

# Pessoa sobre la objetividad y universalidad del corazón: Un ensayo en epistemología de la creatividad

## *Pessoa on the Objectivity and Universality of the Heart: An essay in epistemology of creativity*

Javier CUMPA\*

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 13-05-2009

Aceptado: 24-09-2009

A la gloriosa memoria de Fernando Pessoa

### **Resumen**

*¿Qué es el arte?* es una pregunta común. Su respuesta, sin embargo, a menudo no lo es por diversas razones. Pues no es claro si la tarea de responderla corresponde propiamente al artista, al teórico del arte, al historiador, al filósofo, o más bien a la opinión ordinaria o no técnica. Pero esto no es todo. Puesto que hay diferentes edades del arte, escuelas asimétricas, siglos impares, distintas corrientes filosóficas, e innumerables *Weltanschauungen*, casi nunca lo considerado por una generación es conmensurable con lo considerado por otra. Así, por ejemplo, el planteamiento ontológico de la estética de Platón y el arte griego es rechazado por la epistemologización de Baumgarten, Kant y el arte moderno, y tanto la primera como la segunda postura constituyen el ángulo de ataque de gran parte de la estética y el arte contemporáneos.

Este escrito tiene tres partes. La primera es sistemática; la segunda, más bien histórica; la tercera, sólo crítica. En la primera, explico con algún detalle el punto de vista de Pessoa sobre el arte; en la segunda, a la luz de las posiciones de algunos de sus contemporáneos, su alcance; en la última, doy mi propio punto de vista sobre la cuestión.

---

<sup>1</sup> Javi\_mad2004@hotmail.com

*Palabras clave:* Creatividad, sensibilidad, entendimiento, juicio como síntesis, juicio como aceptación simple, realismo, vanguardismo, racionalismo versus irracionalismo, sentido y sinsentido, ontología, lógica, epistemología, criterios de creatividad, libertad.

## Abstract

*What is art?* is a common question. Its answer, however, often is not because of several reasons. For it is not clear if the task of addressing such question is to be accomplished by the artist, the art theorist, the historian, the philosopher or rather by the ordinary or non-technical opinion. But this is not all. Since there are different art edges, asymmetric schools, odd centuries, distinct philosophical movements, and innumerable *Weltanschauungen*, that considered by a certain generation hardly ever is commensurable with the considered by another. Thus, for instance, Plato's aesthetics and Greek art's ontological approach is rejected by Baumgarten's, Kant's, his follower's and modern art's epistemologization, and both the former and the second position constitute the angle of attack of a great part of contemporary aesthetics and art.

This paper has three sections. The first is systematic; the second, rather historical; the third, only critical. In the first of them, I explain in some detail Pessoa's viewpoint on art; in the second, and in the light of the positions of some of his contemporaries, the significance of his account; in the latter, I give my own point of view on the topic.

*Keywords:* Creativity, Sensibility, Understanding, Judgement as synthesis, Judgement as simple acceptance, Realism, Vanguardism, Rationalism versus irrationalism, Sense and nonsense, Ontology, Logic, Epistemology, Criteria for Creativity, Freedom.

## I. El arte como nostalgia de la individualidad

Como poeta, la exploración de Pessoa en torno a la naturaleza del arte no es filosófica o técnica; como perteneciente al debate racionalismo-irracionalismo de comienzos del siglo XX, romántica; y como hija del giro moderno en el clima filosófico, predominantemente epistemológica. De esta manera, él responde a una variante de la pregunta *¿qué es el arte?*, a saber, *¿qué es la creatividad* (ser creativo)? Pues bien, como heredero del giro epistemológico mencionado, la respuesta de Pessoa es que la creatividad (o *sensibilidad personal* como él la llamó) es una

