabor de las cosas se tornan un desierto dentro de nosotros*” (Campos, Pessoa, 1998:115).

La ficción del lenguaje o el desierto de sí

*Yo, en fin, que soy un diálogo continuo.
Un hablar alto incomprensible, alta noche en la torre
(...)
Yo, en fin, literalmente yo,
y yo metafóricamente también.*

Álvaro de Campos

Mediante el olvido del mundo primitivo e instintivo de las metáforas se da el endurecimiento y la petrificación del mundo, creando verdades en sí... El hombre se olvida de sí mismo como sujeto y por cierto como sujeto artísticamente creador... Se vuelve prisionero de la creencia, la cual constituye la conciencia de sí mismo.

Friedrich Nietzsche

“¿Qué sabe el hombre de sí mismo? ¿Sería capaz de percibirse a sí mismo aunque solo fuese por una vez, como si estuviese tendido en una vitrina

iluminada?" (Nietzsche, 2004:19). Esta pregunta de Nietzsche parece prolongarse en un soneto de Álvaro de Campos: "*¿Yo seré tal cual parezco en mí? ¿Seré tal cual me veo verdaderamente?*" (Campos, Pessoa, 1998:65.). La poesía, leída en paralelo al texto nietzscheano, se nos presenta aquí como un gesto que advierte la condición trágica del hombre frente a su imposibilidad de conocerse y definirse a través del lenguaje, condición trágica que aparece repetidamente en los poemas de este heterónimo, en los que él mismo se presenta como aquel que puede *conducir* la palabra y su decir, a condición de estar preso y determinado en ella.

*El automóvil, que parecía hace poco darme libertad,
ahora es una cosa donde estoy encerrado,
que solo puedo conducir si estoy encerrado en él,
que solo domino si me incluyo en él, si él me incluye*

(Campos, Pessoa, 1998a:63).

Ese automóvil que parece liberar y que a la vez encierra podría servirnos como imagen desde la cual es posible pensar la relación que el poeta sostiene con el lenguaje y las posibilidades que este le otorga para decirse a través de la escritura, en la que se evidencia una exclusión radical, una exclusión de sí mismo en el interior de su decir.

Tanto Nietzsche como Campos estaban advertidos de la falla irremediable que signa la razón humana, su escritura instaura una duda esencial frente al racionalismo moderno, en la medida en que plasman la distancia que existe entre el hombre y lo que este concibe como su realidad, la cual se revela como un hecho de lenguaje, lenguaje que, a su vez, no podrá concebirse fuera del campo de la fic-

ción. El lenguaje instaura, finalmente, un abismo en el interior de las cosas, pero también, una distancia insondable entre el hombre y lo que este considera su ser. En palabras de Eduardo Lourenço:

Así, todo cuanto nos rodea no tiene nombre, si por nombre imaginamos aprehender algo más que un mero “designar” a una opacidad tan brutal como es la existencia. Pero nosotros hacemos o inventamos una constelación, una red de nombres a través de los cuales mágicamente nos apropiamos del universo. Apropiación inane y, peor que eso, ilusoria y favorecedora de ilusión es esa para quien de ella despierta (...) El lenguaje es antes la forma suprema de hacer que la realidad se evapore, que se aleje de nosotros, que se pierda, que se suspenda y desate el cordón umbilical que a ella nos uniría (y nos une) si consiguiésemos silenciarla (Lourenço, 2006:40).

Ya en 1873, Friedrich Nietzsche había escrito en su ensayo titulado “*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*” una férrea crítica al valor del conocimiento como producto del racionalismo. El pensador describe el intelecto como un medio de conservación del individuo, pero, fundamentalmente, como una expresión del arte de fingir que enreda al hombre en una *conciencia soberbia e ilusa*, que no le permite ver “la *codicia*, la crueldad, la insaciabilidad, la ignorancia, sobre la cual descansa” (Nietzsche, 2004:20).

Nietzsche se planteará la pregunta: “¿De dónde parte el impulso hacia la verdad?” (Nietzsche, 2004:20), la cual lleva consigo la necesaria relación entre el lenguaje y la forma en que el hombre se constituye en él. En el interés de vivir con el otro –por necesidad y por hastío–, el hombre ha inventado una designación de las cosas uniformemente vá-

lida y obligatoria, descubriendo así el poder legislativo del lenguaje, en tanto proporciona las primeras leyes de verdad. Sin embargo, el lenguaje no resulta ser la expresión adecuada de todas las realidades, ya que los diferentes lenguajes ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la "Verdad" ni a una expresión adecuada.

Para el pensador alemán, "*la cosa en sí*", como verdad absoluta, es inalcanzable (Nietzsche, 2004:22), ya que el lenguaje se limita a designar la relación de las cosas con respecto al hombre a través de metáforas. La imagen, el sonido, la palabra son metáforas de la cosa que no corresponden a esencias primordiales; sin embargo, el hombre cree saber algo de la cosa misma, sin advertir que solo cuenta con metáforas. ¿Qué es entonces la verdad?, "ilusiones que se olvida que lo son, metáforas gastadas que un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes" (Nietzsche, 2004: 19), a partir de lo cual, ser veraz sería utilizar las metáforas usuales, o, lo que es equivalente, mentir de acuerdo con una convención firme.

Estas reflexiones resuenan con las palabras de Álvaro de Campos, quien escribe: "Nada tiene, científicamente hablando, existencia *real*. Las cosas son sensaciones nuestras, sin objetividad determinable" (Campos, Pessoa, 1998a:283), palabras que conllevan una fuerte crítica a la postura idealista de la cual se nutre la filosofía y la ciencia modernas, en las que se evidencia la marcada división entre realidad y ficción, equiparando la realidad con lo real y la ficción con lo irreal, de donde la ficción tomará finalmente su carácter de falsedad o engaño¹⁰.

10 Pero esta división se evidencia desde que leemos las palabras de Platón en su diálogo *La República* al hablar

En Pessoa se vislumbra “la imposibilidad extrema de sentir lo real y de usufructuar el sentimiento de la realidad de otra manera que no sea en la ficción”, nos dice Eduardo Lourenço (2006, p. 35), lo cual se puede ratificar en las palabras de Álvaro de Campos, cuando respondiendo a la pregunta *¿alguno de los protagonistas de sus libros tuvo existencia real?*, escribe:

No escribí historia ni historias, y por eso no uso protagonistas, a no ser la variedad de personas que he sido. Ninguna de ellas tiene existencia real, porque nada tiene, científicamente hablando, existencia “real”. Las cosas son sensaciones nuestras, sin objetividad determinable, y yo, sensación también, para mí mismo, no puedo creer que tengo más realidad que las otras cosas. Soy como todos nosotros, una ficción del “intermezzo”, falso como las horas que pasan y las obras que permanecen en el remolino subatómico de este inconcebible universo (Campos, Pessoa, 1998a:283).

precisamente del poeta trágico: “Queda pues demostrado de manera suficiente que el imitador no tiene un conocimiento profundo de las cosas que imita, con lo cual convierte a su arte imitativo, no en algo serio, sino más bien en algo infantil, en cuanto a los que se dedican a la poesía trágica son todos ellos imitadores como el que más” (1969, 832). Y más adelante reitera: “Hay lugar para decir que el poeta imitativo introduce en el alma de cada uno un régimen miserable, complaciendo a la parte irracional de aquella, que no es capaz de distinguir lo grande de lo pequeño, sino que considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, forjándose así unas nuevas apariencias alejadas por completo de la verdad” (1969:834).

Una *ficción del intermezzo* es quizás una de las imágenes poéticas más precisas para describir a Álvaro de Campos; sus letras, sus gestos, su cuerpo, que dan vida al personaje heterónimo, lo sitúan en un espacio intersticial, entre la ficción creada en la escritura y una realidad que no puede aprehenderse más que como lenguaje. Cada *ficción*, escrita y vivida por Fernando Pessoa y sus heterónimos, revela que no hay más esencia que la máscara, una máscara que se realiza a través de un lenguaje que miente, haciendo simultáneamente del texto un artificio y de quien escribe un fingidor

*El poeta es un fingidor,
finge tan completamente
que llega a fingir que es dolor
el dolor que de veras siente*

(Pessoa, 1990:99).

En la doble contradicción implícita en las líneas de estos versos del poema *Autopsicografía*, escrito por Pessoa ortónimo, se puede llegar a advertir la naturaleza misma del hombre en tanto hecho de lenguaje: el hombre es aquel que puede llegar a fingir que finge y disimular con su disimulo el disimulo mismo¹¹; a su vez, el dolor que se escribe en los ver-

11 Sigmund Freud refiere en su estudio sobre *El chiste y su relación con el inconsciente* un caso que muestra de manera particular el juego del lenguaje en relación con la verdad y el engaño: "En una estación ferroviaria Galizia, dos judíos se encuentran en el vagón, -¿Adónde viajas?- pregunta uno, -a Cracovia- es la respuesta, -pero mira, que mentiroso eres- se encoleriza el otro, -cuando dices que viajas a Cracovia, me quieres hacer creer que viajas a Lemberg,

sos es el dolor primordial que implica el estar radicalmente separados de nosotros mismos y del mundo, lo que recuerda las palabras que Nietzsche trae en el más impactante de sus escritos, *Ecce homo*: “¡Cuánto tiene que haber sufrido un hombre para necesitar hasta tal grado ser un bufón!” (Nietzsche, 1985:44).

El acto de escritura en Álvaro de Campos se consagra como el incesante y repetido intento de alcanzar un rostro que se esfuma, permitiendo al poeta acercarse a esa vitrina iluminada, en la cual no podrá ver más que una existencia pura, vacía y supuesta; una fragmentación, multiplicación y refracción de sensaciones que no consolidan ningún sujeto ni a un ser determinado, tal como lo podemos leer en su poema *Pecado original*, donde escribe:

Soy quien fallé ser.

Somos todos quienes supusimos.

Nuestra realidad es lo que no conseguimos nunca.

(...)

¿Qué es mi realidad, que solo tengo la vida?

¿Qué es de mí, que solo soy quien existo?

¡Cuántos Césares fui!

(Campos, Pessoa, 1998a:171).

pero yo sé bien que viajas a Cracovia. ¿Por qué mientes entonces? -”. Con este contrasentido, Freud analiza esa propiedad implícita del lenguaje por la cual el hombre miente cuando dice una verdad y dice la verdad con una mentira. Freud llega entonces aún más lejos en su análisis cuando siguiendo el desarrollo de esta idea se pregunta: ¿consiste la verdad en describir las cosas tal como son, sin preocuparse del modo en que las entenderá el oyente?, con este caso del chiste escéptico, Freud siente “*atacar la certeza misma del conocimiento*” (Freud, 1979a:108).

¡Cuántos Césares fui! Con ese grito Campos se sitúa de manera directa frente a eso múltiple, mutable y fragmentario, y de este modo se reconoce, a través del cristal opaco de su escritura, como aquel engranaje de la máquina, aquel pirata que doblega la moral, aquel dios o aquella criatura que nunca llega, *un borracho de toda la injusticia del mundo* (Campos, Pessoa, 1998:63), *un transeúnte* (Campos, Pessoa, 1998:279).

En portugués, Pessoa significa persona y persona remite a máscara, una máscara que intenta fijar un rostro que se desfigura y se transfigura incesantemente¹². Esa Máscara-Pessoa que se transforma incesantemente es la que aparecerá repetidamente en los poemas de Álvaro de Campos, esa máscara que *cuando quiso quitársela estaba pegada a la cara* (Campos, Pessoa, 1998:43), máscara que le permitió al poeta decirse a través de la ficción de su escritura: *“Así es mejor, así soy la máscara”* (Campos, Pessoa, 1998:207).

La poesía de Campos nos muestra que el lenguaje no conduce a la Verdad y, mucho menos, a la consolidación de un conocimiento verdadero sobre sí mismo, lo cual cuestiona de manera directa el ideal de aprehender-se y conocer-se como un ser objetivo. Ya en *La ciencia jovial*, Nietzsche había escrito: *“Si me despliego a mí mismo, me repliego a mí mismo, no puedo ser mi intérprete”* (Nietzsche, 1992:12). *La claridad sobre sí remite a errores*, advirtió

12 En uno de los fragmentos del *Libro del desasosiego*, Bernardo Soares escribe: *“Nadie me ha conocido bajo la máscara de la igualdad, ni ha sabido nunca que era una máscara, porque nadie sabía que en este mundo hay enmascarados. Nadie ha supuesto que a mi lado estuviese siempre otro, que al final era yo, me creyeron siempre idéntico a mí”* (Soares, Pessoa, 1997b:187).

el pensador alemán. Ya sea por la distancia, ya sea por la cercanía, el hombre no puede nombrarse o reconocerse de manera exacta y precisa, lo que queda bellamente expresado en el siguiente poema, del preludio del gran libro, *La ciencia jovial*:

*Conozco el sentido de algunos hombres
¡y yo mismo no sé quién soy!
Demasiado cerca está mi ojo de mí,
no soy lo que veo y lo que vi.
Mejor quisiera aprovecharme,
si más lejos de mí pudiera sentarme.
¡Aunque no tan lejos como mi enemigo!
Ya muy lejos se sienta el más cercano amigo.
¡Pues entre él y yo, el medio!
¿Adivinas cuál es mi ruego?*

(Nietzsche, 1992:12).

Décadas más tarde, y en la senda del pensamiento de Nietzsche, Michel Foucault resaltaré el obstáculo insuperable que se encuentra cuando el sujeto que habla es el mismo del que se habla: "Toda posibilidad de lenguaje se encuentra aquí evaporada por la transitividad en que el lenguaje se produce" (Foucault, 1988:10). Sin embargo, podemos apreciar que es gracias a esta imposibilidad y al intento incesante de franquearla que Álvaro de Campos escribe insistiendo en presentarse como el testigo de una realidad que se deconstruye y se reconstruye al mismo ritmo de la escritura, o gracias a ella, precisamente; esto revela que para el poeta no existe más realidad que la escrita, una realidad que él mismo desconoce y de la cual parece estar expulsado irremediadamente.

Su escritura oscila entre la imposibilidad de decir-se y la reiteración de la palabra que no puede hablar más que de sí misma. En esta poética, el ser es lo que falta al lenguaje, aquello que no alcanza el decir de su palabra, salvo en el mismo acto de escribir. En palabras de Eduardo Lourenço, en Campos se revela cómo “desde el origen (conocido), la conciencia poética de Pessoa glosa el abismo que separa conciencia y realidad, abismo que vive como insoportable ausencia entre sí y sí mismo y entre sí mismo y el mundo” (2006:34).

“Yo cabeza abajo en el centro de mi conciencia de mí” (Campos, Pessoa, 1998:281). *Estar cabeza abajo* supone ya una transgresión y *estar en el centro de mi conciencia de mí* supone una imposibilidad. Así como el ojo no puede verse a sí mismo al mirar, tal como lo advertía Nietzsche en su poema, Campos nos recuerda que la conciencia de sí solo sería posible extrayéndola como un objeto exterior, lo cual la convertiría de inmediato en una representación más. Este es, pues, el desierto abierto en la poesía de Campos, un desierto en el corazón mismo del ser del lenguaje, una imposibilidad radical que a la vez es fuente y nacimiento del curso irrefrenable de su palabra.

Una escritura extramoral

El poema como un trozo de vida de un hombre ha sido principalmente el afloramiento de mi propia naturaleza emocional y personal; el intento de principio a fin de poner a una persona, a un ser humano libre, íntegra y fielmente en un libro.

Walt Whitman

Hemos hecho referencia a la resonancia de la obra de Walt Whitman, Charles Baudelaire y Nietzsche en la poética de Álvaro de Campos, sin embargo, no se ha tratado aún uno de los aspectos más importantes, común a estos cuatro autores: la moral.

Partiendo de las reflexiones que hace Nietzsche desde el comienzo de su proyecto, encontramos que el mayor interés del pensador alemán radica en el tema del valor de la moral, pues es necesario hacer una crítica de los valores morales, poniendo en entredicho el valor mismo de esos valores (Nietzsche, 2007:28). Poner en entredicho el valor de la Verdad, el Bien, el Mal hará que desde la filosofía se cuestione la soberanía de algunas instituciones que se creían garantes de los valores superiores, los cuales, en muchas ocasiones, van en detrimento de la misma condición humana.

Por su parte, los poetas parecen asumir una postura aún más radical frente al mismo asunto. Su escritura se plantea como fundamentalmente amoral, lo que se convierte en un asunto de resistencia. Tanto en Whitman, en Baudelaire como en Pessoa-Campos, hay una férrea crítica a las convenciones morales, la cual se hará evidente en los textos que cada uno escribe sobre el hacer del artista, donde coinciden en afirmar que el fin del arte no es moral. No se pretende con el arte educar ni transmitir preceptos de comportamiento ni, mucho menos, sentar juicios de valor. El arte, por el contrario, está llamado a abstenerse de todo interés político, religioso o ideológico, su principal y único objetivo es decir del alma humana. Es así como encontramos que cada verso escrito por estos poetas es una interrogación que se abre en torno a la moral, mas nunca se verá en ellos un tratado que intente darle respuesta.

En Baudelaire, la transmutación de los valores cobra el mayor esplendor cuando dedica al mundo un puñado de flores que, en lugar de aroma y bellos colores, despiden el hedor de las calles, las bofetadas del *mal* y la miseria humana. Así mismo, el escritor francés, sirviéndose de los juegos del lenguaje, se convierte en uno de los más grandes artífices de una poética que podríamos llamar de la contradicción¹³, pues con el recurso del oxímoron define perfectamente su distancia crítica frente a los juicios morales.

*¡Yo soy la llaga y el cuchillo!
¡La mejilla y el bofetón!
¡Yo soy los miembros y la rueda
soy la víctima y el sayón!*

(Baudelaire, 1961:171)

La contradicción se torna una de las más poderosas armas de la crítica que los poetas hacen frente a un mundo que cree tener una verdad establecida; arma que será utilizada tanto por Baudelaire como por Campos y por el mismo Whitman, quienes saben que en las múltiples posibilidades de la lengua está el secreto para acercarse a la realidad del alma humana. La contradicción es inherente a la naturaleza, nos dirá Pessoa (2006:329), lo cual resuena con los últimos versos del poema “Canto a mí mismo” de Walt Whitman:

13 En sus *Noticulas y pensamientos*, Baudelaire escribe: “Entre los derechos de los que se ha hablado en estos últimos tiempos, se han olvidado de uno, en cuya demostración todo el mundo está interesado: el derecho de contradecirse” (1961: 991).

*¿Me contradigo?
Pues bien, me contradigo
Soy inmenso, contengo multitudes*

(1975:186).

Walt Whitman dedica gran parte del prefacio de *Hojas de hierba* a plantear serias consideraciones sobre la visión del poeta; hombre ecuánime para quien “ninguna cosa es buena fuera de su lugar y ninguna cosa es mala en su lugar” (Whitman, 1975:24). Este es quizás el único principio moral que acompaña su hacer literario, el cual, no dejó de causarle problemas con las instancias encargadas de regular y velar por las *buenas costumbres*. El poeta busca el justo lugar *de lo que va a ser, de lo que ha sido y de lo que es*, pero “no moraliza, ni aplica las reglas de la moral. Él conoce el espíritu, el espíritu tiene ese orgullo sin límites que consiste en no reconocer jamás otras lecciones que las suyas propias” (1975:29).

Quizá, la posición más radical en torno al arte y su función se encuentra en los escritos críticos de Fernando Pessoa, en los que considera que la creación artística no debe estar, en modo alguno, motivada por preceptos morales o ideales que busquen determinado fin social.

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 diseños... El artista debe escribir sin mirar hacia fuera de sí, por eso el arte no debe ser deliberadamente moral o inmoral... El arte tiene sin embargo un resultado social, pero eso es cosa de la Naturaleza y no del poeta o del pintor. Todo artista que atribuye a su arte un fin extraartístico es un infame. Es ade-

más un degenerado, un antisocial... La manera de colaborar el artista con la sociedad es no colaborar con ella, así le ordenó la Naturaleza cuando le creó artista y no político o comerciante (Pessoa, 2006:313).

A pesar de los brotes nacionalistas que se presentan en algunos momentos de la vida de Fernando Pessoa, este proclama que entre los deberes del artista tiene que primar: "La indiferencia para con la patria, para con la religión, para con las llamadas virtudes cívicas y los pertrechos mentales del instinto gregario" (Pessoa, 2006:314). Esta indiferencia se torna paradójicamente en un modo de resistencia particular frente a los preceptos morales, la imposición de la cultura y la consecuente exclusión del hombre en tiempos de modernización.

Whitman, Baudelaire y Campos harán de sus poemas un canto moderno al hombre común, vulgar, a ese paria del mundo, a ese expulsado de la naturaleza y condenado a vivir como hombre en un mundo *civilizado*. De este modo, cada uno dedicará sus poemas a un solitario del mundo, a un solitario como ellos mismos. Si bien Whitman parece guardar el entusiasmo por la vida, la salud, el placer, y conservar ciertos ideales democráticos, su poesía está dedicada al hombre y la mujer en las condiciones propias de su época: "Tenían que estar en mis páginas, el hombre y la mujer que trabajan, necesito que sean los poemas de las mujeres tanto como de los hombres [...] son los poemas del sexo y la amatividad, y aun de la animalidad" (Whitman, 1975:70). Whitman, el cantor del entusiasmo, no deja pasar por alto el dolor del cuerpo, los estragos de la guerra, los rostros del agobio y la desesperanza.

En la mordaz dedicatoria que hace Baudelaire *Al lector* en el primer poema de *Las flores del mal*, pone a

su semejante en la condición de hipócrita, y es que, aunque hieran sus palabras como cuchillos, los acontecimientos históricos que anteceden al poeta y, más aún, los que le suceden, confirman sus palabras. Sin duda, se empeña en hacer un retrato de la gente común e irónicamente dirige sus palabras a aquellos que creyéndose poseedores de una cierta superioridad, lamentan y se compadecen de la vida desgraciada de los demás, sin notar que, en muchas ocasiones, de quien se habla en los poemas es de ellos mismos.

*Pero entre las panteras, los monos y los linces,
los buitres, escorpiones, serpientes y chacales,
los monstruos aulladores, rampantes, gruñidores,
de todos nuestros vicios en la leonera infame,*

*¡hay uno que es más feo, más inmundo, más malo!
Sin lanzar grandes gritos ni mostrar grandes gestos,
convertiría a gusto la tierra en un despojo,
y tragaría al mundo en un solo bostezo.
¡Es el tedio! De llanto involuntario llena
la mirada, su pipa fuma y sueña patíbulos.
Tú conoces -lector- al delicado monstruo,
¡hipócrita lector -mi igual- hermano mío!*

(Baudelaire, 1961:107).

Para Álvaro de Campos, el heterónimo de Fernando Pessoa más controvertido -tanto por sus excesos, por la crudeza de sus imágenes como por su desesperanza-, la vida es un transitar múltiple y solitario. No en vano, es el heterónimo que cumple a cabalidad los principios que, según Pessoa, debía tener el arte poético, pues se aleja al fin de todo ideal político, religioso y moral, para desentrañar en su escritura al hombre en su más simple naturaleza.

*¡Maravillosa ralea humana que vive como perros,
que está por debajo de todos los sistemas morales,
para quien no ha sido hecha ninguna religión,
creado ningún arte
destinada ninguna política!*

*¡Cuánto os amo a todos porque sois así
ni inmorales de tan bajos que sois, ni buenos ni malos,
inalcanzables por todos los progresos
fauna maravillosa del fondo del mar de la vida!*

(Campos, Pessoa, 1998:107).

Estos versos de la “Oda triunfal” resaltan la filiación del poeta con ese espécimen, ese ser humano primordial situado fuera de todo sistema moral, hermandad que se puede ver también en la escritura de Baudelaire y de Whitman. Pero el amor que los tres poetas comparten por esa fauna maravillosa del *fondo del mar de la vida* no se confunde con la compasión, ya que para ellos este es el más cruel e infame de los sentimientos humanos. Ante el alma desnuda que se dice en los poemas, nunca se hallará consuelo, en su lugar, aparece una cierta ironía mordaz, la cual no deja de despertar el sentimiento del absurdo que surge ante la fatalidad. Es así como el pensar filosófico extramoral que Nietzsche introduce en la Modernidad se hace tangible y sensible en la poesía.

Herederos de la enfermedad de una época

*Así, cada uno de nosotros ha nacido enfermo de toda esta
complejidad. En toda alma giran correas sin fin de todas las*

fábricas del mundo, por toda alma pasan todos los trenes del globo, todas las grandes avenidas, de todas las grandes ciudades, acaban en cada una de nuestras almas. Todas las cuestiones sociales, todas las perturbaciones políticas, por poco que ellas nos preocupen, entran en nuestro organismo psíquico, en el aire que inspiramos psíquicamente, pasan a nuestra sangre espiritual, pasan a ser inquietantemente nuestras como cualquier cosa que sea nuestra.

Fernando Pessoa

Es claro que Fernando Pessoa fue un gran lector de las nuevas tendencias de pensamiento de su época. Conocía ampliamente las reflexiones que desde el romanticismo y los primeros movimientos de vanguardia, como el simbolismo, hacían resistencia a corrientes ideológicas, políticas y estéticas que sumergían al hombre en los ideales modernos. Desde su lectura de dichos movimientos, hará surgir su visionaria propuesta sensacionista. “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” (Pessoa, 1985:125).

Siguiendo la propuesta pessoana, se podrían reconocer tres formas propias de decadentismo: la primera, que seguía a Verlaine, se caracterizaba por una cierta rebelión frente a las reglas y una introspección excesiva; la segunda, siguiendo a Mallarmé, se ocupaba más en crear una cierta indiferencia frente a los problemas del medio que en entregarse propiamente a la introspección (Pessoa, 2006:306). Su proyecto se en-

caminará a una tercera forma, en la que la exacerbación de estas dos corrientes decadentes coincidieran en la creación literaria.

Sin embargo, para Pessoa, el ser decadente no era solamente un adjetivo adoptado por ciertas corrientes y movimientos de pensamiento; la decadencia era, sobre todo, el signo de su época, cargada como estaba “de la decadencia proveniente de la quiebra de todos los ideales, de la intensidad, la fiebre y la actividad turbulenta de la vida moderna, así como de la riqueza inédita de las emociones” (Pessoa, 2006:318). El artista, en consecuencia, estaba llamado a cultivar con serenidad ese espíritu decadente, retornando a los clásicos para aprender de ellos el cuidado y la pureza en la creación del lenguaje, y, a su vez, estaba llamado a hacer con la *emoción*, hasta convertirse en un engranaje de la máquina-mundo. De esta manera, la función del arte era, para Pessoa, “interpretar y al mismo tiempo oponerse a la realidad social” (Pessoa, 2006: 318), sabiendo que interpretar, en este caso, significaba formar parte de la realidad misma, *cultivando su decadencia, vibrando con su esplendor*, para hacer de ella creación artística.

La mentalidad creada por esta acción de la era de las máquinas sobre el individuo, en cuanto individuo, coincide con lo que en otras épocas es la mentalidad de la decadencia. Y ese tipo mental en el que el vínculo social se debilita, en el que el amor al lujo aumenta, en el que el individualismo se torna claro y fuerte, contiene en efecto todas las características de la oscura cosa a la que se llamaba Decadencia (Pessoa, 2006:333).

Para el poeta portugués, esta mentalidad decadente¹⁴ nutrirá corrientes tales como el romanticismo, en el cual se evidencia la primacía de la emoción sobre la razón¹⁵, realzando en el hombre su primitivismo e instinto. Posterior a él, dicha mentalidad nutrirá los movimientos de vanguardia que vendrán a cuestionar el ideal romántico. Es también bajo el influjo de esta mentalidad que brota la propuesta sensacionista de Fernando Pessoa, en la cual, la expresión está condicionada por la emoción que pide ser expresada y que participa propiamente de la rapidez, la inestabilidad y las violentas manifestaciones de la época. Así, el sensacionismo está determinado irremediablemente por este espíritu decadente; un espíritu *dispersivo y sentimental* (Pessoa, 2006:301).

La generación a la que pertenecemos trae consigo una riqueza de sensaciones, una complejidad de emoción, una tenuidad y entrecruzamiento de vibración intelectual que ninguna otra generación ha nacido poseyendo (Pessoa, 2006: 315).

Como veremos en páginas posteriores, entre los heterónimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos es ante todo un poeta que canta a esta genera-

14 La palabra mentalidad se utiliza en este punto limitándonos a la referencia pessoana que la define como un tipo mental propio de la época, que en ocasiones es equivalente a la noción de espíritu en sus ensayos.

15 En el fragmento titulado "Clásicos, románticos y decadentes", publicado en los ensayos *Sobre literatura y arte*, se lee: "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" (Pessoa, 1985:322).

ción, representando de modo excepcional el espíritu extraviado entre la exaltación de las emociones y el *enmedio* de los extremos. Un espíritu que carece de claridad y tiene débil la voluntad, por tanto, un espíritu decadente que se expone en los poemas dedicados a Walt Whitman, donde Campos rinde homenaje a ese “siempre moderno y eterno cantor de los concretos absolutos” (Campos, Pessoa, 1998:205). Véase, pues, no solo su admiración, sino, también, su identificación con el espíritu vertiginoso y sincrético que caracteriza al poeta estadounidense:

*Mi viejo Walt, mi gran Camarada, evohe.
Pertenezco a tu orgia báquica de sensaciones-en-libertad,
soy de los tuyos, desde la sensación de mis pies, hasta la
náusea en mis sueños,
soy de los tuyos, mírame, de ahí desde Dios me ves al revés:
De dentro a fuera... Mi cuerpo es lo que adivinas, ves mi alma,
la ves propiamente y a través de sus ojos mi cuerpo,
mírame, tú sabes que yo, Álvaro de Campos, ingeniero,
poeta sensacionista,
no soy tu discípulo, no soy tu amante, no soy tu cantor,
¡tú sabes que yo soy Tú y estas contento de ello!*

(Campos, Pessoa, 1998:209).

Como vemos, el ingeniero resalta la capacidad que tiene el poeta norteamericano para sintetizar en la escritura “*todo el Universo de las cosas, vidas y almas*” (Campos, Pessoa, 1998:215), de ser capaz de reavivar todas las posibilidades de sentir, de transformarse, mutar y, finalmente, albergar “*todo el hormigueo humano del Universo, todos los modos de todas las emociones, todas las formas de todos los pensamientos*” (Campos, Pessoa, 1998:219), lo cual será para Pessoa el único principio que debe guiar la creación

literaria, tal como lo veremos más adelante cuando centremos nuestra atención en su propuesta sensacionista.

Más allá de pensar la relación de cercanía o distancia entre ambos poetas, interesa el hecho de que en los textos críticos sobre el sensacionismo escritos por Fernando Pessoa ortónimo, se alude a Walt Whitman como un poeta propiamente decadente, “en cuyo elogio y fuerza, se puede ver tan solo un ansia de sensaciones fuertes, un entusiasmo excesivo por la salud” (Pessoa, 2006:307). Es que, precisamente, tener la capacidad de sintetizar en un todo lo múltiple, lo diverso y lo contrario, la capacidad de sentir-lo todo con el alma y el cuerpo, hace de la poesía un escenario en el que un gran cúmulo de fuerzas se entrecruzan llegando incluso al estancamiento, manifestado en la *incapacidad para actuar*, referida por Campos en sus poemas:

*Decadentes, mi viejo, decadentes es lo que somos.
En el fondo de cada uno de nosotros hay un Bizancio ardiendo,
y no siento las llamas y no siento Bizancio,
pero el imperio acaba en nuestras venas aguadas,
y la poesía fue nuestra incapacidad para actuar*

(Campos, Pessoa, 1998: 251).

