

**LA METÁFORA: UN INSTINTO DEFENSOR DE LA VIDA.
UNA LECTURA NIETZSCHEANA A LOS *POEMAS INCONJUNTOS* DE
ALBERTO CAEIRO, HETERÓNIMO DE FERNANDO PESSOA**

**DIEGO ARMANDO USEDA SUÁREZ
MANUELA PAREDES BUSTOS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2017**

**LA METÁFORA: UN INSTINTO DEFENSOR DE LA VIDA.
UNA LECTURA NIETZSCHEANA A LOS *POEMAS INCONJUNTOS* DE
ALBERTO CAEIRO, HETERÓNIMO DE FERNANDO PESSOA**

**DIEGO ARMANDO USEDA SUÁREZ
MANUELA PAREDES BUSTOS**

Monografía presentada como requisito para optar por el título de filósofos

**Director:
FABIÁN AUGUSTO REMOLINA ÁLVAREZ
MAGISTER EN FILOSOFÍA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2017

DEDICATORIA

*A Ruty,
quien, en medio de sus contradicciones internas,
continúa creyendo
en mi lento caminar.*

Diego Armando Useda Suárez

A Rocío y Martín; metáforas del amor

Manuela Paredes Bustos

AGRADECIMIENTOS

A Elí, quien, con franca sonrisa e indomable carácter, se mantiene, coloreando los rincones más oscuros de mi ser.

A mis viejos, y mis hermanos, quienes soportaron con fuerza y paciencia, las peripecias de mi vida.

A los profesores de la Escuela de Filosofía, en especial, a Mario Augusto Palencia Silva, Mónica Marcela Jaramillo, Jorge Francisco Maldonado y Andrés Botero, quienes, en medio de tonalidades y matices tan diversos, aportaron en la solidificación de un concepto vinculante: la vocación.

Al director y compañero de trabajo, Fabián Augusto Remolina, un abrazo cálido y fraternal.

Compañeros de vida y amigos, el camino largo, apenas comienza.

Diego Armando Useda Suárez

AGRADECIMIENTOS

A Rocío y Martín,
por la enseñanza del amor y la lealtad
en el continuo viaje que es la vida

A Diego,
por entretejer sus sueños con los míos,
alzar el vuelo
e hilar, color aventura, el camino

Al profesor Mario,
por la experiencia simbólica en la que se restituye a la vida el vínculo mítico de la
comunidad, que son sus clases;
y al amigo, por su palabra

A la profesora Mónica Jaramillo, por compartir, conmigo, su amor por la literatura y
la filosofía

A cada soñador con quien se labran caminos,
sin ustedes, el desencantamiento que produce recorrer los senderos de la vida,
no podría ser, asimismo, reconfortante.

¡Salud!

Manuela Paredes Bustos

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	11
1. HISTORIA DE UNA METÁFORA.....	13
1.1 SOBRE LA TEORÍA DEL GENIO ARTÍSTICO DE A. SCHOPENHAUER....	15
1.2 METÁFORA VIVA.....	20
1.3 FENÓMENO DRAMÁTICO: CORO TRÁGICO Y FERNANDO PESSOA.....	28
2. ESTÉTICA, MUNDO Y LENGUAJE.....	34
2.1 CONSIDERACIONES PARA UNA TEORÍA ESTÉTICA DEL LENGUAJE EN FRIEDRICH NIETZSCHE.....	37
2.2 FERNANDO PESSOA: REFLEXIONES SOBRE ARTE.....	44
3. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL LENGUAJE ENCARNADA EN LA POESÍA DE FERNANDO PESSOA.....	49
4. CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	58

RESUMEN

TÍTULO: LA METÁFORA: UN INSTINTO DEFENSOR DE LA VIDA. UNA LECTURA NIETZSCHEANA A LOS *POEMAS INCONJUNTOS* DE ALBERTO CAEIRO, HETERÓNIMO DE FERNANDO PESSOA*

AUTORES: DIEGO ARMANDO USEDA SUÁREZ**
MANUELA PAREDES BUSTOS

PALABRAS CLAVE: Metáfora, lenguaje metafórico, fenómeno dramático, heterónimo, Mirada.

DESCRIPCIÓN: La concepción estética del lenguaje del joven Nietzsche permite postular a la metáfora y al lenguaje metafórico, como la expresión primigenia, singular y auténtica del ser humano. Alberto Caeiro, heterónimo del poeta portugués, Fernando Pessoa, es la personificación artística de esta teoría. En Nietzsche, así como en Fernando Pessoa- Alberto Caeiro, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, sino metafórico. Pensamos a través de metáforas. Por tanto, mediante el lenguaje metafórico podemos transformar el sentido de la existencia y el mundo. La crítica de la filosofía, el lenguaje lógico-conceptual y la ciencia son elementos que asemejan la mirada del desaprendizaje de Caeiro con la concepción del lenguaje como obra de arte expuesta en los escritos de juventud del filósofo alemán. El objetivo de esta monografía es adentrarse en la concepción sobre el lenguaje del joven Nietzsche para establecer una relación entre la teoría estética y los poemas inconjuntos de Alberto Caeiro, interpretándole como un heterónimo de Fernando Pessoa que encarna la dimensión estética del lenguaje del joven filósofo. En este sentido, abordaremos la metáfora como la expresión de la fuerza pulsional e intelectual que posibilita al hombre establecer una relación entre la dimensión metafísica y antropomórfica de la existencia.

* Trabajo de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Fabián Augusto Remolina Álvarez, Magister en Filosofía.

ABSTRACT

TITLE: METAPHOR: A LIFE-ADVOCATE INSTINCT. A NIETZSCHEAN READING TO THE UNCOLLECTED POEMS OF ALBERTO CAEIRO, HETERONYM OF FERNANDO PESSOA*

AUTHORS: DIEGO ARMANDO USEDA SUÁREZ**
MANUELA PAREDES BUSTOS

KEY WORDS: Metaphor, metaphorical language, dramatic phenomenon, heteronym, gaze.

DESCRIPTION: The aesthetical conception of young Nietzsche allows postulating metaphor, and metaphorical language, as the primitive, singular and authentic expression of human beings. Alberto Caeiro, heteronym of the Portuguese poet, Fernando Pessoa, is the artistic personification of this theory. In Nietzsche, just as in Fernando Pessoa-Alberto Caeiro, the origin of language does not follow a logical process, but metaphorical. We think through metaphors. Therefore, through metaphorical language we can transform the meaning of existence and the world. The critique of philosophy, logical-conceptual language and science are elements that resemble Caeiro's gaze of unlearning, with the conception of language as artwork exposed in the youth writings of the German philosopher.

The objective of this monograph is to get into young Nietzsche's language conception in order to establish a relationship between aesthetic theory and the (un)collected poems of Alberto Caeiro, interpreting him as a Fernando Pessoa heteronym that incarnates the aesthetical dimension of language of young philosopher. In this sense, we present to the metaphor such as the expression of the impulse and intellectual strength that make possible to the human establish a relation between of dimensions metaphysics and anthropological of the existence.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Fabián Augusto Remolina Álvarez, Magister en Filosofía.

INTRODUCCIÓN

La perspectiva filosófica que concibe la génesis del lenguaje como resultado de un proceso metafórico, tiene especial resonancia en el desarrollo de esta monografía. La metáfora será, entonces, la noción que dilucidaremos –no desde un recorrido historiográfico, sino – desde la concepción que establece, que antes de la formación del concepto, se reconoce la fuerza del lenguaje metafórico. Primitivamente, el hombre pensó mediante metáforas. La poetización del pensamiento, o, en otros términos, la metaforización del lenguaje, son fenómenos resultados de este proceso. La metáfora, como problema de la filosofía del lenguaje, puede presentar diferentes perspectivas de estudio (considérese las disciplinas que sobre el lenguaje y la literatura rondan en la academia), por tanto, se rescatará la concepción en la que la metáfora, en tanto expresión de la fuerza pulsional, es expresión originaria de la sensibilidad individual y, por consiguiente, manifestación de un instinto primigenio y defensor de la vida.

El lenguaje como obra de arte, es decir, como resultado de un proceso artístico de la naturaleza, abre las puertas de la imaginación para considerar concepciones míticas y mitológicas sobre el origen y las posibilidades del mismo, en donde la metáfora trasciende su sentido como mero tropos lingüístico, posibilitando así, recorrer infinidad de senderos; de vivencias; interpretaciones y sentidos, de la existencia.

Al interior de la teoría estética del lenguaje del joven Nietzsche, percibimos las repercusiones que tuvo la propuesta en donde se establece que el origen del lenguaje es metafórico. Por tanto, la poesía, o el lenguaje metafórico, son condición de posibilidad de re significación y asignación de sentido de la existencia y el mundo. Así las cosas, resaltaremos puntos de encuentro, diferencias y resonancias de la

teoría del lenguaje del joven Nietzsche, que podemos vivenciar en Alberto Caeiro, heterónimo del poeta portugués Fernando Pessoa, a quien consideramos manifestación encarnada, real -¿pero inexistente?- de la teoría del lenguaje como arte. La obra poética de Alberto Caeiro será entonces –para nosotros- especial manifestación, vívida y vivenciada, de encarnar la poética de la sensación, las impresiones primigenias, y, la sencillez.

En este sentido, abordaremos la metáfora como la expresión de la fuerza pulsional e intelectual que posibilita al hombre establecer una relación entre la dimensión metafísica y antropomórfica de la existencia. Para lograrlo expondremos nuestras consideraciones en tres capítulos: el primero, iniciará con la propuesta estética del genio artístico de Schopenhauer, autor y teoría que, entendemos como una incidencia directa en las primeras discusiones del joven Nietzsche; seguidamente, interpretaremos a Fernando Pessoa, ortónimo, desde la perspectiva del efecto del fenómeno dramático propio de lo dionisiaco, desarrollado por Nietzsche en el período de Basilea. En el segundo capítulo, presentaremos algunas consideraciones sobre la teoría estética del lenguaje del joven filósofo, asimismo, se formulará, en relación con lo anterior, algunas reflexiones sobre estética y literatura realizadas por el poeta portugués, ortónimo. Finalmente, en el tercer capítulo, presentaremos, a modo de exégesis, una lectura a los *poemas inconjuntos* de Alberto Caeiro, poeta heterónimo, para sugerirlo como manifestación, real -¿pero inexistente?- de la dimensión estética del lenguaje.

1. HISTORIA DE UNA METÁFORA

Vinculado al espíritu y la rigurosidad filosófica se encuentra la clarificación de la palabra que convoca. En este sentido, Aristóteles afirma que “lo más importante, con mucho, es el ejercicio metafórico. Solo esto, en efecto, no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada. Porque usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas”¹. De acuerdo con el Estagirita, quien acuñó en *Poética* y en *Retórica* el término *metáfora*, y para quien el ejercicio metafórico es el tropo, o figura retórica, que reivindica por encima de los demás, puesto que es representación de la disposición personalísima del hombre; la *metáfora* se fundamenta en la conjunción de la relación establecida entre *Mythos* y *Logos*. Es decir, la metáfora puede entenderse como símbolo “mediador” que permite reconciliar la perspectiva metafísica y antropológica del hombre, y su experiencia en el mundo. Asimismo, posibilita, tanto desplazamientos entre los tropos al interior del lenguaje, como el ser vivenciada como símbolo asociativo que propicia movimientos vinculantes entre cosas en apariencia disímiles.

Partiendo de lo anterior, podemos considerar a la metáfora como un movimiento que reúne sentimiento y pensamiento, es decir, como aquel símbolo que reivindica y restaura el entretejido umbilical que nos reconjunta con la totalidad. En este sentido, puede decirse -metafóricamente- que la metáfora es la hebra que conecta a Hermes con los Hombres, puesto que, al reestablecerse la unidad entre *Mythos* y *Lógos*, se restituye a la vida la posibilidad múltiple de la existencia y la interpretación.