estructura bien definida: un juicio, es decir, la experiencia de una síntesis de la sensibilidad (que en esta estructura incluiría *sensaciones, sentimientos, etc.*) y el entendimiento (que en tal estructura incluiría *lo que ordena* tales sensaciones, sentimientos, etc., para poder ser comprendidos por nosotros). En la misma línea de Kant, él afirma que tal creatividad nos produce un cierto sentimiento; para Kant, un cierto agrado, para Pessoa, una profunda tristeza. La razón de este dolor espiritual es, naturalmente, romántica. Según él, una consecuencia principal de su concepción es que la creatividad no es completamente *nuestra*, subjetiva y particular, sino también *ajena*, objetiva y universal. Pues ella, para él, implica una tendencia hacia lo abstracto, una separación de lo concreto, que, como condena olímpica, padece siempre el artista. Si tenemos en cuenta que uno de los mayores propósitos de Pessoa fue descubrir la creatividad en su subjetividad y particularidad propiamente dichas, entonces podemos comprender perfectamente que la pérdida de esa encarnizada batalla frente a la objetividad y la universalidad le produjera un profundo dolor.

La definición de la creatividad de Pessoa es sencillamente una víctima del giro epistemológico que todavía se experimentaba en los ambientes intelectuales de comienzos del siglo XX. La identificación de lo que Pessoa llama *sensibilidad personal* (o creatividad) con, digamos, una *sensación* (como las que antes mencioné), y su ubicación en el contexto de la síntesis del conocimiento, a la izquierda del entendimiento, había sido bastante usual en las disputas entre racionalistas y empiristas desde los tiempos de Descartes hasta los de Wolff y Burke. Tampoco ha sido nada extravagante mantener después de estos filósofos, y dentro de la revolución de Kant, que el arte es un juicio identificable por sus efectos. A esto, el error de entender la creatividad epistemológicamente, de ubicarla en la teoría del conocimiento, lo llamaré de aquí en adelante, *el contexto epistemológico*. Puesto que más adelante hablaremos de otro tipo de juicio, acordemos también en llamar a partir de ahora a este tipo de juicio que tiene que ver con el contexto epistemológico, *juicio como síntesis*.

Pessoa, argumentaré, se mantuvo dentro del *contexto epistemológico*. Sin embargo, a mi modo de ver, este error lo cometieron también muchos de sus contemporáneos en sus luchas frente al ultraracionalismo de la época al que había conducido el punto de vista epistemológico sobre el arte. Pues, como tendremos ocasión de ver, todos ellos, para afrontar el problema, continuaron ubicando la creatividad en el contexto del juicio como síntesis, en las inmediaciones del conocimiento.

Ahora bien, la investigación epistemológica de Pessoa no fue en absoluto trivial, e implicó, podremos ver, un descubrimiento crucial con respecto a algunas de las opiniones de sus contemporáneos en el cual no dejó de insistir: *si la estructura de la creatividad es la de una síntesis de nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento, entonces la creatividad no puede ser completamente subjetiva y particular*. Dada tal estructura, intentar lo contrario, según él, sería simplemente una tarea imposible. En palabras del propio Pessoa:

Para poder nacer, el arte debe pertenecer a un individuo; para no morir, debe ser ajeno a él. Debe nacer en el individuo a partir de lo que éste tiene de individual, y no en lo que éste hay de individual. En el artista nato, la sensibilidad subjetiva y personal también es, al serlo, objetiva e impersonal. De esta manera, observamos que tal sensibilidad contiene ya el entendimiento como instinto, y que existe, por tanto, una fusión, y no sólo una combinación, de estos dos elementos del espíritu.

(Pessoa, *Atenea*, 1924)

Así, él se fue formando la idea de que:

Ningún arte puede desprenderse ni del entendimiento ni de la sensibilidad, a partir de cuya fusión se creó y originó.

(Pessoa, *Ibid.*)

Y por tanto, llegó a la conclusión de que:

El individuo mata la individualidad.

