



Robert
Bréchon

Extraño
extranjero
Una biografía
de Fernando
Pessoa



Alianza Literaria

Extraño extranjero

Robert Bréchon

Extraño extranjero

Una biografía de Fernando Pessoa

Versión española de Blas Matamoro

Alianza Editorial

Reservados todos los derechos.

*El contenido de esta obra está protegido por la Ley,
que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes
indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran,
distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada
en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier
medio, sin la preceptiva autorización.*

© Christian Bourgois éditeur, 1996

© de la traducción: Blas Matamoro, 1999

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A.; Madrid, 1999

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; tel. 91 393 8888

ISBN: 84-206-3303-8

Depósito legal: M. 35.911-1999

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Printed in Spain

11	Advertencia
17	Preludio. El espacio y el tiempo de una vida (Lisboa, 1888-1935)
32	1. «Oh, campana de mi aldea...» (1888-1895)
45	2. Inglaterra en Durban (1896-1901)
58	3. Interludio portugués (1901-1902)
63	4. Años de aprendizaje en Durban (1902-1905)
82	5. Retrato del artista como joven loco (1905)
92	6. De nuevo en Lisboa (1905-1908)
108	7. Alexander Search, el precursor (1903-1909)
120	8. La mayoría de edad (1908)
133	9. La patria portuguesa (1908-1910)
151	10. La vía portuguesa de la poesía (1910-1912)
162	11. Los inicios (1912)
174	12. El amigo (1912)
184	13. Paulares (1913)
211	14. El día triunfal (1914)
230	15. El maestro Caeiro y el paganismo (1914-1915)
244	16. El doctor Ricardo Reis, estoico epicúreo (1914-1915)
256	17. El ingeniero Álvaro de Campos, poeta sensacionista (1914-1916)
279	18. Poética de la inteligencia (1914-1915)

287	19. Los de <i>Orpheu</i> (1915)
308	20. La guerra, el duelo, el infinito, el deseo (1914-1916)
329	21. La clave perdida (1917)
346	22. Hacia el superhombre (1917-1919)
370	23. La amada (1920)
389	24. Combates por la libertad (1921-1923)
419	25. Retorno a los clásicos (1924-1926)
440	26. De la república a la dictadura (1925-1928)
454	27. Álvaro de Campos: la pasión del fracaso (1926-1928)
465	28. <i>Presença</i> (1927-1930)
479	29. Nuevas cartas de amor (1929-1930)
490	30. «Todo está oculto» (1930-1933)
520	31. El desasosiego (1929-1934)
543	32. Mensaje (1934)
562	33. «La muerte es la vuelta del camino» (1935)
587	Final. El mito de Pessoa (1935-1995)
595	Anexo 1. Historia póstuma del hombre y su obra
612	Anexo 2. Cronología
631	Anexo 3. Genealogía
634	Anexo 4. Bibliografía
638	Anexo 5. Índice onomástico

Seré para siempre un extraño extranjero.
Pasaré mis días suprimiendo mi vida.

Armand Robin

Mi destino es sombrío en sus dos polos temblorosos;
¡Alma disecada por un pánico errante entre la *Obra* y la *Vida*!
La obra me llama a la vida, que me destina a la obra.

Miklòs Szentkuthy: *Renacimiento negro*

Narro una vida más rica en obras que en acontecimientos; o, más bien, para retomar la frase de un especialista en Pessoa¹, el tema del libro es su «obra-vida». No ha de sorprender, en consecuencia, la gran cantidad de citas que contiene, aunque he suprimido en el último momento una buena parte de ellas para que el volumen no adquiriese proporciones desmesuradas. Cuando se lee tamaña obra maestra, dan ganas de transcribirlo todo.

Algunos de los poemas y ensayos de los que reproduzco fragmentos, sobre todo los más bellos e importantes, están en la actualidad traducidos del portugués. Los lectores que quieran remitirse a ellos encontrarán referencias en las notas. Pero, ante el temor de inundar el relato con una exagerada abundancia de notas, he dejado sin referencias muchas citas de textos que no están editados en francés y que yo mismo he tenido que traducir. En general son textos de interés más documental que literario.

Si un texto ha sido objeto de varias ediciones (es el caso, por ejemplo, de «Oda marítima», «Estanco» y *Mensaje*), generalmente reproduzco la versión de la edición Bourgois. Ello no implica un desprecio a los méritos de las otras, que cito si se da el caso.

¹ Teresa Rita Lopes.

En las notas utilizo las siguientes abreviaturas*:

O (*Œuvres* [Obras], Christian Bourgois editor), seguida del tomo correspondiente en números romanos, del I al IX, y del número de página. La indicación O, IX hace referencia al volumen II del *Libro del desasosiego*, publicado posteriormente a los otros ocho tomos de la colección.

OC (*Œuvres complètes* [Obras completas], Éditions de la Différence), seguida de la indicación del tomo en números arábigos, del 1 al 4, y del número de página.

PP (*Pessoa en personne* [Pessoa en persona], a cargo de José Blanco, en Éditions de la Différence), seguida del número de página.

PEA (*Pessoa, l'étranger absolu* [Pessoa, el extranjero absoluto], a cargo de Eduardo Lourenço, en Éditions Métailié), seguida del número de página.

En el caso de otras obras citadas, reproduzco el título completo, el nombre del editor y la indicación de la página.

La parte puramente documental del libro figura en diversos anexos al final del texto, que contienen:

- una historia póstuma del hombre y su obra;
- datos cronológicos;
- una genealogía de Fernando Pessoa;
- una bibliografía de obras disponibles**;

* En aquellos casos en que los textos tienen traducción al español, estas citas han sido sustituidas por las correspondientes a las ediciones de la obra de Pessoa que se encuentran en Alianza Editorial. Siguiendo el ejemplo del autor, también en este caso se ha recurrido al uso de abreviaturas:

FPP: *Fernando Pessoa. Poesía*. Selección, traducción y notas de José Antonio Llardent. Alianza Editorial, Madrid, 1995.

FPA: *Fernando Pessoa. Antología de Álvaro de Campos*. Traducción, introducción y notas de José Antonio Llardent. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

En el caso de los relatos de Pessoa, la fuente empleada ha sido *El banquero anarquista y otros cuentos de raciocinio*. Traducción de Miguel Ángel Viqueira. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

** La bibliografía en anexo hacía referencia exclusivamente a las traducciones en francés de la obra de Pessoa; por tanto, en esta versión ha sido sustituida por un repertorio bibliográfico de obras del autor portugués disponibles en español.

— un índice onomástico.

Como es habitual, las omisiones y lagunas se indican entre corchetes: [...]. Los numerosos puntos suspensivos que aparecen en las citas figuran, pues, en el texto.

Este libro no pretende ser erudito ni objetivo. Asumo en él mis preferencias, mis planteamientos previos, mis interpretaciones de la obra, mis juicios de valor sobre Pessoa como ser humano. Pero es bueno que el lector sepa que son posibles otros planteamientos sobre la personalidad de Pessoa. En el Portugal de hoy se asiste a un movimiento de rechazo hacia la figura del poeta maldito propuesta hace medio siglo por su primer biógrafo, João Gaspar Simões. Hay intentos por recuperarlo, como ocurrió en Francia con Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. ¿Era un hijo de buena familia aunque extraviado, bohemio, alcohólico, rechazado por sus allegados, siempre escaso de dinero, como lo presenta Simões, o, según pretenden algunos de mis amigos, siguió siendo toda la vida un burgués respetuoso del orden establecido, ordenado, sano y bien pensante, preocupado, en definitiva, por la salvación de su alma? Es difícil sondear el corazón de los vivos y los muertos. Se cuenta que un poeta maldito del Segundo Imperio, Théodore Pelloquet, vagabundo y borracho, atacado de afasia, tratando, en su lecho de muerte, de expresar a los presentes su última voluntad, sólo acertó a decir una sílaba: «abs... abs...». Nunca se supo si pedía la absolución de sus pecados o una copa de absenta². Pessoa no era ni un vagabundo ni un burgués cualquiera. Los griegos definen a este tipo de hombres como «extraños extranjeros». Eso, por ejemplo, se decía de san Pablo³. Pessoa eligió su camino y aceptó, de una vez para siempre, llevar una vida mediocre en una oficinita de la Baixa. «Me hallo en la compañía fraterna de los creadores de la consciencia del mundo: el dramaturgo giróvago William Shakespeare, el maestro de escuela John Milton, el bohemio Dan-

² Maurice Allem, *La vie quotidienne sous le Second Empire*.

³ Marie-Françoise Baslez, *Saint Paul*.

te Alighieri y hasta diría, si me es permitido citarlo, ese Jesucristo que nada fue en esta tierra, hasta el punto de que la historia duda de su existencia. Los otros pertenecen a una especie distinta: el consejero de Estado Johann Wolfgang von Goethe, el senador Victor Hugo, el jefe Lenin y el jefe Mussolini»⁴.

Se me podrá reprochar también no haber acentuado suficientemente su sentido del humor, su ironía, su inclinación a la broma pesada y la farsa. Es verdad que le gustaba provocar, burlarse, fabular. Pero apenas se reía de sí mismo. Su humor, casi siempre, es negro. Se puede decir de él lo que Lou Andréas Salomé dijo de Nietzsche: «La historia de este hombre es, de cabo a rabo, una biografía del dolor».

Me queda el grato deber del agradecimiento a quienes me aconsejaron o ayudaron en mi tarea. Para evitar en todo caso los posibles errores o defectos, sometí el original a la lectura de varios amigos, que tuvieron a bien formular sus críticas: José Blanco, uno de los que mejor conoce la vida y la obra del poeta; Ariane Witkovsky, profesora de literatura portuguesa y brasileña; mis dos colaboradores en la edición Bourgois de las obras de Pessoa, Michel Chandeigne, editor especializado en literatura portuguesa, y Patrick Quillier, profesor, hombre de teatro y compositor, responsable del tomo con obras de Pessoa que prepara la colección Pléiade; Marlène Soreda, mi primera lectora, que examinó, corrigió y volvió a corregir el texto en el ordenador; Arlette, mi mujer, que comparte mi pasión por Pessoa, aunque sin estar sumida, como yo, en una excesiva familiaridad con él; finalmente, el editor Christian Bourgois, que es el origen de toda esta aventura. Todas sus opiniones fueron valiosísimas. Quiero que encuentren aquí la expresión de mi calurosa gratitud.

Mi agradecimiento alcanza también a Manuela Nogueira, la querida sobrina del poeta, que mantiene vivo su recuerdo, a Ma-

⁴ O, III, p. 235.

nuela Júdice, directora de la Casa Fernando Pessoa, a João Soares, alcalde de Lisboa, y a su colaboradora Vanda Fonseca, empleada en la oficina de relaciones internacionales de la alcaldía, quienes, de inmediato, facilitaron mi viaje de peregrino por el espacio y el tiempo de la vida de mi héroe.

R. B., abril de 1996.

Preludio

El espacio y el tiempo de una vida (Lisboa, 1888-1935)

Mi primera idea, al emprender la escritura de este libro, fue llamarlo *Vidas de Pessoa*. La biografía que publicó Ángel Crespo en 1988 se titula *La vida plural de Fernando Pessoa*. El propio poeta pretendió no ser un solo individuo, sino todo un conjunto, cada uno de cuyos miembros tiene una personalidad propia. Alberto Caeiro, nacido en Lisboa en 1889, es rubio y de altura media; su salud es delicada, lo que lo obliga a vivir en el campo, a orillas del Tajo. Ricardo Reis, nacido en Oporto en 1887, bajo y moreno, es médico. Álvaro de Campos, nacido en Tavira de Algarve el 15 de octubre de 1890 a las trece treinta, cursó estudios en Glasgow y es ingeniero en un astillero; es más bien alto, flaco, un poco encorvado... Dado que Pessoa parece contrario a cultivar su propia idiosincrasia, estamos tentados de tomarlo al pie de la letra y pintar por separado cada retrato de sus heterónimos. ¿No había proyectado, acaso, publicar aisladamente cada una de sus obras, con la respectiva biografía, el horóscopo y, lo que es más curioso, su fotografía? Pero no fue posible. Todas estas personalidades satélites de la suya son ficticias. El conjunto no existe¹. No se puede levantar una máscara sin arrancar la piel a ella adherida. Y luego, como

¹ O, VII, p. 156.

se dice en uno de sus sonetos ingleses, no se sabe nunca cuántas «máscaras lleva bajo cada máscara»². Cuando Caeiro escribe que no hay misterio en el mundo, es Pessoa quien empuña la pluma, aunque piense todo lo contrario. Y si Campos se emborracha, es Pessoa quien ha bebido de más.

Hemos de resignarnos a hacer confluir todo el cortejo de heterónimos en un solo individuo, el único que tuvo cuerpo, estado civil y nombre verdadero, aunque este nombre, que significa «persona» o «personaje», parezca un pseudónimo. Él es el único que tuvo vida, nacimiento y muerte, un destino en definitiva, aunque estuvo de moda, hace un tiempo, negárselos. Se ha citado a menudo la frase de Octavio Paz: «El poeta no tiene biografía. Su obra es su biografía»³. Era la época en que el estructuralismo francés descalificaba la explicación de la obra a partir del hombre. Uno de los grandes exégetas de Pessoa, Jorge de Sena, tituló su intervención en el coloquio de Providence (1977) *The man who never was (El hombre que nunca fue)*. Vicente Guedes, el primer autor de *Libro del desasosiego*, parece autorizar este punto de vista al presentar su obra, en una suerte de prefacio, como «la autobiografía de quien no tuvo vida». En un estudio sobre el «destino» de Pessoa, Michel Schneider escribe: «Todo fue tan confuso y mezclado (verdad, realidad, ficción) que la santa trinidad —autor, vida, obra— resulta totalmente intangible. Pessoa no tuvo una historia que se pueda contar. No sólo porque tuvo varias, sino por esa especie de ausencia secreta dentro de sí mismo que tal vez fuera el otro nombre de la poesía»⁴.

Esta prohibición parece haber pesado sobre el destino póstumo de Pessoa, intimidando a los especialistas. Sesenta años después de su muerte, y con la excepción de cuatro biografías, su bibliografía sólo versa sobre su obra. Una vez más hay que soslayar el libro de António Quadros *Fernando Pessoa: vida, personalidad y genio*, cuya parte biográfica apenas ocupa cincuenta páginas, sien-

² O, VIII, p. 303.

³ *Un inconnu de lui-même*, en *La fleur saxifrage*, Gallimard.

⁴ *Personne*, en *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, otoño 1984.

do el resto más bien un retrato espiritual e intelectual, que acen-
túa la dimensión religiosa de la obra. Por su parte, la *Fotobiografía*
de Maria José de Lancastre inaugura un género biográfico, la foto-
novela sobre la vida de un escritor, sin más comentarios que bre-
ves leyendas y citas extraídas de la obra. Sólo registro, en sentido
estricto, a dos predecesores de mi libro: João Gaspar Simões y, casi
cuarenta años más tarde, Ángel Crespo. Ambos optaron por con-
tar la vida de un hombre que también es uno de los mayores poe-
tas. El terror intelectual que había paralizado a los otros biógrafos
provenía de un error de planteamiento. Conocer la vida de Pessoa
hombre no nos aleja de su obra, sino todo lo contrario. En su caso
mucho más que en el de otros, la vida explica la obra tanto como
la obra explica la vida. Se contienen mutuamente. He hablado ya
de «obra-vida». El poeta no ha querido, como ciertos estetas, ha-
cer de su existencia una obra de arte; ha preferido escenificarla en
su obra, concebida como un vasto drama donde los heterónimos
le dan la réplica y se replican, a su vez, mutuamente. Esta obra es,
a un tiempo, la huella y la transfiguración de su vida devastada.
No conozco otra vida de escritor tan carente, como tampoco otra
que haya sido tan transfigurada por el arte.

João Gaspar Simões (1903-1983) fue uno de los escritores
que, en su juventud, a finales de los años veinte, descubrieron a
Pessoa y lo salvaron definitivamente del olvido. Se le ha reprocha-
do a veces no haber comprendido la grandeza del genio que lo con-
virtió en discípulo. Con todo, es él, entre los allegados, quien
contribuyó más a su gloria. Su libro *Vida y obra de Fernando Pes-
soa: historia de una generación* (1950) es monumental. En ocasio-
nes me han hecho sonreír algunos de sus análisis, de un freudismo
elemental (dan ganas de decir, como Sherlock Holmes: «Mi que-
rido Watson...»). Para Simões, el trauma que provoca en un niño
de siete años el segundo matrimonio de su madre lo explica todo.
Me inclino más bien por la opinión de Jacinto do Prado Coelho:
la inquietud metafísica no es exclusiva de los huérfanos de padre
cuya madre vuelve a casarse; como tampoco lo es el genio poético.

Sin embargo, me rindo ante su esfuerzo honesto y valeroso, pues intentó elucidar ese misterio pessoano que a todos desborda. Simões tuvo la suerte de poder entrevistar a muchos testigos hoy desaparecidos. Todo biógrafo de Pessoa se ve obligado a recurrir a la parte fundamental de su documentación. Medio siglo más tarde, nuestra única ventaja es la de disponer de numerosos textos que él no pudo conocer porque estaban guardados en el baúl donde el desconocido escritor acumulaba sus manuscritos inéditos a la espera de un editor. Algunos resultaron obras maestras cuya lectura trastornó la idea que sobre el universo del poeta se tenía hasta entonces: *Eróstrato* (publicado en 1966), *Libro del desasosiego* (1982), *Fausto* (1988), *The Mad Fiddler* (1990), etc.

Ninguna vida tiene un sentido unívoco que logre imponerse al biógrafo. Se pueden hacer diversas lecturas de una vida y una obra sin dar con la verdad absoluta. La de Pessoa, para ciertos comentaristas, es la más trágica; para otros, no está exenta de largos remansos de fascinación y felicidad. No hay, por otra parte, ni estilo preestablecido ni método infalible para el biógrafo. Cada autor tiene su punto de vista, su sentido de lo temporal, su ritmo y su escritura. Algún día se podrá contar la vida de Pessoa día a día, año por año, tan «inocentemente» como si se tratara de un descubrimiento paulatino. El resultado será una novela. Una biografía no sólo cronológica, sino también temática y crítica, como la presente, no puede permitirse el lujo, cada vez que narra un episodio, de ignorar su continuación y desenlace. Muchos pasajes parecerán redactados en futuro anterior. Se trata no tanto de reconstruir los pequeños hechos de una vida sino de plantearse su verdadero alcance dentro de la perspectiva global que proporciona un destino finalmente cumplido. Quizá en esto tengan razón los que rechazan una dimensión diacrónica. Como dice Ricardo Reis, tras la muerte del poeta sus versos son «la única permanencia situada sobre algunos capiteles del tiempo»⁵.

* * *

⁵ O, V, p. 326.

La vida de Pessoa no se parece a ninguna otra. No hubo escritor más sedentario que él. Si se exceptúa el paréntesis de su infancia en Sudáfrica y el peregrinaje familiar a las islas Azores en 1902, llama la atención su obstinado arraigo en su terruño. Desde su vuelta definitiva a Lisboa en 1905, con diecisiete años, hasta su muerte en 1935, jamás abandonó su ciudad o sus alrededores (Sintra, Cascais) salvo un breve viaje por la provincia. Gracias a él, Lisboa ha entrado en la literatura universal convirtiéndose en una ciudad simbólica como el París de Balzac o el de Baudelaire, la Praga de Kafka, la Alejandría de Cavafis y el Dublín de Joyce. Esta ciudad es, al principio, el espacio de sus itinerarios, porque el Pessoa sedentario es también un nómada. En quince años se mudó unas veinte veces, hasta que se estableció en 1920, con treinta y dos años, en el inmueble donde vivía su familia, convertido en 1993 en la Casa de Fernando Pessoa, que el ayuntamiento lisboeta dedicó a la conservación de su memoria como «Casa de la poesía del siglo XX». En cualquier caso, tras haber elegido un domicilio definitivo, siguió recorriendo incansablemente las calles, yendo desde su casa hasta sus diversas oficinas (como se verá, tuvo, sucesiva o simultáneamente, distintos empleos), de un café a otro, de una librería a otra, de una plaza a un jardín público, de un amanecer en las callejas de la Baixa (la Ciudad Baja) a un ocaso junto al Tajo. Peatón de Lisboa, como Fargue se declaraba de París, o campesino de Lisboa, como lo fue Aragon de París, paseante solitario como Rousseau, pero no pudiendo y no queriendo contemplar otros paisajes que los urbanos, mantuvo con su ciudad una relación apasionada y ambigua que le inspiró algunos de los más bellos pasajes de su *Libro del desasosiego*. «¡Oh, mi Lisboa, mi hogar!»⁶.

Era incapaz de hablar objetivamente. No obstante, trató de obligarse a hacerlo. Entre sus papeles se halló una guía de Lisboa

⁶ O, IX, p. 32.

dirigida a los visitantes extranjeros. Redactada en inglés hacia 1925, dactilografiada, lista para su publicación, es posible que no encontrase editor. Este librito titulado *What the tourist should see* (*Lo que el turista debe ver*) es de una banalidad que contrasta con la intensa poesía que de las evocaciones de la ciudad hacen Álvaro de Campos, Bernardo Soares (el presunto narrador del *Libro del desasosiego*) y el propio Pessoa. Si Teresa Rita Lopes no nos asegurase que ese castigo es del escritor, no lo creeríamos. El poeta adulto no se desprendió nunca de su condición de niño exiliado lejos de su ciudad natal, obligado a imaginarla. Y aun cuando pudo ver su patria de nuevo, siguió imaginándola. Pessoa, hombre «para quien el mundo exterior existe como experiencia interior», puebla el espacio de sus caminatas con criaturas fantasmales, más reales que los seres con quienes se cruza en la calle. Su Lisboa es un laberinto espiritual, mágico y maldito, por donde vaga en busca de sensaciones, impresiones, verdades, encantamientos y metamorfosis. Sólo es posible descubrir una salida recurriendo al mito. La Lisboa de Pessoa es la de Ulises, legendario fundador epónimo de la ciudad (Olisipo), el primero que «halló un puerto natural en el lugar»⁷; la de Vasco de Gama y otros navegantes de la época de los descubrimientos, que se embarcaban en Belem; de don Sebastián, el rey oculto que espera el momento de su reaparición, una mañana de niebla, en el estuario del Tajo, para reanudar el curso del interrumpido destino portugués y fundar el Quinto Imperio, que es la reconquista del sentido de la vida. Visitar Lisboa tras los pasos de Pessoa no es seguir al guía de una agencia turística, aunque éste pretendiese, como en el folleto inglés, ser el propio poeta; es dejarse guiar por él, como Dante por Virgilio, en una exploración donde el sueño se mezclará constantemente con la realidad.

Este espacio de sus trabajos y sus días, que es, al mismo tiempo, el de sus sueños, tiene unas dimensiones sorprendentemente restringidas: una estrecha banda de tejido urbano a lo largo del

⁷ O, II, p. 105.

Tajo, entre el castillo de San Jorge al este y el puerto de Alcántara al oeste. Hay apenas quinientos metros entre su lugar de nacimiento en la plaza del teatro San Carlos, y su lecho de muerte en el hospital de San Luis de los Franceses, en el Bairro Alto, y apenas unos pocos más entre las plazas del Rossio y del Comercio, que delimitan el perímetro de su deambulaje habitual por el norte y por el sur. El peregrino apasionado en busca de recuerdos puede seguir su rastro en cualquier lugar: en el café Martinho da Arcada, donde su mesa permanece siempre desocupada; en La Brasileira del Chiado, donde, por el contrario, puede uno sentarse a beber junto a su estatua sedente, fantasma de bronce en la terraza; por las callejas que bajan desde la plaza de Camões hacia el Tajo; y, sobre todo, por las calles rectilíneas de la Baixa, el barrio de los negocios reconstruido por el marqués de Pombal después del terremoto de 1755; en ellas, se dice, el pavimento ha conservado la huella de sus pasos. Hace poco almorcé en el restaurante Pessoa, en la calle dos Douradores, que existe desde el siglo XIX y al que el poeta iba a veces, sin duda divertido por la homonimia; esta calle le dio la idea de situar en ella la oficina del narrador de *Libro del desasosiego*.

Hay que caminar un trecho más a orillas del Tajo en dirección al océano para llegar al monasterio de los Jerónimos, que sirve de panteón al otro cercano de Santa Engracia. En su guía, Pessoa, tras presentar los Jerónimos como el más bello monumento lisboeta, señala en especial al visitante las tumbas de los dos héroes nacionales: el de la historia (Vasco de Gama) y el de la poesía (Luís de Camões). Su guía, en caso de estar actualizada, debería mencionar también su propia tumba. El 13 de junio de 1985, en el cincuentenario de su muerte, pero en el aniversario de su nacimiento, sus restos fueron exhumados del apacible cementerio urbano de los Prazeres (que significa de los Placeres) para ser depositados con gran pompa en los Jerónimos. La estela que se erige en el claustro lleva grabados en mármol estos versos de la «Oda» de Ricardo Reis fechada el 14 de febrero de 1933:

Para ser grande, sé entero. Nada
tuyo exageres o excluyas.
Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres
en lo mínimo que hagas⁸.

Sólo la gloria póstuma consiguió alejarlo del centro de la ciudad, que era como su segundo cuerpo, aunque no se sintiera bien del todo en él, a veces por su anchura, a veces por su estrechez. Su mayor problema fue, precisamente, hallar una morada terrenal para su espíritu.

* * *

Pessoa vivió algo más de cuarenta y siete años: unos 17.000 días. Esta vida relativamente corta se desarrolló entre la espera y la urgencia, en lo que se podría resumir con la frase de Rimbaud; «una ardiente paciencia», lo contrario de la «negligencia agitada» que hoy llamamos rapidez. «La lentitud de nuestra vida es tal que a los cuarenta años no nos encontramos viejos. La velocidad de los vehículos ha drenado la velocidad de nuestras almas [...]. No trabajamos bastante y simulamos trabajar demasiado, vamos muy rápido de un lugar donde no se hace nada a otro donde no hay nada que hacer; es lo que llamamos el ritmo febril de la vida moderna»⁹.

Para los aficionados a la «moirología» (el estudio comparado de los destinos), Pessoa pertenece a una categoría intermedia entre los jóvenes locos que queman su vida (Kleist, Mozart, Rimbaud, Van Gogh) y los viejos sabios que la destilan gota a gota para extraer la esencia del tiempo (Goethe, Voltaire). Cuarenta y siete años es, más o menos, la edad a la que mueren Beethoven, Balzac, Mahler, Proust y Camus, todos ellos autores de una obra imponente que, caso de estar inconclusa, al menos está estructurada

⁸ FPP, p. 168.

⁹ O, VIII, p. 458.

para facilitar el inventario. Nada parecido al caso del autor de *Poemas inconjuntos*, que dejó miles de páginas desordenadas en verso y en prosa sin que a primera vista se pueda dilucidar si son obras sin pulir o material de desecho. Ni supo manejar su vida ni estructuró su obra. Para la posteridad, el lugar que ocupa una u otra obra en la biografía de un artista no se determina en función de la cantidad de años ya vividos, sino de los que le restan por vivir. Valéry se inicia realmente a los cuarenta y seis años, la edad en que Baudelaire termina, pero recuperará con creces el tiempo perdido. *Mensaje*, la colección épica y mística en la que Pessoa exalta el sueño portugués, es en realidad el primer libro que editó, pero constituye, también, la consumación de toda una vida. Esta obra que, en 1934, debía inaugurar su carrera, antecede en poco tiempo a su muerte. Su primer intento acabará convirtiéndose en su canto del cisne.

Es uno de esos artistas cuyo destino es «debutar una vez muertos»¹⁰. El sorprendente reconocimiento de que fue objeto póstumamente no debe llamarnos a engaño ni compararse, por ejemplo, con el que se le dispensó a Victor Hugo en Francia. En vida, careció de todo: carrera, amores, relaciones sociales, obra. Conforme a los criterios habituales, fue un fracasado. «Un inútil», según definición de uno de sus parientes al médico que lo asistía en su lecho de muerte. Su familia lo despreciaba, aunque en su momento veló celosamente por la memoria de ese hermano, tío o primo que se había convertido en gran personaje. Se enfureció, por ejemplo, por el hecho de que Simões lo describiese como borracho. En cambio a Pessoa, que decía complacerse en la fraternal compañía de los vagabundos Dante y Shakespeare, no le habría molestado¹¹.

Tras el suicidio de Sá-Carneiro (de la importancia que tuvo en la vida de Pessoa se hablará en su momento) escribió una breve

¹⁰ Es el título de un libro del poeta Maurice Blanchard.

¹¹ O, III, p. 235.

oración fúnebre que se puede aplicar a ambos: «Genio del arte, Sá-Carneiro no conoció en esta vida ni alegría ni dicha [...]. Así les ocurre a los señalados por los dioses. El amor les da la espalda, la esperanza no los reclama, la gloria los ignora»¹². El fracaso del poeta es proporcional a su genio. «Hoy, más que nunca, se castiga la grandeza [...]. La gloria pertenece a los gladiadores y a los bufones [...]. Lo grande sólo puede proceder de lo maldito.» Ésa es la palabra clave: Pessoa y Sá-Carneiro son poetas malditos. Al menos, Sá-Carneiro gozó del privilegio de morir joven, «porque los dioses lo amaron mucho». Pessoa lo sobrevivió. Pertenece a la raza de los genios no consumados que «se sobreviven a sí mismos y frecuentan los países de la incomprensión y la indiferencia».

Toda su obra testimonia la aguda consciencia de su fracaso y el atroz sufrimiento que le acompañó, especialmente el poema de Campos «Estanco», que un periodista francés definió como «el texto más hermoso del mundo»¹³. Pero también es indudable que tuvo una aguda consciencia de su talento y que gozó amargamente con ella. No sólo aceptó y asumió la desdicha, sino que la eligió. Sacrificó la felicidad terrestre por una grandeza extramundana. Creyó en esa alquimia del sufrimiento que transmuta el fracaso en gloria, sin que resulte posible saber, leyéndolo, si es la gloria profana de los héroes de Plutarco o la gloria divina de los destinados al «décimo cielo» del Paraíso.

Fue un solitario. Pero no es lícito considerarlo un eremita, ni mucho menos un vagabundo. No vivió al margen de la sociedad de su tiempo. Era en apariencia un ciudadano normal. Los testimonios de sus contemporáneos y las numerosas fotografías que de él se conservan dan fe de que iba siempre bien vestido y poseía un toque de dignidad típicamente burguesa. Con su camisa blanca,

¹² O, VII, p. 126.

¹³ O, IV, p. 199.

su traje oscuro, su corbata igualmente oscura a menudo sustituida por una pajarita, su sombrero de fieltro gris o negro, su gabardina, sus gafas con montura de concha o de metal, su bigote bien recortado, no debía de ser muy distinto de cualquier comerciante con los que se codeaba a diario en las calles de la Baixa. También es cierto que al verlo puede dar la impresión que esa excesiva amabilidad, esa figura rígida, no sean las del auténtico Pessoa sino las de su marioneta, cuyos hilos maneja el poeta. Éste es más o menos el efecto que produjo en Pierre Hourcade, el único francés que lo trató. Es también la impresión que, leyéndolo, percibe hoy el novelista Abelaira, que no puede evitar, mientras está enfrascado en la lectura de Pessoa, sentirse «espiado» por «este hombrecillo de gafas y bigote» que le recuerda a Charlot. Cree que este hombre de apariencia un tanto ridícula juega con él al gato y el ratón, «aceptando irónicamente, a veces, que yo sea el gato».

Pessoa hace decir a Campos que «todos tenemos dos vidas: la verdadera, esa que soñamos en la infancia, y la falsa, esa que vivimos en convivencia con los otros»¹⁴. Parece que Pessoa hizo frente siempre a estas dos vidas; soñador despierto, inmerso en la multitud solitaria sin ahogarse, presente y a la vez ausente en la ciudad de los hombres. Espíritu visitado o poseído por toda suerte de preguntas, de pensamientos, de figuras irreales, de fantasmas, no dejó por ello de ser un ciudadano comprometido en la vida pública de su país, atento a los graves acontecimientos de los cuales fue testigo. La política siempre lo apasionó. Una buena parte de su obra en prosa está constituida por textos de carácter político: cartas abiertas, manifiestos, panfletos, artículos sobre los dirigentes de partidos políticos y los sucesivos regímenes (monarquía, república, dictadura); sobre la posición de Portugal en la guerra, el papel de la opinión pública en la democracia, Lenin, Mussolini, Salazar, etcétera. Tendremos ocasión de examinar, en esta narración de su

¹⁴ FPP, p. 251.

vida, sus reacciones e intervenciones, a veces sorprendentes. No es fácil juzgar sus juicios, siempre fragmentarios, a menudo contradictorios y, sobre todo, cambiantes. Simões señala «su incurable incapacidad para observar los hechos y extraer de ellos conclusiones». Otros lo consideran un profeta, y destacan su lúcida observación de los acontecimientos. Tampoco resulta sencillo definir sus ideas políticas, inseparables de sus ideas estéticas, religiosas y morales, que en conjunto conforman una original visión del mundo.

Vivió una época turbulenta en la historia de su país, aunque es cierto que las revoluciones portuguesas resultaron ser menos sangrientas que otras. Nació poco antes de un evento difícil de entender fuera de su contexto, el *Ultimátum* de 1890, por el cual los ingleses prohibieron definitivamente a sus aliados portugueses la expansión colonial en África y que fue considerado como una humillación por todo el pueblo. Veinte años más tarde, los intelectuales de la generación de Pessoa seguían marcados por este suceso. El recuerdo de este episodio contribuyó a forjar el nacionalismo del joven portugués cosmopolita al regresar a su patria. Y no es casual que Álvaro de Campos, en su momento, titule *Ultimátum* el panfleto futurista en el que notifica brutalmente su orden de desahucio «a todos los mandarines de Europa»¹⁵.

Asistió en su juventud a la agonía monárquica en un país al borde de la bancarrota. No tiene aún veinte años cuando el rey don Carlos es asesinado en la plaza del Comercio. Dos años después, en 1910, se proclama la república. Durante veinte años se suceden sublevaciones militares o populares, golpes de Estado, revueltas de los monárquicos, huelgas y asesinatos políticos. Contra la opinión de muchos portugueses, entre los cuales figura Pessoa, Portugal entra en guerra del lado francobritánico en 1916. Un

¹⁵ FPA, p. 189.

contingente portugués toma parte en 1918 en la batalla de Lys (una placa conmemorativa en el jardín que domina el puerto de Alcántara da testimonio de ello). En 1917 aparece un hombre providencial. Pessoa lo definirá en un poema como «presidente-rey», reencarnación de don Sebastián «el Deseado». Pero Sidónio Pais es asesinado en diciembre de 1918. Portugal recobra la paz civil a fines de los años veinte, pero a costa de renunciar a la libertad durante casi medio siglo. Tras un último período de agitación y nuevos intentos de implantar una dictadura, el docto profesor Salazar impone, en sucesivas etapas, su poder absoluto: superministro de Hacienda en 1928, presidente del Consejo en 1932 y fundador del «Estado Nuevo» de modelo fascista en 1933. La actitud más bien favorable y expectante con que acogió Pessoa el nuevo régimen evolucionó, en pocos años, hacia una oposición irreconciliable.

Los lamentos de un biógrafo son vanos. No puedo evitar, sin embargo, imaginarme que si la vida de Pessoa se hubiese prolongado más allá de 1935, tanto como la esperanza de vida en un hombre de su edad lo permitía estadísticamente, el poeta habría conocido los horrores de ambos totalitarismos, el pardo y el rojo, y los de la Segunda guerra mundial, pero también la descolonización, la fundación de las Naciones Unidas, la mundialización de la economía, la creación de la Unión Europea y la entrada de Portugal en ella. El profeta europeo de *Mensaje* se habría regocijado de ver a Portugal desempeñar su misión de «rostro con mirada fija / vuelto hacia Occidente, porvenir del pasado»¹⁶.

* * *

El ensayista portugués Eduardo Lourenço renovó la exégesis pessoana en 1973 con su libro *Fernando Pessoa revisitado*, titulado

¹⁶ O, II, p. 101.

luego, en su traducción francesa, *Pessoa, l'étranger absolu*. Me sorprendió en su momento que el autor, desde la primera línea, advirtiese al lector de que todo su estudio descansa sobre un postulado que da sentido al libro: Pessoa es un genio. Esta precaución retórica me parecía superflua. Hoy, en cambio, al evocar la personalidad del poeta, me veo obligado a dejar sentado de antemano la admiración que le profeso. Pero es poco decir. Para justificarse, Lourenço habla de «la nueva luz» que todo genio aporta al mundo, y se atreve a decir que el crítico, iluminado por tal resplandor, «está obligado a comunicarlo, a ser su *apóstol*» (la cursiva es mía) «sin olvidar jamás la distancia que lo separa de él». Pienso en el narrador de *Los papeles de Aspern* de Henry James cuando dice del poeta cuya biografía intenta redactar: «*He is a part of the light by wich we walk*».

En general desconfío de los devotos, pero he de admitir que tengo devoción por Pessoa. Llega a irritarme, me exaspera a veces, no siempre lo entiendo; pero amo a este hombre al que sólo conozco a través de las palabras que nos ha legado. Sentí, hace poco más de treinta años, cuando leí por primera vez *El guardador de rebaños*, un enamoramiento súbito similar a una conversión. Aún me dura. Somos unas cuantas docenas o centenares en el mundo los que compartimos este fervor, los más fieles entre los fieles: portugueses, pero también brasileños, españoles, italianos, estadounidenses, ingleses, alemanes y hasta rusos, croatas, húngaros, polacos, japoneses, chinos, etc. Nuestra pequeña iglesia universal es distinta de las otras sociedades de amigos de escritores o de artistas que conozco. Cuando coincidimos en coloquios y congresos tengo la impresión de que lo que sentimos excede el arte o la literatura. Recuerdo un encuentro en Lisboa que acabó con una comida en Martinho da Arcada, el café favorito del poeta. Ocupábamos todas las mesas salvo la suya, sobre la cual estaban sus gafas. Gracias a una suerte de viviente metonimia, presidía invisiblemente nuestro ágape. Otra vez, en Nashville (Tennessee), cuna de la música *country* y del *rock* (pero que aloja, en la Universidad

Vanderbilt, la mejor biblioteca baudeleriana del mundo), durante la conferencia de un profesor negro de Minnesota al que apenas entendía por su marcado acento americano, mirando las caras atentas o soñolientas de esos hombres y esas mujeres, eminentes especialistas mayoritariamente europeos, pero también sudamericanos, africanos y asiáticos, me dije: «Y aquí estamos todos, después de atravesar océanos y continentes, unidos por nuestro apego a un hombre que nunca salió de su país y que entregó su vida por hacer la nuestra más bella. Las palabras que intercambiamos carecen de importancia; son un ritual para instituir su presencia entre nosotros. Lo hacemos en su memoria».

En el coloquio de Royaumont de 1986, algunos de aquellos especialistas se reunieron nuevamente. En una de las sesiones, Rémy Hourcade leyó enfáticamente el «Magnificat» de Álvaro de Campos. Era un día soleado y la puerta de la biblioteca abacial estaba abierta. Justo en el momento en que el orador exclamaba: «Gato que me miras con ojos de vida, ¿qué tienes allá en lo hondo?»¹⁷, un gato entró lenta y majestuosamente en la sala. Pessoa, que creía en los signos premonitorios, habría dicho como Abellio que «no existe el azar»; sólo hay encuentros.

¹⁷ FPP, p. 249.

«*Oh, campana de mi aldea...*»

(1888-1895)

Esta campana que resuena para siempre en uno de los primeros poemas del *Cancionero*, escrito en 1913, representa la saudade, manifestación de atenazante nostalgia típicamente portuguesa. Está en la iglesia de los Mártires, cerca de la casa natal de Pessoa y donde el poeta fue bautizado, en la calle Garrett, arteria muy concurrida que une la Baixa con el Bairro Alto. Basta dar unos pasos para llegar a la plaza de San Carlos, mucho más tranquila, en cuyo flanco sur está el bello edificio de la Ópera. Este barrio del Chiado, que es el corazón de la ciudad, evoca a la vez a Saint-Germain-des-Prés y a la rue de la Paix de París; está poblado de tiendas elegantes, librerías, cafés y teatros. En la actualidad todavía es frecuentado por intelectuales. La parte baja del Chiado, en el confín con la Baixa, fue destruida por un incendio en 1988, año del centenario del nacimiento del poeta. Actualmente ha sido reconstruida con fidelidad siguiendo el estilo pombalino original, que José Augusto França ha denominado «arquitectura de las Luces». La plaza de San Carlos y las calles adyacentes de la parte alta permanecen intactas. Estos lugares pueden contemplarse tal como los vio Pessoa cuando hizo referencia a ellos, en el poema, como su «aldea» natal, él que nunca conoció una aldea. Es su pequeña patria, a la que permanecerá fiel hasta la muerte.

El inmueble donde nació y vivió hasta los cinco años está en el número 4 de la plaza. La familia Pessoa ocupaba un vasto y confortable piso en la cuarta planta. Desde el balcón se ve el Tajo. Por las ventanas no sólo penetra el sonido de las campanas de la iglesia cercana, sino también, si creemos lo que asegura Simões, las voces de los cantantes y la música de la orquesta de la Ópera, aún más cercana. Este entorno protegido, acorde con la excepcional sensibilidad del niño, la armonía que, según parece, reinaba en la casa, la relación apasionada que mantenía con su madre, todo ello fortaleció, de manera imborrable, la idea de lo que es un hogar. Estos primeros cinco años de su vida fueron los únicos en los que no se sintió extranjero en el mundo. La frase de Saint-Exupéry: «Soy de mi infancia como se es de un país» a nadie se aplica mejor que a Pessoa.

La infancia para él es, ante todo, el estado de este pequeño ser aún indiferenciado y sin embargo ya condicionado por las circunstancias de su nacimiento, sometido a las influencias, a la impregnación del ambiente y de las presencias cercanas, resguardado en una crisálida de afecto de la que saldrá armado o desarmado para la vida, con una personalidad fuertemente estructurada o un yo que se dispersa. La primera infancia de Pessoa recuerda la de Proust, con el hada buena, su madre, inclinada sobre la cuna, el beso de buenas noches, las riñas y las reconciliaciones. Quien en la edad madura sentirá y aceptará que está completamente privado de amor, supo en aquel momento lo que es la pasión compartida. Muchos de sus textos, en verso y en prosa y escritos en todos los períodos de su vida, lo demuestran. Se podría hacer con ellos una antología del amor filial, pleno y finalmente frustrado. A su primer poema, «A mi querida mamá», escrito a los siete años, le hace eco el último escrito en francés, compuesto poco antes de morir y también dirigido a su «mamá, mamá» por quien es siempre «tu hijo / crecido / y lleno de lágrimas y dudas». Pessoa había perdido a su madre diez años antes.

Aunque a su madre la quería con locura, parece que el pequeño Fernando amaba también a su padre, sin duda de forma más

distante, más razonable. Se parece más a él que a ella, física y moralmente. A menudo experimentará por sí mismo, como Michaux, episodios de su padre. Éste, simple funcionario, crítico musical en un periódico, no se sintió plenamente realizado; sin embargo, era inteligente, culto, sensible a la belleza. Sin duda, fue su modelo. Pero su madre fue su apoyo y su refugio. Se puede decir que el «espíritu de desasosiego» que inspira la parte esencial de su obra lo heredó de su padre, pero que la sólida posesión del instrumento verbal que le permitió expresarlo con incomparable fuerza se la debe a su madre. Según todos los testimonios, Maria Magdalena tenía dotes excepcionales. Se dice que había recibido la educación que se destinaba a los hombres: sabía latín y alemán y hablaba y escribía perfectamente en francés y en inglés. Poseía una vasta cultura literaria, musical y artística. Hasta componía poemas. La familia contaba con otra mujer ilustrada: Maria Xavier Pinheiro da Cunha, tía de Maria Magdalena (era hermana de su madre). También escribía poemas, mejores que los de su sobrina. Ejercerá una gran influencia sobre Fernando, cuya vocación poética surgió muy precozmente.

Pessoa parece haber reconocido en el espíritu del desasosiego paterno la marca de su ascendencia judía. Él se define como «una mezcla de judíos e hidalgos» (*fidalgos*). Uno de sus antepasados judíos es muy conocido: Sancho Pessoa, perteneciente a una familia judía obligada a convertirse por orden del rey Manuel I a finales del siglo XV, bajo pena de expulsión, fue condenado severamente por la Inquisición en 1706 acusado del delito de «judaísmo», o sea, de practicar clandestinamente la religión judaica. El más ilustre de los *fidalgos* es el capitán José de Araújo e Sousa, quien legó a la familia Pessoa su escudo de armas, que el propio poeta dibujará con orgullo.

Las dos familias, la paterna y la materna, que legaron a su retortorio rasgos de carácter muy diferentes, provenían de horizontes también distintos. Los Pessoa, originarios de Coimbra, se distri-

buyeron a lo largo de generaciones por el norte y el sur de Portugal y acabaron estableciéndose en Tavira, en la región del Algarve. Nunca se movieron del continente. La familia materna de los Nogueira, por el contrario, es insular, con los rasgos específicos que implica tal condición (pensemos en los corsos o en los sicilianos del Atlántico). Los antepasados de Maria Magdalena se habían establecido desde hacía tiempo en las dos islas principales del archipiélago de las Azores, Terceira y San Miguel. Pertenecían a la clase dirigente: propietarios de tierras, magistrados, altos funcionarios. El abuelo materno, Luís António Nogueira, acabó su carrera con un puesto importante en la metrópoli. Se dice que la propia Maria Magdalena se trató siendo niña con el príncipe heredero, que era su compañero de clases. Su hijo nunca se sintió verdaderamente un hombre de pueblo.

Los portugueses llevan habitualmente al menos dos apellidos, de los cuales uno suele ir precedido por la partícula *de*, que carece de valor nobiliario. El matronímico precede al patronímico. Así, el padre de Fernando se llamaba Joaquim de Seabra Pessôa. El nombre de soltera de la madre era Maria Magdalena Pinheiro Nogueira, al cual añadió, tras su matrimonio, el apellido Pessôa. Habitualmente, y siguiendo la costumbre portuguesa, se la llamará dona (abreviado en D.) Maria Magdalena. En el acta de bautismo el recién nacido recibe los nombres de Fernando António Nogueira Pessôa, con acento circunflejo en la o. A los veintiocho años, el 4 de septiembre de 1916, anuncia a su amigo Côrtes-Rodrigues: «Voy a imponer un gran cambio a mi vida: suprimiré el acento circunflejo de mi apellido». Su segundo nombre de pila se debe a que nació un 13 de junio, día de san Antonio, patrón de Lisboa, que se celebra cada año con grandes festejos populares: desfiles, cantos, bailes y sardinas asadas en las calles y las plazas, como en el barrio viejo de Alfama.

Para un experto en astrología como llegará a serlo Pessoa, hasta tal punto que pensará en dedicarse a ello, y para el ferviente

aficionado a la numerología que decía ser, nacer el 13 de junio de 1888 a las 15 horas y 20 minutos, bajo el signo de Géminis, tiene su sentido. A lo largo de su vida hizo centenares o quizá miles de horóscopos: de parientes, amigos, de personajes históricos (Napoleón, Victor Hugo, Shakespeare, Don Sebastián, Chopin), de sus heterónimos, hasta de entidades como Portugal o la república. Evidentemente, a menudo se planteó su propio destino. Como no estaba seguro de su hora de nacimiento, por diferencias de minutos, hizo varias series de cálculos, suponiendo, por ejemplo, que había nacido diez minutos antes o después de lo que le habían dicho. Un especialista portugués, Paulo Cardoso, rehaciendo dichos cálculos, llegó a la conclusión de que, conforme al razonamiento de Pessoa y aceptando que nació a las 15 y 22 en lugar de a las 15 y 20, la fecha de su muerte debería establecerse para el 30 de noviembre de 1935, es decir, el día en que efectivamente se produjo.

* * *

Cuando nació el poeta, la casa de los Pessoa albergaba, aparte de a los padres y dos sirvientas, a otro personaje, original y molesto: la abuela paterna, viuda del general Joaquim de Araújo Pessoa, antiguo combatiente del bando «liberal» durante la guerra civil de principios del siglo XIX entre los «miguelistas», partidarios de la monarquía absoluta, y los enemigos del rey Miguel. Dona Dionísia de Seabra Pessoa, con su presencia y su ejemplo, desempeñó un papel importante en la infancia del poeta. Fue el hada mala inclinada sobre la cuna al lado del hada buena. La internaron en distintas ocasiones. Cuando no sufría crisis, su comportamiento con el niño era más o menos normal, pero durante los episodios de demencia se mostraba muy agresiva con su nieto, a quien seguramente no reconocía.

Se conservan muchas fotos de la abuela Dionísia, todas hechas durante su vejez. Tiene una cara y una mirada extrañas. Vivirá

hasta 1907, y Fernando, a su vuelta de Durban, y ya adolescente, ocupará su habitación. Esta imagen de la locura, que seguramente lo aterrorizaba en su primera infancia, más tarde lo obsesionó e inquietó. Para él era una manifestación de su propia alienación mental o, en el mejor de los casos, la amenaza potencial y constante de una tara hereditaria, como una deuda aplazada, un desafío del destino. En su madurez practicó la introspección y quiso ser examinado por psiquiatras para saber si la enfermedad mental sólo lo acechaba o era ya un hecho. Toda una parte de su obra, sea en prosa o en verso, es una meditación sobre la grandeza trágica de la locura.

A pesar de la abuela, los cuatro años y medio que van desde su nacimiento hasta la enfermedad de su padre constituyen un remanso de pura dicha. Al menos, ése es el recuerdo que conservará de esa época. Su obra está plagada de fugitivas imágenes de ese pasado irremediabilmente perdido: el tiempo «en que le festejaban por el cumpleaños» y «nadie había muerto»¹, cuando el pequeño veía a su madre tocar el piano «con esas manos cuya caricia ya no volverá a mimarle»² y la vieja tía dona Maria «tenía la costumbre de adormecerle cantando Nau Catrineta o Bela Infanta...»³. Quizá, al evocar su infancia, mezcla los recuerdos de los primeros años en la plaza de San Carlos con estancias posteriores en casa de sus tías en Pedrouços, al oeste de Lisboa. Y, sobre todo, como él mismo sospecha, su memoria afectiva transfigura esta infancia perdida. En una carta «a un poeta» (se trata del brasileño Ronald de Carvalho) fechada en 1914, tras evocar con emoción su primera infancia, reflexiona: «Escribo y divago y me parece que todo esto fue verdadero. Mi sensibilidad está tan a flor en mi imaginación que casi llego a llorar y vuelvo a ser el niño feliz que nunca

¹ FPA, p. 130.