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción y notas de Ángel J. Capelletti, Caracas: Monte Ávila, 1998, p. 28. 1459a.

Ahora bien, cuando hablamos de metáfora, nos adentramos en un problema propio del lenguaje. Razón por la cual, nos acercaremos a esta, reconociéndole como la expresión de la fuerza pulsional e intelectual que posibilita al hombre establecer una relación entre la dimensión metafísica y antropológica de la existencia. Elemento que será interpretado, bajo la concepción en la que se afirma que el lenguaje no tiene un origen lógico, sino metafórico. Propuesta que, como veremos, expone el primer Nietzsche en su teoría estética del lenguaje:

Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias. Del mismo modo que el sonido toma el aspecto de figura de arena, así la enigmática X de la cosa en sí se presenta una primera vez como excitación nerviosa, luego como imagen, finalmente como sonido articulado. En cualquier caso, por tanto, la génesis del lenguaje no se da de una manera lógica².

Para esto, se iniciará esclareciendo algunos aspectos de la teoría del genio artístico expuesta por Schopenhauer, en tanto que esta concepción incide, de manera especial, en las consideraciones estéticas del joven Nietzsche. Seguidamente, abordaremos el primer centauro engendrado por el joven filósofo, en donde la tragedia y el arte en general son concebidos como manifestación de un instinto defensor y conciliador de la totalidad in-armónica de la existencia. Y, posteriormente, se ahondará en la presentación del *coro trágico* como fenómeno dramático, en el cual, a manera de exégesis, consideramos a Fernando Pessoa como su “metáfora viva”.

²NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. En: Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego S. Meca Y Luis E. De Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2011, p. 612.

1.1 SOBRE LA TEORÍA DEL GENIO ARTÍSTICO DE ARTHUR SCHOPENHAUER

Como filósofo artista, el primer Nietzsche contribuyó, influenciado por la teoría estética de Schopenhauer, a enriquecer el sendero que recorrían las disertaciones sobre el arte y su relación íntima y vinculante con la naturaleza y el hombre. En la propuesta de Schopenhauer, se inicia con la afirmación donde se establece, que la búsqueda de la perfección no pasa por el fenómeno, y desde esta perspectiva, se presenta, como en las otras posibilidades válidas para su consecución, una diferenciación entre la ciencia y el arte. Fundamentalmente, se señalan tres diferencias entre la visión del científico y la del genio. En primer lugar, el genio ve la idea, en cambio, el científico se interesa por el individuo; además, aquel se interesa por el noúmeno, este por el fenómeno; y, finalmente, en el camino del genio no encontramos la ley de causalidad, contrario al del científico en donde está establecida.

En este sentido, introduce Schopenhauer el concepto de la *contemplación pura*, del cual concluye que la más perfecta objetividad, es la genialidad artística. Es decir, recordemos que, para Schopenhauer, cuando un sujeto está conociendo se hace referencia a la representación. Sin embargo, si ese sujeto alcanza a trascender el fenómeno particular para observar la idea universal, se afirma ahora que se encuentra en una relación directa con lo absoluto. Es de precisar que, en la teoría estética de Schopenhauer, solo los genios pueden contemplar la idea. Como sustrato de estas disertaciones se puede vislumbrar la importancia de la memoria para concluir que el sujeto, simplemente, rememora la idea.

El genio artístico, al contemplar la idea, debe transmitirla, esta posibilidad se da en solo algunos momentos de su vida, en donde se resalta un acceso directo entre él

y la idea. Entonces, hemos señalado así lo que concibe el autor como *el sujeto cognoscente puro*.

Como podemos dilucidar de lo anterior, para Schopenhauer el conocimiento mediante el cual podemos acercarnos a la esencia del mundo y de las cosas está fundamentado en las ideas platónicas, y es mediante el arte, que puede el genio contemplar esas ideas eternas. Además de esto, el arte como afirma el pensador, es el único de los caminos que escapa al principio de razón suficiente en tanto que se aparta de categorías como espacio, tiempo y causalidad para dedicarse a la contemplación de las ideas, es decir, como la más perfecta objetividad. En palabras del autor, el arte:

Arranca el objeto de su contemplación fuera de la corriente del curso mundano y lo tiene aislado ante sí: y ese objeto individual, que era una parte diminuta de aquella corriente, se convierte en un representante del todo, en un equivalente de los infinitos que hay en el espacio y el tiempo: por eso se queda en ese ser individual: la rueda del tiempo se para: las relaciones desaparecen: solo lo esencial, la idea, es su objeto³.

Recordemos la diferenciación que establece Schopenhauer entre el arte y la ciencia, en donde, se hace evidente que el arte y el artista tienen una forma diferente de concebir los objetos en tanto que desde la perspectiva de la intuición, es decir, del alcanzar la contemplación pura, el artista puede ver el objeto en su estado puro. Esto es, *la idea*, en contraposición a las determinaciones del racionalismo ilustrado dominante en la época.

En este sentido, el arte, luego de superar lo particular del objeto quiere trascenderlo a la universalidad, esto es, el artista debe buscar la esencia misma del objeto: la

³ SCHOPENHAUER, Arthur. La idea platónica: el objeto del arte. En: El mundo como voluntad y representación I. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2009, p. 239. 219.

idea. Ahora bien, ya se ha establecido que la objetividad debe ser contemplada por el genio, entendida como la idea universal; pero además de esto, debe ser transmitida, entonces aparece explícita la importancia del concepto de *la fantasía* como medio para lograrlo, y, de esta manera, la fantasía hace parte también de la teoría sobre el genio.

Es a través de la obra de arte que puede lograrse esa transmisión de la idea absoluta por parte del loco. No obstante, en el interior de la figura del genio se resalta un sujeto incomprendido e insatisfecho, es decir, socialmente excluido. Sin embargo, a diferencia del asceta que logra domesticar el sufrimiento; el genio es alguien con deseos insatisfechos que vive el sufrimiento máximo que lo lleva a la locura. El fenómeno de la locura no está determinado por las problemáticas de la vida personal del artista sino, precisamente, por el hecho de que este logra contemplar la idea, es decir, en el momento en que se da un *conocimiento puro*.

Ahora bien, una consideración a destacar es la siguiente, si bien se afirma que el genio es un loco, se debe aclarar también que no todo loco es un genio. Además de esto, se hace necesario recordar la afirmación en donde se establece la relación entre la memoria y el genio, esta es, en donde se dice, desde la teoría estética de Schopenhauer, que el genio rememora la idea, entonces, la locura sería una afectación de la memoria, una ilación del pasado, o en sus propias palabras:

En efecto, la mayoría de las veces los locos no yerran en el conocimiento de lo inmediatamente presente, sino que su desvarío se refiere siempre a lo ausente y lo pasado, y solo por eso a su relación con lo presente. Por eso me parece que su enfermedad afecta en especial a la memoria; no, ciertamente, porque carezcan de ella, pues muchos saben muchas cosas de memoria y a veces reconocen a personas que no han visto en mucho tiempo; sino, más bien, porque se ha roto el hilo de la memoria, se ha suprimido su conexión continuada, y no es posible un recuerdo del pasado conectado regularmente⁴.

⁴ Ibíd., p. 246. 226.

Es decir, el artista no es ya un individuo, deja de lado el aquí y el ahora, para dar paso a la contemplación de lo universal, y, de esta manera, nos dice Schopenhauer, la naturaleza, a veces se parece al arte. Aquel que se sienta atormentado, mirará el horizonte y, si consigue superar su individualidad, dejará su tormento porque es mera subjetividad y alcanzará a liberar al conocimiento de la esclavitud de la voluntad, de las necesidades que esta le exige para, en este sentido, elevar al artista a la cúspide del conocimiento puro.

Con esta liberación, el artista, como se ha dicho, no es ya un individuo. Así, felicidad e infelicidad desaparecen, para dar paso al *puro sujeto de conocimiento*. Todo lo anterior, expone la magistral propuesta de Schopenhauer respecto del placer estético. Ahora dirigiremos nuestra mirada hacia la concepción manifiesta en Schopenhauer, sobre el sentimiento de lo *sublime*.

Lo sublime como estado de elevación, se eleva sobre su propio estado. Se eleva, aclaramos, por encima inclusive de sí mismo, de su propia persona, y de todo querer. El sentimiento de lo sublime, es, incluso, bastante diferente a la contemplación de lo bello, porque esta se logra sin dificultades, puesto que la belleza del objeto, alejó sin lucha la voluntad. Sin embargo, en lo sublime, el estado que se ha llamado, de conocimiento puro, se hace camino él solo, de manera violenta, para hacer ruptura de las relaciones de la voluntad con el objeto mismo. Elevación que solo se consigue y se mantiene, gracias a la conciencia, es decir, con el recuerdo de la voluntad; de un querer humano general, expresado por el cuerpo.

Ya hemos visto que el genio en tanto excluido por los demás, utiliza como medio la fantasía para romper con el principio de razón, o las relaciones de causalidad. En palabras de Schopenhauer: “los locos conocen correctamente el caso individual presente y también algunos pasados, pero desconocen la conexión, las relaciones,

y por eso yerran y desvarían; y este es justamente su punto de contacto con el individuo genial”⁵.

En definitiva, debemos realizar aquí algunas precisiones. El dolor es corporal y el sufrimiento es la categoría humana del dolor, que se da en el alma que conoce el mundo. Otro asunto, es que el genio no supera el sufrimiento, se aferra y ata a él más que ningún otro. Sufre más que ningún otro. Desde esta perspectiva, la *locura* descrita por Schopenhauer es la imposibilidad que tiene el genio, o loco, para relacionar eventos pasados con futuros, o con el presente mismo.

Como hemos mencionado, el loco fantasea, y al hacerlo también se genera una ruptura con las relaciones de causalidad; el genio, en igual sentido, hace el mismo ejercicio. Entonces, ese delirio o fantasear del loco, podría ser la obra de arte como resultado de la contemplación de la idea, y que ningún otro sujeto podría alcanzar a percibir. Por todo lo anterior, afirma Schopenhauer:

(...) el individuo genial pierde de vista el conocimiento de la conexión de las cosas: el objeto individual de su contemplación, o el presente captado por él con desmesurada vivacidad, aparece a una luz tan clara que, por así decirlo, los restantes miembros de la cadena a la que aquellos pertenecen quedan a oscuras; y esto da lugar a fenómenos que tienen una semejanza desde hace tiempo reconocida con los de la locura⁶.

Llegados a este punto, el objetivo de este capítulo toma especial relevancia, puesto que tiene como fundamento, la exposición de los primeros estudios de Friedrich Nietzsche contenidos en *El nacimiento de la tragedia*. En este sentido, es a partir de una mirada a esta obra, como presenciaremos la relación entre arte, lenguaje y lo real. Además de lo anterior, pretendemos abordar, aunque matizada, la propuesta

⁵ *Ibíd.*, p. 248. 228.

⁶ *Ibíd.*, p. 248. 228.

donde afirmamos que Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa, puede entenderse como una representación vívida de la teoría estética del lenguaje del primer Nietzsche.

1.2 METÁFORA VIVA

A partir de una férrea concepción mitológica del mundo y de la vida, el joven Nietzsche presenta y defiende la experiencia estética como aquella experiencia sincera y esencial de la existencia. Fundamentado en su hermenéutica de la tragedia ática, la cual vivencia como la representación más elevada de la re-conjunción del universo, esgrime argumentos de contundente rechazo a la abstracción lingüística gestionada por el hombre, la cual, además de perpetuar la escisión de este con las experiencias mágicas y mitológicas, como dirá Subirats⁷, supone la suplantación y la consecuente aniquilación del conocimiento de lo esencial de la naturaleza como de la existencia misma y, con ello, además de la división del universo, la prevalencia de las construcciones teórico-conceptuales del hombre, quien, fundamentado ahora exclusivamente en principios lógico-rationales, distorsiona y esquematiza el frenesí de las fuerzas del universo plural.