Cabe recordar que Nietzsche en *Ecce homo* dedica gran parte del prólogo a defender su postura frente a esa forma particular del espíritu de su época, a la que llama *décadence*, llegando a escribir: “Descontado pues que soy un *décadent*, soy también su antítesis” (Nietzsche, 1985:23). Es interesante encontrar en el texto del pensador alemán esta noción en relación directa con su concepción sobre la salud

y la enfermedad, reconociendo ese espíritu *décadent* como uno particularmente enfermo. Sin embargo, el interés que cobran las reflexiones de Nietzsche se hará cada vez mayor cuando en su relato escrito a manera de memorias reconoce el valor que tuvo para él aquel momento en que su cuerpo y su espíritu parecían debilitarse, ya que es precisamente en ese instante, *volando a baja altura*, que podrá reconocer con gran claridad *por detrás de las esquinas*.

Esta doble procedencia, por así decirlo, del vástago más alto y del más bajo en la escala de la vida, este ser *décadent* y a la vez comienzo, esto, si algo, es lo que explica aquella neutralidad, aquella ausencia de partidismo en relación con el problema global de la vida, que acaso sea lo que me distingue (Nietzsche, 1985: 21).

De esta manera, es posible entender que la decadencia de una época puede servir de plataforma, desde la cual se eleva el más refinado pensamiento, sabiendo que la grandeza de los pensadores que hemos abordado no deja de estar acompañada de cierta *fatalidad*, del dolor y de la soledad irremediable, que fue el precio pagado por mirar de frente una humanidad desnuda.

Años más tarde, Pessoa, en sus ensayos críticos, dedica gran parte de su tarea a describir su época, heredera de las grandes transformaciones que han tenido lugar desde el clasicismo griego y romano hasta comienzos del siglo XX. Estos cambios conllevan una nueva visión del mundo y, por tanto, un nuevo hombre en el que confluyen *fuerza, dinamismo y complejidad*, pero, sobre todo, en el que pueden leerse los signos de una *mentalidad enferma*.

En todo hombre moderno hay un neurasténico que tiene que trabajar. La tensión nerviosa se ha convertido en un estado normal en la mayoría de los individuos, en la marcha de las cosas públicas y sociales, la hiperexcitación ha pasado a ser regla (Pessoa, 2006:315).

Y es que en *la época de la ciencia positiva*, como la describe Pessoa, el vertiginoso cambio en la industria, las comunicaciones, el transporte y las actividades comerciales ocasiona, a su vez, un cambio en la experiencia humana, con el aumento de *contenidos mentales* y de sensaciones. De esta manera, la Modernidad trae consigo cambios sociales e individuales.

La *época de las máquinas* ha producido un individualismo excesivo, un ansia feroz de vivir en toda su dimensión la vida individual, un abandono consecuente y concomitante resultante del sentido moral, de las prisiones de la religión, de los llamados prejuicios que habían sido la base de la vida en los siglos anteriores (Pessoa, 2006:334).

De esta manera, el individualismo que va acompañado del *debilitamiento* del vínculo social y del *amor al lujo* (Pessoa, 2006:333) serán para Pessoa signos de esa nueva mentalidad, impregnada del contradictorio y ambiguo espíritu de la época; una época singular en la que se conjugan todas las características de la decadencia y todas *las características de una vida intensa y progresista* (Pessoa, 2006:317).

Así pues, en una época cargada de emociones, afectos y sensaciones, que se anteponen a la primacía de la razón, la proliferación de las sensaciones, la rapidez y la inestabilidad hacen del hombre un enfermo, atrapado entre el *progreso* y la *decadencia*;

un hombre que no encontrará ya amparo en aquellos ideales que lo soportaban y daban un sentido claro a su existencia.

La rapidez y la precipitación de la época lo han matizado todo. No se distinguen cuáles eran las fuerzas eternas operantes, cuáles eran los hombres dignos de guiarnos, cuáles las permanencias, las seriedades, los amparos y los apoyos (Pessoa, 2006:316).

Es interesante descubrir en el poeta portugués estas consideraciones sobre la cultura, que son muy próximas a las reflexiones de filósofos y pensadores a quienes muchas veces se adelanta, abriendo así un gran camino de pensamiento ampliamente explorado en el siglo XX, en el que se enfrenta una nueva era cargada de inestabilidad y desamparo. Pessoa advierte *la quiebra de los grandes ideales*, evidente en el “descenso en el nivel de los hombres representativos (...) y el desgaste de la superioridad de los hombres conductores” (Pessoa, 2006:317)¹⁶. Pero quizá lo más significativo de su propuesta radica en que esa caída del ideal, reflejada en la imposibilidad de distinguir un lugar firme, habitado por la seguri-

16 Estas consideraciones que hace Fernando Pessoa sobre la caída del ideal, el debilitamiento de los hombres conductores y la decadencia propia de la época moderna parecen retomar directamente el pensamiento nietzscheano. A su vez, este asunto será uno de los principales temas abordados por Sigmund Freud y sus sucesores, al enfrentar el malestar del sujeto en la cultura contemporánea. Desde allí partirán importantes desarrollos teóricos, como la reflexión lacaniana en torno al *nombre del padre*, su función, su debilitamiento y su posible *forclusión* (Lacan, 1992:107).

dad y el amparo, lleva consigo una afección propia, determinada por la proliferación de las sensaciones, de los afectos y de las formas inherentes a la cultura.

Fernando Pessoa intentará desde su escritura bordear ese afecto. Así, de la pluma de su semiheterónimo Bernanrdo Soares aparece un libro fragmentario e interminable, reunido bajo el designio del *desasosiego*, es este, quizá, el mayor legado que nos brinda la prosa pessoana. Sin embargo, el intento de nombrar esa afección propia del espíritu de su época no se resigna a este único término, y ve aparecer en la poesía una variedad de palabras que intentan nombrarla. Así, encontramos en la poesía de Álvaro de Campo la referencia insistente a la *saudade* propiamente portuguesa, al *cansancio*, al *tedio*, al *hastío*. Lo cual no deja de recordarnos ese *spleen* que habita la poética de Baudelaire, ese tedio infernal que, según el poeta francés, gobierna la vida moderna¹⁷.

Hacia un nuevo paganismo

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.

17 Lars Svendsen, en su libro titulado *La filosofía del tedio*, muestra cómo la acedia, el tedio, el hastío, se ha considerado un tema importante de análisis entre los pensadores. En la Modernidad, el tedio llega a concebirse como: "La más sublime experiencia de todos los humanos, expresión de que el espíritu es, en cierto sentido, mayor que todo el universo, a la vez, de ser la manifestación de la honda desesperación que provoca el hecho de no hallar nada capaz de colmar las necesidades sin límites del espíritu" (Svendsen, 2006:73).

*Subsisten, viven como vivieron, con la misma divinidad
y la misma calma.*

Antonio Mora.

En los ensayos críticos de Fernando Pessoa se evidencia que el pensamiento de Nietzsche está irremediamente presente en las reflexiones del poeta portugués sobre la moral, las enseñanzas de los clásicos y su tributo a la aristocracia antigua. Pero el mayor punto de acercamiento entre estos dos autores se encuentra en su decidida búsqueda de un retorno al paganismo antiguo¹⁸.

Es claro que el trabajo crítico emprendido por la filosofía en el siglo XIX frente a la moral conlleva una reflexión acerca del papel de las instituciones que hasta ese momento ejercían un poder regulador y moralizante en la sociedad. De esta manera, nos encontramos con el pensamiento de Marx, de Nietzsche, de Freud y de otros tantos que cuestionan directamente el lugar y la función de las instituciones en Occidente. Fernando Pessoa no estuvo ajeno a este pensamiento crítico y, de modo similar a Nietzsche, buscó a través de la escritura el retor-

18 Lo clásico, en un sentido, fue para algunos precursores del romanticismo objeto de aspiración, manifestado en el anhelo ideal de un retorno a la objetividad antigua. "La subversión de los valores clásicos en la civilización cristiana queda expresada fundamentalmente en la disociación entre lo físico sensible y la infinitud, que es atributo de la divinidad, en una determinación dualista de la experiencia que usurpa al conocimiento el derecho de anudar lo ideal con la naturaleza sensible. Con el rebajamiento de la materia empírica y de cuanto es objeto de nuestra experiencia sensible, la doctrina cristiana vino a abolir la identidad entre espíritu y materia" (Arnaldo, 2002, p. 207).

no a un cierto paganismo, lo cual marca su postura ético-estética particular.

En las notas sobre paganismo, el heterónimo Antonio Mora describe la manera como el cristianismo favoreció una mentalidad cuya característica principal es la concentración de la atención en el alma, lo que implica una inversión de los valores paganos, configurando una metafísica caracterizada por una profunda falta de atención y concentración en el mundo de las cosas y una estética en la que predomina la sensación a la inteligencia. Esta inversión es para Mora no una ruptura, sino una mutación, *una degeneración del paganismo grecorromano* (Mora, Pessoa, 2006:45). Esta degeneración¹⁹ se presenta cuando en la historia de las civilizaciones se antepone *la noción del alma y toda una serie de nociones espirituales* a la naturaleza y sus leyes, creando confusión e incomprensión frente a aquello que antes la naturaleza misma dictaminaba.

Pessoa-Mora afirma que el paganismo “es la religión que nace de la tierra, directamente de la naturaleza, que nace de atribuir a cada objeto su realidad verdadera” (Mora, Pessoa, 2006:124). El paganismo implica una inteligencia y una emoción *objetivista* de las cosas, sin embargo, no es materialista ni 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” (Mora, Pessoa, 2006:116). Así, mientras el cristianismo propo-

19 Tomando la referencia del escritor portugués João Gaspar Simões en su biografía *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación*, el poeta retoma el término degeneración de Max Nordau, un médico republicano que divulga las doctrinas de Lombroso (Simões, 1996:191).

ne una felicidad eterna, el paganismo no propone nada; mientras que el cristianismo da al hombre un valor eterno, el paganismo *solo lo considera como un episodio de la tierra* (Mora, Pessoa, 2006:117). El paganismo no es un humanismo, no es alegre ni triste, es, simplemente, una aceptación.

La marca que dejó en el hombre el olvido de la naturaleza, y que hizo necesario el refugio en el alma, es imborrable, ella misma se convierte en la gran causa del padecer humano. Todos somos en el fondo decadentes, salvo, quizás, esos que nacen teniendo una emoción y una inteligencia originalmente paganas, como es el caso del maestro Caiiro: *un pagano absoluto, el paganismo mismo* (Mora, Pessoa, 2006:146).

La imposibilidad de definirse como un espíritu pagano se manifiesta particularmente en la poesía de Álvaro de Campos, el cual deja ver entre sus líneas el debate constante de un alma amoral dominada solo por las leyes que dicta la naturaleza y un alma afectada de manera particular por el desbordamiento y la primacía de las emociones. Campos es, entonces, ese poeta decadente que encarna tanto los vestigios de un ideal pagano como las marcas imborrables del cristianismo en Occidente. Sin embargo, el poeta no olvidará conservar una actitud que es en sí el motor de toda la literatura pessoana, "una actitud enérgica, vibrante, llena de admiración por la Vida, por la Materia y por la Fuerza" (Campos, Pessoa, 2006:367). Una actitud que será propiamente lo que Pessoa llamará sensacionismo.

El sensacionismo representa la actitud estética en todo su esplendor pagano... Consigue ver la belleza de la moral, así como consigue comprender la belleza de la falta de moral. Esto no torna a ninguna

religión infalible ni tampoco equivocada... Un hombre puede recorrer todos los sistemas religiosos del mundo en un solo día, con perfecta sinceridad y trágicas experiencias del alma (Pessoa, 2006:326).

De este modo, el espíritu pagano y el sensacionismo devienen una misma cosa, esa fuerza necesaria para interpretar y al mismo tiempo hacer resistencia a su época, sabiendo que la suspensión del juicio moral, la indiferencia frente a la situación política y social, la suspensión de la voluntad y cierta quietud constituyen para el poeta condiciones necesarias, casi obligatorias para aquel que nace siendo artista.

Anteriormente veíamos cómo el arte no tuvo para Pessoa un fin social ni tampoco un fin político, no tuvo ética, filosofía ni estética definidas y tampoco pretendía definir alguna; en su lugar, el arte para el poeta es una fuerza en movimiento²⁰. Por tanto,

20 Esta consideración se manifiesta directamente en la escritura de Álvaro de Campos, específicamente en su ensayo *Apontamentos para uma esthetica não aristotélica*, donde escribe: “Creio poder formular uma esthetica baseada, não na ideia de *belleza*, mas na de *força*, tomando, é claro, a palavra *força* no seu sentido abstracto e *scientifico*; porque se fosse no vulgar, trata-se-hia de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de *belleza* () A arte, para mim, é, como toda actividade, um indicio da *força* ou *energia*; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da *força* que se manifestam na arte são as formas da *força* que se manifestam na vida. Ora a *força vital* é dupla, de *integração* e de *desintegração-anabolismo e katabolismo*, como dizem os *physiologistas*. Sem a coexistência e equilibrio destas duas *forças* não há vida, pois a pura *integração* é ausência da vida e a pura *desintegração* é a morte” (Campos, Pessoa, 2012:193).

su obra no se inscribe en ninguna de las corrientes existentes y solo una propuesta propia podría soportarla, una propuesta literaria que acogiera todas las demás aun siendo opuestas, que acogiera todos los estilos sin pretender hacer fusiones excéntricas, que hiciera del arte una forma de vida y no una doctrina para seguidores. De este modo surge el sensacionismo, heredero de las corrientes románticas, simbolistas y decadentes de la época, las cuales, no logran opacar su espíritu pagano, aquel que impide, precisamente, su adhesión definitiva a cualquier tipo de corriente o movimiento existente o futuro.

El reconocimiento de sus antecesores no fue para Pessoa el signo de adhesión a algún movimiento político, religioso o literario, por el contrario, sus esfuerzos estuvieron dirigidos a defender su pensamiento por fuera de todo movimiento o corriente que hiciese de aquel un proyecto común, una causa cualquiera. *Su manifiesto* fue un proyecto visionario dirigido al mundo entero, mas siempre fue el proyecto de un hombre que fue él mismo una multitud.



*La casa que pintaron de nuevo es más vieja
porque la pintaron de nuevo.*

Álvaro de Campos



2. Sentir todo de todas las maneras

*Hay una vaga brisa.
Pero mi alma está con lo que veo menos.
Con el paquebote que entra,
porque él está con la Distancia, con la Mañana,
con el sentido marítimo de esta hora,
con la dulzura dolorosa que en mí sube como una náusea,
como un principio de mareo, pero del espíritu.
Miro de lejos el paquebote, con una gran independencia
de alma,
y dentro de mí empieza a girar un engranaje lentamente.*

Álvaro de Campos

Este fragmento de la *Oda marítima* es viva muestra del trabajo de las sensaciones en el que consiste, para Fernando Pessoa, la escritura literaria. Se trata de tomar una sensación cualquiera y empezar a desmembrarla, a descomponerla a través de un análisis cuidadoso, tomando conciencia de cada una de sus partes. Estar atento a la llegada de aquellas nuevas sensaciones que vienen del recuerdo; estar atento a las sensaciones que el exterior

suscita, a las que el cuerpo impone y aquellas que el pensamiento determina y, con todas y cada una, crear nuevas sensaciones, eso es la creación literaria.

Partir de lo macro para ir a lo microscópico, *sentir como todos sienten, sentir de todas las maneras posibles*, hasta llegar a esa creación abstracta que es el poema. Hacer de las sensaciones materia sensible, capaz de tocar, de mirar, de oler, de degustar, de transformarse en infinitas y nuevas sensaciones, en eso consiste el hacer del artista, el cual, no es propiamente un trabajo guiado por la inspiración y, mucho menos, por la afección, es el arduo trabajo de la inteligencia, de la *conciencia*, el que hace de la emoción y del afecto una sensación artística.

En este capítulo dedicaremos nuestro esfuerzo a exponer algunos de los elementos más representativos del proyecto sensacionista de Fernando Pessoa, tal como lo hace el poeta en sus ensayos de arte y literatura. Esto nos permitirá, posteriormente, adentrarnos en la poética de Álvaro de Campos, la cual es, sin duda, el escenario por excelencia donde se realiza el gran proyecto del poeta portugués. Este heterónimo moderniza y a la vez exalta, a través de su espíritu frenético y convulso, el trabajo de las sensaciones. Ante todo, Campos es finalmente una escritura de sensaciones múltiples, diversas, contrarias, en la que no dejan de aparecer nuevos cuerpos de sensación; afectos y paisajes en movimiento, susceptibles *de devenir una persona entera* (Campos, 1998:233).

El sensacionismo, ¿una cosmovisión?

*Y yo el complejo, yo el numeroso,
yo las saturnales de todas las posibilidades,*

*yo el quebrar del dique de todas las personalizaciones,
yo el excesivo, yo el sucesivo, yo el...
yo el prolijo hasta de contingencias y parajes,
yo que he vivido a través de mi sangre y de mis nervios
todas las sensualidades correspondientes a todas las me-
tafísicas,
que he desembarcado en todos los pueblos del alma,
pasado en aeroplano sobre todas las tierras del espíritu,
yo el explorador de todas las regiones del raciocinio,
el creador de weltanschauungen.*

Álvaro de Campos

En un escrito de 1914 sobre *la literatura portuguesa moderna*, Fernando Pessoa esbozará su proyecto sensacionista, el cual parece en principio apoyar el movimiento de *renascença portuguesa* liderado por el saudosismo, pero que posteriormente se revelará como una de las invenciones más singulares, separada radicalmente de cualquier movimiento o corriente literaria.

Necesito explicar ahora qué es eso que llamo movimiento sensacionista. A un arte tan cosmopolita, tan universal, tan simétrico, 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 ha producido Egipto, Grecia, Roma, el Renacimiento y nuestra época. El arte, en lugar de tener reglas como las artes del pasado, pasa a tener solo una regla: ser la síntesis de todo. Que cada uno de nosotros multiplique su personalidad por todas las demás personalidades (Pessoa, 1985:127).

En su análisis sobre la literatura portuguesa y la situación de Portugal con relación al mundo, Fernando Pessoa se refiere, en primer lugar, al fracaso que hasta ese momento se ha tenido en la conformación de una *weltanschauung*, entendida esta como una conciencia del universo propiamente portuguesa, lo que implicaría tener *un cuerpo de pensamiento y arte propios* (Pessoa, 2006:308). Pessoa reconocerá el camino trazado por el saudosismo y vendrá a proponer el sensacionismo como la pieza clave para completar el proyecto que lanzaría la literatura portuguesa a toda Europa.

Una de las referencias más cuestionadas y comentadas por los críticos ha sido el anuncio casi profético de la venida de un Supra-Camões, detrás del cual Fernando Pessoa anunciaba su propia obra y la de sus heterónimos. Este anuncio no dejó de causar inquietud entre sus lectores por su atrevimiento, por su arrogancia o por ese aire megalomaniaco que le permea, sin embargo, hoy es claro que había algo cierto en él; Fernando Pessoa es hoy una de las mayores puertas de la literatura portuguesa.

Ahora bien, pensar en el aporte del poeta a la configuración de un pensamiento y un arte propiamente portugueses se hace aún más complejo, pues su obra no es la creación de una visión de mundo, sino el amasijo de muchas visiones de mundo hecho obra. Su paso rápido por varias corrientes y movimientos de la época es solo una muestra de ello, haber salpicado en tendencias simbolistas, saudosistas, paulistas y futuristas es solo una parte de su prolífera vida literaria, en la que es imposible alcanzar a definir una única conciencia, una única visión, una única manera de comprender el mundo y de hacer literatura.

Sigmund Freud, al aproximarse al concepto *weltanschauung*, sugiere que “una cosmovisión es una

construcción intelectual que soluciona de una manera unitaria todos los problemas de nuestra existencia a partir de una hipótesis suprema, dentro de la cual, ninguna cuestión permanece abierta, y todo lo que recaba nuestro interés halla su lugar preciso" (Freud, 1979b:146). Una cosmovisión supone, entonces, una explicación del mundo, aunque esté basada en un programa cuyo cumplimiento sea futuro, lo que brinda una cierta seguridad en la vida. En este sentido, para Freud, la ciencia y la religión son clara muestra de lo que implica una *visión de mundo*.

Si analizamos esta definición con relación al poeta portugués, se hace imposible identificar una cosmovisión. Ni en su vida ni en su obra Fernando Pessoa consolida una unidad. ¿Cuál sería esa hipótesis suprema en el centro de su pensamiento? Para algunos estudiosos, la obra de este poeta constituye un universo, para otros, una constelación, pero en relación con esta pregunta, la vida de Fernando Pessoa, es decir, su literatura, se revela más bien como una galaxia cuyo centro es un agujero negro, el cual, aunque vacío, mantiene, gracias a una fuerza atractiva e invisible, una cantidad de elementos heterogéneos y dispersos girando a su alrededor.

Aunque firme y apasionado, el pensamiento de Fernando Pessoa en torno a la política, a la religión, al arte, a la vida misma no llega a convertirse en esa hipótesis suprema de la que habla Freud. Sus brotes nacionalistas, su amor por el inglés y algunos escritores anglosajones, su amor por Lisboa y su misión de expandir a Portugal, su profesión como traductor, sus dotes de médium y su tendencia al ocultismo, todas estas y otras facetas de su biografía son esos asteroides que giran en torno a ese pequeño agujero que es Pessoa.

Por tanto, la literatura que en sí misma contiene la galaxia Pessoa está habitada por una cantidad de cuerpos indefinidos, cada uno dueño de un pensamiento y un arte propios. Cada heterónimo se inserta de manera diferente en el entramado que es la escritura de Fernando Pessoa, lo que de entrada relanza a la pregunta por el sujeto autor²¹, tornando incluso contradictorio hablar de una obra ordenada bajo un único nombre o de varias obras independientes con diferentes autores, pues es claro que a pesar de la heteronimia y todo el fenómeno que encierra, existe una fuerza de atracción bajo la pluma o la máquina de escribir, bajo la mano de un hombre, fuerza que no proviene de un único pensamiento ni de una única manera de sentir.

Algunos teóricos que se han ocupado de estudiar a Fernando Pessoa han dedicado gran parte de su tarea a encontrar puntos nodales que permitan una comprensión sobre este poeta y su literatura²². Aunque las nociones de paganismo y sensación se revelan fundamentales para la comprensión de la escritura de Fernando Pessoa y sus heterónimos, no se alcanza a concebir alrededor de ellas una cosmo-

21 En este caso sería importante retomar las consideraciones de Michel Foucault en su conferencia "¿Qué es un autor?", en la cual plantea la diferencia entre un sujeto autor y aquello que él introduce como función- autor (1999:329).

22 Se destacan los trabajos de Ángel Crespo en los que se profundiza sobre la noción de paganismo en Pessoa, desde la que se intenta descifrar una lógica de la obra y del fenómeno de la heteronimia (Crespo, 1984). Tomando otra vía, el filósofo y ensayista portugués José Gil ha realizado un intenso trabajo acerca del problema de la sensación y la función determinante de esta en la creación literaria y artística (Gil, 1996).

visión, pues encontramos que para cada uno de los personajes que conforman el *drama em gente* pessoano, estas nociones cobrarán un valor diferente.

Tampoco el sensacionismo se podrá entender como una cosmovisión, ya que desde su *único principio* –el cual es no tener principio alguno–, como lo advierte el mismo Pessoa, la pluralidad, la apertura y la síntesis parecen contradecir los principios mismos de una *weltanschauung*, la cual implicaría definir una manera unitaria de dar respuesta a los problemas fundamentales de la existencia, haciendo que en ella “ninguna cuestión permanezca abierta, y todo aquello que recabe nuestro interés halle su lugar preciso” (Freud, 1979b:146). Si bien el sensacionismo se propone como un arte cosmopolita, su identidad está cifrada en su apertura, en la inclusión, no en la exclusión, esto hace que el sentir que constituye su centro sea un centro extremadamente difuso, que cobra el matiz que cada hora y que cada alma heterónima le concede.

Una actitud abierta y no limitada

No hay criterio de verdad más que en no estar de acuerdo consigo mismo. El Universo no está de acuerdo consigo mismo, porque pasa. La vida no está de acuerdo consigo misma, porque muere. La paradoja es la fórmula típica de la naturaleza. Por eso, toda verdad tiene una forma paradójica.

Fernando Pessoa

Hemos visto que Fernando Pessoa perfila una actitud literaria que, sin formar efectivamente un movimiento o escuela ni una *weltanschauung*, logra hablar no solo a Portugal, sino a toda la civilización,

sobre una nueva forma de concebir y hacer literatura. Es así como nace el sensacionismo, el que tendrá como principio –sin tener principio alguno– la pluralidad, la apertura y la síntesis de *un todo en un todo* Universo.

La propuesta sensacionista de Fernando Pessoa, esbozada fragmentariamente en varios apartados de sus escritos críticos y ensayos, alberga en sí misma la paradoja, la contradicción, la negación de la negación, desde la que se propone una actitud firme, mas no determinada por ningún tipo de presupuestos en relación con las ideas, con la forma, con el estilo, con la moral, y en la cual, la sensación es el centro, pero un centro móvil y cambiante, a partir del que se generará todo un trabajo de descomposición y análisis hasta llegar a la expresión de una sensación artística.

El sensacionismo surge como *una actitud estética*, de modo que no se propone conformar una escuela o corriente literaria desde la cual se promueva una idea determinada del arte, más bien, “el sensacionismo cree que el arte no deba ser determinada cosa”, nos dice Pessoa (Pessoa, 2006:311). La expresión artística no ha de estar condicionada ni por el contenido que alberga ni, mucho menos, por un estilo particular, pues parte de la premisa de que el arte no tiene un fin moral ni político, ya que su naturaleza le ordena crear y no predicar ninguna ideología. Cada *idea o sensación* determina su propia forma de decirse, contrario a lo que proponen diferentes movimientos literarios que le anteceden, en los cuales se ve condicionada la escritura por un parámetro de estilo con forma predeterminada. El sensacionismo, entonces, se plantea como “*una actitud literaria abierta y no limitada, en la cual se admiten todas las demás corrientes, con la condición de no aceptar a ninguna se-*

paradamente" (Pessoa, 2006:311). Esta consideración debe ser tomada con cautela a la hora de enfrentar la obra de Fernando Pessoa, pues algo que parece en un primer momento una postura reduccionista, realmente es el núcleo de su particular complejidad. Es por ello que debe ser entendida desde los textos de teoría y crítica literaria donde se expone la idea, pero, sobre todo, ha de ser leída a la luz de la obra poética misma, en la que se reconoce efectivamente la actitud sintética y siempre original en el trabajo de las sensaciones y con las sensaciones.

Retomando, entonces, algunos de los ensayos críticos de Fernando Pessoa sobre el arte y su propia experiencia literaria, la cual, en efecto, desborda y sobrepasa todo intento teórico, el autor comienza con un rápido análisis acerca de los cambios que se han producido en el arte a causa de grandes acontecimientos históricos, como la transición de la cultura grecorromana al cristianismo, el Renacimiento, el romanticismo y, por último, la aparición de las corrientes vanguardistas de su tiempo.

Para Pessoa, cada época trae modos particulares de establecer una relación entre el hombre que siente y que toma conciencia de ese sentir y los objetos de la realidad. Siguiendo esta premisa, inicia el recorrido, un tanto rápido y poco detallado, que acompaña el paso de la civilización grecorromana hasta la Modernidad tal como la concebimos en Occidente. En esta exposición, Pessoa identificará los sucesos que infringieron cambios significativos en la forma como se presenta en el hombre esta relación entre la sensación y su objeto, lo cual implica cambios considerables en la concepción del arte mismo.

Comienza, entonces, por señalar que en los griegos existía una relación directa entre la sensación y su objeto, la cual se irá desarticulando paulati-

namente al instalar entre estos dos polos nociones espirituales como *el alma*, y con ella, *lo ultrahumano*, *lo divino*, *lo invisible*, que vendrán a sustituir a la *Naturaleza* misma. Para el autor, el cristianismo hace que toda la atención se concentre en el alma, lo cual produce un cambio en las expresiones artísticas, de eso da fe el Renacimiento, a partir del cual, “los poetas cantan indirectamente las cosas, viéndolas a través de su Emoción” (Pessoa, 2006:301). Así, el arte griego, que era el arte de la *armonía*, del *equilibrio*, del *hecho*, de la *acción* humana, dará paso al *arte de la sensación*; entendiendo por sensación “un sentimiento de lo exterior, de lo físico, que está siempre acompañado por una consciencia de lo interior, de lo psíquico” (Pessoa, 2006:302).

De esta manera, el hombre que centraba su atención en el mundo exterior, desde el cual comprendía su propia naturaleza, pasa a mirar el mundo que lo rodea a través del prisma de su propia alma, llegando así al momento en el que “la sensación pasa a ser la realidad primordial, lo cual implica que el objeto exterior deja de ser independiente de la sensación, pasando a ser sentido solo como sentido” (Pessoa, 2006:303).

Entre las líneas de este recorrido, sin fijarse a un momento específico ni a una tendencia particular, se pueden ir identificando los signos de una nueva concepción de arte, que, retomando aspectos de las corrientes precedentes y desde una mirada enteramente nueva, conformarán el proyecto sensacionista como tal. Vemos, entonces, que aunque en la literatura que constituye el *drama em gente* pessoano se evidencia un marcado interés por el ideal griego, la propuesta sensacionista es, necesariamente, heredera de su tiempo y de lo que el mismo autor llama *decadencia o degeneración* de la cultura grecorromana.

Si retomamos la premisa según la cual el sensacionismo es una actitud estética que *admite todas las corrientes literarias que lo preceden sin tomar a ninguna de ellas de manera separada*, entendemos por qué Pessoa, lejos de hacer una crítica que implique el rechazo a sus antecesores, vuelve a cada corriente identificando las marcas que cada época y cada pensamiento han dejado en su propia escritura y, en lugar de hacer una propuesta basada en determinismos, despliega una poética de la apertura. Así, Pessoa retoma algunas de las corrientes más influyentes en el arte y de ellas identifica elementos próximos a su proyecto y aquellos que por algún motivo se alejan.

Para empezar, retoma una de las corrientes artísticas más influyentes en Europa: el clasicismo. El sensacionismo acepta del clasicismo la preocupación intelectual, pero rechaza su determinismo en la forma, según la cual, todos los asuntos deben ser tratados en el mismo estilo, en el mismo tono, *con la misma línea exterior*. Para el sensacionismo no hay un estilo que determine la expresión, ya que cada idea, cada sensación tiene que ser expresada de una manera diferente de aquella que exprese otra, haciendo que todos los estilos sean admisibles. Por otra parte, el sensacionismo no acepta la idea propagada por el clasicismo según la cual en el arte no puede intervenir *el temperamento del artista*. Para Fernando Pessoa, en cambio, el temperamento constituye uno de los elementos determinantes en ese organismo complejo que constituye toda *sensación*.