² O, I, p. 216.

³ O, IV, p. 89.

fui...»⁴. Todo Pessoa está ahí, en esos juegos de imaginación y de memoria. Hacia el final de su vida lo resumirá en este corto poema:

Cuando era niño
sólo viví, sin saberlo,
para tener hoy
esta *reminiscencia*.

Es hoy cuando siento
lo que fui.
Mi vida pasa, hecha
con lo que miento.

Pero en esta prisión,
libro único, leo
la impersonal sonrisa
de quien fui alguna vez⁵.

Luego veremos las implicaciones de lo que aquí significa esa «impersonal sonrisa». La infancia de un poeta es una hibernación o una rumia. Como dice Michaux, «sueña con la permanencia, con una perpetuidad sin cambios», atento sólo a ese «secreto que conserva desde su primera infancia y que sospecha que existe en algún lugar».

A Fernando, excepcionalmente precoz, le interesaban ya las letras, según dicen, a los ocho meses. Sin otra maestra que su madre, sabía escribir a los cuatro años. Parece que de este período data su primera experiencia de desdoblamiento de la conciencia que domina su obra. Se produce en dos etapas: el exceso de autoconsciencia primero y la dispersión del yo después. Un poema de 1927 evoca la sorpresa del chico que, entreteniéndose con un juguete cualquiera, descubre de golpe que *yo* es Otro:

⁴ PP, p. 139.

⁵ O, I, p. 199.

Se sintió jugar
y exclamó: ¡Soy dos!
Hay uno que juega
y otro que lo sabe;
uno me ve jugar
y el otro me ve mirarlo⁶...

La otra etapa, posterior, a los seis años, supone la aparición de la primera personalidad distinta de la suya, o sea, la precursora de los heterónimos, el caballero de Pas. «Yo me escribía sus cartas», dirá cuarenta años más tarde, con nostalgia⁷. Este «héroe de seis años» es francés, lo que permite suponer que el niño hablaba y escribía en esa lengua, que su madre le habría enseñado. El apellido Pas no es el sustantivo que designa el paso sino el adverbio de negación. Tal nihilismo resulta algo sorprendente a esa edad. Es lícito preguntarse por el sentido de este episodio. La tendencia a «crear a su alrededor otro mundo, con otras gentes», ¿es el efecto del sentimiento alegre de un desbordamiento existencial que debe ser frenado o la consecuencia del choque afectivo que, al privarlo de amor, genera en el poeta una carencia existencial que deberá colmar? A los seis años ya está inmerso en un proceso que lo llevará del lado infantil de la vida, el materno, al lado abrupto y helado que jamás volverá a iluminar el sol.

* * *

Bernardo Soares, el supuesto autor de *Libro del desasosiego*, escribe en su diario: «Mi madre murió muy pronto, y no llegué a conocerla»⁸. Sabemos que, por el contrario, Fernando perdió a su padre y no al nacer sino cuando tenía cinco años. La primera vez que lo leí creí ver en semejante afirmación una transposición sin

⁶ O, I, p. 102.

⁷ O, VII, p. 154.

⁸ O, III, p. 37.

mayor trascendencia, como hacen a menudo los novelistas. El *Libro* en efecto, como veremos, tiene una dimensión novelesca. Pero no es así. Esta sorprendente anotación aclara lo que pudo suceder en ese pequeño cerebro a la vez demasiado sensible y demasiado complicado para su edad. El hecho de dar muerte simbólica a su madre —que en realidad murió treinta años más tarde y a la que Pessoa adoró hasta el final— significa que el niño fue consciente en ese momento de que a quien perdía para siempre era a ella. En un poema de 1926, «El pequeño de su mamá», la transposición es todavía más clara, porque aquí es la madre quien pierde a su hijo. El cuerpo de un joven soldado, que recuerda al «Durmiente del valle», «atravesado por las balas», en la hierba, «yace, muerto, y tiene frío». Mantiene «una mirada ciega en el perdido cielo». Lo llamaban «el pequeño de su mamá», el nombre que Maria Magdalena daba a su hijo⁹.

Tiene razón Gaspar Simões al afirmar que no fue la muerte del padre la que desterró a Fernando del paraíso infantil, sino el consecuente «alejamiento» (la palabra es de Pessoa) de la madre. El padre, Joaquim, cayó enfermo al empezar 1893. La tuberculosis, como a Alberto Caeiro, lo obligó a recluirse en el campo. Deja en Lisboa a su mujer, su madre, su hijo mayor y el menor, que acaba de nacer. Muere a los cuarenta y tres años. Maria Magdalena, casi sin recursos, se ve obligada a mudarse tras haber vendido buena parte del mobiliario. En pleno duelo la familia se instala en un piso menos señorial en un barrio menos elegante, entre el Jardín Botánico y el Parlamento, no muy lejos de la plaza de Rato. Es de suponer que los meses siguientes, ensombrecidos por la muerte del padre y después por la del hermano, se iluminan algo por la presencia constante de la madre, a la que el niño considera definitivamente suya. Pero la joven viuda de treinta y un años conoce, al empezar 1894, a un hombre de apariencia imponente, que al

⁹ O, I, p. 90.

principio le es presentado a Fernando como un «amigo» de la familia. Enseguida se convertirá en el novio y después en el marido de su madre. Es un oficial de la Marina, el comandante João Miguel Rosa, que justo en ese momento es destinado a un puesto diplomático, el de cónsul portugués en Durban, en la provincia de Natal.

Se sabe relativamente poco de este comandante Rosa, pero basta mirar su foto para darse cuenta de que es todo lo contrario de Fernando y de su padre Joaquim: erguido, fornido, un poco barrigudo, con la cara cuadrada, el pelo cortado a cepillo y un bigote altanero «a lo káiser», con las puntas hacia arriba. Podemos imaginar el efecto que causaría en el niño este padrastro demasiado viril. Uno piensa enseguida en el general Aupick, uno de los padrastrós más famosos de la historia de la literatura. Baudelaire casi consigue persuadirnos de que su madre se había casado en segundas nupcias con un bruto, un «cruel y cumplidor militar del Imperio». No hay datos que nos hagan pensar que el comandante Rosa fuera un mal hombre ni que su joven hijastro lo odiara. Parece haber asumido su papel de padre sustituto muy conscientemente y hasta con bondad. Baudelaire y Pessoa, que vivieron en la misma época de su vida idéntica experiencia de un alejamiento de la madre, reaccionaron de modo diferente. Pessoa es más soñador que belicoso. Se encierra en sí mismo en vez de rebelarse. Pero poco nos importa la relación que en definitiva estableciera con su padrastro, e incluso con su madre. Lo que querríamos saber es hasta qué punto influyó ese trauma afectivo sufrido a los siete años en el bloqueo de la consciencia que más tarde dará a su obra su tono propio: la abstracción de los sentimientos y las sensaciones, la plenitud vacía, la ausencia de sí mismo y del mundo, la estética del recogimiento y la blancura, etc. «Para crearme, me he destruido», dice el narrador del *Libro del desasosiego*¹⁰. «Me he exteriorizado tanto dentro de mí mismo que en mi interior sólo existo exterior-

¹⁰ O, III, p. 37.

mente.» Quizá, después de todo, este proceso de autodestrucción creadora ya estaba secretamente implícito en Pessoa desde entonces.

El comandante Rosa no espera a casarse para asumir su cargo. Parte en julio de 1895 y se casa por poderes con Maria Magdalena en diciembre. Lo representa su hermano, el general Henrique Rosa, del que se volverá a hablar en el libro. Es un militar extraño, que se parece menos a su hermano João Miguel que al propio Fernando, sobre el cual tendrá una influencia tal vez determinante. Se dice que Henrique Rosa, bastante bohemio y un poco borrachín, es el primer poeta «de carne y hueso» que vio Pessoa. A él se le atribuye el honor de iniciar al adolescente en la poesía portuguesa moderna. De momento, la cuestión que se plantea en julio de 1895 es la suerte que correrá el niño de siete años. Se convino que Maria Magdalena partiese enseguida una vez casada. ¿Debía llevarse a su hijo o confiárselo a su tía Maria Xavier Pinheiro da Cunha, la que escribía poemas y cantaba canciones? Su marido, «tito Cunha», era un buen hombre al que todos estimaban —incluido su sobrino nieto— a pesar de su incultura: se decía que su mujer le redactaba las cartas de negocios y él las firmaba con una cruz. El comandante era más bien partidario de dejar al niño en Lisboa. Maria Magdalena dudaba. Sin duda el pequeño fue consultado. Se puede leer su respuesta en la cuartera redactada el 26 de julio de 1895, a la postre su primer poema conocido. Ese día se acercó a su madre con semblante serio y un papel en la mano, y le pidió que le escuchara.

«A mi querida mamá»

Tierra de Portugal
¡oh querido país natal!
Aunque lo amo de todo corazón
a ti te amo mucho más.

Todo está dicho. El 6 de enero de 1896 la madre y el hijo se embarcan rumbo a Sudáfrica. Los acompaña tito Cunha, pero re-

gresará nada más llegar. Nada se sabe con certeza de este primer viaje, que duró treinta días, salvo que Maria Magdalena sufrió un accidente durante la escala en Madeira; pero la experiencia de la partida y el espectáculo del océano nutrieron para siempre la imaginación del poeta. La «Oda marítima» evoca este desprendimiento del mundo antiguo: el muelle portuario de Lisboa convertido en «una *saudade* de piedra»¹¹. Otro poema de Álvaro de Campos describe el malestar físico y metafísico que en él provoca el viaje y que explica su elección, a su regreso, de una vida sedentaria:

Nunca, por más que viaje, por más que conozca,
al salir de un lugar, al llegar a un lugar conocido o desconocido,
pierdo, al partir, al llegar, y en la línea móvil que los une,
la sensación de miedo, el terror de lo nuevo, la náusea —esa náusea que
es el sentimiento cuando sabe que el cuerpo tiene alma.
Treinta días de viaje, tres días de viaje, tres horas de viaje
—siempre la opresión se infiltra en el fondo de mi corazón¹².

Pero Campos también expresa el deslumbramiento que debió de sentir el niño ante el esplendor de la «vida marítima», que lo llevará más tarde a asumir espiritualmente la herencia de los marineros portugueses:

¡Oh, fugas continuas, idas, ebriedad de lo Diverso!
¡Alma eterna de los navegantes y del navegar! [...]
Flotar como alma de la vida, partir cual voz,
vivir el momento temblorosamente sobre las aguas eternas, [...]
¡Toda la vida marítima! ¡Todo en la vida marítima!¹³ [...].

También es posible intuir un lejano recuerdo de la llegada a Madeira o Durban, en aquel primer viaje, en el poema «Horizonte», perteneciente a *Mensaje*, que evoca el descubrimiento

¹¹ FPA, p. 32.

¹² *Idem*, p. 132.

¹³ FPP, pp. 195-197.

de las costas africanas y asiáticas por Vasco de Gama y sus compañeros:

Línea severa de la lejana costa,
cuando la nave se acerca el acantilado se alza
con todos sus árboles, allí donde la lejanía sólo era nada;
de cerca la tierra se despliega en sonidos y colores [...].

He aquí el sueño: ver las formas invisibles
de la vaga distancia y, por sensibles
impulsos de esperanza y voluntad,
ir a buscar en la fría línea del horizonte
el árbol, la playa, la flor, el pájaro, la fuente,
el merecido beso de la verdad¹⁴.

¹⁴ O, II, p. 129.

Inglaterra en Durban (1896-1901)

Si se toman al pie de la letra las escasas confidencias que hizo Pessoa en su madurez acerca de su lejano pasado, su infancia termina con el primer exilio, en 1896. Lo que en su vocabulario personal denomina «primera adolescencia» (habrá otras dos, una en Durban y otra en Lisboa) parece haber comenzado con motivo de su ingreso en el liceo en 1899. El período intermedio, que va de los ocho a los once años, está oculto bajo un manto de silencio. No sólo es la fase de la que menos habla Pessoa, sino también la menos documentada con datos fehacientes. Durante mucho tiempo tampoco se supo gran cosa de los seis años posteriores, de 1899 a 1905, fecha que marcó el retorno definitivo a Lisboa. Gaspar Simões sólo dedica a este período veinte de las setecientas páginas de su libro. António Quadros, por su parte, lo ventila en apenas dos. Lo que pasó en Durban no le interesa. Vemos a Pessoa desaparecer en plena niñez y reaparecer convertido en un joven. ¿Qué ocurrió entre ambas etapas? Misterio. Lo que más llama la atención de esa estancia en Sudáfrica es que apenas si ha quedado registrada en la memoria del poeta; al menos exteriormente no quedó nada de ella. Hay menos impresiones de África en su obra que en la de Baudelaire, que la conoció de paso y como turista, en tanto que Pessoa vivió allí nueve años. Él, que de vuelta en Lisboa captó atentamente el color del cielo, los cambios de

estación, las escenas callejeras, las casas, el río, a la gente, nada vio, oyó ni sintió en Durban. Él, un apasionado de la política portuguesa y europea, apenas habla de los graves sucesos de los que por fuerza fue testigo en Natal. El 26 de junio de 1899 toda la población de Durban, enfervorizada, se aglutina en el puerto para recibir al nuevo héroe del imperio británico, Winston Churchill, que se había escapado de una cárcel de los bóers y venía a organizar la resistencia. Fue recibido con discursos, música militar y aclamaciones, ante el ayuntamiento, a poca distancia del liceo y el consulado. Pero sin duda el joven Fernando Pessoa no oyó los clamores de la multitud ni tampoco vio ondear en las calles los framboyanes rojos ni los jacarandaes azules, ni mucho menos a la gente, obreros y sirvientes zulúes, extrañamente ausentes de esta África fantasmal. Su única alusión a la situación política africana se halla en un poema escrito muy al final de su estancia en Durban, en 1905, en el cual responsabiliza al primer ministro, Chamberlain, de la guerra con los bóers. Se podría decir que el resto del tiempo vivió como un zombi. Evidentemente, tenía la mente en otra parte. Lo que hoy sabemos de su estancia en Natal lo confirma: su existencia fue puramente intelectual y se desarrolló fuera del espacio y del tiempo. Sin duda le aburrió ese «exilio austral», como dice Marie Bonaparte al referirse a Sudáfrica, país en el que se exiliaría durante la Segunda guerra mundial, describiendo también su «maldita primavera» y sus «pájaros que no cantan». Pessoa no hizo ninguna descripción. Espiritualmente no vivió en Durban, sino más bien en Londres, con Shakespeare, Milton o Blake.

Hubo que esperar a los años sesenta, tres décadas después de su muerte, para saber algo más de su etapa africana. Armand Guibert, cuando preparaba su estudio del poeta, que publicó en 1960 en la editorial Seghers, había llevado su profesionalidad hasta el punto de viajar a Durban para investigar esta enigmática infancia, pero fue en vano. La estancia allí del portuguesito no había dejado ninguna huella. Puesto que Pessoa había olvidado Durban, Durban le pagaba con la misma moneda. Gaspar Simões, algunos años antes, se había limi-

tado a escribir al cónsul portugués, el señor Matias, lejano sucesor del comandante Rosa, que le proporcionó algunos documentos de desigual interés. Pero a Maria de la Encarnação Monteiro, profesora en Coimbra, mientras analizaba «la influencia inglesa en la poesía de Pessoa», se le ocurrió acudir al director del liceo (*High School*) donde el poeta había estudiado. De golpe, algunos profesores, al enterarse de que un portuguesito que había sido su alumno medio siglo antes se había convertido en un hombre célebre en su país, se interesaron por el caso. Entre ellos destaca un hombre sorprendente, Hubert D. Jennings, cuya vida es una novela y cuya relación con el recuerdo de Pessoa constituye una larga historia de amor.

Me encontré con Jennings en el ya mencionado coloquio de Nashville. Tenía ochenta y siete años. Los números, en los que el poeta astrólogo tenía una fe supersticiosa, parecían predestinar a ambos a coincidir siempre a destiempo. Nacido en Londres en 1896, el año en que Pessoa llegó a Durban, emigrado a Natal durante la Primera guerra mundial, nombrado profesor del liceo, Jennings lo abandona definitivamente en 1935, año en que muere aquel a quien dedicará el final de su vida y del cual, hasta entonces, no había oído hablar. Mientras recopilaba datos con objeto de publicar una historia del colegio (*The Durban High School Story*), se topó en los archivos con la fascinante figura de Fernando António Nogueira Pessôa, de cuyo destino póstumo había sido ya informado por la señora Monteiro. Quedó deslumbrado por ese adolescente genial, muerto hacía ya treinta años. Lee sus poemas en francés, traducidos por Armand Guibert. Para poder leer los textos originales, aprende portugués por su cuenta. Prepara una tesis doctoral, que presenta en Inglaterra cuando tiene más de ochenta años y que resume en un libro redactado en portugués y titulado (ya veremos por qué) *Los dos exilios*, publicado en 1984.

El memorable encuentro de Nashville había sido organizado por otro hombre apasionado, Alexandrino E. Severino, que tenía tres patrias (Portugal, Brasil y Estados Unidos) y ocupaba la cáte-

dra de literatura portuguesa en la Universidad Vanderbilt. Se consagró durante años, junto con Jennings, al estudio de la etapa africana de la vida de Pessoa. Su tesis, presentada en 1969 y convertida en libro en 1983 (*Fernando Pessoa en Sudáfrica*), es la obra más sistemática y completa sobre el tema. Él y su colega británico constituyen las fuentes en las que me baso para ilustrar la crónica de esos nueve años. Con todo, ninguno responde a las preguntas que pueden plantearse sobre el desarrollo físico y mental del adolescente antes, durante y después de la pubertad ni sobre las relaciones con su familia, salvo que, según todos los testimonios, era extremadamente cariñoso con sus hermanos y hermanas, nacidos durante su estancia en Sudáfrica. Las informaciones recogidas por Jennings y Severino cubren sólo tres aspectos de su vida en Durban: su rendimiento escolar, sus actividades personales e intelectuales (lecturas, primeras tentativas literarias, primeros poemas, juegos) y sus relaciones con los profesores y alumnos del liceo. Ambos investigadores se ocuparon también de situar esta adolescencia en su marco geográfico e histórico, sobre el cual el poeta guardó silencio. Los dos comenzaron por ahí.

D'Urban, así llamada en honor de un gobernador de la colonia del Cabo de Buena Esperanza, más tarde rebautizada Durban, es la ciudad más importante de Natal, cuya capital administrativa es Pietermaritzburg. Tiene actualmente cerca de un millón de habitantes; en 1896, cuando llegó Pessoa, contaba sólo treinta mil. Nueve años más tarde, cuando Pessoa la abandona, la población era de sesenta mil habitantes. Era todavía una ciudad de pioneros en rápida transformación. Se extendía un poco caóticamente a lo largo de la costa, dominada por la mole del Bluff, una colina que, según dicen, se asemeja a la espalda de un hipopótamo, entre la selva y el océano («Índico, el más misterioso de los océanos todos», dirá Álvaro de Campos)¹. El puerto, entonces todavía de arena, será años más tarde acondicionado para recibir grandes navíos.

¹ FPP, p. 198.

En esa época, Durban es una ciudad inglesa. Natal, colonia británica, goza de cierta autonomía desde 1894, pero se solidariza con la metrópoli en la guerra contra los bóers (1899-1902). Tras la victoria se unirá a las restantes provincias (El Cabo, Orange y Transvaal) en la Unión Sudafricana, miembro de la Commonwealth. Casi todos los europeos son ingleses y conforman la mitad de la población. Esta proporción es muchísimo menor en la actualidad. La burguesía inglesa de industriales y comerciantes es, según declara Gaspar Simões por boca de su informante portugués, «inculta, vulgar, mediocre, incomparable, por ejemplo, a la clase media francesa». Jennings, más escéptico con respecto a la sociedad francesa, replica que esa burguesía de Durban, que él conoció, se parece mucho a la del Havre, tal como la describe Sartre en *La náusea*, lo que equivale a decir que muchos de esos mercaderes, banqueros, fabricantes y armadores, con cuyos hijos se codeaba Pessoa, son, recurriendo al lenguaje sartreano, unos «cochinos».

La lengua, el estilo arquitectónico, los nombres de las calles, las instituciones, las costumbres, los cultos religiosos y, desde luego, la enseñanza, todo en Durban es inglés. El pequeño Fernando Pessoa, que, según parece, no sabía inglés cuando llegó, lo aprende sumergiéndose repentina y totalmente en el ambiente. Sus padres lo inscriben enseguida en un colegio católico de enseñanza primaria regido por unas monjas irlandesas, la Convent School, situado en la calle principal, la West Street, así llamada no por su orientación geográfica sino en memoria del primer gobernador de la colonia, Martin West. En tres años completará cinco cursos, de modo que al empezar la enseñanza secundaria sacará a sus compañeros dos cursos de ventaja. Poco más se sabe de su etapa escolar, pero es digna de destacarse su increíble capacidad de aprendizaje. Se debe, sin duda, a sus aptitudes innatas, pero también, quizá, a los conocimientos básicos y la gimnasia intelectual que ya le había inculcado su madre, que parece haber sido una notable pedagoga. ¿Siguió ella desempeñando esta tarea en Durban, pero ahora en inglés? Era muy capaz. Lo que es seguro es que entre los ocho y los

nueve años Pessoa domina completamente el inglés, que será, durante diez años, su lengua de trabajo intelectual y de creación literaria.

Mucho se ha dicho acerca del papel del bilingüismo en la génesis de su obra. Jorge de Sena sostiene que durante toda su vida Pessoa pensó en inglés y escribió en portugués; ése sería el secreto de su estilo inimitable, tanto en verso como en prosa. Otros defienden casi lo contrario: el portugués, lengua materna, en sentido estricto, le resultaba más natural que el inglés, lengua adquirida, de la cual tenía una práctica sobre todo libresca y que hablaba y escribía, según su antiguo condiscípulo Ormond, casi demasiado bien, «con un estilo académico». Jennings resume su opinión con una frase tajante: «Para Pessoa, el inglés era la lengua del intelecto, y el portugués, la lengua del corazón». El propio Pessoa, mucho más tarde, haciendo el elogio de Babel y del bilingüismo, propondrá otro reparto en su profecía del «Quinto Imperio», que será el reino de la cultura: «Se utilizará el inglés como lengua científica y general, y el portugués como lengua literaria y particular. Para aprender, se leerá en inglés; para sentir, en portugués. Para enseñar se hablará en inglés; para expresarse, en portugués».

Todos estos juicios, incluido el suyo, no agotan el tema, que por el momento apenas ha sido tratado por los especialistas. Tiendo a pensar que el uso del inglés, en una obra donde predomina el portugués, crea una distancia análoga a la que establecen los heterónimos entre el poeta y el propio Pessoa: se pueden leer *Antinoo* y los *Sonetos* como poemas de un cuarto gran heterónimo, cuya «máscara» no es un nombre sino una lengua. Conviene añadir sin embargo que ambas lenguas le son igualmente consustanciales, hasta el punto de que a veces, escribiendo sus borradores en prosa, pasa de una a otra, sin advertirlo².

* * *

² Cfr. O, VIII, p. 389.

Fernando entra en el liceo el 7 de abril de 1899, cuando todavía no tiene once años. De esta fecha data, como se ha dicho, el comienzo de su «primera adolescencia». En lugar de ser inscrito en primer año (*Form I*), empieza sus estudios secundarios directamente en segundo (*Form II*), que corresponde aproximadamente a una clase de 8.º de EGB (o 2.º de la ESO) en un colegio español. Sus compañeros tienen trece años. Sus éxitos escolares llevaron al director a hacerle estudiar tres cursos en dos años. En junio de 1901 pasa brillantemente el *School Higher Certificate Examination*, examen de fin de estudios del primer ciclo, que da acceso al segundo ciclo de dos años.

Es fácil reconstruir esta primera parte de la escolaridad secundaria del joven Pessoa gracias a los documentos administrativos encontrados en los archivos del liceo. Jennings reproduce, en facsímil, algunos de ellos en su libro. Los boletines semestrales de los profesores sólo contienen altas calificaciones y apreciaciones muy halagadoras en todas las asignaturas; *excellent, brilliant, very good, entirely satisfactory*, etc. Cabe señalar que el joven alumno, en ese momento (no será siempre así), rinde tanto en letras e idiomas como en ciencias. A veces obtiene sus mejores notas (96 sobre 100) en *Euclid* (geometría). Su conducta es también *very good* o *excellent*. Ya el primer año obtiene el premio de fin de curso: se trata de un hermoso libro, *Rome from the earliest times to the end of the Republic*. Al año siguiente recibe el premio de francés: esta vez *The Fairy Queen*. Su compañero de mesa, Geerds, cuenta que sus compañeros ya estaban acostumbrados a verlo acaparar los primeros premios.

En sus boletines figura un espacio en blanco, el destinado a «instrucción religiosa». La Durban High School, a diferencia de la Convent School, es un establecimiento público, en el cual sólo está representada la Iglesia anglicana. ¿Recibía el adolescente clases de catecismo, fuera del liceo, con un sacerdote católico? Se sabe que había recibido la primera comunión a los ocho años, en el co-

legio de monjas, y que se había confirmado a los diez años. Se ignora si perseveró en la práctica religiosa. Aunque su vida «interior» en esa época está bien documentada, nada se sabe acerca de sus relaciones con la Iglesia. ¿Fue entonces, o quizá más tarde, cuando perdió la fe? Desde luego fue durante su estancia en Durban cuando se produjo la ruptura que le hará decir, mucho más tarde: «Sólo hay dos clases de estados del alma que hacen que la vida sea digna de ser vivida: la noble alegría de tener una religión y el noble dolor de haberla perdido. El resto es sólo vida vegetativa»³.

* * *

Maria José de Lancastre en su *Fotobiografía* reproduce cierto número de imágenes que ilustran el relato de la temporada que pasó el poeta en Sudáfrica: vistas de Durban, del edificio de West Street donde se encuentra el consulado portugués, del *cottage* que habita la familia Rosa, de la Convent School y de la High School; retratos del niño, sus padres, hermanas, profesores, del director. Dos de estas imágenes me hacen pensar más que otras: el retrato de Fernando cuando cumplió diez años, el 13 de junio de 1898, y el del *headmaster*, mister W. H. Nicholas.

Gaspar Simões, que conocía la foto del cumpleaños, la describe con todo detalle insistiendo sobre el aspecto «enfermizo», la mirada «desafiante» y la «sonrisa triste» de Pessoa cuando inicia su primera adolescencia. Hay algo de verdad en sus apreciaciones, pero lo que más me llama la atención, en la medida en que se puede leer algo en una cara o un cuerpo, es la belleza de ese pequeño ser y la calma infinita —la calma del infinito— que se desprende de su postura, por otra parte convencional, y de la expresión un tanto angustiada de sus rasgos. No hay rastro del nerviosismo que se adivina en las fotos de la madurez, de esa cierta crispación en la

³ O, VIII, p. 424.

actitud y el movimiento de las manos, con las que parece no saber qué hacer. El aire de principito de este niño superdotado debía de resultar fascinante para un adulto.

En las miles de páginas escritas por Pessoa, el nombre de W. H. Nicholas no se menciona ni una sola vez. Sin embargo, hoy todo nos inclina a pensar que este hombre tuvo sobre él más influencia que nadie, aún más incluso que Sá-Carneiro. Mister Nicholas daba clases de latín en el establecimiento que dirigía y, sin duda, marcó profundamente a su joven alumno más como maestro que como director. Pero cabe suponer que no separaba claramente ambas funciones. Era un pedagogo totalmente comprometido con su tarea, que consistía en formar a hombres que fueran a la vez espíritus cultivados, perfectos *gentlemen* victorianos y ciudadanos británicos.

Conocemos un poco a mister Nicholas por los testimonios de profesores y alumnos, y también por el texto del discurso pronunciado en la ceremonia de despedida por su jubilación en 1909, tras veinticinco años de servicio. Era considerado, según Jennings, como el mejor director y el mejor profesor de letras de toda la provincia. Había hecho de su liceo, poco más que una «escuela rural irlandesa» cuando se hizo cargo de él, el más prestigioso establecimiento escolar de Sudáfrica. Autoritario en el ejercicio de sus funciones pero de trato agradable al margen de ellas, prodigiosamente culto, le cegaba por encima de todo la pasión y casi la superstición del latín, sin el cual no concebía que pudiera hablarse de verdadera cultura. Lo que más influyó en Pessoa fue este ambiente de latinidad. Dado que Nicholas juzgaba a sus alumnos por su capacidad de manejar la prosa y el verso latinos, debió de sentirse especialmente satisfecho por el trabajo del joven portugués, cuyas notas en esta asignatura se acercaban al máximo.

Es lícito preguntarse por qué Nicholas, que daba también griego, no estimuló a Pessoa a seguir sus clases, que eran optativas. Pero Nicholas parece haberle transmitido, a través del latín, el es-

píritu de Grecia, que encarnarán luego los heterónimos «paganos». Todos los especialistas coinciden en señalar que Nicholas es el modelo de Ricardo Reis, poeta epicúreo que canta la serenidad artificial de la consciencia libre de angustia por la aceptación de la huida del tiempo, de la evanescencia de las cosas y la brevedad de la vida, lo que le permite apreciar el sabor exquisito del instante que pasa.

En uno de los escasos retratos que se conocen del *headmaster* Nicholas, éste aparece en tres cuartos, con la cabeza muy derecha, la nariz fina, la mirada franca, el pelo ya blanco y el bigote gris bien cortado, no a la prusiana, como el del comandante Rosa, sino al estilo de un *gentleman* inglés. Parece llevar toga. Tiene unos cincuenta años. ¿Es viudo o divorciado? No aparece su mujer, pero otra foto representa a su hija Vera, ya casi adulta, a punto de montarse en una bicicleta en el patio del liceo. ¿La vio Fernando, la miró, la deseó? Más bien lo imagino fascinado por su padre, su maestro, porque mister Nicholas está imponente en ese retrato.

Es tentador imaginar la novela de la relación con su alumno a partir de los datos que se poseen. Nicholas también era de origen ibérico, sin duda castellano, y, según dice un antiguo alumno, respondía al prototipo meridional, lo cual no se advierte en la fotografía. ¿Contribuyó esta afinidad a aproximar a maestro y alumno? ¿No resulta absolutamente normal que un adulto inteligente y culto prefiera a un niño superdotado antes que a sus camaradas, mayores y sin duda más torpes que él?

Se dice que el *headmaster* quería inculcar a los jóvenes a su cargo el *self-control*, esta aptitud para reprimir las emociones, esta decencia indispensable para cualquier *British gentleman* que se precie. ¿Recurría a los castigos corporales típicos de la educación inglesa? Nada permite asegurarlo. No puedo dejar de pensar, no obstante, que la alianza entre un sincero afecto y una extrema severidad que ostentaba el maestro pudo turbar a un adolescente de imaginación ya desordenada, hasta el punto de provocar las des-

viaciones que el poeta de *Antínoo* y «Oda marítima» confesaría más tarde («Obligadme a que me arrodille ante vosotros! [...] ;Cebad sobre mí todo el misticismo mío por vosotros!»)⁴.

Quizá sin advertirlo, el señor Nicholas agobió al joven Pessoa, ralentizó su completo desarrollo, puso freno a su virilidad. Pero favoreció la eclosión del poeta, abriéndole a un inmenso campo de pensamientos, emociones, imágenes, sueños y fantasmas donde edificaría su auténtica morada. Un antiguo alumno recuerda una clase en la que todos, hechizados, escuchaban al maestro hacer malabarismos con la cultura universal, «yendo del *Fedro* de Platón al Evangelio de san Juan para acabar en Shakespeare y arrojar una luz deslumbrante sobre la oculta belleza de los textos que leíamos». Se supone que debía aconsejar a su alumno favorito para satisfacer su bulimia de lecturas, aunque durante este primer ciclo de estudios, que termina en 1901 con el ya mencionado *School Higher Certificate Examination*, Fernando dispone de menos tiempo libre del que tendrá poco después. Las escasas confidencias sobre sus lecturas a esta edad son contradictorias. Dice que en aquel tiempo se complacía en la lectura de cuentos fantásticos: «Lo que me interesaba era lo inverosímil». Pero el libro que cita como el más fascinante en ese período de su vida es *Los documentos póstumos del club Pickwick*: «Mister Pickwick es una de las figuras sagradas de la historia [...]. Leer a Dickens es proporcionarse a uno mismo una visión mística, sin nada que ver con la visión cristiana del mundo. Es la antigua alegría báquica de poseer el mundo, aunque sea fugazmente, de experimentar la coexistencia y la plenitud humana». Pickwick, según se ve, supuso para él lo que para nuestros niños el gato con botas, los tres mosqueteros o Blancanieves. Pero, curiosamente, Dickens es también un místico pagano, modelo —como Nicholas— de Ricardo Reis y Alberto Caeiro.

⁴ FPP, pp. 210-211.

Había en el programa del examen una antología de poetas ingleses. Sería interesante saber cuáles escogió para su placer personal, a cuáles amó, releyó e imitó. Sin duda conocía bien a los poetas de la época isabelina y a los románticos. De no ser así no se entendería que haya podido escribir en mayo de 1901, con doce años y medio, los dos poemas, ya muy elaborados, que los biógrafos y críticos consideran como sus primeros intentos de versificación en inglés. No creo que se trate de verdaderos inicios. No es verosímil que no haya escrito nada durante cinco años, después de la cuarteta en portugués dedicada a su madre, en 1896, ni que haya podido alcanzar la maestría que atestiguan los poemas ingleses de 1901 sin haberse ejercitado largamente con anterioridad.

«Separated from thee» es una elegía sobre el tema de la ausencia de la amada, estructura por una frase recurrente: «Jamás te olvidaré». Se le han descubierto afinidades con un poema de juventud de Shelley, «To the queen of my heart». Pero ya hay en este poema, más allá del convencional sentimiento amoroso, un tono de saudade típicamente pessoana. Nada se sabe de las circunstancias, si las hubo, que lo inspiraron. Me pregunto si no habrá sido fechado erróneamente y si no se tratará más bien de una oda fúnebre a la memoria de su hermanita Magdalena, muerta en junio de 1901.

El otro poema, «Anamnesis», recogido más tarde en *The Mad Fiddler*, es mucho más sorprendente todavía. Resulta difícil creer que se trate de la obra de un autor tan joven (el manuscrito, por otra parte, carece de fecha). A pesar de que son evidentes las influencias de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII y de los prerrafaelistas, aunque el título platónico haya sido añadido con posterioridad, la originalidad mental que plasma el poema llega a conmover. Todo Pessoa está ya ahí, en esa inaccesible belleza «tal que resulta difícil de soñar», en esos «senderos inmemoriales», en esas flores «prenatales» que recuerdan «mi vida perdida antes de Dios», en esa «infancia antes del Día y la Noche...»⁵. Poema del

⁵ O, VIII, p. 173.

exilio espiritual y de la ausencia absoluta, anuncia lo que será, en la teología de Pessoa, «el más allá de Dios». Leyéndolo se comprende que el descubrimiento de los simbolistas franceses, algunos años más tarde, en la «tercera adolescencia», supuso para él no tanto una revelación como una confirmación de sus intuiciones. El poeta de doce años parece saber adónde va, guiado por la luz de los «faros», los poetas «creadores de civilización», como dirá de Shakespeare.

* * *

En junio de 1901, al terminar su *Form IV*, que remata el primer ciclo de estudios, pasa el examen del *School Higher Certificate Examination*, de carácter nacional y organizado por la Universidad de El Cabo. Sobre 700 candidatos, figura entre los cincuenta primeros y obtiene la calificación de Bien (*first class*). Pero obtuvo, como siempre, excelentes notas en latín y francés, mientras que en inglés y matemáticas suspendió. Debíó de considerar este resultado como un fracaso a medias.

Una vez finalizada esta primera etapa del curso escolar, se tomará unas largas vacaciones. ¿Lo ha arreglado el cónsul João Miguel Rosa de manera que el final del ciclo escolar de su hijastro coincida con el permiso que le corresponde tras cinco años en Durban? El primero de agosto de 1901 toda la familia Rosa, compuesta por la madre, el padrastro, la hermanita Henriqueta (de cuatro años), el hermanito Luís Miguel (de un año), se embarca rumbo a Lisboa. El barco transporta también los restos de la otra hermanita, Magdalena, que acababa de morir, a los dos años de edad, lo cual da al viaje cierto carácter fúnebre. Fernando volverá a Durban trece meses después, en septiembre de 1902.

Interludio portugués (1901-1902)

Este año de descanso en Portugal, entre dos períodos de estudio en Natal, incomoda a los biógrafos. Hay pocos documentos y testimonios que acrediten cómo empleó Pessoa su tiempo. Más escasos todavía son los recuerdos del propio poeta. En cualquier caso este largo paréntesis intermedio se ajusta mal al esquema de su vida, tal y como se ha intentado contar siguiendo la propia fragmentación que de ella hizo Pessoa en tres etapas sucesivas, sus tres «adolescencias». Las vacaciones portuguesas suponen el punto de unión de las dos primeras adolescencias: ¿fin de una y comienzo de la otra? Este primer retorno a su patria parece ser una especie de ensayo general del otro, que será definitivo. Pero nada, por entonces, autoriza a pensar al adolescente que pasará el resto de su vida en Lisboa. Su hermanito João, que nace durante este año de vacaciones, no volverá nunca a la capital, salvo para estancias esporádicas.

Gaspar Simões dedica un capítulo muy corto a este «interregno portugués». Ángel Crespo lo denomina «entreacto»; otros, «intermedio». Utilizo la palabra «interludio» porque a Pessoa le gustaba y porque da cuenta de una de las características básicas de este año de vacaciones: tiempo libre de obligaciones y castigos durante el cual el joven poeta debió de disfrutar de su libertad y sacudirse

intelectualmente como si fuese un perro al que se libera de la correa. Algo más de un año entero, a esta edad, constituye, en lo que respecta a la formación personal, un largo período. Sería sorprendente que no hubiera dejado en su vida más huella de la que se piensa.

Esta primera experiencia del Portugal «revisitado» es, ante todo, un retorno a las fuentes: peregrinaje familiar, inmersión lingüística, recuperación de un patrimonio cultural en gran parte olvidado, espejo en que un adolescente britanizado recupera de golpe su propia lusitaneidad. Al llegar a Lisboa, vive primero con sus padres en Pedrouços, en un suburbio de la zona oeste, en casa de sus viejas tías Rita y Maria Xavier, que albergan también a la abuela loca, dona Dionísia. Maria, que le profesaba gran cariño en su primera infancia, acaba de perder a su marido, el tío Cunha. Ya se habló de su vasta cultura y de su gran talento poético. Quizá date de este período de duelo un soneto que el sobrino conservó devotamente toda su vida y en el cual la vieja dama, de forma impecable, testimonia con dolor su pérdida de la fe, que «ha convertido al mundo entero en un desierto». Es imposible no relacionarlo con lo que Pessoa escribirá treinta años más tarde bajo la firma de Álvaro de Campos: «Grandes son los desiertos, y todo es desierto»¹.

Parece que la reanudación de la relación con su tía Maria, durante estos meses, resultó fundamental en la evolución de Pessoa. Nacida en la primera mitad del siglo XIX, dona Maria, estéticamente, quedó vinculada al «arcadismo» portugués de finales del siglo XVIII, que une, un poco a la manera del francés André Chénier, el gusto de la sencillez antigua con un sentimentalismo típicamente romántico. El gran poeta de su juventud es Almeida Garrett, una suerte de Musset o Lamartine portugués (la principal calle lisboeta, no lo olvidemos, lleva actualmente su nombre). Probablemente gracias a su tía, y durante su estancia en Pedrouços, el

¹ FPA, p. 134.

adolescente descubre toda esa fachada de la cultura de su país, y esta revelación le proporciona la llave para acceder a un vasto dominio que, en cierto modo, será definitivamente el suyo diez años después. En todo caso, en esas vacaciones de 1901-1902 vuelve a escribir en su lengua materna. Durante mucho tiempo, de su producción poética de este período sólo se conocía la elegía «Cuando ella pasa», fechada el 5 de mayo de 1902. En ella evoca, como en «Separated from thee», una figura femenina amada a la que la muerte convierte en «un ángel del cielo». Este detalle permite pensar que se trata de su hermanita recién desaparecida. Pero quizá estaba realmente enamorado de una joven y la muerte sea en el poema una metáfora de la separación. Lo que llama la atención en este poema impecablemente clásico, cuya lectura, hasta fecha reciente, quedaba restringida a una versión muy abreviada, es un sentimiento ciertamente sincero que se expresa por medio de lo que luego Pessoa denominará una «ficción». Por ejemplo: un cristal tapado por la nieve descrito por un poeta que probablemente nunca haya visto la nieve. Hay que decir que este texto estaba destinado a ser puesto en música, lo cual no sorprende en un poeta cuyo ideal, al menos al escribir las elegías del *Cancionero* o las *Odas* de Reis, será la canción.

Tras una estancia de algunos meses en Pedrouços, otra en Lisboa, en un piso del céntrico barrio de São Bento, y un viaje al Algarve, donde vivieron sus antepasados paternos, Fernando acompaña a su familia a las Azores, de donde es originaria su madre. De estas pocas semanas en Angra do Heroísmo, puerto de la isla de Terceira, aparentemente no conservó imágenes. No hay en su obra más huella de paisajes azorianos que de impresiones africanas. También allí vivió en *otra parte* gracias a sus lecturas, pensamientos, fantasmas y ensueños. Pero hoy sabemos que escribió mucho en ese período. Redacta un «periódico» manuscrito, un *diario*, es decir, cotidiano, del que es a la vez, pero con nombres diferentes, director artístico y literario, gerente y cada uno de los redactores. Esta «publicación» contiene de todo: informaciones,

editoriales, reportajes, anécdotas, cuentos, pensamientos, chistes, juegos (adivinanzas, charadas), pero también poemas. Los sucesivos nombres del periódico, *A Palavra* (la palabra) y *O Parlador* (el hablador, el charlatán), testimonian el gusanillo de la escritura que se ha apoderado de él en esa primavera y ese verano de sus catorce años.

Algunos de los poemas recuperados de esta época llevan la firma de «personalidades literarias», no tan distintas del propio Pessoa como lo serán, a partir de 1914, los verdaderos heterónimos. Su aparición marca una etapa importante en el proceso de disociación que inició con el caballero de Pas: la elegía «Cuando ella pasa» es del «doctor Pancrácio»; «Estatuas», «Enigma» y «Antígona» son de Eduardo Lança, presentado como un poeta brasileño. Pero lo más relevante de esta producción poética juvenil es muy del «propio Pessoa»: un «Ave María» dirigido a su madre, eco lejano de la cuarteta infantil; muchos poemas de amor sin esperanza a una muchacha desconocida; y más que ninguno, quizá, un soneto titulado «Sueño», cuya cadencia introduce el tema que va a configurar una parte importante de su futura obra poética:

A fuerza de soñar sólo he soñado
que en esta vida se sueña hasta despierto,
que en este mundo pasamos la vida soñando.

En junio de 1902, el cónsul Rosa, dona Maria Magdalena y sus tres hijos pequeños se embarcan de nuevo hacia Durban, dejando a Fernando, durante algunos meses, con sus tías. No se sabe nada preciso de este final del período vacacional, cuyo tiempo libre dedicó por completo a leer y escribir cada vez más, a discutir con dona Maria da Cunha y a hacer un balance de ese regreso a su país natal, marcado por el redescubrimiento de su lengua materna, convertida o reconvertida en lengua de creación literaria. En noviembre abandona una vez más su Ítaca particular. En uno de los poemas de *Dos exilios*, de inspiración mallarmeana, escritos

en 1923 y cuyo título empleó Jennings para su propio libro, se menciona un «interludio vernal». La expresión podría hacer clara referencia a esa primavera portuguesa de 1902, durante la cual parecen prepararse, con años de anticipación, las cosechas futuras de este sembrador de sueños.

Años de aprendizaje en Durban (1902-1905)

Entre los siete y los trece años, la existencia de Fernando Pessoa había coincidido en lo esencial con su vida escolar. Lo esperable, a su regreso a Durban, era que se reinscribiera en la High School y continuase sus estudios clásicos con el director Nicholas. Sin embargo, al menos de forma provisional, hará todo lo contrario. No se somete ya a la misma disciplina de trabajo anterior a su viaje a Portugal. A partir de octubre de 1902 sigue los cursos nocturnos de la Escuela Comercial de Durban, lo que le deja mucho tiempo libre durante el día. Lo utilizará para preparar el examen de ingreso en la universidad y para leer, escribir, pensar, soñar y abandonarse cada vez más a las aventuras del espíritu.

Sería interesante conocer las circunstancias y las razones de este cambio de orientación, porque no se trata de un dato puramente anecdótico: está en juego el sentido de todo un destino. Las opiniones de los biógrafos son dispares. Para Jennings, la iniciativa la tomó el propio adolescente, a disgusto en el liceo, donde había vivido en un estado de constante fatiga mental y soportado «malos tratos». Para Crespo, que en esto es de la opinión de Alfredo Margarido, uno de los buenos conocedores de Pessoa, fue su padrastro quien le impuso dejar la rama noble de la enseñanza, la de los estudios clásicos, en favor de unos estudios prácticos más

rentables de forma inmediata. El cónsul Rosa, en efecto, acababa de decidir, junto con su esposa, establecerse definitivamente en Sudáfrica y quería facilitar la integración de Fernando, el cual, a diferencia de sus hermanos, no tenía la nacionalidad británica. Severino, finalmente, propone la interpretación más simple: sabiéndose aventajado en sus estudios, a pesar de su larga ausencia, el brillante alumno del liceo quiso darse un respiro, antes de retomarlos, para ampliar su horizonte. Se interesará por las cosas reales de la vida, sin dejar de explorar su mundo interior.

Todas estas hipótesis encierran sin duda algo de verdad. La elección de la carrera comercial debió de decidirse en común por los padres y el muchacho, y también el hecho de que fuera una medida provisional. No creo que se tratase ni de un capricho del joven ni de una imposición del padrastro o la madre. Supongo que consideraron su excepcional inteligencia y tuvieron en cuenta su estupendo carácter. Este adolescente solitario, sumido en sus pensamientos, era un buen hijo y un buen hermano. Excluyo de todo punto la posibilidad de que se esgrimiesen argumentos de tipo puramente material. Pessoa tenía ya una idea muy elevada de su vocación y su destino como para prever un futuro a tan corto plazo. Para quien, en su momento, pretenderá ser un «creador de civilización», estudiar un poco de contabilidad y dactilografía no podía ser su objetivo. Pero es verdad que el cónsul Rosa demostró gran lucidez: la carrera universitaria de un joven portugués exiliado en tierras británicas se frustrará, como veremos, precisamente por ser extranjero. Y, en definitiva, hay que admitir, como hacen sus biógrafos, que los conocimientos técnicos adquiridos en la Escuela Comercial le serán de gran utilidad en la única actividad profesional que desempeñó durante veinte años: de hecho acabará siendo especialista en correspondencia comercial internacional hasta convertirse en un teórico de la materia. Fundará en 1926 una *Revista de comercio y contabilidad* en la que publicará artículos sobre temas tales como «la esencia del comercio», «la redacción de cartas a los bancos y a las sociedades anónimas», «gestión, monopolio y libertad», etc.

La Durban Commercial School, de la que fue alumno entre 1902 y 1903, no es un establecimiento público prestigioso como la High School. Es una escuela privada establecida en un piso y que imparte cursos nocturnos a cargo de unos profesores más o menos calificados. En esta época, el director, que imparte las principales asignaturas de comercio y que resulta, por lo tanto, el homólogo de mister Nicholas, es un personaje pintoresco al que Jennings llegó a conocer. Australiano de origen y teólogo de formación, C. H. Haggard es un profesor quizá un tanto fantasioso. ¿Qué relación mantuvo con Pessoa? Uno o dos años más tarde, cuando deja la escuela, polemizará con él en tono burlón en el periódico local, donde confirma el pseudónimo de C. R. Anon, poniendo en duda su derecho a ser llamado doctor. Una caricatura aparecida en 1905 en el mismo diario representa al ambicioso profesor Haggard dando un discurso. Elegido diputado al año siguiente, seguirá una brillante carrera política en la provincia.

Al parecer Pessoa sólo se relacionó con uno de sus condiscípulos de la Escuela Comercial, Augustin Ormond. Más tarde aludiremos a su testimonio, uno de los escasos de que disponemos sobre este período.

Pese a seguir los cursos nocturnos en la Escuela Comercial, el joven alumno no renuncia a sus estudios literarios ni a la creación poética. Ambos caminos parecen confluir en uno. Trabaja en casa preparando el *Matriculation Examination*, que es, a la vez, un diploma de bachillerato y un certificado de ingreso en la universidad. Pero da la impresión de que lo único que le interesa es la literatura inglesa, porque descuida el resto de las asignaturas, incluido el latín. En noviembre de 1903 se presenta a los exámenes que la Universidad de El Cabo organiza en Durban. Obtiene unos resultados muy desiguales. Es admitido, pero con la calificación de suficiente (*third class*). Sus notas son flojas en geometría y álgebra, normales en latín, catastróficas en física (que había escogido, no se sabe por qué, como optativa) y sólo en francés bastante buenas. Como compensación, uno de los exámenes de inglés le proporcio-

na la oportunidad del que fue el primero y quizá único triunfo de su vida, que jamás olvidará.

Poco tiempo antes una organización judía había fundado el *Queen Victoria Memorial Prize*, que se otorgaba cada año al mejor ensayo redactado en inglés para el *Matriculation Examination*. Se trataba de escribir en una hora un estudio corto (una o dos páginas) sobre un tema a elegir de entre tres que se les proponían a los candidatos. El jurado seleccionó el texto del joven portugués entre miles de otros redactados en general por estudiantes anglófonos mayores que él. Este deslumbrante éxito es menos importante por sus consecuencias prácticas (el premio consistía en unos libros) que por su incidencia moral. Pessoa se sintió muy alentado para perseverar en el camino que se estaba trazando: ser un escritor inglés.