Esta cadavérica actitud espiritual que Nietzsche denuncia, conlleva, en cada uno de sus intentos, al exterminio del símbolo y con esto, lo sólido de los vínculos. No obstante, veremos que, pese a las inacabables artimañas del hombre para la consecución de su completa extinción, estos, por representar fuerzas

⁷ Cfr. SUBIRATS, Eduardo. La experiencia artística. La naturaleza sagrada. En: El universo dividido, México: Fineo, 2015, pp. 69-85.

inconmensurables, sobrepasan las grisáceas cuadrillas y a través de medios como la tragedia ática, restituyen a la vida, la vitalidad⁸.

No es algo así como una travesura ni una euforia arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, multitudes salvajemente excitadas, disfrazadas de sátiros y silenos, embadurnados los rostros con hollín, minio y otros jugos vegetales, con coronas de flores en la cabeza, anduvieran errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se anuncia de manera tan repentina, aumenta aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes surgen estados extáticos, visiones y la creencia en la transformación mágica de uno mismo, y seres que comparten sus estados de ánimo avanzan en grandes grupos por el campo. Y aquí está la cuna del drama. Pues éste no comienza con que alguien se enmascara y quiere provocar un engaño en otros: no, más bien, en que el ser humano está fuera de sí y se cree a sí mismo transformado y hechizado. En el estado de «estar fuera de sí», en el estado de éxtasis, ya no es necesario sino dar un paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que entramos en otro ser, de manera que nos portamos como hechizados⁹.

En 1871 Nietzsche engendró su primer centauro, *El Nacimiento de la Tragedia*. Esta es una obra que, además de pretender dar respuesta a la pregunta por la génesis de la tragedia ática, generó polémica en tanto se postulaba al arte como el ejercicio “auténticamente” metafísico del hombre.

Es por esto que, tomando como referente la siguiente afirmación, expuesta por Nietzsche: “solo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo”¹⁰,

⁸ Cfr. CUADRADO, Perfecto. Invitación/incitación a la lectura de Fernando Pessoa (casi una presentación). En: Máscaras y paradojas. Edición de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona: Edhasa, 1996, p. 7.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. El drama musical griego. En: Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego S. Meca Y Luis E. De Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2011, p. 443.

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. En: Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego S. Meca Y Luis E. De Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2011, p. 329.

encontramos que, el autor no solo devela la “disposición metafísica” que penetra el sentido de la tragedia ática, además hace manifiesta la pregunta por el sentido de la existencia y el mundo. Es decir, para el primer Nietzsche, el hombre y su mundo empírico son obras artísticas “creadas” en medio de la tensión expresada en las divinidades artistas Apollon y Dionysos, que, en tanto fuerzas liberadas de la moralidad, crean y posibilitan la creación del mundo en constante devenir. En otras palabras, y en sentido schopenhauariano, el mundo es: “como una representación del Uno-primordial”¹¹, es decir, un mundo de sufrimiento y contradicciones. Aspecto que le da especial relevancia a la noción de pesimismo que tiene como sustrato la vida misma.

Bajo las figuras de Apollon y Dionysos, dos antiguos dioses griegos, el joven autor defiende su pensamiento acerca de la existencia de un sólido vínculo que posibilita traer el arte, a la vida. Este impulso, en los antiguos griegos, se manifestó mediante la divinización de todo lo existente, con plena aceptación y reconocimiento entre la serenidad y el espanto que podría conmocionarlos. Bajo la continua y repetitiva mirada de los modernos, la cultura griega es interpretada como una civilización santificable. Habrá que decirles, muy amargamente a estos intérpretes, que la tragedia ática se esgrime como auténtica expresión de la unidad armónica de la contradicción de los mundos. De una compenetración entre fuerzas de la naturaleza, que, como resultado de esta batalla de impulsos, son ahora, en exquisita tensión y equilibrio, contrarias y complementarias, como suele suceder en todo lo existente en la naturaleza. Así, como resultado de una misteriosa y mágica unión, se ha procreado la tragedia: como creación estética, y, por ende, metafórica.

La magia de lo dionisiaco posibilita el fortalecimiento de interrelación entre las personas, es cierto. Pero en el trasfondo de este fenómeno, percibimos la

¹¹ *Ibíd.*, p. 349.

posibilidad de reconciliación de los vínculos entre el hombre y la naturaleza. Es decir, como expresión del retorno a la perspectiva mítica de la existencia. Como consecuencia de juego de reconocimiento de fuerzas en constante pulsión, se exterioriza, una vez alcanzado el equilibrio, la creación estética. En este punto, el artista, en medio de agitaciones dionisiacas, hace ruptura con el principio de individuación ¿Cómo entender esta ruptura? La subjetividad del artista desaparece hasta el olvido de sí mismo, y, en plena transformación mágica, además de convertirse en obra de arte, se manifiesta la conjunción armónica de los mundos con el Uno-primordial. Al respecto, afirma Nietzsche que:

(...) el suelo pierde seguridad, se tambalea la creencia en la insolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo que, en directa contraposición con Lanzadera en el *Sueño de una noche de verano*, el entusiasta dionisiaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes. Quien no tiene esta creencia, puede, bien cierto, seguir formando parte de los que van agitando el tirso, de los diletantes, pero no de los genuinos servidores de Dioniso, de los bacantes¹².

Como se ha visto, el primer Nietzsche consideró todo lo anterior desde la perspectiva mítica de la unidad, reivindicando la propuesta de fuerzas de la naturaleza que se manifestaban artísticamente, prescindiendo del artista hombre, para ser expresadas. No obstante, en esta agitación mágica de la armonía de los mundos, y, desde la perspectiva del hombre artista, es necesario el desaprender a andar y a hablar. En palabras del autor: “Cantando y bailando se exterioriza el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y hablar y está en camino de ponerse a volar por los aires bailando”¹³.

A través de una analogía magistral, Nietzsche expone la respuesta a la siguiente pregunta: ¿Era necesario el mundo del tormento para el ser helénico? Los griegos

¹² NIETZSCHE, *El drama musical griego*. Op. Cit., p. 443.

¹³ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Op. Cit., p. 338.

se vieron obligados a engendrar una imagen redentora. En sueños vislumbramos las figuras, y al no haber allí secuencia lógica ni esquematizada abstracción, cada una de las representaciones que ante el hombre se hacen perceptibles, traen, aunque cubiertas por el vendaje de maya, un conocimiento. El griego vivenciaba en Apolo la divinización del principio de individuación, que desde el ser helénico, sería entendido como la *mesura*. Al respecto, Nietzsche afirma que: “A causa de su titánico amor a los seres humanos Prometeo tuvo que ser desgarrado por los buitres, a causa de su desmesurada sabiduría, que adivinó el enigma de la Esfinge, Edipo tuvo que precipitarse en un desconcertante torbellino de monstruosos crímenes: de este modo interpretaba el dios délfico el pasado griego”¹⁴.

De manera que, no es de extrañar que al griego Apolíneo le pareciera algo “bárbaro” el efecto que producía el fenómeno de lo dionisiaco, pero, simultáneamente, no podía ocultar que él mismo mantenía una relación vinculante con este mundo divino. De hecho, el griego clásico sabía que el trasfondo de su existencia, la apariencia, es decir, su belleza y su moderación, tenía como sustrato un manto que cubría el mundo del sufrimiento y la desmesura. El joven Nietzsche lo advirtió de la siguiente manera: “Y, ¡fijémonos bien! ¡Apolo no podía vivir sin Dionisio!”¹⁵.

Como vemos, ese efecto “bárbaro” de lo dionisiaco no es nada más que, como dirá Nietzsche: “una necesidad exactamente igual que lo apolíneo”¹⁶. Bien sea bajo el efecto de lo apolíneo, bien sea bajo el efecto de lo dionisiaco, lo cierto es que el ser de los helénicos manifestó un constante enfrentamiento hostil entre estos dos principios. Batalla que, al llegar a niveles tan intensos y en medio de la cúspide de

¹⁴ *Ibíd.*, p. 349.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 350.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 350.

la confrontación, engendra como un misterioso hijo, como obra de arte y “como meta común de ambas pulsiones”¹⁷, la tragedia ática.

En este sentido, Nietzsche afirma que la antítesis expuesta por Schopenhauer, respecto de la clasificación de las artes como productos de la tensión entre lo subjetivo y lo objetivo “es completamente improcedente en estética”¹⁸. Si consideramos la unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco como fuerzas artísticas de la naturaleza, toma firmeza la aseveración del joven filósofo: “sólo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo”¹⁹. Es decir, si aceptamos que la fuerza dionisiaca apolínea, como fuerza de la naturaleza, es la fuerza auténticamente creadora, debemos reconocer así mismo, que el artista, y nuestras concepciones acerca del arte en general, no son más que saberes ilusorios. La sentencia del primer Nietzsche es contundente a este respecto:

El genio sabe algo del eterno ser del arte tan sólo en la medida en que, en el *actus* de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues en aquel estado él es, de manera maravillosa, igual que la inquietante imagen del cuento, la cual puede darles la vuelta a sus ojos y examinarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador²⁰.

Es gracias al principio de imitación de la música que podemos hacernos una idea del lenguaje de tipo metafórico. Claro está que el resultado, la poesía, solo puede ser entendida como una representación: “que, en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido dionisiaco de la música”²¹. El poeta lírico actúa, así como un creador lingüístico estimulado por este principio, esto es, como un médium que logra

¹⁷ *Ibíd.*, p. 351.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 355.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 355.

²⁰ *Ibíd.*, p. 355.

²¹ *Ibíd.*, p. 357.

descargar en imágenes, la pieza musical. El proceso es ilustrado por Nietzsche a través de una metáfora: “Éste es el fenómeno (Phánomen) áü lírico: como genio apolíneo, interpreta la música por medio de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente desligado de la aidez de la voluntad, es un ojo solar puro y sin opacidad”²². Es decir, la poesía puede entenderse como el resultado de estimular el lenguaje hasta sus máximos límites, llevando al lírico a expresar la música mediante imágenes. No obstante:

Con el lenguaje no se consigue en modo alguno de forma exhaustiva el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial que se hallan en el corazón del Uno-primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima de todo fenómeno y antes de todo fenómeno²³.

El primer Nietzsche creó, como instinto defensor de la vida, una propuesta de valoración estética de la existencia, en donde el arte es el corazón. Todo esto como propuesta y respuesta al problema de la degeneración de la concepción del mundo y de la existencia, propios de las doctrinas de la modernidad. Y en este sentido, el antecesor del impulso artístico de lo dionisiaco es para el primer Nietzsche, el gran Heráclito de Éfeso²⁴. Pues, como representación de una fuerza creadora, la metáfora del juego del niño como creador del mundo, permite entender la relación entre el fenómeno artístico y la realidad. Por ejemplo, para el caso de Heráclito, el fuego, al carecer de consideraciones e interpretaciones morales, al “igual que el

²² *Ibíd.*, p. 358.

²³ *Ibíd.*, p. 358.

²⁴ *Cfr.*, *Ibíd.*, p. 418.

niño”^{*}; se manifiesta como un instinto en eterno movimiento que a la vez construye y destruye realidad.