La preocupación por la visión clara, como la preocupación de la expresión simplificada, a veces es un error estético. No todo es claro en el mundo exterior. El sensacionismo no acepta del clasicismo su idea básica: la de que la intervención del temperamento

del artista debe ser reducida al mínimo [...] El artista interpreta a través de su temperamento, no en lo que ese temperamento tiene de particular, sino en lo que tiene de universal o universalizable (Pessoa, 2006:319).

Retomando otras corrientes, el sensacionismo acepta del romanticismo su preocupación pictórica, su sensibilidad *simpatética*, pero rechaza su idea básica del *momento de inspiración*. Para Fernando Pessoa, la obra *nace construyéndose* y es el artista quien a través de un espíritu disciplinado debe efectuar en el instante un trabajo sobre la sensación, la cual es el objeto mismo del arte. Por otra parte, el sensacionismo retomará del simbolismo su sensibilidad analítica y los estudios profundos de los estados del alma, sin aceptar nunca *la subordinación de la inteligencia a la emoción* (Pessoa, 2006:320), característica heredada del romanticismo. Es importante señalar que aunque para Pessoa la creación artística está basada en la sensación, que no es concebida por fuera de los alcances de la conciencia y de cierto trabajo intelectual, a través del cual, esta sensación se torna sensación artística como tal²³.

De esta manera, se puede ver cómo el poeta retoma de las corrientes que le preceden aspectos que

23 Este planteamiento del poeta portugués coincide, de alguna manera, con las consideraciones hechas por Charles Baudelaire en su ensayo crítico "El arte romántico. Algunos de mis contemporáneos", donde escribe: "La sensibilidad del corazón no es favorable en absoluto al trabajo poético. Una extrema sensibilidad del corazón hasta puede perjudicar en este caso. La sensibilidad de la imaginación es de otra naturaleza; sabe elegir, juzgar, comparar, huir de esto, buscar aquello rápidamente, espontáneamente" (1961:719).

aportan a su invención sensacionista, reafirmando algunas de sus concepciones sobre el arte, pero en lugar de hacer de su propuesta un eclecticismo ilimitado, traza límites que cada vez la tornan más y más compleja.

Las sensaciones de lo abstracto

Substitúyete siempre a ti mismo. Tú no eres bastante para ti. Sé siempre imprevisto por ti mismo. Sucédete ante ti mismo. Que tus sensaciones sean meros acasos, aventuras que te suceden. Debes ser un Universo sin leyes para que puedas ser superior.

Fernando Pessoa

Mi inteligencia se ha vuelto un corazón lleno de pavor y es con mi idea que tiemblo, con mi consciencia de mí, con la substancia esencial de mi ser abstracto.

Álvaro de Campos

Dentro de los textos críticos de Fernando Pessoa sobre el sensacionismo, se pueden identificar aspectos claves para su comprensión. Anteriormente nos referimos a la apertura en relación con el estilo y con la primacía de la sensación, lo que no equivale, en este autor, a la subordinación del intelecto a la emoción. Sin embargo, estos textos, además de aportar ciertas claridades, también generan en el lector algunas preguntas: La primera que surge es ¿cómo entender en la propuesta sensacionista de Fernando Pessoa nociones tales como emoción, sensación, inteligencia y conciencia?

La propuesta sensacionista reconoce como fundamento la primacía de la sensación en el arte, ante-

riormente hicimos referencia a la sensación como un efecto “de lo exterior, de lo físico, que está siempre acompañado por una consciencia de lo interior, de lo psíquico” (Pessoa, 2006:302). Más adelante, nos daremos cuenta de que para el poeta la sensación puede tener tres naturalezas distintas: hay sensaciones que vienen aparentemente de lo exterior, que constituyen el objeto mismo de la ciencia; hay otras, en cambio, que vienen aparentemente de lo interior, que se consideran objeto de la filosofía, y hay una tercera naturaleza de la sensación que se construye en el espacio intermedio, entre el campo de la realidad exterior y de las emociones propiamente internas, las sensaciones de lo abstracto. El arte se ha de encargar de estas últimas; un objeto completamente nuevo, un universo abstracto dinámico y en constante movimiento, que es el resultado del trabajo de la conciencia sobre las sensaciones de lo exterior y de lo interior.

El fin del arte sería *la organización* de las sensaciones de lo abstracto, lo cual implica un arduo trabajo de descomposición de las sensaciones en sus múltiples elementos, reconociendo aquello que resuena desde el interior y aquello que parece formar parte de una realidad externa, dando origen así a una nueva dimensión. De esta manera, el arte se convierte en “una tentativa de crear una realidad enteramente diferente de aquella que las sensaciones aparentemente de lo exterior o lo interior sugieren” (Pessoa, 2006:321).

Para Fernando Pessoa, el arte apunta a crear esta otra realidad obedeciendo a condiciones del mundo exterior y a condiciones de la *emoción, impresión que los sentimientos exclusivamente internos producen*. El arte sería “la concretización abstracta de la emoción o la concretización emotiva de la abstracción” (Pessoa, 2006: 321), pues debe crear una realidad

análoga a la que producen los objetos del exterior, contando con la materia prima de la *emoción*. “La emoción, para que tenga relieve, tiene que ser dada como realidad, pero no realidad concreta, sino realidad abstracta” (Pessoa, 2006:321). De este modo, la creación artística debe consolidarse como un todo en sí mismo, armónico y organizado, encajando, a su vez, de manera armónica en el todo de la naturaleza. El arte crea un objeto limitado y distinto a los demás, pero no un objeto inmóvil e inerte, ya que el arte es dinámica por definición, “un poema es un ente vivo” (Pessoa, 2006:312).

Por tanto, el arte busca *objetivar la sensación* hasta hacer de ella una *realidad abstracta*, lo cual conlleva una inversión en los términos tan utilizados en la ciencia del siglo XIX y XX. Pessoa propone el arte como la creación de un todo objetivo, lo cual no se puede confundir con el objetivismo empírico y positivo de la ciencia.

La ciencia es definida por el autor como *una interpretación subjetiva de impresiones objetivas*, siendo precisamente subjetiva por ser *una conclusión que el individuo saca a partir de cierto número de fenómenos*. El arte, en cambio, se plantea como una interpretación objetiva de una impresión subjetiva, “siendo el elemento subjetivo del arte una originalidad como criterio objetivo” (Pessoa, 2006: 335). Así pues, para Pessoa, la objetividad no se reduce a referir un objeto concreto, observable por un gran número de personas, sino que la objetividad es una interpretación que se hace más perfecta, en cuanto logra *conservar todas las relaciones del objeto interpretado, hasta hacer olvidar el objeto mismo* (Pessoa, 2006:337). A partir de estas consideraciones, es importante resaltar cómo el arte no se reduce a un objetivismo ni a un subjetivismo, sino que constituye una experiencia que

desborda ambos registros, dando lugar a una nueva visibilidad poética de la sensación.

Dentro de los planteamientos teóricos de Fernando Pessoa sobre el sensacionismo, se puede ver que la primacía de la sensación no se reduce a darle un lugar central como materia prima del arte, sino que, más allá de esto, todo objeto, toda idea, toda emoción es finalmente una sensación. No hay realidad, sino *sensaciones artificialmente coordinadas*; no hay emoción, sino *sensaciones de emoción*, por lo tanto, cuando nos enfrentamos al campo de la realidad externa o interna, nos enfrentamos directamente al campo propio de las sensaciones. Pessoa quiere mostrar que *todo objeto es una sensación*, y que el arte, al ser *la conversión de una sensación en objeto*, no hará más que crear nuevas sensaciones (Pessoa, 2006:318).

Vemos, pues, que la sensación no es una unidad simple para el poeta portugués, sino una estructura compleja, compuesta por varios elementos provenientes de aquel que la experimenta y algunos otros provenientes del medio externo. Si retomamos la imagen pessoana del *cubo de las sensaciones*, encontramos que toda sensación consta, al menos, de seis elementos: a) la sensación del Universo exterior, b) la sensación del objeto del que se toma conciencia en aquel momento, c) las ideas objetivas asociadas a este objeto, d) las ideas subjetivas asociadas al mismo, el estado de espíritu que se tiene en aquel momento, e) el temperamento y base mental de la entidad perceptiva y f) el fenómeno abstracto de la conciencia (Pessoa, 2006:341-342). De esta manera, toda sensación es compleja y está compuesta por algo más que el elemento simple en que parece consistir.

De tal modo, que entre la sensación y su objeto aparece una serie de nociones intermedias como: *las*

ideas objetivas que se tienen del objeto, las ideas subjetivas en relación con el mismo, los recuerdos de objetos análogos, la sensación del estado de alma, la sensación primitiva de la personalidad, que quizá se asocia a eso que el autor llama temperamento o base mental de la entidad perceptiva. De esto se deduce que en la estructura compleja que es la sensación, el objeto mismo deviene sensación y solo podrá ser reconocido a través de la puesta en marcha de esa máquina en que se convierte el poeta, en la cual, la consciencia vendrá a ocupar un lugar central, liderando el proceso de interpretación de las sensaciones.

El trabajo de las sensaciones

El sentimiento abre las puertas de la prisión en que el pensamiento encierra el alma. La lucidez solo debe llegar al umbral del alma. En las mismas antecámaras del sentimiento está prohibido ser explícito. Sentir es comprender, pensar es errar. Comprender lo que otra persona piensa es no estar de acuerdo 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.

Fernando Pessoa

Hemos visto cómo para Fernando Pessoa toda sensación es un ente complejo e intermedio compuesto por elementos dinámicos, aportados desde el interior y desde el exterior de aquel que siente.

Toda sensación está compuesta al menos por cuatro elementos: a) la sensación del objeto sentido, b) el recuerdo de los objetos análogos y otros que inevitable y espontáneamente se unen a esa sensación, c) la

vaga sensación del estado del alma en que tal sensación se siente y d) la sensación primitiva de la personalidad de la persona que siente (Pessoa, 2006:340).

Ahora bien, según el poeta, el trabajo con las sensaciones se puede hacer de tres maneras: eliminando de ellas todos los componentes individuales para retomar solo los componentes universales, lo cual sería propiamente un trabajo intelectual a la manera de los clásicos. Exaltando los componentes individuales como lo haría el romántico²⁴ o “dando a cada emoción o sensación una prolongación metafísica o racional, de suerte que gane inteligibilidad” (Pessoa, 2006:145). Esta última es la propuesta sensacionista.

Es necesario detenerse en este punto para comprender el proceso complejo que el autor define aquí como *prolongación metafísica o racional de las sensaciones*, por el cual una sensación se tornará una sensación abstracta, es decir, artística. Aunque Pessoa habla de un proceso racional liderado por la conciencia, este no es equivalente al proceso de pensamiento. “*Pensar es errar, pensar es limitar, es excluir*”, nos dice Pessoa (2006:339). El arte ha de comunicar *el valor* de lo que se siente, debe hacer sentir lo que se siente, liberando el *alma de la prisión del pensamiento*. El artista está llamado a sentir, a comprender el universo a través de su sensación y a trabajar hasta esculpir sensaciones abstractas, a través del proceso que el autor define como intelectualización. “Sentir

24 Javier Arnaldo en su ensayo “Sobre el movimiento romántico” afirma que “el arte moderno conformó una cultura del anhelo, en la que predomina, frente a la objetividad antigua, la subjetividad” (Arnaldo, 2002: 208).

es crear. Sentir es pensar sin ideas, y por eso sentir es comprender, puesto que el Universo no tiene ideas" (Pessoa, 2006:338).

¿Qué es entonces sentir según Fernando Pessoa? Si intelectualizar una sensación implica pensar sin ideas, ¿cómo se da este proceso? Lo primero que salta a la vista es que para el autor la conciencia tenía un papel central, pero en este punto surge la pregunta, ¿es la conciencia un proceso propiamente dicho o un lugar en el cual se desarrolla este proceso?²⁵ Según Pessoa, el trabajo de la sensación consta al menos de tres fases: en un primer momento se tiene la sensación puramente tal, la cual pasará a ser intelectualizada en un segundo momento al tomar conciencia de esa sensación, lo que le dará *un valor y, por tanto, un cuño estético*. Finalmente, se llega a un tercer momento en el que se genera una conciencia de esa sensación artística ya antes intelectualizada, es decir se genera una conciencia de la conciencia de la sensación, dando como resultado

25 Es sabido que a principios del siglo XX el tema de la conciencia, abordado ampliamente por la filosofía, toma fuerza en corrientes de pensamiento como el psicoanálisis freudiano. La comprensión y el abordaje de la conciencia será el asunto determinante desde el cual el psicoanálisis se separará definitivamente de las corrientes médicas y psicológicas. En un primer momento, y aún bajo la influencia de la neurofisiología, la conciencia, para Freud, estaba referida a una instancia psíquica que contenía huellas mnémicas susceptibles de devenir fuerza motora -pensamiento y acto- (Freud, 1979d:530). Años más tarde, reelaborará estos presupuestos tratando la conciencia como una cualidad de las representaciones anímicas, lejos de pensarla como instancia o sustrato orgánico. Estas elaboraciones determinan su praxis sobre *el inconsciente*, centro del aparato psíquico y objeto de la interpretación psicoanalítica.

una intelectualización de una intelectualización, lo que le dará a la sensación la posibilidad de ser expresada (Pessoa, 2006:340).

Este proceso de intelectualización implica, en primera instancia, la descomposición de la sensación en sus elementos constitutivos, análisis que puede ser instintivo o dirigido, descomposición que *va de lo macroscópico a lo microscópico, para detenerse finalmente en aquello minúsculo, en lo molecular, en aquello que será más intenso, cuanto más pequeño sea* (Gil, 1996:19). En una segunda fase del proceso de intelectualización, Pessoa hace referencia a todos los elementos que vendrán a añadirse conscientemente a la sensación; elementos que antes no estaban asociados a ella, se ligan, haciendo cada vez más difuso el objeto concreto del cual parte. Este proceso es analizado de manera rigurosa por José Gil en su estudio *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, donde afirma:

Fernando Pessoa insiste mucho en el carácter abstracto del arte: intelectualizar la sensación es abstraer de ella un perfil, una línea que permita ligarla a otras sensaciones o contenidos psíquicos; y eso equivale a tornar carnal, sensible la idea, que a través de detalles ínfimos, da a conocer el lazo íntimo entre varias cosas. Estamos ya en el plano del sueño o la literatura (1996:38)²⁶.

26 En el texto de Gil, se lee: "Fernando Pessoa insiste muito no carácter abstracto da arte; intelectualizar a sensação é abstrair dela um perfil, uma linha que permita ligá-la a outras sensações ou conteúdos psíquicos; e isto equivale a tornar carnal, sensível, a ideia que, através de detalhes ínfimos, dá a conhecer o laço íntimo entre varias coisas. Estamos já no plano do sonho e da literatura" (Gil, 1996:38).

De esta manera se llega a un tercer momento en el que, siguiendo a Pessoa, “se falsea la sensación para obtener un efecto definido que en ella no existía primitivamente” (Pessoa, 2006:341). En ese momento, la sensación que antes se encontraba en estado puro deviene creación artística, objeto abstracto que toma cuerpo en la escritura. Este es el proceso de objetivación, en el cual, una *impresión o idea* se reduce a la categoría de objeto, un objeto análogo al que ocupa el mundo exterior. Recordemos que para Pessoa no se trata aquí de un objeto concreto, se trata de un objeto *real, limitado y distinto*, que por su naturaleza tendrá la capacidad de suscitar nuevas emociones y de desencadenar nuevas sensaciones.

Sentir una puesta de sol como “un fenómeno intelectual”, que provoque automáticamente una emoción poética; soñar a partir del color de un vestido, desencadenando sensaciones con palabras y frases. He aquí su objetivo: en el límite, sentir cómo se escribe un poema, vivir cómo se compone una obra de arte (Gil, 1996:21)²⁷.

Por tanto, *conciencia e intelectualización* constituyen dos nociones indispensables para Pessoa cuando intenta dar cuenta del proceso en el que las sensaciones se descomponen y se *esculpen* hasta llegar a ser artísticas. Sin embargo, debemos nuevamente advertir que estas dos nociones deben ser leídas a la

27 “Sentir uma pôr-do sol como um “fenómeno intelectual” que provoca automaticamente uma emoção poética; sonhar a partir da cor de um vestido, desencadeando sensações com palavras e frases “ eis o objetivo; no limite, sentir como se escreve um poema, viver como se compõe uma obra da arte” (Gil, 1996: 21).

luz del texto mismo, ya que desde un enfoque positivista –que va de la neurociencia hasta la psicología–, estas dos nociones estarían ligadas a un proceso racional en el hombre que se pretende objetivo y concreto, el cual se opone por definición a esa otra dimensión anímica que sería propiamente la emoción. Fernando Pessoa, en cambio, parece disolver esta frontera haciendo de la conciencia una máquina sintiente y de la inteligibilidad la capacidad de volver abstracta una sensación.

Pessoa no asume la conciencia como una función o una propiedad, sino como “un medio filtrante y reductor de lo sensible” (Gil, 1996:34), dotado por naturaleza de un cierto poder de abstracción. Para el poeta, la conciencia es el medio sensible por excelencia, es el medio propicio para filtrar y permitir nuevas asociaciones del material sensible, haciéndolo abstracto y, con ello, materia de expresión.

La *prolongación metafísica* o racional será, por tanto, la creación de nuevas sensaciones en las que confluyen tanto lo que parece venir del mundo exterior como lo que procede del interior del alma, constituyendo un pliegue en una única superficie. José Gil advierte que en la obra de Fernando Pessoa existe una continuidad entre el espacio interno de la sensación y el espacio externo de lo sensible, haciendo que el espacio de la sensación sea el *espacio del cuerpo mismo* (Gil, 1996:28)²⁸. *El sensacionismo apunta a crear un arte de una sola dimensión*, nos dice Pessoa (2006: 243), afirmación fundamental, ya que en la escritura

28 “Uma vez abolidos estes limites, constitui-se um espaço único que já nao separa estas categorias; o que antes aparecia como interior (uma emoção) dá-se agora no exterior (visível) como uma forma” (Gil, 1996: 28).

de Álvaro de Campos se evidenciará cómo la palabra poética se construye como esa otra dimensión, donde confluyen tanto lo exterior como lo interior, permitiendo la emergencia de las sensaciones de lo abstracto.

Fernando Pessoa, una máquina de sentir

Acostumbrado a no tener creencias ni opiniones, no fuese a debilitarse mi sentimiento estético, en breve terminé por no tener ninguna personalidad, excepto una personalidad expresiva, me transformé en una mera máquina apta para expresar estados de espíritu tan intensos que se convirtieron en personalidades, e hicieron de mi propia alma la mera cáscara de su apariencia casual.

Fernando Pessoa

Contando con la pluralidad y la primacía de la sensación, el sensacionismo se propone efectivamente como una actitud literaria abierta y no limitada. Sin embargo, si retomamos la propuesta inicial –en la que Pessoa plantea que el sensacionismo acepta todas las corrientes sin aceptar a ninguna separadamente–, encontramos que es precisamente gracias a esa apertura parcial, y a la vez generalizada, frente a las corrientes o movimientos de su época que su propuesta no es reducida a ningún *ismo* o corriente existente o futura.

El único principio del sensacionismo, sabiendo que este no tiene principio alguno, es *sentir todo de todas las maneras* (Campos, Pessoa, 1998:261), principio que lleva implícita la razón por la cual Fernando Pessoa finalmente no se suscribirá literariamente ni

permanecerá en ninguno de los *ismos* a los cuales se aproxima, pues su comprensión y compromiso poético con la sensación así pensada se hace irreductible a cualquier intento de formar una escuela o un movimiento artístico. Pero más allá de esto, *sentir todo de todas las maneras* será la clave misma para comprender el proceso por el cual Fernando Pessoa hace de una sensación cualquiera una creación artística. Ese principio, que llama la atención por su simplicidad, describe no tanto una fórmula para hacer literatura, sino la manera como el escritor se inventa a sí mismo a través de su escritura.

Para José Gil, este principio poético se encuentra subordinado a dos exigencias fundamentales, la primera de ellas es volver literarios los órganos de los sentidos, y la segunda, ser capaz de múltiples devenir-otros. "El poeta tenderá a transformarse en una máquina de sentir literariamente, captando en el origen sensaciones ya analizadas, trabajadas por el lenguaje" (Gil, 1996:20)²⁹. Pessoa planteaba la imposibilidad que tiene el hombre para acceder a las cosas del mundo y a las emociones en su estado puro, teniendo acceso solamente a sensaciones de sensaciones, lo que es, sin duda, el efecto primitivo del lenguaje sobre la realidad; sin embargo, la propuesta del autor está dirigida a deshilar la

29 Escribe Gil: "Sentir todo de todas as maneiras, instituí-se assim como principio poético o principio primitivo da arte poética pessoana. Encontram-se-lhe imediatamente subordinadas duas exigências: Tornar literários os órgãos dos sentidos e ser capaz de múltiplos devir outros. (...) O poeta tendera a transformar-se em máquina de sentir literariamente, captando na origem sensações já analisadas, já trabalhadas pela linguagem" (Gil, 1996:20).

sensación hasta deshacer el trabajo que el lenguaje mismo ha realizado sobre ella. De esta manera se llega a la materialidad de la sensación, que finalmente es cuerpo, y a la vez letra. Tornar artísticas las sensaciones implica, además de volver literarios los órganos de los sentidos, esculpir con las sensaciones la palabra poética, que a su vez se tornará ella misma sensación.

Poder devenir otro es la segunda condición para acceder a ese principio poético que plantea el sensacionismo pessoano: "Solo se refinan las maneras de sentir, solo se siente por medio de un artificio, cuando se deja de ser un yo de contornos precisos" (Gil, 1996: 21)³⁰. Fernando Pessoa es el gran maestro de la imposibilidad de definirse como un yo establecido, y esa desestructuración del yo permite al autor plantear el arte como el terreno propicio para la experimentación, laboratorio, en palabras de Gil, en donde puedan crearse nuevos sujetos y, con ellos, nuevas formas de sentir.

En este punto no puede eludirse el rasgo fundamental de la literatura pessoana: su heteronimia. Y es que cuando hablamos de sensacionismo, es inevitable referirse al *drama em gente* que fue Fernando Pessoa, con sus diferentes voces y rostros, porque para el poeta el sentir implicaba necesariamente fragmentarse, multiplicarse, *sentir todo de todas las maneras*, existir siempre en otro, un otro que era él mismo y, de esta manera, logró realizar su sentencia de *substituirse a sí mismo, sucederse a sí mismo*, hasta volverse un universo tan complejo como inabordable.

30 "Só se refinam as maneiras de sentir, só se senti por meio de um artificio, quando se deixou de ser um "eu"-de contornos precisos" (Gil, 1996:21),

Fernando Pessoa deviene así *máquina de sentir*, capaz de crear estados de alma, personalidades, volviéndose él mismo *una mera cáscara de su apariencia casual*. Es decir, el trabajo de las sensaciones supone escudriñar en la sensación, descomponiéndola hasta perderse en ella. Un pequeño barco visto desde el muelle se convierte, en el mismo acto de escribir, en un navío de piratas, una náusea en la garganta, la infancia nunca vivida, el espíritu de un hombre solitario parado en el muelle de una ciudad que despierta, tal como lo veremos en la escritura de Álvaro de Campos. El poeta se descompone en cada imagen, habita diferentes cuerpos, para encontrar, finalmente, que su propia alma está vacía.

Entonces, queda el poema. Un cuerpo frágil y compacto, un cuerpo de palabras, en el que confluye todo el maremagno de la sensación, para hacerse él mismo sensación y es a partir de allí, de este nuevo cuerpo-palabra, de donde se verá surgir el personaje heterónimo, pues aunque en la experiencia poética de Fernando Pessoa no es preciso hablar de un antes y un después, se puede ver cómo el poema nace y luego, a través de sus letras, como producto de un reconocimiento, se va creando el personaje y, con él, un nombre, un rostro, una historia que le constituye³¹.

31 En la carta a Adolfo Casais Monteiro, sobre la génesis de los heterónimos, se puede leer: "Se me ocurría un dicho ingenioso, absolutamente ajeno, por un motivo, u otro, a quien yo soy, o supongo que soy. Lo decía inmediatamente, espontáneamente, como siendo de cierto amigo mío, cuyo nombre inventaba, cuya historia añadía, y cuya figura-cara, estatura, indumentaria y ademán inmediatamente veía yo ante mí. Y así, hice y propagué varios amigos y conocidos, que nunca existieron, pero que, aún hoy, a cerca de treinta años de distancia, oigo, siento, veo. Repito, oigo, siento, veo" (Pessoa, 1990:323).

De este modo, el 8 de marzo de 1914, luego de escribir de un tirón, parado junto a una cómoda, *El guardador de rebaños*, Fernando Pessoa verá surgir a su maestro Alberto Caeiro. A partir de ese día, *día triunfal* como lo llama, se recompondrá ese nuevo universo pessoano. Reconocerá entonces viejos amigos suyos como a Álvaro de Campos, a quien dio vida a raíz de cierta broma que quiso jugarle a su amigo Mario Sá-Carneiro; reconocerá, igualmente, a Ricardo Reis, a quien, por el año de 1912, vio surgir de un cierto número de poemas de índole pagano, y a otros tantos que comenzaron indiscretamente a apropiarse tanto de sus notas como de su vida. Así, aparecen en la literatura pessoana una multiplicidad de nombres que quizás aún no se terminan de identificar, heterónimos nacidos de la correspondencia de la infancia, de sus trabajos de corte nacionalista u ocultista, de sus textos de crítica filosófica y de sus diarios.

¿Y quién es, entonces, Fernando Pessoa en ese universo de letras-sensaciones, de poemas-cuerpos? Fernando Pessoa es, en sí mismo, una literatura, una *máquina de sentir* que le permitió fragmentarse, multiplicarse para devenir con las cosas del mundo, devenir múltiples rostros, devenir cuerpo de la escritura, devenir palabra³².

32 El término devenir es de uso corriente en el pensamiento filosófico, desde Grecia hasta la Modernidad se encuentra un sin número de acepciones. Heráclito es considerado como el filósofo del devenir al proponer que todo fluye y que todo está en perpetuo movimiento, tal como lo están las aguas de un río, las cuales, no pasan dos veces por el mismo cauce. Estas consideraciones marcan un giro en el pensamiento ontológico tradicional, al proponer el ser como proceso, sustituyendo al "ser" definido e inmutable por *el ir siendo, el cambiarse, el acontecer*,

Devenir seres de sensación

*¡Toda mi sangre rabia por tener alas!
¡Todo mi cuerpo se arroja hacia delante!
¡Salto a lo largo de mi imaginación como en torrentes!
¡Me atropello, rujo, me precipito!
¡Estallan en espuma mis ansias
y mi carne es una ola batiendo contra los acantilados!*

Álvaro de Campos

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones, se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Hemos visto cómo la comprensión del arte que propone Pessoa se anuda en torno a la compleja noción de sensación. En su análisis meticuloso, crea aparatajes conceptuales, como aquel denominado *cubo de las sensaciones*, en cuyas seis caras se representan los diferentes elementos de la sensación que pueden brotar del exterior y del interior, incluyendo tanto los subrogados de sensaciones asociados a las percepciones de objeto como aquellos asociadas a los estados del alma de quien experimenta y analiza la sensación. Esta elaboración sobre el cubo de las sensaciones parece anticipar lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari van a proponer más tarde como *dado de sensaciones* (2005:189), compuesto de planos e in-

el pasar, el moverse. En este estudio, nos centraremos en las consideraciones que sobre el devenir plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari.

tervalos, bloques de sensaciones y vacíos que dan como resultado la composición artística.

El arte logra extraer de las percepciones del mundo un subrogado de sensaciones que producen una realidad enteramente nueva y diferente de aquella que construye el hombre de manera ordinaria. Ya Fernando Pessoa advertía que el arte era el resultado del trabajo sobre la sensación, su finalidad propia es la producción de nuevas sensaciones, sensaciones mínimas, abstractas, que conformaban una otra dimensión diferente a la que consolida el mundo de los objetos o a la que constituye la interioridad subjetiva. Según Deleuze y Guattari, “el arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras” (2005:178). Podemos ver, entonces, que tanto para Pessoa como para los pensadores franceses, el arte es el trabajo desde la sensación y sobre ella, que es en sí un compuesto múltiple y complejo.

En su texto *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari dedican parte de su trabajo a pensar la creación artística a partir de la sensación. “Percepto, afecto y concepto” es el título que dan al apartado en el que mostrarán de manera rigurosa cómo la finalidad del arte es componer un bloque de sensaciones, un ser de sensaciones, derivado no de la percepción de objetos ni de las afecciones de un hombre en particular, sino del trabajo arduo que permita extraer del mundo perceptible y del ser afectado otro tipo de sensaciones; sensaciones que, por lo demás, serán autónomas y siempre susceptibles de mutar.

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente,

en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación (Deleuze y Guattari, 2005:168).

De este modo, el arte da lugar a bloques de sensaciones constituidos a su vez de perceptos y afectos. Los perceptos son *paisajes no humanos de la naturaleza, un paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre*, mientras que los afectos son definidos como *devenires no humanos del hombre* (Deleuze y Guattari, 2005:170). Desde esta perspectiva, el arte se aleja del simple acto de la percepción para crear otras formas de la naturaleza y, a su vez, crear afectos: entidades diferentes de las afecciones y sentimientos humanos. Estos bloques de sensaciones ya no estarán asociados a vivencias y experiencias de un sujeto creador o espectador, sino que componen un ser particular que es la obra misma³³.

Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo, o a lo largo de la palabra, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación y nada más, existe en sí (Deleuze y Guattari, 2005:165).

33 En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari hacen mención a la obra de Fernando Pessoa y de otros autores que permiten ver en su escritura el trabajo sobre las sensaciones. De igual manera, los autores franceses hacen un reconocimiento especial al análisis que hace José Gil en su estudio *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* (1996:168).

Estas reflexiones filosóficas alcanzan una gran fuerza cuando son leídas a la luz del texto pessoano, en el cual es claro que su obra comienza por la creación de seres de escritura, seres de afecto y percepto, utilizando las palabras de Deleuze y Guattari, seres no humanos, en la ausencia del hombre que es Pessoa mismo. Los personajes heterónimos surgen como personajes-afecto que se encarnan en figuras únicas, diferentes en cada caso, y que construyen un paisaje, una ciudad, un mundo que les es enteramente propio y singular. De esta manera, podríamos proponer que cada heterónimo pessoano es una creación artística, una obra, si se quiere, entendiendo la obra como ser de sensaciones que alcanza pleno valor fuera del personaje que es Fernando Pessoa autor³⁴.