Lamentablemente, se ha perdido el documento que le valió el premio. Tampoco se sabe con certeza el tema que había elegido. Severino y Crespo afirman que escogió el segundo, que se adaptaba mejor a su talante incisivo y a su gusto por lo insólito: «Las supersticiones». También pudo ser tentado por el primero: «Mi idea del hombre culto». Con toda seguridad no escogió el tercero: «La horticultura (*gardening*) en Sudáfrica». Como recuerda Guibert, la botánica no era su fuerte. Una flor es una flor es todo cuanto Alberto Caeiro alcanzará a decir.

Se conoce, en cambio, la lista de obras de literatura inglesa incluidas en el programa del examen para aquel año. Sólo dos títulos, pero decisivos en la formación del poeta: veinticuatro ensayos de *The Spectator*, de Addison y Steele, y *Enrique V* de Shakespeare (en el que se encuentra el famoso discurso del rey a los *happy few*). Volveré a hablar de la relación que Pessoa mantuvo con Shakespeare durante toda su vida. El autor de *Hamlet*, con mucho su tragedia favorita, que seguramente leyó mientras estudiaba *Enrique V*, será para él, a la vez, un dios venerado, un hermano con quien congeniaba a causa de sus mutuas debilidades (ese genio incom-

parable es «un fracasado») y un espejo que le permite interpretar su propio ser. Shakespeare posee una grandeza fundamental con la que armoniza perfectamente. El exceso de autoconsciencia, que es su fuente de gozo y de sufrimiento, tiene como modelo a Shakespeare. Se podría decir que el complejo de Hamlet define a la enferma cultura europea.

El caso de Joseph Addison es diferente. Lo que Pessoa aprenderá de él no es tanto un modo de ser como una perspectiva y un estilo. Severino ha estudiado con detalle todo lo que Pessoa debe al ensayista de *The Spectator* y a su compañero Richard Steele: la preferencia por la expresión sucinta en prosa (apenas más extensa que una divagación de Alain) y una ironía sistemática, paradójica, provocadora, destructiva, que consistía, como en Swift, en «decir una cosa para significar la contraria o simplemente para aprehender la verdad ambigua, múltiple, del mundo en que vivimos». Es el estilo que empleará, por ejemplo, en las *Crónicas de la vida que pasa* publicadas en *O Jornal* de Lisboa en 1915 (sobre la necesidad de indisciplina o la justificación de la traición) y en sus artículos «El prejuicio del orden» y «El provincianismo portugués». Severino supone que el ensayo al que el jurado otorgó el premio de la Reina Victoria estaba escrito al estilo de Addison, cuyo texto 7 de *The Spectator* se llama, precisamente, «Supersticiones corrientes». Tal vez el término *coterie* (sociedad cerrada, compadreo) que utiliza para designar al grupo que forma con los heterónimos provenga de un capítulo de *The Spectator*, en que se habla extensamente del tema.

* * *

A los quince años, Pessoa es admitido en la Universidad de El Cabo de Buena Esperanza, la única de Sudáfrica, aunque empleando el sentido británico del término. Lo que se denomina universidad, en la época, no implica el seguimiento en ella de ningún curso. Es una especie de administración rectoral que gestiona la enseñanza superior que se imparte fuera de ella; su función bá-

sicamente consiste en organizar los exámenes en los diversos niveles: *Matriculation Examination* para la admisión de alumnos; *Intermediate Examination* al final del primer ciclo anual; y *B. A. degree*, diploma de «bachiller en artes», equivalente a una licenciatura en letras, al final del segundo ciclo. La mayor parte de los estudiantes de la provincia cursan un año preparatorio que proporciona una plaza en un liceo para el *Intermediate*. Pero, normalmente, los pocos que acceden a este nivel prefieren inscribirse en una universidad metropolitana: Londres, Oxford o Cambridge.

A comienzos de 1904 el nuevo bachiller se reinscribe en la High School, que había abandonado durante dos años y medio. Está en el último nivel (*Form VI*), que debe corresponderse más o menos con un curso preparatorio para la universidad. Allí se reencontra con el director Nicholas, con otros profesores y con un compañero, Clifford Geerds, uno de los escasos testigos de su juventud africana. En este curso, integrado al parecer por apenas veinte alumnos, la mayoría de ellos prepara su *Matriculation Examination*. Sólo Geerds y Pessoa, que poseen ya este diploma, preparan el *Intermediate*. Se establece, por tanto, entre ellos una complicidad y una rivalidad inexistentes en sus relaciones con los demás.

Contamos con pocos documentos oficiales de este último año escolar de Pessoa, que es también su primer (y único) año «universitario». En cambio, poseemos mucha información sobre su programa de estudio y sus resultados. Sobre todo podemos aproximarnos a lo que era la organización y el ambiente escolar, las instituciones y las costumbres de este establecimiento típicamente *british*, gracias a la revista del liceo, el *Durban High School Magazine*, publicación mensual dirigida y redactada por los alumnos. Se aprecia que, pese a los esfuerzos del *headmaster* Nicholas —quizá ayudado por su único alumno extranjero— para promover las actividades puramente culturales, es el deporte el que ocupa el primer lugar en las preocupaciones de esta élite de la juventud suda-

fricana. Decir deporte quiere decir, en este caso, rugby y cricket. Los alumnos se organizan por equipos (*houses*), cada uno de los cuales lleva el nombre de un profesor. La formación militar también ocupa un lugar destacado en la instrucción que se imparte en el liceo; los alumnos mayores se agrupan en unidades, con grados y funciones que los preparan para servir luego en el ejército.

Me cuesta imaginar al débil y tímido Pessoa en un ambiente tan viril. Sin embargo, parece haberse adaptado bien a él e incluso haber conseguido un cierto prestigio gracias no sólo a su talento creador, sino también de comunicador. Era uno de los redactores del *Magazine*, sin duda responsable de la sección de juegos, adivinanzas y charadas, que lo entusiasmaban.

El examen *Intermediate* permite optar por letras (*Arts*) o ciencias (*Science*). Evidentemente, Pessoa prepara el diploma de letras, pero debe aprobar, aparte de los exámenes literarios (francés, inglés, latín, historia), otro de matemáticas, en el cual no obtiene una nota suficiente, lo que no le impide graduarse brillantemente. Pessoa, ya muy especializado, supera a sus contrincantes en historia de la literatura y redacción inglesa. El programa impuesto, que responde a sus expectativas, contribuirá a reforzar su vocación. Durante 1904, su trabajo escolar se confunde con su trabajo personal, que constituye una fuente de placer. Lee a los autores del programa como si los hubiese elegido personalmente. Algunos de ellos lo acompañarán toda la vida. De otros se alejará, aunque le hayan marcado ya para siempre. El aprendizaje de un innovador en el fondo y en la forma se lleva a cabo así, por influencia y a imitación de los genios que lo han precedido. Sólo siguiendo a los maestros uno descubre su propia originalidad. El joven Pessoa debió de vivir intensamente este año de formación, como una verdadera iniciación.

Una de las obras inscritas en el programa era el *Golden Treasury of English Songs*, de cuyas páginas los candidatos debían estu-

diar en profundidad las dedicadas a Milton y Dryden. También debían demostrar que habían leído a Spenser, Bacon, Butler, Bunyan, Ben Jonson, Marwell, Herbert, etc. La poesía isabelina y la romántica fueron, por tanto, las que Pessoa mejor conoció. Severino sigue en su libro el rastro minucioso de las influencias que recibió durante el curso preparatorio. La lectura constante de los poetas metafísicos contribuyó a orientar su inspiración hacia la búsqueda de una verdad trascendente, en detrimento de ese lugar común de la poesía de su tiempo: la evocación de la naturaleza y la expresión de los sentimientos amorosos. Como dirá Octavio Paz, en su poesía siempre se echará de menos la presencia de la mujer. «No se encuentran en ella los placeres terribles. Falta la pasión, este amor que es el deseo de un ser único...» Severino insiste sobre la deuda en el aspecto formal que Pessoa tiene con la poesía de Milton. Durante toda su vida, tanto en el *Cancionero* como en los poemas de Reis y de Campos, conservará en su esencia el modelo de la oda pindárica, que Milton había intentado imponer en la poesía inglesa. Veinte años más tarde dirá que el ritmo ternario de la oda griega (estrofa, antistrofa y épodo), recuperado por Milton, no es una «invención» sino un «descubrimiento». No es «un postulado propio del espíritu griego sino un axioma del género humano que los griegos tuvieron el mérito de descubrir»¹. De Milton admira el trabajo de la composición, de la prosodia y del estilo. Opone su talante laborioso al más desenvuelto de Shakespeare, demasiado vehemente como para alcanzar pacientemente la perfección formal. Milton, desprovisto de esa clase de inteligencia que ha gestado *Hamlet*, posee el talento del obrero constante que le ha permitido elaborar obras perfectas. A pesar de que Pessoa leyó *El Paraíso perdido* antes que *Los Lustadas* y que juzga a Milton superior a Camões, no es su tono épico lo que más admira en aquél, sino al Milton autor de las *Odas*, en especial *Lycidas*, que cita como ejemplo de perfección formal.

¹ O, VII, p. 94.

Pero la influencia de Milton va mucho más allá de su dominio de la técnica poética. Severino demuestra, de manera contundente, que Álvaro de Campos, en los «Dos fragmentos de odas» de 1914, imita las dos odas gemelas, *El alegre (Allegro)* y *El Pensativo (Il Penseroso)*, que Pessoa había analizado diez años antes. En ellos se observa la composición en dos «movimientos» opuestos: el primero (*El alegre*) es claramente un *allegro*, en tanto que el *Penseroso* es más bien un *adagio*. Uno es urbano, el otro es bucólico. Son sobre todo el sentimiento que domina ambas partes, el sentido general del poema (la imposibilidad de alcanzar la luz del conocimiento) y hasta ciertas expresiones, ciertas palabras, los que se reproducen de manera similar. La admirable invocación de Campos a la Noche antiquísima:

Ven, Noche, antiquísima e idéntica,
Noche Reina nacida destronada,
Noche igual por dentro al silencio, Noche,
de estrellas lentejuelas breves
en el vestido orlado de infinito [...]

es el eco original del apóstrofe miltoniano a la misma Noche maternal:

Ven, monja pensativa, devota y pura,
sobria, constante y reflexiva,
envuelta en un manto del más sombrío tejido,
flotando en majestuoso carro,
con una negra capa de cipreses
sobre tus púdicos hombros.

Se puede seguir demostrando los vínculos, incluida la referencia común a Platón que en ambos poetas parece ser un guiño al lector. Milton le pide al filósofo que le revele qué es del alma una vez liberada del cuerpo. Campos en este caso recurre a unas imágenes más originales y precisas, pero su sentido es el mismo:

Cuando yo muera, [...] en esta hora mística y espiritual y antiquísima, en esta hora en que tal vez mucho antes del tiempo que parece en sueños vio Platón la idea de Dios esculpiendo cuerpo y existencia netamente plausibles dentro de su pensamiento exteriorizado como un campo². [...]

Un importante texto en prosa completaba el programa de literatura del *Intermediate Examination* de 1904: *Past and Present* (*Pasado y presente*) de Thomas Carlyle, del cual los candidatos debían estudiar en especial el capítulo titulado «The Ancient Monk», donde el autor evoca la vida de los monjes en la Edad Media. El encuentro con Carlyle fue para Pessoa aún más decisivo que el de Milton. Las dos influencias se oponen y se complementan en el poeta portugués. Milton es el ejemplo apolíneo de una poética de la razón al servicio de la virtud republicana. Carlyle le revela el poder del genio humano que acepta su propia desmesura. Pudo consultar, para preparar el examen, un volumen de Carlyle que contenía, aparte de *Past and Present*, *Sartor resartus* y *El culto de los héroes* (*Heroworship*), que no figuraban en el programa pero que leyó con un entusiasmo y un fervor fácilmente imaginables. Durante mucho tiempo se creyó que esa dimensión, a la vez aristocrática y profética, de su pensamiento provenía de su descubrimiento de Nietzsche a su regreso a Lisboa. Pero no es así: más bien fue la lectura de Carlyle la que desencadenó en él un proceso ideológico que lo condujo a recuperar por su cuenta los grandes mitos portugueses (el «sebastianismo» y el «Quinto Imperio»), a anunciar en el *Ultimátum* de Álvaro de Campos la llegada del «superhombre» y finalmente a exaltar en *Mensaje* a los héroes fundadores de la grandeza portuguesa, a los que canta con nostalgia en su obra y de cuyo retorno se hace eco. Severino compara un pasaje de *Past and Present* con el final del último poema de *Mensaje*. Después de proclamar la necesidad de un líder salvador,

² FPP, p. 192.

Carlyle dice: «¿Está ya entre nosotros o todavía no ha nacido?... Los siglos son inmensos y la hora del renacimiento está por llegar, no ha llegado todavía...». Pessoa, en 1928, profetizando, en su poema «Niebla», el retorno del «rey encubierto», don Sebastián, del que quizá se considere reencarnación simbólica, escribe:

Todo es incierto y es postrero.
Todo es disperso, nada entero.
Hoy eres niebla, oh Portugal...
¡Ésta es la Hora!³.

Borges, de espíritu similar al de Pessoa, cuenta que también en su juventud le fascinó Carlyle, pero que luego advirtió cuánto le debía el nazismo⁴. En 1904 el pensamiento de Carlyle le resulta tan familiar a Pessoa que no puede evitar convertirse en su portavoz en un artículo que con el título de «Macaulay» publica en el *Magazine*. Actualmente el poeta e historiador victoriano Thomas Babington Macaulay (1800-1859) es menos conocido que su contemporáneo Carlyle. Con el pretexto de estudiar a uno, Pessoa acaba exaltando al otro. Su ensayo establece un paralelismo entre el hombre de talento, sabio y ponderado, que es Macaulay y el hombre de genio, brusco e imprevisible que es Carlyle. «Macaulay parece haber sido un hombre sano de espíritu: basta con observar su estilo para convencerse de ello [...]. No observamos en su obra esas bruscas variaciones que acaban por ocultar la lógica y la claridad...» El estilo de Carlyle, por el contrario, provoca en el lector «una fuerte conmoción». Leyéndolo, uno se siente «unas veces entumecido por una impresión de calma absoluta, y otras brutalmente sacudido por la explosión de una fuerza desmedida. Uno languidece esperando y, de golpe, sin dejar de esperar, nos asalta el terror ante la aparición de una luz espasmódica que ilumina pero

³ FPP, p. 31.

⁴ Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 47 y ss.

cuyos rayos quedan lejos de nuestra vista: laberintos y abismos de una muerte indescifrable».

Este texto, escrito por un adolescente que todavía no conoce a los románticos franceses, ni a Rimbaud, ni a Lautréamont, parece anunciar, con veinte años de adelanto, la belleza convulsa de los surrealistas. El ensayo no tuvo, en aquel momento, más que algunas docenas de lectores, sus condiscípulos. Hasta 1954, exactamente medio siglo más tarde, no fue recuperado por la administración del liceo, a petición de Maria da Encarnação Monteiro, autora, como se dijo, del primer estudio sobre los años de aprendizaje de Pessoa en Sudáfrica. Este trabajo personal, escrito al margen de sus tareas escolares, puede considerarse su primera publicación, su *opus 1*. Pero no es mencionado en la bibliografía de José Blanco, que sitúa el comienzo de la obra del poeta en 1912, fecha de su primera publicación en Portugal (y en portugués).

* * *

Es lícito pensar que la preparación de los exámenes de admisión a la universidad no ocupase todo el tiempo del joven Pessoa entre 1903 y 1904. Ya es, en esos años, el lector bulímico que continuará siendo toda la vida. Tenemos para comprobarlo el cuaderno donde anota sus lecturas entre abril y noviembre de 1903. De él se extrae que devora como promedio un libro diario, salvo cuando, por ejemplo el 6 de agosto, anota: «No he leído nada. He estado muy ocupado pensando». También se constata que lee tanto obras filosóficas (Platón, Aristóteles, Victor Cousin, Schopenhauer, Ribot, Fouillée) como literarias (Shakespeare, Byron, Shelley, Keats, Poe, Thackeray, Chesterton, Molière, Voltaire, Julio Verne, Tolstoi), y no sólo en inglés sino, con frecuencia, en francés. Lee incluso a ciertos autores franceses del siglo XVII, hoy olvidados, como Pigault-Lebrun o Gresset. No hay razones para pensar que haya interrumpido ese ritmo de lectura durante su estancia en Durban.

El cuaderno de lecturas de 1903 sólo menciona tres obras portuguesas, entre ellas *La vejez del Padre Eterno* de Guerra Junqueiro. Tres títulos entre varios centenares es bien poco. Sin embargo, durante este período, el aprendiz de escritor no dejó de escribir en portugués. Ya se ha comentado que un año antes, durante sus largas vacaciones en Lisboa y las Azores, había recuperado el uso literario de su lengua materna. Tras su retorno a Durban sigue usándola, al menos durante algunos meses, para su trabajo creador, pero alternándola con el inglés y, que se sepa en una ocasión, en broma, con el francés; en un *Rondeau* garrapateado al dorso de un programa de teatro en 1904.

Es verosímil que en su viaje a Portugal, y por influencia de su vieja tía Maria Xavier da Cunha, haya adquirido el gusto por las formas fijas tradicionales. Quizá haya conocido entonces el *Cancionero general* de 1516, que constituye la gran antología de la poesía cortesana inspirada en Petrarca. Se dice que Pessoa quiso que ese nombre de cancionero (*Cancioneiro*), heredado de la tradición medieval, fuese el que recogiese todo el conjunto de la obra lírica que va firmada con su nombre. Los tres poemas de 1903 pertenecen al género de la glosa, al que Camões también recurrió y en el que están escritos algunos de los poemas más conocidos de san Juan de la Cruz. Cada poema se inicia con un verso o un cuarteto que presenta el tema (*mote*) y una o varias coplas o glosas que desarrollan sus variantes. Cantan al amor doliente y cortés, como indican las frases recurrentes «no puedo vivir así» [...], «un adiós definitivo» [...], «tus ojos, cuentas negras del rosario, son dos avemarías...», que es una cita del poeta Augusto Gil (1873-1929). Pero no siempre se sabe a ciencia cierta si estos pastiches del antiguo arte poético son un mero juego o responden a una experiencia real del adolescente.

Durante los dos años y nueve meses que duró su segunda estancia en Durban no olvidó, como vemos, su lengua materna ni la tradición de lo que acabará llamando su «raza». Pero enseguida

volvió a imbuirse del ambiente cultural británico y volverá poco a poco a escribir exclusivamente en inglés. Son textos en verso y en prosa que por calidad y cantidad pueden ser considerados parte de su obra.

El proceso de disociación iniciado en la infancia, y después durante sus vacaciones en Lisboa y las Azores, se afianza y se complica ahora. Entre 1903 y 1904 aparecen nuevas «personalidades literarias», mejor definidas que las anteriores. El activo de estos escritores, a decir verdad, se nutre más de proyectos que de obras, y ése será, hasta el final, uno de los rasgos más característicos del temperamento de Pessoa y quizá su mayor debilidad: un flujo constante de ideas nuevas, ninguna de las cuales dispondrá del tiempo necesario para acabar plasmada en el espacio limitado de un libro. Pero, en definitiva, de algunos de estos precursores juveniles de los futuros heterónimos quedan en cualquier caso suficientes huellas como para tener una idea precisa de las promesas que no llegaron a cumplir.

No siempre es fácil identificarlos. Ocurre que Pessoa cambia sus nombres o duda a la hora de atribuirles un poema o un texto en prosa. Con todo, es posible identificar, sin mayor riesgo de error, seis o siete «personalidades literarias» que comparten con el propio Pessoa el espacio de su consciencia creadora en esos años cruciales. Podemos prescindir de James Faber, autor potencial de novelas policíacas (las únicas que le interesan a Pessoa) y teórico de la «literatura de misterio» inaugurada por Edgar Allan Poe y representada en la época principalmente por Arthur Conan Doyle. Charles James Search, especialista en problemas de traducción, que siempre preocuparon a Pessoa, es sólo la sombra de su hermano, Alexander Search, el más prolífico y original de todos, y el más cercano a Pessoa, hasta el punto de ser su doble perfecto; nació ficticiamente el mismo día que él, 13 de junio de 1888. Nos lo volveremos a encontrar en 1905 en Lisboa, adonde acude llevado por su demiurgo. También es el caso de Charles Robert Anon (abreviatura de «Anónimo»), al que ya encontramos polemizando con el profesor Haggard en el diario de Durban. Es el más cínico y el

más violento de toda la camarilla, un energúmeno que contrasta con ese muchacho bien educado que era Pessoa. Pero sus textos más significativos son posteriores a su regreso a Lisboa. Probablemente anuncia ya a Campos. A estos cuatro preheterónimos ingleses hay que añadir a Jean Seul, el primero, tras el caballero de Pas, que escribe en francés. También lo volveremos a encontrar en Lisboa en 1905.

Queda por valorar el papel de los otros, Pancracio y Merrick. El «doctor» Pancracio surgió en 1902 en las Azores, donde redactaba un cotidiano en portugués, y en Durban, en 1903, es un escritor inglés llamado Pancratium, aunque también se hace llamar Troqueo (vocablo de la métrica griega que designa el pie formado por una sílaba larga y una breve, contrario al yambo y símbolo de rapidez). Encarna dos aspectos de la personalidad de Pessoa que tienden a olvidarse con frecuencia: su inclinación por la filología clásica y su humor, su gusto por la broma que raya a veces en la bufonería. Pancracio es autor de una *Carta a un joven poeta* en la que revela a un discípulo imaginario su receta para escribir en verso libre: «Tome una hoja de papel, una pluma y un frasco de tinta. Escriba en lenguaje corriente (lo que técnicamente se llama prosa) lo que le apetezca decir o, mejor, si es usted capaz, lo que piense. Con la ayuda de una regla graduada, rasgue su borrador obteniendo líneas de diez centímetros o cuatro pulgadas de largo y tendrá un poema en versos blancos. Si hace falta, para redondear la medida, añada de vez en cuando algunos *¡ay!*, *¡oh!*, *¡ah!* o, mejor aún, una breve invocación a las Musas...».

David Merrick, por su parte, es un polígrafo de imaginación extraordinariamente fértil. En 1903 escribió la lista de las obras que tenía en proyecto o esbozadas. Comprende un poemario, una novela, un libro de cuentos, otro de novelas cortas y cuatro piezas de teatro. Una de estas piezas, una tragedia en verso, *El marinero*, fue parcialmente escrita y los fragmentos que de ella se conservan llaman la atención primero porque constituyen claramente el esbozo inicial del *Fausto*, obra en la que Pessoa trabajará toda su vida, y en segundo lugar porque en ellos aparecen algunos de los

temas esenciales de la obra futura: la crisis de identidad del ser; la incompatibilidad de un «alma» demasiado grande y un «yo» demasiado restringido; el misterio del mundo, como si fuera un lenguaje cifrado cuyo código hemos perdido; el sufrimiento, precio que paga el hombre que piensa, en vez de olvidar y gozar, y que espera, a cambio, la gloria; la muerte, en definitiva, desenlace paradójico, promesa de realización suprema en la nada. A diferencia del jovial Pancrácio, Merrick encarna el lado sombrío de Pessoa, el sentimiento trágico de la vida que ya en ese momento le desgarraba el corazón. Es el poeta del combate espiritual y de la muerte de Dios. Su lamento es también el del artista incapaz de expresar, en el espacio limitado de la obra, y utilizando sólo recursos humanos, demasiado humanos, el arte, el sentimiento y el concepto de lo ilimitado.

¡Ah! Nunca sabrás lo que es reducir
un espíritu al lenguaje y hablar un alma
cuando cada nuevo sentimiento trae su dolor
y cada pensamiento, incapaz de realizarse en su radiante totalidad,
corta los lazos del ser y escapa a su control...

Estos versos, escritos por un poeta de dieciséis años, tienen, en inglés, con sus giros audaces (*to speak a soul*) y sus aliteraciones (*breaks the bands of self*) una fuerza que la traducción difícilmente refleja y que al propio Pessoa le costaría recuperar cuando lo escribió en portugués, una vez de vuelta a su patria.

* * *

Aquí comienza un misterioso asunto. Pessoa se embarca en un paquebote alemán hacia Lisboa en agosto de 1905. Las opiniones de los especialistas discrepan acerca de las razones y las circunstancias de este retorno definitivo a su patria. Parece que la decisión había sido tomada a comienzos de año, después de conocer los resultados del *Intermediate Examination*. Pero ¿quién la tomó y por

qué? Todo parecía indicar que el destino de este joven portugués britanizado, que ya se consideraba un poeta de lengua inglesa, le llevaría a proseguir sus estudios en una universidad británica. Al volver a Portugal cambiará de lengua, es decir, como él mismo dirá, de patria. Ésta es quizá la decisión más importante por lo que respecta a su faceta como escritor. Es el equivalente, en sentido inverso, a lo que hicieron, antes y después que él, el polaco Korse-niovski, que después será el escritor inglés Joseph Conrad, y el ruso Nabokov, a la larga un novelista estadounidense. Este retorno a la lengua materna es toda una apuesta sobre su futura obra.

Algunos críticos piensan que todo ello respondía a un plan trazado con anterioridad. No lo creo. Más bien me inclino a pensar que el muchacho, por sí mismo o a sugerencia de sus padres, cambió arriesgadamente de planes, bajo el peso de los hechos. Severino es quien esgrime los argumentos más plausibles a este respecto, aunque no lo explican todo. El gobierno de Natal concedía anualmente una beca de cuatro años, llamada *Home Exhibition*, al estudiante de la colonia que había obtenido las mejores notas en el *Intermediate*, para que pudiera seguir estudios universitarios en Inglaterra, ya que Sudáfrica carecía de universidades propiamente dichas. Ese año, 1904, Pessoa obtuvo las mejores notas de toda la provincia, pero la beca fue a parar a su condiscípulo, Clifford Geerds, segundo de la lista, que se marchó a Oxford a estudiar derecho con todos los gastos pagados por el gobierno de Natal.

En 1963, Jennings, en el curso de su investigación, entrevistó al ya entonces anciano Geerds. Su memoria, sesenta años después, se había debilitado, pero estaba convencido de que si él había conseguido la beca para Inglaterra era porque Pessoa nunca había optado a ella, ya que, «de haberlo hecho, la habría obtenido: Era mucho más inteligente que yo». ¿Se deduce que el reglamento de la *Home Exhibition* reservaba el premio a ciudadanos británicos? De ser así, Pessoa habría sabido a qué atenerse desde hacía tiempo. Puesto que tenía derecho a la beca, deseaba con toda su

alma obtenerla; y seguramente no dudó de que la conseguiría, ya que superaba a sus competidores: tenía mucho orgullo. Cabe, por tanto, imaginar su decepción. ¿Pero es que su padrastro, el cónsul Rosa, no podía costearse los gastos de mandarlo a Inglaterra sin recurrir a la beca? Quizá resulte fácil suponer que el joven, herido en su amor a la cultura inglesa por lo que considera una injusticia, decide dar la espalda a la patria de su alma, que no quiso corresponderle. En adelante rehusó sistemáticamente las invitaciones para ir a Inglaterra, aunque esto quizá carezca de importancia si recordamos que era un hombre increíblemente sedentario. Se dice que estaba a punto de ir a ver a su hermano Luís a Londres cuando le sorprendió la muerte, pero más bien parece que su única intención era la de presentar allí una edición de sus obras.

Todos los que queremos a Pessoa, tanto en Portugal como en todo el mundo, nos felicitamos de la injusticia cometida por las autoridades de Natal en 1904. «Quienes truncaron su destino (el de ser inglés) —dice Severino—, le hicieron un inmenso favor a la cultura portuguesa.» Pessoa, escritor exclusivamente inglés, seguramente habría seguido siendo Pessoa, pero habría sido un Pessoa distinto, inimaginable. Nunca renunció a escribir en su segunda lengua, pero su obra en inglés, sea cual fuere su valor (durante mucho tiempo desconocido), proporciona sólo una idea aproximada de lo que habría sido su genio creador si, en vez de convertirse en un nuevo Camões, o un «súper-Camões», hubiera sido el nuevo Shakespeare.

La metamorfosis del poeta inglés en poeta portugués no se produjo de la noche a la mañana. Le llevará por un período de transición, de adaptación, de incertidumbre, de revisión desgarradora, que durará tres años. Es lo que él denominará su «tercera adolescencia». Sin duda, es en ese momento cuando establece definitivamente su relación con ambas lenguas y los vínculos entre ellas. Cuando, al acabar este período de prueba, accede a la plena posesión de su acento portugués, lo hará con toda la soberbia de la experiencia adquirida en diez años de anglofonía y con toda la

humildad de quien, durante todo ese tiempo, estuvo exiliado de su lengua materna. Gozará del raro privilegio de inaugurar, si no una nueva lengua, como Chaucer o Lutero, al menos un «nuevo estilo», como decía Dante, de mucho más alcance, en mi opinión, que el «nuevo escalofrío» que Hugo había descubierto en Baudelaire.

Retrato del artista como joven loco (1905)

Antes de asistir a la sorprendente transmutación del adolescente inglés en joven portugués, mirémoslo una vez más, antes de que su último segundo lo transforme completamente. Lo que más me llama la atención de esa personalidad ya múltiple, que aún seguirá fraccionándose, es la continuidad en el cambio. Todo el futuro Pessoa está contenido en este joven dotado e indefenso, seguro de sí pero inquieto, duro y tierno, indiferente y apasionado, ambicioso y modesto, complicado e ingenuo. Él se limitará a convertirse en lo que es.

Pessoa, por su parte, se contempló mucho en el espejo de la escritura durante esos años que siguen inmediatamente a su retorno a Lisboa. Entre sus papeles inéditos se han encontrado algunos textos narcisistas que Teresa Rita Lopes editó bajo el título de *Autorretrato de un alma*. Pero antes de sondear esta alma, quizá convenga mirar simplemente ese rostro y ese cuerpo que la contienen y la expresan. Dos retratos que aparecen en la *Fotobiografía* nos ayudan a acotar el momento final de la adolescencia. En uno, seguramente de 1903, Fernando está sentado sobre los escalones del *cottage* familiar, cerca de su hermanita Henriqueta. Un poco más lejos, a la izquierda, su padrastro, el cónsul Rosa, abraza al joven Luís. A la derecha, su madre, dona María Magdalena, tiene al pe-

queño João sobre sus rodillas. Se observa en el rostro pensativo del adolescente y en su postura un tanto forzada un resto de la infancia, como una afirmación vacilante. La otra foto está tomada de perfil, a contraluz, probablemente en 1905, antes de la partida. Aquí el joven parece más fuerte, más decidido, más dinámico, pero siempre pensativo. En esta foto aparece solo, y esto es ya significativo. La primera, que se conserva en el álbum de Maria José de Lancastre, lleva un texto sin fecha a modo de leyenda: «Fue bueno para mí y para mis padres que permaneciera en casa hasta los quince años, y mantuviese esa antigua actitud de reserva. Pero a esa edad fui enviado a una escuela lejos de casa, y allí el pequeño ser que tanto temía entró en acción y asumió la faceta humana». Lo que separa los dos retratos es la adquisición de la autonomía, la única manera de «entrar en la vida». Hemos de creer que al asumir el estilo de vida que se considera habitual, también adoptó una renovada «actitud» de «reserva», que será la definitiva pero que, según veremos, a veces se manifestará de forma chocante.

Le Senne, cuya caracterología popularizó Gaston Berger hace cincuenta años, sin duda habría incluido a Pessoa en la categoría de los *nerviosos*, cuyo modelo es Baudelaire: «emotivos inactivos primarios», es decir, aquellos cuyas emociones, muy vivas pero inhibidas, no se expresan mediante actos ni manifestaciones exteriores y tienen una repercusión muy breve, al contrario de lo que les ocurre a los sentimentales (emotivos inactivos secundarios), los coléricos (emotivos activos primarios) y los apasionados (emotivos activos secundarios). Pero el carácter, que forma parte de la herencia genética del individuo, es sólo el punto de partida de lo que Le Senne denomina «la psicodialéctica del yo». Es el individuo el que construye su propia personalidad interpretando libremente su carácter en función de las circunstancias, los azares de la vida y las distintas ocasiones. En esta elaboración de sí mismo, un elemento es preponderante para Le Senne: la expansión del campo consciente, análogo, para el funcionamiento del alma, a lo que repre-

senta el campo visual para la percepción del espacio. Así como hay trastornos oculares que limitan el campo visual, hay enfermedades del alma que limitan el campo de la consciencia. Al leer los textos juveniles de Pessoa, es imposible no advertir la extraordinaria extensión del espacio interior que abarca la mirada de su inteligencia. Se tiene la impresión de que es capaz de «comprender» todo, en el sentido etimológico, es decir, de abarcar todo lo real —y también lo irreal—, en un mismo acto de consciencia. A partir de esta época será capaz de romper con todas las fronteras de la consciencia, de escapar a todo tipo de prejuicios, de pensar todo lo que es dado pensar y aun lo que no lo es. Es tan inteligente como lo fueron en su momento Pascal y Mozart.

Disponemos de muchos testimonios, a veces contradictorios, sobre su personalidad en aquella época. Sus dos amigos del período de Durban, Clifford Geerds (compañero de mesa en el Liceo) y Augustin Ormond (condiscípulo en la Escuela Comercial), coinciden al menos en un punto: ambos hablan de su talento. Para Geerds estaba «un poco loco». Ormond, por el contrario, lo recuerda como un muchacho con un sentido común «nada habitual a su edad», equilibrado y permanentemente de buen humor. Dos años después de su regreso a Lisboa, Pessoa, obsesionado por la idea de la locura, escribe a Geerds y a su antiguo profesor, mister Belcher, haciéndose pasar por un psiquiatra encargado de tratarlo; les pide opinión sobre el comportamiento del adolescente con el que trataron, que, según dice, presenta en esos momentos síntomas de alienación mental. Las cartas están firmadas por F. Antunes, Esq. Es interesante comparar las respuestas del profesor y del compañero de clase. ¿Sospecharon que se trataba de una estratagema? A Pessoa casi le bastaba con inquietarlos sobre el estado de quien los había utilizado como espejos psíquicos. Crespo piensa que Geerds no se dejó engañar, lo que explicaría los términos de su respuesta. Pessoa, según Geerds, «era pálido, flaco, poco desarrollado físicamente, encorvado y de hombros estrechos. Tenía una extraña forma de andar y un defecto en la mirada: los párp-

dos caídos sobre los ojos [...]. Manifestaba tendencias mórbidas [...]. Lo consideraban brillante y especialmente dotado [...]. Pensaba mucho y sus ideas eran muy profundas para su edad [...]. No tuve ocasión de juzgar su fuerza de voluntad porque disfrutaba estudiando, y lo hacía sin el menor esfuerzo. No recuerdo ningún aspecto particular que haya podido, ni por asomo, traducirse en un desequilibrio mental. Lo apreciaban uno o dos compañeros, pero los demás no lo trataban porque no participaba en ninguna actividad deportiva, y sólo iba al liceo a las horas de clase [...]. Dedícaba todo su tiempo a la lectura. Pensábamos que leía demasiado y que acabaría arruinando su salud si continuaba así...». Podríamos tratar de descubrir la ironía que encierra este testimonio, pero Geerdts no es Pessoa...

Examinemos la declaración de Belcher, su antiguo profesor de inglés: «Cuando cursaba el último nivel (*Form VI*) estuve en contacto diario con él, pero sólo en clase, porque era alumno externo y lo único que puedo juzgar es su trabajo escolar [...]. Tenía diecisiete años cuando escribió su artículo sobre Macaulay, cuya calidad siempre juzgué excepcional. Sus redacciones en inglés eran casi siempre notables y a veces rayaban en lo genial. Era un gran admirador de Carlyle, y me dolió un tanto tener que frenar su tendencia a imitarlo [...]. Siempre mantuve un trato amistoso con él; me parecía un chico leal y entregado al estudio. No practicaba ningún deporte pero algunos de sus compañeros me contaron que se entusiasmaba fácilmente si veía un partido de fútbol. Como sabía que era católico nunca intenté hacerle partícipe de mis ideas religiosas, pero tuve ocasión de observar que poseía una mente abierta y liberal que se avenía perfectamente con mis principios».

Lo que se desprende de estos retratos es que el joven Pessoa recorrió su vida escolar, al igual que más tarde su vida social, profesional y literaria, como un pasajero clandestino. Sus profesores, sus camaradas, y sin duda también sus padres, lo estimaban, a veces lo admiraban, pero lo ignoraron. No sabían lo que se estaba fraguando bajo esa apariencia un poco extraña pero casi anodina,

qué tempestades estallaban tras esa chata frente demasiado lisa, qué combates espirituales libraba sin darse tregua. Para comprenderlo mejor hay que apelar a su propio testimonio, algo que cada vez resulta más fácil gracias a los textos inéditos de Pessoa que se descubren constantemente. Al igual que esos pintores que se autorretratan a diversas edades, Pessoa no dejó de escudriñarse, representarse, juzgarse, admirarse y despreciarse, de amarse y odiarse. «Cuando era pequeño, me besaba en los espejos», dice el héroe de *La muerte del príncipe*. «Era la premonición de que jamás amaría. Tenía acerca de mí mismo la premonición negativa de la ternura que nunca me darían»¹.

El joven Pessoa aplica a la introspección el método policíaco que tanto admira en Poe y Conan Doyle. Acecha la verdad de su ser como si fuera otro, incluida esa misma tendencia policial que le es característica. «De haber nacido en España hace cuatro siglos me temo que habría sido un excelente inquisidor.» Practica una especie de autoanálisis salvaje que nada debe a Freud, puesto que no lo ha leído todavía y jamás será un adepto del psicoanálisis. Esta incesante necesidad de conocimiento y evaluación ya es, y Pessoa lo advierte, un síntoma neurótico. Jennings rescató un texto especialmente explícito, *Historia de un alma*, escrito en francés a su retorno a Lisboa, en el que el joven, hablando de sí mismo en tercera persona, describe el cuadro clínico de su propio caso. «Es (sin ninguna duda) un neurasténico vesánico. La neurastenia vulgar [...] ha trastornado, por decirlo así, una organización mental característicamente histeriforme [...]. Me gustaría hacer la historia nosológica de Pessoa [...]. A los siete años Pessoa muestra ya este carácter reservado, nada infantil, y una ponderación (no la ponderación del sentido común típicamente burgués, sino la ponderación melancólica e intelectual, la seriedad) que sorprenden. Se advierte claramente que es un solitario. A ello hay que añadir mucha

¹ *La mort du prince*, p. 16.

rabia impulsiva y casi odiosa [...] y mucho miedo. Se puede resumir así su carácter: precocidad intelectual, imaginación muy precoz e intensa, malicia, miedo, necesidad de aislamiento. Es un neurópata en miniatura.» Después, recapitulando la evolución de ese proceso, recalca que tras su retorno provisional a Lisboa en 1901, su carácter se ha tornado «menos impulsivo: el clima y la disciplina escolar posiblemente le inhibieron».

El miedo del que habla a menudo no es sólo la timidez (etimológicamente, cobardía) típica de la adolescencia. Sin duda, como muchos jóvenes, se considera feo y ridículo. «La miopía aumentaba mi angustia. Interpretaba la mirada de los otros, daba sentido a sus gestos [...]. Veía a la gente que se reía por la calle, y pensaba que se reían de mí...» Este miedo, propio de un ser «fuerte», es abstracto, más metafísico que psicológico. A partir de entonces el joven Pessoa parece haber vivido, intelectualmente y en sus propias carnes, la experiencia que se resume en la famosa sentencia hegeliana que Pessoa con toda seguridad aún no conoce: cada consciencia persigue la muerte de las otras.

Siente una fuerza enorme en su interior, pero no es la fuerza de un yo. Ese yo, que los demás parecen saber construir con toda solvencia, como una osamenta o caparazón mental, no llega en Pessoa a configurarse. Su propia consciencia hace que se considere una morada inacabada; sin suelo que lo sostenga ni muros ni techo que lo contengan, acaba sintiéndose atraído por el vacío o habitado por presencias desconocidas. «Estoy sentado a mi mesa, con mi papel y mis plumas, y de pronto me asalta el misterio del universo; me detengo, tiemblo, siento miedo, y me gustaría dejar de sentir, ocultarme, golpear la cabeza contra la pared. Feliz aquel que es capaz de pensar profundamente; pero sentir con esa profundidad es una maldición [...]. El misterio del mundo se apodera no sólo de mi pensamiento sino también de mi sensibilidad [...]. A veces me quedo asombrado y asustado de mis propios pensamientos: determino la débil parte de mí que me pertenece [...].

Llego a pensar que mi cuerpo está habitado por el alma de algún poeta desaparecido...» Estas notas escritas a los diecisiete años son los prolegómenos de *Libro del desasosiego*, en el que Bernardo Soares enunciara su *cogito* inverso: pienso, luego no existo. Ya entonces se enfrenta a esa aporía de la cual sólo saldrá, ficticia y episódicamente, diez años más tarde, después del «día triunfal». Para crearse deberá destruirse.

La mayor parte de los textos que datan de esta época dan testimonio de una experiencia interior a la vez espiritual, afectiva y carnal. El joven Pessoa no sólo se siente a disgusto consigo mismo, sino también, y quizá muy especialmente, con su cuerpo, con la sensación y el concepto que tiene de él. Volveré a hablar en varias ocasiones de lo que Gaspar Simões denomina «el enigma de Eros» y de las diversas interpretaciones que ha recibido por parte de biógrafos y críticos esta «sexualidad blanca». Lo que ya podemos intentar establecer es el momento en que se urde este drama íntimo, representado simbólicamente en una parte de su obra. El autor de *Historia de un alma* es muy claro al respecto: «En esa época (agosto de 1901, cuando regresa por primera vez a Lisboa) su carácter no es demasiado complejo [...] no hay síntomas de un miedo acusado [...] es todavía normal, fisiológico. Por lo demás, timidez, ingenuidad, egoísmo un poco acentuado, pero en líneas generales todo normal. Aún no se ha despertado a la pubertad. Por haber vivido en un país (Natal) lejos de la influencia corruptora de la civilización, no perdió su pureza *mental*; en esa época conservaba intacta su virginidad imaginativa [...]. Permaneció en Lisboa desde agosto de 1901 hasta septiembre de 1902; por ello es comprensible que se haya dejado seducir, por poco que sea, por la sensualidad corruptora e inmoral de la ciudad». Son sus propias palabras.

Esta pérdida de la «pureza mental» data de las largas vacaciones de 1901-1902 y, más exactamente, según todos los indicios, de su estancia en Angra do Heroísmo en el verano de 1902, el de sus catorce años. Podemos hacernos también una idea de las consecuencias que tuvo gracias a la investigación del así llamado por él

psiquiatra Antunes en 1907. Le pide a Geerds datos sobre el comportamiento sexual de su camarada. «Que yo sepa no mantenía ninguna relación sentimental (*love affair*)», contesta Geerds; «ignoro si se entregaba a excesos sexuales». Algunos años más tarde, en la inacabada novela *Marcos Alves*, Pessoa habla de su héroe adolescente como de un «trastornado sexual» cuya imaginación indecente le lleva a interpretar todo comportamiento humano desde el punto de vista sexual. «Su sexualidad le había invadido el cerebro por completo [...]. Se confundía extrañamente con su sed de verdad...» La tragedia de Marcos Alves es tener «nobles ideales, elevados y puros», y saber, al mismo tiempo, que es un «cerdo». No consigue hacer concordar sexo e ideal. La obra refleja el proceso de disociación que desde el período de Durban hace de él un soñador demasiado puro, demasiado exigente, fascinado únicamente por figuras perfectas, obviamente inexistentes, pero a la vez demasiado perverso, demasiado desmedido en su deseo como para que esa sexualidad atemperada habitualmente admitida pueda satisfacerlo y, en consecuencia, presa en todo momento del ansia de una «sexualidad sin sexo». Este divorcio entre la aspiración al bien y la fascinación del mal hace imposible cualquier vínculo con el mundo, «todo acto que no sea escandaloso y absurdo».

En el combate con el ángel que parece representar su adolescencia, siente claramente en su interior la presencia de un espíritu del mal, al que Pessoa hace coincidir con el diablo. «Soy incapaz de explicar esta sensación del mal dentro de mí; en la época de la que hablo era fuente de una angustia indescriptible [...]. Cuando digo que sentía lo mucho de malo que había en mí no quiero que se entienda que estuviera destinado a una existencia infame o viciosa. Quiero decir que sentía íntimamente una inclinación hacia todo lo que en el ser humano es condenable...» Sería interesante rastrear la presencia del diablo en la obra de Pessoa. Que yo sepa, nadie ha hecho ese análisis. Asistiríamos a la domesticación del diablo, al que Pessoa pondría en su sitio, como en el cuento «La hora del diablo», cuyos fragmentos fueron descubiertos por Tere-

sa Rita Lopes y José Augusto Seabra y luego adaptados teatralmente y representados por Serge Brozille en 1992. «Tranquilízate», dice el diablo, «corrompo pero ilumino [...]. No soy ni el sublevado contra Dios ni el espíritu que niega. Soy el Dios de la imaginación, perdido porque no crea [...]. Con todo lo que no vale la pena ser construyo mi dominio y mi imperio, señor absoluto del intersticio y la fisura, de lo que en la vida no es vida. Como la noche es mi reino, el sueño es mi territorio. Soy lo que no tiene peso ni medida»².

Quede claro que Pessoa, a los diecisiete años, no es todavía capaz de pensar así o de hacer pensar así al espíritu del mal. Para llegar a tal punto será preciso que adquiriera una recia y paradójica sabiduría, una sabiduría que habrá aprendido las lecciones de la locura. Con todo, no está lejos, aunque le desespere no poder controlar su imaginación, de sentirse inadaptado, anormal, monstruoso. El temor a la locura, todavía difuso, va delimitándose en los años sucesivos. Lo que le salva es su sentido del juego y el placer que le proporciona. Dicho juego es, ante todo, la escritura. En la pieza titulada *El marinero*, esbozada en 1903 y de la que sólo quedan fragmentos, ciertas réplicas, remedos de *Hamlet*, muestran a las claras que ha optado por hacerse el loco para conjurar la locura:

Will: *¿Cuál es vuestro placer, señor?*

Marinero: *Mi placer, señor, son las mujeres.*

Will: *Quiero decir, ¿qué es lo que os complace?*

Marinero: *Lo que más me gustaría, señor, sería complacerme a mí mismo, puesto que soy el hombre al que mejor conozco y sé mejor que nadie lo que puede complacerme. (Aparte.) Miento para divertirme, miento porque, por todos los diablos, sé perfectamente que estoy enfermo y que esta enfermedad es lo que más me gusta.*

² *L'heure du diable*, José Corti, p. 29.

No hay un estudio en profundidad, que yo sepa, sobre la singular naturaleza del humor en Pessoa. Se ha dicho que era una herencia judía: la risa como un recurso para superar las contradicciones. También se advierte la influencia de la cultura inglesa, y no sólo de Shakespeare sino también de los autores del siglo XVIII. El editor francés de *Spectator* señala que Addison y Steele hablan *tongue in cheek*, frase que significa algo así como «no tomes en serio lo que digo»³, lo cual, en Pessoa, no oculta una dimensión trágica sino que, por el contrario, la fomenta.

³ Cfr. *Le «Spectator»*, éd. La Bibliothèque.

De nuevo en Lisboa
(1905-1908)

Pessoa no es Ulises ni el hijo pródigo. Los dos únicos poemas que escribió sobre el tema del retorno, evocando esos reencuentros de agosto de 1905 con su ciudad, lo representan como un acto fallido, lleno de ambigüedades. Los escribió mucho después, en 1923 y 1926, cuando la emoción del reencuentro era sólo un recuerdo, aunque un recuerdo aún ardiente. Los dos poemas firmados por Álvaro de Campos llevan el mismo título, «Lisbon revisited», en inglés, puesto que en 1905 era su lengua habitual, pero están escritos en portugués, que volvió a ser su lengua principal a partir de 1908:

Otra vez vuelvo a verte,
ciudad de mi infancia pavorosamente perdida...
Ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí...
¿Yo? Pero, ¿soy el mismo que aquí viví, y aquí volví
[...]

Otra vez vuelvo a verte,
con el corazón más lejano, el alma menos mía.

Otra vez vuelvo a verte —Lisboa y Tajo y todo—
transeúnte inútil de ti y de mí,
extranjero aquí como en todas partes¹. [...]

¹ FPP, p. 233.

Muchos de sus sentimientos habituales pasan por este lamento: la perpetua confrontación con el niño que ha sido, el recuerdo del vacío que le ha dejado la pérdida de su madre, la existencia de Lisboa como un sueño, como ciudad fantasmal y a la vez familiar; la soledad, la tristeza, la condición de extranjero, la inutilidad de todo, etc.

¡Oh cielo azul —el mismo de mi infancia—,
eterna verdad vacía y perfecta!

¡Oh suave Tajo ancestral y mudo,
pequeña verdad donde el cielo se refleja!
¡Oh revisitada pena, Lisboa de antaño de hoy!².

Cuando, en ese mismo 1923, evoca, en el título de una serie de poemas, *Los dos exilios*, hace referencia a ellos en sentido contrario al que tuvieron, con diez años de intervalo, la separación de su infancia portuguesa y el adiós a su adolescencia inglesa. Durante casi tres años vivirá esta situación esquizofrénica de doble pertenencia, con el alma repartida entre su patria carnal y su patria espiritual, hasta el día en que por fin podrá decir: «Mi patria es la lengua portuguesa», reconciliando internamente, en cierta medida, el espíritu y la carne o, si se prefiere, la cultura y la raza.