En otras palabras, tanto el devenir como el perecer son, además de creaciones artísticas, dos caras de los opuestos en que se manifiesta la armonía del mundo. Preciado esto, podemos entender por qué en la concepción estética defendida por Nietzsche, la dualidad esgrimida por Platón, es una unidad, en donde los opuestos se hacen manifiestos. Para ilustrar mejor lo expuesto, afirmaremos que, al ser el hombre y el mundo, proyecciones artísticas de la creación de la naturaleza, es decir, al significar como obra de arte que imita a su vez el poder creador de esa naturaleza, entonces el hombre, cuando es capaz de alcanzar la unidad con el artista primordial, en medio de su acto de creación, podrá ser capaz, asimismo, de contemplarse como obra y espectador.

Por tanto, podemos concluir en este punto que, el afirmar que la existencia se justifica como fenómeno estético, no es otra cosa que afirmar que el hombre es una obra de arte de la naturaleza, ya que es al mismo tiempo parte integral de estas fuerzas. Así, el hombre concibe que el arte puede ser ese complemento que redime de lo horroroso y doloroso de la vida.

Ahora bien, se hace pertinente ahondar en el sentido de la palabra metáfora en el primer Nietzsche que, como vemos, resulta de la imitación de la música. En tanto que este proceso es una metáfora que se aventura hacia la interioridad del sentido de la música pero que, como lenguaje, queda siempre observando “el dorso de las cosas”²⁵. A raíz de lo anteriormente expuesto, el trasfondo de la metáfora, del

* “Igual que el niño antes que aprenda a ser mayor / soy veraz, y leal a cuanto oigo y veo”. Tomado de: PESSOA, Fernando. Poemas inconjuntos. En: Poesía II. Los poemas de Alberto Caeiro 2. Edición de Juan Barja y Juana Inarejos, Madrid: Abada Editores, 2014. p. 129.

²⁵ NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Op. Cit., p. 610.

lenguaje metafórico, o, de la poesía, es la expresión de un instinto defensor de la vida.

1.3 FENÓMENO DRAMÁTICO: CORO TRÁGICO Y FERNANDO PESSOA

¡Sé plural como el universo!

Fernando Pessoa

Al ser el coro trágico la representación de la experiencia del desinhibir y la espontaneidad de cada individuo, este no puede ser, bajo ningún concepto, totalitarismo. Siguiendo al primer Nietzsche, el auténtico drama primordial tiene su origen en el coro trágico y es través de su representación, como el hombre helénico vivenció la experiencia primigenia de redención frente a lo horroroso y absurdo de la existencia. Es decir:

La naturaleza, en su fuerza suprema reúne así a los seres individuales y hace que se sientan como *uno*: de manera que el tal *principio individuationis* aparece, por así decirlo, como un estado de debilidad permanente de la naturaleza. Cuanto más corrupta la naturaleza, tanto más se demenuza todo en individuos aislados: cuánto más seguro de sí y librado a su arbitrio se desarrolla el individuo, tanto más débil es la naturaleza del pueblo. – El estado extático en los festejos primaverales dionisiacos es el lugar de nacimiento de la música y del ditirambo (de la tragedia): en la música la naturaleza exuberante festeja sus saturnales, en la tragedia aspira al olvido de sí y al éxtasis a través del dolor y el terror. Aquellos que estaban iniciados en el servicio báquico eran sacudidos por imágenes terroríficas, el alma era llevada fuera de sí. En ese estado penetraba en otros seres, la creencia en el encantamiento general. No un disfraz arbitrario. El drama se representaba sin espectadores, porque todos participaban²⁶.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Introducción a la tragedia de Sófocles. En: Obras completas. Volumen II. Escritos filológicos. Traducción, introducción y notas de Julio S. Meca, Madrid: Tecnos, 2013. p. 571.

Y si evocamos la aseveración de Fernando Pessoa, a propósito de la existencia de sus heterónimos, podremos entretejer el sentido del fenómeno dramático primordial, el cual es un “verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter”²⁷; con el fenómeno pessoano de la *despersonalización instintiva*, entendiendo este, como el viaje en el que, continuamente, y a través de cada una de las involuntarias máscaras, puede llegarse a ser lo que esencialmente se es. De manera que, es en este sentido, como afirmaremos que metafóricamente, puede interpretarse a Fernando Pessoa, ortónimo, como representación vívida que sintió y pensó dramáticamente.

Fernando Pessoa no solo tiene voz propia, a través de él otros hablan. En él se reúnen, en violenta transfiguración, otros, que son tal, respecto de un yo que se percibe a sí como Uno. Es decir, de manera consustancial, y a través de su propia máscara, ha transcurrido la pluralidad y la finitud: “Ah, poder ser tú, siendo yo / ¡Tener tu alegre inconsciencia / Y la conciencia de ello!... /”²⁸. En Fernando Pessoa confluyen, en abrumadora batalla, las fuerzas míticas de la ensoñación y la embriaguez. En este sentido, Pessoa no solo ha escrito su poesía, también ha dado vida a diversas obras poéticas con sus respectivos autores. De manera alternada, recordando la metáfora del coro ditirámbico, confluyen en él lo Uno y lo diverso. Todo existiendo, aniquilando lo finito, disolviéndose en la totalidad y elevándose a símbolo. En consonancia con lo anterior, efectivamente, podemos afirmar que uno de los fenómenos más relevantes en la vida de Pessoa es el de su creación heteronímica, esto es, sentirse múltiple, ser “como una habitación con innumerables espejos fantásticos que distorsionan en reflejos falsos una única realidad anterior

²⁷ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Op. Cit., p. 366.

²⁸ PESSOA, Fernando. *Sobre literatura y arte*. Traducción de Pilar G. Fernández de Trespalacios, Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 28.

que no está en ninguno y está en todos”²⁹. En palabras de Perfecto Cuadrado, Pessoa es un “poeta multiplicado en poetas que, contradiciéndose y contradiciéndolo dramáticamente, dialécticamente lo dicen y lo afirman”³⁰. Entonces, como vemos, las máscaras de Pessoa son “máscaras pegadas a la piel”³¹, es decir, diversos *peessoas* que despersonalizan a Fernando, ortónimo, para consolidarlo como una “unidad diversa y múltiple”³².

Así, “la obra de Fernando Pessoa representa una manera nueva de emplear un proceso ya antiguo”³³. El joven Nietzsche se vale de la representación de la tragedia ática para describir y vincular aquellas pulsiones que simbolizan la conservación de la vitalidad, y, otorgándoles la forma, como hemos visto, de las divinidades griegas *Apollon* y *Dionysos*, fundamenta el desarrollo del fenómeno dramático. La figura de los heterónimos, que desde la perspectiva nietzscheana también se puede interpretar como efecto del fenómeno dramático propio de lo dionisiaco, son personalidades poéticas íntegras, todas estas, en principio ficticias, pero que, en tanto metáforas, hacen o destruyen realidad. Es así como en Alberto Caeiro, uno de los heterónimos del poeta portugués ortónimo, reconocido por él mismo como su maestro y su mejor obra³⁴, encontramos una poética propia, una poética “de la realidad asombrosa de las cosas”³⁵. Como poeta de la naturaleza, Caeiro radicaliza la propuesta estética realizada por Aristóteles y Nietzsche, a la cúspide en que en sus poemas encontramos, o mejor aún, no encontramos, la figura del sujeto que piensa. La poesía de Alberto Caeiro es la creación que alcanza a vivenciar “sensaciones puras”, es decir, desprovistas de la razón. No obstante, tiene como

²⁹ PESSOA, Fernando. Textos generales sobre la heteronimia. En: Escritos sobre literatura y arte. Traducción y notas de Nicolás E. Tapia, Enrique N. Valdivieso y Luísa T. Folch, Madrid: Alianza Editorial, 1985. p. 58.

³⁰ CUADRADO, Op. Cit., p. 21.

³¹ *Ibíd.*, p. 26.

³² *Ibíd.*, p. 8.

³³ PESSOA, *Textos generales sobre la heteronimia*. Op. Cit., p. 63.

³⁴ Cfr., *Ibíd.*, p. 69.

³⁵ PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 17.

fundamento un elemento que requiere un mayor desarrollo. Porque, en efecto, esta poética manifiesta como sustrato una mirada, que, como enunciamos líneas atrás, requiere de un desaprender a andar y a hablar, o en otras palabras, un desaprender a pensar y a sentir. “Me siento como un recién nacido a cada instante / A la completa novedad del mundo”³⁶.

Desde esta perspectiva, el poeta nos eleva a una especie de iniciación en la mirada, una iniciación que nos sumerge a ver de las cosas, que solo existen, solo lo que existe,

Recostado a lo largo entre la hierba
olvido todo cuanto me enseñaron.
Pues lo que me enseñaron no me produjo nunca más calor
[ni más frío,
y lo que me dijeron que existía nunca alteró la forma de una
[cosa.

Lo que me enseñaron a que viera nunca tocó mis ojos,
Igual que aquello que me señalaron no estaba nunca allí:
[sólo estaba allí lo que allí estaba³⁷.

El desaprender, en Caeiro, como metáfora del olvido, involucra recorrer un camino que está en contraposición a lo “políticamente correcto”, si aprender es saber, desaprender es no saber. Es decir, se instituye en un olvidar constante, en devenir, en donde se conjuga un distanciarse del sendero que han recorrido, tanto pensamientos, como afecciones, puesto que, para la total novedad del mundo, hay que sumergirse en el olvido.

³⁶ PESSOA, Fernando. Máscaras y paradojas. Edición de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona: Edhasa, 1996, p. 155.

³⁷ PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 135.

Afirmar que Caeiro radicaliza la propuesta estética del lenguaje* del primer Nietzsche, requiere, asimismo, de una clarificación. Nietzsche expone en *El Nacimiento de la Tragedia* que “para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen suplente que flota realmente ante él, en lugar de un concepto”³⁸. Para Caeiro, cada aditamento que los conceptos suponen atribuirle a las cosas, no consigue describir, en forma alguna, aquello que es, que existe. Es decir, encasillar lo real, lo que está ahí para ser tocado, olfateado, degustado y vivenciado, no atribuye ningún tipo de destreza y mucho menos emite destellos de superioridad de ninguna especie. Por esta razón, la actitud de Caeiro frente a la vida es la de experimentar la acción del comprender, no con el pensar, sino con el sentir. Caeiro solo rescata lo que con sus ojos ve, aquello que él en su actualidad individual puede sentir directamente, y, por consiguiente, conocer directamente. Asimismo, para Caeiro, ni la naturaleza ni la realidad poseen algún nombre. Lo siguientes versos permiten dilucidar lo anterior:

Siempre que pienso una cosa, la traiciono.
Porque sólo teniéndola ante mí debo pensar en ella,
no pensando, viendo.
No con el pensamiento: con los ojos.
Algo visible existe para verse,
y aquello que existe para el ojo no ha de existir para el
[pensamiento.
Sólo yo existo directamente para el pensamiento, y no
[para los ojos.

Miro, y las cosas existen.
Pienso y existo solamente yo³⁹.

* Sobre las consideraciones para una teoría estética del lenguaje en el joven Nietzsche, se profundizará en el siguiente capítulo.

³⁸ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Op. Cit., p. 366.

³⁹ PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 49.

De esta manera, a Fernando Pessoa “lo salva el arte y mediante el arte lo salva para sí- la vida”⁴⁰, es así como Pessoa es metáfora de la duplicidad de las fuerzas naturales que nos permiten ir más allá de la realidad individual y ser uno con el dolor y el caos primordial. Por lo cual, si llamamos artista al artista, con este acto tan solo conseguimos una representación de un proceso en donde las fuerzas auténticamente creadoras, confluyen hilando el mundo metafísico y el mundo antropomórfico a través de un mundo artístico que media.

⁴⁰ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Op. Cit., p. 362.