(Pessoa, *Ibid.*)

El efecto del arte en el hombre, según su examen epistemológico, Pessoa lo describe como un sentimiento de profunda nostalgia de nuestra propia individualidad:

Que nadie piense, olvidando los elevados fines del arte, que el arte supremo deba causarle alegría, o incluso, cuando le satisface, satisfacción. (...) El fin del arte superior es elevar. Por este motivo, el arte superior es (...) profundamente triste. Elevar es deshumanizar, y el hombre no se siente feliz donde ya no se siente hombre.

(Pessoa, *Ibid.*)

Creo que la observación epistemológica anterior de Pessoa de que la creatividad involucra (*en un cierto sentido diferente que veremos*) tanto nuestra sensibilidad como nuestro entendimiento es correcta. Ahora bien, puesto que rechazo que el contexto de la creatividad como tal sea de tipo epistemológico, que la estructura de la creatividad sea la de un juicio como síntesis, no sostengo, a diferencia de él, que el arte:

Deba tender a la abstracción. (...) La abstracción misma es el estadio supremo de la ciencia.

(Pessoa, *Ibid.*)

Esta creencia sólo puede ser, permítaseme la expresión, un *kantiano desliz* de la pluma de Pessoa. Él incluso fue más allá de Kant considerando que el arte podría llegar a ser una ciencia. Como acabo de decir, yo acepto en cierto sentido la tesis de

Pessoa sobre las partes involucradas en la creatividad, que le produjo después un sentimiento de nostalgia de nuestra propia individualidad. Pero rechazo sin más su tesis del último pasaje citado. Creo que no se siguen necesariamente la una de la otra. Tal como entiendo la dialéctica de la cuestión, podemos ser pessoanos sin tener que ser, además, kantianos. La tristeza de Pessoa, en mi opinión, sólo es una consecuencia de adoptar una perspectiva sobre la creatividad de tipo kantiano basada en que su estructura es la de un juicio como síntesis.

Kant, como veremos a continuación, dio lugar a un gran desafío epistemológico en torno a la subjetividad y la particularidad de la creatividad; una lucha emocional que tuvo lugar a lo largo de todo el siglo XX. Ese desafío situaba a sus contrincantes frente a un dilema aparentemente ineludible. Pessoa fue muy consciente de ese dilema. Lo fue, pienso, incluso mucho más que algunos de sus conocidos contemporáneos. Ellos, podremos ver, tuvieron siempre en mente desafiar a Kant; no, sin embargo, ni el dilema ni las importantes consecuencias a las que conducía. Pero para ver qué fue exactamente lo que ocurrió, la tristeza de la derrota de Pessoa ante la objetividad y universalidad de la creatividad nos servirá como guía.

## II. El desafío Ista: el arte como exaltación de la individualidad

Una de las más admirables gigantomaquias del siglo XX fue la iniciada por algunas de las llamadas *vanguardias* en casi todas sus formas artísticas, al tratar de escapar del racionalismo implicado en la concepción del arte procedente de la tradición epistemológica que culminó con Kant. Trataron de mostrar que había, y era posible, un tipo de creatividad diferente, una que era totalmente independiente del *entendimiento*. Volviendo un momento a la concepción del juicio como síntesis, este entendimiento que es parte de la estructura de tal síntesis, había sido, para los racionalistas, la clave para *dar razón* de todo, aquí, en el contexto epistemológico, *del orden, del sentido*, de lo que tiene que ver con nuestra sensibilidad: nuestras imágenes, nuestros sentimientos, etc. La exploración de Pessoa, podemos ver ahora, perteneció a este nuevo desafío intelectual (véase también su *Ultimátum*, 1917). Pero como veremos, ni Pessoa ni sus contemporáneos lograron eludir jamás el contexto epistemológico y, por tanto, nunca fueron capaces de escapar cada uno por su lado de las calamitosas consecuencias a las que conducía el dilema epistemológico al que se enfrentaron.