Hizo el viaje de Durban a Lisboa solo, a bordo del paquebote *Herzog*. Al llegar, se instala primero en casa de su tía dona Maria, en Pedrouços, y luego en la de su tía Anica, hermana de su madre, en la calle São Bento. Entre octubre de 1906 y mayo de 1907 vive con sus padres, que están en Portugal aprovechando un segundo permiso del cónsul. Han alquilado un piso cerca de la basílica de Estrela, al oeste de la ciudad. Cuando se marchan, el joven poeta se va a vivir a Lapa, con su abuela Dionísia, en compañía de sus viejas tías dona Maria y dona Rita. Pero el encanto de antaño se

² FPP, p. 229.

ha roto. Pessoa, con el que hasta entonces aparentemente era tan fácil convivir, mantendrá tensas relaciones con Rita. Se entenderá mejor, durante años, con Anica. Se advierte, en una foto de grupo tomada en 1907, el bello y sereno rostro de su tía materna, que contrasta con los de sus tías abuelas, alterados por los años y las enfermedades, y aún más con el de su abuela Dionísia, con su aire de despiste y en ese momento ya cercana a su muerte. Pero la persona de su entorno que mayor influencia tendrá sobre él durante este nuevo período de aprendizaje que supone la «tercera adolescencia» es el general Henrique Rosa, hermano del cónsul, su padrastro, y un hombre singular anteriormente citado. Inició a su «sobrino» en dos campos cuyas riquezas, durante mucho tiempo, no dejará de explotar: el de los decadentes y los simbolistas franceses, muchos de los cuales serán sus modelos cuando vuelva a escribir en su lengua materna, y el de los postrománticos portugueses. Pero el que le resulta más cercano en esos años difíciles es un poeta francés hoy olvidado, Maurice Rollinat (1846-1903), habitual del «*Chat Noir*», amigo de los «hidrópatas» y de los «zutistas» y autor de *Las neurosis* (1883). Sin duda, ignora que Rollinat murió en el manicomio de Ivry, pero su humor concuerda con el de este poeta maldito, a la vez angustiado y sarcástico.

Durante todos estos años dispone de una libertad casi total que se esforzará siempre por preservar, sacrificando poco a poco todo lo demás. Su precipitada partida de Durban estaba justificada por su deseo de matricularse a tiempo en la Universidad de Lisboa³ para seguir el curso 1905-1906. Se sabe poco de estos estudios universitarios. Los biógrafos tampoco se ponen de acuerdo sobre la fecha de inscripción ni sobre la posibilidad de que hubiese sido admitido como alumno. Es probable que, por razones ad-

³ Se habla de «universidad» y de «facultad de letras» por comodidad, ya que, formalmente, entre 1905 y 1906 en Lisboa sólo existe un «Curso superior de letras» que se convertirá en facultad cuando la Universidad de Lisboa, transferida a Coimbra en 1537, vuelva a implantarse un poco más tarde.

ministrativas, no le admitieran en la facultad hasta octubre de 1906, tras haber pasado un año dedicado íntegramente a leer y escribir. Lo que es seguro es que durante varios meses, entre 1906 y 1907, siguió los cursos de filosofía y no de literatura, como parecía ser su intención inicial. Seis años más tarde explicará su relación con ambas disciplinas; en el fondo es, según dice, «un poeta estimulado por la filosofía, no un filósofo dotado de facultades poéticas»⁴. Lo que es aún más seguro es que enseguida se cansó de un sistema de enseñanza y de un ambiente universitario que no le convencían. De su profesor Silva Cordeiro nada dice, pero recordemos que tampoco mencionó jamás al director Nicholas. Asistió a las clases y tomó apuntes, que se han conservado, pero cada vez con menor frecuencia. No le gustaron sus condiscípulos. Con su rigidez típicamente británica, su cuidada apariencia, su lenguaje pulido, su timidez, su pudor, su miedo a las chicas, desentona en medio de estos jóvenes chillones, sensuales y distendidos. Siguió siendo un extranjero a sus propios ojos y a los de los demás. El único estudiante con el cual se relaciona es otro portugués de Sudáfrica (exactamente, de Pretoria), Armando Teixeira Rebelo, con quien puede discutir en inglés. Teixeira, más integrado que él, lo ayudará a salir un poco de su aislamiento.

Aunque no haya aprendido gran cosa en la universidad, este episodio de su vida es importante porque se reencontró con la historia contemporánea. De entonces data su interés por la política portuguesa. Volvió a su país en un momento histórico especialmente convulso. La monarquía, ya debilitada bajo el reinado —pese a todo tranquilo— de Luis I (1861-1889), empieza a ser cuestionada con motivo de la capitulación de Portugal ante el ultimátum inglés de 1890. El nuevo rey, Carlos I, casado con la princesa francesa María Amelia, bisnieta de Luis Felipe, es joven (veintiséis años), inteligente, culto, humanista, artista; pero todo

⁴ O, VIII, p. 356.

su reinado estuvo inmerso en un clima de extrema violencia. Los monárquicos, divididos en múltiples facciones, acabarán por favorecer el advenimiento de la república, a pesar de la escasa solidez del Partido Republicano (sólo tiene cuatro diputados). La vida política a principios de siglo es una lucha continua entre los dos principales clanes realistas, el de los regeneradores (conservadores) y el de los progresistas. En 1906 el rey propone al jefe del Partido Regenerador, João Franco, la formación de un gobierno de unión nacional para terminar con la protesta civil. Franco es un hombre de Estado competente, pero autoritario e impopular. El 8 de mayo de 1907 un decreto disuelve la Cámara de Diputados e instaura la dictadura, la primera de cuantas marcarán la vida política de Portugal en el siglo XX. João Franco concita la unanimidad en su contra: monárquicos, republicanos y revolucionarios despistados confluyen, hasta el punto de que un eminente profesor de Coimbra invita a todos los monárquicos a inscribirse en el Partido Republicano...

La universidad, obviamente, no permaneció ajena a estas disputas. Hubo revueltas y los estudiantes se declararon en huelga. ¿En qué medida tomó parte Pessoa en estas acciones? Su hermano inglés João Maria Nogueira Rosa, en un testimonio publicado mucho después de la muerte del poeta, a casi tres cuartos de siglo de los acontecimientos, asegura que fue uno de los instigadores de la huelga. «Fernando era, en el fondo, un revolucionario», dice seriamente. No creo que el joven «extranjero» que apenas se atrevía a dirigir la palabra a sus compañeros haya sido un agitador. Pero sí es perfectamente posible que la crisis de 1907 haya despertado en él una conciencia política todavía latente. De repente comienza a lamentarse por las desdichas que afectan a ese país que vuelve a ser el suyo y se rebela contra un orden impuesto por la fuerza. En esa fecha se inscriben sin duda su paradójico patriotismo, que coexiste con su desprecio por el provincianismo portugués, y su no menos original anarquismo, que se armoniza con una concepción aristocrática de la sociedad. El elogio de la indisciplina, la denun-

cia de la «enfermedad del orden», la exaltación del glorioso pasado portugués y la llamada a un renacimiento, todo ello, que sin duda fue fraguándose durante esas semanas de fermentación social, contribuyó a formar sus ideas políticas, inseparables de sus ideas estéticas, morales y religiosas. Enseguida se sentirá, como escritor, investido de una misión de salvación nacional. «La intensidad de mi dolor patriótico, mi intenso deseo de mejorar las condiciones de vida de Portugal, me hacen concebir mil planes...», escribirá más tarde⁵.

¿Fue expulsado de la universidad por su participación en las revueltas de 1907, como sostiene su hermano, u optó por interrumpir unos estudios que no le aportaban nada? Sea como fuere, renuncia a hacer carrera en la administración, como seguramente deseaban sus padres. Decide consagrar su vida a la literatura. Queda por resolver cuáles serán sus medios de subsistencia. Su abuela paterna, dona Dionísia, cuyo deterioro mental se había agravado de manera alarmante, muere en agosto de 1907. Le deja una pequeña herencia, y pronto encuentra el modo de emplearla. Como muchos jóvenes escritores, sueña con editar sus propios libros y los de sus autores favoritos. Además, ya vimos que siempre le interesó la economía, hasta el punto de estudiar comercio en Durban. En 1906 contestó a un anuncio, publicado en el *Diário de notícias*, de una empresa francesa que buscaba un representante en Lisboa. Por medio de otro anuncio, que leyó en la peluquería mientras le afeitaban, supo que se vendía una imprenta en Portalegre. Se cuenta que no esperó siquiera a que lo terminaran de afeitar y se dirigió corriendo a la agencia lisboeta cuya dirección figuraba en el anuncio. Compró enseguida toda la maquinaria de la imprenta con el fin de trasladarla. Viajó a Portalegre (a doscientos kilómetros al este de Lisboa) para supervisar el desmantelamiento de las máquinas. Este viaje —el único que hizo por Portu-

⁵ O, VIII, p. 354.

gal en treinta años, desde su regreso hasta su muerte— tiene un componente de irrealidad. El joven empresario (acaba de cumplir diecinueve años) se halla en un estado de excitación inusitado: la actividad o la promesa que conlleva lo estimula. Con todo, la aguda conciencia de la inutilidad de todo no lo abandona. La carta (en inglés) que escribe desde Portalegre a su amigo Armando Teixeira Rebelo el 24 de agosto es prueba a la vez de su buen humor, alentado, cabe decir, por la gran cantidad de vino que había bebido en el hotel, y ese desencanto que se traduce en reflexiones sobre el aburrimiento de provincias. Añade un corto poema que compuso (en inglés) en el tren y que resume su primera impresión sobre el Alemtejo, imagen de un paisaje mental característico del universo pessoano:

Nada con nada en derredor
y algunos árboles en el medio
ninguno de los cuales es verdaderamente verde.
No es posible ver ríos ni flores.
Si hay un infierno, he dado con él,
porque, si no está aquí, ¿dónde diablos puede estar?

Aprovechando el transporte de las prensas de Portalegre a Lisboa compra otras máquinas, fabricadas en España. Instala toda la maquinaria en un local situado en el céntrico barrio de Glória y bautiza a su taller con el nombre de *Empresa Ibis, imprenta y ediciones*. A fines de 1907 la imprenta está lista para entrar en funcionamiento, pero parece haberlo hecho por poco tiempo o no llegar siquiera a iniciar su actividad. ¿Qué ocurrió? Los biógrafos tienen que recurrir a las hipótesis. Sin duda, Pessoa no supo hacerse una clientela, ni gestionar su empresa, ni siquiera utilizar las máquinas. Muy pronto renunció a continuar con la experiencia. Arruinado, se ve obligado a buscar otro medio de ganarse la vida.

Generalmente se resta importancia a este episodio desdichado de su biografía. Ciertos analistas de Pessoa ni siquiera lo mencio-

nan en sus cronologías. Y sin embargo yo creo que este fracaso fue muy importante. De entrada, porque fue el primero de una larga serie. Aunque en 1908 finalmente elegirá una profesión (una elección que no lo es, y de una profesión que tampoco lo es), eso no le impedirá en adelante, y de vez en cuando, tener iniciativas intempestivas. Elaborará proyectos imposibles y rechazará buenas ofertas. Se sentirá humillado ante las negativas de empresarios y editores. Sus ocasionales éxitos (las revistas *Orpheu* y *Athena*, las ediciones Olisipo) no conseguirán hacerle olvidar su condición de poeta maldito.

Sus iniciativas abarcan todos los campos. Hay en Pessoa un lado inventor. Pensó en comercializar sus hallazgos: un nuevo tipo de máquina de escribir, un nuevo sistema de papel para cartas con sobre incorporado, un «anuario sintético», un «código de cinco letras», etc. Ideó una reforma de la ortografía. Quiso abrir un gabinete de astrología y grafología. Pero ninguna actividad le apasionó tanto como las vinculadas a la literatura. Siempre quiso que su vida estuviese encaminada en esa senda. ¿Dónde estaba el fallo? La respuesta la encontramos incluso en el nombre con que bautizó a su empresa editorial y tipográfica: Ibis. Será hasta el final un nombre recurrente, ligado a circunstancias muy precisas de su vida. El ibis simboliza la parte infantil de su carácter, la infancia conservada o recuperada. Pessoa se sentía todavía niño, y lamentaba no haber podido prolongar más esa etapa de su vida. Le gustaban los niños. Para sus sobrinos y sus primos pequeños escribió este poema corto:

El ibis,
pájaro de Egipto,
siempre se sostiene
en un pie
lo cual
es raro.

Es un pájaro muy sabio
porque así no se mueve.

Para divertirlos imitaba al ibis, de modo que sostenía el peso con una sola pierna y doblaba la otra.

Casi quince años después de la abortada empresa de fundar la editorial Ibis, asume la personalidad de este pájaro sagrado y sabio cuando escribe a Ofelia con ese estilo voluntariamente pueril de las *Cartas de amor* que tanto contrasta con su prosa habitual: «Mi bebé querido, ¿es verdad que mi bebé no está enfadado con su Ibis? ¿Es verdad por tanto que Ibis es cariñoso y merece un beso?...». Que haya dejado su empresa comercial en manos de la parte de sí mismo menos capacitada para sacarla adelante es muy propio de Pessoa, con esa especie de inconsciente y sin embargo inteligente voluntad de fracaso que mantendrá toda su vida.

* * *

La muerte de dona Dionísia y, meses más tarde, la quiebra de Ibis, que dilapidó toda la herencia, lo obligan a buscar domicilio y empleo. Entonces empieza su vida errante, que no terminará hasta la vuelta de su madre, doce años después. Alquila una habitación en la calle da Glória; meses más tarde alquilará otra, en la plaza del Carmo, en el Chiado, donde se quedará cierto tiempo. En esa época decide, a falta de otra ocupación gratificante, ser encargado de correspondencia extranjera, que será su única actividad profesional hasta el final de sus días. Hoy sabemos que recibió interesantes propuestas. Su absoluto dominio del inglés y sus conocimientos comerciales le habrían permitido conseguir un puesto de responsabilidad muy bien pagado en una gran empresa. Según su primo Eduardo Freitas da Costa, que fue uno de los testigos de su vida, rechazaba sistemáticamente cualquier empleo a tiempo completo. Quizá tampoco pudiera aceptar un cargo «directivo» de responsabilidad, ni tener ocasionalmente jefes ni subordinados a su cargo. Más tarde veremos cómo el *Libro del desasosiego* nos muestra cómo vivió Pessoa su condición de encargado de correspondencia extranjera, es decir, de secretario-redactor contratado al servicio de un comerciante mayorista o de una oficina de impor-

tación y exportación. Lo esencial para él era mantener su libertad. Ser libre para pensar, relacionarse y disfrutar de su tiempo.

Así, con menos de veinte años, su marco, su ritmo y su estilo de vida están definitivamente fijados. La mayor parte de su tiempo la pasa en su habitación, trabajando para sí mismo. Hasta 1908 escribe casi exclusivamente en inglés y, casi siempre, bajo la máscara muy similar de esas «personalidades literarias» que ha trasladado desde Durban hasta Lisboa: Charles Robert Anon y Alexander Search. En Lisboa, Anon y Search maduran con él, se afirman cada vez más. Son los precursores de los tres grandes heterónimos, que surgirán poco después. Anon anuncia, especialmente, a Álvaro de Campos, que será el doble extravertido del propio Pessoa. Como Campos, encarna la parte violenta de su ser, la vehemencia, el exceso, tanto en la afirmación como en la negación. Representa la locura de existir en un universo donde reina la nada. Simboliza la reivindicación luciferina que pronto será retomada en *Fausto*, cuya elaboración mantendrá a Pessoa ocupado desde 1908 hasta su muerte, sin que consiga terminarlo.

Tres textos de esa época resumen muy bien la naturaleza de la rebelión de Anon. Pertenecen a distintos géneros. El fragmento en prosa titulado *Excomunión* es un testamento.

«Yo, Charles Robert Anon, ser vivo, animal, mamífero, bípedo, primate, placentario, antropoide, catarineano, hombre, de dieciocho años, soltero (salvo en contadas ocasiones), megalómano, víctima de crisis de dipsomanía, degenerado de primera línea, poeta con pretensiones de humorista, ciudadano del mundo, filósofo idealista, etc., etc. (eximo del resto al lector);

En nombre de la VERDAD, de la CIENCIA y de la FILOSOFÍA, sin campana, libro ni cirio, pero con una pluma, tinta y papel, pronuncio la sentencia de excomunión contra todos los sacerdotes y todos los fieles de todas las religiones del mundo.

Os excomulgo.

Os maldigo.

Amén.»

Las otras dos manifestaciones de esta violenta rebelión contra Dios tienen forma poética. Una es un cuarteto titulado «Epitafio de Dios», y constata la muerte del «tirano» que fue llamado justamente «demonio». La otra es una forma original de acróstico, «Hágase tu voluntad», en el que el poeta condena la «vil resignación» del hombre ante la crueldad del mismo tirano.

Junto a estos preheterónimos ingleses hay que situar al francés Jean Seul, que también acompañó a su demiurgo a su regreso a Lisboa. Su nombre (Juan Solo) es toda una declaración de principios. En francés, lengua que Pessoa no domina tanto como cree, —infinitamente menos que la inglesa—, y que le resulta, pues, verdaderamente «extranjera», da a entender, recurriendo a la forma festiva del reportaje o el cuento, lo que no se atreve a decir sin máscara. Confiesa casi lo inconfesable. Los escasos fragmentos que se conservan de Jean Seul tratan mayormente un solo tema: la sexualidad y, más concretamente, las perversiones y desviaciones sexuales. Se ha encontrado entre sus papeles el borrador de un tratado titulado *Casos de exhibicionismo*. Demuestra que el exhibicionismo presenta «todos los caracteres de un impulso histérico». Pero no hay exhibicionismo sin público, y lo que más interesa al autor, porque se siente personalmente implicado, no es tanto la histeria de las mujeres desnudas o de los hombres que muestran sus órganos genitales como la del *voyeur*, que la justifica. Y en la medida en que se pueden seguir sus razonamientos, a pesar de las lagunas del texto, parece que lo que explica la psicología del *voyeur*, para él, es la impotencia. «Aparte de la *impotentia coeundi* y de la *impotentia generandi*, hay una *impotentia mentalis*, que consiste en una debilidad del aspecto mental (no hay concesiones a lo platónico) del sentimiento sexual...» Se han encontrado también, probablemente escritos en las mismas fechas, fragmentos de una predicción satírica, *Francia en 1950*, al estilo de las de Swift o de Voltaire; es el extraño retrato de una sociedad en la que, por ejemplo, el incesto es obligatorio y está de moda medir la longitud del

pene, etc. Pero la preocupación moral del autor queda clara al final: «Caiga la vergüenza sobre quien se divierta con esta sátira. ¡Maldito quien la encuentre graciosa!».

* * *

A fines de 1907 la dictadura es cada vez más discutida en todo el país. Se ha dicho que Pessoa, al principio, fue partidario de João Franco, como lo será en 1917 del mayor Sidónio Pais, e incluso, durante un tiempo, del presidente Salazar. Quizá le impresionó la energía que emanaba del detentador de un poder absoluto. Pero Pessoa, que alguna vez se definirá como «profesor de indisciplina», rechaza este poder. Odia a João Franco.

Los republicanos y los monárquicos disidentes «progresistas» deciden unir sus esfuerzos para derrocar al gobierno. Pequeños grupos revolucionarios quieren aprovechar la ocasión para acabar con el régimen. Se organiza una sublevación para el 28 de junio de 1908, pero se descubre el complot, que acaba siendo duramente reprimido. La detención del jefe republicano António José de Almeida (futuro presidente de la república) enerva los ánimos. En ese momento el rey se encuentra en el palacio de Vila Viçosa, antigua residencia de los duques de Braganza, pasando las fiestas de Navidad y Año Nuevo, a ciento cincuenta kilómetros de Lisboa, en el Alemtejo, a donde le gusta ir a cazar. El 31 de enero el ministro de Justicia se presenta en Vila Viçosa para pedir al rey que firme un decreto autorizando la deportación de los sublevados a las colonias. Carlos acepta, no sin antes decir: «Firmo mi sentencia de muerte». Al día siguiente, 1 de febrero, decide volver a Lisboa. A las cinco de la tarde la familia real llega a la estación de Santa Apolónia, cerca de la Alfama, y es recibida por el presidente del Consejo y varios ministros. El rey, la reina y sus dos hijos, el príncipe heredero Luis Felipe (que lleva el nombre de su bisabuelo materno) y el príncipe Manuel, suben a un landó descubierto al que escoltan varios coches. El historiador francés André Raibaud, que narra sobriamente el acontecimiento, señala que no hay ningún servicio de seguridad. El

cortejo enfila la plaza del Comercio y gira. En la esquina de la calle del Arsenal, aparecen dos hombres que estaban ocultos en los soportales. Uno de ellos, que lleva una pistola, trepa al estribo del landó regio y dispara varias veces al rey. El otro, armado con una carabina, se arrodilla y apunta tranquilamente al príncipe heredero. El príncipe Manuel sólo es herido levemente, y la reina María Amelia, la única que salió ilesa, intenta empujar, con el ramo de flores que le acaban de entregar, al agresor que se aferra a la portezuela. Los dos terroristas son reducidos por varios testigos. El cochero, que también ha sido herido, azuza a los caballos y entra en el Arsenal. Se llama a un médico, pero ya es tarde: el rey ha muerto y el príncipe muere enseguida. Raibaud, cuyo relato reproduzco, añade que la reina madre María Pía, avisada a toda prisa, se vuelve hacia João Franco y le dice: «Ésta es su obra, señor presidente».

Este suceso capital de la vida política portuguesa, que se conserva en la memoria colectiva con el nombre de «regicidio» (no había sucedido antes en Portugal en toda su historia), se parece extrañamente a otros atentados que también alteraron el curso de la historia, como los asesinatos del rey francés Enrique IV y del zar Alejandro II de Rusia o los magnicidios de Sarajevo y Dallas. Pessoa se identificó entonces con todo un pueblo conmovido por el acontecimiento y ello precipitó su evolución. Hasta ahora no se conocían con exactitud sus opiniones políticas anteriores a 1908. Se le suponía monárquico. Pero, antes al contrario, unos documentos recientemente hallados parecen demostrar que ya entonces era más bien republicano. Lo es, en cualquier caso, con matices y cierta ambigüedad. Aunque expresa en términos violentos, y a veces groseros, su desprecio por João Franco, brutal y torpe apoyo de la monarquía, se apiada del rey muerto y del joven rey Manuel, y también del país y del pueblo. «El sacrificio de un solo individuo», al facilitar el camino a la república (que será proclamada dos años más tarde), «evitará la revolución».

El propio Pessoa fecha en septiembre de 1908 el momento en que deja de escribir exclusivamente en inglés para hacerlo en por-

tugués. No cabe duda de que el principal motivo de este repentino cambio es político. Tras dos años de permanencia en ese país donde se sentía aún medio extranjero, le invade un intenso sentimiento patriótico. Desde entonces las palabras de la lengua portuguesa surgen naturalmente de sus labios y su pluma por solidaridad con su pueblo. Pero si oscila entre un mundo y otro, entre Portugal e Inglaterra, es porque estaba predispuesto a ello, desde su regreso, por lecturas y amistades. Para entenderlo mejor, conviene volver sobre la figura truculenta del general Henrique Rosa, que no sólo le ha transmitido su afición por la vida bohemia y por el alcohol sino también una forma de sensibilidad literaria típicamente portuguesa, distinta de la heredada de los poetas ingleses que leyó en su infancia. Trataremos de hacer el inventario de sus descubrimientos en este período. Pero el año 1908 no es sólo el de la prodigiosa ampliación de su universo cultural, sino, sobre todo, el momento en que encuentra su voz propia, su tono original: una suerte de lirismo crítico en que la emoción es continuamente impugnada por la inteligencia, y en que todos los impulsos espontáneos de su ser se disparan y se refrenan por un exceso de autoconsciencia.

Su primera elegía en portugués, fechada el 19 de noviembre de 1908 y titulada «Dolora», hace el balance de esa adolescencia que acaba en continuo fracaso. Sobre este fracaso deberá construir su vida y su obra.

Antes, ¡con qué placer yo afectaba
una atroz melancolía!
Quería ser un poeta triste
y lloraba por no llorar.

Luego debí afrontar
la vida estrecha y dolorosa.
Entonces, triste, lloraba
por tener razones para llorar.

En esta aurora desolada
hoy me veo más que triste.



Aun después de lo que Gaspar Simões llama su «naturalización» portuguesa, lo que escribe Pessoa no hace ninguna referencia a la realidad concreta de su existencia en Lisboa: no hay evocaciones de su ciudad en sus textos de esa época. Sólo a partir de 1913 las imágenes de Lisboa empiezan a aparecer en los poemas que forman *Cancionero* y en los fragmentos de prosa que anuncian el *Libro del desasosiego*. Hasta esta fecha, el escenario del drama que se representa en su interior es a menudo «ninguna parte», un lugar mental, abstracto, que puede ser el limbo o el infierno.

Sin embargo, se han encontrado textos que contienen al menos algunas alusiones a su ciudad, a la que redescubrió, según se ha visto, con una mezcla de sentimientos. Nunca, desde la edad de la consciencia plena, había vivido en una capital. Comparada con Lisboa, Durban era una aldea exótica. Experimenta muy vívidamente la sensación específicamente moderna —baudeleriana— de sumirse en una muchedumbre solitaria. «Me he convertido en un hombre de la multitud. Solo, nunca tuve confianza en mí. Día y noche me abría paso velozmente entre la multitud, y, codo con codo, me aferraba ansiosamente al primero que pasaba. Debieron de tomarme por ladrón. Apretaba mi cuerpo contra los cuerpos como un niño se cuelga de su madre durante una tormenta. Intentaba cerrar los ojos del alma como un niño trata de escapar en cuanto ve un relámpago. Me esforzaba por cerrar mis oídos mentales como un niño se oculta en el regazo materno para no oír el estruendo de los truenos; y si se abría un mínimo espacio entre la multitud de paseantes, me apresuraba, corría, tendía desesperadamente los brazos para tocar algún cuerpo, con mi propio cuerpo ávido de un contacto fugaz. Y siempre, siempre, entre el rumor de la multitud y el ruido de sus pasos, me estremecía escuchando sus

regulares, inexorables pisadas.» Esta imagen, aunque más elaborada, será retomada en el *Libro del desasosiego*. Lisboa es en este caso más que el «hogar» del poeta: es el sustituto de la madre ausente y perdida.

Otro testimonio, radicalmente diferente, de la «renaturalización» del joven lo constituye su intento, enseguida abortado, de escribir cuartetos en portugués para tratar de recuperar la frescura de la inspiración popular. Escribe una decena de ellas y luego abandona. No volverá a fomentar esta vena popular hasta un cuarto de siglo después, cuando componga, entre 1934 y 1935, más de trescientos poemas breves como aquéllos, de una falsa ingenuidad, que serán recuperados por Georg Lind y editados en 1965 con el título de *Cuartetos al gusto popular*. La traducción francesa de Henry Deluy permite hacerse una idea exacta del encanto de estos versos que unen la simplicidad propia de este género con el refinamiento, inevitable en Pessoa.

He enfilado todas las perlas
de este collar para ofrecértelo.
Las perlas son mis besos,
mi pena es el hilo⁶.

Esta obra, iniciada al final de la adolescencia y concluida en la madurez, es casi la única en la que el poeta trata de despojarse de su ornamentación barroca para recuperar la naturalidad de su pueblo. Y las cuartetos son quizá también, como dice Deluy, sus únicos poemas de amor propiamente dichos. Olvidadas o despreciadas durante mucho tiempo, merecen ocupar un estante secundario en la biblioteca ideal de las obras de Pessoa. Estos versos, según su autor, están «compuestos en tono menor», pero hay que «rendir homenaje a la embriaguez del cantor».

⁶ *Quatrains complets*, éd. Unes, n.º 2.

Alexander Search, el precursor
(1903-1909)

Durante mucho tiempo hubo una laguna en la biografía intelectual de Pessoa. Parecía que el florecimiento confuso de los años de adolescencia y la metódica multiplicidad de la madurez se sucedían sin solución de continuidad. No estaba clara la razón por la cual ese trabajo interior de conformación de personalidades distintas de la suya, que el joven poeta lanzaba fuera de sí como si fueran seudópodos de su espíritu, desembocaba en la iluminación del «día triunfal» en que aparecen los tres grandes heterónimos. La obra de Alexander Search, que ahora empieza a descubrirse, es el eslabón perdido de esta evolución que lleva del poeta clásico-romántico al «modernista», de la efusión sentimental al lirismo crítico, de la búsqueda ansiosa del yo a la despersonalización sistemática, de la perdida fe cristiana al «paganismo» recobrado. Se advierte tras la lectura de estos textos en verso y en prosa, todos escritos evidentemente en inglés, que Pessoa, entre los quince y los veinte años, situó en la consciencia semificticia de Search y en su obra, ésta real, la tempestuosa experiencia espiritual vivida en esa etapa fronteriza entre ambas edades, esta lucha con el ángel en la cual el doble (Alexander Search) es finalmente derrotado para que el propio Pessoa pueda obtener satisfacción y franquear el umbral que le conduce a otra etapa de su iniciación poética. Search es la crisálida de Caeiro, Reis y Campos. De ésta temporada en el in-

fierno Pessoa surgirá, algunos años más tarde, en un estado de total disponibilidad en el cual podrá creer, al menos provisionalmente, haber hallado la salvación.

Hace veinte años, Alexander Search era aún desconocido. Las primeras ediciones póstumas ni siquiera mencionan su nombre. Algunos poemas y textos en prosa hallados en el famoso baúl fueron publicados, a partir de 1977, por Teresa Rita Lopes, Yvette K. Centeno, Georg R. Lind, Stephen Reckert y Vasco Graça Moura. Pero el corpus de su obra no ha sido aún definitivamente configurado. ¿Escribió cien, ciento veinticinco o ciento cincuenta poemas? ¿Concluyó algún otro texto en prosa, aparte de esa «historia extraordinaria», un poco a la manera de Poe, que es «*A very original dinner*» «Una cena muy original», de un humor muy macabro? No se podrá valorar la importancia de Search hasta que dispongamos de la edición crítica oficial de sus obras completas, anunciada desde hace años, y en la que Ivo Castro lleva trabajando desde 1985. Hasta el momento, la contribución fundamental para un mejor conocimiento de este precursor se la debemos a la tesis de la especialista norteamericana Susan Brown, presentada en 1987 en la Universidad de Carolina de Norte. El trabajo señala el papel determinante de Walt Whitman en la elaboración de la obra de Caeiro, pero el estudio de Search también ocupa buena parte de la tesis. Susan Brown ofrece una visión original no sólo del alcance de la obra del joven Search, hermano gemelo de Pessoa, sino también de la naturaleza de la génesis de los heterónimos. Según ella, Search expresa la exigencia espiritual absoluta propia de los románticos, pero puesta en entredicho por la duda, la ironía y la inquietud características del postromanticismo. El espíritu puro se enfrenta a la nostalgia de lo real, y el sueño, a la vida. El poeta debe, por tanto, hacer conciliar interiormente el espíritu y el mundo. Brown apenas alude a los románticos franceses, poco más a los ingleses; apela, sobre todo, al trascendentalismo estadounidense y, en primer lugar, a su maestro, Ralph Emerson (1803-1882). Señala varias coincidencias entre Search y Emerson. Pero el natura-

lismo panteísta de Whitman, cuyo descubrimiento será la fuente de toda la corriente «pagana» encarnada por Caeiro y sus discípulos, procede directamente del misticismo de Emerson. Lo que los aproxima es un deseo de comunión con el todo. Siguiendo la hipótesis de Brown, hay que admitir que durante sus años de adolescencia la crisis espiritual vivida por Pessoa, reflejada en la obra de Search, lo condujo a apropiarse de la experiencia seráfica de Emerson pero adoptando las hechuras, un poco más burdas, de Whitman.

En el comienzo de la trayectoria de Search y en la base de la construcción de su obra se halla una reivindicación idealista sin concesiones. La única verdad es la del espíritu, y el único modo de ser válido es la total inocencia. La poesía es la búsqueda (*search*) de este ideal, al que debe sacrificarse todo lo demás.

¿Qué es esta cosa que buscas en las cosas?
¿Qué es este pensamiento que tu pensamiento no alcanza?
¿Para volar en cuál aire tienes alas?
¿Por qué visión sufres tu ceguera?

La consciencia del poeta admite que la verdad, el ideal y la inocencia se sitúan en un dominio más allá de la experiencia sensible, que es inaccesible. Por ello la belleza femenina perfecta no es de este mundo.

Ella vive en una región más allá de todo amor
lejos y por encima de toda mirada humana.

Search sólo concibe el amor paradisiaco, en un mundo inmaterial e incorpóreo.

Quisiera ser de nuevo niño
y que tú fueras también una niña dulce y pura
para ser libres y salvajes
en nuestra oscura consciencia...

Todo sería una completa ignorancia
y una sana ausencia de pensamiento...
No tendríamos sexo ni amor,
el bien no tendría que luchar contra el mal... [...]

Pero este planteamiento, propio de una gran parte de la poesía occidental, desde el neoplatonismo medieval hasta el idealismo romántico, es insostenible para un autor moderno. Todos esos cantos de la inocencia que constituyen una parte de la obra de Search tienen su réplica en los cantos propios de la experiencia, que expresan el sufrimiento de un alma desgarrada entre el hastío y el ideal. El poeta sueña con esa «consciencia oscura» que, no estando desdoblada, ignora la diferencia entre sujeto y objeto. Pero no se recobra la inocencia por introspección. No se obtiene conocimiento de la ignorancia, sino sólo, como dirá Caeiro, un largo «aprendizaje del desaprendizaje». En el poema titulado «Pensamientos», Search dice que «el pensamiento ciega la luminosa visión mental», y se siente condenado a acechar «el sentido del sentido del universo». Jamás vivirá la experiencia concreta de una percepción inmediata, de una captación del alma de las cosas que surja del alma, que no suscite preguntas, dudas ni comentarios irónicos.

El efecto de esta consciencia nostálgica de una perdida pureza es el sentimiento de la irrealidad del yo y del mundo exterior, la soledad, la exclusión, el desamparo. Y esta constatación es el punto de partida de diversas estrategias poéticas y existenciales que despliega el autor para tratar de volver a dar un sentido al mundo. En «A una mano», largo poema de 1906, describe esa ausencia que penetra en su interior:

Es como si un pensamiento hubiera hundido sus raíces
en una región desconocida de mi alma.
En un lejano país interior resuena una campana...

Esta forma de insensibilidad ante la existencia, que en dicho poema queda reflejada como un sufrimiento, más adelante puede

aparecer como un mal menor, como el reposo tras la búsqueda en vano. No ya el infierno del alma desgarrada, sino el limbo donde se adormece:

Ni vida ni muerte, ni el sentido ni su ausencia,
sino el intenso sentimiento de no sentir nada [...]

En resumidas cuentas es más un olvido de todo que la clara visión de la realidad, más una renuncia a toda búsqueda que el riesgo de hallarse cara a cara ante la Gorgona, que posee, sin duda, la verdad. Penetrar el misterio del mundo es irremediabilmente una terrible prueba para el alma.

[...] Y una intensa cobardía intelectual [...]
me invade, y temo abrir los ojos
y el espíritu ante el sorprendente horror [...]
El sentido del misterio de todo,
cuando se apodera de mí,
debilita a mi alma enloquecida.

A este poema de 1907, titulado «Horror», le hará eco, veinte años después, «Demogorgon» de Campos, que retoma el mismo tema con una fuerza expresiva que no podía tener el poeta de diecinueve años:

No, no, ¡eso, no!
¡Todo menos saber qué es el Misterio!
Superficie del Universo, oh Párpados Cerrados,
¡nunca os alcéis!
La mirada de la Verdad Final no podría soportarse¹. [...]

En general, la poesía de Search maneja más conceptos que imágenes. Hasta la larga serie «A una mano», cuyo tema es emi-

¹ FPA, p. 113.

nentemente concreto, es un poema metafísico, cuyas metáforas acaban siendo a menudo los argumentos de un razonamiento abstracto. Sin embargo, el joven Search acaba conmoviéndonos tanto como el desengañado Soares del *Libro del desasosiego* o el Campos derrotado de «Estanco», cuando sitúa su debate interior —la consciencia de que su búsqueda es vana— en la realidad concreta de su existencia realmente vivida. No se trata ya de una subjetividad abstracta que enuncia las leyes de su relación con el mundo, sino de un auténtico *yo* que exhala su lamento. Y la impresión es que por fin oímos la *voz* de Search, igual que más tarde reconoceremos las voces distintas e inimitables de Campos y Soares.

El poema que más claramente transmite ese sentimiento de experiencia vivida es el que lleva el título más banal: «En la calle». Está fechado el 12 de noviembre de 1907. Lleva como epígrafe una cita del *Sartor resartus* de Carlyle: «Pero yo, *mein Werther*, me sitúo por encima de todo esto; estoy solo con las estrellas». El poeta, una noche, en la calle, al pasar ante las ventanas de las casas con las cortinas cerradas que dejan filtrar un rayo de luz, imagina la intimidad de esos hogares y vive dolorosamente su exclusión. Se compara a esas gentes que en sus casas conocen la dicha de la vida cotidiana.

Si no hubiera nacido para lanzarme
más allá de la vida que llevan
todas las gentes que soportan la vida [...]
sería feliz de conocer sólo
la existencia corriente de la gente corriente.

Pero, ay, llevo en mí, en mi corazón,
algo que no puede aquietarse...
Sísifo extenuado, gimo
bajo la roca irónica del mundo.
Yo, el eternamente excluido
de la convivencia y la alegría [...]

Un hogar, un reposo, un hijo, una mujer,
nada de esto es para mí
que reclamo algo más de esta vida [...]

Y el joven poeta sigue su camino. Pasa, errante, solitario, maldito, llevando como única dicha el orgullo de ser único. Su pensamiento y su vida son un laberinto. Los otros, la gente «corriente», son felices, pero no son conscientes de su felicidad, que resulta, por tanto, vana. Él sí es consciente de esa felicidad, pero no es la suya. ¿Cómo librarse de la trampa de su espíritu y acceder a una inconsciencia consciente de sí misma? Otros dos poemas muestran quizá la vía que se ha de seguir para ser capaz de reunir en un solo acto de pensamiento lo que parece contradictorio. «La respuesta del gigante», poema de 1908, proporciona bajo una dimensión mítica la clave de esta aporía:

Encontré a un gigante en mi camino;
parecía más sabio que la Naturaleza.
«Dime alguna verdad», le dije, dejando
que la lengua me traicionase, a este ser que era más que una criatura.
«Sólo hay una», dijo entonces con una voz
extraña: «Las cosas son, lo afirmo,
más que el tiempo de su aparente mudanza,
más que el espacio que parece contenerlas».

Cuatro años antes, o sea, cuando tenía dieciséis años, Search había ofrecido en un soneto, más abstractamente, otra clave, que, a la luz de la obra heteronímica futura, quizá sea la misma.

Si pudiera decir lo que pienso, expresar
todos mis pensamientos más ocultos y silenciosos
y llevar mis sentimientos, a fuerza de perfección formal,
hasta el punto de ser la vida en su curso natural;

si pudiera exhalar mi alma y confesar
los más íntimos secretos de mi ser,

alcanzaría la grandeza; pero nadie me ha enseñado
un lenguaje capaz de reflejar mi angustia.

El día y la noche me murmuran cosas
que la noche y el día se llevan...
¡Oh!, ¡sólo una palabra, una frase en la cual arrojar

todo lo que pienso y siento y así despertar
al mundo! Pero soy mudo, no sé cantar.
Mudo como vosotras, nubes, antes de que estalle el trueno.

Las cosas, la voz. Decir la pluralidad de las cosas y para ello encontrar una voz que sea la voz de la naturaleza: éste es el programa de Search que sólo cumplirá Caeiro diez años más tarde, después de encontrar en su camino a Whitman.

* * *

Como Charles R. Anon, Alexander Search está atormentado por el miedo a enloquecer o por la sensación de estar ya loco. Toda una serie de poemas del período 1906-1908 se titula *Flashes of Madness (Relámpagos de locura)*. Una de las manifestaciones de esta locura es la «manía de la duda» (es precisamente el nombre de un poema); otra, la impresión de que el mundo es falso, de una mentira universal; por ejemplo, la máscara de la comedia, vista en un teatro, se revela como un rostro «espantoso» que «se retuerce de dolor». Al poeta le invade un deseo erótico desencarnado, un «fetichismo ultrasensual», por una mujer generalmente ausente. Por todas partes se siente desbordado por sí mismo.

No me ames, a mí
que tengo en mí demasiado de lo que es mayor que yo,
demasiado de lo que no puedo llamar yo [...]

Se da cuenta confusamente de que la desmesura es su verdadera medida humana. El poeta inteligente y delicado al que acabamos

de oír cantar la imposibilidad de ahuecar su voz para responder al desafío del mundo se siente por momentos arrastrado por un torbellino mental que lo hace extraño no sólo a los otros sino a sí mismo. Algunos textos en prosa de esta época estaban destinados a un libro, *Documentos sobre la decadencia mental*. Parece que de este momento data la intuición que llevará a Pessoa a rechazar a Search y a orientarle en otras direcciones. Sin duda comprendió que su mal no era fundamentalmente psicológico sino cultural. Sin duda intentó curarse. Consultó a psiquiatras, pues pensó que era un «enfermo mental». Pero una idea comienza a abrirse camino en su interior: no es el cerebro el que está enfermo, sino lo que éste contiene: el saber, la visión del mundo y la memoria. Lo que le hace sufrir no es un mal funcionamiento de sus neuronas sino las «locas» ideas que nuestra cultura occidental, la cultura judeocristiana, le ha impregnado.

A diferencia de Charles Anon, que es un loco furibundo, Search es un depresivo prudente. Él expresa con mayor claridad que los otros heterónimos la relación que Pessoa establece entre poesía y neurosis. Anon y Search representan la parte del diablo y toman partido por él. Pero lo que es puramente negativo en el autor de *Excomuni3n* se convierte en mensaje positivo en Search. Ante el derrumbamiento de todos los valores trascendentales en los que había creído de niño, quiere restablecer en él la humanidad. Propone una forma de humanismo paradójico, basado en la experiencia de la nada y del mal. Su texto más conocido es el de su pacto con el diablo, por el cual se compromete solemnemente a hacer siempre el bien:

«Pacto celebrado por Alexander Search, residente en el Infierno, en Ninguna Parte, con Jacobo Satán, amo pero no rey del mencionado lugar:

1. No renunciar o eludir nunca el proyecto de hacer el bien a la humanidad.
2. No escribir nunca nada sensual o de cualquier manera malo que pueda hacer daño o perjuicio a quienes lo lean.

3. No olvidar nunca, al atacar la religión en nombre de la verdad, que la religión es difícil de reemplazar y que los pobres seres humanos gimen en la tiniebla.

4. No olvidar nunca los sufrimientos y males de los hombres. Satán, 2 de octubre de 1907. Su garra, Alexander Search»².

Este diablo es el «buen diablo» al cual Pessoa en su momento hará decir: «No temáis, pues soy realmente el Diablo y, por tanto, no hago el mal... Shakespeare, a quien inspiré a menudo, me ha hecho justicia: ha dicho que yo era un *gentleman*»³. El diablo de Pessoa, no obstante, tiene un humor del que todavía carece Search, que no tiene humor propiamente dicho sino una ironía amarga, chirriante, para ser más exactos.

* * *

En la persona de Search Pessoa encuentra a Whitman, tan decisivo como los encuentros reales con Nicholas y Sá-Carneiro. De Nicholas conserva el espíritu griego, en su doble aspecto «paganos» y «órfico». Sá-Carneiro le revelará la sensualidad y la modernidad en su forma más radical: la vanguardia. Whitman le enseña la Naturaleza.

Pessoa adquirió uno tras otro dos volúmenes con las obras del poeta estadounidense. Uno es la edición relativamente antigua de una recopilación llamada simplemente *Poemas de Walt Whitman*, que contiene sobre todo la mayor parte de *Canto a mí mismo*. El otro es una edición posterior que reúne el conjunto de *Leaves of Grass (Hojas de hierba)*. Como sabemos, Whitman (1819-1892) es autor de un solo libro, que comenzó hacia 1850 y que fue incrementando toda su vida, desde la primera edición de 1855, que

² O, VIII, p. 349.

³ *L'heure di diable*, p. 25.

no llega a las cien páginas, hasta la décima, llamada «del lecho de muerte», que es una obra ingente.

El volumen más antiguo no perteneció en rigor a Pessoa sino a su preheterónimo. Este ejemplar, que leyó y releió empuñando su pluma, con un entusiasmo que se comprueba examinando la cantidad de versos que subrayó, que enmarcó con vigorosos trazos o comentó en los márgenes, lleva en la portadilla el nombre de su propietario: Alexander Search. En el otro volumen también hay anotaciones, pero esta vez de Pessoa. Evidentemente hay que evitar extrapolar estas reacciones de Pessoa/Search. La lectura que de Whitman hizo en 1908 no es, desde luego, la misma que hará en 1913, cuando el proceso que desemboca en Caeiro y Campos esté más avanzado. Tampoco hay que descartar que ciertas anotaciones que figuran en el ejemplar de *Poemas de Walt Whitman* sean obra del propio Pessoa tras la desaparición de su doble.

Todo cuanto puede hacerse, con relación a este período, es intentar dilucidar lo que de entrada le impresionó más en la primera lectura del libro. Si se examinan de cerca los pasajes que subrayó en *Canto a mí mismo*, en *Calamus*, en *Arroyuelos de otoño* o en *Susurros de la muerte divina*, se advierte que todos están relacionados con los grandes temas que configuran el mensaje que Search ha recibido de Whitman: el espectáculo y el contacto de la naturaleza campestre, la abolida distinción entre sujeto y objeto, la separación entre el alma y el cuerpo, la distancia entre el yo y los otros; en definitiva: la aceptación del mundo tal cual es, la alegría de vivir y la benevolencia universal.

Creo que podemos hacernos una idea de la impresión que produjo en Search la lectura de Whitman recordando el efecto que le causó *Los alimentos terrestres* de André Gide al joven héroe de *Los Thibault* de Martin du Gard. Hablamos de una conversión. Pero no será el joven Search el que viva esta subversión de todas las perspectivas intelectuales, espirituales y morales. Pessoa, aplastado por su personaje, va a darle un descanso, del mismo modo que se desembarazará luego de Caeiro haciéndolo morir, y de Reis, en-

viándolo al exilio. Search «muere», pues, a finales de 1908 o a comienzos de 1909, no sin antes componer su propio epitafio:

Yace aquí Alexander Search
que Dios y los hombres dejaron caer
y que la naturaleza agobió de desdichas para burlarse de él.
No creía en el Estado ni en la Iglesia
ni en Dios ni en la mujer, ni en el hombre ni en el amor,
ni en la tierra, aquí abajo, ni en el cielo, allá arriba.
Cuanto sabía es
que nada es verdad en ninguna parte,
salvo el dolor, el odio, el miedo y la lujuria,
y todo lo demás es peor todavía
de lo que podemos pensar.

Murió a los veinte años.
Su último pensamiento fue:
«Malditos sean la Naturaleza, el Hombre y Dios».

Una vez que despejó el terreno, Pessoa quedó disponible para nuevas aventuras intelectuales. Él también tiene veinte años.

La mayoría de edad (1908)

La literatura francesa ha erigido todo un mito alrededor de los veinte años. «Hacéis valer terriblemente vuestra edad», dice Arsinoe a Celimena (en *El misántropo*, de Molière), que no quiere «ser gazmoña a los veinte años». Rimbaud exclama: «Ir mis veinte años si los otros van veinte años...». Y Paul Nizan: «No permitiré que nadie diga que es la edad más bella de la vida». Etcétera.

Los veinte años de Pessoa no son la flor de su vida ni le causan ningún orgullo. Una parte de él tiene más de veinte años; y otra, muchos menos. Durante toda su vida necesitará manejar ese desequilibrado artefacto compuesto por una inteligencia madura, propia del anciano que nunca será, y por un carácter inmaduro, incapaz de evolución. Algunos años más tarde dirá: «He pasado por la vida como el fantasma de mi propia vida [...] hermano gemelo de la negación de mí mismo». Hay en él, desde siempre, algo que no acababa de armonizar y de lo cual es cada vez más consciente conforme pasa el tiempo. De ahí sus perpetuos lamentos: «Nunca hubo alma más tierna y amorosa que la mía, más desbordante de bondad, de piedad, de todas las manifestaciones de la ternura y del amor. Y sin embargo, no hay alma más solitaria que la mía (solitaria, adviértase, por circunstancias interiores, no exteriores). Quiero decir: junto a mi bondad y mi ternura inmensas, en mi carácter se ha filtrado un elemento de naturaleza totalmente contra-

ría... que ha tenido el doble efecto de pervertir y obstaculizar el desarrollo y la eclosión *interna* de esas otras cualidades, como también de impedir su eclosión *externa*, su manifestación, bloqueando mi voluntad. Esto habré de analizarlo algún día, cuando escrute los rasgos de mi carácter, porque mi curiosidad por todo me impulsa a intentar comprender mejor mi propia personalidad»¹. Queda claro que Pessoa, con veinte años, en lugar de lanzarse hacia los otros, se hunde y se pierde en el laberinto de su ser. En esas páginas del diario de 1908 (escritas en inglés) anota también: «Entre el número de mis complicaciones mentales, más atroz de lo que podría decir, figura el miedo a la locura, que es una forma de locura [...]. Unos impulsos, a veces criminales, a veces dementes, se reúnen, en el curso de mi agonía, con una horrible necesidad de acción, una terrible *muscularidad*, quiero decir una sensación que se percibe en los músculos...»². Quizá esté aquí, en esta obsesión por pasar a la acción, la clave: sólo la inhibición, la timidez, la autoconsciencia excesiva, como un freno, como una irrisoria prudencia, le impiden adoptar actitudes más insensatas.

La mayoría de edad marca tradicionalmente la «entrada en la vida», que consiste, para quien abandona su condición de adolescente, en elegir un oficio, unos estudios encaminados a desempeñar un oficio y a fundar una familia, o al menos en definir la propia sexualidad escogiendo un único amor. Es asumir la propia vida y aceptar responsabilidades. En general, es el momento en que el inmenso árbol de las posibilidades se reduce a una sola rama. Se sacrifican todas las aptitudes potenciales salvo una para que al menos ésta pueda actualizarse y hacer de la vida un destino. Pero es justamente esta restrictiva elección la que obstinadamente rechaza Pessoa, o quizá se siente incapaz de ella. Él, cuya divisa será «sentir todo de todas las maneras» (pero también creer, pen-

¹ O, VIII, p. 354.

² *Ídem*, p. 355.

sar y decir todo), él, que desea rastrillar todo el espacio del ser, nunca se resignará a trazar un único surco. Quiere permanecer disponible para todo combate intelectual asumiendo el riesgo de sacrificar por ello la riqueza de la vida realmente vivida.