2. ESTÉTICA, MUNDO Y LENGUAJE

En este capítulo recorreremos los senderos que se bifurcan en la teoría estética del lenguaje en el joven Nietzsche; y asimismo, abordaremos las reflexiones sobre estética realizadas por Fernando Pessoa, ortónimo, compiladas en la obra *Sobre Arte y literatura*.

De manera que, antes de iniciar a hablar de una teoría del lenguaje, en el primer Nietzsche, debemos hacer una mención especial a los efectos que, a raíz de las rupturas que vivenció entre el período de 1872 y 1873, propician los cambios en su pensamiento. Recordemos que, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche, dentro de la descripción de los componentes de lo Apolíneo, establece a la retórica como una de sus dimensiones vinculadas, y, asimismo, defiende la tragedia ática como la representación primigenia del arte dionisiaco. Puesto que, por un lado, nacía de la música, y si recordamos que, en la teoría estética de Schopenhauer, la música se concebía como la primera de todas las artes, por consiguiente, la tragedia era, en términos de Nietzsche, el arte propiamente dionisiaco. La tragedia ática, por otro lado, además de ser música, era una unidad entre esta y lo apolíneo del arte.

De manera similar al distanciamiento con la filología clásica, el cual se suscita a raíz de la publicación de esta obra, se encuentra la separación con Richard Wagner y el alejamiento con la filosofía de Arthur Schopenhauer. Asimismo, la concepción de la retórica toma un giro análogo a esta ruptura, pues, al interior de este cambio de pensamiento, la noción del lenguaje como retórica va adquiriendo especial fuerza.

Como corolario de lo anterior, podemos detectar en Nietzsche que, si bien el lenguaje todavía constituye el sustrato con el cual eleva su crítica a la filosofía, no

obstante, su forma de expresión, y las concepciones que defiende, se han transformado. Por ejemplo, según el estudio de Santiago Guervós:

(...) se deja a un lado la relación de la música con el lenguaje, que había sido un tema central en *El nacimiento de la tragedia*; poco a poco se va difuminando la impronta y el legado que habían marcado el romanticismo; el arte y la estética adquieren una nueva dimensión, una vez que Dionisos ha desaparecido de la escena; hay un desplazamiento del concepto idealístico-clásico de la naturaleza en la nueva comprensión del arte, pues ahora se proclama el «arte por el arte»; la tragedia ya no se interpreta como drama musical, sino que todo se transforma en «razón y saber»⁴¹.

Además de lo anterior, debemos resaltar la influencia que tuvo la teoría estética del lenguaje de Gustav Gerber, en tanto que le ayudó a precisar que el lenguaje es fundamentalmente *arte*. El giro al interior de la concepción estética de la existencia y del mundo, es entendido, en palabras de Santiago Guervós:

(...) porque el lenguaje según su propia naturaleza es arte, es decir, retórica. Así, pues, hay un arte del lenguaje porque, en realidad, el lenguaje es ya un arte. De esta forma, la retórica desplaza a la música como referente lingüístico privilegiado y ocupa en esta nueva transformación su lugar⁴².

Realizadas estas precisiones, dirigiremos ahora la mirada a dos escritos que, pese a su corta extensión, enriquecen la discusión acerca del giro que sucedió al interior del pensamiento del primer Nietzsche, y asimismo, nos recuerdan, otras posibilidades a recorrer, en los senderos de la filosofía del lenguaje. A saber, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, y, *Notas sobre retórica*.

⁴¹ Cfr. DE SANTIAGO, Luis. Introducción. En: Escritos sobre retórica. Edición y traducción de Luis E. de Santiago Guervós, Madrid: Trotta, 2000, p. 20.

⁴² *Ibíd.*, p. 22.

Por otra parte, las elucubraciones de Fernando Pessoa, en lo concerniente a la estética, el arte y la literatura, nos permiten vislumbrar acercamientos con las posturas estéticas sobre el lenguaje, esbozadas en la propuesta del joven Nietzsche. Lo anterior aparece perceptible a partir de la común resonancia del sentimiento de ilusión, el cual, tanto en el joven filósofo, como en Pessoa, ha sido motivo de profundas reflexiones.

En concordancia con lo anterior, ya en su niñez se hacía manifiesta su disposición a crear, aunque ficticios, mundos para sí, pues, desde sus seis años expresó, en sí mismo y a través de sí, la pluralidad que le sobrevenía y le habitaba. *Chevalier de Pas* es, si sus recuerdos no son tan distantes, su primer conocido inexistente, con quien, jugando a escribir cartas, consolidó una entrañable amistad. *Chevalier de Pas*, como a cualesquier ser sobre la tierra en alguna ocasión puede ocurrirle, no tenía ni una pizca de afinidad con un otro, del cual, aunque también heterónimo, Pessoa no recordó su nombre. A Adolfo Casais Monteiro -por medio de la intimidad de una carta, que luego, en 1937 será publicada- le confiesa que su inclinación a crear en torno a sí “otro mundo, igual a éste, pero con otra gente”⁴³ nunca desapareció de su imaginación. En este sentido, no es de extrañar que aún en su periodo de sensatez continúe viendo, sintiendo y oyendo a otros que, aunque con dificultad para distinguir sobre lo real de su existencia, solo les vive.

(...) gradué las influencias, conocí las amistades, escuché dentro de mí, las discusiones y las divergencias de criterios; y en todo esto me parece que fui yo, creador de todo, lo menos que allí hubo. Parece que todo ocurrió independientemente de mí. Y parece que todavía sucede así⁴⁴.

⁴³ PESSOA, *Sobre literatura y arte*. Op. Cit., p. 44.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 45.

2.1 CONSIDERACIONES PARA UNA TEORÍA ESTÉTICA DEL LENGUAJE EN FRIEDRICH NIETZSCHE

El joven Nietzsche, en su constante búsqueda sobre la razón del proceder del impulso hacia la verdad, se dispuso a recorrer los caminos ya trazados sobre el valor de la existencia y, en este andar, percibió cómo el intelecto humano se consolidó al encauzar las fuerzas primigenias de la naturaleza, y así, paulatinamente, vislumbró cómo el intelecto “no tiene misión alguna fuera de la vida humana”⁴⁵. Ahora bien, si tal como afirma Nietzsche, el intelecto es el medio del cual nos valemos los humanos para la conservación de nuestra especie, este entonces “desarrolla sus fuerzas capitales en la ficción”⁴⁶. De manera que, la verdad y la ficción, en este punto, aparecen no como distantes o contrarias, sino entrelazadas. Pues es a partir de la facultad ficcional del intelecto, que el ser humano imprime el rótulo de “verdad” a aquello que, en imperativo, a partir de ese momento, deberá, subsecuentemente, “ser”. Es decir, Nietzsche nos invita a mirar con agudeza las cualidades que tradicionalmente hemos asignado, de manera particular, al conocimiento. No obstante, si revisamos con cautela, podremos apreciar que esta invitación no se agota frente a la acepción de este concepto, sino que trasciende y en ese movimiento, colorea aquel tratado de paz que, a modo de garantía para nuestra conservación, como especie, hemos, arbitrariamente, erigido. Al respecto, asevera Nietzsche que:

Este tratado de paz, no obstante, conlleva algo que tiene aspecto de ser el primer paso en la consecución de ese enigmático impulso hacia la verdad. Porque en este momento se fija lo que desde entonces deberá ser «verdad», esto es, se inventa una designación uniformemente válida y obligatoria, y la

⁴⁵ NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Op. Cit., p. 610.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 610.

legislación del lenguaje proporciona las primeras leyes de la verdad: pues aquí aparece por primera vez el contraste entre verdad y mentira⁴⁷.

La seguridad que proporciona la eliminación de “la guerra de todos contra todos”⁴⁸, se consolida en la domesticación del ser humano. Este, es educado en la mecanización del cumplimiento de cada una de las convenciones edificadas como salvaguarda de la forma de organización social. Y, asimismo, a partir de la manipulación, fundamentada en una cadena de consecuencias que podrán ser, tanto agradables como perjudiciales, en la medida en que se conduzca el individuo, el hombre, es sometido. Desecha su instinto y su pensamiento.

Frente a la palabra transformada en concepto petrificado, Nietzsche propone la palabra capaz de reivindicar una expresión que prescindiera de la borreguil y antropomórfica manera de relacionar al hombre y al mundo. Pues, concebir la génesis del lenguaje como un proceso, no lógico ni veraz, sino metafórico, donde las palabras son tropos lingüísticos, eleva el valor artístico de la metáfora, y con esto, su fuerza instintiva. Así, el lugar que ocupa la retórica en este cambio del pensamiento del joven filósofo, se fundamenta en una concepción sobre el lenguaje, en donde, los conceptos, aparecen como subalternos de las metáforas.

En consecuencia, en *Sobre verdad y Mentira en sentido extramoral*, desaparece la referencia a la música, y, asimismo, se hace notable la escisión con la interpretación schopenhauariana defendida en *El mundo como voluntad y representación*. Al respecto, Santiago Guervós advierte que:

Todo es retórica, porque, todo es lenguaje. Es decir, toda expresión lingüística es susceptible de ser reducida en sus elementos esenciales a su estructura retórica inherente. Con ello Nietzsche no solo está afirmando la identidad estructural entre lenguaje y retórica, en cuanto que un lenguaje utiliza los mismos mecanismos que la retórica para hacerse una imagen del

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 610.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 610.

mundo, sino también está señalando una identidad de funciones entre lenguaje y retórica, en la medida en que un lenguaje obedece al mismo imperativo que la retórica⁴⁹.

ORIGEN METAFÓRICO Y METAFORIZACIÓN DEL LENGUAJE

Todo lo que se siente directamente trae ya sus palabras

Alberto Caeiro

Ahora bien, interpretaremos a la *metáfora*, (además de lo anteriormente expuesto), como un puente que nos permite transitar por un sendero más vivo, esto es, desprovisto de moralidad y vinculado a la sensibilidad. Desde esta perspectiva, el lenguaje metafórico puede elevarse al rigor del lenguaje filosófico, en tanto que, pareciera que la mirada del joven filósofo se dirigiera desde “fuera” de lo tradicionalmente entendido como sistema filosófico y, en este sentido, legitima otras experiencias del pensamiento. Es como si posibilitara al pensamiento, pensar por fuera de lo que siempre se ha establecido como lo “pensable”⁵⁰. Recordemos que, el hombre de la modernidad presentaba una inclinación a reivindicar, en una sola dimensión, el elemento racional, adjudicando un sentido antitético a la parte pulsional y pasional. Es decir, excluyendo la corporeidad. Y, ¿cómo se vivencian los sentimientos y afecciones si no es a partir del propio cuerpo?

En este sentido, concebimos la metáfora como la posibilidad de ser lenguaje, ligado por completo al cuerpo⁵¹. Esto es, la expresión de la fuerza pulsional antes de ser

⁴⁹ DE SANTIAGO, Op. Cit., p. 23.

⁵⁰ Cfr., *Ibid.*, pp. 33-38.

⁵¹ “¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. Pero, partiendo del estímulo nervioso, inferir además una causa existente fuera de nosotros, eso ya es el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón. Si la verdad fuese lo único decisivo en la génesis del lenguaje, si el punto de vista de la certeza fuese asimismo lo único decisivo a la hora de fijar las designaciones, ¿cómo íbamos a poder decir: «la piedra es dura», como si

encasillada en palabras o conceptos. Del mismo modo, el concepto, o lo ideal, no sería más que una expresión de la manera pulsional en cómo interpretamos el mundo, al respecto, Nietzsche, en *más allá del bien y del mal* sostiene que:

Suponiendo que ninguna otra cosa esté “dada” realmente más que nuestro mundo de apetitos y pasiones, suponiendo que nosotros no podamos descender o ascender a ninguna otra “realidad” más que justo a la realidad de nuestros instintos, - pues pensar es tan sólo un relacionarse esos instintos entre sí -: ¿no está permitido realizar el intento y hacer la pregunta de si eso dado no *basta* para comprender también, partiendo de lo idéntico a ello, el denominado mundo mecánico (o “material”)?⁵².