Pues bien, uno de los lemas más revolucionarios de algunas de las vanguardias consistió en la defensa de que era posible una transferencia directa, es decir, sin una mediación del entendimiento, de los datos de nuestra sensibilidad a los diferentes soportes del arte, tales como el cine, la escritura o la pintura. Por tanto, lo que ellos argumentaban es que el entendimiento no intervenía en la creatividad. Como es

claro, esta *posibilidad* consistió, para ellos, en nada más que poner todo el énfasis en el lado del juicio como síntesis que no era el del entendimiento. Pero aunque en parte la creatividad dejó de ser correctamente entendida como un juicio como síntesis (puesto que sólo seleccionaron la sensibilidad), es claro, sin embargo, que ninguno de ellos dejó de permanecer, por exactamente la mismísima razón, dentro del contexto epistemológico.

Así, por ejemplo, en *Un Chien Andalou* (1929), Buñuel, desde el surrealismo, trató incesantemente de mostrar que era posible lograr la mencionada transferencia directa de una sucesión de imágenes sin ningún tipo de conexión lógica, inferencia, asociación, y similares, entre ellas, al soporte cinematográfico. El papel ordenador concedido por los racionalistas al entendimiento fue, así, completamente rechazado. Tzara (*Le Cadavre Exquis*, 1925), por poner un caso de la literatura de tal vanguardia, práctico exactamente la misma creencia en poesía mediante la reivindicación de la *escritura automática* que había hecho un año antes Breton (*Le Manifeste du Surréalisme*, 1924), quien se había inspirado en parte en las revolucionarias ideas del inconsciente y los sueños del brillante psicólogo Sigmund Freud (*Die Traumdeutung*, 1900). Como veremos dentro de un momento, este *en parte* es una de las razones por las que Pessoa se alejó de este planteamiento de sus contemporáneos. También tendremos oportunidad de ver que esa fue precisamente la razón por la cual Freud no llegó a ser nunca un miembro del movimiento surrealista.

Entonces, como hemos visto, con el fin de rechazar el racionalismo procedente de la tradición inmediatamente anterior, pero desde el mismísimo contexto epistemológico, los contemporáneos de Pessoa adoptaron como solución desvincular el papel del entendimiento de la creatividad. A partir de ahora llamaremos a todo intento de vincular, o desvincular, a la creatividad con algo, *criterio de creatividad*. En el presente caso, diremos, pues, que el criterio de creatividad surrealista fue alejar la creatividad del entendimiento. Es justamente en este punto donde se originó la reflexión epistemológica de Pessoa. Él evaluó implícitamente la posibilidad de afrontar el desafío a partir de esa nueva iniciativa planteada por sus contemporáneos.

Considérese el siguiente complejo de símbolos:

$$C: \{a, b, c, d, e\}$$

Supongamos que “C” representa una estructura formada por una sucesión de imágenes o palabras. Asumamos también, por mor de la simplicidad, que tales imágenes o palabras son sus partes representadas por “abcde”; y sus conexiones, por los símbolos representados por “,”. Por resumir esta notación dentro de lo que llamé el contexto epistemológico, digamos que las letras que van entre las dos llaves son los *datos de la sensibilidad*; y los signos de enlace mediante los que se conectan, *el entendimiento*. De esta manera, la unión o síntesis de estas imágenes o palabras en

sucesión es lo que hemos estado llamando un juicio, “{}”, que da lugar a una estructura originada por tal unión, “C”.

Pues bien, a esta luz, las ideas de Breton, Tzara, y Buñuel, en el corazón del contexto epistemológico, fueron que era posible lograr “C” en una transferencia directa de “abcde” tanto al soporte de imágenes como al propio de la escritura, prescindiendo de “,” y, por tanto, de “{}”. Ciertamente, nadie objetaría que lo lograron en un cierto modo. Pero ¿en cuál? En una carta, Freud le contó a Breton, padre del movimiento surrealista, *el cierto modo* en que lo lograron dentro de su nuevo desafío sobre la creatividad:

Una colección de sueños [artísticamente hablando, por ejemplo, una colección formada por una sucesión de *imágenes oníricas*] sin sus asociaciones, sin entender las circunstancias en que alguien los soñó, no tiene ningún sentido para mí, y no dispongo de mucho tiempo para entender cuál tendría para los demás.