A menudo nos hemos preguntado en qué consistía exactamente su empleo de encargado de correspondencia extranjera. Lo que empaña en la actualidad la idea que podemos tener de él es la transposición novelesca que al respecto hace en el *Libro del desasosiego*. El personaje de Bernardo Soares, que anota en su diario las observaciones y los pensamientos destinados al *Libro*, no es Pessoa. Este vulgar empleado (un asistente contable), obligado a tareas aburridas, sometido a la autoridad de un jefe mediocre, este proletario cuyo único horizonte es el despacho que da a la calle dos Douradores, en la Baixa, es un Pessoa diezmado, lo mismo que Caeiro, Reis y Campos serán un Pessoa mejorado. Soares encarna una suerte de grado cero de la condición social, lo que permite contrastar de manera asombrosa su grandeza espiritual e intelectual. Pero Pessoa no es ni un verdadero oficinista ni un verdadero proletario, ni siquiera, tal vez, un verdadero asalariado. Sólo aceptó este trabajo, cuando tenía veinte años, con la condición de no cumplir horarios ni tener que acudir a diario. Más que un oficinista cualquiera, es un experto que pone su conocimiento comercial y lingüístico al servicio de una empresa. Su trabajo consiste en traducir al portugués el correo que viene del extranjero, en inglés y en francés, o, a veces, en redactar directamente en la máquina de escribir, al menos en sus últimos años. Cumple sus tareas casi como si desempeñase una profesión liberal. A menudo trabaja para distintas firmas a la vez. En su «carrera» pasó por varias cuyos nombres se conocen: Lavado, Pinto y compañía; Xavier Pinto Limitada; Moitinho de Almeida; Martins da Hora; etc. Como bien ha señalado Alfredo Margarido, este tipo de actividad profesional no afecta para nada a su condición de burgués heredada de sus padres y que es importante para él. Es cierto que no siempre le proporcionó unos medios de subsistencia decentes. A menudo tuvo

que pedir prestado: a los empresarios, a sus padres, a sus amigos. Gaspar Simões, al revelar en su biografía la «miseria» del poeta, escandalizó a su familia, aunque más protestas suscitó su clara referencia al alcoholismo de Pessoa.

Ya desde hace tiempo nadie discute que Pessoa bebía mucho vino y aguardiente en sus años de madurez. Pero ¿cuándo empezó a beber? ¿Fue realmente un borracho? José Blanco, que conoce perfectamente su biografía, asegura que no debemos tomar demasiado en serio una carta de agosto de 1907 a Teixeira Rebelo, escrita en una fonda, en Portalegre, bajo los efectos de un vino «que es bueno, pero no de aquí, y decididamente muy subido de alcohol». Para Blanco se trata sólo de «una facecia». Habrá que esperar hasta 1920, o sea, cuando tiene treinta y dos años, para encontrar, en sus famosas cartas de amor a Ofelia, el primer testimonio irrecusable del poeta sobre sus excesos con la bebida (se trata, en este caso, de una botella de oporto). Blanco añade que, de todas maneras, aguantaba bien el alcohol. «Es notorio que nunca se lo vio ebrio. Podía permanecer imperturbable después de haber ingerido cantidades que a cualquiera le habrían dejado tirado en el arroyo»³. Pero eso no quita que la embriaguez se manifieste en Pessoa de otra manera, por ejemplo —como cuenta su hermana, que no creía en su alcoholismo— cuando imitaba el comportamiento de un borracho y a propósito iba dando traspiés en la calle.

Algunos indicios permiten pensar que a los veinte años ya está inmerso en la pendiente que lo llevará, si no a la decadencia, como a Baudelaire o Verlaine, al menos a una muerte prematura. El trato frecuente que mantenía con el hermano de su padrastro, el excéntrico general retirado Henrique Rosa, poeta alcohólico, fue tal vez funesto. Rosa, a los cincuenta y ocho años, soltero, vive solo en un amplio apartamento donde pasa casi todo el tiempo acostado,

³ PP, p. 38.

casi confinado en su cama, rodeado de libros y botellas. Según su sobrino João Rosa, hermano de Pessoa, había contraído en las colonias una enfermedad vírica que lo había discapacitado, aunque era, básicamente, un hipocondríaco. Gaspar Simões nos ofrece un retrato del personaje: «Durante los períodos de enclaustramiento voluntario, leía y leía, incansablemente y de todo: poesía, novela, ciencia, filosofía...». A veces sentía deseos de salir. Lograba levantarse y reunirse con sus jóvenes amigos en un café. «Se sentaba a su mesa y los trataba tan familiarmente como si fuera un estudiante más, discutiendo a grandes voces, sin comedimiento, porque ya había bebido varias copas de aguardiente (lo bebía en cantidad) o porque el tema de discusión lo excitaba especialmente hasta hacerle perder el control. Su visión del mundo era de un espantoso pesimismo, y sus ideas sobre sus congéneres, poco halagadoras para la especie humana...» La única foto que se conserva de él, reproducida en *Fotobiografía*, fue tomada mucho antes, cuando aún estaba en activo. Lo que llama la atención, aparte de su enorme mostacho negro, es la extraña mirada de sus desorbitados ojos glaucos.

Este oso misántropo, muy culto, apasionado por la poesía y la filosofía, gran conocedor de los autores contemporáneos, fue sin duda para su joven sobrino, al cual parece haber tratado como un compañero, una especie de Sócrates, cuyas enseñanzas se plasmarán en los preceptos de sabiduría immoralista del *Libro del desasosiego*: «En todo, vive al día. Es inútil hacer hoy lo que mañana tampoco harás. No hace falta hacer nada, ni hoy ni mañana [...]. Se puede aprender con cualquiera. Algunas de las cosas más serias de la vida se pueden aprender de los charlatanes y los bandidos; hay filosofías que nos enseñan los imbéciles...»⁴. Esta inversión sistemática de los valores nos traslada a Nietzsche, Gide, Laforgue, Corbière y Jarry, a quienes sin duda leyó Pessoa en aquella época por consejo del general.

⁴ O, III, pp. 251 y 93.

Con o sin él, Pessoa empieza por entonces a frecuentar los que se irán convirtiendo poco a poco en sus lugares predilectos. Cumplirán dos funciones en su vida. Algunos serán espacios de encuentro con sus amigos; otros servirán sólo para calmar su sed de alcohol, tan urgente a veces que le obliga a dejar de trabajar, cuando está en la oficina, y dirigirse a *Abel*, un despacho de bebidas cercano. Pero el testimonio de Luís Pedro Moitinho de Almeida, hijo de uno de sus patrones, data de 1985 y se refiere al período 1923-1930. Hacia el final de su vida es sobre todo Álvaro de Campos quien asumirá, en su obra, esta parte alcohólica de su personalidad. Se puede suponer que en 1908, en pleno despertar de su vida de adulto, beber no se ha convertido todavía en una costumbre para Pessoa, ni mucho menos en un vicio o una pasión.

Podemos, llegados a este punto, preguntarnos qué fueron el vino y el aguardiente para él; sin duda, no un placer. A Álvaro de Campos apenas le preocupa la naturaleza ni la calidad de lo que bebe. Evoca «el vino del borracho cuando ni siquiera la náusea le impide beber». ¿Habrá que decir del alcohol lo que dice del opio, que «es un remedio?»⁵. Pessoa no es glotón ni sibarita. Tampoco es sensual. Incluso beber es para él sin duda una actividad cerebral, destinada a regular su relación con el mundo y consigo mismo. «Soy», dice Campos, «una formidable dinámica obligada a un contenido equilibrio corporal, sin poder desbordar mi alma»⁶. Campos, el alcohólico, es el único de la camarilla que logra vencer sus inhibiciones. En un ser tan dividido, tan disperso, la bebida permite quizá restablecer una unidad, hacer de la consciencia una esfera giratoria, viviente; aún más: fundir en una sola impresión central las innumerables sensaciones entre las cuales se dispersa y a las que «nunca sabe poner fin», según dice en un poema. Cier-

⁵ O, IV, p. 146.

⁶ *Idem*, p. 119.

tos psicoanalistas piensan que el alcohol es un sustituto de la madre y que el borracho encuentra en la botella un equivalente del seno materno. ¿No sería mejor considerar el alcohol, como Bernardo Soares hace en *Libro del desasosiego* a propósito del amor, del sueño y de la droga, una forma de arte elemental o, mejor dicho, una manera elemental de producir los mismos efectos que los del arte? Pero Soares dice, un poco antes, que «hacer arte» es, para él, expresar «la emoción banal que produce, en las almas banales, la misma emoción que en la mía», y esa emoción es «la nostalgia de la infancia perdida»⁷.

* * *

En la mitología de la madurez el vigésimo año marca la etapa decisiva de la vida amorosa. Tendremos más ocasiones a lo largo del libro de plantearnos cómo fue la de Pessoa. Trataremos de descifrar sus declaraciones y sus silencios; de reunir los escasos testimonios de lo que hizo, dijo, sintió y pensó; de sorprenderlo en la trampa de sus confesiones, premeditadas o involuntarias. Las etapas de esta investigación se ilustran con algunos textos que conservan la huella aún ardiente de su deseo o su fervor: «Oda marítima», *Fausto*, *Antínoo*, *Epitalamio*, «Nuestra Señora del Silencio», sus cartas de amor, etc., donde descubriremos todo tipo de manifestaciones del amor, desde el amor platónico hasta el amor bestial, desde el amor desviado (homosexual) hasta el amor perverso (masoquista), desde el amor impotente hasta el amor solitario.

¿Dónde se halla a los veinte años? Probablemente no ha evolucionado desde el «desfloramiento mental» que experimentó a los catorce años, y no cambiará mucho más en los veintisiete que le quedan de vida. Deseó mucho e imaginó mucho. Pero sus textos eróticos, por expresivos y aun violentos que puedan ser, no pare-

⁷ O, III, p. 256.

cen, si se considera el conjunto de su obra, más que una espuma burbujeante en la superficie de un mar muerto. En las tres cuartas partes de sus escritos, tanto en prosa como en verso, el cuerpo está ausente. Ni siquiera en *El pastor amoroso* de Caeiro o en las *Odas* llamadas báquicas de Reis encontramos, paradójicamente, ninguna mención. Caeiro dice a la bien amada: «Pienso en ti, murmuro tu nombre y no soy yo, soy la dicha». Y Reis dice a Cloe, a Lidia o a Nerea que debemos amarnos. Pero ambos hablan como eunucos. ¿Qué experiencia o inexperiencia del amor encubre la «sexualidad blanca» de la mayor parte de su obra? Está más o menos admitido que Pessoa murió virgen. Recuerdo haber leído hace tiempo en un periódico portugués una entrevista a Francisco Peixoto Bourbon, cercano a Pessoa, en la que aseguraba que el poeta, como cualquier soltero de su entorno, frecuentaba un burdel del Bairro Alto. Esta declaración me recuerda un episodio de *Doktor Faustus* en que el héroe, que nunca había tenido relaciones sexuales, se acuesta por primera y única vez en su vida con una mujer, una joven prostituta judía sifilítica. Se sabe que el principal modelo del personaje de Thomas Mann es Nietzsche, cuya vida amorosa es tan enigmática como la de Pessoa. Me complace pensar que el autor de la «tragedia subjetiva» *Fausto*, gran lector de Nietzsche desde los veinte años, trató al menos una vez de saborear el fruto que consideraba le estaba prohibido. Este episodio apócrifo de su vida podría situarse tanto al comienzo de su madurez como justo al final, cuando se disponía a despedirse de ese mundo que tanto había amado y odiado. Encontraríamos un reflejo de este episodio en la escena de *Fausto* en que el personaje sale de un prostíbulo y se pregunta: «¿Es esto el amor? ¿Sólo esto?»⁸.

Parece contradictorio rechazar en Pessoa todo atisbo de sensualidad cuando se define, a través de Campos, como «sensacionista» y cuando el propio Bernardo Soares, que nos invita al «ensueño», retoma por su cuenta el postulado de Condillac: por alto que suba-

⁸ O, IV, p. 156.

mos, por bajo que descendamos, nunca salimos de nuestras sensaciones. Soares hace, en un capítulo de *Libro del desasosiego* titulado «Educación sentimental», una profesión de fe de sensorialidad casi proustiana que José Gil comenta así en su libro *Pessoa o la metafísica de las sensaciones*: «Saber poner en la taza de té que se saborea la voluptuosidad extrema que el hombre normal sólo puede encontrar [...] en los gestos finales y carnales del amor...»⁹. Pero justamente en ese momento la sensación se multiplica y transfigura por un exceso de autoconsciencia que la mata. Pessoa, como Soares, siente «abstractamente». Lo que llama sensación es en realidad una impresión, registrada por el espíritu, que la sustrae, por así decir, al cuerpo.

La vista predomina en Caeiro, como el oído en el propio Pessoa y el tacto en Campos. Pero en todos los casos la sensación nace muerta y, por lo tanto, no puede ser fuente de gozo. Tampoco es un vínculo entre los seres; antes al contrario, establece entre ellos una distancia infinita. Pessoa, sin duda, conocía el dicho de Aristóteles en *Ética a Nicómaco*: el sentido del tacto es vergonzoso. Si beber es un acto cerebral, estrechar a una mujer en los brazos, «besarla», también lo es. La caricia, dada o recibida, está prohibida o es inimaginable. Ha de ser representada de un modo irreal, no como un gesto posible. En toda su obra no se encuentra la menor mención a un deseo compartido, a una auténtica unión de los cuerpos. El amor físico sólo puede ser vivido como fantasma, y el único camino posible al acto es la masturbación. El cuerpo de la mujer amada (o del muchacho deseado) es una isla lejana a la que el poeta se resigna a no llegar jamás.

Tu carne apacible
presente no tiene ser.
Mis deseos son laxitudes.
Lo que quieren abrazar
es la idea de poseerte¹⁰.

⁹ O, III, p. 158.

¹⁰ O, I, p. 113.

Más tarde, extraerá de esta comprobación del fracaso toda una filosofía idealista de la relación amorosa monosexual o bisexual, como entre los griegos:

El amor es lo esencial.

El sexo es sólo un accidente¹¹.

* * *

Como el amor le está prohibido, ya de joven se recluye en su soledad, que será la experiencia dominante a lo largo de su vida. Desde el principio, desde la «pérdida» de su madre, se sintió como un ser privado de afecto. Experimenta, ante todo, un sentimiento de total abandono intelectual y espiritual. El 25 de julio de 1907 anota: «No tengo a nadie en quien confiar. Mi familia no comprende nada. No puedo importunar a mis amigos con esto. No tengo ningún amigo verdaderamente íntimo en el sentido habitual de la expresión, y si tuviera alguno, no sería íntimo tal y como yo entiendo la intimidad. Soy tímido y no me gusta hablar de mis desdichas [...]. Me siento tan solo como los restos de un naufragio. Soy los restos de un naufragio»¹². Y, dándose cuenta, de repente, del carácter «literario» de estos lamentos, añade que su dolor no es auténtico, y no porque construya bellas frases y esmere su estilo. «Un hombre puede sufrir tanto vestido de seda como de harapos.»

Tener alguien en quien confiar, extraer belleza de su dolor: son éstos, quizá, los dos pilares de su incierta sabiduría en el despertar de su madurez. A falta de un amigo, un hermano o una esposa, será su propio confidente y su propio confesor. Y, como dirá más tarde en un fragmento del *Libro* titulado «Estética del desencanto», cuando no puede «extraer belleza de la vida», intentará «extraer belleza de la propia impotencia de extraerla de la vida»¹³.

¹¹ O, I, p. 160.

¹² PP, p. 71.

¹³ O, III, p. 261.

A los cinco años, se dirigía a sí mismo las cartas del caballero de Pas. A los diecinueve, escribe las de Faustino Antunes a Geerds y a Belcher en las que habla de sí mismo. Así, trata de ser para sí mismo un *tú* o un *él*. Estos ejercicios de despersonalización para salir de sí mismo y verse desde fuera son cada vez más frecuentes. Se ha encontrado recientemente un ejemplo sorprendente, probablemente escrito un poco después de los veinte años. Este texto ilustra perfectamente la visión casi alucinada que Pessoa tenía de sí mismo. Se trata de la carta de una joven contrahecha y tuberculosa, Maria José, a un joven llamado António. Fue publicada en 1990 por Teresa Rita Lopes, que la define como la metáfora de «un alma en la ventana», refiriéndose a un pasaje de *Libro del desasosiego* donde el autor elogia dicha postura, que permite al sujeto ver el exterior sin salir de su casa, sin salir de sí mismo.

«Señor António [...], usted no sabe quién soy [...] usted me ve en la ventana cuando pasa por la calle para ir a la oficina; estoy allí para verlo pasar; espero su llegada, sé exactamente a qué hora sucederá [...]. Lo amo porque lo amo, y querría ser otra mujer, con otro cuerpo y otra apariencia [...]. Jamás podría ser amada como las personas que tienen un cuerpo digno de ser amado, pero tengo derecho a amar sin que me amen y también tengo derecho a llorar...

Usted, que es hermoso y tiene buena salud, no puede imaginar lo que es haber nacido y no ser nadie y leer en los periódicos lo que hace la gente, los ministros que viajan a las provincias y al extranjero, los que tienen una vida social y se casan [...] los que roban y los que presentan demandas, los que cometen crímenes y los que escriben artículos, usted no imagina lo que es eso para un harapo como yo, olvidado en el alféizar de la ventana [...].

Adiós, señor António, sólo me quedan unos días de vida, y únicamente le escribo esta carta para guardarla en mi seno, como si fuera una carta que usted me ha escrito a mí en lugar de ser una carta que yo le he escrito a usted...»

Los comentarios que suscita este texto diabólicamente sutil serían interminables. Señalemos simplemente la aparición de un

tema que orientará toda una parte de la obra y que volveremos a encontrar sobre todo en el *Libro del desasosiego*: la consciencia aguda de «no ser alguien», de «no ser nadie». Sobre este vacío se construirá el vertiginoso edificio de la heteronimia.

* * *

Los últimos poemas ingleses anteriores a 1908, al igual que los primeros poemas portugueses de ese año y los siguientes, inauguran una nueva poética, que se define por el rechazo a la realidad y a la sentimentalidad. El nuevo arte, dirá pronto Pessoa, es un arte de la inteligencia y del ensueño. Sus más antiguos poemas ingleses recogidos en *The Mad Fiddler* datan del final de su «tercera adolescencia», por ejemplo «El abismo», donde todo se juega entre «yo y mi consciencia» y donde «las ideas de Dios, del Mundo / de Mí Mismo y del Misterio [...] son llevadas» a un espacio inaccesible. Los primeros poemas portugueses datan del comienzo de su madurez y fueron compuestos para integrar *Cancionero*, como la serie de seis sonetos *En busca de la belleza* donde el joven poeta descubre que «la belleza no existe en el mundo», sino únicamente fuera de él o en sus intersticios, y que incluso la idea que tenemos de esta belleza» nos lleva muy lejos, fuera de nosotros mismos. Los especialistas coinciden en señalar que es por las mismas fechas, o justo antes o justo después, cuando empieza a escribir los primeros fragmentos de *Fausto* y *Libro del desasosiego*, en los que despliega esta estética metafísica, aunque ambos textos quedarán inconclusos.

En el momento en que emprende la edificación de esa inmensa obra cuya arquitectura global aún no concibe (morirá antes de hallarla definitivamente) pero cuyo alcance y estilo sin duda percibe, su cultura es vastísima. Enseguida declarará que lo ha leído todo. Tendremos ocasión de señalar de paso algunas de las innumerables referencias que contienen sus escritos, pues nunca oculta sus influencias sino que, al contrario, las cultiva. Practica a me-

nudo lo que ciertos críticos denominan intertextualidad. Podría haber proclamado irónicamente, como otro gran poeta portugués, Ramos Rosa: «Soy un plagiarlo». El filósofo Michel Alexandre dice que el espíritu consigue su forma original en la imitación; Claude Aveline, que «es gran cosa hallar a un maestro para recibir su ejemplo». Pessoa asegura que el talento es una iniciación y que precisa intermediarios. El artista sólo extrae de su interior una confusa intuición que, en el vacío estético, sólo podría generar gritos o silencios. Es todo el aparato del saber el que proporciona los medios de expresión mediante conceptos, figuras y formas.

Sin entrar en detalle en esta biblioteca que el poeta de veinte años lleva ya en su cabeza, lo cual sería hartlo cansado, podemos al menos resumir las secciones que la componen. Se distinguen cuatro principales. De entrada, y como base, una biblioteca filosófica completa, que abarca desde los antiguos griegos hasta los franceses y alemanes contemporáneos. Luego un interminable estante poético inglés, de Chaucer a Yeats, Chesterton y Oscar Wilde, a los que se añaden, como ya se ha visto, los norteamericanos. Un estante francés casi tan bien provisto como el anterior, que incluye, junto a los escritores franceses propiamente dichos, obras traducidas, pues Pessoa leerá casi siempre en francés a los autores alemanes, escandinavos y rusos. A propósito de la literatura francesa, recordemos que al ferviente admirador de Shakespeare no le gustan Corneille ni Racine, insignificantes falsificadores, según su opinión, de los verdaderos clásicos, que son los griegos. La literatura francesa que le interesa empieza en los románticos. Ya veremos la importancia que para su evolución tuvo la poesía francesa de finales del siglo XIX, desde Baudelaire hasta el simbolismo.

El último gran conjunto de esta biblioteca ideal lo constituye la literatura portuguesa. Relativamente reducido hasta 1905, se convertirá, a partir de 1908, en la parte más importante de su biblioteca. Esta «renaturalización», como dice Gaspar Simões, coincide con la revolución.

La patria portuguesa
(1908-1910)

Tras la muerte del rey don Carlos, la agonía de la monarquía durará todavía cerca de tres años. El nuevo rey, Manuel II, tiene dieciocho años. Lleva el nombre del más ilustre soberano portugués, Manuel I el Afortunado (1495-1521). Pero no estaba destinado ni preparado para reinar, ni nada deseoso de hacerlo. Se cuenta que, después del atentado, en el coche que lo llevaba al palacio, dijo a su madre: «¡Vámonos, vámonos!». Quería abdicar, huir. Pero la reina madre Amelia se negó al exilio. «Hijo mío, debes cumplir tu deber hasta el final», le contestó. Según todos los testimonios, era demasiado amable, demasiado indeciso, tierno y conciliador como para gobernar. Quiso mejorar las condiciones de vida del pueblo, lo que le restó apoyos en las filas conservadoras y no le ganó la estima de los republicanos, opositores irreducibles. Sueña con una concordia cívica, pero es un muchacho de buena voluntad sin ninguna posibilidad de éxito. Los odios están demasiado arraigados. Después del asesinato de su padre, se abrió una suscripción popular para mantener a las familias de los regicidas, convertidos en héroes cuyas tumbas siempre estaban cubiertas de flores.

Al día siguiente del atentado, el 2 de febrero de 1908, el rey reunió al Consejo de Estado y propuso a liberales y conservadores

que llegaran a un acuerdo para constituir un gobierno de unidad nacional. Pero la tregua dura poco y se reanudan los enfrentamientos entre monárquicos. En menos de dos años se suceden seis gobiernos. Los monárquicos están tan desacreditados que los republicanos podrán derrocar fácilmente al régimen. La revolución de octubre de 1910 es tan rápida y casi tan poco sangrienta como la de abril de 1974, lo que se debe sin duda, en buena medida, a las características del temperamento portugués. El pretexto es el asesinato, el 3 de octubre, a manos de un loco, de un jefe republicano, el profesor de medicina Miguel Bombarda. Igual que sucederá en abril de 1974, no es exactamente el pueblo quien se subleva, sino una parte del ejército y de la armada. Ese mismo día, el almirante republicano Carlos Reis, creyendo que el movimiento ha fracasado, se suicida; aunque quizá fuese también asesinado. Pero el presidente del gobierno, Teixeira de Sousa, no reacciona, por debilidad de carácter o por convicción republicana, o quizá porque fuese, como apuntan ciertas versiones, sobornado por los republicanos. El 4 de octubre el rey se retira al palacio de Mafra. El 5 se embarca con su madre hacia Ericeira, con destino a Plymouth. Ese día, en el balcón del ayuntamiento lisboeta, es proclamada la república.

Es de imaginar que Pessoa siguió estos acontecimientos con el interés, a la vez divertido y apasionado, que manifestará hasta su muerte por la vida política de su país. Sobre ella escribirá centenares, quizá miles de páginas destinadas a libros que nunca concluyó y a veces apenas esbozó: *De la dictadura a la república, Consideraciones postrevolucionarias, república y monarquía*, etc. Desde el mes de octubre de 1908 anota en su diario, todavía en inglés, la emoción que experimenta al asistir al desgarramiento de Portugal. «Sufro, en el extremo de la locura, lo juro, como si estuviera en mi poder hacerlo todo, remediarlo todo, y yo fuera incapaz, por falta de voluntad [...]. Nadie imagina mi amor patriótico, más intenso que el de cualquiera de los que haya conocido...»¹. Y algunas líneas

¹ O, VIII, p. 355.

más abajo alude a su proyecto de escribir *La república portuguesa* para «provocar aquí una revolución». Escribe esto dos años antes de que suceda, y el acontecimiento lo satisfará y lo decepcionará cruelmente.

En los fragmentos de este libro, escritos mucho después de los acontecimientos y publicados póstumamente, se puede intentar una lectura de este episodio tan embrollado de la historia portuguesa, que él vivió con el fervor frustrado de un neófito. Todo lo que sucede en Lisboa durante esos casi treinta meses que separan el regicidio de la revolución consolidan definitivamente su integración a la «patria portuguesa», de la cual llegará a decir que es «un concepto místico».

Muchas veces retomó el análisis de las causas de la caída de la monarquía y trató de delimitar la responsabilidad de este fracaso. «La monarquía portuguesa cayó por tres razones: 1) Porque estaba ligada consustancialmente al catolicismo. 2) Porque no llegó a desarrollar un modelo que pudiese considerarse auténticamente portugués [...] e importó, a través de Francia, la forma externa de la monarquía constitucional inglesa. 3) Porque no logró conformar verdaderos partidos políticos, sino sólo clanes desprovistos de convicciones y, como siempre que no manda la inteligencia, regidos por el mero instinto y la política de los caciques.» Distribuye desigualmente las responsabilidades. Exime casi completamente al jefe del gobierno: «Decir que Teixeira de Sousa fue el responsable de la caída de la monarquía es como concluir que la muerte de un enfermo fue causada por el estado de coma que la precedió...». El mal, a su juicio, tiene raíces más profundas: la monarquía no murió por un accidente, sino por una «enfermedad colectiva».

Entre 1908 y 1910 no tiene todavía la visión clara y exaltada de una historia portuguesa partida en dos: la gloria y la grandeza seguidas de la decadencia. La tendrá cuando asuma por su cuenta los mitos del sebastianismo y del «Quinto Imperio». Entonces considerará como centro de referencia de la historia de su país la

fatídica fecha del 4 de agosto de 1578, día en que el rey Sebastián fue derrotado y muerto. De momento, observa con dolor la parálisis del poder, la inconsciencia de los encargados de defenderlo, la ausencia de prudencia y de fervor entre sus adversarios. Reprochará a los republicanos su falta de espíritu nacional. La república, como la monarquía constitucional, es un sistema basado en modelos extranjeros. No es dudoso, a pesar de todo, que en aquellos años, a despecho de sus reservas, Pessoa esperase la necesaria regeneración del Partido Republicano. Ya que la monarquía fue infiel a su misión, sueña con una república auténticamente portuguesa, un Portugal plenamente republicano.

* * *

Esta adhesión apasionada a su recuperado país pasa, como sabemos, por el uso de su lengua. Se ha descubierto entre sus papeles el esquema de un tratado titulado *Defensa e ilustración de la lengua portuguesa* y de un *Diccionario ortográfico, prosódico y etimológico de la lengua portuguesa*, además de varios fragmentos dispersos sobre ortografía, diferencias entre lengua hablada y lengua escrita, la posibilidad y la utilidad de una lengua universal, etc. No es un lingüista. ¿Podría serlo un poeta? Su interés por el funcionamiento de la lengua no va más allá del que manifiesta un músico por la acústica o un pintor por la química de los colores. El tono de sus escritos sobre la lengua es el de un ensayista, no el de un especialista. Y además son textos relativamente tardíos y las nuevas ideas que propone sobre la lengua portuguesa están ligadas a su concepción profética de un «Quinto Imperio» cultural, uno de cuyos pilares sería Portugal y su lengua. Ése será el resultado de una reflexión ferviente que se inicia en 1908. El portugués, dirá, es a la vez la más rica de las lenguas romances, una de las cinco lenguas «imperiales» y la más universal, «después del inglés y, en cierto modo, el francés». No está «aislada», sino integrada en dos sistemas solidarios: uno con el resto de la Península Ibérica y otro con Brasil y los territorios de ultramar.

Una de las paradojas de esta apología del portugués es el purismo conservador que exhibe Pessoa, quien, sin embargo, entre todos los poetas de su país, es el que utiliza con mayor libertad su lengua. Propugna un retorno a las fuentes y la fidelidad a las normas de la época clásica, que encarna principalmente el padre António Vieira, el «Emperador de la lengua portuguesa»² (1608-1691), que fue el gran descubrimiento de su infancia. Su admiración por él le llevó precisamente a situar el arte de la prosa muy por encima del verso. «Hay páginas de prosa que me han hecho llorar. Recuerdo [...] la noche en que, niño aún, leí por primera vez (en una antología) aquel célebre pasaje de Vieira sobre el rey Salomón [...]. Y seguí leyendo hasta el final, trémulo, confuso; después rompí a llorar con lágrimas felices [...]. Esa hierática progresión en una lengua clara y majestuosa, esa expresión de las ideas con palabras inevitables, ese curso natural del agua que se desliza por la pendiente, esa fascinación por las sonoridades que se convierten en colores ideales, todo ello me embriagó por instinto como una gran emoción política...»³. Hay que subrayar que dice *política*, no *poética*, como podríamos pensar. La continuación del texto, donde se encuentra la famosa frase, delimita su idea: «No tengo ninguna convicción política o social. En cierto sentido, tampoco un profundo sentimiento patriótico. Mi patria es la lengua portuguesa, y seguiría siéndolo aunque invadieran o conquistaran Portugal... Pero odio, con un odio profundo, con el único odio del que soy capaz, no a quien escribe mal en portugués [...] sino la propia página mal escrita, como si fuera una persona, y los errores sintácticos, como si fuesen gente con la que hay que batirse...».

Eduardo Lourenço, comentando la frase con que Pessoa identifica patria y lengua, la compara con una de Hölderlin: «Habitamos esta tierra poéticamente». La lengua, y no el suelo, es el ins-

² O, II, p. 155.

³ O, III, p. 102; FPP, p. 21.

trumento y el ámbito de nuestro arraigo a un pueblo, una nación, una patria.

La profesión de fe atribuida por Pessoa a Bernardo Soares data de 1931: son casi los últimos estertores de una pasión y un combate por la lengua a cuyos comienzos hemos asistido. No hay que perder de vista su gusto por lo paradójico y su humor. Sin embargo, creo que debe tomarse todo lo que dice al pie de la letra. Pessoa profesó un amor extraño a esa lengua que, precisamente porque había estado a punto de perderla, consideró enseguida que era la suya. El uso del portugués es una suerte de liturgia mediante la cual celebra su unión con su antigua y nueva patria. Está dispuesto a encontrarle todas las virtudes. Sin duda suscribiría el elogio que el poeta Rodrigues Lobo hizo de ella en 1619, en su *Corte na aldeia*, que Pessoa tal vez leyera. «Realmente no considero grosera nuestra lengua [...]. En el habla se vale de maneras señoriales; es dulce en el canto, y con cierto sentimiento que se presta a la música; en el rezo es sustanciosa y de una gravedad que hace consistentes las razones y sentencias; para escribir cartas no tiene esa abundancia infinita que perjudica ni esa concisión estéril que limita; para contar historias no es tan florida como para caer en el alarde, ni tan árida como para echar mano de otras»⁴. No se podría expresar mejor. El portugués, manejado por Camões, Vieira, Brandão o Pessoa, posee efectivamente esas cualidades, que contribuyen a dar a sus obras una opción de eternidad.

Pese a amar esta lengua, especialmente su medida, como atestiguan los clásicos, no vacilará en deformarla e incluso transgredirla para hacerla más expresiva, y justificará algunos de sus excesos. «La gramática es sólo una herramienta, nunca una ley. Supongamos que veo a una muchacha de aspecto masculino [...] Yo diría: *este chico*... La gramática, que define el uso, establece divisiones legítimas pero erróneas. Distingue, por ejemplo, los verbos transiti-

⁴ Georges Le Gentil, *Littérature portugaise*, p. 97.

vos e intransitivos; sin embargo, el hombre de buen decir deberá, a menudo, transformar un verbo transitivo en intransitivo...»⁵. Más a menudo, Pessoa empleará los verbos intransitivos con un objeto directo, volviéndose intraducible, como en ese verso de «Pasos de la Cruz» (1915) cuya traducción literal sería «el imperio que morí»⁶. Todo esto, tanto la teoría como la práctica, lo veremos mucho más tarde. Solamente he querido anticiparme a sus audacias y subrayar la importancia que tienen para su arte las nupcias con la lengua portuguesa que celebra a sus veinte años.

* * *

También en 1908 Pessoa entra espiritualmente en la comunidad virtual de los escritores de su país. Desde entonces se siente solidario con todos los que, desde los orígenes, han dado cuerpo a la literatura portuguesa. Se preguntó por aquello que, a través de temperamentos tan diversos como los de Camões, Garrett, Antero de Quental, António Nobre y Guerra Junqueiro, otorgaba unidad a dicha literatura. En un texto de 1915 contesta: el rasgo de carácter común, típicamente portugués, es «cierta ternura» que toma diferentes formas: «heroica» en Camões, «metafísica» en Quental, «espontánea, con un deje de tristeza» en Nobre, etc.

En la época en que Pessoa se convierte en poeta portugués el paisaje literario está dominado por el recuerdo todavía muy cercano de dos grandes figuras del postromanticismo: Antero de Quental y António Nobre. Quental (1842-1891), aristócrata originario de las Azores, como lo era Pessoa por parte de madre, y uno de los máximos exponentes, en 1865, de la llamada «escuela de Coimbra», estuvo marcado por la filosofía alemana, de Hegel a Schopenhauer. Según Georges Le Gentil, es «el verdadero pensador de su generación, a la que imprimió su sello»⁷. El propio Pessoa, en

⁵ O, IX, p. 16.

⁶ FPP, p. 46.

⁷ *Littérature portugaise*, p. 162.

un texto de 1934, dirá que fue él «quien fundó entre nosotros la poesía metafísica». Los *Sonetos*, publicados al final de su vida, testimonian con fuerza lo que Pessoa denomina su «martirio moral», «que es la duda». El joven casi alegremente rebelde del que se dice que, como Juan Tenorio, durante una tempestad desafió a Dios, reloj en mano, a que lo fulminara en un plazo de cinco minutos, se convirtió en un cuarentón enfermo y deprimido pero sereno. Dice Le Gentil que «de su alma irradiaba tal bondad que sus amigos lo habían rebautizado san Antero». Retirado a su isla natal, se suicidó de un disparo un día en que el calor era insostenible.

La figura de António Nobre (1867-1900) no es menos dolorosa. Llegado a la Universidad de Coimbra desde su aldea de pescadores, tuberculoso (como el padre de Pessoa), desgarrado entre el vernaculismo de su arte y su deseo de universalismo, entre la tradición y la vanguardia, escribió en el Barrio Latino de París un poemario llamado *Só (Solo)* (1892), en que se expresan sus sentimientos sobre el exilio, una ridiculización de sí mismo y la vaga aspiración a un más allá. «Poesía jadeante y adormecedora de nervios hipertrofiados, de sensaciones mórbidas y sobreagudas», dice Le Gentil, quien agrega que toda la generación moderna (la del primer tercio del siglo xx) creció bajo el signo de este poeta que, tras el fracaso del movimiento revolucionario de 1865, fue el «gran profesor del desaliento»⁸. A Pessoa le gustaba menos que Antero, Cesário Verde o Pessanha, pero se le parece mucho más que a ellos.

Otros poetas, de una notoriedad comparable a la de los anteriores, influyeron mucho en Pessoa en distintos momentos, pero acabó por distanciarse de ellos y los juzgó severamente al hacer un balance de la literatura de su tiempo. Guerra Junqueiro (1850-1923), poeta muy popular, a veces diplomático y a veces viticultor, republicano ferviente y anticlerical feroz, quiso ser a la vez

⁸ *Littérature portugaise*, p. 176.

Victor Hugo y Tolstoi. Tuvo una influencia literaria y hasta política que hoy parece increíble. Le Gentil llega a decir que la Corona fue derrocada en 1910 por la cólera que Guerra había desencadenado. Ya hemos comentado que el joven Pessoa había leído en Durban *La vejez del Padre Eterno* (1885), fuente del poema VIII de *El guardador de rebaños*, que renueva, profanándola, la figura del Niño Jesús, modelo del espíritu de la infancia; para Susan Brown hay que buscar aquí el centro de toda la creación heteronímica. Tras su regreso a Lisboa leyó *Patria* (1896), una especie de drama simbólico que fue comparado con *Los castigos* de Hugo, con la dinastía de los Braganza en lugar de la de los Napoleón. Más tarde renegará de Junqueiro. «Murió el día de su muerte.» Y comenta: «Tuvo su tiempo, y quien tiene su tiempo no puede tener otros tiempos». De él, como de todos los poetas «más célebres que inmortales», no se puede decir que no quede nada: «Quedan unos poemas; pero no una obra». Éste es un tema de reflexión recurrente que desarrollará extensamente en *Eróstrato*.

El poeta portugués de la época más conocido fuera de su país es Eugénio de Castro (1869-1944). Vivió en su juventud en París, donde frecuentó los círculos simbolistas y decadentes. Regresó a Portugal pero siguió en contacto con varios escritores franceses pertenecientes al movimiento simbolista, por ejemplo con Philéas Lebesgue, poeta campesino, su principal admirador, pero también con Paul Fort, Henri de Régnier, Albert Samain, Maurice Maeterlinck y aun el mismo Mallarmé. A pesar de que se alejó posteriormente del simbolismo, contribuyó más que nadie a difundirlo en Portugal. Fundó en 1889 una revista que publicó a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Moréas, etc. Su drama *Belkiss* (nombre de una reina de Saba), publicado en 1894, lleva la impronta de sus lecturas francesas, como *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, *A contrapelo* de Huysmans y *Herodías* de Mallarmé. Ese mismo año fue ordenado caballero rosacruz por el sâr Péladan, que había refundado la orden poco antes. Veremos luego la importancia que esta tradición tuvo en la concepción del esoterismo iniciático de Pessoa. Puede

aceptarse que Eugénio de Castro, sin ser un poeta de primera línea, tuvo el mérito de facilitar el acceso de Pessoa y otros escritores de su tiempo a la literatura entonces considerada como la más brillante del mundo⁹.

Los dos poetas portugueses que, por distintos motivos, más influyeron en Pessoa son Teixeira de Pascoaes y Cesário Verde. Pascoaes (1877-1952) era todavía joven en aquel momento pero ya había publicado varios poemarios importantes. En los años siguientes fundará el «saudosismo», encarnará mejor que nadie el espíritu del «renacimiento portugués» y será el doctrinario del llamado «arte portugués». Pessoa se iniciará en su revista *A Águia* (*El Águila*). Será uno de sus admiradores más fervientes, hasta el punto de que en 1912 dirá en *Sobre la literatura portuguesa moderna* (escrito en inglés) que Pascoaes «es el más grande poeta lírico europeo de nuestros días». Mucho más tarde renegará de esta pasión juvenil y ejecutará a su antiguo ídolo de manera feroz diciendo: «Junqueiro ha muerto» y «Pascoaes está moribundo». De hecho su glorioso hermano mayor lo sobrevivirá más de quince años, pero para Pessoa había ya desaparecido tiempo atrás.

Todo lo contrario sucede con Cesário Verde (1855-1886), totalmente ignorado en vida, que expresa en su poema «Sentimentalidad de un occidental» una forma de saudade intimista radicalmente diferente de la tumultuosa de Pascoaes. El arte de Verde es objetivo, aunque a veces se lo vincule con la estética parnasiana; pero expresa la emoción, alegre o dolorosa, que le produce el espectáculo de la vida urbana o campestre, lo que convierte su serie de poemas en una especie de diario del paseante de Lisboa, un poco lo que ocurre, aunque en prosa, con el *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares. La inspiración bucólica de Caeiro y la ciudadana de Campos deben mucho a su ejemplo. La admiración de

⁹ Sobre la influencia del simbolismo en Pessoa, cfr. Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*.

Pessoa por Verde no fue quizá inmediata pero sí profunda y duradera. Es la del hermano menor por el mayor, del cual se siente muy cerca.

* * *

En 1932, en respuesta a una encuesta del sociólogo António Sérgio, uno de los maestros intelectuales de su tiempo, Pessoa recuerda que vivió, al volver a Lisboa, «en el ambiente de los poetas decadentes franceses», pero que su influencia «fue barrida un buen día por la gimnasia sueca y la lectura del libro de Nordau sobre la *Degeneración*». El irónico comentario de sus sucesivos entusiasmos no debe enmascarar su importancia. No debió interesarse gran cosa por la gimnasia sueca. En cambio, la influencia de los decadentes y, en sentido contrario, la de Nordau fueron duraderas.

¿Quiénes fueron esos «decadentes» que tanto lo marcaron? En verdad, este movimiento representó sólo un instante fugaz en la historia literaria de aquel fin de siglo. Supuso para el «simbolismo» (en el sentido estricto de escuela literaria) lo que el dadaísmo para el surrealismo u *Orpheu* para el modernismo portugués: un tiempo de negación y de ruptura que precede al establecimiento de nuevos valores estéticos y va unido fatalmente a provocaciones y escándalos. La breve etapa de la «decadencia» va desde la fundación de la revista *La Nouvelle Rive Gauche* (1882) hasta el *Manifesto del simbolismo* (1886). En Montparnasse, que tiende a sustituir a Montmartre, se reúne un grupo de escritores franceses y extranjeros, de los cuales los más conocidos son Jean Moréas, Maurice Maeterlinck, Francis Vielé-Griffin, Gustave Kahn y Remy de Gourmont. Publican en la *Revue Indépendante* de Félix Fénéon o en la *Revue Wagnérienne* de Édouard Dujardin. Casi todos, algo después, se definirán como «simbolistas». Reconocen como maestros a Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Rimbaud, Corbière (ya muerto), Laforgue y Nouveau. Sus epígonos acabarán siendo más célebres que ellos: Valéry, Claudel, Milosz, James, Fort, Gide, Jarry y Apollinaire, que pertenecen ya al siglo XX.

¿Se les atribuyó el calificativo de «decadentes» en tono irónico o lo eligieron ellos? En todo caso, lo reivindicaron con orgullo siguiendo a su santo patrono, Paul Verlaine, quien en 1884 ensalzó en un libro a los *Poetas malditos*, entre ellos a Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, entonces apenas conocido. Fue Verlaine quien definió mejor el término: «Me gusta la palabra decadencia, toda espejeante de púrpura y oro. Supone pensamientos refinados de extremado civismo, una profunda cultura literaria, un alma capaz de intensas voluptuosidades. Proyecta estallidos de incendio y fulgores de pedrería. Huele a afeites de cortesanas, juegos de circo, aliento de domadores, saltos de fieras, a la desaparición entre llamas de las razas consumidas por la fuerza de los sentidos, al tiempo que las invade el clamor de las trompetas enemigas». El paralelismo entre ese fin del siglo XIX y la caída del Imperio Romano se convirtió en un tópico. Verlaine dice en 1885 en un soneto: «Soy el Imperio al final de la decadencia», verso al que le hace eco, algo más tarde, el de Fernand Gregh: «Somos los romanos del año trescientos cincuenta».

Toda esta literatura decadente del París de 1880 fue para el joven Pessoa de 1908-1910 un espejo de su propia alma sumergida en las contradicciones y los juegos estériles de una poesía postromántica en la que ya apenas creía. En ese clima de final de civilización se encontrará, en 1912, con los amigos de *Orpheu*, en especial con Sá-Carneiro, el más «decadente» del grupo. Pero aunque evoca ocasionalmente a Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé y otros poetas de la época, sorprende que apenas mencione a Huysmans, cuya novela *A contrapelo* (1884) fue la Biblia de los decadentes. Las analogías entre Bernardo Soares, el narrador del *Libro del desasosiego*, iniciado hacia 1908 o 1909, y Des Esseintes, el héroe de Huysmans, son sorprendentes. Soares parece el doble plebeyo del aristócrata Des Esseintes, uno de cuyos modelos es Robert de Montesquiou, que también inspiró a Proust para crear el personaje del barón de Charlus. Sus planteamientos vitales son los mismos: soñar la vida, vivir el ensueño, refinar (*requintar*) las sensaciones, quintaesenciarlas, pensarlas, sentir los pensamientos, etc.

Pessoa tampoco habla de Paul Bourget, salvo para insultarlo en *Ultimátum* (1917) a través de Campos: «psicólogo para aristocracias de pacotilla». Se burla de su esnobismo y de su academicismo bien pensante¹⁰. Me parece imposible que no haya leído *El discípulo* (1889), una novela en que Bourget, para condenar la perniciosa influencia de Taine y exaltar la tradición católica, nacionalista y monárquica, hizo el más bello retrato del héroe decadente. El joven preceptor Robert Greslou, «discípulo» descarriado del impío filósofo Adrien Sixte, es una síntesis del «egotismo» postromántico, de Stendhal a Nietzsche. Lo que lo aproxima extrañamente a Soares y Pessoa es su experiencia del desdoblamiento de la consciencia. «Siempre ha habido en mí dos personas distintas: una que iba, venía, actuaba y sentía, y otra que miraba a aquélla ir, venir, actuar y sentir con una curiosidad impasible [...]. Mi verdadero yo no es, hablando con propiedad, ni el que sufre, ni el que mira. Está compuesto por los dos...» Y la consciencia inquieta, intranquila, desasosegada, del joven lo conduce a querer, como dirá Pessoa, «levantar otro vuelo». Se convierte en lo que el poeta definirá como un fingidor, el que representa, como un comediante, lo que no puede realmente vivir (y hasta lo que vive realmente). «Cuando era niño experimenté a menudo el extraño placer de la simulación desinteresada [...]. Se me ocurría dar a mis compañeros todo tipo de detalles inexactos de mí mismo [...] no para jactarme sino, simplemente, para ser otro [...]. Instintivamente tenía la sensación de que definirse a través de un carácter, una creencia o una pasión es limitarse.»

«Sentirlo todo de todas las maneras»: aunque no formulada, la divisa de Campos y Soares orienta ya la vida del héroe de Paul Bourget. Y ése es, a ojos de los bien pensantes, el pecado por excelencia, la fuente de la «decadencia»: esa ruptura de los diques morales y religiosos que asignaban a cada ser y a cada cosa su lugar

¹⁰ FPA, p. 189.

dentro de un orden inmutable. A la «ola pasional» del romanticismo sucedió la indefinición del deseo del decadentismo. La niebla (*nevoeiro*), omnipresente en los poemas de *Cancionero*, y que todo lo envuelve, al final de *Mensaje*, es la niebla de la decadencia. Será, para Pessoa, a la vez, el deleite de la creación poética y la enfermedad mortal de la cultura. Es el veneno y su antídoto. La aventura mental de Pessoa empieza donde termina la de Bourget. Éste, por todo remedio, propone al lector la fe ingenua de la madre de Gresslou, a quien Sixte ve rezar, arrodillada ante el cadáver del joven. Por el contrario el poeta no reconstruirá un universo espiritual dando la espalda a la decadencia, sino penetrando en el fondo de la crisis, en el fondo de la bruma y de la noche, siguiendo el ejemplo de los navegantes portugueses de la época de los descubrimientos. El hecho de que no le satisfagan los juegos mórbidos de la «decadencia» no le sirve para tranquilizar ni para tranquilizarse, para encontrar la comodidad intelectual de una dimensión humana, sino para marcharse cada vez más lejos en espíritu. Su «modernidad» está en esa distancia, en este infinito de diferencia.

El mérito de Nordau es que le hizo ver con claridad la extenuación de la cultura occidental, que tocaba a su fin tras dos milenios de historia. Max Nordau, médico judío húngaro de cultura alemana, se instaló en París en 1880, a la edad de treinta años, para abrir una consulta. En la capital francesa escribió primero *Las mentiras convencionales de nuestra civilización* (1883) y luego los dos volúmenes de *Entartung* (*Degeneración*, 1892) que lo hicieron célebre en toda Europa y que enseguida fueron traducidos al francés. Discípulo del fundador del sionismo, Theodor Herzl, evolucionará hacia un profetismo apocalíptico que le hará predecir, con cuarenta años de anticipación, la tragedia de la *Shoah* sin que nadie quiera escucharle¹¹. En su libro de 1892

¹¹ Cfr. William M. Johnston, *L'esprit viennois*, Presses Universitaires de France, pp. 422 y 509.

apela a Lombroso —que había apasionado al jovencísimo Pessoa cuando lo leyó en Durban—, aunque en él no encontramos los matices que introducía en sus análisis el fundador de la criminología. Está más cerca de Bourget que de Verlaine. Para él, la «degeneración» excluye el «talento». Sólo el talento es productivo; la degeneración es mortífera para la civilización. El talento es racional, objetivo, humanista, moral. La degeneración es fruto de lo irracional, del sentimentalismo, de la sensualidad, el misticismo y la inmortalidad. Entre los artistas «degenerados» que Nordau estigmatiza se encuentran todos aquellos de los que se siente cercano Pessoa. Paradójicamente, será Hitler quien llegará hasta el extremo de la lógica de este intelectual judío y sionista.