“Los personajes solo existen en tanto entran en el paisaje y forman ellos mismos parte del compuesto de sensaciones. Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre” (Deleuze y Guattari, 2005:170). Es posible pensar, entonces, que Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Antonio Mora, Bernar-

34 En su conferencia *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault afirma: “La función-autor no se forma espontáneamente, como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor” (Foucault, 1999:340). Así, el autor no es un punto originario de donde brota la obra, por el contrario, es el resultado de una operación, una construcción, que a la vez evidencia la ausencia, el vacío que hay entre el texto y quien lo escribe. La función autor permite desde esta propuesta la proliferación de múltiples *alter ego* simultáneos, que en lugar de hacer consistir a un individuo escritor, ponen en cuestión el “carácter absoluto y fundador del sujeto” (Foucault, 1999:350).

do Soares, Alexander Search, Álvaro de Campos, entre otros, son algunos de estos devenires no humanos de Fernando Pessoa, sabiendo que esto implica no una serie de identificaciones ni una serie de construcciones imaginarias, sino un esmerado trabajo sobre la sensación, que puede llevar consigo ese gran don de la despersonalización y la multiplicidad³⁵, lo que hace del poeta, en palabras de Deleuze y Guattari, un atleta del afecto, un atleta del devenir.

El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre, no es una imitación, una simpatía vivida, ni tan solo una identificación imaginaria. Es más bien una contigüidad extrema, un abrazo de dos sensaciones, o por el contrario, el alejamiento en una luz que las aprehende a las dos en un mismo reflejo... Algo pasa de uno a otro, algo que solo puede ser precisado como sensación, es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales o personas, hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural (Deleuze y Guattari, 2005:175).

35 El filósofo José Gil da cuenta del proceso por el cual cada heterónimo se consolida como un bloque de sensaciones heterogéneas y contradictorias, conformando un plano de consistencia en cada uno de estos bloques-heterónimos, los cuales, a la vez de constituir una nueva singularidad, contienen en potencia todas las demás singularidades heterónimas. Escribe Gil: "A análise das sensações produz também a heteronímia (...) Cada heterónimo agrupa um bloco específico de emoções, sendo a heteronímia em este sentido, apenas uma variante, de uma maneira única de manter conjuntas as sensações (...) Cada um dos heterónimos contem, em si, em potência todos os outros" (Gil, 1996:75).

A partir de estas consideraciones, diremos que en la composición de los heterónimos de Fernando Pessoa se ponen en juego diferentes *perceptos personificados*, afectos y sensaciones que hacen “sensibles las formas insensibles que pueblan el mundo” (Deleuze y Guattari, 2005: 184). El hombre Fernando Pessoa se diluye, apareciendo como una composición más entre las otras, en un múltiple *devenir sensible*, lo cual ha sido definido por los autores franceses como “el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro, sin dejar de ser lo que es” (2005:179).

Ese devenir-sensible se presenta a manera de un incesante devenir-cuerpo a través de la escritura pessoana, aquella que *vuelve sensibles las cosas del mundo* y que a su vez materializa y encarna las sensaciones mínimas. Dicha escritura hace brotar las figuras de varios personajes-afectos, tal como lo veíamos en la composición heterónima, pero esta, a su vez, permite la materialización de cuerpos de sensación, perceptos personificados, capaces de objetivar la sensación hasta hacer de ella una nueva realidad.

Y en este punto, la poética de Álvaro de Campos sobresale en el universo literario de Fernando Pessoa. Este heterónimo es quien escribe hasta “*volver los versos, las cosas del mundo*” (Campos, Pessoa, 1998:241). En su poesía es posible sentir que las cosas del mundo cobran alma o que sus múltiples almas se depositan y animan las cosas del mundo. Campos es el poeta que salta a lo largo de su imaginación convirtiéndose en torrentes es el poeta que se precipita hasta hacer de sí cuerpos de espuma, carne batiente confundida con las olas del mar, la cual se da a ver en los nuevos paisajes creados por el poema.

Álvaro de Campos muta, se transforma, tornándose él mismo un devenir en el que se componen cuerpos de sensación. La carne se extrae permitiendo la aparición de un espacio, un vacío, una zona intermedia indiscernible, zona del cuerpo que deviene fuerza, en la que se unen los planos de diferentes sensaciones, disolviendo las formas preexistentes, permitiendo así la aparición de aquellos *devenires no humanos del hombre*. Cada composición de bloques de sensaciones lleva consigo la conformación de un plano, una única superficie en la que confluyen tanto interior como exterior, lo cual se hace posible por la capacidad de fragmentación del yo, por la transformación y el ahuecamiento que traería consigo el hacerse cuerpo, un cuerpo más allá de la carne, más allá del organismo.

En *Francis Bacon, lógica de la sensación* (2002), Deleuze retomará la noción, acuñada por Antonin Artaud, “cuerpo sin órganos”, para referirse a este ser de sensación que emerge en la creación artística, aclarando que este cuerpo no sería el resultado de la ausencia de órganos, sino, precisamente, *la composición temporal y provisional de órganos determinados* (Deleuze, 2002:54), los cuales permiten la unidad de los sentidos capaces de producir figuras *multisensibles*. Con Deleuze y Guattari podríamos afirmar que es gracias a la sensación que un órgano se torna cuerpo, siendo el cuerpo mismo quien permite hacer de un objeto, de una idea, de un afecto una sensación.

El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan, la carne es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo

vivido, del mundo percibido (Deleuze y Guattari, 2005:180).

La carne se extrae a la vez que el cuerpo vivido, dando lugar a un nuevo cuerpo de sensaciones, el cual surge como una unidad entre lo sintiente y lo sentido. Esta idea será retomada por Gilles Deleuze en su estudio sobre Bacon, al analizar la obra de Cézanne, afirmando que en ella se evidencia cómo la sensación no depende de la luz ni del color ni del aire, sino, precisamente, de un cuerpo que la genera y a la vez la experimenta. Retomando sus palabras, "el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto, siendo espectador no experimento la sensación, sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad entre lo sintiente y lo sentido" (Deleuze, 2002:42).

Esta unidad entre lo sintiente y lo sentido se evidencia en toda la escritura de Fernando Pessoa y de sus heterónimos, en la que se plasma de diferentes maneras el acontecimiento por el cual las cosas del mundo y el cuerpo perceptible se tornan alma sintiente, tal como se puede leer en el siguiente pasaje del *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares:

Hay amarguras íntimas que no sabemos distinguir, por lo que contienen de sutil e infiltrado, si son del alma o del cuerpo, si son el malestar de estar sintiendo el malestar de la vida, o si son la mala disposición que procede de algún abismo orgánico, estómago, hígado o cerebro. ¡Cuántas veces se me nubla la conciencia vulgar de mí mismo, con un sedimento turbio de estancamiento inquieto. Cuántas veces me duele existir como una náusea, hasta tal punto confusa, que no sé distinguir si es un tedio o si es el anuncio de un vómito! Cuántas veces... (Soares, Pessoa, 1997:147).

En este fragmento, vemos cómo el afecto se hace sensible, los estados del alma se confunden con la *physis*, permitiéndonos ver ese sutil infiltrado que sería el cuerpo como resultado mismo de la sensación. Ahora bien, la poesía de Álvaro de Campos expone de manera sin igual este proceso, en ella puede sentirse “una angustia, un desconsuelo en la epidermis del alma” (Campos, Pessoa, 1998a:323), una “¡náusea en el estómago real que es el alma consciente!” (Campos, Pessoa, 1998b:319). Podríamos decir que su poética es la fusión misma entre el alma y una cierta corporalidad indefinida y que no solo el afecto o los estados del alma devienen cuerpo-sintiente, sino que también el poeta deviene cuerpos diversos en las cosas del mundo. El poeta *estalla*, se *atropella*, *ruge*, se *precipita* hasta hacer del poema su propio cuerpo.

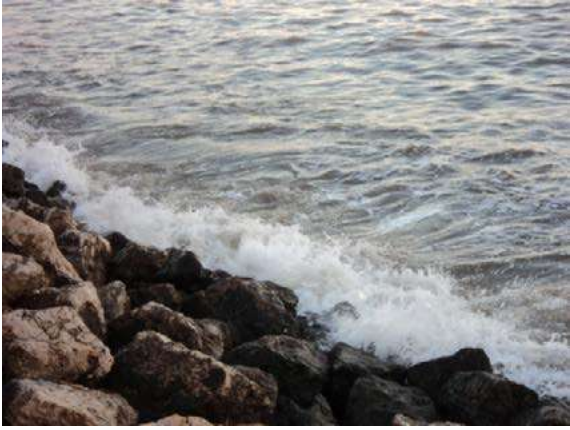
*Poema que dispensa la música, música con vida,
poema que trasciende la pintura, pintura con alma*

(Campos, Pessoa, 1998:239).

En estos versos, la voz que puede ser vista o quizás tocada confirma una vez más que la escritura compone a través de la *intersección de sensaciones* un nuevo cuerpo que encarna el ritmo de la música y la materialidad del mundo. De esta manera, la poesía permite “sentir ver oír todo al mismo tiempo” (Campos, Pessoa, 1998b: 275). Así pues, el trabajo de las sensaciones y sobre ellas al que nos invita el poeta no está referido a procesos ligados a uno o varios órganos. Por el contrario, ese trabajo hace referencia a un proceso complejo, que siempre lleva consigo el poder de crear, transformar y generar nuevas sensaciones, a través de la intersección y la conjugación

de los sentidos, lo que hace posible la emergencia de sensaciones como “una náusea del estómago en los pulmones” (Campos, Pessoa, 1998a:313).

Se evidencia aquí, una vez más, que el poeta antecede el pensamiento de los autores franceses. Para Deleuze y Guattari, la sensación es el devenir siempre posible que se da por debajo de las superficies del encarnado (2005:181), y ese devenir comienza en la posibilidad de multiplicar las sensaciones, de fusionarlas y condensarlas, superando las limitadas posibilidades de los órganos y de su organización en tanto organismo, para hacer aparecer un cuerpo *multisensible*. Así pues, la obra de arte, en este caso el poema, constituye lo que en palabras de Deleuze es un solo cuerpo sintiente, que libera los órganos fijos, para hacer de ellos *indeterminados polivalentes*, tal como sucede en el caso de la pintura, la cual libera al ojo, poniendo a su espectador “ojos en todas partes; en el oído, en el vientre, en los pulmones” (Deleuze, 2002:59). En Álvaro de Campos el cuerpo se torna sensación, una sensación exaltada que a su vez hace brillar las cosas del mundo, su poesía hace evidente aquello que antes no existía y al mismo tiempo permite “*sentir ver oír*” en un instante sensaciones más intensas.



*El marrullar del Tajo me salta
por encima de los sentidos.*

Álvaro de Campos



3. Campos. Poeta sensacionista enviado del Azar

*Algo se rompe en mí. Lo rojo anocheció.
Sentí demasiado como para poder continuar sintiendo.
Se me agotó el alma, solo quedó un eco dentro de mí.
Decrece sensiblemente la velocidad del engranaje.
Las manos apartan de los ojos un poco de mis sueños.
Dentro de mí hay un solo vacío, un desierto, un mar nocturno.
Y en cuanto siento que hay un mar nocturno dentro de mí,
asciende de sus lejanías, nace de su silencio
otra vez, otra vez el vasto grito antiquísimo.
De repente, como un relámpago de sonido, que no produce
ruido sino ternura,
súbitamente abarcando todo el horizonte marítimo,
voz de sirena distante llorando, llorando
viene del fondo de la Lejanía, del fondo del Mar, del alma,
de los abismos,
y en su superficie, como algas boyan mis sueños deshechos...*

Álvaro de Campos

Considerando que Fernando Pessoa es laboratorio de lenguaje, un laboratorio poético (Gil, 1996:9), es posible identificar entre sus heterónimos uno que encarna de manera particular el proyecto sensacionista, se trata, como hemos visto, de Álvaro de Campos, presentado por Pessoa como el poeta que moderniza y paroxiza este proyecto *sin creer en él y desvirtuándolo*. “El extraño e intenso poeta Álvaro de Campos ha revelado lo que todos, paroxistas y modernistas varios, andan queriendo hacer desde hace años” (Pessoa, 2006:347). Será precisamente su carácter paroxista lo que permite a Campos, entre los heterónimos pessoanos, exponer de manera particular el trabajo efectivo sobre las sensaciones; su captura, su análisis, su descomposición, su desdibujamiento, su confluencia y, finalmente, su recomposición en los cuerpos multisensibles que son sus poemas.

Álvaro de Campos es un ser de sensación creado por el ejercicio mismo de la escritura, es ese cúmulo de afectos y perceptos que crean una ciudad, un pensamiento, un hombre. Su cuerpo es palabra sintiente, fuerza, movimiento y velocidad; y su alma, el olor de una hora, la luz del día, el bullicio de las calles, la furia de las olas, un cuerpo-alma que se transforma, se multiplica, se disuelve y se recompone al paso de la escritura. Es “*histeria de las sensaciones*” (Campos, Pessoa, 1998:177). Campos se escribe en su poesía como intervalo, punto medio entre la posibilidad ya pasada y el porvenir de lo que nunca se realiza. A su vez, se escribe como aquello que desborda, un *eso* que sobra o rebasa, algo que queda de más en la palabra dicha y que no puede ser nombrado. Un *esto* que se convierte en un gesto inmaterial; no una cosa, no un residuo concreto, sino el gesto entre el estancamiento y la posibilidad infinita

de transformarse³⁶. De esta manera, su escritura se convierte en una poética del devenir, un devenir ilimitado e infinito, un devenir siempre *en medio*, indeterminado y prolífero.

Álvaro de Campos o el paroxismo de las sensaciones

*Me multipliqué para sentirme
para sentirme, necesité sentir todo
me desbordé no hice sino extravasarme,
me desnudé, me entregué,
y en cada rincón de mi alma hay un altar a un dios diferente.*

Álvaro de Campos

Quiero perder el hábito de gritar hacia adentro.

Álvaro de Campos

El legado del maestro Alberto Caeiro para sus discípulos está ligado a la materialización de las

36 José Gil dedica parte de su trabajo a analizar la dinámica entre el estancamiento y el desasosiego, estados que se relacionan directamente con el proceso de escritura en diferentes momentos de la obra del poeta portugués. Escribe Gil: "Se o desassossego é movimento que prepara e conduz ao devir-outro, a estagnação, deve negar toda a possibilidade de metamorfose. Mas, de uma a outra, a passagem mal se faz sentir, pois paradoxalmente, a estagnação pode derivar do desassossego -deslizar imperceptível do movimento para a paragem do movimento, do pleno para o vazio, da vida para a morte, do sentido para não sentido, do expressivo para o inexpressivo" (1996:25).

ideas y de las sensaciones en las cosas del mundo; así, desde su poesía enseña que no hay más metafísica que la visión de las cosas tal como se presentan en el mundo de lo sensible. Y es Álvaro de Campos quien reconoce estar marcado irremediablemente por el encuentro con Caeiro, el que expresa de manera poética la transmutación, el instante mismo en el que el alma se arroja a las cosas del mundo o en el que las cosas cobran vida a través de su sensación.

Álvaro de Campos parece haber recibido de la palabra directa del maestro el legado de su poesía, y lejos de contentarse con ello, hace brillar todos sus matices a través del prisma de su peculiar personalidad escrita. *Sentir todo de todas las maneras* es la herencia que Caeiro deja en Álvaro de Campos, y para estar a la altura, Campos se multiplica, se rebasa, se desnuda y se entrega hasta sentir de todas las maneras posibles. Su cuerpo es la ola que bate y, a la vez, es el acantilado que la golpea, la estalla, la esparce; sus *nervios son una red secándose en la playa*, y sus sueños deshechos son algas que *boyan en la superficie* (Campos, Pessoa, 1998:147).

Según Deleuze y Guattari, “el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos” (2005:177), condición que ya anticipaba Álvaro de Campos en cada verso. Sus viajes, su saudade, su sentimentalismo inútil, su apatía, su partida, su quietud, su imposibilidad hacen de él un poeta que logra extraer afectos de las afecciones dando vida a una nueva singularidad y, a la vez, extraer perceptos de las percepciones de su entorno. Paisajes que se dan a ver a través de sus palabras. De esta manera, el paroxismo que lo caracteriza lo convierte en un heterónimo único entre otros, haciendo que cada uno de sus poemas se torne un cuerpo de sensación, un devenir incesante a través de la escritura

En una carta al ensayista y escritor Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa describe, además de la génesis de sus heterónimos, algunas de las características de los mismos, refiriendo particularmente el carácter emotivo de Álvaro de Campos: “Es el más históricamente histérico de mí, nos dice, en quien puse toda la emoción que no doy ni a mí mismo ni a la vida” (Pessoa, 1990:321). Con una educación vulgar que contrasta con su formación en Ingeniería Industrial y Naval, Álvaro de Campos escribe poemas que podrían ser una *alarma para el vecindario*³⁷ (Pessoa, 1990:322), pues, entre todos los heterónimos, es quien logra la mayor *despersonalización dramática* en la escritura.

*Mis versos saltos, mis versos brincos, mis versos espasmos,
mis versos ataques-histéricos,
mis versos que arrastran el carro de mis nervios.
[...]
y mis versos son yo sin poder estallar de vivir.*

(Campos, Pessoa, 1998: 221).

37 Cabe resaltar las características, en apariencia contradictorias, que conforman el personaje heterónimo Álvaro de Campos. En primera instancia, el apelativo vulgar para hablar de la educación básica del personaje contrasta con la formación en Ingeniería Naval, de gran tradición portuguesa. Esto, quizá, se relaciona con ese carácter ambiguo que aparece en Campos, el cual se evidencia en la constante emergencia de dos rasgos de personalidad que se piensan diametralmente opuestos, pero que en el poeta se presentan de manera simultánea. Nos referimos al carácter netamente práctico, y en algunos casos rígido, tan presente en la prosa y en la correspondencia, carácter que alterna de manera particular con el estallido, la explosión de afectos propios del poeta, capaz de metamorfosearse hasta llegar a ser socialmente escandaloso.

No es baladí que Pessoa defina a Campos como el más histérico. Debemos recordar que Pessoa era un gran lector de su tiempo, de los fenómenos y teorías más destacadas de su época. Es sabido que a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la histeria como fenómeno psicopatológico cobró un gran interés para los estudiosos y practicantes de áreas como la fisiología, la psiquiatría, la neurología y las nuevas corrientes como el psicoanálisis y la psicología del comportamiento. Este fue, quizás, uno de los más marcados síntomas de la época en que Pessoa escribía sus poemas, y tal como lo podemos ver, tanto en su correspondencia como en sus ensayos críticos, el poeta no era ajeno a los desarrollos teóricos que sobre este se iban publicando³⁸ y, de esta

38 Sabemos, por los escritos críticos y la correspondencia de Fernando Pessoa, que el poeta fue un buen lector de los avances teóricos de autores como Sigmund Freud, véase especialmente la carta del 11 de diciembre de 1931, dirigida a João Gaspar Simões. (Pessoa, 1985:32). Freud comienza a publicar desde 1893 sus primeros textos dedicados a la comprensión de la histeria, véase, por ejemplo: *Estudios sobre la histeria*, el cual fue escrito en compañía de su colega y amigo Josef Breuer (Freud y Breuer, 1980) y *Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas* (Freud, 1982). En estos textos, Freud expone, a través de análisis clínicos, sus disidencias y rupturas con las posturas organicistas tradicionales de la medicina y de la psiquiatría. La ruptura tiene que ver con un cambio radical en relación con el tratamiento y abordaje de los pacientes con síntomas histéricos, Freud permite que estos hablen y, al hacerlo, instala un dispositivo que lo lleva a reconocer otros factores que no habían sido valorados desde las prácticas médicas. Así, desde este otro lugar, Freud plantea una teoría enteramente nueva acerca de las causas de las neurosis, la cual tendrá como base su concepción del *trauma*, ligada a procesos psíquicos

manera, pudo utilizar estos aparatos conceptuales para recrear la semblanza de sus personajes, entre los que se incluye el llamado personaje ortónimo: Fernando Pessoa, él mismo.

A juicio de Pessoa, la histeria implica *una explosión hacia adentro*, lo que hoy podemos pensar como una explosión de sensaciones, que da lugar al acto literario mismo. En efecto, los poemas de Campos podrían ser una alarma para el vecindario, pero al ser hombre, esta fuerza se invierte tornándose una explosión silenciosa de poesía³⁹. Esta característica, además de *la máxima capacidad de despersionalización dramática*⁴⁰, constituye ese paroxismo de las sensa-

particulares. De esta manera se verán surgir sus teorías acerca de la composición del aparato anímico, sus instancias y funcionamiento, alejándose definitivamente de las concepciones neuro-fisiológicas existentes. Para profundizar este tema, puede verse por, ejemplo: *La carta del 21 de septiembre de 1897*, dirigida a Wilhelm Fliess (Freud, 1982:301), en la cual, Freud habla por primera vez de la posibilidad de estar frente a asuntos de la vida anímica que, aunque considerados como ficciones o fantasías sin correlato en hechos vividos, cobran en el paciente un efecto real, hasta el punto de afectar el organismo. Desde ese momento, entonces, se verá esbozada su propuesta sobre *el inconsciente y la vida pulsional*, lo cual será uno de los primeros pasos para la consolidación de ese nuevo campo discursivo que será el psicoanálisis.

39 Cabe señalar que fue Sigmund Freud quien desde sus años como practicante de Psiquiatría en París, en la Salpêtrière, defiende la tesis, tan controvertida por la tradición médica, de la existencia de fenómenos histéricos en el hombre. Véase, por ejemplo: *Observación de un caso severo de hemianestesia en un varón histérico*. Presentado al círculo médico en 1886 (Freud, 1982:23).

40 El fenómeno de despersionalización fue pensado por Freud en relación con la inevitable escisión de la conciencia, lo cual da cuenta de algunos procesos psicopatológicos, como la llamada disociación, en el caso de la

ciones propio de la poética de Campos. La histeria parece tener, entonces, relación con la capacidad de exaltar, de multiplicar y exacerbar las sensaciones, lo cual implica esa capacidad de devenir siempre otro, de devenir múltiples personajes en un drama en acto, que finalmente se torna vida y escritura.

Si algo conocemos hoy acerca de la histeria, es precisamente la particular relación entre un cuerpo que habla y un psiquismo tomado por un *pathos* que se desconoce. La histeria enseña al médico, así lo reconoce Freud, y con él a toda una tradición positivista, que el cuerpo no es el organismo y que el ser humano se resiste a ser anclado en un ideal de hombre unitario y consistente. Pessoa sabía de la relación estrecha entre histeria y cuerpo al referirla directamente a la sensación y a la capacidad de generar otros cuerpos-personajes a través de la exaltación poética de dichas sensaciones.

Desde esta perspectiva, no hay mejor imagen que la de la histeria para describir a ese ingeniero naval poseído por los *espíritus antiquísimos* que surcan los mares, no hay un símil más acertado -inclu-

histeria. Sin embargo, la despersonalización fue también analizada por Freud como un mecanismo psíquico, que puede presentarse en la vida ordinaria de cualquier individuo. La despersonalización se presenta cuando el propio yo aparece como ajeno al sujeto, Véase: *Carta a Romain Rolland. Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis* (Freud, 1979b:218). La despersonalización dramática, referida particularmente a Álvaro de Campos, adquiere una connotación poética más que patológica, al estar relacionada con la posibilidad de *ser otros* al mismo tiempo, una cantidad de yoes que cobran una existencia singular en el decir; yoes con personalidad, estilo, carácter, fisonomía, signo zodiacal, temperamento, lo cual, a su vez, deriva en modos particulares del discurrir poético.

so, por el juego irónico y mordaz tan presente en los escritos pessoanos- para describir a ese *vigilámbulo* (Deleuze, 2002:55) que es Campos; ese sonámbulo en estado de vigilia, ese ser exaltado que hace presentes las sensaciones mínimas.

En 1888, Sigmund Freud describe la histeria resaltando el carácter excesivo en todas sus manifestaciones (Freud, 1982:52). Gilles Deleuze, muchos años más tarde, retomará el tema en *Francis Bacon, lógica de la sensación*, para analizar la relación entre la histeria y el arte. El histérico impone su presencia, "es para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, quien le da a cada cosa y comunica a cada ser ese exceso de presencia" (Deleuze, 2002:57). De igual modo, en *El paso de las horas. Oda sensacionista*, Campos se debate contra los límites hasta hacer de la sensación una presencia irrevocable.

*Vi todas las cosas y me maravillé de todo,
pero todo me sobró o fue poco -no sé cuál- y sufrí.
Viví todas las emociones, todos los pensamientos, todos
los gestos,
y continué tan triste como si hubiese querido vivirlos sin
conseguirlo.
Amé y odié como toda la gente,
pero para toda la gente eso es normal e instintivo,
y para mí fue siempre la excepción, el choque, la válvula,
el espasmo.*

(Campos, Pessoa, 1998: 275)

En la poesía de Campos es posible ver cómo efectivamente aquello que para otros es *instintivo*, llegando incluso a pasar desapercibido, hace ruido en el poema, y despierta la atención de quien escribe y lee, *todas las épocas le pertenecen un momento*.

Todas las almas tienen un momento su sitio en él, tal como lo podemos ver en sus versos (Campos, Pessoa, 1989:311). El poeta es ese que observa y que encarna desde el color del día a la soledad de un alma. En su poesía, se evidencia la materialización y la encarnación de la sensación, es más, podríamos decir que la poesía es en Campos la materialización de la sensación. En ella, las sensaciones se encarnan hasta hacerse cuerpo, permitiendo ver en cada verso la transformación de un afecto, una fuerza, un impulso que deviene carne sintiente, carne afectada, carne escrita.

Hombre-mujer-niño-naturaleza-máquinas

Ho-ho-ho-ho-ho...

Cada vez más deprisa, cada vez más el espíritu por delante del cuerpo

por delante de la propia idea veloz del cuerpo proyectado, con el espíritu detrás delante del cuerpo, sobra, chispa

Ea, ho, ho... Ea, ho, ho...

Álvaro de Campos

Una espiritualidad hecha con nuestra

propia carne,

un alivio de vivir del cual participa nuestro cuerpo.

Álvaro de Campos

La relación cuerpo-sensación, cuerpo-afecto es una de las claves del gran proyecto sensacionista del que forman parte varios heterónimos del universo pessoano, todos ellos atravesados por el hecho particular de crear por el arduo trabajo de las

sensaciones⁴¹. Pensar a Álvaro de Campos como el gran experimentador de sensaciones y sus poemas como sensaciones talladas en palabras es pensar la escritura como *devenir*, más aún, como un fenómeno de cuerpo.

En páginas anteriores veíamos cómo la propuesta sensacionista de Fernando Pessoa se apoya en ese principio único, tan insistente en la poesía de Campos, *sentir todo de todas las maneras* (Campos, Pessoa, 1998:261), para lo cual son necesarias dos condiciones: “Volver literarios los órganos de los sentidos y tener la capacidad de múltiples devenir-otro” (Gil, 1996:20)⁴².

En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari proponen que el devenir es un asunto de cuerpo: “El devenir es un fenómeno de cuerpo, nos dicen, cuerpo entendido como la relación de movimientos y de reposo, de velocidades y lentitud, entre partículas emitidas” (2002:277). Así, para estos pensadores, el cuerpo es independiente de la forma, de la sustancia y de un sujeto determinado, el cuerpo es, más bien, una entidad que se define por su *movimiento, reposo, lentitud y velocidad, así como por los afectos con su grado de potencia* (2002:262).

En esta perspectiva filosófica, el devenir es un

41 Fernando Pessoa se refiere fundamentalmente a tres de sus heterónimos como los poetas que apoyan la propuesta sensacionista: Alberto Caeiro, el maestro glorioso, quien es el fundador como tal del sensacionismo, el Dr. Ricardo Reis, quien le aporta su cuño neoclásico, y Álvaro de Campos, quien lo moderniza y lo paroxiza, sin creer en él y desvirtuándolo (Pessoa, 2006:347).

42 “Sentir todo de todas as maneiras. Encontram-se-lhe imediatamente subordinadas duas exigências: tornar literários os órgãos dos sentidos; e ser-se capaz de múltiplos devir outros” (Gil, 1996:20).

asunto de individuación, diferente a la consolidación de formas esenciales y sujetos determinados. “El devenir implica un retorno a lo minoritario, donde se oye lo imperceptible, lo anorgánico; donde se dice lo indiscernible, lo asignificante; donde se deviene impersonal, lo asubjetivo” (Deleuze y Guattari, 2002: 281). Pensar al hombre como devenir implica, por tanto, dejar de ver la estructura para poder ver las fibras múltiples de rizomas en movimiento, implica cambiar la mirada que se concentraba en el organismo para detenerse en el cuerpo, entendido este como *velocidad y afecto*. Campos, por su parte, exclama:

*¡Tú, el hombre-mujer-niño-naturaleza-máquinas!
¡Tú, el hacia dentro, tú, el hacia fuera, tú, el al lado de todo!
¡Tallo-sensualidad al servicio del infinito, escalera
hasta donde no hay fin subiendo... y subir!*

(Campos, Pessoa, 1998:217)

En estos versos, dedicados a Walt Whitman, Campos despliega lo que él mismo es en su poesía: *hombre, mujer, niño, máquina, tallo, sensualidad, escalera sin fin, un hacia... un gesto*. Es importante anotar que años más tarde, Deleuze y Guattari se referirán en su trabajo a la transformación implícita al devenir, la cual implica un paso del devenir-niño, al devenir-mujer, al devenir-animal, al devenir-máquina hasta llegar a un devenir-molecular⁴³. En *¿Qué es la filosofía?*, los autores asumen el devenir como expe-

43 Véase el capítulo “Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Deleuze y Guattari, 2002:240).

riencia en el mundo, afirmando que: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene Universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero” (2005:171). Álvaro de Campos, sin duda, anticipa con su acto poético esta afirmación. El poeta deviene con el mundo, deviene Universo hasta devenir molécula imperceptible. Campos sale de sus versos, transita una ciudad o una idea, su cuerpo no se reduce al conjunto ordenado de órganos, al organismo, lo que le permite mutar hasta devenir cuerpo en la escritura. Ante los poemas de este heterónimo no dejamos de sorprendernos al constatar el arduo trabajo de la sensación, aquella que socava las palabras hasta convertirlas en fuerza, en esa potencia en movimiento capaz de crear actos, gestos y, finalmente, nuevas sensaciones, lo que se refleja en Saludo a Walt Whitman, donde escribe:

*Quiero tener gestos fuera de mi cuerpo,
quiero correr como la lluvia paredes abajo,
quiero ser pisado en las largas carreteras como las piedras,
quiero ir, como las cosas pesadas, al fondo de los mares,
con una voluptuosidad que ya está lejos de mí.*

(Campos, Pessoa, 1998:223)

Aquí, el poeta traspasa los límites de lo orgánico creando nuevos cuerpos de sensaciones y, de esta manera, sin consolidar una unidad entre aquello que era y aquello que deviene, el ser de las cosas y el ser de aquel que escribe quedan suspendidos en un intersticio, en el que la materia se torna afecto y, con ello, sensación. En el decir de Deleuze y Guattari: “El Ser se dice de los dos en un solo y mismo sentido, en una lengua que ya no es la de las palabras, en una

materia que ya no es la de las formas, en una afectividad que ya no es la de los sujetos" (2002:262).