De acuerdo con lo anterior, es a través del cuerpo como podemos tener una relación directa e imaginaria con el mundo, y la metáfora es la fuerza pulsional de la ficción para traducir lo real. Es decir, a través de la metáfora podemos restituir a la vida su valor y poder artístico. Ahora bien, parece entenderse, en un primer momento, que en la propuesta de Nietzsche hay una oposición de la metáfora al concepto. Sin embargo, resulta ser todo lo contrario. El autor, precisamente desea acabar con esa contraposición puesto que el lenguaje es ya él mismo el efecto de una metáfora, es decir, nos encontramos frente a la dimensión estética del lenguaje. Llegados a este punto, cuando se habla de metaforizar en la perspectiva nietzscheana, hacemos referencia a un acto de creación artística, por tanto, la metáfora es la disposición que posibilita entretejer la relación del hombre y el mundo, y, con ello, repensar y resignificar la realidad. Razón por la cual, para el joven Nietzsche, el artista, a diferencia del científico, vivencia las cosas en su actualidad individual y no reproduce conceptos frívolos, pues el artista construye imágenes vívidas, producto de su relación directa con las cosas.

conociéramos lo «duro» de otra manera y no únicamente en cuanto excitación del todo subjetiva!” Tomado de: NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Op. Cit., p. 611.

⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Edición de Andrés S. Pascual, Barcelona: Orbis, 1983. p. 61.

LOS CONCEPTOS SON RESIDUOS DE UNA METÁFORA

*Todas las opiniones existentes sobre lo que es la Naturaleza
no hicieron nunca que creciera una hierba, o naciera una flor.
Toda la sabiduría respecto de las cosas
Nunca ha sido algo a lo que me pudiera prender, como a cosas.
Si la ciencia pretende el ser verdadera,
¿cuál más verdadera que la de cosas sin ciencia?
Cierro los ojos, y esa dura tierra sobre la cual me tumbo
Tiene realidad que es tan real que hasta mi espalda la siente.
Así que no preciso raciocinio en donde tengo espalda.*

Alberto Caeiro

Recordemos la analogía donde alguien esconde algo detrás de unos matorrales, luego olvida dónde lo ha dejado y, finalmente, después de una audaz búsqueda, lo encuentra. En la teoría del lenguaje nietzscheana, parece desenmascararse el proceso de la significación como una perspectiva arbitraria de entender el signo, puesto que “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias”⁵³.

Al interior del concepto, el desplazamiento de una esfera a otra, esto es, el movimiento de transposición que se da entre las metáforas de la intuición y su traducción, se ve entorpecido, en la medida en que al encauzar el impulso originario, y erigirle como esquematizada homogeneidad, se consolida la degradación de la fuerza pulsional, y con esto, la aniquilación de “las singularidades y diferencias”⁵⁴. De manera que, en el movimiento de tránsito hacia el lenguaje conceptual, trabaja,

⁵³ *Ibíd.*, p. 612.

⁵⁴ DE SANTIAGO, *Op. Cit.*, p. 50.

principalmente, el olvido de las esencialidades originarias. Teniendo en cuenta que, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, la crítica a la filosofía y al lenguaje conceptual se hace explícita:

La cosa en sí (eso sería la verdad pura y sin consecuencias) es, además, totalmente inaprehensible y no resulta en absoluto deseable para el creador del lenguaje. Éste designa tan sólo las relaciones de las cosas con los seres humanos y para su expresión recurre a las metáforas más atrevidas. ¡Un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada a su vez en un sonido articulado! Segunda metáfora. Y en cada caso, un salto total de esferas, adentrándose en otra completamente distinta y nueva⁵⁵.

El concepto es una metáfora que ha perdido el valor de la fuerza pulsional y artística, y que, gracias a su masificación, consigue instituirse como forma. En consonancia con la anterior concepción, la crítica realizada por Nietzsche nos recuerda la relación indisoluble entre pensamiento y lenguaje. Es por esto que, en la transformación de la imagen en concepto, se vislumbra un matiz de degradación y con ello, la pérdida de la fuerza pulsional originaria, con la cual se anulan las diferencias y singularidades propias. Es de resaltar que existe, en el hombre, una disposición que le permite *olvidar* que el concepto, originariamente, fue la expresión de un instinto y producto de la sensación. Es, por tanto, cuando se petrifican los conceptos y se toman como la descripción segura de la realidad, que pueden proyectarse ilusiones y creencias que serán establecidas como verdades inmutables y eternas. Así procede la ciencia. Luego de olvidar las experiencias primigenias, esto es, las imágenes y las impresiones, asegura su definitiva imposición. Al respecto, Nietzsche sostiene que:

⁵⁵ NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Op. Cit., p. 611.

En la construcción de los conceptos trabaja originariamente el *lenguaje*, en épocas posteriores la *ciencia*. Y así como la abeja construye las celdas y simultáneamente las llena de miel, así también la ciencia trabaja sin cesar en ese gran *columbarium* de los conceptos, necrópolis de la intuición, construyendo siempre plantas nuevas y más elevadas, apuntalando, limpiando y renovando las celdas viejas y, sobre todo, se esfuerza en llenar esa estructura elevada hasta la desmesura y en ordenar dentro de ella todo el mundo empírico, es decir, el mundo antropomórfico⁵⁶.

Por consiguiente, si el hombre piensa que a través del lenguaje puede llegar a conocer lo real, tan solo se engaña a sí mismo. De manera que, si el lenguaje y las palabras son en esencia metafóricas, entonces, la metáfora en tanto movimiento, representa en el lenguaje el constante devenir. De ahí que, si el concepto elimina las particularidades individuales, y la metáfora es la expresión genuinamente singular, este quede, absolutamente, frío y yerto. En este sentido, únicamente la metáfora puede trascender los límites de cualesquier totalitarismo, y así, evadir grisáceos encasillamientos y clasificaciones. Razón por la cual, solo a través de la fuerza instintiva y creadora del lenguaje metafórico, es posible, para el ser humano, resignificar el mundo.

2.2 FERNANDO PESSOA: REFLEXIONES SOBRE ARTE

*[...] Todo lo que tenemos es olvido.
La noche fría y el pasar del viento
Son sombras de manos cuyos gestos son
La ilusión madre de esta ilusión.*

Fernando Pessoa

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 617.

“Lo que me hostiliza en mi sangre y en mi alma cotidiana es la vacía sensación de que el universo es una pavorosa ilusión”⁵⁷. Para Fernando Pessoa, la sensación es la realidad. La sensación es el alma del arte. Al preguntarse qué es el arte, responde que es “El intento de dar de los objetos- entendiendo por objetos no sólo las cosas exteriores, sino también nuestros pensamientos y construcciones espirituales- una noción lo más exacta y nítida posible”⁵⁸. En este sentido, el poeta asevera que la sensación se compone por dos elementos, a saber, las sensaciones en cuanto tal y los objetos. Así, si todas las actividades espirituales del hombre se afirman en la búsqueda de lo absoluto, el buscar lo absoluto de las sensaciones, sería buscar, *en medio de* un compuesto entre el objeto y la sensación. Este compuesto es entendido por el poeta portugués como una *intersección*, integrada, tanto por el objeto como por la sensación. Asimismo, podemos consolidar una relación sobre las concepciones que, referente a la estética, expone Fernando Pessoa; con las concepciones anteriormente abordadas, a propósito de la propuesta estética del lenguaje del joven Nietzsche, en tanto que, Pessoa, reivindica la génesis del lenguaje como el producto del pensamiento por metáforas: “¡Ah, todo es símbolo y analogía! / El viento que pasa, la noche que refresca / Son algo más que el viento y que la noche- / Sombras de vida son, de pensamiento”⁵⁹.

La obra de arte, para Fernando Pessoa, “consiste, fundamentalmente, en una *interpretación objetivada de una impresión subjetiva*”⁶⁰. Y es a partir de esta concepción sobre el arte, como identificamos otro punto de acercamiento, para este caso, sobre la distinción realizada por Schopenhauer y Nietzsche entre el arte y la ciencia. En este sentido, para Pessoa, la ciencia, como puede reducirse a una determinada conclusión, producto de la asociación y universalización de un grupo

⁵⁷ PESSOA, *Máscaras y paradojas*. Op. Cit., p. 77.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 95.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 128.

⁶⁰ PESSOA, Fernando. Reflexiones generales sobre arte y literatura. En: *Escritos sobre literatura y arte*. Traducción y notas de Nicolás E. Tapia, Enrique N. Valdívieso y Luísa T. Folch, Madrid: Alianza Editorial, 1985. p. 280.

de fenómenos, es, tan solo, *subjetivación*. Y, en consecuencia, en el arte, son tres las leyes que permiten hacerse a una idea general de lo que puede ser llamado de esta manera. A saber; 1) Obedecer las leyes de toda impresión o idea. 2) Obedecer las leyes sobre la interpretación. 3) Obedecer las leyes sobre la objetivación. El arte debe cumplir con estos tres elementos, que, a su vez, manifiestan cada uno su propia división en categorías o características que lo representan.

La primera es la ley de la impresión o idea. Siguiendo a Pessoa, cada una de estas leyes se subdivide en tres, y, asimismo, engloban, esencialmente, el elemento subjetivo del arte. Es por esto, que, para el poeta portugués, una idea o una impresión puede ser perfecta de acuerdo a la forma en cómo se revela, es decir, de acuerdo a las características del individuo artista. Estas son: a) temperamento; b) todo el temperamento; c) la disposición armónica del temperamento. Las tres categorías caracterizan el elemento de originalidad subjetiva del artista que es elevado a criterio objetivo. En este punto, aparecen las leyes que rigen la objetivación entendida por Pessoa como “la reducción de la idea, o lo que quiera que sea, a la categoría de objeto”⁶¹, lo cual conllevaría a la reducción de la idea a algo similar a cualesquier cosa del mundo. Por tanto, son tres los momentos de ley que rigen la interioridad de este movimiento, a saber: 1) un objeto distinto de los demás objetos, es decir, un objeto limitado; 2) un objeto en relación con la armonización de sus partes respecto de un todo, y un todo que puede ser diferenciado respecto de la relación con sus partes. En este sentido, 3) la realidad del objeto se determina en la medida en que sus diferencias son observadas por un gran número de personas. Resta hablar de las leyes que determinan la interpretación. La triada vuelve a ser explícita: 1) se afirma que una interpretación es más completa si intenta conservar el mayor número de relaciones, sino todas, del objeto interpretado; 2) la interpretación es más perfecta si consigue hacer olvidar el objeto que se está interpretando durante la interpretación; 3) la interpretación

⁶¹ *Ibíd.*, p. 281.

resultaría una traducción más perfecta cuando precisamente deje de parecer resultado de una traducción.

Las anteriores reflexiones sobre estética permiten considerar que al interior del arte deben, asimismo, existir ciertas gradaciones. De lo cual se sigue, que Fernando Pessoa subdivide en tres tipologías la clasificación de las diversas artes. Puesto que para el poeta portugués:

Hay artes cuyo fin es *entretener*: son la danza, el canto y el arte de representar.

Hay artes cuyo fin es *agradar*: son la escultura, la pintura y la arquitectura.

Hay artes cuyo fin es *influir*: son la música, la literatura y la filosofía⁶².