El error de Nordau es no haber visto la ambigüedad de la «decadencia», cuyo lado negativo es la «degeneración». Pero incluso este error ilumina a Pessoa. Es entonces cuando tiene la intuición que orientará su estética y la conducirá, tras el encuentro con Sá-Carneiro, a la creación de *Orpheu*: la historia de la cultura procede por ciclos sucesivos, a través de crisis que marcan a la vez el fin de un mundo antiguo y el comienzo de un mundo nuevo. Si la semilla no muere... Se sitúa en esa bisagra de la evolución de nuestra cultura que es al tiempo una fractura y una juntura. Su hipótesis es que «todo progreso se funda en una degeneración». Asume la herencia del pasado, del cual toma como modelos sus manifestaciones más celebradas, pero reivindica, al menos provisionalmente, entre 1914 y 1916, su lado más provocativo: esa enfermedad infantil de nuestra cultura que es la vanguardia. «Nordau cometió el error clásico [...]. Tomó un movimiento de progreso real [...] por un movimiento de regresión; tomó los inicios indecisos y vacilantes, como todos los inicios, de una nueva forma de arte por un arte superado [...]. Supo distinguir los elementos de decadencia que contenía el movimiento simbolista —lo que no era muy meritorio porque destrozaban los ojos— pero no vio lo que se ocultaba tras esos elementos y que hace de Dante Gabriel Rosset-

ti o Paul Verlaine grandes poetas»¹². Pessoa vivió el drama de la decadencia en su espíritu y podría decirse que hasta en su carne, en su doble dimensión de muerte y renacimiento. En los poetas y artistas decadentes, lo que detesta y lo que admira forman un conjunto; son la misma cosa, pero también lo que admira y detesta de sí mismo, de su propio gusto, su inspiración y su estilo.

* * *

Si tenemos en cuenta la suma de pensamientos, preguntas, emociones e intuiciones que agitan el espíritu del joven Pessoa en este período de transición, no podemos menos de sentirnos casi decepcionados ante la prudencia de los poemas portugueses datados en esos años. Toman el relevo de los poemas ingleses de Alexander Search, pues exhalan el mismo idealismo neoplatónico, que refuta la duda, apenas dolorosa, como una anestesia del alma; limbos donde todas las impresiones parecen fundirse en un tinte neutro: una pesadilla climatizada, como dirá Henry Miller. Y todo ello enunciado con una claridad ambigua, y revestido con una forma mallarmeana. Aparecen las figuras estilísticas características de Pessoa, que ordenan esos versos regulares conforme a una discreta y sabia retórica. La serie de sonetos que ya he citado, titulada, como un eco del nombre de Search, *En busca de la belleza*, comienza con un oxímoron: el poeta es un «epicúreo sufriente»; termina con una redundancia: el «último círculo del hastío infinito» es «no volver a aspirar a tener aspiraciones». Se trata, por lo demás, de un «imposible jardín» del que «sentir y desear / están excluidos», donde «el amor no es amor», donde «no se sueña ni se vive». Pero el poeta sólo conoce la ilusión, que es lo real. Para «el alma derrotada», «el dolor se extasía por no ser». Pessoa, a sus veintiún o ventidós años, está ya sumido en las ciénagas, en las cuales pronto lo veremos construir provisionalmente su morada. Pero hay nu-

¹² O, VII, p. 105.

merasas señales que permiten presentir, más allá de ese limbo o ese infierno, lo que él llamará, veinticinco años más tarde, «la puerta abierta» que «nos librará de esta Alma cerrada» y por la cual, «sin ver, escuchamos más allá de la alcoba del ser»¹³. Un poema datado el 6 de noviembre de 1909, «Nueva ilusión», que invoca a «los dioses antiguos» resucitados bajo la forma lejana de ideas puras, hace tabla rasa de todos los ritos y todos los dogmas para que surja, «más allá de los seres», la visión de «la ilusión universal», que conduce a los iniciados a la verdad oculta detrás de todas las apariencias.

* * *

Hacia 1910-1911 el joven, como le sucederá con frecuencia, está cansado, deprimido, sin horizontes. En un diario que lleva muy irregularmente —y que nada tiene que ver con el *Libro del desasosiego*— anota (todavía en inglés) su profunda inapetencia, su odio por los «actos decisivos» y los «pensamientos definidos», las finalizaciones y las conclusiones. No consigue definir sus ideas. «Los pensamientos [...] pasan por mí; no son mis pensamientos, son pensamientos que me atraviesan. No medito, sueño; no estoy inspirado, deliro. Soy capaz de pintar, pero nunca he pintado; de componer música, pero nunca la he compuesto [...]. Tengo una forma de espíritu que me hace detestar el comienzo y el fin de las cosas porque son puntos precisos...» Dice también que ha dejado de leer, salvo los periódicos y la literatura de evasión. «En cuanto a la literatura propiamente dicha, prácticamente la he abandonado. Podría leerla para aprender o por placer. Pero nada tengo que aprender de ella, y el tipo de placer que se obtiene de los libros se sustituye muy ventajosamente por el que proporcionan el contacto directo con la naturaleza y la observación de la vida...»¹⁴.

¹³ O, II, p. 51.

¹⁴ O, VIII, p. 358.

Esta laxitud, que aquí toma el aspecto de un retorno a la naturaleza y a la vida como en Rousseau, Thoreau y Whitman, es una forma de disponibilidad total. Cuando lo veo así, desprovisto, a la espera de no se sabe qué, me hace pensar en esos «místicos de la hora fatal» de los cuales dirá en *Libro del desasosiego* que «se han vaciado de todo el vacío del mundo».

La vía portuguesa de la poesía
(1910-1912)

Como recuerda Albert-Alain Bourdon, el Portugal de 1910 es, junto con Suiza y Francia, el tercer Estado republicano de una Europa todavía monárquica¹. Se adelanta a ciertos países —por ejemplo, Italia— en cuarenta años y a otros —por ejemplo, Grecia— en sesenta. Los dirigentes del Partido Republicano forman un gobierno provisional que se esforzará por reorganizar la administración, sanear la economía y emprender reformas sociales. Está presidido por uno de los más ilustres intelectuales del país, el filósofo positivista Teófilo Braga (1843-1924), que había sido el líder de la escuela de Coimbra junto con Antero de Quental. Pero el hombre fuerte del nuevo régimen es el joven ministro de Justicia Afonso Costa (1871-1937), al que imagino como un Gambetta o un Clemenceau portugués: vehemente, dinámico, republicano fanático, anticlerical, capaz de arriesgarse a ir a la cárcel o a batirse en duelo por su honor o sus ideas. Curiosamente, Pessoa, que comenta extensamente los acontecimientos de este primer año de república, nada dice de Braga, y reserva todas sus críticas para Costa, al que enseguida detestará tanto como a João Franco, hasta el punto de tratarlo de «Judas» algunos años más tarde, cuando

¹ Cfr. *Histoire du Portugal*, editada por M. Chandeigne, p. 125.

el antiguo ministro se oponga al dictador Sidónio Pais. Y es que el joven Pessoa, que esperaba mucho de la revolución, se decepcionó enseguida. Su frustrado fervor lo llevará a preguntarse por las razones del «fracaso» de la república, lo que supondrá el comienzo de una interminable reflexión sobre el gobierno de las sociedades.

Se puede intentar resumir su pensamiento. La caída de la monarquía es ya de por sí un síntoma favorable, pues prueba que la energía nacional no estaba muerta sino solamente adormecida. En la perspectiva dialéctica de la decadencia y del renacimiento, no hay que inquietarse por el desgarró del 5 de octubre: «¿Esto va mal? Tanto mejor, es nuestra oportunidad». La monarquía bloqueaba todo atisbo de progreso. La república crea una situación favorable, aun cuando no suscite una inmediata mejoría. Será «no la causa sino la condición de un ulterior progreso». Es verdad que la revolución tuvo carencias, porque la emprendieron unos pocos, y no toda la sociedad, que delegaron el poder en sus representantes; la hizo gente realista, mientras que la república deben construirla los idealistas. El primer paso es el que más cuesta, dice la sabiduría popular, pero «el segundo cuesta todavía más». Las cualidades necesarias para hacer la revolución no son las que precisan quienes deberán consolidar la república. Pessoa distingue enseguida, entre los gobernantes republicanos, a los moderados, que ya están en la segunda fase y quieren terminar de establecer un régimen republicano que funcione armoniosamente, y los radicales, que creen estar siempre en una revolución permanente y que, de hecho, ponen en peligro la república. Afonso Costa ejemplifica a este falso republicano.

Pessoa era partidario de un gobierno de carácter provisional que no durase más de tres o cuatro meses. «El gobierno provisional es una prolongación de la revolución. La revolución echa abajo el edificio; el gobierno provisional barre los escombros y el solar; la asamblea nacional, ya sobre un terreno despejado, reedifica.» De hecho, el gobierno provisional permaneció en el poder casi un año, hasta septiembre de 1911; y no se contentó con barrer, sino que también quiso construir. En opinión del joven poeta

comprometido tomó demasiadas iniciativas peligrosas. La primera, la más «radical», a juicio de todos, fue la ruptura con la Iglesia: expulsión de las congregaciones religiosas, confiscación de sus bienes y separación entre Iglesia y Estado. Pessoa reprocha a los dirigentes que imitaran la política anticlerical francesa y reprodujeran sus errores. «Somos portugueses, no franceses. El vago misticismo propio de nuestro carácter, y que está totalmente ausente del espíritu francés, no puede ignorarse so peligro de provocar una terrible reacción. Inculcar el positivismo al alma portuguesa es querer matarla. Puede que el portugués no necesite creer, pero siempre necesitará soñar.»

El resto de las medidas tomadas durante esos once meses de gobierno provisional son igualmente radicales: reforma fiscal, descentralización, derecho de huelga, reforma de la universidad y la ortografía, reorganización del ejército, ley del divorcio, etc. El 21 de agosto de 1911 la Asamblea constituyente vota la constitución de la república portuguesa, calcada de la de la Tercera república francesa, que instaura un régimen parlamentario. La nueva asamblea elige a Manuel de Arriaga como presidente de la República. Muy pronto, los republicanos se enfrentan entre sí, como lo habían hecho los monárquicos, y se dividen en tres facciones: el Partido Democrático, también llamado «afonsista» por el nombre de su líder Afonso Costa, bestia negra de Pessoa; el Partido Evolucionista, a veces también llamado «almeidista», dirigido por António José de Almeida, uno de los artífices de la revolución, aunque más conservador que Costa; y el Partido Unionista de Brito Camacho, también moderado. La historia de los primeros años de la república es casi tan agitada como la de los últimos años de la monarquía: manifestaciones, huelgas, violentas campañas de prensa, inestabilidad gubernamental, todo concurre para desacreditar al régimen. Pessoa asiste con estupor y disgusto a esta degradación del clima político y social de su país. Al principio, no cuestiona el sistema sino a los hombres. «El país estaba listo para la anarquía, no para la república; hacen falta las grandes virtudes de concordia y dulzura del pueblo portugués para que esta anarquía que impera en las

almas no se transmita a las cosas. Bandidos de la peor especie (lo que no impide que con frecuencia en lo personal sean buenos muchachos y buenos amigos, porque estas contradicciones, que no lo son en rigor, existen en la vida), rateros con su faceta de auténticos idealistas, anarquistas temperamentales con su oculto patriotismo: de todo hemos visto en este guiso que dimos en llamar república por contraste con la monarquía que la había precedido.» Pero enseguida acabará por cuestionar, si no el propio principio republicano, al menos su forma democrática y parlamentaria, a la que sólo más tarde volverá. En los primeros años del régimen republicano cree que la salvación está en la creación de un nuevo partido, capaz de encarnar «nuestro lado verdaderamente regenerador». Este partido debe ser «rigurosamente individualista, desdenoso de todo lo que en el actual tumulto representa, aunque bajo una apariencia progresista, la degeneración y la debilidad sociales...».

* * *

Pessoa escucha el eco de esta llamada a un «renacimiento portugués» en la vida literaria de su tiempo. En la atmósfera «decadente», que se ha mantenido por influencia de los últimos simbolistas franceses, que se manifiestan en el *Mercur de France*, se alzan nuevas voces para exaltar la lusitanidad, en un doble impulso de retorno al pasado lejano y de proyección hacia un futuro igualmente lejano. Es la originalidad del movimiento caracterizado por la iniciativa de Teixeira de Pascoaes de asociar estrechamente dos ideas aparentemente opuestas: la saudade y el renacimiento. La saudade, que para Pessoa es la esencia de la *Weltanschauung* portuguesa y gallega, está atestiguada desde los orígenes. Es un sentimiento complejo. La nostalgia y el tierno lamento que designa la palabra se tiñe de melancolía. Pero a partir del siglo xv el rey don Duarte (Eduardo) descubre en ella una mezcla de alegría y tristeza. Garrett invoca la «Saudade, amargo sabor del desdichado. / Delicioso aguijón de acerada punta». Basándose en esta ambigüedad,

dice Jacinto do Prado Coelho en su libro sobre *La originalidad de la literatura portuguesa*, «Pascoaes, poeta visionario, creyó descubrir en la saudade no sólo la clave de la psique portuguesa sino también el fermento necesario para un resurgimiento nacional... Tiene una cara vuelta hacia el pasado y otra hacia el porvenir, es deseo y memoria, melancolía y, a la vez, impulso a la acción».

Tras un período de incubación, el movimiento nace oficialmente en Oporto en enero de 1912 en forma de «asociación cultural». Dos años antes, el periodista Álvaro Pinto había fundado la revista *A Águia*, carente de una orientación definida pero que se presentaba como una «revista de literatura, arte, ciencia, filosofía y crítica social». Será, durante cuatro años, el órgano del «renacimiento portugués» donde se expresarán los «saudosistas». ¿Quiénes son esos jóvenes intelectuales reunidos por poco tiempo en torno a Pascoaes? Ante todo, algunos poetas. Jaime Cortesão (1884-1960) fue médico, político y profesor; el joven Pessoa, a menudo adulador a ultranza (y quizá irónicamente), como Proust, le escribe en 1913: «Usted es, amigo mío, el mejor poeta de toda la nueva generación... que surgió tras la de Pascoaes». Mário Beirão (1892-1965), entonces casi un adolescente, no había publicado todavía ningún libro cuando Pessoa, en 1912, alaba la «perfección artística» de su poesía y su «prodigiosa interioridad». António Correia d'Oliveira (1879-1960) intentó conciliar el «saudosismo» nacionalista de los intelectuales con la tradición de la poesía popular. Afonso Duarte (1884-1958) también quiso enraizar el movimiento «saudosista» en una tradición todavía más antigua, la de las «canciones» de la época trovadoresca, escribiendo unos poemas tan breves como «el instante en que la flor se abre para morir».

Paradójico resulta que los representantes del «renacimiento portugués» de 1912 considerados en la actualidad como los más ilustres fueran ideólogos republicanos reunidos de manera fortuita únicamente por su afinidad política. El más cercano a Pascoaes y el más fiel al espíritu del saudosismo es el mayor del grupo, el fi-

lósofo neoplatónico Sampaio Bruno (1857-1915), interesado por el esoterismo y el mesianismo del «Quinto Imperio». A él se dirige Pessoa en 1914 para documentarse sobre el mito sebastianista. Leonardo Coimbra (1883-1936), filósofo bergsonian, futuro ministro de Instrucción Pública, evolucionará hacia un neotomismo muy alejado del pensamiento de Pessoa. António Sérgio (1883-1968), historiador, sociólogo y crítico literario, también futuro ministro, no tardará en apartarse del «renacimiento portugués» para adherirse a un movimiento de crítica social cuyo órgano de expresión desde 1921 será la revista *Seara nova* (*Nueva cosecha*). Más tarde será el guía intelectual de varias generaciones de intelectuales marxistas opuestos al salazarismo; se lo considera el más grande pensador político de su país. Su amigo Raúl Proença (1884-1941), también ensayista político, es conocido sobre todo por haber publicado, a partir de 1925, una importante *Guía de Portugal*.

Al comienzo, Pessoa permanece al margen de esta agitación intelectual. Es un desconocido, todavía no ha publicado, tiene pocos amigos. Pero sigue desde lejos lo que se hace, se escribe y se dice en el círculo del «renacimiento portugués». Lo imagino leyendo los poemas y artículos que aparecen en *Á Aguia* o en otros medios, animado por esa pasión lúcida y crítica con la que recoge las nuevas verdades. El «saudosismo» es para él un descubrimiento y una confirmación. Adepto al patriotismo como a una religión, se adhiere al «renacimiento» como a una iglesia, cuyo dogma es una visión escatológica de la historia portuguesa. Pero el «saudosismo» de Pascoaes refuerza su deseo de superar sus contradicciones por medio de la creación poética, de fusionar sujeto y objeto, de unir ardientemente «alma» y cuerpo, de expandirse como ser único en la diversidad y de descansar de la multiplicidad en la unidad original. Un año después de su adhesión formal, en 1913, recapitula de esta manera la situación de la poesía portuguesa de su tiempo: «Para afrontar este nuevo estadio de la civilización se abren tres vías: 1) Abandonarse al mundo exterior, dejarse

absorber por el mundo que nos rodea, aceptar la vida ociosa y ruidosa, el culto al esfuerzo y la imagen simplista de la Naturaleza que nos da; es la vía que siguen Nietzsche, Whitman y Verhaeren [...]. 2) Mantenerse distante, al margen de esta corriente, en un ensueño individual y enteramente aislado y oponerse inerte y pasivamente a la vida moderna por medio de una fuga hacia espacios lejanos, hacia lo que la vida tiene de *lejania*. Es la vía que escogieron Poe, Verlaine, Baudelaire y Rossetti. 3) Encerrar ese ruidoso mundo, la Naturaleza y el resto, en *el propio interior mismo del ensueño* y huir de la realidad en dicho ensueño. Es la *vía portuguesa*, típicamente portuguesa [...] desde Antero de Quental hasta nuestra más reciente poesía»².

La influencia de Pascoaes y del «saudosismo» no es la única que se ejerce sobre él en esos años cruciales. Otros poetas portugueses ocupan u ocuparán su lugar en su panteón personal junto a Quental, António Nobre y César Verde. El poeta vivo al que más admira por entonces es Camilo Pessanha (1867-1926), cuyo talento discreto y hasta se diría que secreto es contrario al de Pascoaes, abundante y extravertido. António Sérgio dijo de Pascoaes que era el más «nórdico» de los románticos portugueses. Pessanha, por su parte, es el más oriental de los postsimbolistas. Pasó casi toda su vida en Macao, donde se casó y echó raíces. El director de cine Paulo Rocha, en su película *La isla de los amores*, lo muestra en compañía de otro poeta portugués del Extremo Oriente, Wenceslau de Moraes (1854-1929), que se marchó de Macao al Japón, donde murió. El general Henrique Rosa se lo presentó a Pessoa en Lisboa, en el café Suisse. En una carta enviada a Macao en 1915, en tiempos de *Orpheu*, le recuerda este encuentro: «Usted me hizo el honor y me otorgó el placer de recitarme algunos de sus poemas. Conservo religiosamente el recuerdo de aquella hora de arrebatado intelectual»³. Pessanha escribía en efecto unos versos de extre-

² O, VII, p. 105.

³ PP, p. 163.

ma fluidez, como ningún otro poeta portugués de entonces, pero no se tomaba el trabajo de publicarlos ni incluso, las más de las veces, de transcribirlos. Se los sabía de memoria y se los recitaba a sus íntimos. Así que sus poemas circulaban de boca en boca o en ocavillas en los círculos literarios, sobre todo en los cafés, hasta que un día un amigo acabó por reunirlos para publicar su única recopilación, *Clepsidra* (1920). La lectura y el encuentro con Pessanha ayudaron sin duda a Pessoa a desprenderse del «saudosismo» un tanto elemental de Pascoaes y a superar el simbolismo francés, a depurarlo, a volverlo más cerebral y evanescente. El ejemplo de Pessanha contribuyó a encaminarlo hacia lo que acabaría siendo el «modernismo». También fue determinante en este aspecto su amistad con Sá-Carneiro.

Entre las otras influencias que recibió en los primeros momentos de su iniciación hay que mencionar al menos la de Gomes Leal (1848-1921), del cual el gran crítico Vitorino Némésio dijo que es «el más extraño genio poético» portugués desde Camões. Feroz anticlerical convertido en católico místico, poeta maldito que vivía en la miseria, debió de conmover a Pessoa, cuarenta años menor, tanto por su destino como por el carácter visionario y profético de su obra. Tras su muerte, en 1924, le dedicará uno de sus más enigmáticos poemas esotéricos, donde saluda al iniciado, al elegido cuya grandeza fue pagada con «la soledad, y la desdicha, y la amargura»⁴.

* * *

La obra en prosa de Pessoa es más abundante que su obra propiamente poética, pero no es, salvo excepciones (como *Libro del desasosiego* y *Eróstrato*), más que su glosa y también, a menudo, su dimensión teórica. La poesía precede lógica y aun cronológicamente a la prosa. Antes de darse a conocer por sus artículos sobre

⁴ O, II, p. 27.

poesía de su tiempo, escribió, entre finales de 1909 y mediados de 1912, muchos poemas reveladores de las etapas de su itinerario interior. «Estado de alma» y «Visión», datados en enero y marzo de 1910, siguen siendo fieles al modelo simbolista y decadente de un doloroso lirismo, cuyo tema dominante es la distancia interior. Todo *Cancionero*, cuyas primeras páginas debían abrirse con dichos poemas, está lleno de esos signos que no señalan nada visible: el viento, el aire marino, el sonido de una campana; como «el rumor de una fiesta lejana de la que nada nuestro participa, salvo la imaginación». «Hastío», escrito el 19 de junio de 1910, añade al tema un motivo esencial que será la marca distintiva del lirismo elegíaco de *Cancionero*: la excesiva autoconsciencia, que revela y agrava la ausencia de ser. Si la verdadera vida está ausente, no es por una razón externa. El poeta, que exhala su queja, reconoce que, «desgraciadamente», carece de motivos para quejarse. Su mal es ser «totalmente consciente de ello en esas horas dolorosas y serenas».

El paradójico poema de amor titulado «Análisis», fechado en diciembre de 1911, renueva completamente el tema e inaugura lo que he denominado «lirismo crítico». Es el primer poema típicamente pessoano; por eso lo situé encabezando el primer volumen de la edición francesa de las *Obras*⁵.

Tan abstracta es la idea de tu ser
que me asalta al mirarte que, al dejar
mis ojos en los tuyos, los pierdo de vista,
y nada queda en mi mirada, y tu cuerpo
se va tan lejos de mi vista,
y la idea de tu ser permanece tan cerca
del pensamiento que te mira, y de un saber
que me hace saber lo que eres, que, por el solo hecho de ser
consciente de ti, pierdo hasta la sensación de mí mismo.

⁵ O, I, p. 63.

Así, en mi obstinación de no verte, miento
la ilusión de la sensación y sueño:
no te veo, no veo nada, no sé
que te veo ni siquiera que soy, sonriendo
desde el fondo de este triste ocaso interior
donde siento que sueño lo que siento ser.

Si no se lo supiera escrito antes que los otros, se podría casi creer que este poema resume, después, la poética de Pessoa. Todo está en él: la abstracción, el exceso de autoconsciencia, la imposibilidad de la sensación y de la relación, la estrategia de «fingir», el desdoblamiento del pensamiento y la persona, la dialéctica presencia/ausencia, sueño/vida, etc. La teoría de toda ella la hallaremos en la parte de su primer ensayo en prosa dedicada a «la estética de la nueva poesía portuguesa» y luego, en consecuencia y convertida en obra, en gran número de textos de *Cancionero*, *The Mad Fiddler*, *Fausto* y en los *Sonetos*. A los veintitrés años, pues, Pessoa ha encontrado su voz (y su camino) de poeta elegíaco inteligente, en quien el simbolismo se cuestiona a sí mismo y la efusión amorosa deja su lugar a una negatividad ferviente.

Pero hay, casi al mismo tiempo, otro Pessoa, animado por un sentimiento de reconocimiento y esperanza; y este poeta coexistirá hasta el fin con el otro, el que no tiene el diablo en el cuerpo sino en la inteligencia. Los cantos de inocencia, menos abundantes, cabe admitir, que los de experiencia, seguirán replicando a éstos. Hasta el más luciferino del grupo, Álvaro de Campos, escribirá con pocos días de diferencia, en 1933, el desesperado grito de «Pecado original»⁶ y el canto de esperanza de «Magnificat»⁷. En 1912 Pessoa escribe uno de sus muy infrecuentes poemas en prosa, «Plegaria», que es como la expresión de acción de gracias que un niño dirige a Dios. Pero tras el aparente (e indiscutiblemente

⁶ O, IV, p. 234.

⁷ Ídem, p. 295.

sincero) fervor, se adivina una teología que nada tiene de «católica»: «Señor [...] eres el sol y la luna, y el viento. Eres nuestros cuerpos y nuestras almas y eres también nuestro amor. Resides donde no hay nada, y donde hay todo, en tu templo, está tu cuerpo...». Y, un poco como se lo pedía Alexander Search al demonio, ruega a Dios que lo ayude a ser puro y bueno, si es preciso contra sí mismo. «Dame un alma para servirte y un alma para amarte [...]. Hazme puro como el agua y alto como el cielo [...]. Que mi vida sea digna de tu presencia, que mi cuerpo sea digno de la tierra, que es tu lecho [...]. Señor, protégeme y ayúdame. Haz que me sienta tuyo. Señor, líbrame de mí.»

Los inicios
(1912)

A comienzos de 1912 Pessoa envía al joven director de *A Águia*, Álvaro Pinto, un artículo titulado «La nueva poesía portuguesa considerada desde un punto de vista sociológico», que aparece en abril, en el número cuatro de la revista. Con este texto de siete páginas hace su presentación como escritor. Podemos considerarlo el punto de partida de su «carrera» literaria, aunque la expresión no se corresponda con su atípico itinerario. Prefiero decir que abril de 1912 marca el paso de su vida oculta a su vida pública. Desde entonces, aunque condenado a no ser plenamente reconocido en vida, no dejará de participar en la vida literaria portuguesa, sea tras las candilejas, como en los tiempos de *Orpheu*, sea en retirada, como en los años veinte, cuando cayó en un relativo olvido antes de ser redescubierto por los jóvenes escritores de *Presença*.

Para quienes lo admiran y lo quieren, las circunstancias de esta primera publicación resultan desconcertantes. Decepciona verlo debutar tan tarde y tan mal. Lleva escribiendo quince años. A su edad, con casi veinticuatro años, Rimbaud había terminado su obra, Byron era célebre y Büchner ya había muerto. Para colmo, se da a conocer como prosista, lo que Sá-Carneiro le reprochará. Durante al menos dos años no se sabrá que es sobre todo poeta,

aparte de crítico. Al menos, podría haber ofrecido a *A Águia*, para debutar, una muestra de esa gran prosa lírica de la que está llena de ejemplos *Libro del desasosiego*, que acaba de empezar a escribir, pero no es el caso: a pesar de que al artículo se lo bautiza con el rimbombante nombre de ensayo, se trata de una prosa demostrativa con sus elementos claramente marcados: «En primer lugar... En principio llamará la atención. Lo segundo señala... El tercer y último hecho...». Esta fórmula, que seguirá siendo la que impere en miles de páginas en prosa hasta su muerte, sobre todo tipo de temas, es la fórmula de la disertación latina, en la que el espíritu obedece a la lógica y el estilo a la retórica y que su profesor de Durban le había enseñado diez años antes.

Un poco más tarde teorizará sobre la oposición entre la prosa del glosador y la poesía en verso del creador, distinguiendo, en el arte de escribir, las «palabras» y «la voz». Las palabras son portadoras de ideas; la voz transmite emociones. «La prosa, que es esencialmente la expresión de las ideas, nace directamente de las palabras. El verso, que es esencialmente la expresión de las emociones, nace directamente de la voz. Por eso, la poesía fue en sus orígenes oral, cantada. La expresión de una idea se llama explicación: comunicar una idea es explicarla. La expresión de una emoción se llama ritmo: comunicar una emoción es dejarla desprovista de la idea sin quitarle la expresión, es vocalizarla...» Esta dicotomía soslaya un campo inmenso de la escritura. Así, a esas dos categorías, verso poético y prosa prosaica, Pessoa añadirá en ocasiones dos más: Caeiro hablará de «la prosa de [sus] versos» y Soares dirá que por encima de cualquier poesía él prefiere la verdadera prosa, «que engloba todo el arte», es decir, que devuelve a la explicación su emoción. «En un mundo civilizado ideal, no habría otro arte [de escritura] que no fuese la prosa... La poesía sólo serviría para enseñar a los niños a acercarse a la prosa futura...»¹.

¹ O, III, p. 100.

Hay que admitir que Pessoa no debuta con una obra de arte poética. Él mismo advierte al lector, desde el principio, que su propósito es «intentar *comprender*, por medio de *razonamientos* y de *análisis estrictos*, el actual movimiento poético portugués». Subrayo estas palabras porque justifican la pesadez del estilo, que por otra parte ya el título podía hacer presentir. De hecho, el autor se burla de estar haciendo arte. Tiene que sostener una tesis. Actúa como defensor y procurador. Tiene una idea radicalmente nueva, inaudita, escandalosa, que debe comunicar al público. En el fondo, este artículo es menos una obra que un acto. En este sentido, se puede decir que nuestro héroe debuta con extraordinaria brillantez. Los lectores no se engañaron. El nombre de Pessoa fue conocido de la mañana a la noche en el microcosmos literario portugués, alabado por unos, vilipendiado por otros. Su tesis provocó un verdadero estupor. Evidentemente su debut no habría provocado tanto alboroto si hubiera publicado unos versos o un fragmento de prosa poética. Eduardo Lourenço dice que es «un ángel exterminador caído del cielo (o del infierno) de la cultura anglosajona, que aparece de modo espectacular, en 1912, en *A Águia*»².

* * *

Reservo para el final, lo mismo que Pessoa, la idea más importante. Su método para que el lector pueda guiarse por él es, como anuncia el título, sociológico, lo que ya resulta inhabitual en la época. Puesto que se trata de valorar y situar el papel del movimiento del «renacimiento portugués» en la historia literaria del país, parte de la noción de «corriente literaria», que define como «el *tono* particular que comparten los escritores de un período determinado», lo que hoy llamaríamos mentalidad, espíritu o «ambiente que va con los tiempos». Pessoa se plantea la relación existe entre una «corriente literaria» y el ambiente social y el momen-

² PEA, p. 128.

to histórico en que surge. ¿Puede la literatura ser un «indicador sociológico», «la aguja que nos dice qué hora marca la civilización»? Y para reforzar su argumentación opta por centrar su razonamiento en dos ejemplos: los de la literatura inglesa y la francesa.

Este razonamiento, que para Pessoa debe ser tan metódico como sea posible, «matemático», según dice, es un silogismo. La primera proposición es que hay, en todos los casos, una relación directa entre el estado de una sociedad y la calidad de su literatura. Las grandes literaturas nacen cuando, tras un período de declive, la sociedad entra en fase ascendente y se aferra con fuerza a su identidad nacional, como ocurrió en Inglaterra en la época isabelina y en Francia durante el romanticismo; surgen entonces figuras como las de Shakespeare o Victor Hugo (al cual critica Pessoa pero que, para cubrir el razonamiento, encarna la grandeza poética). La segunda proposición es que Portugal se halla precisamente en una fase similar de su historia: un clima político deletéreo, un poderoso movimiento de renovación espiritual y la aparición de fuertes personalidades, que son los precursores. De aquí la «inevitable conclusión», que «salta a la vista»: la literatura portuguesa está en los umbrales de su período más glorioso. ¿Que el nuevo movimiento carece todavía de su Shakespeare o su Hugo? Paciencia. La aparición de una gran figura también es «inevitable». Y «fatídicamente el gran Poeta que surgirá de ese movimiento desplazará a un segundo plano a la figura, hasta ahora predominante, de Camões». Tras haber profetizado la llegada de un «súper-Camões», Pessoa termina con un acto de fe y un aleluya: «Tengamos el coraje de abandonarnos a esta alegría desbocada... Se prepara en Portugal un extraordinario renacimiento, una resurrección prodigiosa»³.

Se han hecho varias lecturas de este texto extravagante. Crespo, con razón, subraya su ironía, pero parece no ver en el texto

³ OC, I, p. 87.

más que una broma. Gaspar Simões lo entiende como una ampliación oratoria que anuncia a *Orpheu* y el modernismo. La verdad es más simple y más chocante. El inmenso genio cuya llegada inminente anuncia Pessoa, que hará sombra a cuatro siglos de poesía portuguesa y por el cual Portugal se situará, en el ámbito literario, en el rango de las primeras naciones del mundo es evidentemente él mismo, el joven escritor desconocido. Si no es así, lo que escribe carece de sentido. A veces hemos fingido, quizá por pudor, creer que Pessoa se consideró el Bautista que clama en el desierto y prepara el camino para el Otro, el más grande, que está por venir. Pero no: él es ese Otro. En consecuencia todo en su obra lo mostrará retrospectivamente imbuido desde el comienzo de la certeza de tener una misión sobrehumana que realizar. Este artículo un tanto cargante de 1912 es un primer «mensaje» al que responderá el altivo *Mensagem* de 1934. Así leído adquiere una grandeza singular. Pessoa da los tres golpes de costumbre antes de levantar el telón de su teatro particular. La escena representa el interior de una consciencia. Ya hemos visto pasar a los figurantes más o menos mudos, desde el caballero de Pas hasta Alexander Search. Enseguida, en menos de dos años, aparecerán y tomarán la palabra los protagonistas.

* * *

Quede claro que nosotros, tres cuartos de siglo después, podemos entender el sentido de esta profecía, pero que los contemporáneos, en cambio, fueron incapaces de hacerlo, y mucho menos, desde luego, los primeros lectores del artículo de *A Águia* y los críticos que dieron razón de él en los periódicos. Las reacciones fueron, en general, desfavorables. A Pessoa parece haberle molestado en especial una anónima «Carta de Coimbra» publicada en el cotidiano *O Dia* que acusaba a su artículo de ser «de una lectura penosa», y a sus argumentos, de falsos. Replicó por medio de otro texto titulado simplemente «Recidiva», aún más exaltado que el anterior y que apareció en el número 5 de *A Águia*, correspondiente al mes de mayo.

Pule su anterior análisis distinguiendo, en la evolución de las literaturas, cuatro fases sucesivas, cada una de las cuales corresponde a un estado de la sociedad y de la civilización. El gran período creador es anunciado, mucho antes, por los precursores; luego, por los iniciadores; sigue un período de decadencia, que puede ser brillante. Lo más interesante, en este artículo, es la descripción detallada que el autor hace de esas grandes épocas, que, según él, además, son las únicas «creadoras de civilización». Se definen por tres características muy evidentes: «la *novedad*, la *elevación* y la *grandeza*». Al lado de estas características «exclusivamente literarias», las grandes épocas creadoras tienen rasgos distintivos propios del «alma del pueblo que las produce». Toda gran literatura es elitista, provocativa y nacional. No puede ser popular. No «expresa» el alma del pueblo sino que la «representa» o la «interpreta». A pesar de que el propio Pessoa intentó en su juventud recuperar la vena popular en sus *Cuartetas*, hace en *A Águia* una profesión de fe resueltamente aristocrática. Una gran obra es «impopular». No le gusta ni el folclore ni el arte ingenuo. La gran poesía es necesariamente difícil, intelectual, sofisticada. No nos debe sorprender su ardor al combatir toda manifestación de poesía «popular», a no ser que olvidemos que siempre y en todas partes ha sido la coartada de talentos mediocres. En Francia, en la época de Hugo, Vigny, Baudelaire y Nerval, el gran poeta del pueblo era Béranger. En tiempos de Claudel, Éluard y Michaux, lo fue Paul Géraudy.

La conclusión retoma, con otras palabras, la del primer artículo. «Se prepara en Portugal una gloriosa resurrección, un período de creación literaria como pocos ha conocido el mundo.» Pessoa corrige lo que dijo sobre el futuro gran poeta. Anunciarlo como un «súper-Camões» es insuficiente. Será más bien un nuevo Shakespeare (obsérvese que no se atreve a hablar de un «súper-Shakespeare»). Pero el artículo no concluye aquí. En abril el joven poeta se había limitado a esgrimir consideraciones históricas y «sociológicas». En mayo añade un razonamiento político. «Habiendo nacido el movimiento literario portugués con el movimiento repu-

blicano y yendo a la par con él, el glorioso porvenir se hará por y en el republicanismo. Son dos aspectos de un mismo fenómeno creador. Anotemos esto: hoy, ser monárquico en Portugal es traicionar al alma nacional y el porvenir de la Patria Portuguesa.» Pero la república que debe construir la gloria del país no es «la del señor Costa» o de «los diversos subhombres sindicalistas, socialistas y demás». Y, por primera vez, el que sueña con una «república aristocrática» apela a un salvador, es decir a un dictador, que estará a la altura del súper-Camões o el nuevo Shakespeare. La hora no ha llegado todavía, pero «tengamos confianza [...] la transformación tendrá lugar, la creación empezará, si es posible suavemente» y, si no es posible, por la fuerza. El texto termina con un voto o una profecía que anuncia el final de *Mensaje*, veintidós años más tarde, sólo que entonces el esperado salvador será don Sebastián, mientras que en el artículo de 1912, el dictador evocado adopta la sombría figura de Cromwell, Napoleón, Cavaignac o Galliffet, el autor de la matanza de la Comuna de París. En el fondo, a quien Pessoa espera, aunque no lo diga, es a un Pericles o a un Augusto a la medida del Sófocles o el Virgilio que él pretende ser⁴.

* * *

Sólo unas semanas después de la publicación de ambos artículos en *A Águia* y quizá a causa de la polémica que habían suscitado, un periodista de Lisboa, Boavida Portugal, emprende en el cotidiano *república* una vasta encuesta cuyo tema coincide exactamente con el de Pessoa. Las preguntas formuladas a una serie de escritores e intelectuales conocidos son: «¿Hay un renacimiento literario en Portugal? ¿Cuáles son sus orientaciones? ¿Quiénes las representan mejor?». *república* publica en septiembre las primeras respuestas, muchas de las cuales son hostiles al movimiento «saudosista» y a su jefe Teixeira de Pascoaes, a los que

⁴ OC, I, p. 100.

se acusa sobre todo de estar demasiado influidos por el simbolismo francés. Algunas de estas críticas son educadas, pero otras son groseras, como las de un tal Júlio Brandão, que trata a Pascoaes de «Tartufo [...] vanidoso e ignorante» que escribe «burradas en una prosa de colegial». Pero este tipo de cumplidos no es infrecuente en la vida literaria portuguesa. En cierto sentido, se trata de un juego de sociedad, y el propio Pessoa también se complacerá en él.

El propio autor de los artículos de abril y mayo es citado a menudo en las respuestas, a veces favorablemente, a veces con severidad. Cuando se inició la encuesta era demasiado poco conocido como para ser interrogado por Boavida Portugal. Por ello, toma como pretexto la respuesta de un eminente profesor universitario, Adolfo Coelho, quien se había burlado de las pretensiones de los saudosistas y de la «megalomanía» de su defensor, sin por otra parte suponer, aparentemente, que al anunciar al nuevo Camões o al nuevo Shakespeare pensaba en sí mismo. Pessoa redacta una «Réplica al señor Adolfo Coelho», que aparece el 21 de septiembre en *república*. Este texto, que empieza reiterando los argumentos ya esgrimidos en los artículos de *A Águia* y con el mismo estilo argumentativo, cambia de golpe su punto de vista y expone nuevos razonamientos que a nosotros, sus lectores póstumos, nos interesan mucho más. El estilo se vuelve de repente más claro y ligero. Tras un fulgurante recorrido por la historia cultural europea desde la Edad Media, Pessoa se plantea la esencia de sus dos grandes momentos culminantes: el Renacimiento y el romanticismo. Para el Renacimiento, la única realidad es el alma: la naturaleza no es fuente de inspiración. Por el contrario, el romanticismo considera que la única realidad es la naturaleza: «del alma, cada uno sólo conoce su alma individual», lo que explica la ausencia de epopeya y drama románticos o su escasa repercusión. Esta diferencia se manifiesta en la manera de pensar: «Los poetas del Renacimiento piensan en ideas o en abstracciones; los románticos piensan en imágenes».

Se adivina la conclusión: la originalidad de la joven poesía sólo podrá venir «de una fusión del psiquismo del Renacimiento con el psiquismo romántico». Para este nuevo Renacimiento, «la realidad tendrá que ser la fusión de la naturaleza y el alma». La realidad será «naturaleza-alma»⁵. Pessoa finge justificar así el «panteísmo trascendental» de Pascoaes y de su movimiento, pero enuncia más bien uno de los temas futuros de su propio lirismo. La sensibilidad poética europea, desde hace dos siglos, está desgarrada por dos impulsos contradictorios: hacia el mundo exterior y hacia el espacio interior. A la frase de Novalis «El camino va hacia el interior» responde la de Théophile Gautier «Soy un hombre para el cual existe el mundo exterior». Bernardo Soares, el narrador del *Libro del desasosiego*, realizará la «fusión» anunciada en esta réplica a Coelho: «Soy un hombre para el cual el mundo exterior es una realidad interior»⁶.

* * *

Después de su «Recidiva» en *A Águia*, Pessoa, retomando el hilo de su argumentación, comenzó a redactar un tercer artículo, titulado: «La nueva poesía portuguesa en su aspecto psicológico». Debía ser la segunda tabla de un tríptico: después de haber analizado su época primera desde un punto de vista sociológico y luego psicológico, quedaba por examinar su aspecto puramente «literario». Pero, al igual que la «carta de Coimbra» había venido a perturbar el desarrollo de su programa, la encuesta de *república* y la «Réplica al señor Adolfo Coelho» interfirieron en la redacción del artículo central, que será, de hecho, el final. El joven autor trabaja en él durante todo el verano de 1912, sin conseguir terminarlo a tiempo de ser publicado en una sola entrega de *A Águia*. El director, Álvaro Pinto, lo publica en tres entregas, en los números de septiembre, noviembre y diciembre.

⁵ OC, I, p. 128.

⁶ O, III, p. 258.

Este estudio en tres partes es mucho más largo que los precedentes (cerca de cincuenta páginas en total), menos polémico, más elaborado y, finalmente, más original. El comienzo retoma, con distinta perspectiva, pero siempre con el mismo gusto escolástico por la sistematización, por las divisiones ternarias y las oposiciones simétricas, la distinción entre la poesía del alma y la poesía de la naturaleza, cuya síntesis ha de ser la nueva poesía. La poesía del alma es «vaga» (suponemos que como la de Verlaine), «sutil», es decir, analítica (el autor cita como ejemplo a Albert Samain), y «compleja», capaz de superarse a sí misma y de «descubrir en todo un más allá» (cabe pensar en Mallarmé). La poesía de la naturaleza tiene la «nitidez» del epigrama, la «plasticidad» que permite captar el mundo por los sentidos —el oído o la vista (más tarde descubriremos que la oposición entre Caeiro y el propio Pessoa reside en parte en la importancia que se conceda a uno u otro sentidos— y finalmente la «imaginación» que permite al espíritu ver o sentir directamente. La poesía nueva consiste en «la espiritualización de la materia» y en «la materialización del espíritu». Es la «dispersión del ser en un espacio exterior que no es la *naturaleza* sino el *alma*», lo que hace a una poesía «esencial y totalmente metafísica», es decir, en definitiva, «religiosa». La conclusión de esta primera parte de la demostración es ésta: toda gran poesía es religiosa.

Esta «metafísica» o «esta religión» (Pessoa emplea indistintamente ambos términos) supera todas las antinomias que nos llevan a oponer lo ideal a lo real, el dualismo al monismo, el materialismo absoluto al absoluto espiritualismo, el panteísmo «materialista» de Spinoza y Goethe, para el cual «todo es Dios», al panteísmo «espiritualista» de Malebranche o de Shelley, según el cual «Dios es todo». La metafísica de la nueva poesía es también, a su manera, una forma de panteísmo, pero «trascendentalizado». Sería lógico esperar que en este momento se hubiese citado a Emerson o Whitman. Pero Search ha muerto y Caeiro todavía no ha aparecido. El «*trascendentalismo panteísta*... tiene un solo ejemplo, eterno. Es esa catedral del pensamiento: la filosofía de Hegel».

De modo que en 1912, sorprendentemente, vemos a Pessoa convertido, por algún tiempo, en hegeliano. Es interesante leer su correspondencia en ese verano con Álvaro Pinto, a quien prometió su artículo para *A Águia*. En su carta del 24 de junio le pide una prórroga: «A pesar de mi deseo de cumplir lo prometido y enviar mi artículo el día convenido, me he encontrado con dificultades argumentativas para redactarlo [...]. Cuando el artículo esté terminado te lo enviaré. Sucede que es el más difícil e importante, porque contiene la definición de una nueva corriente literaria». Dos meses más tarde, el 29 de agosto, nueva carta excusándose por el retraso, seguida después por el manuscrito, que espera que sea fragmentado lo menos posible. Habla de su «pasión por la perfección dialéctica» y añade: «He demorado el final de este artículo. Lo he pensado, y, al pasarlo a limpio, me he puesto a pensar lo contrario. Lo he reescrito y repensado. Finalmente, he llegado a los razonamientos que te envío»⁷.

Esta confesión es capital. En ella advertimos que la dificultad que tuvo para formular sus ideas proviene de su dificultad para pensarlas. Fue la redacción de este tercer artículo la que llevó al joven teórico de la poética, tras una repentina inspiración, a dar un giro radical. Sin duda se aprestaba a enunciar el aspecto más positivo de una nueva poética cuando descubrió que estaba basado en una negatividad. Este texto representa en su obra lo que el *Discurso sobre las ciencias y las artes* representó en la de Rousseau: si creemos el testimonio de Diderot, el futuro autor del *Emilio* había sostenido la tesis contraria a la que se proponía defender cuando comenzó la obra, y tuvo que mantenerla durante toda su vida. Pessoa renegará después de estos ensayos de *A Águia* por ser, a su juicio, «demasiado optimistas». Sin embargo en ellos se despidе de su juventud sentimental, soñadora y romántica, y también formula los principios de su arte poética. Veremos más adelante cómo se ilustran y desarrollan en toda su obra.

⁷ PP, p. 84.

«El trascendentalismo panteísta contiene y trasciende todos los sistemas: materia y espíritu son para él a la vez reales e irreales, esencialmente Dios y no Dios. Decir que la materia y el espíritu existen es tan cierto como decir que no existen. La mayor verdad que se puede decir de una cosa es que, al mismo tiempo, es y no es. En efecto, dado que la esencia del universo es la contradicción —la irrealización de lo real, que es lo mismo que la realización de lo irreal—, una afirmación es más verdadera cuanto más contradictoria. No es falso decir que la materia es material y el espíritu es espiritual; pero más cierto es decir que la materia es espiritual y que el espíritu es material. Y así se puede seguir indefinidamente...»

Nunca aceptará la concepción hegeliana de la historia, pero en cierto sentido va más lejos que Hegel al aplicar la dialéctica, sistemáticamente, a todas las creaciones del espíritu. Aunque en 1912 no tenga todavía una idea clara del futuro «Quinto Imperio», ya sabe que su fuerza no residirá en las armas ni en las leyes, sino en lo que está hecho «con la materia de los sueños». Los futuros conquistadores portugueses serán poetas. Su líder será el gran poeta anunciado, émulo de Homero y de Shakespeare. «Y nuestra gran raza partirá en busca de una nueva India, que no existe en el espacio, en naves construidas con la materia de los sueños. Y su verdadero destino, su destino supremo, pues la obra de los navegantes sólo fue su preludio oscuro y carnal, se verá divinamente cumplido»⁸.

⁸ OC, I, p. 121.

El amigo
(1912)

El acontecimiento más importante de este período de su vida es el encuentro con Sá-Carneiro. Se ignoran la fecha precisa y las circunstancias de esta conjunción de dos destinos excepcionales. Probablemente se conocieron en enero o febrero de 1912, en el círculo de jóvenes escritores que Pessoa, introducido por su «tío» el general Rosa, frecuentaba hacía poco tiempo y varios de cuyos miembros, como el propio Sá-Carneiro, participarían poco después en la aventura de *Orpheu*. Su amistad duró sólo tres años y medio, la mayor parte del tiempo estuvieron separados, en comunicación y comunión epistolar, pues Pessoa estaba en Lisboa y Sá-Carneiro en París. Pero bastó para iluminar toda la existencia del supérstite y, más allá de su muerte, todo el siglo. Sólo se puede comparar a la que unió a Montaigne y La Boétie, casi tan breve (apenas seis años, dos de ellos sin verse), pero igualmente honda y total y celebrada asimismo desde ultratumba con majestuoso fervor. «Nos buscábamos antes de habernos visto [...], nos besábamos a través de nuestros nombres [...] nuestras almas han bromeado tan francamente juntas, se han profesado un afecto mutuo tan ardiente [...] que no sólo yo conocía la suya como la mía sino que de verdad me hubiese fiado tranquilamente más de él que de mí»¹. A es-

¹ *Essais*, I, p. 28.

tas palabras, escritas diez años después de la muerte de La Boétie, parecen hacer eco, con tres siglos y medio de diferencia, estos versos de 1934, dieciocho años después de la muerte de Sá-Carneiro:

Hoy me faltas, soy dos a estar solo [...]
Como éramos uno al hablar. Éramos
como un diálogo dentro de un alma [...]
Ah, mi incomparable amigo, nunca más
en el fúnebre paisaje de esta vida
conoceré un alma tan apegada
a las cosas que para mí son reales [...]
Nunca más, nunca más, y desde que saliste
de esta estrecha prisión que es el mundo
mi corazón está inerte e infecundo
y apenas soy un sueño triste...

Cabe preguntarse si, en uno y otro caso, esta singular amistad no era también un tanto «particular». Pero no es así. Montaigne dice repetidamente que «la licencia griega es claramente aborrecida por nuestras costumbres», y si bien en Pessoa y, más aún, en Sá-Carneiro se descubren, indiscutiblemente, tendencias homosexuales, su relación fue solamente la de dos «almas», por usar su propio vocabulario. Descubro incluso, en el tono de sus cartas, una decencia, una contención y casi un tinte de afectación que debía presidir también los intercambios entre Montaigne y La Boétie. Evidentemente, nada que ver con el tono crápuloso de la correspondencia entre Verlaine y Rimbaud («querido y gentil Rimbe [...] me escribes todo el tiempo sobre tus Ardenas, te escribo todo esto desde mi mierda...»). Por otra parte, si en el poema a Sá-Carneiro del que he citado algunos versos se emplea el *tú* poético y enfático, en la correspondencia y, sin duda, también en la conversación ambos amigos se hablaban en tercera persona y recurrían al pronombre *você*, más familiar que las fórmulas habituales del tipo «mi amigo sabe que...» o «Mário dice que...» pero mucho menos que el tuteo. Sabemos que el portugués, como otras lenguas latinas, carece de plural de

cortesía, lo que complica la cuestión del trato que se dispensaban los interlocutores.