El sensacionismo muestra que el arte es el trabajo desde la sensación y sobre ella, su finalidad es la creación de nuevas sensaciones, resultado de la fragmentación y la recomposición de múltiples elementos sensibles. En la poesía de Álvaro de Campos encontramos que toda su escritura está signada por la transformación, la mutación, el cambio; una mutación que implica ser siempre otro, estar en otro lugar, habitar un tiempo que no le pertenece, pero que, a su vez, permite al poeta estar siempre allí, como algo no realizado, algo por venir, una potencia o una fuerza que lo convierte a él mismo en una creación artística.

De tal modo, acercarse a la obra de Fernando Pessoa es acercarse a una multiplicidad de rostros, de palabras que se tornan en el mismo instante de la escritura cuerpos vivientes dotados de una historia particular, de un modo propio de pensar y de sentir, cuerpos encarnados en letras, cuerpos encarnados en poemas que vendrán a conformar el *drama em gente*, lo cual nos lleva de inmediato a la más original y siempre asombrosa forma de un devenir-otro a través de la experiencia heterónima.

Fernando Pessoa no escribe, experimenta, y en este proceso se ve surgir el personaje heterónimo, el cual resulta de esa metamorfosis, de esa serie de operaciones por las que se deviene otro. El filósofo José Gil es quien mejor expone este proceso afirmando que "el devenir-otro en la heteronimia se presenta, no cuando un sujeto se vuelve objeto en una relación estética, sino cuando un sujeto se duplica de nuevo sobre su sensación, tomando como objeto las sensaciones para transformarlas en

palabras" (1996:13)⁴⁴. De esta manera, el *trabajo de las sensaciones* es la condición indispensable para el surgimiento o el estallido heterónimo en la escritura pessoana, la cual se caracteriza por estar trasegada por múltiples cuerpos escritos.

En ese devenir-otro de la heteronimia, el poeta es creación artística al hacer de su vida un drama en acto, representado por una multitud de voces y de cuerpos que le exigen a su espíritu fragmentarse, metamorfosearse, hasta devenir *Pessoas* diferentes. El poeta no produce heterónimos, tampoco se identifica, no se parece ni se iguala; en Fernando Pessoa, la vida y la obra se confunden hasta hacer que aquellos personajes, que en principio solo parecen dar un nombre a sus textos, salgan de las páginas y deambulen por las calles, se sienten a la mesa, discutan con sus contemporáneos, asumiendo decisiones y posturas que aunque contradictorias, no impiden la posibilidad de coexistir en un único Universo. De esta manera, el devenir-otro en Fernando Pessoa evidencia en el acto de creación aquello que años más tarde Deleuze y Guattari afirmarán:

Devenir no es ciertamente imitar ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a "parecer" ni "ser" ni "equivaler" ni "producir" (2002:245).

44 Escribe Gil: "No devir-otro da heteronímia, na há nunca um sujeito e um objecto em relação estática, mas o sujeito duplica-se de novo e sempre sobre a sua sensação, tomando-a como objecto antes de a (e de se) transformar" (1996:13).

Fernando Pessoa no se identifica con sus heterónimos, tampoco los produce, no se parece ni se iguala a ellos, sino que deviene-otro y en el mismo movimiento deviene multitud, Universo. A partir de allí, el que era ya no lo será más; no será padre, gestor, creador, fundador, Fernando Pessoa *él mismo* pasará a ser uno más entre los personajes que lo constituyen. Así, el devenir en este poeta supone en un primer término devenir otro, en su caso, deviene colonia de heterónimos, modos diversos de escritura, lo cual implica un cambio, una metamorfosis *sin dejar de ser lo que era*. Pero, más allá de esto, el devenir en Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, entre otros, es devenir cosa, sensación, palabra, letra en cada uno de sus escritos:

*Y más pronto o más tarde siempre me convierto
en aquello con lo que simpatizo, sea una piedra o un ansia,
sea una flor o una idea abstracta,
sea una multitud o un modo de comprender a Dios.
Y simpatizo con todo, vivo de todo en todo.*

(Campos, Pessoa, 1998: 261)

Así pues, la experiencia heterónima no es la única forma manifiesta de lo que sería un devenir-otro en Fernando Pessoa, ya que en la lectura del heterónimo Álvaro de Campos encontraremos que también allí, en el pequeño universo de sus poemas, se manifiesta un devenir incesante. El poeta se presenta como devenir en el verso que escribe. No hay en su escritura un ser o un rostro inmóvil ni siquiera en la máscara, no hay un lugar fijo o estático ni siquiera en la nada. Álvaro de Campos lleva consigo una máscara pegada a la cara, pero una máscara que se transforma sin dejar de mutar:

*Solté la máscara y volví a ponérmela.
Así es mejor, así soy la máscara.
Y vuelvo a la normalidad como una terminal de línea⁴⁵*

(Campos, Pessoa. 1998: 207)

Poeta del intervalo

*¡Sea yo el calor de las cosas vivas, la fiebre
de las savias, el ritmo de las olas y el---
Intervalo en Ser para dejar
Ser ser!*

Álvaro de Campos

De Campos a Deleuze y Guattari, el devenir es cuestión de experiencia, una experiencia alejada de los juegos de la imitación o la identificación. En

45 La expresión latina “*terminus*”, traducida al castellano como terminal, tiene diferentes acepciones y, en el poema, genera ambigüedad. En primer lugar, *Terminus* es el nombre del Dios de los límites y las fronteras en la antigua Roma, lo cual no está desligado de algunas de las acepciones de palabras que se derivan de este vocablo latino como término, terminal, en español, o termo en portugués, haciendo referencia fundamentalmente a un punto límite de frontera, un punto de partida o de llegada. De ahí que en francés, en español, e incluso en inglés, dichas palabras sean utilizadas, entre otras cosas, para referir el punto en el que comienza o termina una línea de tren. La frase empleada por Campos en el poema alcanza mayor multivocidad cuando se liga la palabra *terminus* con la palabra *linha*, en portugués, la cual, también hace referencia a una gran variedad de sentidos, como ruta o recorrido espacial que va de un lugar a otro, el trazado geométrico que se genera por la intersección de varios puntos, o las líneas escritas de un texto.

sus poemas, la máscara heterónima que es Álvaro de Campos ocupa el lugar del rostro, poniendo en vilo la existencia misma de este, desplegando un devenir máscaras superpuestas que coexisten como única superficie, tras la cual, no se oculta ninguna profundidad ni esencia alguna. El poema no hace consistir a un personaje, a un autor, o a una identidad cualquiera, sino que, finalmente, lo que revela es al poeta como fuerza en movimiento, posibilidad o simplemente como sensación artística.

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando esta alcanza el nivel cósmico o dinámico... El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene (Deleuze y Guattari, 2002:244).

La escritura de Campos cuestiona duramente la división entre ficción y verdad y, con ello, el corazón mismo de un pensamiento racionalista. Su poética desmonta el sujeto del conocimiento, que cree poder acceder a un saber sobre sí mismo, el cual le permitiría identificarse como un ser definido y consistente. Pessoa-Campos nos recuerda a cada instante que ese ideal de identificación es tan ficticio como el mismo ideal de objetividad al que se aferra la civilización moderna, lo cual es expresado de manera contundente en la ya citada entrevista, en la que afirma:

No escribí historia ni historias, y por eso no uso protagonistas, a no ser la variedad de personas que he sido. Ninguna de ellas tiene existencia real, porque nada tiene, científicamente hablando, existencia "real". Las cosas son sensaciones nuestras, sin objetividad determinable, y yo, sensación también, para mí mismo, no puedo creer que tengo más realidad que las otras cosas. Soy como todos nosotros, una ficción del "intermezzo", falso como las horas que pasan y las obras que permanecen en el remolino subatómico de este inconcebible universo (Campos, Pessoa, 1998b:283).

Así pues, el devenir supera la disyuntiva entre lo real y las ficciones que dan forma a nuestro mundo, acortando el espacio abierto entre el rostro y la máscara, lo que permite al poeta devenir siempre otro, no por la vía de la imitación o la identificación, sino, más bien, por una experiencia de borde, de exterioridad, generando lo que en palabras de Deleuze sería una "zona de vecindad, zona de indiscernibilidad o de indiferenciación" (Deleuze, 1996:11).

Es claro que para alcanzar esa zona de vecindad o indiscernibilidad es necesario romper con los dualismos, así como se rompen en la escritura poética cuando ficción y realidad adquieren el mismo espesor, a la vez que la máscara y el rostro parecen fundirse, llegando a ser la misma cosa. Y es que, "la única manera de salir de los dualismos es estar-entre, pasar entre, es el intermezzo", como lo sugieren Deleuze y Guattari (2002: 278), lo cual sorprende al encontrar en el texto filosófico las mismas palabras utilizadas por Pessoa-Campos, ya que los términos *entre*, *en medio* e *intermezzo* son, sin lugar a dudas, palabras que dicen de modo particular la experiencia de escritura de este poeta.

Rebaso.

¡Mal sé cómo conducirme por la vida

con este malestar haciéndome dobleces en el alma;

¡Si al menos enloqueciese de verdad!

Pero no, es este estar-entre.

Este casi.

Este poder ser que...,

Esto.

(Campos, Pessoa, 1989b:182)

Campos transita en el poema, lo recorre, pasa hasta fijarse en lo indeterminado. En sus versos, el estar-entre lleva consigo la fuerza, la potencia o la simple posibilidad de movimiento, el poeta se sitúa en un *casi*, en lo no realizado todavía, en lo no terminado y, de esta manera, muestra que el devenir implica estar en esa línea intermedia e indefinida de la que nos hablan Deleuze y Guattari, línea que acoge los extremos y los separa, línea de velocidad y movimiento.

La línea de devenir pasa entre los puntos, crece por el medio. El devenir no tiene principio ni fin ni origen ni destino. Una línea de devenir solo tiene un medio... El medio no es la media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento. Un devenir sólo está en el medio, sólo se puede coger en el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre dos, frontera o línea de fuga, de caída perpendicular a los dos (Deleuze y Guattari, 2002:293).

En tal sentido, el devenir no tiene otro sujeto que sí mismo, que a su vez es siempre otro, no tiene término, puesto que su término solo existe en otro devenir. Por tanto, no tiene un punto de comienzo

ni final, lo que implica un estar en medio indefinido. Álvaro de Campos, por su parte, no deja de referir ese *entre*, ese *enmedio* que en lugar de definir o fijar e identificar un ser, un sujeto, una identidad, o de situar un espacio –en palabras de Deleuze y Guattari: un punto determinado–, abre esa línea infinita que relanza al poeta a una escritura inacabada:

*Empiezo a conocirme, No existo.
Soy el intervalo entre lo que deseo ser y lo que los demás
me hicieron
o la mitad de ese intervalo, porque también hay vida...
Soy eso, en fin...*

(Campos, Pessoa, 1998c:183).

En estos versos, el *intervalo* que cobra espesor no es el espacio donde se podría fijar un ser cualquiera que nombre a quien escribe; el *eso* que queda es un *enmedio* de sueños, entre un pasado imposible y un futuro irremediable, un *enmedio* en el que algo del alma se insinúa, siendo siempre otra cosa, algo nuevo por venir, pero que sin duda ya antes ha estado allí. En el poema, se abre un intervalo, es más, la mitad de un intervalo, a manera de un espacio reservado, en el cual, el poeta pueda devenir un “*algo*” que siempre será irreconocible, “*algo*” que no será otra cosa que sí mismo. La otra mitad del intervalo es un espacio reservado para la vida, el cual queda sellado como imposible e impenetrable, un espacio donde solo la Naturaleza puede hablar. Finalmente, el poeta queda suspendido en un instante de determinamiento entre la vida y su ser, instante que parece prolongarse a través de toda su poesía, y que abre la posibilidad de lo infinito.

¡Sea yo el calor de las cosas vivas, la fiebre
de las savias, el ritmo de las olas y el---
Intervalo en Ser para dejar
Ser ser!

(Campos, Pessoa, 1998:235).

El ser que se nombra en estos versos para nada constituye un yo consistente y unificado, en lugar de ello, el intervalo abre un espacio que no puede ser llenado, en el que solo se puede advenir, en palabras de Deleuze, como *potencia de un indefinido*. El estar-entre supone el advenimiento de una nueva singularidad, en la que se presenta la determinación del devenir con su potencia propia, “la potencia de un impersonal, que no es una generalidad, sino una singularidad en el punto más alto (...) alcanzando una zona de vecindad, en la que ya no podemos distinguir entre nosotros y aquello en lo que nos estamos convirtiendo” (Deleuze, 1996:95). Y es esta zona de vecindad la que da lugar a poemas como este:

*Tengo sueño, no duermo, siento y no sé en qué sentir.
Soy una sensación sin persona correspondiente,
una abstracción de autoconciencia sin de qué,
salvo lo necesario para sentir conciencia,
salvo, que sé yo salvo qué...*

(Campos, Pessoa, 1998:77).

De esta manera, la escritura de Álvaro de Campos es la escritura del *intermezzo*, al crear ella misma una zona entre lo real y lo ficticio, entre el yo y una nueva singularidad que deviene. Pero más allá de esto, podemos reconocer allí un poeta del interludio, del tránsito, del pasaje, de la in-acción, del “por

hacer", del "haber sido"; un poeta que constituye un espacio fuera del espacio, un tiempo fuera del tiempo, situado siempre en un *entre*, en un *enmedio*, lo que hace de su escritura *una terminal de línea* (Campos, Pessoa. 1998b:207) o, en palabras de Deleuze y Guattari, una línea de devenir.

Así pues, Álvaro de Campos oscila en un espacio intersticial, en un *entre*, en un *enmedio* de sensaciones y figuras que no terminan de definirle. Pero también, oscila en un *enmedio* de la constelación que es en sí la obra pessoana; en ese sentido, es un poeta inacabado, aquel que aún no ha terminado de salir de la piedra y que, a su vez, conforma una multiplicidad dentro de la gran multiplicidad Fernando Pessoa⁴⁶. Campos se hace múltiple y, con ello, experimenta múltiples sensaciones. "*Me multipliqué para sentirme, para sentirme, necesité sentir todo*" (Campos, Pessoa, 1998: 263) En este hacerse múltiple, logra transitar lugares inexistentes, vestir el traje de desconocidos, ponerse el alma de todos los hombres, situado siempre *enmedio* de corrientes adversas e irrefrenables.

*¿Cuándo nos iremos, ah, cuándo nos iremos de aquí?
¿Cuándo de enmedio de estos amigos que no conozco,*

46 Por su parte, Deleuze y Guattari hablan de la multiplicidad como una condición inherente al devenir. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, escriben: "La multiplicidad no se define por sus elementos, ni por un centro de unificación. No se refiere al cúmulo de las partes de un todo, sino que en sí, cada parte es la multiplicidad en sí misma y la pura diferencia" (2002:250). De esta manera, la multiplicidad implica una simultaneidad de elementos heterogéneos que conforman una réplica indefinida de lo mismo, a la vez que constituyen la diferencia pura.

*de enmedio de estos modos de entender que no entiendo,
de enmedio de estas voluntades involuntariamente
tan contrarias a la mía, tan contrarias a mí?*

(Campos, Pessoa, 1998b:13).

El poeta irrumpe *enmedio* de múltiples e inconciliables modos de vivir y entender la vida, *enmedio* de voluntades contrarias que chocan en su propia alma, las cuales no tardan en presentarse como quietud y estancamiento⁴⁷. Sin embargo, el estar *en medio* también constituye un privilegio, un alto precio pagado a cambio de la posibilidad infinita de devenir “*de todo en todo*” (Campos, Pessoa, 1998:261).

*Cometí todos los crímenes,
viví dentro de todos los crímenes,
(yo mismo fui, no uno ni el otro en el vicio,
sino el propio vicio-persona practicado entre ellos,
y de ahí vienen las horas más arco-del-triunfo de mi vida)⁴⁸.*

(Campos, Pessoa. 1998: 263)

47 Recordemos que José Gil dedica gran parte de su estudio a trabajar la noción de estancamiento referida por Pessoa en algunos de sus textos. Esta será tomada como una de las afecciones manifiestas en el poeta, la cual se pone en relación con el desasosiego, encontrando en esta diada el paso de la quietud al movimiento, lo cual es inherente al devenir.

48 Un *arco de triunfo* es desde la antigua Roma el mayor monumento alzado en honor a la victoria militar y a la grandeza de algunos generales, emperadores y monarcas. Es importante señalar que para el poeta, la imagen del *arco de triunfo* es reiterada en su poesía, además de ser el título proyectado para una posible publicación de su obra.

El *enmedio* inherente a Campos determina el devenir otro, pues ese *enmedio*, ese intervalo es el espacio que modula, espacio en el que la sensación se desdobra, componiendo sensaciones abstractas. En ese *en medio*, el tiempo y el espacio, la vida y la literatura se funden, generando un nuevo espacio abstracto, un *terminus* de donde parten las múltiples sensaciones que conforman el poema, en el cual ya no podrá identificarse lo uno y lo otro, el adentro y el afuera, lo interior y lo exterior; y, en lugar de ello, el poema surge como una forma de la exterioridad en el interior, un interior cavado por la exterioridad, en palabras de Gil, un “intervalo de los intersticios creados en el desalajo del exterior, donde surgen las sensaciones mínimas” (1996: 19)⁴⁹.

*Siento en mi cabeza la velocidad de la rotación de la tierra
y todos los países y todas las personas giran dentro de mí.
(Campos, Pessoa, 1998: 285)*

49 Escribe Gil: “Al, no intervalo dos interstícios, surgem as sensações finas, os “milímetros” ou “sensações de coisas mínimas” (1996:19).



En tu salida del puerto de Lisboa, hoy.

Álvaro de Campos



Segunda parte.

El devenir escritura en la poética de Álvaro de Campos

*Un tren infantil de cuerda, tirado por un cordel,
tiene más movimiento real que mis versos...
Que nuestros versos que no tienen ruedas.
Que nuestros versos que no se mueven.
Que nuestros versos, que nunca leídos, no salen fuera del
papel.
(Estoy harto, harto de la vida, harto del arte,
harto de no tener más, o menos, o con miedo...
hilachas de mi respiración llegando a mi vida,
fantoche absurdo de la feria de mi idea de mí.
¿Cuándo sale el último tren?)*

Álvaro de Campos

■ Nos hemos acercado al proyecto sensacionista de Fernando Pessoa. El trabajo de las sensaciones y sobre ellas constitutivo del arte literario permite al poeta devenir múltiples cuerpos sintientes, múltiples personajes dotados de un alma, un pensamiento y una figura particulares. Desde allí hemos visto surgir al heterónimo Álvaro de Campos, quien nos ha permitido ver que el devenir múltiple y sensible no se manifiesta de manera exclusiva en la gran máquina productora de heterónimos, haciendo visible, en el universo particular de su poesía, la incesante proliferación de cuerpos, afectos y sensaciones que se transforman y devienen materia sensible en cada verso.

Ahora bien, la poética de Campos nos permite acercarnos a esa otra dimensión de la cual habla Fernando Pessoa cuando se refiere a la creación artística. En ella se ve surgir un personaje situado en un *entre*, en un *enmedio*, en un *intervalo*; un personaje que se compone como cuerpo en tanto potencia y posibilidad de devenir. La otra dimensión que crea su poesía rebasa los límites de un interior y un exterior, rompe las fronteras del tiempo y del espacio, haciendo así que su palabra se haga cuerpo en el afuera mismo del lenguaje. De esta manera, la escritura de Campos se muestra como experiencia en tanto devenir y afecto. En ella, poeta y poema devienen una misma cosa, cuerpo *sintiente* y *sentido*, compuesto de palabras y de afectos, de fuerzas que motivan y empujan al decir.



*Y yo el antiguo subí por la calle imaginando
un futuro girasol.
Y yo el moderno bajé por la calle sin imaginar nada.*

Álvaro de Campos



4. Ir hacia Fuera, hacia la Distancia Abstracta

*Como desearía ser parte de la noche,
parte sin contornos de la noche, cualquier lugar en el espacio,
no un lugar concreto, por no tener posición ni contornos,
sino noche en la noche, una parte de ella, perteneciéndole
por todos los lados
y unido y separado compañero de mi ausencia de existir.*

Álvaro de Campos

En los textos sobre el sensacionismo, Fernando Pessoa describe minuciosamente el proceso por el cual una sensación cualquiera se analiza o intelectualiza hasta convertirse, finalmente, en creación, es decir, en una sensación artística. Particularmente en la obra poética de Álvaro de Campos, la sensación deviene lenguaje, se multiplica, se desdobra, se separa hasta hacer surgir sensaciones más intensas, pasando de una objetividad sin objeto a la pura abstracción de sensaciones siempre por venir. En Campos, las sensaciones se vuelven poemas y los poemas se vuelven sensaciones, en palabras de

José Gil, el poema es aquí “materia sensible de la lengua trabajada” (Gil, 1996:10).

Así pues, a partir de la lectura detenida de los textos críticos y los ensayos sobre literatura escritos por Fernando Pessoa y algunos de sus heterónimos, y luego de detenernos en una obra poética en particular, podemos ver cómo el arte logra efectivamente crear una otra dimensión⁵⁰ en la que puedan producirse nuevas sensaciones cargadas de realidad y emoción, de paisajes y afectos, las cuales componen el cuerpo mismo de la escritura. De esta manera, el poema se revela como ese nuevo espacio donde interioridad y exterioridad, realidad exterior y realidad abstracta devienen una misma cosa. El poema se convierte en ese “*espasmo hacia dentro de todos los objetos de fuera*”, tal como lo expresa Campos en uno de sus versos (1998:205).

La sensibilidad. Pliegue entre el interior y el exterior

La sensibilidad es esa distancia inespacial o ese intervalo intemporal que separa el espacio del tiempo, lo exterior de lo interior, el “sentido externo” del “sentido interno” que

50 En sus ensayos sobre arte y literatura, Fernando Pessoa advierte que la finalidad del arte es la creación de una dimensión diferente (Pessoa, 2006:243). Esto nos remite, entonces, a enfrentar desde la escritura poética misma ese espacio abstracto, esa otra dimensión a la que hace referencia el poeta, quien se esforzó arduamente en demostrar que una sensación no está referida a entes exteriores, como tampoco a la subjetividad pura; en su lugar, la sensación se constituye en un ente?o ente?, gracias a un acumulado abstracto, a un subrogado de sensaciones en movimiento.

no se pueda reducir ni traducir. Lo constitutivo de esa experiencia es esa diferencia irreductible que salvaguarda la sensibilidad como afectabilidad, como posibilidad de devenir-sentido del ser, como frontera entre el interior y el exterior.

José Luis Pardo

Que tengamos cuerpo prueba que estamos muertos, que lo hemos olvidado todo, que toda la memoria se ha escapado por los poros de nuestra alma, que se ha perdido con ella.

José Luis Pardo

En el diálogo siempre fecundo entre la literatura de Fernando Pessoa y diferentes pensadores contemporáneos, hemos encontrado que la obra poética, e incluso las reflexiones que el autor esboza acerca de la creación artística, adelanta en muchos aspectos algunos desarrollos posteriores de la filosofía. Sin embargo, estos desarrollos conceptuales potencian y enriquecen la lectura que podemos hacer de la obra literaria misma. De esta manera, nos hemos acercado al pensar filosófico de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes logran una aproximación al concepto de devenir, el cual se hace indispensable a la hora de abordar la poesía y su forma particular de componer cuerpos de sensación. Continuaremos ahora el recorrido al que Álvaro de Campos nos invita trayendo la referencia de un autor contemporáneo que de manera poética nos acerca a una nueva filosofía del espacio. Se trata del filósofo español José Luis Pardo, en cuyo pensamiento podremos encontrar algunas resonancias con la propuesta pessoana en torno a la concepción del arte como la creación de esa nueva dimensión en la que sea posible devenir sensación abstracta.

En *Las formas de la exterioridad* (Pardo, 1992), podemos diferenciar varios aspectos que nos remiten de manera particular a la poesía de Álvaro de Campos y a su escritura en tanto afecto y cuerpo sensible. En primer lugar, Pardo hace surgir una dimensión diferente de aquella signada por el tiempo o de aquella determinada por el espacio; una dimensión que desborda los límites entre la subjetividad y la objetividad, lo cual nos remite directamente a la propuesta del poeta portugués. Pardo propone otra comprensión del tiempo, en su relación particular con la interioridad, y del espacio como forma manifiesta de la exterioridad. Ambas dimensiones no son estáticas y, gracias a su movimiento, su rebasamiento y su conjunción, el hombre llega a concebirse como alma y a componerse como cuerpo, como figura⁵¹.

A partir de allí, podremos visualizar una nueva topología desde la cual se hace posible la construcción de una *otra dimensión* ligada esencialmente al proceso de la sensación, que Pardo asume como sensibilidad. El filósofo propone pensar la sensibilidad como pliegue entre la subjetividad, forma esencial de la interioridad y aquello que viene a conformar una exterioridad en el cuerpo, lo cual coincide con la noción de sensación tanto en Fernando Pessoa como en Deleuze y Guattari.

En primera instancia, Pardo muestra cómo en la historia del pensamiento occidental ha primado el valor de la interioridad, lo cual se manifiesta en

51 En *Francis Bacon, lógica de la sensación*, Gilles Deleuze se ocupa de la forma y la figura en relación con la sensación. Señala que el arte y su compuesto de sensaciones deforma y genera múltiples transformaciones a la forma, permitiendo la emergencia de figuras de velocidad y movimiento (Deleuze, 2002:43).

la exaltación de la noción de alma y en la primacía del tiempo. Si recordamos las anotaciones que hace Pessoa-crítico acerca de la Modernidad y, con ello, de la importancia de un retorno a un nuevo paganismo, vemos que para él, como para otros autores, la atención centrada en el alma es síntoma de la decadencia y esterilidad propias de su época.

Pardo muestra detalladamente que en nuestra tradición el alma se ha concebido en relación directa con la memoria, es el tiempo que conserva, guarda y preserva la historia de los hombres. Es un ente preciado que, en la búsqueda de la eternidad, se intenta conservar sellado, rechazando así todo aquello que atañe a los sentidos, al sentir, a la afección; aspectos a los que se atribuyen las principales causas del padecer y del sufrimiento humano. Sin embargo, parece que el alma sellada por principio no puede contener el tiempo e inevitablemente deja escapar por los órganos de los sentidos la memoria misma, la cual, al ser vertida al exterior, hará consistir un cuerpo afectado y doliente, un cuerpo atravesado por la marca del olvido y la muerte.

Así, la boca, los oídos, los ojos serán esos agujeros que no pueden cerrarse, agujeros por los que inevitablemente se derrama el alma, haciendo del hombre un exiliado de sí mismo; un ser que rebasa y desborda el tiempo, un ser que solo puede conocerse a través de su propia exterioridad. La afección, en este caso, será precisamente la fuerza que hace desbordar el alma a manera de una inevitable respuesta ante los llamados del exterior⁵². En palabras de Pardo:

52 Según José Luis Pardo, la afección aparece como una fuerza entre los órganos de los sentidos y los estímulos provenientes tanto del cuerpo como del mundo exterior,

La afección implica una dependencia del alma con respecto al exterior, Los órganos de la sensación son como los agujeros del alma, por los cuales corre el peligro de derramarse, pero esos órganos sólo son activados por fuerzas que provienen de fuera. Ese “afuera” es, ante todo, el cuerpo, el espacio, la carne que envuelve -y por eso limita- el alma (Pardo, 1992: 25).

Según José Luis Pardo, la exterioridad se revela como un afuera absoluto para el alma, una fuerza que rompe el equilibrio supuesto al interior. La afección irrumpe, entonces, ante los sentidos, brota de la carne y hace que el alma se derrame, dejando tras de sí la huella irremediable del paso del tiempo en esa nueva superficie a la que llamamos cuerpo. De esta manera, el cuerpo se presenta como el derramamiento inevitable del alma, ese líquidopreciado que se trata de conservar. Es la marca de una dolorosa separación entre el interior y el mundo que constituye lo exterior. La evidencia de estar

esto la sitúa en un punto limítrofe entre la interioridad y la exterioridad, entre el cuerpo y el alma. Ya en 1915, Sigmund Freud proponía un nuevo concepto para describir esa fuerza que fluctúa entre el interior del alma y la exterioridad de lo somático; nos referimos particularmente al concepto de pulsión, a partir del cual se reorganizará todo su aparataje conceptual. “La pulsión es un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma” (Freud, 1979c:117). Con este planteamiento, Freud abrirá una nueva concepción de lo humano en la Modernidad al introducir el concepto de pulsión como punto nodal entre un ser del instinto y un ser del lenguaje. Con estos desarrollos, Freud trazará la senda hacia un *más allá del principio del placer*, concepto fundamental del que parten las nuevas teorías acerca del goce y el objeto *a* en el psicoanálisis lacaniano (Lacan 1989: 181).

afectados por el mundo, de ser carentes y mortales es, finalmente, voz que se pierde al ser pronunciada la primera palabra:

El habla delata una falta y una presunción; tener que hablar es la marca de un ser carente, necesitado, afectado, la huella de un padecimiento. Tenemos que hablar, decir palabras para mentar las cosas y al hacerlo abundamos en la dolorosa separación de las palabras y las cosas y ahondamos el abismo abierto entre ellas, y merced al cual ninguna de nuestras palabras llegará jamás a tocar alguna cosa. Al hablar la voz se hace cuerpo, y el cuerpo es el signo de la muerte (Pardo, 1992:71).

La poesía de Álvaro de Campos nos ofrece una de las mejores expresiones de este desencuentro esencial entre la palabra y las cosas, entre el ser y la posibilidad de nombrarlo. La poesía de Campos se presenta como el intento incesante de hacer algo con esta separación, este abismo. El poeta convoca el vacío, le reserva un lugar, preserva la distancia, pacta con ella y, a cambio, la escritura le otorga un rostro, un cuerpo sensible encarnado en poemas.

*Voz resurgida de las ternuras misteriosas dentro de mí,
de las pequeñas cosas de regazo de madre y de la cinta de
cabello de la hermana.*

*La Voz sorda y remota convertida en la Voz Absoluta, la
Voz Sin Boca, venida de encima y de dentro de la soledad
nocturna de los mares,
me llama, me llama, me llama...*

(Campos, Pessoa, 1998:185).

La voz vertida en la palabra dice la exterioridad, ese espacio extraño, ajeno a todo intento de subjetivación. En el poema *la voz sin boca* advierte al poeta

del estrago de petrificarse en un único ser, la palabra lo aleja de la inmovilidad y le permite seguir bordeando el vacío, la muerte, que está en el centro, en la esencia de las cosas⁵³. La palabra aquí se revela como ese olvido primordial; un desprendimiento, una renuncia de ser uno, de fundirse definitivamente con las cosas del mundo, de fundirse con su propia alma a cambio de poder devenir cuerpo y materia sensible en la escritura.

“No hay una substancia corpórea autónoma, sino un devenir-cuerpo, devenir-carne y en suma devenir sensible, susceptible de ser afectado, capaz de pasiones por causa del olvido” (Pardo, 1992:64). Esta consideración de Pardo, tan cercana al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, nos remite nuevamente a la sensación, a su compleja composición y a la posibilidad siempre abierta de devenir múltiples cuerpos sensibles, a través del arduo trabajo de la sensación.