(Freud. En Breton, *Oeuvres Complètes*, 1988)

El *sinsentido* de no comprender nuestra propia creatividad, debido a ser estructuralmente entendida como una mera colección arbitraria, una multiplicidad heterogénea de partes no reunibles, ordenables o unificables en una estructura de acuerdo con *algo* relacionado con nosotros, para poder obtener una experiencia *comprensible* o *interpretable*, podemos extraer de las palabras del pasaje de Freud, es el inevitable precio epistemológico que hay que pagar en la elección del criterio de creatividad surrealista. Esta es, naturalmente, la razón por la que dije que Freud no fue jamás un surrealista. Y es a partir de esta misma razón por la cual podemos entender ahora el dilema que se originaba para Pessoa dentro del contexto epistemológico: *o tomar la vía de carácter subjetivo y particular, pero vacío e irracional de la creatividad, demandada por algunos de sus conocidos contemporáneos, o tomar el camino de carácter objetivo y universal, pero significativa y racional de ella*. Pessoa eligió, a pesar de toda la decepción y tristeza que le produjo, la *vía de sentido* dentro del contexto epistemológico.

Pessoa, pues, argumentó, que estructuralmente no puede haber una experiencia de creatividad, “C” que consista sólo de “abcde”, pero que carezca de “,”. Darse cuenta de que prescindir de “,” no era sino prescindir también de “{}” fue la gloria y la miseria de Pessoa.

En los mismos años, el célebre poeta Rainer Maria Rilke, en su famosa correspondencia con Franz Xaver Kappus, describía, en términos de alguna manera bastante semejantes a los de Freud, la importancia de tal miseria de la forma más bella:

Estos son los mejores versos que he podido leer de usted. Ahora le entrego la copia que hice de ellos por (...) [la experiencia] que descubrimos al encontrar un trabajo propio

escrito con letra ajena. Lea estos versos como si fuesen de otro y sentirá en lo más profundo del alma cuánto le pertenecen.

(Rilke. En *Briefe an einen jungen Dichter*, 1929)

### III. Un intento de solución: el arte como libertad de expresión

Ahora bien, como he defendido a lo largo de este escrito, creo que podemos superar el *impasse* entre racionalismo e irracionalismo en torno a la naturaleza de la creatividad. Podemos evitar que el arte se vuelva una teoría de tipos lógicos o una teoría de conjuntos arbitrarios si rechazamos sencillamente que el contexto propio de la creatividad deba ser, entre varios otros, epistemológico; que la apelación a un *sentido universal objetivo racional*, o a un *sinsentido particular subjetivo irracional* de tipo (ontológico, lógico o) epistemológico, no desempeña ningún papel como lo que antes hemos llamado *criterio de creatividad*. El *sentido de la creatividad*, como veremos, es totalmente diferente de estos.

Pero, ¿cómo podemos evitar el dilema que surge al ubicar la creatividad en el contexto epistemológico? No es ningún misterio. En primer lugar, podemos rechazar que la creatividad tenga, como Pessoa explícitamente y sus contemporáneos de manera implícita pensaron, una estructura bien definida: *el juicio como síntesis*. Pero esto no quiere decir que la creatividad no implique un juicio. Lo implica. Lo que rechazamos es más bien que la creatividad tenga algún tipo de estructura definida, que sea compleja y, por tanto, que haya que sintetizar partes de un complejo. Como dije al comienzo de este escrito, hay un tipo diferente de juicio, uno que no involucra una estructura compleja definida y que no tiene porqué tener que ver con el contexto epistemológico. A saber, *el juicio como una aceptación simple*. En segundo lugar, y como consecuencia de nuestro paso anterior, podemos rechazar sin más que la creatividad tenga que estar vinculada prioritariamente con una de las facultades que intervienen en la síntesis de tal clase de juicio: sensibilidad y entendimiento. Esto no quiere decir que tengamos que rechazar la sensibilidad y el entendimiento. Antes bien, significa que el juicio no tiene nada que ver con una síntesis compleja y es, por tanto, simple. Pero, ¿qué hay de la aceptación? Lo veremos en nuestro tercer paso.