He hecho referencia a la correspondencia entre los amigos, pero ésta no existe, o apenas quedan muestras de ella. Se escribieron mucho, pero aunque se conservan las ciento catorce cartas de Sá-Carneiro, casi todas las de Pessoa se han perdido. Estaban, al parecer, en el baúl que su amigo tenía en su habitación de París, y que desapareció después de su muerte. Es una pérdida irreparable. Sá-Carneiro, en uno de sus relatos, habla de esas «admirables cartas» de su amigo «Fernando Passos». En 1913 se hace eco de algo que Pessoa le ha escrito: «Estoy tentado de creer [...] que, en cuanto concierne al sentimiento artístico, en Portugal sólo existimos nosotros dos». En otra carta le dice: «Tiene usted razón, ¡qué sensacional novedad literaria será la publicación, en 1970, de la correspondencia inédita entre Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro!». Desgraciadamente no la leeremos, salvo un milagro (algunos han ocurrido).

* * *

Al igual que hay un caso Pessoa, hay también un caso Sá-Carneiro, que es el inverso. La obra de Pessoa ocultó su vida; la vida y sobre todo la muerte de Sá-Carneiro hicieron olvidar su obra, que algunos consideran, sin embargo, tan genial como la de su amigo. Se ha tendido a leerlo y juzgarlo en relación con Pessoa, del cual parecía ser una suerte de heterónimo suplementario, con un estatuto, sin embargo, un tanto diferente del de Caeiro, Reis o Campos. Cuando se conocen, nadie, ni siquiera él, sabe que sólo le quedan cuatro años de vida; pero nosotros lo sabemos, y ese final cercano dota a esta vida y a esta amistad de un tono trágico. Por su parte, Sá-Carneiro podía sentirse legítimamente amenazado y pensar que el destino tenía una deuda pendiente con él: su breve existencia, tanto antes como después de su encuentro con Pessoa en 1912, está plagada de episodios fúnebres, de los cuales los más penosos son la muerte de su madre en 1892, cuando él tenía dos

años, y el suicidio de su mejor amigo, en su presencia, en 1911, cuando contaba veinte años, y al que es imposible no considerar como una prefiguración del suyo. Todo ello dota a su destino y su personalidad de un aura incomparable. Su último exégeta opone la «superpersonalidad» de Sá-Carneiro a la «impersonalidad» de Pessoa. Reprocha a todos los críticos e historiadores de la literatura que hasta ahora han estudiado su obra haber hecho «una lectura mitológica» de ella. Él se propone desmitificarla y devolverla a la historia literaria para demostrar que la aportación personal de Sá-Carneiro a lo que se llamó «modernismo» portugués es tan importante como la de Pessoa. Este crítico revisionista, Fernando Cabral Martins, en la actualidad profesor y escritor y antes actor aficionado, encarnó a Pessoa en la película *Conversación terminada*, de João Botelho, en la cual André Gomes interpretaba a Sá-Carneiro.

Es el propio Pessoa el que se encarga de dar a conocer la obra de su amigo tras su muerte. Los jóvenes poetas de *Presença* tomaron el relevo en 1937. Las ediciones Atica, que empezaron a publicar las obras completas de Pessoa en 1942, emprendieron en 1945 las de Sá-Carneiro. El primer estudio importante es el de Maria Aliete Galhoz y data de 1963. Los mejores estudiosos actuales del poeta son la portuguesa Marina Tavares Dias y el francés François Castex. El apego de Sá-Carneiro a París, presente continuamente en su obra, se recuerda en diversas placas conmemorativas: en el Café de la Paix (bulevar des Italiens) que solía frecuentar, y en el Hôtel de Nice (calle Victor-Massé), al pie de Montmartre, donde se suicidó el 26 de abril de 1916. Puso en boca de uno de sus personajes, el poeta Ricardo, esta declaración de amor por París: «¡París! ¡París! —exclamaba el poeta—. ¿Por qué te quiero tanto? No lo sé... ¡París! ¡Cómo me gustan sus calles, sus plazas, sus avenidas! [...]. De París lo amo todo con el mismo amor: los monumentos, los teatros, los bulevares, los jardines, los árboles... Todo París es para mí heráldico, litúrgico»². Es el mismo Ricardo

² *La confession de Lúcio*, La Différence, p. 55.

quien explica a su amigo Lúcio su terrible dificultad de vivir: «No he logrado entrar en la vida, en la vida simple con V mayúscula, en la vida social, si usted prefiere llamarla así. Es curioso: soy un ser marginal que conoce la mitad del mundo, un desclasado sin deudas ni oprobios, considerado por todos, pero no admitido en ninguna parte [...]. Nunca me he *visto* admitido en ningún sitio. En los pocos círculos que he frecuentado, no sé por qué, siempre me he sentido extranjero [...]. No sería capaz en absoluto de concebirme viejo, ni tampoco enfermo, o agonizante. Ni siquiera suicidado [...]. Puede usted creerme: *es más que una superstición: si no supiera que todos hemos de morir, yo, que no me "veo" muerto, no creería en mi propia muerte*»³. Estas líneas fueron escritas en septiembre de 1913, un año y medio después del encuentro con Pessoa, dos años y medio antes de la «apoteosis» final (es el título de un poema expresionista de 1915 que termina en una serie de onomatopeyas que se supone que el poeta grita en medio de su locura: «Zing-tang... Zing-tang... Tang... Tang... Tang... Tang... Pré à KK...»)⁴.

* * *

Mário de Sá-Carneiro, dos años menor que Pessoa, nació en Lisboa el 19 de mayo de 1890, en el barrio elegante, y tanto su padre como su madre pertenecían a la burguesía acomodada. Huérfano de madre, fue criado por su joven padre, un tanto lunático, casi siempre de viaje, y por una nodriza igualmente joven en la quinta de sus abuelos paternos. A los siete años, cuando su padre se establece un poco más, su vida se reparte entre la ciudad y el campo. A los nueve años empieza a escribir breves piezas de teatro que representa en la quinta con los sirvientes de la casa. A los diez años ingresa en un liceo de Lisboa. A los doce, comienza a escribir poemas. En agosto de 1904 su padre lo lleva por primera vez de

³ *La confession de Lúcio*, pp. 48-50.

⁴ *Poésies complètes*, La Différence, p. 259.

viaje y le descubre París. Se alojan en el Grand Hôtel (en los altos del Café de la Paix). Luego van a los baños de Trouville y de ahí a Lucerna. Recorren Suiza e Italia, haciendo escalas en Venecia, Roma y Nápoles. Al volver a Lisboa, en diciembre, edita con sus compañeros de liceo, a costa de su padre o quizá de su abuelo, un diario satírico, *O Chinó* («la peluca» o, más bien, «el tupé»), que su padre Carlos Augusto hace retirar de la venta por temor a la reacción de los profesores en él ridiculizados. Lee mucho, sobre todo a escritores franceses y alemanes del siglo XIX. Traduce a Victor Hugo... y a Déroulède, Goethe, Heine y Schiller. Sigue escribiendo prosa y verso. Se incorpora a una compañía de teatro que representa comedias, una de ellas suya, escrita con el seudónimo de Sirconera, que es el anagrama de su nombre. En 1907 pasa sus vacaciones en París con su padre. Publica poemas y cuentos en la revista *Azulejos*.

Aunque es un escritor precoz, sin embargo, y a causa de sus ausencias, va retrasado en sus estudios. Hasta 1910, con veinte años, no inicia el último curso en el liceo Camões. Se relaciona con su compañero Thomaz Cabreira junior, cuatro años menor. Escriben juntos una pieza de teatro titulada *Amistad*. El 9 de enero de 1911, en las escaleras del liceo, Thomaz se dispara un balazo en la cabeza. Algunos meses más tarde, Mário escribe un poema a la memoria de su amigo, «A un suicidado». En el curso siguiente se inscribe en la facultad de derecho de la Universidad de Coimbra, pero no soporta los estudios ni la vida universitaria provinciana. Con la anuencia de su padre, vuelve a Lisboa. En 1912, en la época en que conoce a Pessoa, *Amistad* es representada y publicada. Editó una colección de relatos titulada *Primicias* que dedica a su padre, su mecenas. En octubre vuelve a marcharse a París, esta vez solo, y allí se instala por una larga temporada, primero en un hotel de la *rive droite* y, luego en el Barrio Latino, donde se supone que sigue cursos de derecho. Comienza entonces a cartearse con Pessoa. Su primera carta es del 20 de octubre de 1912.

Tiene veintidós años. Lo que llama la atención, en esta personalidad extraordinariamente inestable y compleja, es la relación, aún más difícil que la de Pessoa, que mantiene consigo mismo. Se observa demasiado y no se quiere lo bastante. Es un «hijo de papá», inútil y gordito; las pocas fotografías que se conservan de él muestran esa «casi» obesidad, que le hace describirse como «una esfinge gorda». No está seguro de nada, ni siquiera de su identidad, y menos aún de sus creencias, sus gustos y sus apetencias. A los seis meses de su llegada a París escribe el poema «Dispersión», que dará título a su primer poemario:

Me he perdido en mí
porque era un laberinto,
y ahora, en mí,
sólo siento nostalgias [...]

Como se llora a un amante
me lloro a mí mismo:
he sido el amante inconstante
que se traicionó a sí mismo⁵...

Estos versos tienen tal similitud con los de Pessoa, tanto en su inspiración como en forma, que obligatoriamente se impone la pregunta: ¿quién es el inspirador y quién el imitador? ¿O es que su amistad no es el origen sino el resultado de estas sorprendentes convergencias?

En 1912 Sá-Carneiro, el más joven de los dos, recién salido del liceo, está sin embargo más introducido en la carrera literaria. Ha publicado poemas, cuentos y una pieza de teatro. Empieza a ser conocido. Pessoa, por su parte, no publicará ninguna obra en prosa hasta 1913, y ningún poema hasta 1914. Seguiría siendo un

⁵ *Ídem*, p. 51.

desconocido de no ser por los artículos de *A Águia*, publicados, conviene recordarlo, en Oporto y no en Lisboa. Sin embargo, la relación entre ellos no es tan desigual como se podría creer cuando leemos los testimonios de admiración que el menor prodiga al mayor. Es verdad que Sá-Carneiro se confía a Pessoa como a un hermano mayor o a un padre y, a veces, como en una carta de 1914, como a su antigua y querida nodriza: «Tú, el amigo, el compañero de juegos de mi talento, el que asistió a su nacimiento, y a su infancia [...], a quien siempre apelé con toda confianza, a quien mostré corriendo mis obras, como corría hacia mi nodriza para que me acostara, sin dejar que se marchase antes de que me hubiese dormido...»⁶. Hay algo admirable en esta fe que profesa a su amigo, cuya excepcional grandeza fue el primero y, durante cierto tiempo, el único en reconocer. Sin duda, Pessoa es su maestro, casi su dios. Y sin embargo Teresa Rita Lopes, en el prefacio a la edición francesa de las *Poesías* de Sá-Carneiro, no se equivoca cuando sostiene que al menos tuvo tanta influencia sobre su amigo como éste sobre él. «Fueron discípulos el uno del otro», dice. «Y si se admite que Pessoa fue el maestro intelectual de Sá-Carneiro, habría que añadir que Sá-Carneiro fue el maestro sentimental de Pessoa.»

Y es verdad que la diferencia entre los dos jóvenes poetas era exactamente ésa. Pessoa es todo inteligencia; Sá-Carneiro es todo sensibilidad. Uno es incapaz de sentir la presencia del mundo, de las cosas, de los seres carnales; el otro es incapaz de comprenderse y de comprender el mundo. El arte de Pessoa, como hemos visto y como veremos más detalladamente, es una poética de la inteligencia, como atestiguan el título y el tema de su primer gran poema de amor, «Análisis». El arte de Sá-Carneiro, tal como lo define un personaje de *La confesión de Lúcio*, es un «arte de la voluptuosidad»: «Ah, ¡qué grande es el artista que elige como materia pri-

⁶ *Poésies complètes*, p. 8.

ma la voluptuosidad! [...] Tendría el fuego, la luz, el aire, el agua, los sonidos, los colores, los olores, los narcóticos, las sedas —tantas sensualidades nuevas por explorar...»⁷. Es sin duda la relación con el amigo, primero en Lisboa, en las terrazas de los cafés o en casa de Sá-Carneiro padre, y luego por carta, la que conducirá a Pessoa a integrar el inmenso dominio de las sensaciones dentro de su poética, hasta el punto de definirse, por boca de Campos, como «poeta sensacionista», de crear una escuela literaria denominada «sensacionismo» y de elegir como divisa (común a Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis y el propio Pessoa): «Sentirlo todo de todas las maneras».

Imaginémoslos a ambos, en ese verano de 1912, en el Chiado o en el Rossio, conversando interminablemente, bebiendo, en la exaltación de su juventud a la vez ansiosa y confiada. En ese momento, sin duda, se está gestando lo que será el «modernismo», de una manera aún confusa, ya que ninguno de los dos se ha encontrado todavía a sí mismo. En París, Sá-Carneiro llegará a ser quien es, y transmitirá a su amigo, a través de sus cartas, algo de ese «aire de los tiempos»: el cubismo, el futurismo, los ballets rusos, todo lo que pronto serán el dadaísmo, el «espíritu nuevo» de Apollinaire o el surrealismo. Le imbuirá también de una consciencia cosmopolita europea que trascienda las dos culturas entre las que se reparte Pessoa. Pero, sobre todo, Sá-Carneiro, febrilmente en busca de su ser, le ofrecerá el modelo del poeta que querrá llegar a ser en su momento, empeñando sin compromiso en la búsqueda de lo absoluto hasta la locura y la muerte. Por su parte, Pessoa sólo entrará en la completa posesión de su espacio interior dos años más tarde, el «día triunfal». Sá-Carneiro le escribirá entonces: «Ya ves por qué, mi querido Fernando Pessoa, si estuviéramos en 1830 y yo fuera Honoré de Balzac, te dedicaría todo un libro de *La comedia humana* en el cual serías el Hombre-Nación, el Prometeo que

⁷ *La confession de Lúcio*, p. 28.

arrastraría de sí, en su mundo interior de genio, a todo un pueblo: una raza y una *civilización*».

Sá-Carneiro es más esteta que Pessoa, está más resueltamente inclinado a la vanguardia, más atento a la moda. Su prosa y su verso destilan una imaginería postsimbolista que recuerda la pintura de Burne-Jones, de Gustave Moreau o de Klimt. El oro es la metáfora de la belleza, valor supremo y única redentora. Hay algo de Oscar Wilde en él, pero el erotismo que ilumina toda la obra con su luz glauca, contrastando con el brillo de las sedas, la pedrería y la carne desnuda, es mucho más ambivalente y enigmático en el portugués que en el inglés. *La confesión de Lúcio* sugiere todo y no dice nada de ese deseo secreto, salvo el vértigo existencial que provoca en el narrador. Ricardo, que ama a Lúcio con un alma y un cuerpo que no son los suyos sino los de Martha, su amante compartida, acaba diciendo: «¿Qué son para mí los otros comparados con tu amistad? Nada, ¡absolutamente nada! [...] Por tu amistad lo daría todo, todo, hasta mi secreto»⁸.

⁸ *La confession de Lúcio*, p. 136.

Paulares
(1913)

El período de la vida de Pessoa que va desde la partida de Sá-Carneiro, el 13 de octubre de 1912, hasta el «día triunfal», el 8 de marzo de 1914, tiene algo que lo hace extrañamente irreal. En apariencia, es un año y medio de actividad incesante y aun de agitación. Nunca tuvo más ideas, proyectos y relaciones. Comienza por mudarse después de una fuerte gripe. Lo aloja su tía Ana Luísa, a quien llamaba Anica. Empieza a ser conocido, incluso en Francia, porque Philéas Lebesgue publica en enero, en el *Mercur de France*, un artículo sobre el «renacimiento portugués» donde cita los artículos de *A Águia*. A la vez que conoció a Sá-Carneiro, se vinculó con otros jóvenes escritores y artistas. Se reúnen en los cafés, las redacciones de periódicos y revistas y los teatros. Pessoa se aleja en seguida de algunos, demasiado comprometidos con el saudosismo, con el cual romperá poco después. Pero frecuenta con asiduidad a Armando Côrtes-Rodrigues, Luís de Montalvor, Alfredo Pedro Guisado, que son de su generación o de la de Sá-Carneiro, y a otros aún más jóvenes: Almada Negreiros, que tiene apenas veinte años, António Ferro, que tiene dieciocho, etc. La cuadrilla cada vez se parece más a una «escuela» literaria, cuyo líder es Pessoa. A pesar de su timidez, su reserva y su pudor, tiene ascendiente sobre sus amigos. Uno de ellos, más tarde, ofrecerá un curioso testimonio sobre su comportamiento en ese círculo de ar-

tistas jóvenes. Insiste en esa faceta regular, metódica, casi mecánica, de sus peregrinajes por Lisboa. Aparecía en el café, al volver de la oficina, siempre a la misma hora, y luego se marchaba a otro café, también a una hora fija. Se sentaba con sus amigos, se despedezaba, los observaba en silencio «con irónico brillo en los ojos» y luego «se eclipsaba melancólicamente». Se lo veía sumido en sus pensamientos. «Pessoa no era realmente un filósofo, sino más bien un sutil analista de los detalles, un escrutador de las cosas invisibles...» Es la impresión que causará hasta el final. Pierre Hourcade, en los años treinta, evoca su «mirada que se avivaba de golpe», su «sonrisa maliciosa», su cara «desbordante de vida secreta». Enseguida, añade, uno se sentía dispensado de llamarle «querido maestro» o de confesarse su «gran admirador», pues él se burlaba de todo eso.

Sólo dos veces en su vida llevó un libro de a bordo, esa especie de cuaderno donde no se escriben reflexiones, sino donde uno anota lo que ha hecho durante el día. Una, precisamente, desde el 15 de febrero hasta el 9 de abril de 1913. ¿Qué sentido tiene este ejercicio? ¿Es una suerte de ascesis? La lectura de ciertas páginas da vértigo, pues anota gran cantidad de detalles sin interés. ¿Se burla de sí mismo? Sin embargo, a veces, de la yuxtaposición de cosas vistas o hechas, se desprende una especie de encanto. «15 de febrero. Desde las doce y treinta hasta las catorce y treinta, en casa de Ponce de León. Hablamos sobre todo de Sá-Carneiro. Me ha leído y hecho leer cartas suyas, densas y dolorosas. Me ha hablado de la pieza que está escribiendo. Me ha manifestado su desacuerdo con *Renascença*. De cuánto me quiere Sá-Carneiro. Pero ¿quién no te quiere?, me dice. Un rayo de sol. Fui a la oficina de Mayer, luego, a buscar el certificado de matrimonio de Maria en el tercer distrito.» Etcétera.

Más o menos al mismo tiempo, pero en otro estilo, en hojas sueltas y en inglés, anota algunas reflexiones de orden práctico que también podrían pertenecer a un diario. Proyecta un «plan de

vida». Necesita sesenta dólares para sus gastos y sólo gana treinta (escribiendo en inglés y en Lisboa, no calcula en escudos o en libras sino en dólares)... Le haría falta también una casa adecuada, lo suficientemente grande para poner «orden» en sus libros y papeles. Este debate interior, muy trivial, concluye por algo que no se sabe si es una ocurrencia o un pensamiento nietzscheano: «El camino que el destino elige es el camino que deberíamos seguir»¹.

* * *

Detrás de esta agitación un tanto febril, de este «desasosiego» que quedará pronto admirablemente plasmado en el *Libro* de Bernardo Soares reina en su interior una paz que no es la de la profundidad, ni la inmovilidad del eje en torno al cual gira la rueda de la vida cotidiana, sino más bien una calma chicha, un ambiente de marasmo, el estado que los teólogos denominan «limbo» y que él mismo después definirá como «ni guerra ni paz». También se podría decir: ni muerte ni vida, ni dicha ni desgracia, ni el ser ni la nada. Pero ocurre que este ambiente le va a inspirar; escribe entonces sus primeras obras verdaderamente originales, buscando expresarse con la mayor inteligencia y sensibilidad, para responder a la vez a su propia exigencia y a aquella cuyo modelo le ha proporcionado Sá-Carneiro. Inventa una estética, crea sin quererlo una escuela literaria y abre la vía de lo que serán el «modernismo» y el movimiento de *Orpheu*.

El núcleo central es una serie de poemas que tienen en común sugerir, por medio de imágenes barrocas sin relación entre sí, lo que Michaux denominará «los lugares inexpresables», momentos y situaciones igualmente inexpresables. A la «ola pasional» del romanticismo se opone ahora la ola de impresiones, típica del sim-

¹ O, VIII, p. 361.

bolismo. Viene de Verlaine, del primer Mallarmé, de Samain y sobre todo de Maeterlinck. Por su exceso decorativo, esta poesía hace pensar en los prerrafelistas ingleses. Está hecha de afirmaciones que se desdicen, de sensaciones que se anulan, de falsas definiciones, de comparaciones torpes, de metonimias y metáforas absurdas, de oxímoros, en fin, que serán las figuras características de la retórica modernista. En la forma, estos poemas de 1913 están repletos de numerosos puntos suspensivos, que materializan la suspensión del tiempo, toda una metafísica de la ausencia y de la espera, y muchas palabras, sobre todo abstractas, se escriben con mayúscula, lo que produce un efecto litúrgico.

Veamos uno de esos poemas, «Hora absurda», perteneciente a *Cancionero*²: es claramente representativo del manierismo de la época, con sus blancos, sus oraciones sin verbo, sus palacios y sus princesas:

¡Ah, y tu silencio es un perfil de cumbre al sol!
Todas las princesas se sintieron con el seno oprimido...
Desde la última ventana del castillo sólo un girasol
se ve, y soñar otros trae brumas a nuestro sentido...

¡Ser y no ser más!... ¡Oh leones nacidos en la jaula!...
Repique de campanas allá, en el Otro Valle... ¿Cercano?...

Esta nueva estética, que provoca el entusiasmo de sus amigos, es lo que ellos denominan «paulismo». En efecto, el poema que la inaugura, escrito el 29 de marzo de 1913, no publicado hasta el año siguiente pero que circuló entre aquéllos con anterioridad, «Impresiones del crepúsculo», empieza con la palabra *pauis*, plural de *paul*, que significa «pantano, paular», aunque hubo la tendencia, en el seno del grupo, a evocarle con ese título, «Paular», tan propio del simbolismo y del movimiento decadente que da nom-

² O, I, p. 225.

bre a un relato de André Gide, *Paludes*. El poema es difícilmente traducible y hoy resulta casi ilegible. Es importante para la historia literaria y para la biografía de su autor, porque lo convierte en líder de un movimiento que cambiará la sensibilidad de toda una época aunque no aporte gran cosa a su gloria. Felizmente, en el mismo período, de marzo a diciembre de 1913, escribió otros poemas, más breves, en los que la misma impresión fundamental —la de patear en la ciénaga del ser, en vez de lanzarse a la verdadera vida— se manifiesta de una manera mucho menos alambicada. En «Heme aquí absorbido sin saberlo»³, en «Mis gestos no son yo»⁴, en el famoso «Oh, campana de mi aldea»⁵, el poeta renueva el tema de la saudade, esa nostalgia de no se sabe qué, típicamente portuguesa, poniendo el acento en la autoconsciencia. Consigue dar el tono del lirismo crítico que caracteriza *Cancionero*, que con el tiempo agrupará todos los poemas elegíacos del Pessoa ortónimo.

* * *

En julio de 1913, la misma inspiración y la misma estética «pau-
listas» se plasman en el primer texto de creación (o, si se prefiere, «poé-
tico») en prosa de toda su obra, «En la floresta del enajena-
miento» (en la traducción de Campos Pámpano, sueño es enaje-
namiento). Se lo envía a Álvaro Pinto, que lo publica en otoño,
en *A Águia* con la nota: «extraído del *Libro del desasosiego* en pre-
paración». Es pues uno de los fragmentos más antiguos del *Libro*,
cuyo contenido, forma, e incluso su atribución evolucionarán
considerablemente a lo largo del tiempo. Firmado, en un principio,
con su propio nombre, será luego atribuido a Vicente Guedes y, de-
finitivamente, a Bernardo Soares. A los largos fragmentos de esa
prosa llana y lenta, de imágenes diáfanas o vaporosas, que reflejan

³ O, I, p. 68.

⁴ *Idem*, p. 70.

⁵ *Idem*, p. 65.

un pensamiento y una sensibilidad de un refinamiento extremo, sucederán otros más directos, más concretos, de un sonido más cercano al del diario íntimo, sin por ello excluir una dimensión novelesca, porque el narrador no es exactamente el autor, sino un personaje.

«En la floresta del enajenamiento» es un poco a *Libro del desasosiego* lo que «Impresiones del crepúsculo» («Paulares») es a *Cancionero*: un entremés más delicado que consistente, más armonioso que contundente. Pero esta primera muestra del *Libro*, un poco empalagada, tiene al menos el mérito de introducir reiteradamente uno de los grandes temas de la obra de Pessoa, hasta ahora sólo intuido fugazmente: el del «sueño» o «ensueño», pues ambos caben en la palabra portuguesa *sonho*. «En una lúcida torpeza, densamente incorpórea, me paralizó, entre sueño y vigilia, en un ensueño que sólo es una sombra de ensueño. Mi atención flota entre dos mundos y ve ciegamente la profundidad de un océano a la vez que la hondura de un cielo; y estas profundidades se mezclan, se interpenetran, y ya no sé ni dónde estoy ni lo que sueño. Un viento lleno de sombras aventó las cenizas de proyectos muertos sobre mi parte despierta. De un firmamento desconocido cae una llovizna templada de hastío. Una angustia inmensa e inerte manipula mi alma desde el interior y confusamente me altera, como la brisa altera el contorno de las copas de los árboles»⁶.

Sueño de un sueño, sueño en el sueño, sueño más allá del sueño: todas esas situaciones de la consciencia a la vez adormecida y lúcida serán descritas, en verso y en prosa, a lo largo de la obra futura. Pero aquí, aparte del sueño propiamente dicho, se trata de otra cosa. El título portugués, *Na Floresta do Alheamento* (las mayúsculas son del autor), es casi intraducible literalmente debido a la ambigüedad de la palabra *alheamento*, que significa a la vez «alienación» (en el sentido negativo de la palabra) y «entusiasmo»

⁶ O, III, p. 129.

y «éxtasis». La traductora francesa del fragmento en la edición de *La Différence*, Dominique Touati, opta por *absence*⁷ (ausencia). Conviene, para comprenderlo, apelar a Baudelaire y Rimbaud: *alheamento* es a la vez «la verdadera vida ausente» y «*anywhere out of the world*». Michel Chandeigne propone traducirla por *extranéité* (extrañeza).

* * *

Donde mejor plasmó Pessoa su ideal estético «paulista» fue en el teatro; por lo demás, consagró la mejor parte del año 1913 al teatro. El periodista Boavida Portugal (el responsable de la encuesta para *república*), del que se hizo amigo, fundó una revista especializada, *Teatro*, en la cual el poeta —hasta ahora es sólo conocido como crítico— colaboró a su manera, satírica e impertinente. De otra revista teatral de la competencia, escrita por actores, dijo que lo bueno de ella era que mientras los cómicos escribían, al menos no actuaban. Pero —añade—, al leerlos, la opinión cambia: tal vez fuera mejor que representaran en vez de escribir. De una tercera revista opina: «Si la hojeas, no es desagradable, pero, desde luego, no hay que leerla». Etcétera. Mantendrá hasta el final ese gusto de la provocación chirriante.

Del tono de esas crónicas no hay que concluir que el teatro no le interese realmente. Al contrario. Su más rendida admiración es para Shakespeare, del que se considera émulo. No dejará nunca de poner el acento sobre el carácter dramático de su propia poesía. Intentó en numerosas ocasiones escribir tragedias, la mayoría de las veces sin resultado. Pero el conjunto de escritos de los heterónimos y del propio Pessoa, respondiéndose unos a otros, conforman una suerte de inmenso drama que Teresa Rita Lopes define como «teatro del ser»⁸.

⁷ OC, I, p. 143.

⁸ *Fernando Pessoa, le Théâtre de l'Être*, *La Différence*, cfr. introducción, pp. 7-42.

De momento, con sus amigos de la revista, emprende una lucha contra el «teatro-espectáculo» —«teatro de bulevar»—, caracterizado por una intriga que se complica y se resuelve, por «caracteres» tipo, por «parlamentos», buenas palabras, etc. Propone otra clase de teatro, sin psicología ni decorados realistas, que llevado al extremo prescinda incluso de personajes y de actores, y cuya trama no sea una acción que vaya progresando sino «la revelación paulatina de las almas a través de las palabras intercambiadas y las situaciones». En distintas ocasiones se refiere a Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Ibsen y Wagner. Pero su principal modelo es Maeterlinck, no el del período final, convertido en un prudente humanista, sino el simbolista de los comienzos, el de *La princesa Maleina* (1889) y la primera versión de *Pelleas y Melisenda* (1891). El tono balbuciente, onírico y extraviado del diálogo desaparece, en efecto, en gran parte de las piezas siguientes, incluida la versión definitiva de *Pelleas* de 1912.

No se advierte, al menos en apariencia, en su concepción del teatro, ninguna influencia nacional. Los portugueses, a pesar de su unamuniano sentimiento trágico de la vida, carecen de una gran tradición teatral. Desde Gil Vicente y António Ferreira en el siglo XVI, Antonio José da Silva en el XVIII y Garrett a comienzos del XIX, no surgió ningún autor dramático digno de reseña. Algunos intentos de poetas portugueses por escribir dramas simbolistas no resultan felices. Junto a Eugénio de Castro, cuya obra *Belkiss* ya he mencionado, hay que destacar a António Patrício (1878-1930), del que se dijo que era «una verdadera figura del Renacimiento» (el del siglo XVI). Su primera pieza, *El fin* (1900), cercana a la estética simbolista, ha caído en el olvido. Luego recuperó la estética de la tragedia, que comporta una acción violenta. Retomó en 1918, tres siglos y medio más tarde que Ferreira, el gran tema trágico de la historia portuguesa, el de la «reina muerta» Inés de Castro, que inspiró a muchos escritores, entre ellos Henri de Montherlant. En *Pedro el Cruel*, Patrício ofrece una versión «saudosista» del tema. En efecto, el rey

Don Pedro se define a sí mismo como «el rey saudade», lo que le da un tinte pessoano⁹.

A Pessoa le bastaron dos días, el 11 y el 12 de octubre de 1913, para escribir *El marinero*, «drama estático» en prosa que ilustra perfectamente su teoría de un «teatro de las almas» y cuestiona toda la tradición dramática contemporánea. Propuso a Álvaro Pinto publicarla en *A Águia*. No sorprende que el director de la revista «saudosista» no haya entendido la obra en absoluto. Su rechazo servirá de pretexto a Pessoa para romper con la publicación y con toda la corriente del «renacimiento» portugués. El joven autor dramático concedía tal importancia a su pieza que la escogerá, antes que cualquier obra suya en verso o en prosa, para publicarla dos años después y firmarla con su nombre en el primer número de *Orpheu*. Contrariamente a otros textos dejados a medias, *El marinero*, a pesar de la rapidez con que fue escrita, es una obra acabada, tan perfectamente en su punto, en su género irrealista, inmanentista, inmóvil, como una comedia de Feydeau en el género realista y apresurado de boulevard.

El marinero nunca se representó en vida del autor. Incluso en la actualidad, aunque ha sido llevada a escena varias veces —también—, en Francia sigue siendo una obra maestra desconocida. Casi nadie ha advertido su originalidad. Gaspar Simões la consideraba una pieccecita sin importancia. Crespo se limita a citar una de las opiniones de Pessoa sobre su drama, para acreditar su carácter vaporoso y evanescente: «En comparación, la sutileza y nebulosidad de Maeterlinck resultan groseras y carnales.» Durante mucho tiempo yo mismo la subestimé, al considerarla un ejercicio de acrobacia intelectual, donde todo estaba dicho sin ser dicho. Admiré esa manera de escribir como una goma, que consigue reproducir con palabras el equivalente del silencio. Pero *El marinero* es

⁹ Cfr. *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 72.

mucho más que una demostración de virtuosismo o, como se ha pretendido, un pastiche de Maeterlinck. Es una obra profunda que, en el momento en que Pessoa la escribe, casi en vísperas del «día triunfal», marca una etapa importante de su evolución: resume todo lo que le había inspirado el sentimiento «paulista» de la vida y anuncia la aparición en él de «voces» nuevas.

El escenario representa una habitación en la torre de un viejo castillo a orillas del mar. Tres muchachas velan el cadáver de una compañera. Es el momento que precede a la aurora. Las muchachas hablan, aparentemente para no decirse nada, durante unas veinte páginas, que se leen en diez minutos pero cuya duración escénica interrumpida por ocho largas pausas e innumerables suspiros (marcados por puntos suspensivos, como en «Paulares»), es indefinida. Al final, canta un gallo y amanece. Es todo¹⁰.

El marinero es ante todo el espectáculo de un espacio sin localización, de un no lugar, un lugar mental más que terrenal, como si estuviera situado en el interior de un cerebro, y la sensación de un tiempo fuera del tiempo, un tiempo en suspenso que nunca pasa: el pasado es irreal; el futuro, prohibido; y el presente, imposible, porque queda abolido conforme pasa. Este lugar en el cual la verdadera vida está ausente y ese tiempo de una espera sin esperanza definen una situación espiritual que sustituye en la obra a la acción dramática. Se parece a la que describen otras dos piezas, cuya similitud con ella han señalado los críticos: una es *Los ciegos* de Maeterlinck (1890), que sirvió de modelo formal; la otra, *Esperando a Godot* (1953), parece su réplica metafísica, aunque probablemente Beckett no leyese nunca a Pessoa.

Las muchachas hablan entonces, como para conjurar el riesgo de vivir, porque «el único mal es vivir». Hablan con una voz idén-

¹⁰ O, II, pp. 189-205.

tica, monótona, sin hacer gestos: «cada gesto interrumpe un sueño». Pero hablan también para conjurar el silencio, que es la amenaza del no ser, o de ser otro, que es un espantoso misterio. «Ah, hablemos, hermanas, hablemos bien alto, hablemos todas a la vez... El silencio toma cuerpo, se convierte en cosa... Siento que me envuelve como una bruma... Ah, hablad, hablad...» Entonces se proponen sucesivamente contarse primero historias verdaderas —pero no existen—, cantar, imaginar, soñar. La segunda muchacha, que desempeña el papel de corifea, cuenta que soñó con un marinero abandonado en una isla lejana; el propio marinero sueña con una patria que construye poco a poco en su imaginación y que resulta más verdadera que aquella en la que nació, a la cual ya ha olvidado. Pero cuando la muchacha está a punto de entender y explicar el significado de su sueño, se interrumpe, aterrada: ha llegado al límite que le está prohibido atravesar. «Ningún sueño termina... ¿Sé acaso si no lo estoy soñando todavía, si no lo sueño en este momento sin saberlo y si soñar no es eso que llamo vivir? No me habléis... Empiezo a tener la certeza de algo de lo cual ignoro todo. Oigo acercarse a mí, a través de una noche que no es esta noche, los pasos de un horror desconocido... ¿A quién he ido a despertar con este sueño? Tengo el monstruoso temor de que Dios haya prohibido mi sueño... Sin duda es más real de lo que Dios permite...»¹¹.

Aparecen aquí dos temas cuya importancia ya se pudo apreciar en los escritos de la adolescencia. Primero, el que Soares expresará pronto en *Libro*: «Estamos dormidos, y esta vida es un sueño, no en sentido metafórico o poético, sino en sentido verdadero»¹². Luego, el tema del miedo a la Verdad, presente de un extremo a otro de la obra, de Search a Campos:

¹¹ O, II, p. 200.

¹² O, III, p. 172.

Dejadme vivir sin saber nada y morir sin saber nunca nada:
saber por qué hay ser, por qué hay seres, por qué todo existe,
debe provocar una locura mayor que el espacio
entre las almas o entre las estrellas¹³.

Es entonces cuando lo que ocupa el lugar de la acción en esta tragedia mental da un giro y se resuelve. Ese momento, en el cual la segunda veladora siente que ha llegado a un umbral, es la culminación. Renuncia a proseguir su búsqueda, y se asiste entonces como a una descompresión psíquica. Ellas y sus compañeras se resignan a continuar soñando sin *saber* nada. «Sólo el sueño es eterno y bello», dice. Una de sus «hermanas» le pregunta: «¿Por qué se muere?». Ella contesta: «Quizá por no soñar bastante...».

Sería lícito creer que todo acaba ahí. Está a punto de salir el sol. Pero se plantean dos nuevas peripecias, asimismo mentales. La segunda veladora, invirtiendo la perspectiva del sueño, pregunta: «¿Por qué no puede ser el marinero lo único verdadero de todo esto, y nosotras y todo lo demás, un mero sueño suyo?». La primera veladora, a su vez, pregunta: «¿Y si nada existiera, hermanas mías? ¿Si, de alguna manera, todo fuera absolutamente nada?». Y, justo después, nota que se produce una disociación entre ella y su voz, que le es confirmada por sus compañeras. «¿Qué voz es esa con la que habláis? Es la voz de otra... Viene de una especie de lejanía...» Y ella: «No sé... Un abismo se ha abierto entre mi voz y yo... Me parece que ya no tengo mi voz...». La segunda veladora, a su vez, sufre la misma experiencia: «¿En quién me estoy convirtiendo?... ¿Quién está hablando con mi voz? ¡Oh, qué horror, qué íntimo horror separa del alma ¡nuestra voz!... ¿Quién es entonces esa quinta persona que se encuentra en esta habitación, que extiende su brazo y nos interrumpe cada vez que vamos a sentir su presencia?». Por fin, la tercera muchacha: «Sí, alguien se ha desper-

¹³ O, IV, p. 189.

tado. Alguien se despierta... En cuanto alguien entre, todo acabará...». La tragedia termina con este suspense «metafísico», análogo al de las novelas policíacas (recordemos que Pessoa era lector asiduo del género). «Canta un gallo. La luz parece aumentar de pronto. Las tres muchachas permanecen en silencio, sin mirarse. En alguna parte a lo lejos, un coche chirría y gime»: sonidos procedentes de un mundo real que es como un más allá, aquí, en la tierra. De la realidad sólo podemos captar ecos, reflejos, signos. Y esto quizá nos autorizaría a ver en *El marinero* una alegoría de la creación literaria. La segunda veladora es el propio poeta, el *poète*, que crea lo que debe brotar de la existencia.

* * *

Para Teresa Rita Lopes el desenlace de *El marinero* marca el paso del «drama estático» al «viaje extático». Bloqueado dentro de sí mismo, encerrado en un yo que es a la vez prisión y laberinto, el ser se inventa una voz, otras voces, para escaparse. «En la imposibilidad de reunirse con su cuerpo real (el que no existe pero cuya sombra se percibe)... Pessoa intenta alcanzar la Unidad por otra vía: la de pluralidad»¹⁴.

Para José Augusto Seabra el sentido profundo del drama aparece cuando la veladora advierte la presencia de una «quinta persona» (aparte de las tres muchachas y la muerta) en la habitación. Esta persona es «otro Pessoa». Recordando el significado de «*Pessoa*» y «persona», que significan «máscara» (*persona* en latín), añade: «Lo que importa aquí es la emergencia de la máscara, de las máscaras, en tanto sujetos múltiples de una tragedia sin acción... Las voces poéticas se separan poco a poco de las veladoras, convirtiéndose en un coro lejano e indefinido»¹⁵.

¹⁴ O, II, p. 184.

¹⁵ *Le marin*, José Corti, p. 14.

La vocación dramática de Pessoa quedará satisfecha, a partir de 1914, en el juego heteronímico, mediante la creación de esas «otras» voces que son Caeiro, Reis y Campos. Pero el interés que en 1913 manifiesta por el teatro propiamente dicho no desaparece. Teresa Rita Lopes asegura que empezó más de quince dramas, de los que quedan pocos ejemplos. En el anexo de su tesis recopiló y dio a conocer fragmentos de varios de estos esbozos¹⁶. Más recientemente, hizo un montaje de estos textos, titulado *El privilegio de los caminos*, que es una frase tomada de una réplica de Salomé en la obra que lleva su nombre: «Los gatos frotan sus cuerpos en mis piernas y se sienten tigres hasta en el sexo. Los pájaros cantores se callan cuando paso, y las malvarrosas acarician mi rostro porque tengo el privilegio de los caminos»¹⁷.

Con los mismos materiales ordenados de otra forma, Luís Miguel Cintra produjo una pieza diferente, titulada, como el esbozo de donde se obtuvo la mayor parte de los fragmentos, *La muerte del príncipe*. La puso en escena y la representó, junto a Maria de Medeiros, en 1988 en la Cartuja de Villeneuve-lès-Avignon para conmemorar el centenario del nacimiento de Pessoa. Los que tuvieron la suerte de asistir a este espectáculo no olvidarán la singular belleza de su lenguaje dramático, lo que nos lleva a lamentar aún más que el poeta no concluyese todas las piezas teatrales que empezó. «Todo este universo es un libro en el que cada uno de nosotros es sólo una frase. Ninguno, por separado, produce otro efecto que un mínimo de sentido, sólo un fragmento de sentido; sólo considerando en conjunto lo que se dice se comprende lo que cada individuo quiere decir realmente [...]. Como somos niños, no sabemos nada de nada, vivimos de cuentos [...]. Es posible que haya oído a otros dioses, y aún oiré a muchos más. El último será siempre el primero, pero en lo más profundo de mí siempre seré el que ignora y arrastra un cuerpo bajo la quietud de las estre-

¹⁶ *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, pp. 515-550.

¹⁷ *Le privilège des chemins*, ed. por Rolin, p. 60.

llas»¹⁸. Este universo, como vemos, está cerca del de *El marinero*, pero también de los de Reis y Soares.

Para conmemorar su recuerdo, en la velada de Avignon elevaban alternativamente este canto un hombre y una mujer, encarnados por dos de los mejores actores de Europa (ambos totalmente bilingües), y cada uno de ellos trataba de aproximarse a sí mismo, a su cuerpo, a su «alma», al otro y a su pareja, a la vista del autor que tendrían, al mundo, a la nada y a los dioses.

* * *

Si *El marinero* es una obra acabada, escrita en dos días, *Fausto*, por el contrario, quedó inconclusa, aunque Pessoa trabajó en ella más de veinticinco años, de 1908 a 1935, mientras paralelamente escribía el *Libro del desasosiego*. ¿Y por qué hablar de ello ahora, al mismo tiempo que de los poemas y textos en prosa que datan de 1913? Porque, de creer a la especialista que ha organizado el texto, Teresa Sobral Cunha, en 1913 el proyecto cambió de naturaleza. En un principio, Pessoa quiso escribir una verdadera tragedia, tratar, a su vez, después de Marlowe y Goethe, el tema de Fausto, su debate con Dios y el diablo. Se le ocurrió incluso retomar el mito desde su origen, y convertir a fray Gil de Santarém, cabalista portugués del siglo XIII, en precursor del sabio doctor de Wittenberg, el héroe de su drama, pero poco a poco el proyecto se fue poblando, por la masa de reflexiones, en sentido literal, que nacían de su propia actividad creadora. El Pessoa «paulista», narcisista, atrapado, como él mismo decía, en la telaraña de su exceso de autoconsciencia y de su inteligencia crítica, evidentemente no puede establecer con su personaje la ingenua relación que Marlowe con el suyo, y aún menos el vínculo objetivo y soberano que Goethe mantuvo con su Fausto. Eduardo Lourenço, en su prefacio *Fausto o el vértigo ontológico*, dice: «A la singular aventura re-

¹⁸ *La mort du prince*, Christian Bourgois éditeur, p. 15.

presentada por el cuerpo a cuerpo con el mito de Fausto —que pertenece ya, en su esencia, al orden de la *creación*—, se superpone un segundo desafío que pretende dar cuerpo, dotar de existencia a la *escritura* cuya apuesta se reduce a cuestionar el propio poder de la escritura»¹⁹. En resumen: la tragedia de Fausto se convierte en la tragedia de la tragedia. El tormento de Fausto/Pessoa es no saber cómo expresar su tormento.

Parece ser que en cierto momento se propuso escribir dos o tres piezas distintas, lo que explica que en algunas notas garrapateadas en sus proyectos se hable de un «*Primer Fausto*, escrito a medias». Sá-Carneiro, en carta del 14 de mayo de 1913, le aconseja publicarlas por separado. Se comprende así que, tras la muerte de Pessoa, en 1952, su primo Eduardo Freitas da Costa, al publicar una selección —por otra parte arbitraria— de fragmentos encontrados en el baúl de los tesoros manuscritos, la haya titulado *Primer Fausto*. No sabía que Pessoa había pensado hacer una sola obra con las dos series de los fragmentos ya escritos, los que tienen un carácter marcadamente dramático, con situaciones y personajes, y los que son sólo soliloquios en los que Fausto Pessoa exhala el lamento de una consciencia sumida en sí misma a fuerza de reflexión. Hasta 1988, más de cincuenta años después de su muerte, Teresa Sobral Cunha no consigue recomponer el presunto texto del *Fausto*, una «tragedia subjetiva» en cinco actos, en versos libres, en la que se alternan ambas series de fragmentos. Este *Fausto* recompuesto a base de conjeturas fue representado por Aurélien Recoing en el teatro de Aubervilliers, en Vienne, y, en otra versión muy diferente, por Patrick Quillier y su *Teatro de la Paradoja*. Quillier ha definido perfectamente lo que es este *Fausto*: «Más de doscientas páginas de esbozos [...] destinadas a constituir una tragedia subjetiva, es decir, una tragedia del sujeto. Una mezcolanza: escenas animadas, interminables monólogos, bruscos arrebatos,

¹⁹ O, VI, p. 9.

incomprensibles meditaciones metafísicas, confesiones de parálisis amorosa frente a los parlamentos más conmovedores que jamás hayan sido puestos en boca de una mujer, grandes coros filosóficos o mitológicos, entremeses en los que se convoca a Goethe, Shakespeare o Cristo, didascalias cuyo objeto es instaurar un dispositivo escénico mental que sea de modo alterno simbolista y expresionista; en resumen: un material diverso y disperso que no permite en ningún caso la reconstrucción de una pieza como es debido, pero que traduce con sombrío resplandor, sin duda teñido de intranquila ironía, las ansias, ataques de asma y demás marasmos de un Pessoa que intenta, según la fórmula de Eduardo Lourenço, convencerse en el Fausto de sí mismo»²⁰.

De todo ello, lo que parece más cercano a los escritos del período «paulista» de 1913 es una serie de fragmentos de monólogos con los cuales se podría hacer un florilegio que sería una confesión:

Perdido

en el laberinto de mí mismo,
no sé ya cuál es el camino que me lleva
de aquí a la realidad clara y humana,
a la realidad plena de luz donde podría
encontrar a mis hermanos...

[...]

¡Ah, dejar de pensar un instante! Poner un límite
al misterio posible...

[...]

Cuanto más claro veo
dentro de mí, más oscuro es lo que veo...

[...]

No son el vicio
ni la experiencia los que desfloran el alma:
es sólo el pensamiento...

²⁰ *Faust*, ed. por M. Chandeigne, p. 7.

¡Pensar, pensar y no poder vivir!

[...]

Sólo la inocencia y la ignorancia son
felices, pero no lo saben...

¿Qué es entonces ser sin saberlo? Ser, como una piedra,
un lugar, nada más...

Dividido así entre la nostalgia de la inocencia feliz, que es su sueño, y la necesidad de autoconsciencia, que es su droga, Fausto-Pessoa siente intensamente su condición de extranjero:

¡Oh, falseado sistema del universo,
estrellas de la nada, soles irreales,
con qué ensordecedor odio carnal
os odia mi ser exiliado!
Soy el infierno. Soy el Cristo negro
clavado en la cruz calcinada de mí mismo²¹...

* * *

En esta larga queja casi indistinta hay dos temas que aparecen con mayor claridad que los otros. Se encuentran en otros poemas de 1913. Uno es el tema de la unión de los cuerpos; el otro, el del más allá de Dios.

Las escenas eróticas de *Fausto* contienen las confesiones más ardientes que Pessoa hizo nunca sobre su impotencia. Su incapacidad para practicar «el contacto carnal de las almas» le impide realizar su sueño de amor.

Dulce sería amar, ceñir a mí
un cuerpo de mujer, más frío y grave
y hecho en todo trascendentalmente.
El pensamiento me agrada, más me oprime [...]

²¹ O, VI, pp. 46, 56, 90, 112, 138 y 162.

Para amar haría falta extinguir la consciencia, demasiado consciente de la consciencia de la amada.

¡El pavor a una consciencia ajena
cual un dios atisbándome!

Para amar habría que olvidar, olvidarse, darse.

¡Oh el horror metafísico de ti! [...]
Entre tu cuerpo y mi desearlo
hay el abismo de que tú eres consciente.
¡Si pudiera amarte sin que tú existieras
y poseerte sin que ahí estuvieses!
Ah, que el hábito recluso de pensar
tanto destierra al animal que osar no oso
lo que la [bestia más vil] del mundo vil
por maquinismo obra²².

Algunas escenas antes, Fausto-Pessoa ha precisado que, aunque es incapaz de hacer el amor, ni siquiera de pensarlo, ello no se debe a una «virginal timidez» o al «pudor ideal» de su «alma delicada». Lo que le repugna «en el espectáculo de la lujuria» es otra cosa. Se trata de «un sentimiento más negro», aún más «íntimo» que la pureza y «más ligado a... lo que denomino mi alma».

Pessoa, al escribir *Epitalamio*, pretendía «liberarse» de sus obsesiones «por el recurso más simple, que consiste en expresarlas con fuerza»²³. Este largo poema inglés, compuesto enteramente en mayo de 1913 (aunque según Crespo, se limitó a comenzarlo), sería, pues, una operación de catarsis, de purificación del yo por medio del exceso, la violencia, el riesgo y el espanto. Esta explicación me parece insuficiente. Supongo que el poeta quiso más bien pro-

²² FPP, pp. 82-83.