Llegados a este punto, examinaremos brevemente ahora – en tanto es el tema que nos convoca - las artes que tienen como finalidad el influir, las cuales, deben tener un número de cualidades tal, que les permitan dirigirse al mejor público de diversas épocas, es decir, dirigirse a lo que tienen en común las grandes almas de las mejores épocas: “1.º el análisis psicológico, 2.º la especulación metafísica, 3.º la emoción abstracta”⁶³.

Habría que precisar también, algunos elementos acerca de la estética de Pessoa en su manera de hacerse obra de arte. Recordemos que Fernando creó diversos autores con su respectiva obra poética. Este fenómeno denominado como la heteronimia es un desdoblamiento de la personalidad de Pessoa, o en otras palabras, invenciones de personalidades diferentes, que siente emerger en su interior, pero que percibe, a pesar de lo semejantes, como personalidades totalmente dispares, es decir, como una especie de prolongación de la personalidad,

⁶² *Ibíd.*, p. 286.

⁶³ *Ibíd.*, p. 286.

pero con el añadido, que en el resultado, es un otro. No obstante, de igual relevancia -puesto que se entrecruzan y en incesante batalla se yuxtaponen- es el fenómeno de la ortonimia, esto es, cuando Fernando A. Nogueira es él, sin más máscara que la suya propia en tanto *pessoa*/persona. Pessoa-pessoas.

Del fondo de la inconsciencia
Del alma sobriamente loca
Extraje poesía y ciencia
Y no poca.
¡Maravilla del inconsciente!
En sueños sueños creé
Y el mundo atónico siente
Cuán bello es lo que le dejé⁶⁴.

Es por esto que, Fernando Pessoa se concibe a sí mismo como un “poeta animado por la filosofía, no un filósofo con facultades poéticas”⁶⁵, puesto que la filosofía, pretende ser “una interpretación objetivada de una impresión objetiva”⁶⁶, y, el arte, por su parte, “es la aspiración del individuo a ser el universo”⁶⁷.

⁶⁴ PESSOA, *Máscaras y paradojas*. Op. Cit., p. 144.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 77.

⁶⁶ PESSOA, *Reflexiones generales sobre arte y literatura*. Op. Cit., p. 281.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 96.

3. LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA DEL LENGUAJE DE FRIEDRICH NIETZSCHE, “ENCARNADA” EN *LOS POEMAS INCONJUNTOS* DE ALBERTO CAEIRO, HETERÓNIMO DE FERNANDO PESSOA

Por vehemente irrupción, la aparición de Alberto Caeiro, el poeta de la Naturaleza se hace manifiesta, en y a través de Fernando Pessoa, el 8 de marzo de 1914. En violenta transfiguración y bajo una especie de éxtasis –que, aunque Pessoa no se atrevió a describir- reúne exacerbada fuerza dionisiaca. De pie y de corrido, en este día triunfal, Pessoa, en medio de su desdoblamiento, habría el paso a otra *pessoa*. Así, escribió algo más de treinta poemas, los cuales, albergados en el título *El guardador de rebaños*, revelaron el instintivo e inconsciente nacimiento/irrupción, de Alberto Caeiro, su heterónimo, amigo y maestro. No obstante, la reafirmación de su existencia se fortalece con el espíritu del *pastor amoroso* y los *Poemas inconjuntos*. Y, es entonces, reunidos alrededor de los *poemas inconjuntos* -en cuanto compilación poética- como percibimos que, es esta una representación vívida de la teoría del lenguaje del joven Nietzsche.

En lo que sigue, nos haremos cargo de la clarificación de algunos elementos propios de la poética *sensacionista* de Alberto Caeiro, a saber, *el desaprender* y la *mirada*. Y en este sentido, nos iniciaremos en la aventura de una estética de las *sensaciones puras** en tanto que se legitima una vinculación directa con las cosas y el mundo, esto es, prescindiendo de los aditamentos que, de manera análoga imprimen, tanto la posibilidad hermenéutica de la interpretación y la reflexión; como la intrépida adulteración del intelecto para la conservación de la vida.

* Entiéndase “*puras*”, a partir del siguiente verso: “Pasar la materia a limpio, / reponer en su sitio lo que los hombres han descolocado / por no entender para qué servía; / ir enderezando, en calidad de buena ama de casa de lo Real, / las cortinas de las ventanas de la Sensación / y los capachos a las puertas de la Percepción; / barrer los cuartos de la observación, / limpiar el polvo a las ideas simples... / Ahí está mi vida, verso a verso /. Tomado de: PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 13.

Primero los ojos azules de niño que no tiene miedo; después los pómulos ya un poco salientes, el color un poco pálido y el extraño aire griego, que le venía de dentro y era un sosiego, y no de fuera, porque no era expresión ni facciones. El cabello, casi abundante, era rubio, pero si faltaba luz se tornaba castaño. Era de estatura mediana, tendiendo a alto, pero encorvado, sin los hombros erguidos. Su gesto era blanco y la sonrisa era como era, la voz era igual, lanzada en el tono de quien pretende decir sólo lo que está diciendo – ni alta ni baja, clara, libre de intenciones, de dudas, de timideces. La mirada azul no sabía dejar de mirar⁶⁸.

Conviene subrayar que Alberto Caeiro, heterónimo y maestro del poeta portugués Fernando Pessoa, realiza una contundente crítica* a la filosofía, al lenguaje conceptual, y a la ciencia, en la medida en que se manifiestan como expresiones contrarias de lo real y el universo. Para Caeiro “todas las teorías, como todos los poemas, / duran más que esta flor”⁶⁹. Puesto que lo real de las cosas, que es su existencia sin adición antropomórfica, y, el mundo en constante devenir, son lo único que existe. Y su existencia se fundamenta, precisamente, en el hecho mismo de que existan, es decir, en el hecho de que podamos sentir las. Desde esta perspectiva, el pensamiento no es una expresión adecuada de la realidad, pues este, al convertir en *idea* la Realidad concreta de las cosas, yerra.

Al respecto, asevera Ricardo Reis sobre Caeiro que,

⁶⁸ PESSOA, *Sobre literatura y arte*. Op. Cit., p. 83

* La cual tendrá especial relevancia tanto en su obra poética, como en la de sus discípulos Ricardo Reis y Álvaro de Campos, no obstante, como la delimitación en el desarrollo de este trabajo, se hace explícita, y, en tanto que es este *parte* del camino, vale precisar que no enunciaremos, más que someramente, las figuras de Ricardo Reis y Álvaro de Campos, puesto que, es a través de sus descripciones acerca de la figura de su maestro y de los poemas del mismo, como podemos, hoy día, representarnos la metáfora de su existencia.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 41.

Por una intuición sobre humana, como aquellas que fundan religiones, a la que sin embargo no conviene el título de religiosa, puesto que rechaza toda religión y toda metafísica, este hombre describió el mundo sin pensar en él y creó un concepto del universo que no contiene una interpretación⁷⁰.

Si Caeiro sustituye el pensamiento por la sensación, en cuanto medio de expresión de su poética, sus *poemas inconjuntos* pueden ser percibidos como “sensacionistas”. En efecto, Caeiro enfoca su mirada en las sensaciones y los sentidos, por lo cual, es sensacionista radical, en tanto que no admite más que esto. Así, por sensaciones de las cosas, concibe el simple hecho de sentir las tal cual ellas son. Al respecto, Pessoa afirma que

Se dice que Alberto Caeiro lamentó el nombre de «sensacionismo» que un discípulo suyo- un discípulo bastante raro, es cierto- el Sr. Álvaro de Campos, le dio a esta actitud, a la actitud que creó. Si Caeiro protestó contra la palabra porque parece indicar posiblemente una «escuela», como el futurismo por ejemplo, tenía razón y por dos motivos. Porque la misma sugerencia de escuelas y movimientos literarios suena mal aplicada a una clase de poesía tan natural y poco civilizada. Y además, aunque tiene por lo menos dos «discípulos», el hecho es que ejerció sobre ellos una influencia igual a la que un poeta -Césario Verde quizá- ejerció sobre él: ninguno de los dos se le parece, aunque, está claro, la influencia sobre ellos puede verse a través de toda la obra de estos mucho más claramente que la influencia de Césario Verde en él⁷¹.

En el sensacionismo se reconoce a la sensación como nuestra única realidad posible. Como corriente literaria, se fundamenta en la concepción de que el arte debe ser abierto, es decir, que no debe estar ni determinado, ni encasillado. Por lo cual, el sensacionismo no es excluyente. Esto es así porque, en el sensacionista, la expresión de una sensación siempre es distinta a la expresión de otra, y, en este

⁷⁰ PESSOA, *Escritos sobre literatura y arte*. Op. Cit., p. 60.

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 72-73.

sentido, el sensacionista cumple con las tres leyes del arte esbozadas por Pessoa, a saber: 1) el arte es una creación, una necesidad de crear un todo objetivo, es decir, en armonía con la Naturaleza. 2) el arte depende del estilo y disposición del artista, por esto la obra de arte es el resultado de algún fenómeno psíquico. 3) el arte no es ni moral ni inmoral⁷². No desde una mirada premeditada. Entonces, siguiendo a Pessoa, el artista en tanto creación de la naturaleza, tiene un fin enigmático, y jamás llega a saber cuál es. Por esto, para Pessoa-Caeiro: “el sentimiento abre las puertas de la prisión con que el pensamiento cierra el alma”⁷³. Y así, en el transcurso de su obra poética, considerada asimismo la historia de su vida, Caeiro, al enfatizar que la realidad de cada cosa, además de asombrosa es un descubrimiento de cada día, compone una especie de panegírico de la sencillez y de la simplicidad, pues, sostiene que “sólo para oír el pasar del viento ya vale la pena haber nacido”⁷⁴.

ALBERTO CAEIRO: LA MIRADA DEL DESAPRENDIZAJE

Siempre que pienso una cosa, la traiciono.
Porque sólo teniéndola ante mí debo pensar en ella,
No pensando, viendo.
No con el pensamiento: con los ojos.
Algo visible existe para verse,
Y aquello que existe para el ojo no ha de existir para el pensamiento.
Sólo yo existo directamente para el pensamiento, y no para los ojos.
Miro, y las cosas existen.
Pienso y existo solamente yo⁷⁵.

⁷² Cfr., *Ibíd.*, pp. 109-115.

⁷³ *Ibíd.*, p. 37.

⁷⁴ PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 17.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 49.

A partir de los anteriores versos, podemos dilucidar cómo el poeta sitúa al pensamiento en posición antagónica a la fuerza de la sensación. Puesto que Caeiro concibe que el mundo -el cual se manifiesta en la conjunción de aquello que aparece exterior- no se encuentra ahí para ser pensado, porque, al pensar, iniciamos desde una perspectiva exclusivamente antropomórfica, atribuyendo, con egoísmo, características que no corresponden al objeto que se piensa; si el hombre reclama al pensamiento como el medio que posibilita describir el ser de lo que existe, este, en tanto que desnaturaliza eso a lo cual se refiere como lo que es, paradójicamente, solo nos exhorta al no ser. De ahí que, en la naturaleza, las cosas solo estén para ser sentidas, percibidas y vivenciadas. Desde esta perspectiva, al igual que en el joven Nietzsche, aparece necesaria una desenmarañada forma de relacionar al hombre y el mundo. Recordemos la propuesta del joven filósofo sobre la arbitraria relación entre las cosas y su significación, según la cual, los nombres solo reproducen una convención de idealidades e ilusorias clasificaciones. Asimismo, lo reafirma Caeiro en los siguientes versos:

Me han leído hoy a san Francisco de Asís.
Me lo han leído y yo me he quedado asombrado.
¿Cómo es que un hombre que gustaba tanto de las cosas
Nunca las miraba ni sabía eso que ellas eran?
¿Para qué he de llamarle hermana al agua, si ella no es mi hermana?
¿Para sentirla mejor?
La siento mejor bebiéndola que queriendo llamarla cualquier [cosa-
hermana, o madre, o hija.