Recordemos que desde la teoría y la poética sensacionista, Pessoa hace especial énfasis en la compleja composición de cada sensación: experiencia en la que coinciden elementos externos, internos, anímicos, temperamentales. Por su parte, Pardo propone pensar la *sensibilidad* como el lugar de confluencia de un exterior que afecta la interioridad

53 Cabe anotar que desde sus primeros estudios sobre la histeria y el sueño, Sigmund Freud dedica sus esfuerzos a pensar el funcionamiento psíquico a partir de un elemento fundante en la composición anímica, nos referimos al *deseo*, entendido por Freud como la tendencia, la búsqueda incesante de una satisfacción mítica primordial. Véase *La interpretación de los sueños* (Freud, 1979d:557). Desde su propuesta teórica, la fijación o la obturación del deseo en un sujeto conllevan la parálisis, el estancamiento y, finalmente, la imposibilidad misma de la vida.

y de un interior que toca la exterioridad. En sus palabras: “La sensibilidad es el lugar en el que los fenómenos devienen sentidos y adquieren sentido. Es la modificación o el modo en que las cosas nos afectan y nuestro modo de ser afectados por ellas” (Pardo, 1992:33). De este modo, la sensibilidad en Pardo, al igual que la sensación en Pessoa, se presenta como un híbrido entre aquello que sentimos como exterioridad y aquello que experimentamos como interior, lo que hace necesario el acercamiento a la reflexión filosófica de este pensador, en la que podemos encontrar algunos elementos que nos ayuden a comprender esta hibridación.

Para el filósofo, la sensibilidad constituye un espacio limítrofe entre lo exterior y lo interior a manera de un pliegue que genera dos dimensiones de una única superficie. De este modo, la sensibilidad constituye, en un mismo movimiento, el repliegue del tiempo en el espacio y del espacio en el tiempo, pudiendo afirmar que es a través de la sensibilidad que el alma se rebasa en el cuerpo y que el cuerpo se repliega en el alma.

La sensibilidad ocupa un lugar limítrofe entre lo exterior y lo interior, no es interna ni externa, pero es la posibilidad misma de distinguir entre interioridad y exterioridad, entre el afuera y el adentro, puesto que la sensibilidad es pliegue entre el interior y el exterior, ha de contener una forma de la interioridad y una forma de la exterioridad (...) La sensibilidad, siendo en sí misma doblez, se desdobra en un interior y un exterior del aparecer (Pardo, 1992:35).

En este punto es importante resaltar las palabras empleadas por Pardo al referirse a la relación interior-exterior, cuerpo-alma como doblez o pliegue,

lo cual permite pensar esta relación en una lógica diferente a la de oposición o contradicción. El pliegue se refiere a una transformación en el estado, en la posición o en la forma, mas no a un cambio en la materia, en el contenido. Por tanto, el pliegue, el doblez no implica una ruptura o una separación, ya que considerar el afuera como un pliegue del adentro o el adentro como un doblez del afuera implica considerar que ambos son las caras de una misma superficie⁵⁴.

En este sentido, los planteamientos de Pardo nos permiten repensar la sensación, no como aquello que viene del alma o del cuerpo, sino como algo que precede a ambas dimensiones, confirmando así una cierta primacía de la exterioridad. La sensación aparece aquí como un estímulo intermedio entre una interioridad que se constituye como alma-tiempo y una exterioridad que se constituye como espacio-cuerpo. La sensación compone un alma y, a la vez, esa sensación se despliega ocupando un espacio que deviene cuerpo.

En la analogía que presenta Pardo, inspirada en parte por la imagen mítica del *Tonel de las Danaides*, el tiempo es ese líquido preciado que se vierte al exterior por los agujeros del alma y, de esta manera, no es lo que está dentro, sino aquello que constituye una interioridad. Del mismo modo, el espacio no es lo que está afuera, sino aquello que constituye el afuera mismo; el espacio es el tiempo derramado,

54 En este punto es posible pensar la relación del adentro y el afuera sirviéndonos del instrumento matemático de la banda de Möbius, la cual consiste en unir los extremos de una banda luego de haber hecho una torsión en la misma, lo que dará como resultado un objeto que consta de una sola cara y de un solo borde.

un cuerpo signado por la muerte, un afuera primigenio e imposible en el interior del tiempo. De esta manera, Pardo sugiere una confluencia de esas dos dimensiones en una única dimensión, la cual ya no es solo tiempo ni solo espacio, sino el vaciamiento del tiempo en el espacio y la colonización del espacio en el tiempo.

El espacio constituye una interioridad y, a su vez, es la interioridad vertida la que constituye un exterior como tal. Sin embargo, cabe recordar que no todo el exterior puede imprimirse como interior, ya que en la interioridad quedará siempre un residuo de exterioridad. De igual manera, no todo el interior puede expresarse como exterior, queda siempre un residuo de interioridad en el exterior. Así pues, según Pardo, "el espacio es la expresión del tiempo y el exterior es la distensión del interior" (1992:35).

En esta perspectiva, podemos volver a pensar esa otra dimensión a la que hacía referencia Fernando Pessoa en sus ensayos sobre la creación artística, recordando que para el poeta portugués las sensaciones deben ser analizadas hasta convertirlas en sensaciones abstractas, las cuales no pueden ser reducidas a sensaciones venidas del interior del alma ni a sensaciones venidas del mundo exterior. En su lugar, las sensaciones de lo abstracto están llamadas a constituir una otra y única dimensión, diferente al tiempo y al espacio. En tal sentido, esa otra dimensión hace referencia al punto en que convergen en una única superficie tanto el interior como el exterior, el tiempo y el espacio, a manera de un interior vertido en el exterior o un exterior desplegado en el interior.

Espasmo hacia dentro de todos los objetos de fuera

*Vuestro sea el lazo que me une al exterior por la estética,
proceedme de metáforas, imágenes, literatura,
porque en realidad de verdad, en serio, literalmente,
mis sensaciones son un barco con la quilla al aire,
mi imaginación un ancla medio sumergida,
mi ansiedad un remo partido
y la urdimbre de mis nervios una red secándose en la playa.*

Álvaro de Campos

En su reflexión delicada y rigurosa sobre el sensacionismo, José Gil resalta el hecho de que Pessoa consolida un laboratorio de lenguaje, un laboratorio poético, desde el cual, analiza y realiza el arduo trabajo de las sensaciones. En esa experimentación, el poeta se percata de ese nuevo espacio abstracto que implica un cierto estar afuera en la interioridad. En palabras de Gil: “No lado de fora de dentro” (1996:9).

La obra pessoana se juega en una dinámica particular entre el adentro y el afuera; dicha dinámica se evidencia particularmente en los poemas de Álvaro de Campos, donde las sensaciones se presentan como un compuesto de elementos, unos aportados desde el exterior y otros que parecen propios del interior de quien escribe. El poeta es un intervalo entre los afectos que brotan de un cuerpo siempre ajeno y la conciencia de un *alguien*, encargada de objetivar las sensaciones. Así, en el pliegue y repliegue de ambas espacialidades, el poeta y el mundo devienen una misma y única superficie en la poesía.

José Gil descubrió en la escritura de Pessoa el movimiento “doblemente paradójico de un espacio

interior, que en sí tiende a salir de sí hacia dentro de sí; o de una voz interior que, en su interior, se dirige hacia el exterior para entrar en sí nuevamente" (Gil, 2005:60). Con José Luis Pardo, diríamos que es precisamente una Voz aquello que constituye ese *líquido*preciado, el cual busca retenerse en el interior del alma, pero que inevitablemente se derrama en forma de palabra, haciéndose cuerpo, signo inevitable de la muerte y del olvido. En Fernando Pessoa, esa voz que se vierte en la palabra escrita se despliega fundamentalmente en la pluralidad de "sí mismos" que constituyen su universo literario.

Alguien habla, en sí mismo, de sí mismo, para ser oído fuera de sí mismo. Pero ese "fuera de sí mismo" está al mismo tiempo en sí mismo y en los otros "sí mismos" a los que se dirige y por los cuales quiere ser oído. La interioridad de la voz (la cual contiene pensamiento y emoción) solo se significa como tal en el instante preciso en que vira hacia afuera -un afuera intrínseco y, por lo tanto, dentro del espacio interior- (Gil, 2005:59).

En estas líneas podemos identificar lo que para José Luis Pardo es el espacio abierto entre el interior y el exterior, la *distancia inespacial* o el *intervalo intemporal* en el cual la escritura surge como cuerpo derramado, llevando consigo los signos de un interior o de una voz que, sin duda, tuvo su origen en un afuera del afuera mismo y que ahora retorna para devenir espacio exterior dentro del interior. José Gil es quien mejor expone cómo en la escritura de Fernando Pessoa se presenta ese viraje hacia el exterior en el interior, manifestado, en primera instancia, en el fenómeno de la heteronimia como signo de una cierta explosión histórica hacia dentro,

en la que esa voz interior se hace exterior a manera de multitud.

Una multitud provoca un barullo ensordecedor -las múltiples hablas se dirigen hacia el exterior, arrulladas, alimentadas, amplificadas por el exterior. Incluso el poema más intimista de Fernando Pessoa ortónimo ha virado hacia el exterior- en la justa medida en que hace eco a un espacio interior que se ha vuelto exterior, por eso hay “explosión hacia dentro” (Gil, 2005:58).

De esta manera, en la escritura de Fernando Pessoa se evidencia una cierta *exterioridad interna*, en la que quien habla es siempre un él que deviene otro, un cuerpo ajeno, extranjero, que nunca acaba de diferenciarse. Así pues, un separase indefinido se avizora, una exterioridad-interna que siempre se transforma, una implosión de multiplicidades exteriores que vendrán a cobrar figura en los escritos de cada uno de los heterónimos, haciendo que “ese espacio interior-exterior constituya un espacio de implosión, es decir, se constituya como tal, en tanto espacio donde son posibles múltiples voces despersonalizadas y repersonalizadas en heterónimos, personajes virtuales que solo allí podrían hablar” (Gil, 2005:58).

Ahora bien, *esa explosión hacia adentro*, ese exterior abierto en el interior no es solo una figura topológica que permite a nosotros, lectores de la obra pessoana, acercarnos al fenómeno de la heteronimia. Cuando dedicamos nuestra lectura a un poeta tan particular como Álvaro de Campos, encontramos que su escritura es la que mejor dice el hecho de devenir cuerpo, a la manera de una interioridad vertida y socavada por el exterior. Y en este punto,

el poeta reclama enfáticamente que su palabra sea tomada en serio, en su literalidad:

*Porque en realidad de verdad, en serio, literalmente
mis sensaciones son un barco con la quilla al aire,
mi imaginación un ancla medio sumergida,
mi ansiedad un remo partido
y la urdimbre de mis nervios una red secándose en la playa.*

(Campos, Pessoa, 1998: 139).

En estos versos, el poeta es el “*espasmo hacia dentro de todos los objetos de fuera*” (Campos, Pessoa, 1998:205) y, a la vez, el desborde, el rebasamiento de un alma en las cosas del mundo. Recordemos que Fernando Pessoa describe a Álvaro de Campos como el más histérico de sus heterónimos, con lo cual refiere su capacidad de despersonalización dramática, pero, sobre todo, resalta la manera en que el ingeniero muestra con exaltación sus sensaciones: “Los poemas de Campos podrían ser una alarma para el vecindario, pero al ser hombre todo termina en silencio y poesía” (Pessoa, 1990:321). Esta es una de las mejores imágenes que nos ofrece Pessoa para leer en Campos *esa explosión hacia adentro* que son sus poemas.

Anteriormente veíamos que Álvaro de Campos se presenta como ese poeta del *intervalo*, del *en-medio*, del estar siendo, del devenir. Ahora vemos que esto implica que su poesía sea causa y a la vez resultado de un viraje constante entre un adentro que deviene afuera y un afuera que se interioriza. La poesía de Campos navega en el universo íntimo que se esparce en los objetos del mundo. Su magia y genialidad residen fundamentalmente en la posibilidad que abre al lector de realizar un viaje continuo

que va desde los escollos más recónditos de un alma humana hasta las calles y los muelles desde donde se puede leer el mundo.

*Ayer aún el niño que se asomaba al pozo
veía con alegría en mi rostro más allá del agua lejana.
Hoy hombre, veo mi rostro en el agua profunda del mundo.*

(Campos, Pessoa, 1998:309).

“La interioridad no cesa de cavarnos a nosotros mismos, de escindirnos a nosotros mismos, de desdoblarnos, pese a que nuestra unidad permanezca” (Deleuze, 1996: 49). El poeta se desdobra indefinidamente, abriendo un espacio infinito y un tiempo fuera de la temporalidad. En su poesía, el devenir no tiene final y, de esta manera, en el vértigo, en la oscilación del tiempo y el espacio aparece como una flotación, un deslizamiento que no tendrá más cuerpo que el de la escritura.

*Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertenezco.
Todas las sensaciones me toman y ninguna queda.
Soy más variado que una multitud de acasos.
Soy más diverso que el espontáneo universo.
Todas las épocas me pertenecen un momento.
Todas las almas tuvieron un momento su sitio en mí.
Fluido de intuiciones, río de suponer-me,
siempre olas sucesivas,
siempre el mar, agua desconociéndose
siempre separándose de mí indefinidamente.*

(Campos, Pessoa, 1998:311).

Es esa flotación, ese deslizamiento, ese fluido del cuerpo en el poema, ese oleaje sin fin de sensacio-

nes el que hace que la escritura de este heterónimo se torne una línea de devenir, a través de la cual se genera “un afuera más lejano que cualquier mundo exterior, porque es un adentro más profundo que cualquier mundo interior” (Deleuze y Guattari, 2005:62).

El tiempo que se espacializa en la escritura

Sí, el misterio del tiempo.

Sí, el no saber nada.

Sí, el que hayamos nacido todos a bordo.

Sí, sí, todo eso u otra forma de decir...

Desde aquella ventana del segundo piso, todavía idéntica a sí misma,

se asomaba entonces una muchacha más vieja que yo, pero recordadamente de azul.

Hoy, si callara, ¿qué hay?

Podemos imaginar todo de lo que nada sabemos.

Estoy parado física y moralmente: no quiero imaginar nada...

Hubo un día en que subí esta calle pensando alegremente en el futuro,

pues Dios da permiso para que lo que no existe sea fuertemente iluminado.

Hoy, al bajar esta calle ni en el pasado pienso alegremente.

Como mucho, ni pienso...

Tengo la impresión de que las dos figuras se cruzaron en la calle, ni entonces ni ahora,

sino aquí mismo, sin tiempo para perturbar el cruce.

miramos indiferentemente uno al otro.

*Y yo el antiguo subí por la calle imaginando un futuro
girasol.*

Y yo el moderno bajé por la calle sin imaginar nada.

Tal vez esto realmente sucediese...

Verdaderamente sucediese...

Sí, carnalmente sucediese...

Sí, tal vez...

Álvaro de Campos

Este fragmento del poema *Realidad* trae consigo la imagen del tiempo en tanto acontecer; un tiempo que rebasa el orden cronológico, el discurrir de la memoria, permitiendo una lógica diferente, en la que el pasado y el presente confluyen generando una nueva temporalidad. El poeta se mueve en el intersticio, casi imperceptible, entre la parálisis y el movimiento, entre la imaginación y el hecho, entre el haber sido y lo que supone es. Estos versos muestran cómo la poética de Campos es la apertura a un arte que habla de otra dimensión, pliegue o doblez de una única superficie en la que confluye aquello que parece venir del mundo exterior y aquello que se presenta como el signo mismo de la interioridad; doblez en que lo objetivo y lo subjetivo se encuentran, dando lugar a un tiempo sin tiempo y a un espacio situado más allá del cuerpo.

En una proximidad relativa, José Luis Pardo considera que la sensibilidad determina en cierta forma una interioridad, que por más que quiera preservarse, no cesa de derramarse en esa exterioridad ajena e imposible llamada cuerpo. El tiempo que guarda la memoria inevitablemente se derrama haciéndose olvido en la carne. Lo interior se vierte

al exterior y lo exterior socava lo interior, haciendo que en este mismo movimiento se genere otra dimensión diferente a la del tiempo y la del espacio, a la del alma y la del cuerpo.

Esta construcción filosófica de Pardo aporta herramientas para leer aquello que en Álvaro de Campos implica la concepción del arte en cuanto que otra dimensión. Son innumerables las imágenes en las que el poeta se vierte en el mundo que observa desde la lejanía y, en el mismo instante de la escritura, la realidad externa pierde toda consistencia pasando a ser su propia alma la que se dice en el poema. Así, por ejemplo, la carretera que recorre en un *Chevrolet prestado* pasa de ser un camino de polvo y piedra que conduce a una ciudad vecina, a ser el camino que no andará en su vida, su fuerza y su destino inmóvil.

*Maleable a mis movimientos subconscientes en el volante,
trepas sobre mí el automóvil que me prestaron.
Sonrío del símbolo, al pensar en él, y al girar a la derecha.
¡En cuántas cosas que me prestaron sigo en el mundo!
¡Cuántas cosas que me prestaron conduzco como mías!
¡Cuánto de lo que me prestaron, ay de mí, soy yo mismo!*

(Campos, Pessoa, 1998a:61).

Aquí, la realidad se hace una, entre un afuera lejano e imposible y un adentro siempre por re-conocer. El poeta sabe que su ser está compuesto por las cosas del mundo, fragmentado en los objetos que toca con la sensación, el poeta se apropia de almas ajenas y con ellas crea su realidad. Así, en Campos no es posible diferenciar aquello que pertenece al exterior y aquello que hace parte de su universo íntimo; las olas son su alma, las calles su pensamiento, sus palabras interioridad vertida en las cosas del

mundo. De este modo se compone esa otra dimensión en el intervalo mismo de la realidad, lo que se evidencia explícitamente en la disolución poética del tiempo en el espacio.

En *De lenguaje y literatura*, Michel Foucault se ocupa especialmente del lenguaje en relación con el tiempo y el espacio. Señala que en la tradición occidental el lenguaje y los hechos de lenguaje, como la literatura, han sido pensados sobre todo en su dimensión temporal, priorizando así la función narrativa del lenguaje en tanto preservación de la memoria y de la historia. Solo cuando se empieza a pensar el lenguaje por sí mismo -ya no como un instrumento para expresar las ideas, la razón o los sentimientos-, más allá de la concepción cronológica del tiempo, será posible entonces pensar su íntima relación con el espacio

Durante mucho tiempo se ha considerado que el lenguaje tenía un profundo parentesco con el tiempo, porque el lenguaje es precisamente lo que permite hacer un relato, y al mismo tiempo una promesa. El lenguaje es esencialmente lo que lee el tiempo, además el lenguaje deposita el tiempo en él, puesto que es escritura y como tal, va a mantenerse en el tiempo, y a mantener lo que dice en el tiempo. La superficie de signos no es en el fondo, sino la *astucia espacial de la duración* (Foucault, 1996:95).

Que la escritura sea *la astucia espacial de la duración* implica abrir otra senda para pensar dicha espacialidad inherente al lenguaje⁵⁵, en tanto este

55 Nos permitimos citar en extenso las palabras del pensador francés: "El lenguaje es espacio. lo cual había sido

se constituye como un *hecho sensible* (Foucault, 1996:99), un acumulado de signos puestos sobre la hoja en blanco, que logra abrir la distancia necesaria para hacer consistir el simulacro de la realidad. En palabras de Foucault: “La sencilla experiencia que consiste en coger una pluma y escribir desprende (como quien dice liberar, desenterrar, desempeñar una prenda o retirar una promesa) una distancia que, en estado desnudo, ofrece una cuadrícula de líneas, de tinta y además un encabalgamiento de calles, una ciudad naciente” (1996:174).

El lenguaje preserva la distancia necesaria para la vida, el movimiento, el devenir; así, separa al hombre de las cosas, de un sí mismo que lo petrifi-

olvidado mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo. Es la cadena hablada que funciona para decir el tiempo, pero la función del lenguaje no es su ser, y el ser del lenguaje, si su función es ser tiempo, es ser espacio. Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje solo tiene sentido en la red de una sincronía, Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma, Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente de la sintaxis, Espacio, por fin, puesto que, de una manera general, solo hay signo significante, con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, en un espacio. Durante mucho tiempo se han confundido las funciones anunciadoras y recapituladoras del signo, que son de hecho funciones temporales, con lo que le permite ser signo, ya que lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio” (Foucault 1996:96).

ca; lo separa de la muerte. En la poética de Álvaro de Campos se libera esa distancia, de modo que el tiempo y el espacio confluyen, generando la posibilidad infinita de crear cuerpos y paisajes, espacios y vacíos en el instante eterno del decir. Por tanto, el tiempo que está *a la deriva* se espacializa, permitiéndonos trasegar por esos lugares infinitos que, en palabras de Deleuze y Guattari, *serán infinitamente variados* (2005:182).

*Todos mis propios momentos pasados puede que existan
en algún lugar.*

*Ahí, en la ilusión del espacio y del tiempo,
en la falsedad del devenir*

(Campos, Pessoa, 1998a:285).

En Campos, las imágenes de la partida y la llegada, la descripción de las horas, el recuerdo de un pasado que no existió nunca, la referencia constante a un futuro del haber sido son algunas de las imágenes que hacen pensar en su escritura como una poética del tiempo, sin embargo, no es la poética de un tiempo cronológico, sino de la duración, y con ella, de una nueva forma del acontecer. De esta manera, podemos reconocer en su escritura una *temporalidad espacializada* que se hace cuerpo, que solo existe en el instante mismo del poema.

*Escribo en cruces, en intersecciones constantes
en el papel dinámico de los Acontecimientos,
en el papyrus rápido de las combinaciones sociales,
en el palimpsesto de las emociones constantemente.*

(Campos, Pessoa. 1998:215)

En estos versos, efectivamente, el tiempo se espacializa; los acontecimientos son papel, las combinaciones sociales y las emociones son materia donde plasmar la escritura. El tiempo que rompe con la cronología y la historia se une a una lógica implícita del devenir en el poema. Tal como lo hemos anticipado, Álvaro de Campos es él mismo un texto escrito, situado en un *enmedio* del acontecer, es el poeta del *intervalo*, recordando que la palabra intervalo toma aquí toda su potencia significante en cuanto espacio abierto en el tiempo, en la duración de las palabras, de los sonidos. De esta manera, el tiempo que constituye el alma del poeta es el tiempo mismo del poema: tiempo sin tiempo, pasado que no fue nunca, presente que será y futuro siempre imposible. En este punto, podemos retomar a Maurice Blanchot en *El espacio literario*, donde afirma que el tiempo del poema es la ausencia de tiempo, lo cual implica la confluencia del pasado, presente y futuro como acontecimiento.

El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. No remite al pasado, es fuerza actuante de ahora que todavía testimonia el recuerdo (...) El recuerdo es la libertad del pasado. Pero lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo dice del acontecimiento: esto fue y ahora nunca más (...) De lo que es sin presente, de lo que no está allí, ni siquiera como habiendo sido, el carácter irremediable dice: esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez y sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente. Es sin fin, sin comienzo y sin futuro (Blanchot, 1969:24).

También Deleuze y Guattari se refieren a esa otra temporalidad diferente a la signada por *Chronos*. La

temporalidad nombrada como *Aión* (2002:265), esa línea abstracta que se manifiesta particularmente en la escritura, tiempo indefinido del acontecimiento, del devenir, tiempo sin comienzo ni final, línea inacabada en la que surge el poema. “El tiempo no nos es interior, nos dice Deleuze, o por lo menos no nos es especialmente interior, sino que nosotros somos interiores al tiempo y en ese sentido estamos siempre separados por él de lo que nos determina” (1996:49). Así, en un tiempo que se hace exterior en el interior –exterior que socava la interioridad–, se revela la lógica del acontecimiento puro, aquel que brilla por encima de los cuerpos, de sus acciones y de sus pasiones: “Entidades que nunca acaban de llegar o de retirarse” (Deleuze, 1996:38).

Por tanto, en la lógica del acontecimiento, el poeta está condenado a una escritura incesante de lo indefinido, a la manera de aquel que cumple con la fatalidad de su destino y está llamado cada día a desandar un camino ya antes trasegado, camino que solo reconoce como porvenir y que siempre se actualiza como futuro que no se realiza. Esto condena al poeta a una reinvención constante que se desvanece en cada punto de llegada, tal como indica Campos en sus versos:

*Y recordaremos a solas, silenciosos, con nuestro dolor,
el gran absurdo del mundo, la dura ineptia de las cosas
y sentiremos el misterio, sentiremos tan lejos, tan lejos,
tan lejos,
tan absolutamente y abstractamente lejos,
definitivamente lejos.
El fin con motores partidos.
¿Qué fue de todo mi ser? Una gran ansia inútil,
estéril realización con un destino imposible.
[...]*

Vámonos ya del habernos.

Larguémonos de una vez, definitivamente, de la aldea-Vida.

[...]

¿Qué Dios fui para que mis nostalgias fueran estas ansias?

Quizá partiendo regrese. Quizá acabando llegue,

¿quién sabe? Cualquiera hora es la hora, ¡partamos, vamos!

La estadía tarda, partir es haber ido.

Partamos para donde se permanezca.

¡Oh, estadía para no tener estadías!

¡Terminus en el No-Parar!

(Campos, Pessoa. 1998:227).

Haber sido un ansia inútil o la realización de un destino imposible supone asumir que en el poema no se trata de la linealidad del tiempo, sino del acontecimiento: “*Los versos siempre se escriben al día siguiente*” (Campos, Pessoa, 1989b:79), es decir, que la escritura se torna una reescritura inacabada de lo mismo, a la manera de un castigo impuesto por los dioses que signan el destino del poeta. La creación poética que es Álvaro de Campos se sitúa en la víspera de la partida que no llega, en la espera de un viaje que recomienza indefinidamente; un viaje que avanza hacia el pasado visto en un futuro ya conocido. Esto nos recuerda las palabras de Blanchot cuando escribe acerca de la experiencia literaria, en la que:

Lo nuevo no renueva nada, lo presente es inactual, lo presente no presenta nada, se representa, pertenece desde ahora en adelante solo al regreso. Esto no es, pero vuelve, viene como ya y siempre pasado, de modo que no lo conozco, pero lo reconozco y este reconocimiento arruina en mí el poder de conocer. El derecho de percibir, de lo inasible hace también lo indesprendible, lo inaccesible que no puedo dejar de

esperar, lo que no puedo tomar, sino solo retomar y no dejar nunca (Blanchot. 1969:24).

Álvaro de Campos es, entre los heterónimos de Fernando Pessoa, el que mejor recrea el desdibujamiento del tiempo en la experiencia poética. A través de su escritura como un gesto de inacción, el poeta queda condenado a recomenzar página tras página, palabra tras palabra, un viaje que le permite acercarse y, a la vez, librarse del abismo. La palabra se convierte en su poesía, en ese navío desde el cual se recuerda y, a la vez, se olvida la distancia inespacial que lo separa de la muerte, distancia necesaria para el nacimiento de un poema.

La muerte es sin duda el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro), del día en que uno ha hablado hacia la muerte y contra ella, para contenerla y detenerla, algo ha nacido, murmullo que se recobra y se recuenta y se redobra sin fin, según una multiplicación y un espesamiento fantástico donde se aleja y se oculta nuestro lenguaje (Foucault, 1996:145).

La escritura o la erosión indefinida del afuera

No más reflexión sino el olvido; no más contradicción, sino la refutación que anula, no más reconciliación sino la reiteración; no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recomenzado.

Michel Foucault

Se reconoce, pero como a ciegas, el vacío esencial en que el lenguaje adquiere su espacio (...) El lenguaje es ese vacío, ese exterior en cuyo interior no cesa de hablar "el eterno chorrear del afuera".

Michel Foucault

Álvaro de Campos se sitúa en un *enmedio*, en un *intervalo*, haciendo del poema un territorio propicio para devenir. Su cuerpo se compone en la mutación y la transformación constante de sensaciones, en la confluencia del exterior y el interior, permitiendo así la emergencia de una nueva superficie. En sus poemas, podemos ver cómo la interioridad se derrama en las cosas del mundo, a la vez que el alma se permea de exterioridad. La dimensión que el poema genera no es, entonces, el espacio de la interioridad ni de la exterioridad, no es el tiempo del pasado, del presente o del futuro, en su lugar, la dimensión que el poema inaugura remite más bien a un afuera, a un exterior alojado en la interioridad, a un interior que solo existe en la exterioridad, lo cual está bellamente dicho en los versos de Campos, cuando escribe:

Cada alma es un río corriendo por las márgenes de lo Externo.

(Campos, Pessoa, 1998b: 9).

En este verso, el poeta insiste en dejar ver la línea de borde, casi imperceptible, entre el alma y una cierta exterioridad que lo antecede y lo constituye. Foucault, por su parte, habla del exterior que circunda y a su vez inunda el alma, es el lenguaje mismo, "ese vacío, ese exterior en cuyo interior no

cesa de hablar *el eterno chorrear del afuera*" (1996:178). El lenguaje, para ambos autores, es ese exterior de donde surge la voluntad primera; el llamado a devenir hombre en el vasto mundo de la naturaleza. La interioridad se constituye en el borde de sus muros, tal como lo advierte Campos, interioridad que no dejará de ser minada por un afuera que lo desborda.

En la senda de Maurice Blanchot, Michel Foucault propone pensar la literatura como emergencia del *afuera*. Se trata de una nueva dimensión limítrofe entre un sujeto que se diluye y un lenguaje que se escabulle, un espacio fuera del espacio y un tiempo fuera del tiempo. El afuera nos remite, entonces, a la *zona de indiscernibilidad* de la que hablan Deleuze y Guattari, zona en la que no hay lugar para lo fijo, lo inmóvil, lo estático, ya que este será propiamente un espacio en blanco reservado para devenir.

Es en la página en blanco y en la letra escrita donde se presenta de manera evidente esa nueva dimensión del afuera, la cual no hará consistir ningún ser, salvo los múltiples cuerpos y figuras que deambulan entre las líneas. El afuera no es el signo de un sujeto ni de una interioridad; así, el tiempo que parece recorrerlo no es el tiempo de la memoria ni del olvido, no es el tiempo de la cronología ni de la historia, en su lugar, parece brillar en un solo instante la posibilidad del infinito que se introduce en el acontecimiento mismo de escribir. El afuera tampoco remite a un espacio constituido y habitado, a un lugar situado en las coordenadas de una realidad. El afuera se espacializa en el vacío mismo, en el intersticio, en la ranura entre el cuerpo y la figura en movimiento, entre la ciudad y la carne que la constituye. El afuera supone tanto la expulsión del ser hablante en el mismo momento del habla

como la disolución del sujeto que intenta capturar por medio de la palabra algo de su realidad.

En la literatura como experiencia del afuera, la palabra deviene "*movimiento sin fin y sin móvil*", tal como lo advierte Foucault (1988:37). La palabra se hace olvido y, a la vez, porvenir, y derramada en la escritura, crea nuevos cuerpos en el acto mismo de su disolución. De esta manera, el afuera hace pensable el lenguaje ya no en una exclusiva relación con la temporalidad, sino en su relación primordial con el espacio.

Durante mucho tiempo se creyó que el lenguaje era dueño del tiempo, que servía tanto como vínculo futuro en la palabra dada que como memoria y relato; se creyó que era profecía o historia; se creyó también que su soberanía tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad; se creyó que su esencia se encontraba en la forma de las palabras o en el soplo que las hacía vibrar. Pero no es más que rumor informe y fluido, su fuerza está en su disimulo; por eso es una sola y misma cosa que la erosión del tiempo, es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera (Foucault, 1988:77).