Si tal como creo, nuestros dos primeros pasos fueron totalmente posibles, entonces podemos perfectamente evitar las siguientes indeseables consecuencias que tienen lugar si aceptamos conjuntamente que la estructura de la creatividad es un juicio, y que ese tipo de juicio es un juicio como síntesis de la sensibilidad y el entendimiento. Lo que conseguimos evitar es A) una atribución siempre finita en número de capacidades tanto a la sensibilidad como al entendimiento (piénsese por ejemplo, en las dos incuestionables, por ser a priori, categorías que atribuye Kant a la sensibilidad, y las diez que atribuye al entendimiento); y B) una atribución siem-

pre finita en número de posibles combinaciones (de nuevo, piénsese en las doce, también incuestionables por ser a priori, únicas formas posibles de combinación que Kant concede a las relaciones entre ambos tipos de categorías). De esta manera, si la creatividad no tiene ninguna estructura definida a priori como la del juicio como síntesis, y, por así decir, las categorías y las combinaciones de las categorías de la creatividad son infinitas en número, entonces todo intento de *entender* un simple verso como un juicio categórico o un hecho atómico, o un poema como un silogismo o una inferencia es simplemente estar loco. La forma habitual más sofisticada de defender esta locura, de *confundir los sentidos* y, por tanto, de *perder el sentido*, es el positivismo lógico. Pero todo esto es sólo otra forma de decir lo mismo que venimos defendiendo: que el arte no es (ni ontología ni lógica ni) teoría del conocimiento. Ahora bien, ¿con qué criterio tenemos que vincular a la creatividad para obtener los resultados mencionados? Como veremos en un momento, con ninguno.

En tercer lugar, y de acuerdo con nuestra substitución del juicio como síntesis por el *juicio como* (aceptación) *simple*, podemos sin ningún problema rechazar que la intervención del entendimiento implique tener que adoptar un criterio de creatividad racionalista. Esta aparente ausencia de libertad parece haber sido en parte la razón que condujo a los contemporáneos de Pessoa a rechazar la intervención del entendimiento en la creatividad. Ahora bien, si como hemos visto, la creatividad no tiene una estructura, el entendimiento no puede tener nada que ver con el papel racionalista concedido al entendimiento por el contexto epistemológico dentro de tal estructura. Con lo que tiene que ver el entendimiento en el *juicio simple* que hemos descubierto antes es con algo que nos faltaba considerar, *la acepción*. Pero para ver qué esta aceptación, ya no podemos continuar con una exposición puramente sistemática. Tenemos que responder con algo a una pregunta como la que nos hicimos antes: ¿con qué criterio tenemos que vincular a la creatividad para obtener todo lo que estamos aquí defendiendo? Yo dije que con nada. Ahora digo lo mismo. Pero, ¿qué es esta nada? Como he defendido en otro lugar (véase “Sobre la expresión: ensayo sobre las categorías de la noche y del anochecer”, 2010), puesto que la conciencia que es sustrato de las empresas ontológicas, lógicas y epistemológicas, no se encuentra en una *relación de no-independencia sintética a priori* con los objetos de tales empresas, se sigue que tal conciencia, por ser de tal manera absoluta, es indeterminación, posibilidad (*no lógica*) o lo que es lo mismo, libertad. Esta libertad, en mi concepción, contexto de la creatividad, es la responsable de los resultados que hemos logrado antes al rechazar el contexto epistemológico.