Pues el agua es el agua, y ella es bella por eso.
Si la llamo mi hermana,
al llamarla mi hermana veo que no lo es,
pues si ella es el agua lo mejor será llamarla agua;
o aún mejor, no llamarla nada,
sino beberla, sentirla en las muñecas, o mirar hacia ella,
y todo esto sin darle ningún nombre⁷⁶.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 47.

Ahora bien, implícitamente, nos hemos adentrado en la propuesta de Alberto Caeiro sobre *la mirada como desaprendizaje*. Correlativamente, el desaprender y la mirada son la expresión de la deshabituación, esto es, de la purificación de las sensaciones a través del *olvido*. La mirada del desaprendizaje se consolida como una actitud emancipadora de la naturaleza, frente a la servil y distorsionada forma antropomórfica de esquematizar en principios “inmutables” el universo. En este sentido, tanto la metaforización del lenguaje como la mirada del desaprendizaje, tienen su más sólido punto de encuentro, en tanto que aparecen como alternativas, de cara a la homogeneización que la concepción utilitaria de la vida, ha favorecido a lo largo del tiempo. Así, no es de extrañar que, en el desaprendizaje, el poeta se desnude de los prejuicios y artificios del lenguaje y la razón, para dar paso a una relación viva y directa con el mundo, es decir, una relación en la que se *mira* lo que existe. Al respecto, sobre la ascesis de la mirada en el poeta, Castaño afirma que: “Caeiro quiere desprenderse del peso de la historia, de la cultura y del andamiaje conceptual, mundo tan contrario a la naturaleza, quitando a los seres y a las cosas, los recubrimientos que las arropan”⁷⁷. Por lo cual, aparece perceptible que, para vivenciar una renovación en la mirada, es necesario despojarse de los atavíos que el pensamiento y la emoción, preestablecen en la relación del hombre y el mundo.

Así, la mirada azul que no deja de mirar, reconoce el devenir de la existencia. En su acontecer, deja que las cosas sean. Como con esta mirada no se pretende reflexionar sobre las cosas, ni mucho menos explicarlas, este acto se consagra, únicamente, viendo las cosas en su existencia autónoma. Y, en consecuencia, al fundamentarse esencialmente en el olvido, esta actitud conlleva a la suspensión de las significaciones ya establecidas, y posibilita, a través del experimentar con los

⁷⁷ CASTAÑO, Luisa. Alberto Caeiro: el aprendizaje del desaprender. En: Revista Filosofía UIS. Julio- diciembre, 2013, Vol. 12. No 2., p. 57.

sentidos, una mirada que se enfoca en la singularidad de cada cosa. Por todo lo anterior, es explícita la contraposición de la propuesta de Caeiro por relación a la filosofía y la ciencia:

Verde del cielo azul antes de que el sol vaya a nacer,
Y el azul blanco de occidente en donde se hundió el brillar
[del sol.

Colores verdaderos de las cosas que nuestros ojos ven –
Y el claro de luna, que no es blanco, sino gris ceniciento
[levemente azulado.

Me complace ver todo con los ojos, y no en cambio con
[páginas leídas⁷⁸.

Todo lo anterior parece confirmar que Alberto Caeiro, es un poeta que no tiene preocupación por la reflexión o la búsqueda de la verdad en el mundo, no obstante, su poética es esencialmente una mirada a lo visible, al reconocimiento de *lo otro*, sin más mediación que el sentir del cuerpo propio. En esta poética, el pensamiento y el lenguaje son llevados al límite del desprestigio. Y en este sentido, ver es, para Caeiro, apreciar la singularidad y la diferencia de cada cosa. Razón por la cual, el lenguaje conceptual no tiene cabida, en tanto que su resistencia es de cara a la masificación y homogeneización que este, a través de su violencia, impone en las cosas. Así, en otro de sus versos escribió:

Todas las opiniones existentes sobre lo que es la Naturaleza
no hicieron nunca que creciera una hierba, o naciera una flor.

⁷⁸ PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 127.

Toda la sabiduría respecto de las cosas
nunca ha sido algo a lo que me pudiera prender, como a cosas.
Si la ciencia pretende el ser verdadera,
¿Cuál más verdadera que la de cosas sin ciencia?

Cierro los ojos, y esa dura tierra sobre la cual me tumbo
tiene realidad que es tan real que hasta mi espalda la siente.
Así que no preciso raciocinio en donde tengo espalda⁷⁹.

Aun cuando resaltamos que Alberto Caeiro reivindica la defensa de las sensaciones y de las afecciones, asimismo, es perceptible que llega a radicalizar –todavía más– la crítica al lenguaje realizada por Nietzsche, debido a que, el poeta, no desea ser concebido ni siquiera como poeta, en tanto que no reconoce en el lenguaje conceptual, algún grado de veracidad. Por consiguiente, para Caeiro, cada aditamento que el lenguaje reducido a conceptos pretende atribuirle a la realidad, no alcanza para relacionar lo que existe. Porque, el único vínculo que posibilitaría una correspondencia entre el humano y lo otro que aparece disímil a él, solo puede fortalecerse, a través de una experiencia sensorial. De lo contrario, continuará el humano, estancado, en la rígida perpetuación de bagatelas sobre el mundo. Por esta razón, la actitud que decide tomar Caeiro frente a la vida es la de experimentar con el sentir para así descubrir el mundo. Y en este sentido, al rescatar, de manera precisa, lo que con sus ojos ve, es decir, aquello que él en su actualidad individual puede sentir directamente, y, por consiguiente, conocer directamente; le despoja de la estéril subyugación del alma, en tanto que, el mirar “será lo que nos trae el oleaje del desaprendizaje”⁸⁰.

Como vemos, para Caeiro la naturaleza y la realidad, en la medida en que nos sobrevienen, no poseen algún nombre. Estas, en su escueta existencia, se

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 83.

⁸⁰ CASTAÑO, *Op. Cit.*, p. 58.

presentan ante el ser humano como una equis innombrable, tal como dijera el filósofo alemán. Y a lo cual, el poeta agrega:

Raya la mañana. Pero no: la mañana no raya.
La mañana es una cosa abstracta, está, no es una cosa.
Empezamos ahora a ver el sol, a esta hora, aquí.
Y si el sol matutino, cuando da en los árboles, es bello,
Es tan bello si a la mañana la llamamos “estamos empezando
[a ver el sol”
Como si la llamamos la mañana.
Por eso no hay ventaja en dar nombres errados a las cosas,
Ni siquiera en darles nombre⁸¹.

En definitiva, puesto que no hay un “detrás de”, ni un velo que correr, Friedrich Nietzsche y Alberto Caeiro nos recuerdan que el lenguaje conceptual es un elemento incapaz de *decir* la realidad de las cosas; pero esto sí que volvemos a olvidarlo.

Verdad, mentira, certeza, incertidumbre...
Aquel ciego en la calle igualmente conoce estas palabras.
Estoy sentado en un escalón alto y aprieto las manos
sobre la más alta de las rodillas cruzadas.
Bien: verdad, mentira, certeza, incertidumbre, ¿qué han de ser?
El ciego se detiene en el camino,
y yo separo las manos de la rodilla más alta.
Verdad, mentira, certeza, incertidumbre, ahora, ¿son las mismas?
Algo ha cambiado en una parte de la realidad – mis rodillas y mis
[manos.
¿Cuál es la ciencia que tiene conocimiento de esto?
El ciego sigue su camino y yo no hago más gestos.
Ya no es la misma hora, ni la misma gente, nada igual.
Ser real es esto⁸².

⁸¹ PESSOA, *Poemas inconjuntos*. Op. Cit., p. 53.

⁸² *Ibíd.*, p. 101.

4. CONCLUSIONES

No hay conclusión definitiva cuando se habla de un *problema*, puesto que se trata de un estudio y un análisis que, estará constantemente, bifurcándose en nuevos caminos. No obstante, a partir del objetivo planteado para el desarrollo de este trabajo, se posibilita la invitación a la discusión, todavía vigente, respecto de las concepciones del lenguaje, esbozadas por el joven Nietzsche. En este sentido, vemos que no solo es posible, sino que aparece necesario, poner en cuestión la certeza y legitimidad de la primacía de los lenguajes teóricos conceptuales en el pensar y quehacer filosófico.

Por lo anterior, en la crítica que realizan tanto Nietzsche como Pessoa y Caeiro a propósito de la manipulación en cuanto a lo que reposa en los fundamentos de nuestras férreas concepciones sobre el mundo, encontramos que -reivindicando la gravedad del alma y la interrelación entre los hombres y la naturaleza- nada es inofensivo o inocente, ni el lenguaje, ni la actitud espiritual, y así, prescindiendo entonces del sesgo utilitario sobre la acepción de la existencia, estos autores le apuestan, no a la aniquilación de las relaciones entre el hombre y el mundo, sino a la defensa de la vida en tanto conjunto de experiencias, que propician, al ser humano, hacerse en el mundo. Así, para concluir, la pregunta continúa revoloteando por el mundo: ¿Puede vivirse filosófica y poéticamente?

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. Poética. Traducción y notas de Ángel J. Capelletti, Caracas: Monte Ávila, 1998. 112 p. ISBN: 980-01-0110-1.

CASTAÑO, Luisa. Alberto Caeiro: el aprendizaje del desaprender. En: Revista Filosofía UIS. Julio- diciembre, 2013, Vol. 12. No 2., 270 p. ISSN: 1692-2484.

CUADRADO, Perfecto. Invitación/incitación a la lectura de Fernando Pessoa (casi una presentación). En: Máscaras y paradojas. Edición de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona: Edhasa, 1996. 240 p. ISBN: 84-350-9128-7.

NIETZSCHE, Friedrich. El drama musical griego. En: Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego S. Meca Y Luis E. De Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2011. 970 p. ISBN: 978-84-309-5209-0.

NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. En: Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego S. Meca Y Luis E. De Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2011. 970 p. ISBN: 978-84-309-5209-0.

NIETZSCHE, Friedrich. Introducción a la tragedia de Sófocles. En: Obras completas. Volumen II. Escritos filológicos. Traducción, introducción y notas de Julio S. Meca, Madrid: Tecnos, 2013. 1038 p. ISBN: 978-84-309-5603-6.

NIETZSCHE, Friedrich. Más allá del bien y del mal. Edición de Andrés S. Pascual, Barcelona: Orbis, 1983. 285 p. ISBN: 9788475303932.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. En: Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego S. Meca Y Luis E. De Santiago Guervós, Madrid: Tecnos, 2011. 970 p. ISBN: 978-84-309-5209-0.

PESSOA, FERNANDO. Escritos sobre literatura y arte. Traducción y notas de Nicolás E. Tapia, Enrique N. Valdivieso y Luïsa T. Folch, Madrid: Alianza, 1985. 396 p. ISBN: 84-206-3157-4.

PESSOA, FERNANDO. Poemas inconjuntos. En: poesía II. Los poemas de Alberto Caeiro 2. Edición bilingüe de Juan Barja y Juana Inarejos, Madrid: Abada, 2014. 235 p. ISBN: 978-84-15289-15-9.

SCHOPENHAUER, Arthur. La idea platónica: el objeto del arte. En: El mundo como voluntad y representación I. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2009. 608 p. ISBN: 978-84-9879-078-8.

SUBIRATS, Eduardo. La experiencia artística. La naturaleza sagrada. En: El universo dividido, México: Fineo, 2015. 170 p. ISBN: 978-607-96808-0-0.