Esta reflexión filosófica se potencia ante los poemas de Álvaro de Campos, pues el poeta vierte su escritura en los intersticios de un tiempo sin cronología, escribiendo su *saudade* como la memoria que deambula entre el pasado y el futuro de la espera. Y en ese mismo movimiento, el poeta crea espacios sin profundidad ni volumen, espacios de tiempo derramado, espacios de sensaciones abstractas. Así, en la escritura, el poeta recorre las calles y en ellas transita un recuerdo del no haber sido. Navega entre las olas y en ellas se multiplica en cuerpos mul-

tisensibles; boyas, redes y espuma. Visita las habitaciones de su infancia haciendo visible el gesto de una tía muerta. Se detiene en el muelle deviniendo navío y, con él, partida y espera.

De este modo, en el acontecimiento de sus poemas se evidencia la necesaria reiteración en la palabra, la cual traza los caminos de un incesante retorno que, en este caso, nunca derivará en lo ya conocido, en un punto céntrico, inmóvil, primordial. Por el contrario, el incesante retorno al que las palabras conducen, deriva en ese *movimiento sin fin y sin móvil* hacia lo desconocido. Con Blanchot, podemos decir que en la poesía de Campos se evidencia:

La necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias y no en signos, valor de verdad (Blanchot, 1969:18).

Por tanto, el lenguaje literario no está llamado a preservar la historia ni la cronología ni la memoria ni a salvar de la muerte; por el contrario, con la espacialización del tiempo, el lenguaje literario enseña al poeta y a su lector que al hablar se pierde irremediamente y que el tiempo se torna tan ficticio como las palabras que lo intentan retener. La palabra supone, así, la erosión del tiempo y, en un mismo movimiento, la emergencia de un nuevo espacio, espacio vacío, sin lugar, sin referente en el mundo ni en la realidad, un nuevo espacio que solo podrá definirse como huella de la huella, en la escritura.

Es, pues, *la erosión indefinida del afuera* la que se prefigura en la poética de Álvaro de Campos, una escritura que en lugar de ser reflexiva parece vaciar las imágenes propias de un *transeúnte* frente al mundo, una escritura que signa a través de la aparente contradicción un punto inabordable, una reescritura continua de lo mismo que no busca la identidad, sino la pura diferencia en la experiencia misma del lenguaje. En ella, el tiempo y el espacio se funden para crear una sensación nueva; el pasado no es un referente temporal, sino una sensación vivida en el presente, inscrito en la calle que se atraviesa, en el muelle o en la ventana desde donde se ve el mundo.

Sin embargo, el afuera en la poesía de este heterónimo no solo se evidencia en ese movimiento incesante, en el que se disuelven y se funden el tiempo y el espacio. Más bien, el poeta crea un afuera cuando intenta repetidamente darse un nombre, ponerse un rostro, situarse como *algo*, un *esto* en medio de una difusa realidad. De ahí que esta experiencia de escritura plantea de manera directa la pregunta: ¿quién habla en el texto?, encontrando siempre una multiplicidad de nombres, que se escriben con la pluma de un autor ausente. En su poesía, el ser queda indefinido, un mal dicho en el escollo de la conciencia de sí mismo, una *"ficción del intermezzo"*, ficción que aparece en un espacio fuera del espacio, en un tiempo más que cronológico, en el *tempo* (ritmo) mismo de la escritura.

Eduardo Lourenço, en *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del "drama en gente"*, afirma que "Pessoa no escribió para vencer nada que se pudiera nombrar, sino para nombrar lo que, visionado, determinó el fabuloso fracaso del que los poemas son el lugar y el signo de una redención sin redentor" (Lourenço, 2006:16). Estas palabras de Lourenço se

constatan en la poesía de este viajero de las sensaciones, que bordea constantemente el abismo entre el mundo y la realidad del poeta, entre las sensaciones y las palabras de este para nombrarlas, entre su ser y su imposibilidad de ser. Por un instante, el poema se muestra, entonces, como un *triumfo precario*, en el que esa brecha parece estar disimulada

A partir del texto literario, asistimos a la imposibilidad de nombrar por medio de la palabra un sujeto consistente. El sujeto de la conciencia, de la voluntad, de la razón queda cuestionado en tanto aparece en su lugar un ser evanescente, dislocado, metamorfoseado por la experiencia literaria. El poeta cede la iniciativa a la palabra –tal como Blanchot lo descubre en Mallarmé–, en la cual ya no opera el poder de un sujeto autor ni su voluntad de asir o representar tal mundo o tal subjetividad, y en su lugar, solo resuena el murmullo y la reverberación del lenguaje que se recrea a sí mismo. Según Blanchot, en la escritura literaria, el impersonal *él* sustituye al *yo*, y es esta sustitución la que despoja al escritor de sí mismo, revelando la soledad a la que se ve reducida tanto la obra como quien la escribe. En sus palabras, “el ‘él’ es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “yo”, no sea el mismo” (Blanchot, 1969:22).

Foucault, por su parte, leyendo los ensayos de Maurice Blanchot acude a la literatura para descubrir en ella el espacio *desierto* dejado por el desalojo del sujeto, espacio en el que puede devenir el discurso del límite, de la subjetividad quebrantada, de la transgresión. Foucault descubre en la literatura esa otra dimensión del afuera, donde no hay intimidad ni secreto y, en su lugar, aparece el lenguaje y la palabra que se despliega indefinidamente en la

contradicción, en la reiteración, en el olvido. En sus palabras, “la escritura no está ya alojada en la forma de la interioridad, se identifica con su propia exterioridad desplegada” (Foucault, 1999:333).

Anteriormente nos hemos referido a la imagen del desierto utilizado por Álvaro de Campos y por dos hermanos distantes de su poesía: Friedrich Nietzsche y Charles Baudelaire. Ahora encontramos nuevamente esa imagen con otras resonancias semánticas. Así, para Michel Foucault, el desierto hace referencia al espacio propio de la literatura en el cual el autor se disuelve, dejando entrever un lenguaje sin sujeto. El ser del lenguaje en su estado puro.

Es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo (Foucault, 1988:64).

Para Foucault, el desierto que se abre está referido al espacio vacío cavado en el interior de sí mismo, al hueco dejado por la erosión indefinida del lenguaje. El desierto es la distancia casi nula entre el sujeto que pierde consistencia y un lenguaje que ya no le pertenece, entre un alguien a quien puede asignarse la palabra dicha y los múltiples rostros que la encarnan. Desierto que se hace visible precisamente en la escritura literaria, la cual parece despojar al sujeto de su hacer y de su decir.

En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir, no se trata de la sujeción de un sujeto en un lenguaje, se trata de la apertura de

un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

(Foucault, 1999: 333)

En este punto, la poética de Álvaro de Campos parece nuevamente adelantar el pensamiento filosófico, pues evidencia esa ruptura entre la palabra y aquel que escribe, hasta mostrar el “abismo entre conciencia y realidad, abismo entre sí y sí mismo y entre sí mismo y el mundo”, tal como lo expresa Lourenço (2006:34). La obra desobra a su autor (Blanchot, 1969:17), lo expulsa y lo hace ajeno a su palabra. El autor es arrojado del texto y en su lugar viene a situarse un impersonal que escribe, un impostor que es otro: él mismo.



*¡Oh, suave Tajo ancestral y mudo,
pequeña verdad donde el cielo se refleja!*

Álvaro de Campos



5. Devenir cuerpo escrito

¿Qué es la necesidad de escribir versos si no la vergüenza de llorar?

Álvaro de Campos

La literatura en sí misma es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada, finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio.

Michel Foucault

■ La obra poética de Álvaro de Campos refiere la literatura en tanto espacio abierto hacia múltiples formas y figuras, en el movimiento imperceptible que es en sí la escritura. En ella, Campos no cesa de plasmar la distancia inespacial entre el ser y la máscara, entre las cosas y los símbolos, entre las palabras y el texto escrito; en ella, el poeta en-

cuentra el lugar para devenir y transformarse hasta tornarse materia viva en el hecho literario.

La poesía de este heterónimo nombra la posibilidad de devenir-otro, lo cual implica, a su vez, la posibilidad de situarse en un *enmedio*, en un *entre*, en un *intervalo* que permita la aparición de una otra dimensión en la que el espacio y el tiempo se conjugan para dar paso al acontecimiento mismo del poema. Así mismo, en esta experiencia literaria, el tiempo se espacializa, dejando ver en la escritura el derrame incesante de la memoria, a través de la proliferación de sensaciones, haciendo que pasado, presente y futuro confluyan en una única temporalidad.

Así pues, la poesía de Álvaro de Campos habla de la disolución del ser y de la realidad. Es una puesta en imágenes de un saber más allá de la conciencia racional, una afirmación, un grito primordial, una voz que se va vaciando de palabras advirtiendo el *afuera* mismo del lenguaje. Su poética, en tanto ficción del *intermezzo*, permite crear un espacio fuera del espacio, en un tiempo que será el propio tiempo de la escritura. Su poesía compone cuerpos de sensación, afectos y nuevos paisajes en el campo de la palabra. Así, en *eso* que queda fuera de las márgenes del lenguaje, en *eso* indefinido e imposible, Campos se revela como una potencia de devenir, una posibilidad, una fuerza creadora y, por tanto, un punto intermedio, indefinido, inacabado, un *casi* que siempre rebasa y desborda.

Ahora bien, la voz derramada en la escritura, el tiempo vertido en la *página en blanco* hacen posible la aparición de un cuerpo, un cuerpo que sin más dice un *afuera* en el *afuera* mismo del lenguaje, dice un espacio exterior en el interior del alma: es el cuerpo escrito, cuerpo signado por la temporalidad del acontecimiento, superficie y devenir.

Volver los versos en las cosas del mundo

¡No me fastidie, ni me obligue a tener pena!

Mire: todo es literatura.

Nos viene todo de fuera, como la lluvia.

*La manera de ser nosotros páginas aplicadas de novelas,
traducciones, hijo mío.*

Álvaro de Campos

*Cuando la lengua está tan tensada, que se pone a balbucir
o a susurrar, farfullar..., todo el lenguaje alcanza el límite
que dibuja su exterior y se confronta al silencio.*

Gilles Deleuze

En el acontecimiento de su poesía, Álvaro de Campos nos lleva directamente a un afuera indeterminado y móvil, un agujero, un silencio, un intervalo en el interior del exterior que el lenguaje mismo constituye. Su escritura se presenta como ese “*eterno chorrear del afuera*” (Foucault, 1996:178), lo que abre un espacio intersticial en el lenguaje, lo que hace que la realidad de las cosas y del mundo se disuelva, a la par que se ve desaparecer aquel sujeto que escribe.

Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia “ti”, porque me da la palabra con el sentido que esta palabra recibe de ti, porque te interpreta; es la interpelación que comienza en mí porque termina en ti. Escribir es romper ese vínculo. Además, es *retirar el lenguaje del curso del mundo*, despojarlo de lo que

hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla, es el día que se edifica por el trabajo, la acción y el tiempo (Blanchot, 1969:20).

La escritura poética hace visible la ruptura irremediable entre aquel que enuncia y aquel que interpreta, es más, hace visible la hiancia dentro del mismo lenguaje, su exterioridad radical respecto al ser de las cosas y al ser del hombre. La literatura despoja al lenguaje de esa capacidad mimética que le permite confundirse con las cosas del mundo, representar la realidad y hacer consistir sujetos determinados, lo que presupone un descarrilarse en el curso habitual del lenguaje.

Álvaro de Campos no es más que un texto escrito, una ficción que se confunde con otras tantas ficciones que el lenguaje recrea. Su cuerpo se compone de las múltiples voces que inundan el poema, las cuales dicen de una cierta interioridad vertida en las palabras, interioridad que se torna exterioridad al diluirse y descomponerse en la superficie escrita: "*Nos viene todo de fuera*", advierte el poeta, con lo cual, hace ver que tanto las emociones y las sensaciones que parecen brotar del interior del alma como aquellos estímulos que tocan nuestros sentidos desde el mundo exterior se tornan sensaciones en un afuera inaccesible, desde donde nos afectan y nos sorprenden como aquello desconocido y ajeno.

Mire: todo es literatura.

Nos viene todo de fuera, como la lluvia.

La manera de ser nosotros páginas aplicadas de novelas, traducciones, hijo mío.

(Campos, Pessoa, 1998a:117).

Estos versos que insinúan la primacía de la exterioridad nos hablan de ese afuera que preexiste y determina los modos mismos en que se compone la realidad. El ser queda bosquejado en un hecho literario, *una página aplicada de novela* que lejos de acercarse a un texto original, se presenta como una simple traducción, que, como es posible suponer, nunca alcanza a ser idéntica a sus múltiples réplicas. La escritura hace posible, entonces, que esta traducción finalmente alcance el límite de lo sensible; a través de ella, el poeta deviene sensación, en ella, la sensación alcanza la materialidad necesaria para tocar el mundo de lo sensible, hasta devenir *una persona entera* (Campos, Pessoa, 1998:233).

Álvaro de Campos es, pues, un devenir incesante de sensaciones, sensaciones compuestas sobre el lienzo del lenguaje, tal como lo escribe en sus versos. Sus palabras son materia sensible, materia viva, imágenes, voz muda cuando el lenguaje calla. Sus palabras salen de las páginas, caminan por las calles, se detienen, pero en ellas, el tiempo no se detiene. En ellas, la memoria no se conserva estática, pues habitan el lenguaje, están hechas de lenguaje, dentro del cual, no paran de mutar, de devenir. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari plantean:

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible (2002:246).

El devenir en Campos se presenta como mutación, cambio, transformación, movimiento, lo cual no implica la realización de un acto diferente al acto mismo de escribir, implica la posibilidad de hacerse otro, de fragmentarse y esparcirse en las cosas del mundo a través del trabajo sobre las sensaciones y desde ellas que la escritura conlleva. Sus versos nos permiten ver cómo el poeta se construye a través del texto escrito. Su cuerpo está compuesto de palabras, con la movilidad propia de las figuras del lenguaje.

*Yo, el ritmista febril
para quien el párrafo de versos es una persona entera.
Para quien por debajo de la metáfora aparente
como en estrofa, antistrofa, epodo, el poema que escribo,
que por detrás del delirio construyo,
que por detrás del sentir pienso.
Que amo, exploto, rujo, en orden y medida erudita.*

(Campos, Pessoa, 1998:233).

Escribir es un asunto de devenir y la escritura de Álvaro de Campos lo corrobora en cada verso. El verso, que se convierte *en persona entera*, muestra que el escritor es un brujo, como dice Deleuze (1996:158), en tanto el escribir está atravesado por esos extraños devenires que no son devenir-escritor, sino devenir-animal, devenir-máquina, devenir molécula, hasta devenir sensación.

*Para saludarte.
Para saludarte como se debe saludar,
necesito volver mis versos corcel,
necesito volver mis versos tren,*

*necesito volver mis versos saeta,
necesito volver mis versos prisa,
necesito volver los versos en las cosas del mundo,*

(Campos, Pessoa, 1998:239).

El poeta crea la nueva dimensión en la que las sensaciones cobran expresión dentro del lenguaje, haciendo que este se haga materia sensible. En cada uno de sus versos, Álvaro de Campos hace pasar la sensación a la palabra y la palabra a la sensación hasta devenir una misma cosa, y en ese doble movimiento, el poeta mismo deviene las cosas que nombra. Así, el trabajo de las sensaciones permite la composición de afectos, esos *devenires no humanos del hombre*, y de perceptos, paisajes posibles de habitar, ver, tocar a través de la sensación. La materia prima de esta composición es, sin lugar a dudas, la materia sensible, maleable por excelencia: el lenguaje, el cual es susceptible de ser modelado, esculpido, deformado y reformado en los infinitos cuerpos multisensibles que habitan el poema. En el decir de Deleuze y Guattari:

El escritor emplea palabras, pero creando una sintaxis que las hace entrar en la sensación, o que hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar; es el estilo, "el tono" de las sensaciones, el lenguaje de las sensaciones, o la lengua extranjera en la lengua. El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión (2005: 178).

El poeta que construye detrás del delirio, que piensa al sentir, que *ama, explota y ruje* en su escritura, nos muestra que, efectivamente, la poesía crea

un lenguaje de las sensaciones, un lenguaje capaz de componer toda variedad de afectos y de perceptos, de cuerpos -velocidad y movimiento-, “*almas que corren por las márgenes de lo externo*” (Campos, Pessoa, 1998b:9). En la escritura, la emoción y la sensación se tornan materia de lenguaje creando un nuevo cuerpo sintiente que son las palabras, las cuales crearán, a su vez, un afuera dentro del lenguaje mismo.

En *Crítica y clínica*, Gilles Deleuze señala que la escritura es un devenir afuera del lenguaje. La escritura, al ser ella misma una composición, un cuerpo de sensaciones, desborda el lenguaje haciendo visible sus bordes, sus límites, haciendo visible el vacío que la constituye. En la escritura, las palabras pierden su afán de sentido, de comunicación y, con ello, cobran todo su poder de tocar, de transformarse y transformar el mundo de lo sensible, creando a su paso un lenguaje extranjero dentro del lenguaje mismo. En palabras de Deleuze: “El escritor crea nuevas estructuras gramaticales o sintácticas sacando a la lengua de los caminos trillados y haciéndola delirar” (1996:9). De esta manera, el escritor hace *gritar, balbucir, farfullar, susurrar* la lengua en sí misma.

Por consiguiente, el escritor será *un extranjero en su propia lengua* (Deleuze, 1996: 153), talla en esta una sintaxis en devenir (Deleuze, 1996:156) y, en ella, él mismo se transforma. De esta manera, se abre un afuera propio del lenguaje en ese tallar la lengua, en ese llevarla al límite generando una lengua extranjera, una lengua que promueve el delirio, el desequilibrio, el sin sentido, la sinestesia y la creación de nuevas sensaciones en la intersección de los sentidos.

Y así como la nueva lengua no es exterior a la lengua, el límite sintáctico tampoco es exterior al lenguaje;

es lo exterior del lenguaje, no está en el exterior. Es una pintura o una música, pero una música de palabras, una pintura con palabras, un silencio dentro de las palabras, como si las palabras ahora vertieran su contenido; grandiosa visión o audición sublime. (Deleuze, 1996:157).

Y mis versos son yo sin poder estallar de vivir

*¡Qué gran ventaja llevar el alma al revés!
Al menos así se escriben versos.
Se escriben versos, se pasa por loco, y después por genio,
a lo mejor.*

Álvaro de Campos

*No escribir versos, versos al respecto del hierro,
pero ver, tener, ser el hierro y ser eso mis versos.
Versos -hierro- versos, círculo material-psíquico-yo.*

Álvaro de Campos

Álvaro de Campos es un hierro de máquinas, una red abandonada, espuma en la corriente que fluye. El poeta se autorretrata cuando habla del transeúnte, del navío, del automóvil, se hace a las cosas del mundo y en ese mismo movimiento las anima con su espíritu, las vuelve materia sensible, las llena de vida, a la vez de devenir él mismo múltiples cuerpos *sintientes y sentidos*, que se construyen y se disuelven a través de la escritura. El poeta es, finalmente, una sensación vertida en una hoja en blanco, la cual conserva como don o maldición la posibilidad irrefrenable del movimiento. En su escritura, es posible ver las múltiples imágenes que

hombres diversos construyen sobre su realidad; el alma, el mundo, el universo toman en ella gran cantidad de matices y figuras, cada una portadora de la fuerza necesaria para sentirse posible. Álvaro de Campos es un puñado de versos, "*versos, círculo material-psíquico-yo*" (Campos, Pessoa, 1998:237), un cuerpo multiforme, compuesto de palabras, sensaciones, objetos, afectos. Material que se hace sensible al vaciarse en el poema. La palabra de Campos crea nuevas sensaciones, a la par que se vuelve objeto sensible en el cuerpo mismo del poema. De este modo, se convierte en una poética de las sensaciones y del acto mismo de escribir.

*¡Cómo he acabado!
Estoy harto de sentir y de fingir en pensar,
y no he acabado aún.
Aún estoy escribiendo versos.
Aún estoy escribiendo.
Aún estoy.*

No, no voy a acabar... aún... no voy a acabar. He acabado.

(Campos, Pessoa, 1998a:115)

Son innumerables los versos en los que Campos piensa acerca del acto de escritura, no como reflexión posterior, sino como la impresión en el papel de ese acontecimiento siempre presente. En el poema *Cul de lampe*, como en tantos otros, podemos ver cómo la escritura es, al igual que todas las otras sensaciones, materia sensible con la que se compone el poema. En este sentido, José Gil afirma que el poeta portugués no escribe sobre la imposibilidad del lenguaje o del sin sentido, sino, más bien, sobre la posibilidad infinita de escribir. "El poeta se pregunta por el

acecho de sus propias sensaciones, de su origen, las ve volverse palabras y suscitar nuevas sensaciones de una otra realidad" (1986:10)⁵⁶. De esta manera, en la escritura de Campos es posible encontrar un *metadiscurso* (Gil, 1986:44), en tanto su poesía toma por objeto la misma experiencia poética.

Aún estoy escribiendo versos.

Aún estoy escribiendo.

Aún estoy.

(Campos, Pessoa, 1998a:115)

Estos versos que reflejan un gesto de la cotidianidad del poeta, centran la atención en el acto mismo de la escritura, más aún, del estar siendo escritura, del permanecer solo en el momento en que se escribe. La escritura aparece aquí como un último acto, un resto que queda al vaciar la vida de todas sus cualidades, de todas sus posibilidades, hasta que el poeta efectivamente desaparece o se esfuma ante nuestros ojos cuando decide acabar el poema.

No, no voy a acabar... aún... no voy a acabar. He acabado.

(Campos, Pessoa, 1998a:115)

56 Escribe Gil: "Não que ele escreva sobre a impossibilidade de escrever ou que se interrogue sobre o não-sentido da escrita (a literatura era a única "verdade" de que nunca duvidou...) pelo contrário, escreve sobre a possibilidade infinita de escrever, sobre a incessante proliferação das palavras e das sensações, espreitando o seu jorrar, apanhando-as a passagem, vendo-as engastarem-se em palavras, enquanto estas suscitam novas sensações de uma outra realidade" (Gil, 1986:10).

De esta manera, la escritura de Campos, además de reconocerse como el acto mismo por el cual el poeta se construye, aparece como un material primordial dentro del gran cúmulo de materiales con los que se hace el poema, es el elemento *disolvente* que hace maleables las sensaciones, que acentúa los afectos, que permite hacer algo con ellos. La escritura se convierte en una sensación más entre otras y, a la vez, se torna la materialización de sensaciones, arrancadas de sentimientos y percepciones de un sujeto particular, para devenir en el poema afecto puro, afecto sin sujeto, sin referente, solo afecto.

Robert Bréchon, en *Extraño extranjero, una biografía de Fernando Pessoa*, reconoce que la obra poética de Álvaro de Campos está, de alguna manera, determinada por los acontecimientos de la vida de Fernando Pessoa. Según su criterio, el trabajo poético de este heterónimo parece estar dividido en dos momentos, en los cuales, se puede identificar una diferencia en la tonalidad del afecto y el ritmo de la escritura del poeta. Es así como, en un primer momento, Campos se presenta como “el cantor de la era industrial, de la violencia de la vida y del expresionismo más concreto” (Bréchon, 2000:257), como el poeta sensacionista que aparece en las grandes odas, en los versos dedicados a Walt Whitman y en aquellos poemas en los que se plasman de manera exaltada las sensaciones frente a la vida moderna en su impulso frenético hacia el *progreso*. En un segundo momento, y después de casi 10 años de aparente silencio, se ve surgir un nuevo Campos en poemas portadores de un tono diferente; es el Campos de Tabacaría, de Lisbon revisited y de innumerables poemas atravesados por una fatalidad trágica, que sin dejar de lado el tono sarcástico que caracteriza a este poeta, circundan la muerte y una cierta pregunta metafísica por la existencia.

Es indiscutible que la poesía de Campos está marcada por esas dos tonalidades afectivas; sin embargo, y dejando de lado las referencias cronológicas, nos permitimos proponer que en toda su obra está presente el vaivén entre afectos contrarios. Tanto el dolor como la exaltación jubilosa formarán parte de cada poema, el asombro ante la vida se conjuga con una complacencia sorda ante la muerte; la angustia infantil y primitiva se funde con la fuerza inesperada de una cierta animalidad. En todo caso, sea en los poemas de su juventud o en aquellos de su edad madura, Campos se presenta como el poeta exaltado, desbordado, arrobado por sus pasiones, por sus afectos, como aquel que hace de la poesía un paroxismo de sensaciones.

*A la dolorosa luz de grandes lámparas eléctricas de las
fábricas
tengo fiebre y escribo.
Escribo con rechinar de dientes, fiera pura ante toda esta
belleza.*

(Campos, Pessoa, 1998:95).

Estos versos de la “Oda triunfal” son muestra de ello, pues en este canto a la Modernidad, con sus máquinas, sus industrias, sus ciudades, su movimiento constante, el dolor no deja de aparecer, haciendo del canto admirado una queja, un testimonio que advierte que aquel que escribe ha sido expulsado de algún modo de esa realidad. El poeta observa desde fuera y desde allí escribe con su cuerpo afectado, una cierta belleza exterior que contrasta con su espíritu.

El poeta escribe el dolor, lo hace existir en el poema y, a su vez, el poema se escribe con el dolor:

Sí, está claro,
el universo es negro, sobre todo de noche.
Pero yo soy como todo el mundo,
aunque no tenga dolor de dientes, ni callos, y los otros dolores
pasen.
Con los otros dolores se hacen versos,
con los que duelen se grita.
La constitución íntima de la poesía
ayuda mucho...
(Como analgésico sirve para los dolores del alma, que son débiles).
Déjenme dormir.

(Campos, Pessoa, 1998a:331)

El poema está hecho de dolor, lo cual recuerda las palabras de Nietzsche, cuando en 1886, en el segundo prólogo de *La ciencia jovial*, escribe “solo el gran dolor es el último liberador del espíritu, en tanto es el maestro de la gran sospecha” (Nietzsche, 1992:4), palabras que retornan en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, cuando el pensador relaciona la escritura de sus obras con una “honda debilidad fisiológica e incluso con un exceso de sentimiento de dolor” (Nietzsche, 1985:22).

¿Qué dolor habita, entonces, el poema? Un dolor tenue y constante, *un dolor del alma*, aquel que pasa y se duerme con el *analgésico* de la escritura. Un dolor que es el más recurrente, el más incurable, pues siempre retorna haciendo que el acto de escribir se

prolongue de manera indefinida⁵⁷. En otro de sus poemas, Campos escribe:

*Yo no sé de dónde hacer poemas,
escribo palabras porque el alma...
el alma innúmera de los otros sufre
siempre fuera de mí.*

*Mis versos son mi impotencia.
Lo que no consigo, lo escribo,
y los ritmos diversos que hago alivian mi cobardía.*

(Campos, Pessoa. 1998b:63)

También aquí, los versos están ligados al dolor, sin embargo, ya no en relación con el dolor de sí, con el dolor del cuerpo o, incluso, del organismo. Estos versos de un tono más abstracto hablan del sufrimiento, pero de un sufrimiento que el poeta solo puede sentir como ajeno, como ese afecto que otros

57 En los versos de Campos se encuentra la inquietante referencia a una cierta función *analgésica* en la poesía, que aunque no se debe tomar como consigna ni como reflexión, es interesante escucharla en su contexto y dejarse decir por ella. Ya en el siglo XX, Gilles Deleuze, en su texto *Crítica y clínica*, se referirá a la escritura como una iniciativa de salud: “El escritor es un médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud; no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro, pero goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído, de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposible” (Deleuze, 1996:14).

tienen fuera de él, pero que sin lugar a dudas, conoce. La escritura alivia de la cobardía, del no poder hacer, de la impotencia, lo cual resalta la reiterada referencia de un cierto fracaso que insiste en toda su poesía: “Yo siento que de lo que imaginé quedó fuera todo lo que quise, que aunque todo lo quise, todo me faltó” (Campos, Pessoa, 1998:295). En estos versos, como en tantos otros, se advierte de ese fracaso del no haber querido ser, del no haber soñado otro sueño, del ser lo que no es y de no ser lo que es. Pero más allá de esto, el fracaso que se impone en la poesía de Campos nos lleva directamente a un punto de imposibilidad radical en el que el poeta queda anclado poema tras poema.

*¡Qué todos los rayos partan la falta que nos hace no ser Dios
para tener poemas escritos al Universo y a las Realidades
por nuestra carne*

y tener ideas-cosas y el pensamiento infinito!

*Para tener estrellas reales dentro de mi pensamiento-ser
nombres-números en los confines de mi emoción-a-tierra.*

Lo que yo quiero no es cantar el hierro; es el hierro.

Lo que yo pienso es solo dar la idea del acero -y no el acero-.

*Lo que me enfurece en todas las emociones de la inteligencia
es no cambiar mi ritmo que imita el agua cantante*

por la frescura real del agua tocándome las manos,

*por el sonido visible del río donde puedo entrar y mojarme,
donde puedo dejar mi ropa escurriendo,*

donde me puedo ahogar, si quisiera,

que tiene la divinidad natural de estar allí sin literatura.

¡Mierda! Mil veces mierda para todo lo que no puedo hacer.

¿Qué todo []? ¿Qué es todo, todo, todo?

*En mi verso canto trenes, canto automóviles, canto vapores,
pero en mi verso, por más que lo levante hay solo [] y vidas,*

no hay hierro, acero, ruedas, no hay maderas, ni cuerdas,

no tiene la realidad de la piedra más nula de la calle,

de la piedra que por azar nadie pisa al pasar,

*pero que puede ser mirada, cogida con la mano, pisada
y mis versos son como estas, solo para ser comprendidos.*

(Campos, Pessoa, 1998b:219)

Se trata aquí de la imposibilidad radical que el lenguaje plantea. El no poder ser Dios para hacer de la palabra la cosa misma, el no poder escribir versos fuera de las palabras, el no hacer de ellos materia sensible fuera de las redes simbólicas del lenguaje. Álvaro de Campos pasa, entonces, de la rabia a la impotencia, y, sin embargo, escribe. “Y así escribo estos versos por no saber qué decir” (Campos, Pessoa, 1998a:101), escribe por la imposibilidad misma de decir, de capturar por medio de la palabra la *verdad* de las cosas, la *vida* misma, la cual siempre queda por fuera de sus versos.

*Estoy escribiendo versos realmente simpáticos,
versos diciendo que no tengo nada qué decir,
versos insistiendo en decir esto,
versos, versos, versos, versos, versos...
tantos versos...
¡Y toda la verdad, y toda la vida fuera de ellos y de mí!*

...