Pues bien, volviendo a lo que estábamos considerando, el entendimiento interviene en el juicio simple como la aceptación de una decisión por parte de una conciencia absoluta, libre de ser caracterizada a partir de las estructuras de los objetos de las mencionadas empresas ontológicas, epistemológicas y lógicas. A este *entendimiento* como aceptación de una decisión podríamos denominarlo como *compre-*

*sión de nuestra libertad.* Creo a partir de la naturaleza de este hecho podemos comprender que el intento de vincular prioritariamente a la creatividad con otras cosas, en ciertos contextos como el epistemológico, consiste justamente en una cuestión de nuestra *decisión y aceptación.*

Preguntar, de esta manera, qué es la creatividad, qué es ser creativo, es preguntar por un número infinito de posibilidades a las cuales podemos vincular con nuestra libertad (*de acuerdo con, en desacuerdo con o totalmente más allá de las facultades ya discutidas*), posibilidades que constituyen (naturalmente, en *sentido* equívoco) eso que llamamos habitualmente nuestra *libertad de expresión*: realismo, romanticismo, impresionismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, hiperrealismo, expresionismo, y así *ad infinitum.* Este *ad infinitum* de nuestra libertad de expresión, tiendo a pensar, es el sentido de la creatividad.

Pero antes de acabar, me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que Pessoa, a pesar de la poderosa importancia epistemológica que concedió al entendimiento en la creatividad, él había logrado alcanzar un tiempo antes de escribir *Atenea* (como podemos ver, por ejemplo, por las fechas de algunas de las *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966), un criterio de creatividad mediante lo que llamó sus *heterónimos*, con el fin de alejarse de esa experiencia melancólica de nuestra propia individualidad. La introducción de *heterónimos, otros*, como criterio de creatividad, permitió a Pessoa expresar cosas tan bellas e impresionantes como esta:

Dicen que finjo o miento cuando escribo.

No. Yo simplemente siento con la imaginación.

No uso el corazón.

(Pessoa, *Isto*, 1931)

Interpretado a la luz de sus heterónimos, Pessoa nos dice aquí que, puesto que quienes escriben son sus heterónimos, lo que escribe no tiene que ver con su corazón, (a saber, las partes, sensibilidad o entendimiento, de su estructura de la creatividad), sino más bien con su imaginación (es decir, sus heterónimos). Ahora bien, ¿evitarían los heterónimos como criterio de creatividad la indeseada objetividad y universalidad que tiene lugar por su concepción sobre la estructura de la creatividad? Creo que no. Pues me parece claro que si la estructura de la creatividad de sus heterónimos es la misma que la del propio Pessoa, entonces la estructura de la creatividad de sus heterónimos conducirá a la misma objetividad y universalidad. Como para los surrealistas, para Pessoa evitar tal objetividad y universalidad de la creatividad era crear libremente. Por esta razón, introdujo toda una diversidad de heterónimos para que evitaran lo imposible en su lugar.

Pero no necesitamos heterónimos, ser muchos otros, para crear nosotros mismos con toda libertad. Hemos visto porqué. No es sino rechazando que la creativi-

dad tenga algún tipo de estructura compleja definida de partes, la heteronimia, pero vinculando acertadamente a la creatividad, no con la sensibilidad o con el entendimiento, sino más bien con la imaginación que Pessoa destaca en el poema, que podríamos identificar en nuestra terminología con *la libertad*, a partir de lo cual podemos alcanzar un criterio de creatividad propiamente creativo; mejor dicho, una creatividad sin criterios o, como también la he llamado *libertad de expresión, de juicio*, o de nuevo podríamos decir, *de sentido*.

A pesar de lo mencionado, y para acabar, me parece que ni Pessoa ni ningún poeta surrealista, a pesar de la heteronimia o el rechazo el entendimiento, hubiesen sido capaces *realmente* de afirmar jamás con respecto a su propia creatividad que no tenía nada que ver con ellos. Si este escrito ha logrado algo, ello ha sido, pienso, poner de relieve precisamente eso, que hay, incluso en el pseudonimato, heteronimato u ortonimato y, naturalmente, en el anonimato, un significado no trivial de la *firma* de las obras de arte.