*¿Qué hora es? No sé.
No tengo energía para extender una mano hasta el reloj,
no tengo energía para nada, para nada más,
solo para estos versos, escritos al día siguiente.
Sí, escritos al día siguiente.
Todos los versos son siempre escritos al día siguiente.*

(Campos, Pessoa, 1998a:79)

Esos versos que nunca llegan a tiempo, versos del aplazamiento, son los mismos que siempre que-

dan por fuera de la vida y del ser, palabras que no alcanzan a nombrar el instante mismo, que hablan de un pasado inmediato del sentir. El poema en Campos abre una brecha dolorosa, casi imperceptible, entre la vida que transcurre y el acontecimiento de la escritura, arrojando al poeta como un resto que queda fuera de las palabras, del lenguaje. A su vez, el poema permite sentir el agotamiento, la falta de energía, el cansancio, el tedio, la impotencia; estados afectivos que de una manera insospechada inundan las líneas. El afecto aquí aparece como una fuerza que empuja a escribir, la única fuerza que queda después de que el poeta es privado de su vitalidad, última energía en los momentos que la razón se obnubila y el deseo parece detenerse.

*Comprendo a intervalos inconexos,
escribo por lapsos de cansancio;
y un tedio hasta del tedio me arroja a la playa.*

(Campos, Pessoa, 1998a:27)

Es frecuente encontrar imágenes como esta, que está en su segundo poema *Lisbon revisited*, donde aquel que escribe parece luchar contra una fuerza superior a la del agotamiento, a la del cansancio, a la del tedio. El poeta vigila, insomne, como si no quisiera ceder a la madrugada, a los sueños, a la angustia, a la muerte. Se aferra, entonces, a la escritura como a un lazo entre la vigilia y el sueño, como a un acto que de manera involuntaria lo mantiene despierto, como a un mantra que lo salva, noche tras noche, del silencio.

*No, no es cansancio...
es una cantidad de desilusión
que se me entraña en el modo de pensar.*

Es un domingo al revés del sentimiento.

Un festivo pasado en el abismo.

[...]

No, cansancio, ¿por qué?

Es una sensación abstracta

de la vida concreta,

algo como un grito

por dar,

algo así como una angustia

por sufrir,

o por sufrir completamente

o por sufrir como...

sí, o por sufrir como...

eso mismo, como...

(Campos, Pessoa, 1998b:177)

En estos versos podemos ver que detrás de ese cansancio tan insistente en la poesía de Campos está la angustia, un afecto que toca lo Real, el abismo, el silencio⁵⁸. No es gratuito que el ingeniero naval sea el *poeta del intervalo*, el mismo que escribe en el interludio, en la penumbra, en la vispera, en un es-

58 En *Lo ominoso*, Freud investiga el objeto de la angustia a partir del *fenómeno del doble*, donde el afecto es signo de una falla en la relación especular, ya que el sujeto no puede reconocerse como "otro" en su propia imagen, no puede reconocerse como sujeto dividido por el lenguaje (1979e:215). Desde la teoría psicoanalítica, la angustia se reconoce como el afecto que no engaña (Lacan, 2006:89). El afecto primitivo que, a diferencia del miedo, no está determinado por un objeto concreto; en su lugar, la angustia se presenta ante la inminente posibilidad de obturar la falla estructural del sujeto, ante la amenaza de colmar el vacío, causa de su deseo y, por tanto, motivación para la vida.

tado entre el sueño y la vigilia. Campos se ubica en el crepúsculo de la vida, en un atardecer constante, cercano a la muerte, se ubica en ese instante cuando los últimos rayos de sol alumbran aquello que no se hizo, aquello que no logró, aquello que fue o dejó de ser y para lo cual no hay remedio alguno. La angustia se presenta en el instante de vacilación, en el justo momento en que la vida se detiene ante lo inesperado, ante el movimiento, el salto o el abismo. La angustia aquí es el silencio previo al acontecer.

La angustia se presenta ante la distancia, pero, paradójicamente, no es la distancia misma la que inquieta, es precisamente lo contrario: ella anticipa, a manera de alarma, el borramiento, la disolución de la distancia necesaria para vivir. La angustia se presenta ante la posibilidad de hacerse Uno, de constituir el absoluto, lo cual equivaldría a la muerte. En Campos se puede leer esta tensión, a través del juego constante que instaura en varios de sus poemas, en los que parece debatirse entre la búsqueda de una cierta unidad que al mismo tiempo lo aterroriza.

En este sentido, podemos encontrar versos como los que aparecen en la *Oda marítima*, en estos, el poeta avizora esta distancia entre un supuesto *Muelle Absoluto* y las infinitas réplicas de *pedra-alma* que su misma escritura construye. En el poema, la distancia respecto a las cosas es el reflejo de la distancia del escritor frente a sí mismo, dejando entrever una sensación de *soledad* y abandono del ser arrojado al mundo.

*¡Ah! ¿Quién sabe, quién sabe
si no partí antaño, antes de mí mismo
de un muelle; si no dejé navío al sol
oblicuo de la madrugada,
otra especie de puerto?
¿Quién sabe si no dejé, antes de la hora*

*en que veo el mundo exterior
amanecerse ante mí,
un gran muelle lleno de poca gente,
de una gran ciudad semidespierta,
de una enorme ciudad comercial, crecida, apoplética,
tanto como eso pueda darse fuera del Espacio y del Tiempo?*

*Sí, de un muelle, de un muelle de algún modo material,
real, visible como muelle, realmente muelle,
el Muelle Absoluto por cuyo modelo inconscientemente imitado,
insensiblemente evocado,
nosotros los hombres construimos
nuestros muelles en nuestros puertos,
nuestros muelles de piedra de ahora sobre agua verdadera,
que después de contruidos se anuncian de repente como
Cosas- Reales, Espíritus-Cosas, entidades de Piedra-Almas,
en ciertos momentos nuestros de sentimiento-raíz,
cuando en el mundo exterior parece que se abre una puerta,
y sin que nada se altere
todo se revela distinto.*

*¡Ah, el Gran Muelle en el que partimos Navíos-Naciones!
¡El Gran Muelle anterior eterno y divino!
¿De qué puerto? ¿En qué aguas? ¿Y por qué pienso esto?
Gran Muelle como los otros muelles, pero el Único.
[...]
¡Ah, que esencialidad de misterio y sentidos detenidos
en divino éxtasis revelador
a las horas color de silencio y angustia
en que no hay puente entre cualquier muelle y El Muelle.*

(Campos, Pessoa, 1998,129)

En estos versos, la distancia aparece como aquello irremediable que busca ser compensado, un imposible que aleja al poeta de un *no sé qué* míti-

co, de un tiempo sin tiempo, de un recuerdo de lo que nunca fue, frente a lo cual, el poema se presenta como saudade y añoranza. “¡Ah, y cómo aquí me recuerda aquella vida mejor, aquellos mares más grandes, porque se navegan más despacio! Aquellos mares misteriosos, porque se sabía menos de ellos” (Campos, Pessoa, 1998:141). A su vez, la distancia que la escritura misma genera se convierte en el refugio frente a la posibilidad del Absoluto. Un navío que aparta al poeta de sí mismo, de las cosas del mundo, de la muerte.

*¡Navío, quienquiera que seas, no quiero ser yo!
 ¡Apártame a remo a vela o máquina, apártame de mí!
 Ve, que yo vea el abismo abierto entre mí y la costa,
 el río entre mí y la orilla,
 el mar entre mí y el puerto.
 ¡La muerte, la muerte, la muerte, entre mí y la vida!*

(Campos, Pessoa, 1998b:17)

De este modo, la distancia que se abre en el poema es esa fuerza que atrae y que, en el mismo momento, resguarda; fuerza que permite la emergencia misma de la escritura, puente tendido entre las orillas del Muelle Absoluto y las múltiples orillas de muelles contruidos con palabras-piedra, *pedras-alma*, muelles alzados frente a ese abismo *entre sí y sí mismo, entre sí mismo y el mundo* (Lourenço; 2006:34). El poeta queda separado irremediabilmente de esos mares míticos desconocidos, renunciando a ese *Absoluto*, a esa palabra primera, original, de la que se espera, quizás, el sentido de su decir y de su existencia, *Absoluto* que solo podrá verse a través del poema: *Navío* desde el cual el escritor se reconoce separado de sí, libre y a la vez determinado por la palabra que reitera.

*Oh, puerto donde yo embarque definitivamente hacia la
Verdad,
Oh, barco con capitán y marineros, visible en el símbolo,
Oh, aguas plácidas, como de un río que existe, en
el crepúsculo
en que me sueño posible!
[...]
Quiero partir y encontrarme.
Quiero volver a saber de mí.*

(Campos, Pessoa, 1998:313)

La escritura aparece, entonces, como el navío desde el cual se pre-siente ese puerto primero, puerto mítico e imposible, de donde se embarca una vez para no volver nunca. En ella, el haber sido se experimenta como la ficción de un pasado que solo es en el instante mismo en que se nombra, un recuerdo de aquello que no fue, un presente de un pasado que apenas se reconoce. Así pues, la escritura de Campos abre un afuera radical que condena a su autor a una renuncia de ser para dejar ser al lenguaje.



*¡Hombres que tienen toldillas, que tienen puentes
desde donde mirar la inmensidad inmensa
del mar inmenso!*

Álvaro de Campos



Consideraciones finales

No es el trazo sobre el papel, el del cálamo sobre el papiro, sino en sentido amplio el punzón que el afuera traza sobre cada uno y, a su vez, el trazo que todos hacemos en los otros, lo que ha de ser llamado "escritura", juego de transformaciones y afecciones perceptivas que nos permiten entender la provisionalidad del mundo que tan firme creemos.

Manuel Bernardo Rojas

■ Álvaro de Campos nos ha invitado a surcar su poesía y nosotros hemos aceptado con gusto. El viaje, que aún no termina, nos ha hecho desembarcar en diferentes puertos, detenernos. Ha exigido, una y otra vez, disminuir la velocidad, navegar más despacio y, de repente, ha obligado virar hacia lugares desconocidos. El capitán de este barco es un alguien sin rostro, una figura que se compone en cada verso, un otro tan ajeno y extraño, como íntimo y cercano. Un capitán que en ocasiones parece estar atento a un rumbo meticulosamente trazado, pero que en el mismo instante de seguirlo, nos

abandona: un poema que se hace poeta, el mismo que en algunos momentos nos estremece de ternura, nos envuelve de humanidad, nos limpia con sus lágrimas el alma, y en otros, nos paraliza de golpe, nos expulsa y nos aturde.

*¡Váyanse al diablo sin mí,
o déjenme ir solo al diablo;
¿Por qué tendríamos que ir juntos?
¡No me cojan del brazo!
No me gusta que me cojan del brazo. Quiero ser solitario.
¡Ya dije que solo soy solo!
¡Ah, qué pesadez querer que sea de compañía!*

(Campos, Pessoa, 1998: 355)

La compañía que brinda el poeta es la compañía que brinda el texto escrito. Así, como un barco que vemos desde la orilla, vemos el texto aparecer y desaparecer en la distancia. Aun cuando se encuentra anclado, su presencia se hace más clara en ciertos momentos del día, y en otros, desaparece tras la bruma para luego volver en el espejismo de la noche como una luz, algunas veces definida y nítida, y otras tantas, como un rayo difuminado en el horizonte.

“Quien lee, efectivamente escribe contra sí mismo” (Aranzueque, 2012: 26). La lectura de la poesía de Álvaro de Campos nos ha llevado a espacios nuevos, nos ha obligado a deshacernos del ropaje que nos cubría, nos ha exigido desaprender para aprender una nueva forma de pensar, de sentir, de interpretar, de comprender. Sentir con el pensamiento, pensar con la sensación, fue quizá el único horizonte avizorado desde este navío poético, horizonte que, sin duda, determinó los rumbos trazados, los puntos de llegada, los fines mismos de este viaje.

Así, al partir, dejamos los mapas y la brújula, dejamos las ideas que años atrás habíamos considerado cartas de navegación indispensables. Al embarcar aceptamos el rumbo que el texto proponía. Este viaje, entonces, exigió nuestra atención constante, una atención que implicaba poner a prueba nuestros sentidos, para lograr escuchar los sonidos de la poesía, para oír algunas de las voces que ella misma hacía resonar en otros textos, para poder ver, tocar, oler esa otra realidad a la que nos enfrentaba.

A bordo de este navío poético, pudimos acercarnos al pensar filosófico, que lejos de presentarse como un aparataje conceptual sólido y rígido, se presentó a manera de múltiples piezas de arte escrito, que en otro lenguaje, en otra tonalidad y en otras vibraciones, permitieron ampliar el espectro de sensaciones y de pensamientos que el poema suscitaba. Son innumerables las rutas que se pueden seguir en una travesía como esta, sin embargo, solo una podría recorrerse. Sabemos que en este trayecto encontramos solo el esbozo de una obra inacabada, en el cual, muchos detalles quedan fuera del alcance de nuestra corta visión e interpretación, a la par que saltan a la vista las líneas inconclusas y difusas que marcan el trazo de un nuevo comienzo. Sea este el motivo para animar futuras aventuras. El mar es ancho y el navío de nuestro lenguaje no alcanza a agotar nuestro pensamiento.

La escritura, que en un comienzo parece ser una simple herramienta para transmitir nuestro esfuerzo, se ha tornado en este viaje en fin último del recorrido. Leer a Álvaro de Campos nos ha invitado a deambular por las calles de Lisboa, dejar pasar el tiempo frente al Tajo, tratar de sentir la fuerza de la palabra en las cosas del mundo; en la calle, en la multitud desconocida, en el silencio de las venta-

nas. Leer a Álvaro de Campos nos exigió soportar la penumbra irisada de las noches en vela, vivir el tedio, el cansancio y el sin sentido en la repetición, en la cavilación y en el devaneo, nos exigió, finalmente, ponernos a prueba en esa gran odisea que es la escritura.

La poesía de Álvaro de Campos nos ha llevado a la escritura como experiencia, una experiencia en la que aquel que escribe está llamado a transformarse, a mutar, devenir, nos ha invitado a esparcirnos en las cosas del mundo, a sabernos *otros* –otros que en algún momento creímos poder llegar a ser y, también, aquellos que no sospechamos nunca que seríamos–. La poesía de Campos nos ha permitido habitar una nueva dimensión, en la que el lenguaje se desenvuelve hacia lo infinito, tal como lo descubrieron Deleuze y Guattari en la lectura de Pessoa:

Como en Pessoa, una sensación en un plano no ocupa un lugar sin extenderlo, distenderlo a la totalidad de la tierra, y liberar todas las sensaciones que contiene; abrir o hendir, igualar lo infinito. Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito (2005:199).

La experiencia de escritura exigió, entonces, desprendernos de ese yo definido y consistente que creíamos ser, exigió despojarnos de la racionalidad que separa lo profundo de lo superficial, lo claro de lo oscuro, el cuerpo del alma, lo propio de lo otro, el pensar del sentir. La experiencia a la que invita el poeta nos permitió navegar por esa nueva dimensión en la que las fronteras se borran dando paso a formas diversas de componer la realidad. Álvaro de Campos nos ha invitado a mantener abierto *un entre*, un espacio que permita el despliegue de nuevas

singularidades, la llegada de *lo otro* que nos habita, la transformación, el cambio, el devenir.

¡Cambien el alma por alas abstractas, ligadas a nada!
¡Ni alas, sino el Ala enorme de Volar!
¡Ni Volar sino lo que queda de veloz cuando volar es volar
y no hay cuerpo que pare en el alma de ir!

(Campos, Pessoa. 1998:235)

La invitación que nos hace este “*forastero, turista, transeúnte*” (Campos, 1998a:249) queda abierta y expectante. Campos nos invita a considerar *eso* que queda después de quitarnos el ropaje del alma, *eso* que rebasa las fronteras del cuerpo, *eso* que pende del hilo invisible del *azar* y surge como acontecimiento, como experiencia, *eso* que somos en tanto sensación, “material sin materialidad” (Campos, 1998a:351), *eso* impensable, incomprensible. Campos nos ha exhortado a sostener la distancia, suspender el afán de conocer la totalidad, de comprenderlo todo, en tanto unidad estática y determinada. Nos ha incitado a suspender la tendencia a reducir nuestro pensamiento a aparatajes conceptuales, los cuales, si recordamos las palabras de Nietzsche, no son más que ficciones convertidas en “Verdades”.

“*Comprender es un navío a lo lejos*”, escribe Campos (1998b:39), y, con ello, recuerda que solo tenemos de nuestra realidad una interpretación sesgada y limitada. Las claraboyas por las que nos asomamos a ver el mundo son estrechas, nuestro conocimiento es siempre escaso, más aún, cuando se trata de comprender esa cosa vaga que es el alma humana. Solo podemos bordear con palabras, con sonidos, con imágenes el silencio que habita el ser de las cosas.

Así, tras haber surcado estos mares poéticos, no podemos hacer un cierre a manera de conclusión. No presentamos a los lectores una nueva conceptualización literaria, no construimos un cuerpo teórico sólido y rígido, ni un método definido para el estudio de la obra ni, mucho menos, del autor. En lugar de ello, compartimos de manera modesta una experiencia de lectura y de escritura. Lo novedoso de esta investigación no está dado en los hallazgos teóricos y, quizás tampoco, en las referencias abordadas, lo novedoso reside en la manera en que se hizo la búsqueda y se favorecieron los encuentros. Recorrer el camino por sí mismo, es eso una *experiencia* (Foucault, 2009:13). Una experiencia, que sin lugar a dudas, trajo consigo un efecto transformador y provocador.

Este recorrido nos permitió reafirmar una postura frente a la investigación, encontrando que, para la realización de estudios desde el campo de la literatura, no necesariamente tenemos que hacer del texto un objeto de laboratorio, sometido a los métodos enseñados por la ciencia natural. El rigor en la lectura es la clave para hacer que un poema sea suficiente para desplegar el pensamiento. La investigación, en este caso, muestra la necesidad, cada vez mayor, de traspasar las fronteras disciplinarias y metodológicas, para acercarnos a eso que somos y aquello que no hemos llegado a ser.

La lectura de Álvaro de Campos, además de provocar nuevas emociones, de incitar nuevas sensaciones, nos ha permitido acercarnos a una comprensión diferente del hombre como aquel que deviene en el lenguaje. En un mundo minado por la imposibilidad y el desencanto, la poesía de Campos aparece como una iniciativa de creación, en la que se concede la libertad de pensarse a sí mismo

y pensar al otro como *un ser en vía de componerse*, descomponerse o, simplemente, mutar. La lectura de este texto-vivo nos ha recordado que formamos parte de la naturaleza, más aún, del espacio infinito, del cosmos. Nos ha recordado que somos materia en movimiento, cuerpos de sensación, potencia, dinamismo y fuerza, nos ha invitado a sentirnos emoción, a sabernos sensación, a hacer de los afectos palabras, a crear con nuestras pasiones, a hacer de nuestro pensamiento una creación.

Y, "*toda sensación es una pregunta, aun cuando solo el silencio responda*" (Deleuze y Guattari, 2005:198). En la propia experiencia de escritura, pudimos descubrir que el trabajo de pensamiento está atravesado necesariamente por los afectos y las sensaciones que componemos a partir de ellos. El propósito no fue, entonces, dar respuesta a esa gran pregunta implícita en nuestra sensación, ajustándola a un aparataje conceptual o a un discurso en particular; en lugar de ello, optamos por seguir las indicaciones del poeta, aprendiendo a descomponer nuestras sensaciones, a descubrir sus elementos más pequeños, a permitir la llegada de otras ideas-sensaciones, para así recomponer nuevas preguntas.

De tal modo, el viaje que comenzó animado por la intuición y por el deseo, deriva en varios encuentros afortunados, los cuales pueden servir de iniciativa para futuras investigaciones. El diálogo entre la literatura y la filosofía se presenta en este estudio como un campo abierto y fecundo, desde donde se pueden abordar diferentes asuntos de la naturaleza humana. Sin reducir la literatura a un *campo de pensamiento* (Deleuze y Guattari, 2005:199), encontramos que el arte se ofrece como una posibilidad de habitar desde una ética-estética diferente. La poesía, en particular aquella que da vida a este heterónimo

peessoano, es inabordable en su totalidad, los trazos que esbozamos en este estudio son una pequeña y limitada muestra entre una gran cantidad de asuntos que pueden seguir siendo explorados desde otra perspectiva, desde otra visión: el tentador y evidente carácter metafísico que aparece verso tras verso en la escritura de este poeta, su visión particular de la civilización moderna, su postura crítica frente a la literatura, la filosofía y la ciencia, su posición teológica. La construcción de ciudad que atraviesa la escritura, la relación estrecha y, en algunos casos, esquivada que sostiene con otros poetas, incluidos otros heterónimos pessoanos. Son estas solo algunas de las posibles rutas para futuros viajes.

El punto de llegada de este recorrido no es, entonces, una tierra firme y segura, no llegamos en este navío al puerto en que *desembarquemos definitivamente hacia la verdad* (Campos, Pessoa, 1998:311). La aventura que algún día comenzó nunca prometió un final, y acorde con ello, hoy encontramos con Campos un “*terminus en el no parar*” (Campos, Pessoa, 1998:229), una invitación a crear en el naufragio, una reiteración de la propuesta nietzscheana de reptar y volar aun en el desierto.



*¡Oh, aguas plácidas, como de un río que existe,
en el crepúsculo en que me sueño posible!*

Álvaro de Campos

*¿Seremos en este mundo solamente plumas con tinta
con las que alguien escribe de verdad lo que nosotros aquí
trazamos?*

Álvaro de Campos



Referencias bibliográficas

- Arnaldo, J. (2002). El movimiento romántico. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Aranzueque, G. (2012). *Cuerpo y texto*. Medellín: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Ávila, R. (2011). *Lecciones de metafísica*. Madrid: Editorial Trotta.
- Baudelaire, C. (1961). *Obras*. Estudio preliminar, trad. y notas por Nydia Lamarque. Madrid: Aguilar.
- (1997). *Las flores del mal*. Trad. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (1983). *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*. Trad. Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Visión libros.
- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Trad. María Cándor. Madrid: Biblioteca de Ensayo73 (serie mayor). Ediciones Siruela.
- Bréchon, R. (1999). *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*. Trad. Blas Matamoro. Madrid: Alianza Editorial.

- Crespo, Á. (1984). *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera.
- (1988). *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral.
- Cohen, S. (2002). *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Biblos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia: Editorial Pre-textos.
- (2005). *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (1994). *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- (1996). *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Foucault, M. (1981). *Nietzsche, Freud y Marx*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1988). *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos.
- (1996). *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera. Intro. Ángel Gabilondo. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (1999). *Obras esenciales I. Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Madrid: Paidós.
- (2009). *El yo minimalista y otras conservaciones*. Trad. Gabriela Staps y Gregorio Kaminsky. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Freud, S. (1979). El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- (1979a). *El chiste y su relación con el inconsciente*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1979b). *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras. (1932-1936)*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1979c). *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1979d). *La introducción de los sueños (segunda parte). Sobre el sueño (1900-1901)*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1979e). *De la historia de una neurosis infantil (el hombre de los lobos) y otras obras. (1917-1919)*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1982). *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899)*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1980). *Estudios sobre la histeria (J. Breuer y S. Freud. 1893-1895)*. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gil, J. (1996). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. al portugués Miguel Serras Pereiray y Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2005). *Devenir Pessoa*. En: *Encuentros con Fernando Pessoa*. Comp. Carlos Vásquez. Medellín: Editorial Artes y Letras Ltda.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.
- Lacan, J. (1989). *Los cuatro conceptos fundamentales (1964)*. En: *El Seminario de Jacques Lacan*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Juieta Sucre. Libro 11. Buenos Aires: Paidós.

- (1992). El reverso del psicoanálisis. (1969-1970). En: *El Seminario de Jacques Lacan*. Trad. Enric Berenguer y Miquel Bassols. Libro 17. Buenos Aires: Paidós.
- (2006). *La angustia*. En: El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10. Buenos Aires: Paidós.
- Lourenço, E. (2006). *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del "drama en gente"*. Trad. Ana Márquez. Valencia: Pre-textos.
- Nietzsche, F. (1985). *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- (1992). *La ciencia jovial. "La gayza zcienza"*. Trad. José Jara. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- (2004). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis M Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos.
- (2008). *Genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- (2011). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Editorial Gredos.
- Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.
- (2004). *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Pessoa, F. (1985). *Sobre literatura y arte*. Trad. Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Luisa Trias i Folch. Madrid: Alianza Tres.
- (1990). *Obra poética. Edición bilingüe*. Trad. Miguel Ángel Viqueira. Barcelona: Ediciones 29.
- (1997a). *El guardador de rebaños. Poesías completas de Alberto Caeiro*. Trad. Ángel Campos Pámpano. Valencia: Pre-textos.

- (1997b). *Libro del desasosiego por Bernardo Soares*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix-Barral.
- (1998). *Poemas de Álvaro de Campos. Arco de triunfo*. Trad. y notas de Antonio Montejo Navas. Edición bilingüe. Madrid: Ediciones Hiperión.
- (1998a). *Poemas de Álvaro de Campos. Tabaquería y otros poemas con fecha*. Trad. y notas de Antonio Montejo Navas. Edición bilingüe. Madrid: Ediciones Hiperión.
- (1998b). *Poemas de Álvaro de Campos. No, no es cansancio y otros poemas sin fecha*. Trad. y notas de Antonio Montejo Navas. Edición bilingüe. Madrid: Ediciones Hiperión.
- (2006). *El regreso de los dioses*. Edición y Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Acantilado.
- (2007). *Obra esencial de Fernando Pessoa. Prosa íntima e de autoconhecimento*. Edición Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2012) *Prosa de Álvaro de Campos*. Edición Jerónimo Pizarro y Antonio Cardiello. Lisboa: Ática. Babel.
- Platón (1969). *Obras completas*. Trad. Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar
- Rojas, M. (2012). *Cuerpo y texto* (prólogo). Medellín: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Simões, J. (1996). *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación*. Trad. Francisco Cervantes. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Whitman, W. (1975). *Hojas de hierba*. Edición y Trad. Francisco Alexander. Barcelona: Editorial Novaro.

Bibliografía complementaria

- Baudelaire, C. (2008). *Spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Trad. Joaquín Negrón. Madrid: Visión Libros.
- Bustamante, A. (2010). *Los pliegues del sujeto. Una lectura de Fernando Pessoa*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bürger, C. & Bürger, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Trad. Agustín González Ruiz. Madrid: Ediciones Akal.
- Cohen, S. (2002). *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Biblos.
- Deleuze, G. (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Madrid: Paidós.
- (1971). *La lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
- (2005). *La isla desierta y otros textos*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- Duras, M. (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (2007). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores.
- (2008). *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets Editor.
- Gadamer, H. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Garavito, E. (1997) *La transcurividad: crítica de la identidad psicológica*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hopenhayn, M. (1997). *Después del nihilismo. De Nietzsche a Foucault*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello.

- Jitrik, N., Salas, M., Rojas, M. & Acosta, B. (2012). *De la imagen a la literatura. Una comprensión estética*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Lacan, J. (1981). *Aun (1969-1970)*. En: *El Seminario de Jacques Lacan*. Trad. Diana Ravinovich, Delmont-Mauri y Julieta Suce. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.
- Levinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Barcelona: Editorial Trotta.
- Lourenço, A. (1997). *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. Trad. Javier Coca Senande. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- Lynch, E. (2007) *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lind, G. (1981). *Estudios sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda.
- Lourenço, E. (2013), *Acerca de Fernando Pessoa*. Edición Carlos Vasquez. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Morey, M. (1989). *El hombre como argumento*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Paz, O. (1986). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial.
- Pérez López, P. (2012) *Poesía, ontología y tragedia en Fernando Pessoa*. Madrid: Editorial Manuscritos.
- Pessoa, F. (2003). *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*. Barcelona: Acanalado.
- (2005). *La educación del Estoico*. Trad. de R. Vilagrassa. Barcelona: Acanalado.
- (2006) *La hora del diablo*. Trad. R. Vilagrassa. Barcelona: Acanalado.

- (2009) *Diarios*. Trad. Juan José Álvarez Galán. Madrid: Gadir.
- (2010) *Cartas a Ophelia*. Trad. Alejandro García. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- (2010) *Libro del desasosiego*. Ed. Richard Zenith. Trad. Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Acantilado.
- (2012). *Los poemas de Álvaro de Campos*. Trad. Juan Barja y Juana Inarejos. Madrid. Abada Editores.
- (2012) *Plural como el universo*. Edición y Trad. Jerónimo Pizarro. Medellín: Tragaluz Editores.
- (2013) *El banquero anarquista*. Edición y Trad. Nicolás Barbosa López. Medellín: Tragaluz Editores.
- Rojas Osorio, C. (2006). *Genealogía del giro lingüístico*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ruiz, M. (2008). El giro hermenéutico, fenómenos contemporáneos y ciencias sociales y humanas. En: *El giro hermenéutico de las Ciencias Sociales y Humanas. Diálogo con la sociología*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Safranskim, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores.
- Salas Guerra, M. (2004). El desasosiego de Fernando Pessoa, o la experiencia poética del límite. *Co-herencia*. 1, (1).
- (2006). Trastorno de la escritura, imposibilidad de la obra. *Co-herencia*. 5, (3).
- (2009). *La escritura del desasosiego. Una poética del pensar en Fernando Pessoa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Saramago, J. (1984). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Madrid: Alfaguara.

- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Spagnoletti, G. (1996). *Historia de la literatura francesa*. Trad. Alejandra Merlo. Santafé de Bogotá: Norma.
- Soler, C. (2003). *La aventura literaria o la psicosis inspirada: Rousseau, Joyce, Pessoa*. Medellín: Editorial No Todo.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tabucchi, A. (1996). *Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Madrid: Alianza Cien.
- (1997). *Un baúl lleno de gente: escritos sobre Fernando Pessoa*. Trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Taibo, C. (2011). *Como si no pisase el suelo. Tres ensayos sobre las vidas de Fernando Pessoa*. Madrid: Editorial Trotta.
- Valencia, T. (1996) *Fernando Pessoa. El ángel marinheiro*. Medellín: El Ángel Editor.
- Vásquez, C. (2009). *La nada luminosa. Fernando Pessoa, un poeta de la naturaleza*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- (2012) *Arder en el tiempo. Encuentros con Fernando Pessoa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Verdone, M. (1997). *El futurismo*. Trad. Pablo Castillo. Santafé de Bogotá: Norma.



Universidad
Pontificia
Bolivariana

SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.

Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía e-mail a editorial@upb.edu.co
Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, e-mail y número telefónico.

Á

lvaro de Campos: poeta del viaje inmóvil, viajero de las sensaciones. Su palabra es navío, su sentir es mar. Poeta que observa desde la ventana, desde el muelle, desde un café en la Baixa de Lisboa. Álvaro de Campos, poeta de la ciudad y del universo, de lo íntimo, del cambio, de lo siempre igual, del movimiento y de la imposibilidad del movimiento. Poeta de la víspera de la partida, viajero que nunca parte. Poeta de la *saudade*, del sueño anterior a todo sueño, *de un pasado del haber sido*. Poeta de la sensación. Arco de triunfo de todo lo posible.

Su poesía nos ha llevado hoy al muelle de la escritura, un muelle solitario y nublado. Soportarlo exige que se retuerza la imaginación y el sueño. Que nuestro cuerpo estalle para sentir como siente el puerto, como siente el viento, como siente la tarde.

Este ensayo surca la poética de las sensaciones del terónimo de Fernando Pessoa, en el diálogo siempre abierto entre literatura y filosofía.

ISBN: 978-958-764-300-8