²³ PP, p. 256.

barse a sí mismo que, por una vez, podía enfrentarse a lo que según él se puede mirar fijamente; como el sol o la muerte. Lo que llama la atención es que *Epitalamio* será, junto con el otro gran poema erótico, *Antínoo*, una de las primeras obras que Pessoa publicará con su nombre, en 1921. En una carta a Gaspar Simões de 1930 afirmará desconocer el motivo que le llevó a escribir ese poema «crudo y bestial» en inglés. Pero todo indica que esta lengua, que es, para su público (el libro se publicó en Lisboa), una lengua extranjera, y que también lo es para él, en cierta medida, dado el tiempo transcurrido, le dispensa de recurrir a un seudónimo. El obsceno Pessoa inglés autor de *Epitalamio* es ya una suerte de heterónimo del casto Pessoa portugués, al que los excesos de su doble debían hacer temblar.

«*Epitalamio* (de *thálamos*, alcoba): poema lírico compuesto en celebración de una boda», dicen los diccionarios. Ilustración del amor heterosexual para los latinos, según el autor, el poema, dentro del conjunto de *Poemas ingleses* publicados, responde a *Antínoo*, que exalta el amor homosexual griego. Evoca en veintiún momentos sucesivos, tantos como estrofas, la jornada de una recién casada, desde que se levanta hasta la noche de bodas. Se prepara mentalmente para su deber y su placer de esposa, y esta reflexión se expresa en su cuerpo:

That she would be a bride in bed with man
The parts where she is woman do insist
And send up messages that shame doth ban
From being dreamed but in a shapeless mist.

(Va a ser desposada en el lecho de un hombre,
sus repliegues de mujer se lo repiten sin cesar
y la inundan de mensajes que sólo en sueños,
y envueltos en la bruma, toleraría su pudor)²⁴.

²⁴ O, VIII, p. 269.

Ella imagina su himen desgarrado, y recuerda sus virginales masturbaciones; luego se levanta, se quita el camión y, con la ayuda de sus sirvientas, se enfunda el traje nupcial. Fuera, las campanas de la iglesia repican en la soleada mañana mientras se forma el cortejo nupcial. Todas las miradas intentan adivinar, bajo el vestido de la novia, «esa cosa hendida que se oculta». Pero aparece el novio, que se «retuerce» por el deseo de poner su mano «en los accesos de la cavidad carnosa», la fortaleza que tomará con ayuda de «su ariete» repentinamente grueso, que siente «latir de deseo». En el cortejo, los niños sólo piensan en «el acto líquido» que se va a consumir, del cual únicamente conocen su equivalente «seco», y los viejos recuerdan sus acoplamientos de otrora. Entonces, como en la *Kermesse* de Rubens («la gran hora flamenca»), todo el cortejo parece ponerse en ruta, en una «explosión báquica de pensamientos».

¡Io! ¡Io! Entonces destila el zumo de un rabioso placer...

[...]

Creemos ver que todas las cosas se acoplan entre sí,
carne firme sobre carne tierna, hasta aplastarla,
mujeres y piernas velludas endurecidas para separar
las blancas piernas...

Uno de los invitados, un viejo, incita a una «doncella ruborosa» a «manipular esa carne que él exhibe», y ella experimenta placer «al sentir cómo trabaja su mano el dardo protuberante». Pero, abandonando toda esta vana agitación amorosa, el poeta se dirige a todos los recién casados varones cuyo acto, conforme a las «intenciones de la naturaleza», participa eficazmente en la reproducción de la especie humana.

¡Acoplaos con amor para que recrudezca el amor!
¡Relinchad! ¡Mugid! ¡Sed toros o potros que piafan
al alcanzar el hueco de su semilla!

En la última estrofa se dirige a la joven pareja cuya unión ha cantado para desearle una alegre y fecunda noche de bodas e invitarlos «a desafiar» su «bello porvenir»:

Labios pegados, brazos desnudos, senos erguidos, órgano potente,
¡cumplid debidamente vuestra labor en esta noche de alegría!
¡Enseñales esas cosas, oh día de ardor y de gran pompa!
¡Déjalos sumidos en aquellos pensamientos que hacen inevitable
y natural el sublime evento de amor, como
mear cuando apura la necesidad!

Los invita a la repetición hasta el exceso, hasta la extenuación:

Hasta que la carne, contacto tras contacto, más que rota
en el ardor por gozar, se adormezca ebria de sí, cuando se apaguen
las estrellas y a oriente el cielo palidezca y tiemble²⁵...

* * *

De haber querido respetar estrictamente el orden cronológico, habría que haber mencionado el poema «Más allá de Dios» antes de los escritos «paulistas» de 1913. En efecto, fue compuesto a comienzos del año. Los poemas «paulistas» describen la situación de un ser indefinido, no circunscrito, cuya identidad es problemática, flotando entre la idea de una trascendencia mentirosa y la realidad de una inmanencia alienante. Lo infinito es un laberinto; lo finito, una prisión. Enseguida se abrirán dos vías. Una desemboca en una inmanencia feliz, con la aparición de Caeiro y la afirmación del paganismo. La otra, en una trascendencia verdadera, es decir, cuya infinitud se asume como tal, con el descubrimiento de la teología gnóstica, la teosofía, los rituales iniciáticos de los templarios y de los rosacruces. Al rechazo de lo infinito que enuncia perentoriamente Caeiro se opone la aceptación del «infinito infinito» que Fausto reivindica en nombre de Lucifer:

²⁵ O, VIII, p. 291.

Dios es eterno e infinito [...] lo es todo, sí,
a pesar del todo que es, Dios lo trasciende [...]
He clamado contra Dios más allá de Dios²⁶...

«Más allá de Dios» inaugura, en la obra de Pessoa, a la vez una inspiración y una forma nuevas. Es el primero de sus poemas denominados «esotéricos» u «ocultistas». También se los ha definido como «poesía sacra». Los textos más importantes de esta tendencia, en verso o prosa, datan del período 1932-1935; pero «Más allá de Dios» es, en su estilo, muy diferente de los otros poemas religiosos de Pessoa. Su composición en cinco fragmentos breves, el carácter abrupto de las frases, los vacíos de significado, anuncian más bien los poemas del período «interseccionista» que sigue inmediatamente al «paulismo». Es una obra barroca, que Sá-Carneiro admiraba muy especialmente. En una carta del 3 de febrero de 1913 escribe: «Tus versos, mi querido Fernando, son una maravilla, créeme... “Brazo sin cuerpo” es una de las cosas más fuertes, más turbadoras y sobrehumanas... que yo conozca. Los dos primeros versos de las dos primeras estrofas son cosas extrañamente admirables, pero sobre todo la última estrofa me provoca un estremecimiento alucinado de belleza y de misterio». El estilo del joven poeta es cargante, pero Sá-Carneiro ha descubierto claramente el lado más pessoano, más original, de «Más allá de Dios». «Brazo sin cuerpo blandiendo un gladio» (tal es el título completo), que Sá-Carneiro menciona, es el último poema de la serie o la última parte del poema, y los cuatro versos a los que alude expresan en imágenes una de las ideas maestras del Pessoa de la madurez:

Entre el árbol y el verlo,
¿dónde está el sueño?
[...]
Entre lo que vive y la vida,
¿hacia qué lado va el río?

²⁶ O, VI, p. 57.

Y la última estrofa, que según Sá-Carneiro supera al resto, vuelve sobre la misma idea:

Dios es un gran intervalo,
pero, ¿entre qué y qué?...
Entre lo que digo y callo,
¿existo? ¿Quién es el que me ve?
Errar de mí....²⁷.

Aquí, en cierto sentido, el poeta está siempre del lado de los «paulares». No ha encontrado todavía la vía para salir de ellos. Pero ya ha comprendido que la salvación no está en la búsqueda de una plenitud, de un absoluto, de cualquier positividad; está, por el contrario, en la desaparición, el vacío, la nada, el hueco del ser. Se puede comparar este poema con otro inglés, sin duda algo posterior, recogido en 1917 en *The Mad Fiddler*. Se llama «El rey de las fallas». Ese «rey desconocido» gobierna un «extraño reino»:

Era el Señor de lo que existe entre cosa y cosa,
de los seres interpuestos, de esta parte nuestra
que se despliega entre nuestra vigilia y nuestro sueño, entre nuestro
silencio y nuestra palabra, entre
nosotros y nuestra consciencia...

La breve crónica de este rey del intersticio, del intervalo, o sea, de la nada, introduce, al fin del poema, el esbozo de una teología negativa que se volverá a encontrar en la parte «esotérica» de la obra de Pessoa:

...Es el misterio que
reina entre el ojo y la visión, ni vidente ni ciego.
Carece de fin y de comienzo,
más allá de su nula presencia, vitrina vacía.
Todo entero no es nada más que un abismo en su ser,

²⁷ FPP, p. 39.

el cofre sin tapa que contiene el no tesoro, el no ser.
Menos él, todos piensan que es Dios²⁸.

* * *

El poema llamado «Gladío», escrito el 21 de julio de 1913, es la primera manifestación en la obra de Pessoa de un esfuerzo heroico del espíritu por establecer lo que he denominado una trascendencia verdadera. Si «Más allá de Dios» es el germen de futuros poemas «esotéricos», de inspiración iniciática y gnóstica, «Gladío» es el origen de futuros poemas nacionalistas, de inspiración épica y mística, recogidos en 1934 en *Mensaje*. Por otra parte, y después de tener prevista su aparición, junto con «Más allá de Dios», en el sumario de un número de *Orpheu* que las circunstancias no permitieron publicar en 1916, se integrará definitivamente en *Mensaje* con un nuevo título: «El príncipe Fernando, Infante de Portugal».

Una de las causas de la dificultad de ser del poeta, como del héroe, radica en tener «demasiada alma» para su yo, sus condiciones y circunstancias. La salvación consiste en entregarse enteramente a una misión que trasciende ese yo, esas circunstancias y esta condición humana, demasiado humana. Siguiendo el modelo de los navegantes y conquistadores portugueses, elige la «locura» del «gladio», similar a la de la cruz.

Arrancándose a sí mismo y sobrepasándose perpetuamente, el héroe escapa de la indeterminación, del anonimato, al desasosiego, y arriba a las costas de la verdadera vida. El Dios desconocido le revela su nombre, que «resuena» en su interior. El estallido de un destino finalmente afrontado le permite conocer, en lugar del desasosiego, la calma soberana de quien domina su destino en lugar de sufrirlo.

²⁸ O, VIII, p. 199.

No está claro que cuando escribió su poema Pessoa estuviese pensando, desde el principio, en el príncipe Fernando, pero hoy nos resultan inseparables. Fernando, hijo del rey Juan I y de Felipa de Lancaster, rehén de los moros, murió en cautividad en 1443. El Infante, denominado «el Santo», encarna la «fiebre del más allá»... y la «aspiración a la grandeza» que canta el poeta de *Mensaje*.

Colmado de Dios, no temo lo que vendrá:
sea lo que fuere, jamás será
más grande ni más vasto que mi alma²⁹.

La sobriedad del soneto titulado «Abdicación» contrasta con el estilo barroco de «Más allá de Dios» y el *pathos* de «Gladío». ¿Es, como pretende Eduardo Lourenço, una alegoría de la impotencia del poeta de veinticinco años? La abdicación del rey caballero, que depone, sucesivamente, su espada, su cetro, su corona, su cota de malla y sus espuelas, representa, ante todo, la renuncia y el despojamiento previos a todo compromiso en la vía de la iniciación a la verdad. Ya no se trata de «paulares» ni de «fiebre del más allá» ni de «infinito infinito». Tampoco de fortificar o multiplicar un yo demasiado pequeño para un alma demasiado grande, sino de perderlo. Se puede comparar esta ascesis del rey con la de los místicos de los que habla *Libro del desasosiego*³⁰, que «se vaciaron de todo el vacío del mundo», o con el rito al cual, según el poema «Iniciación» (1932), se somete el adepto, dejándose despojar de su cuerpo por «los Arcángeles del Camino», para oírse decir, en el momento de morir: «Pues, neófito, no hay muerte»³¹.

El año 1913 representa, en la vida de Pessoa, un período de transición. Un tamiz entre la búsqueda desordenada proseguida, como la de Perceval, durante toda su juventud, y las revelaciones

²⁹ O, II, p. 115.

³⁰ O, III, p. 246.

³¹ FPP, p. 61.

de la madurez. Creo que en este pasaje conviene ver no sólo una evolución espiritual, sino también un progreso propiamente poético, que atañe a la creación artística. Es inevitable pensar en Rimbaud: «Yo que me dije mago o ángel...». Pero Pessoa, aunque renuncia a ciertas ambiciones, no abandona por ello la poesía. Sólo que va a empezar de cero, intentando recobrar la desnudez del ser, la inocencia primigenia, la evidencia de la verdad inmediata, al alcance de la vista y de la vida.

He despojado a la realeza de su cuerpo y su alma,
para reencontrarme en la noche calma y antigua
así como en el día que mata al paisaje³².

³² O, II, p. 24.

El día triunfal
(1914)

«Un día —era el 8 de marzo de 1914— me arrimé a una cómoda de cierta altura, tomé una hoja de papel y me puse a escribir de pie, como hago cada vez que puedo. Escribí más de treinta poemas seguidos, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no consigo definir. Fue el día triunfal de mi vida, y jamás volveré a sentir nada parecido. Comencé por el título, *El guardador de rebaños*. Lo que ocurrió luego es que apareció dentro de mí alguien a quien di enseguida el nombre de Alberto Caeiro. Disculpen lo absurdo de la expresión: quien apareció en mí fue mi maestro»¹.

Este relato ha sido citado, traducido y comentado infinidad de veces. Es la parte central de la carta más conocida de Pessoa, la que escribió, pocos meses antes de morir, el 13 de enero de 1935, a su joven «camarada» Casais Monteiro en respuesta a sus preguntas sobre el origen de los heterónimos. Este testimonio, veinte años después, sobre el fenómeno de la multiplicación en varias personalidades diferentes es valiosísimo; ¿pero es fiable? Por mi parte me inclino a creer que sí, a reserva de admitir alguna pequeña inexactitud, muy comprensible después de tanto tiempo. Pero

¹ O, VII, p. 155.

algunos exégetas son rigurosos y piensan que Pessoa, al evocar su trance creador de marzo de 1914, si bien no lo se inventó todo, al menos sí transformó, exageró y embelleció casi todo, no por falta de memoria sino por necesidad de convertir su vida en leyenda. Él, que se consideraba como un anti-Napoleón, tal vez quiso decir, en su momento: «¡Qué novelesca es mi vida!». Sabemos que gustaba de lo secreto, de las novelas policíacas; le apasionaban las representaciones que desconciertan a los espectadores. Ya veremos con qué cuidado preparó, en 1930, la más hermosa de sus bromas, que fue la comidilla en Lisboa e incluso en otros lugares.

Evidentemente, hoy resulta imposible investigar sobre un hecho que tuvo lugar en el interior del cerebro de un hombre que murió hace sesenta años. Aun cuando ciertos poemas de Caeiro fueron escritos en 1911 y 1912, cuando aún no existía, y otros datan de 1920, mucho después de su presunta muerte, lo mejor es creer básicamente lo que cuenta su creador. En consecuencia, hablaré del «nacimiento» de los heterónimos siguiendo el relato que el propio Pessoa ofrece en su carta a Casais Monteiro.

La idea de escribir poemas «de carácter pagano» se le ocurrió al propio Pessoa en 1912, pero el «vago retrato» de la persona a la que prestaba su mano y que se esbozaba en una penumbra todavía «mal definida» se parecía más a quien acabaría siendo Ricardo Reis que a Caeiro. Muy poco antes del 8 de marzo de 1914 —sin que esto tenga que ver, al menos conscientemente, con la experiencia anterior— se le ocurrió inventar «un poeta bucólico, del género complicado», con objeto de gastarle una broma a Sá-Carneiro, haciéndole creer que se trataba de un escritor. Hizo varios intentos fallidos durante varios días hasta que le sobrevino el trance del «día triunfal». Escribió, entonces, uno detrás de otro, como en trance, un gran número de poemas de *El guardador de rebaños*. «Más de treinta», le dice a Casais Monteiro. En realidad, si creemos a Ivo Castro, autor de una edición crítica de los poemas de Caeiro, sólo diecinueve de los cuarenta y nueve de la edición defi-

nitiva y póstuma; otros diez, escritos con anterioridad, enseguida le fueron atribuidos a Caeiro e integrados en *El guardador de rebaños*; el resto sería posterior². Pero poco importa; lo esencial radica en ese rapto, que semeja una conversión, una *metanoia*, es decir, una subversión total de las ideas y los valores. Porque, según veremos, aun cuando la aparición de Caeiro en la consciencia de Pessoa es, en principio, un fenómeno poético, y por ello una experiencia relacionada con la escritura, supera ampliamente el ámbito literario: es toda la vida del espíritu, y la vida a secas, lo que está en juego.

Al cabo de un rato, que carece de medida, el trance creador continúa pero cambia bruscamente de objeto y de sujeto. «Apenas escritos estos treinta y pico poemas, tomé rápidamente otra hoja de papel y escribí, también de un tirón, los seis poemas que componen el conjunto de *Lluvia oblicua*, de Fernando Pessoa. Inmediata e íntegramente [...]. Era el retorno de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro a Fernando Pessoa en solitario, o más bien era la reacción de Fernando Pessoa a su inexistencia en tanto Alberto Caeiro.» Volveremos sobre estos poemas que, como *Pauis*, tuvieron gran importancia en la carrera entonces incipiente del poeta y en la historia del «modernismo». Contentémonos por el momento con señalar que la creación de *Lluvia oblicua*, en un impulso de inspiración, es bastante más que un simple «retorno» de Pessoa a «sí mismo». Es, en realidad, la invención de un nuevo Pessoa «ortónimo», casi tan diferente del Pessoa «paulista» como los propios heterónimos.

El relato sigue, pero no es seguro que la continuación de la experiencia vivida por el poeta haya ocurrido también el 8 de marzo. «En cuanto nació Alberto Caeiro me ocupé enseguida (de manera instintiva y subconsciente) de encontrarle discípulos. Arran-

² Cfr. OC, 4, p. 137.

qué a Ricardo Reis, todavía latente, de su falso paganismo, le encontré un nombre y se lo adapté a su medida, porque en ese momento ya lo *veta*. Y he aquí que de repente, por una derivación completamente opuesta a la que dio origen a Ricardo Reis, apareció impetuosamente un nuevo individuo. De un tirón, en la máquina de escribir, sin pausas ni correcciones, surgió la "Oda triunfal" de Álvaro de Campos, la oda con su título y el autor con el nombre que lleva.»

De modo que, en esa primavera de 1914 todo está listo para que se levante el telón del «teatro» donde las diversas personalidades de Pessoa van a interpretar sus papeles y a dialogar, encarnando sus diferentes virtualidades. «Entonces creé una *camarilla* inexistente. La situé en un marco muy real. Gradué las influencias, conocí a las amistades, escuché en mi interior las discusiones y las divergencias de opinión, y me parece que en todo este proceso seguía siendo yo, el creador del conjunto, el que tenía menos presencia. Podría decirse que todo ocurrió, y sigue ocurriendo, con independencia de mí...» En esta situación pirandelliana, finge no controlar los discursos y las acciones de sus personajes. Sólo es actor de la obra cuando representa el papel de autor «ortónimo». Tampoco es el director de escena. Más bien es la propia escena, al tiempo que espectador.

¿De qué naturaleza es el fenómeno heteronímico? Se han propuesto varias explicaciones, ninguna de las cuales me satisface plenamente, porque todas son un poco restrictivas. Los primeros exégetas estuvieron tentados de considerar a Pessoa un enfermo o un farsante. Como señala Eduardo Lourenço, sus interpretaciones proceden de una reacción de malestar o espanto ante su «extrañeza» congénita³. Sienten la necesidad de reducir esta experiencia, que no se parece a ninguna otra, a un caso, que pueda ser defini-

³ PEA, p. 13.

do, nombrado o catalogado. A decir verdad, las explicaciones que el mismo poeta proporciona a Casais Monteiro en la carta de 1935 permiten todo tipo de hipótesis.

La parte de la carta que he citado va precedida por un párrafo en que sugiere un diagnóstico de su estado mental. Su caso compete a la neuropsiquiatría: «El origen de mis heterónimos se sitúa en la tendencia profundamente histérica de mi carácter. No sé si soy simplemente un histérico o más bien un histero-neurasténico [...]. Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos se halla en mi tendencia, orgánica y constante, a la despersonalización y la simulación». A continuación relata su «historial», desde el caballero de Pas, «mi héroe cuando tenía seis años, para quien yo escribía cartas que él me enviaba». Cuenta cómo, en la madurez, hizo «amigos y entabló conocimientos» que jamás existieron: «A veces se me ocurría una ingeniosidad muy extraña [...] viniendo de quien soy o creo ser. La decía inmediata y espontáneamente, como si viniera de uno de mis amigos, cuyo nombre inventaba sobre la marcha, además de recrear su historia, y de ver enseguida, ante mis ojos, su porte, su rostro, su altura, su vestimenta y hasta sus gestos». Observemos que en el proceso hay tres estadios sucesivos: el caballero de Pas es para el sujeto Pessoa un *tú*; cada uno de sus amigos ficticios, más bien un *él*; y Caeiro, por su parte, será en principio un *yo*, aunque pronto acabará siendo una segunda persona, porque Pessoa lo llamará «maestro», e incluso una tercera, cuando Álvaro de Campos haga su elogio.

Como se ha podido advertir, la «tendencia» neurótica o psicótica se manifiesta por dos tipos de síntomas: los de la «despersonalización» y los de la «simulación». Entre los exégetas, los partidarios de la explicación psiquiátrica del fenómeno heteronímico hacen hincapié en unos u otros, lo que ha originado una abundante literatura sobre estos dos grandes temas: el «poeta plural» (título del volumen colectivo publicado con motivo de la exposición organizada en el Centro Pompidou en 1985 para conmemorar el cincuentenario de la muerte de Pessoa) y el «rostro enmascarado»

(título de la antología publicada por Armand Guibert en 1978). Pero la cuestión que se plantea es saber en qué medida el fenómeno es compulsivo, como ocurre en los casos de posesión o de desdoblamiento de la personalidad registrados en los anales de la psiquiatría. Es evidente que el trance del 8 de marzo nada tiene que ver con el caso de la joven estadounidense —cuya biografía leí— que tenía una docena de personalidades diferentes, cada una de las cuales ignoraba a las demás. Pessoa tampoco tiene nada del doctor Jekyll, aunque algunas actitudes de Álvaro de Campos, en 1929, durante su idilio con Ofelia, puedan hacer pensar en Mister Hyde. ¿Estamos entonces ante un caso de mediumnidad? A Pessoa le interesaban mucho los fenómenos parapsicológicos. En una carta de 1916 a su tía Anica, con la que había participado en sesiones de espiritismo, le anuncia: «¡Me he vuelto médium!»⁴. En 1934 publica en un «semanario» un artículo titulado «El hombre de Porlock», en el que recordaba las circunstancias en que Coleridge había escrito el «semipoema» «Kubla Khan»: se había limitado a transcribir lo que recordaba de un poema compuesto en sueños⁵. Pero todo esto parece muy distinto de la heteronimia. Ser médium, para él, consiste en practicar la «escritura automática», no como los surrealistas sino más bien como Victor Hugo, que escribía al dictado del «espíritu» de un muerto más o menos claramente identificado.

Si Pessoa no es Proteo, ¿es Fregoli el transformista? Algunos críticos dudan de la autenticidad de los fenómenos relatados en la carta a Casais Monteiro y ven en la invención de los heterónimos una mera mistificación, lo cual, en cierto sentido, es lo contrario de la mitomanía. Para ellos, en suma, la heteronimia no es la fabulación de un enfermo, sino la fábula de un novelista. La ficción que da origen a Caeiro es de la misma naturaleza que la que hace sentir al poeta ortónimo lo que no experimenta o a veces, pero de

⁴ O, VII, p. 138.

⁵ OC, I, p. 461.

modo diferente, lo que en realidad ha vivido. Gaspar Simões, partidario de la explicación biográfica y psicológica del origen de los heterónimos, considera la heteronimia un «expediente mendaz» al que recurrió el poeta para superar su dificultad de ser. Pero otros críticos renuncian a plantearse preguntas sobre el origen de los heterónimos porque, en su opinión, no existen. Si su invención es un juego carente de importancia, que no compromete la esencia del poeta, nada impide leer el corpus de sus escritos más diversos como la obra de un único escritor. Mientras que los primeros exégetas hacían hincapié en la diversidad del hombre y de la obra, otros se afanan por restablecer su unidad. El hecho, probado, de que Pessoa dudase a la hora de atribuir un texto a tal o cual heterónimo, parece avalar esta tesis. Nadie ha ido tan lejos en esta dirección como Dalila Pereira da Costa en su libro *El esoterismo de Pessoa*, donde pasa por alto la heteronimia. Para Armand Guibert, el 8 de marzo de 1914 se produjo «la primera explosión atómica registrada en un cerebro humano, con el resultado del nacimiento de los heterónimos»⁶. Para Dalila Pereira da Costa, aquel día no pasó nada. En su estudio alude indistintamente a Pessoa y a Campos (a los que habría añadido, sin duda, el nombre de Soares si lo hubiese conocido) y deja de lado a Reis y Caeiro, que no le interesan. Para quienes se toman en serio la heteronimia, Caeiro, el «maestro», es el personaje central de la «camarilla». Para quienes consideran el fenómeno una broma de Pessoa, Caeiro no cuenta. «Todo ocurre», dice Dalila Pereira da Costa, «como si en la obra de Pessoa la plenitud de la existencia fuera revelada por su propia voz y por la de Álvaro de Campos; los otros dos heterónimos revelan únicamente [...] un vacío carente de significado».

Eduardo Lourenço, que renovó los estudios pessoanos en 1973, juzga esta postura «radical» tan insostenible como la postura contraria, que reduce a Pessoa a un caso clínico y termina por

⁶ *Visage avec masques*, p. 10.

«confiscar» en su provecho «toda la atención que se le debe a la poesía». No es el hombre Pessoa el que es «múltiple» o «plural», sino su inspiración, su estilo, su prosodia. «La solución que encontró para sus dificultades personales —la famosa *proliferación de poetas*— nos interesa sólo en la medida en que es, de principio a fin, *creación poética*»⁷. Lourenço reconstruye el proceso creativo a la inversa. Los heterónimos —Caeiro, Reis, Campos— no han *creado* sus poemas, sino que los poemas han creado a sus autores ficticios. Basta con leer el relato del «día triunfal»: es el texto de *El guardador de rebaños* lo que aparece en primer lugar, de manera anónima, y sólo luego figura el presunto autor, con su nombre y su «personalidad». Una de las consecuencias de la postura tomada por Lourenço es la de rechazar también la idea de que cada heterónimo es un fragmento de una totalidad que se puede recomponer por suma o yuxtaposición. «Los *heterónimos son la Totalidad fragmentada*, y ninguna exégesis, por sutil que sea, la puede reconstruir a partir de ellos.»

* * *

Renunciemos, pues, a «explicar» la heteronimia, es decir a buscar sus causas y sus efectos, a recorrerla. La obra de Pessoa, que se inaugura con los sucesos del 8 de marzo, es abierta, indefinida, infinita.

Para intentar entender mejor no el origen o la naturaleza del fenómeno sino su significado hay que dar marcha atrás y averiguar a qué preguntas responde, a qué bloqueo mental sirve de salida. Para ello basta con retomar algunos de los temas que ya han aparecido en la obra del joven poeta. Nos servirán de balizas para acceder a este misterio.

El primero es la consciencia dolorosa de no ser nadie, de «no ser alguien» o, simplemente, de «no ser», que expresa, por ejem-

⁷ PEA, p. 16.

plo, la muchacha jorobada y tuberculosa, Maria José, en su carta al joven que ama. Esta experiencia aparece en todas partes, en Campos, en Soares y en Pessoa ortónimo, hasta el fin de sus días, lo que muestra que el éxtasis del 8 de marzo, aunque abre nuevas vías al espíritu del poeta, no es una solución definitiva. En ningún otro sitio se la describe con tanta fuerza como en una página de *Libro del desasosiego* fechada el 1 de diciembre de 1931: «Hoy he llegado de golpe a una conclusión absurda y justa. Me he dado cuenta, en un relámpago, de que no soy nadie, absolutamente nadie [...]. Soy el arrabal de una ciudad inexistente, el comentario prolijo de un libro que nadie escribió jamás. No soy nadie, nadie. Soy el personaje de una novela que aún no se ha escrito, y floto, aéreo, disperso, sin haber sido, entre los sueños de un ser que no supo concluirme...».

¿De dónde proviene esta consciencia de un vacío interior? Del exceso de actividad mental desencarnada. Esta consciencia es autoconsciencia, o sea, consciencia de nada. No deja huella en las cosas. Y Soares enuncia su *cogito inverso*: pienso, luego no existo. «Pienso, pienso sin cesar; pero mi pensamiento no está hecho de razonamientos, mi emoción no contiene emociones [...]. Mi alma es un torrente negro, vasto vértigo que gira en torno al vacío, movimiento de un océano infinito, alrededor de un agujero en la nada [...]. Y yo, lo que es realmente mi yo, soy el centro de todo esto, un centro inexistente, a no ser por geometría del abismo; soy esa nada en torno a la cual gira el movimiento...»⁸.

La primera función de la heteronimia consistirá en vaciar la consciencia de ese «vacío». Se trata de poblar ese desierto, de consumir esta creación de sí mismo que el sujeto siente incompleta, de escribir la «novela» de la que es apenas el esbozo. Se trata nada menos que de refundar su ser, de celebrar un nuevo pacto ontoló-

⁸ O, III, p. 36.

gico. En el poema XLI de *El guardador de rebaños*, el poeta se compromete a ser en adelante fiel, no a su cultura, que ha producido en él ese vacío, sino a la naturaleza, que es su verdadero origen:

Procuro decir lo que siento
sin pensar que lo siento. [...]
Procuro desnudarme de lo que aprendí,
procuro olvidar el modo de recordar que me enseñaron,
y raspar la pintura con que me pintaron los sentidos,
desempaquetar mis emociones verdaderas,
desatarme y ser yo, no Alberto Caeiro,
sino un animal humano producido por la Naturaleza...⁹.

Y concluirá: «Así, no soy nada». El fenómeno heteronímico es, en principio, ese desempaquetar, ese balanceo que va del universo intelectual al sensorial y emocional, del vacío mental a la plenitud vital. Ser es sentir, y no pensar.

* * *

Lo contrario de no ser nada ni nadie no es ser alguien, hacer de sí mismo el más irremplazable de los seres, sino ser muchos, mucho, todo el mundo. Whitman dice que es, a la vez, «el actor, la actriz, el elector», etc. Pessoa, Reis y Campos encuentran que esta diversidad no es fabulosa, sino normal. Todos somos así, sin saberlo, y debemos cultivar este don de multiplicar nuestro ser.

Viven en nosotros innúmeros;
si pienso o siento, ignoro
quién es que piensa o siente.
Soy tan sólo el lugar
donde se siente o piensa.

⁹ FPP, p. 218.

Tengo más que una.
Hay más yos que yo mismo...¹⁰.

Dejo al ciego y al sordo
las fronteras del alma,
pues quiero sentirlo todo
y de todas las maneras...¹¹.

Pero ¿qué significa estrictamente esta pluralidad de las «almas»? En una segunda carta a Casais Monteiro, escrita una semana después de la del 13 de enero, Pessoa precisa lo que quiere decir. «No cambio, sino que VIAJO [...] enriquezco mi capacidad de crear personalidades nuevas, nuevas maneras de fingir que entiendo el mundo o, más bien, de fingir que es posible entenderlo. Por ello he comparado esta marcha dentro de mí no a una evolución, sino a un viaje...»¹².

Michaux, su contemporáneo, su hermano desconocido, dice lo mismo: «Escribo para recorrerme. Pintar, componer, escribir: recorrerme. Ésta es la aventura de estar vivo». *Viajar*, como Pessoa, o *recorrerse*, como Michaux, es actualizar por medio de la escritura creativa, es decir en el lenguaje del mundo, de un modo ficticio, las virtualidades latentes en cada uno. Todos atesoramos inmensas posibilidades mentales inexploradas. Los neurólogos dicen que apenas utilizamos una ínfima parte de nuestra capacidad cerebral. La heteronimia es un método experimental para tener pensamientos, sensaciones, emociones y creencias nuevas, capaz de hacernos salir de la personalidad inmóvil que han configurado nuestro carácter, nuestra educación, nuestra herencia cultural, el lugar, el momento, las circunstancias. Campos, en *Ultimátum* (1917), expone su teoría de la «adaptación artificial», que supone la eliminación de «tres prejuicios, dogmas o actitudes instilados

¹⁰ FPP, p. 170.

¹¹ O, I, p. 124.

¹² O, VII, p. 162.

por el cristianismo en la sustancia misma del espíritu humano»: la personalidad, la individualidad y la objetividad. La idea de que tenemos una personalidad distinta de las ajenas es «una ficción teológica».

Me llevó mucho tiempo comprender la profunda verdad que encierra la heteronimia. Creemos tener opiniones formadas, creencias fundadas y hasta una fe que se suele considerar la única verdadera, pero los demás están igualmente seguros de sus opiniones, sus creencias y su fe, diferentes de las nuestras. Se vive y a veces se muere por ciertas «ideas» que no nos son consustanciales, porque pueden cambiar. Todos los conversos, apóstatas, renegados, adeptos, los que incineran aquello que adoraron, hacen sin saberlo el mismo viaje interior que el que menciona Pessoa, salvo que el suyo, a partir de cierto punto, está orientado y guiado. ¿Quién no ha soñado con sentir lo insensible, creer lo increíble o pensar lo impensable? Se puede intentar comprender desde dentro las razones de quien a nuestro juicio estaba equivocado. Se puede querer ser, sucesiva o simultáneamente, de derechas y de izquierdas, creyente e incrédulo, clásico y romántico, pero también tímido y audaz, tierno y cruel, humilde y orgulloso, fuerte y débil. Se puede vivir dejándose arrastrar por la pendiente o tratando de remontarla. Halévy ha demostrado que Nietzsche nunca dejó de pensar contra sí mismo; su obra no es el producto de su inclinación natural y espontánea, sino de su esfuerzo por negarla. Zaratustra no es Nietzsche, sino ese doble heroico que forjó o fingió forjar en su interior. Del mismo modo, Caeiro, Reis y Campos son posturas de la consciencia de Pessoa diferentes de la suya natural. Paradójicamente, cuando remonta la pendiente es cuando consigue descender por ella hasta llegar a ese suelo desnudo del ser que es el universo de Caeiro. Si la asciende, se eleva hacia el cielo metafísico, hacia Dios o más allá de Dios.

Después de la Segunda guerra mundial, un extraordinario pensador, Stefan Lupasco, algo olvidado en la actualidad, elaboró

una lógica que incluía la contradicción. En su dialéctica, cada cosa es más actual cuanto menos virtual, y viceversa. Esta filosofía le habría gustado a Pessoa, quien la ilustró sin conocerla. Porque, según veremos, por alejadas que parezcan las posturas de Caeiro, Reis, Campos y el Pessoa ortónimo, queda siempre en cada uno de ellos algo de la sustancia del otro. Cada uno es, para el poeta hundido en los «paulares», una promesa que no puede mantenerse del todo. Y a veces lo dominan la embriaguez o el vértigo y se pierde, no tanto en un vacío interior como en un espacio del adentro que, por el contrario, está demasiado atascado de seres adventicios:

¡Cuántas vueltas, cuántas cosas
a través de mi alma que siento
habitada por gente de paso!¹³.

* * *

Aunque los heterónimos sean sólo «visiones del mundo» experimentales (en el sentido de *Weltanschauung*), Pessoa, en cualquier caso, los presentó como personas; si queremos serle fieles, hemos de tener en cuenta esta voluntad tantas veces expresada. Los retratos que hace de ellos pueden parecer arbitrarios; sin embargo, si se los mira de cerca, resultan perfectamente congruentes: por un efecto de su imaginación que sigue siendo un misterio ha visto a Caeiro, Reis y Campos, como Balzac, Proust y Tolstoi veían a sus héroes, con la única diferencia de que en el caso de Pessoa sus apariencias físicas están en la glosa (la carta a Casais Monteiro) y no en el texto. Pero el texto revela sus «personalidades».

Al autor, al editor y al lector se les plantean dos preguntas. ¿Qué relaciones mantienen, en el juego heteronímico, Caeiro,

¹³ O, I, p. 111.

Reis y Campos con Pessoa ortónimo o cada uno de ellos con el poeta (Fernando Pessoa) que los contiene a todos? ¿Cómo dar cuenta de esta situación al presentar sus obras?

Ni Caeiro, ni Reis, ni Campos ni cualquier otro heterónimo es por sí mismo Pessoa, pero tampoco lo es el Pessoa ortónimo (el autor de *Cancionero*, *Fausto* o *Mensaje*). El poeta que llamamos Pessoa, el Pessoa global que ha creado a los demás o en el cual han aparecido, ¿es entonces la suma de todos ellos? Ya hemos visto que Lourenço discute esta tesis, porque cada heterónimo es más un reflejo que un fragmento, más una voz que una vida. La lista de las «personalidades» adventicias que han participado en la elaboración de la obra es interminable y abierta como la propia obra. En general se reconocen tres «grandes» heterónimos además de Soares, que es un «semiheterónimo», a los que hay que añadir un número indeterminado de «pequeños» heterónimos o «personalidades literarias», como António Mora, Rafael Baldaya, Vicente Guedes, etc. Armand Guibert, en 1978, aseguró haber descubierto «hasta catorce». Teresa Rita Lopes elaboró en 1990 una lista de setenta y dos. Y quizá no sea exhaustiva. Pero ninguna de estas cifras tiene importancia. Algunos de estos semiheterónimos sólo han escrito algunas frases o un proyecto de libro. Si mañana se descubrieran otros nuevos, el equilibrio general del sistema no se alteraría.

¿Qué son entonces los tres verdaderos heterónimos, Caeiro, Reis y Campos? A veces Pessoa contesta: los personajes de su «drama». Él es Caeiro, Reis o Campos en la misma medida en que Shakespeare es Hamlet, Macbeth o Lear. Pero esta función «dramática» de los heterónimos no agota el sentido de su existencia en tanto creadores de textos poéticos, tan admirables los unos como los otros y sin embargo diferentes. Armand Guibert ha comparado las «personas» metafóricas que componen a Pessoa con las «hipóstasis» de la Sagrada Trinidad: cada una es Pessoa, ninguna lo es completamente, pero él no es tampoco la simple suma de ellas; es

el misterio de su convergencia hacia un foco central del que irradian el sentido y la belleza de todo el resto.

* * *

En un poema de 1932 recientemente recuperado Pessoa dice: «Soy una antología». Imaginemos que entre 1910 y 1920 un solo y mismo hombre, oculto bajo distintas «máscaras», hubiera sido Valéry, Cocteau, Cendrars, Apollinaire y Larbaud: podríamos hacernos una idea de la aventura vivida en Portugal por las mismas fechas por quien escribió, solo, la obra de al menos cinco escritores de talento, tan distintos a primera vista unos de otros como los citados poetas franceses. Y casi cabe lamentar que su gusto por la mistificación no lo haya llevado a guardar el secreto de su unidad.

Estuvo tentado de hacerlo, de editar sus obras por separado, firmadas sin otro nombre que el ficticio. El sumario del primer número de *Orpheu* (enero-marzo de 1915) anuncia textos de Montalvor, Sá-Carneiro y Ronald de Carvalho, *El marinero* de Pessoa, luego tres textos de Côrtes-Rodrigues, Almada Negreiros y Guisado y finalmente el «Opiario» y la «Oda triunfal» de Álvaro de Campos, sin que se establezca ningún vínculo entre Pessoa y Campos. Sin embargo, en páginas interiores, «Opiario» y «Oda triunfal» se presentan de manera ambigua como «dos composiciones de Álvaro de Campos publicadas por Fernando Pessoa». El número 4 de la revista *Athena*, en 1925, contiene una selección de poemas de Alberto Caeiro, extraída de *El guardador de rebaños*, un artículo de Campos y otro de Mário Saa sobre el propio Campos. Durante este tiempo se suceden los escritos de Pessoa sobre Reis, de Reis sobre Campos y de Campos sobre Caeiro, que aparecen en periódicos y revistas sin que el público, en principio, sospeche que se trata del mismo escritor. Esto no le impide reivindicar su paternidad. Cada vez que proyectó una edición conjunta de sus obras, previó reunir los escritos de todos esos autores que llevaba dentro de sí.

Esta ambigüedad es, entonces, voluntaria. En una carta del 28 de junio de 1932 explica a Gaspar Simões: «Comienzo [...] a cla-

sificar y revisar mis papeles [...] con el fin de publicar, hacia finales de año, uno o dos libros [...]. No sé si te he dicho alguna vez que los heterónimos (es mi último propósito al respecto) deben ser publicados por mí con mi propio nombre (es demasiado tarde y, en consecuencia, absurdo tratar de disimular completamente). Conformarán una serie llamada *Ficciones del interludio...*¹⁴. Pero fue mucho antes, quizá en 1915, cuando intuyó claramente la arquitectura global de su obra, en la cual los escritos de los heterónimos serían presentados como obra suya y a la vez de otros. Tal vez su iluminación fue comparable a la de Balzac cuando descubrió «una buena mañana de 1833» el principio del retorno de los personajes, que convertiría una masa de novelas heteróclitas en la inmensa estructura de *La comedia humana*. Pero Balzac pertenece a la raza de los constructores, y Pessoa, a la de los soñadores. Se han hallado en su baúl cantidad de proyectos de organización de su obra. Pero aun cuando hubiese dispuesto del tiempo necesario, creo que nunca se habría decidido a adoptar uno definitivo.

Uno o dos años después del «día triunfal», cuando la parte esencial de *El guardador de rebaños*, una gran parte de las *Odas* de Reis y muchas de las grandes odas de Campos ya estaban escritas, redacta un *Prefacio a las ficciones del interludio*, que permaneció inédito, donde establece con precisión su relación con esos poetas que son él sin ser él: «Usted debe adoptar, lector, ante estas obras, la actitud que mantendría si no hubiese recibido ninguna explicación y si las hubiera comprado una a una tras cogerlas de las estanterías de una librería [...]. Debe usted suponer que yo le he mentado, y que va usted a leer las obras de diferentes poetas, y que puede usted, a través de esas obras, recoger emociones o enseñanzas de todos estos poetas distintos con los que nada tengo en común, ni he colaborado en absoluto salvo para editar sus escritos [...]. ¿Finjo? ¡No! Si quisiera fingir, ¿para qué escribir todo esto? Todas estas co-

¹⁴ PP, p. 286.

sas han ocurrido realmente, se lo garantizo a usted; desconozco el lugar donde se han desarrollado, pero todo ha sido tan real como lo que ocurre en este mundo, en casas muy reales, cuyas ventanas se abren a paisajes bien visibles. Nunca estuve allí, pero ¿soy yo quien escribe? [...] La realidad, siendo verdadera, es tal como ellos me la han descrito [...]. No venga usted a decirme que soy el médium de unos espíritus extraterrestres. Estoy bien ligado a la tierra, y a su esfera azul. El horizonte abarca todo lo que yo abarco; el resto son los malos sueños que tiene cualquiera cuando se queda solo»¹⁵. Pessoa se presenta pues como el editor de esos textos o como el paridor de esos seres, nacidos en él sin que los haya creado realmente. «En esta visión conservo, con total nitidez, la fisonomía, los rasgos de carácter, la vida, la ascendencia y a veces la muerte de todos esos personajes [...]. Algunos llegaron a conocerse, otros no. Por lo que a mí respecta, nunca tuve un encuentro personal con ninguno de ellos, salvo con Álvaro de Campos. Pero si mañana, con ocasión de un viaje por América, me topase de repente con la persona física de Ricardo Reis, que vive allí, mi espíritu no dejaría que mi cuerpo trasluciese ningún gesto de sorpresa; todo sería tal como debe ser; como lo era antes de ese encuentro. ¿Qué es la vida?»¹⁶.

* * *

En consecuencia, los heterónimos existen, pero en el interior de Pessoa. Son los rostros (las «máscaras») que adopta sucesivamente para expresar más completamente su ser. Para el lector de buena fe, cada uno tiene su personalidad autónoma, pero se puede, a poco que se haga una lectura crítica de los textos, desenmascararlos fácilmente, y el poeta quiso que así fuese. Es lícito verse tentado a leerlos en un primer estadio y creer en la inocencia de Caeiro, en la serenidad de Reis, en la alegría de vivir de Campos.

¹⁵ O, VII, p. 172.

¹⁶ *Ídem*, p. 178.

Pero el lector atento percibe enseguida que estos textos tienen trampa. Por ejemplo: los primeros versos del primer poema de *El guardador de rebaños*, que abre las *Ficciones del interludio*, anuncian su color:

Nunca guardé rebaños,
y es como si los guardara.
Mi alma es como un pastor...¹⁷.

El propio autor nos previene: todo lo que sigue debe ser leído en un segundo estadio. Las personalidades de los heterónimos son a la vez auténticas y metafóricas. Son Caeiro, Reis y Campos quienes nos hablan, y en seguida nos acostumbramos a reconocer la manera de pensar, la escritura, el tono, la «voz» de cada uno, que no se parece a ninguna otra. Pero, sin embargo, se oye nítidamente la «voz» de Pessoa presente en todas esas voces. La inocencia, la serenidad o la alegría son efecto de un repliegue de su consciencia en sí misma, y sólo gracias a un desdoblamiento suplementario consigue componer el poema que nos es dado ver y escuchar. Sé de lectores que se niegan a entrar en el juego y prefieren, haciendo una lectura ingenua, quedarse en compañía de Caeiro, Reis o Campos, solos, tal como se supone que son: inocente, sereno, alegre. Dichos lectores pierden así lo que otorga a esta parte de la obra de Pessoa su encanto incomparable y tal vez su verdad: es como si el poeta heterónimo cantase y su creador lo acompañara en sordina, como un «bajo machacón», para evitar que se olvide.

Se puede preferir a un miembro de la «camarilla» o a otro. El poeta más puro (el que, de ser francés, pertenecería al linaje que va de Villon y Ronsard a Apollinaire y Éluard) es el Pessoa ortónimo, el autor de *Cancionero* pero también de *Mad Fiddler*. El más refinado, el más sutil, quizá el más inteligente, es Reis. El más conmovedor, porque es el más humano, es Campos. Pero el más ori-

¹⁷ FPP, p. 95.

ginal, el más depurado, aquel cuya obra no se parece a ninguna otra, es Caeiro. Es, evidentemente, el preferido del propio Pessoa, que parece que nunca dejó de sorprenderse por haber dado a luz a semejante genio. «Los astrólogos atribuyen los efectos que se producen en las cosas a la acción de los cuatro elementos: el fuego, el aire, el agua y la tierra [...]. Ciertos seres actúan sobre los hombres como lo hace la tierra, escondiéndolos y aboliéndolos, y son los amos de este mundo. Otros actúan sobre los hombres como hace el aire, envolviéndolos y ocultándolos mutuamente, y son los amos del más allá. También hay otros que actúan como el agua, embebiendo a los hombres y convirtiéndolos en su propia sustancia; éstos son los ideólogos y los filósofos [...]. Otros, finalmente, actúan como el fuego, que quema todo lo que es accidental en los hombres para dejarlos reales y desnudos, tal como son en sí mismos, verídicamente: son los libertadores. Caeiro es de esta raza, tuvo este poder. ¿Qué importa que Caeiro venga de mí, si Caeiro es así?»¹⁸.

¹⁸ O, VII, p. 174.

El maestro Caeiro y el paganismo (1914-1915)

El azar me hizo abordar otrora la obra de Pessoa desde Caeiro y no sabría decir si fue una ventaja o un inconveniente. De todos los heterónimos, grandes y pequeños, es el más radicalmente distinto del Pessoa ortónimo autor y del Pessoa biográfico. Podemos sentir rechazo ante esta poesía porque carece de los atributos habituales del género: canto, emoción, inspiración, elevación de espíritu, metro, rima, ornamentos, imágenes. No hay en ella metáforas, metonimias ni sinécdoques, sino muchas tautologías: «Las estrellas no son más que estrellas / y las flores no son más que flores... La mariposa es, sin más, mariposa / Y la flor, flor sin más... De la piedra digo: es una piedra / De la planta digo: es una planta / De mí digo: soy yo...». Se puede advertir cierta provocación en esta afectada sencillez. Pero es justo aquí, en esa «prosa» de sus versos, donde se capta mejor lo que constituye la esencia del talento de Pessoa; es por boca de Caeiro o empuñando su pluma como Pessoa consigue producir un estremecimiento nuevo. Si lo leemos antes que el resto, sin conocer los prolegómenos que son *Cancionero*, *Fausto* y *Libro del desasosiego*, nos situamos de golpe en el centro del debate.

Saludo a cuantos me leyeren [...]
...Y que al leer mis versos piensen
que soy una cosa natural...¹.

¹ FPP, pp. 96-97.

Pessoa ortónimo, en sus poemas «esotéricos», en *Mensaje*, en los ensayos sobre la iniciación, intentará sondear los límites supremos y celestiales de la condición humana. Caeiro, por su parte, quiere explorar sus cimientos, su frontera terrenal. Su contemporáneo John Cowper Powys dice que debemos salir de nuestra condición «por los dos extremos de nuestra naturaleza», eliminando en nosotros lo que es simplemente humano, para dar cabida tanto al animal y al vegetal como al divino. Pessoa no está lejos de este antihumanismo, y es lo que vuelve áspero este pensamiento prosaico, en apariencia pulido. Es ascesis, un guante de crin para la razón, desmitificación de las ideas recibidas sobre el mundo. La poesía deviene crítica de la poesía, pero también de la filosofía, la teología, la moral, la política, el arte y la cultura. Entabla un proceso contra todo lo que, en nuestra vida, nos parece habitualmente más humano: los sentimientos, las ideas, los valores, la verdad, la belleza, la bondad. ¿Qué nos queda, cuando la ironía del poeta limpia la casa de su consciencia? Todo aquello que la insistente palabra fetiche de Caeiro designa: la *naturaleza*, cualidad de todo lo que pertenece al mundo sensible, visible, infrahumano; la *Naturaleza* con mayúscula, el ser inmanente que sostiene y dota de vida el resto.

Pero incluso la propia palabra, *Naturaleza*, es mendaz, y no debemos dejarnos engañar. Caeiro pretende ser «Descubridor de la Naturaleza», dice «amar la Naturaleza», se propone «cantarla». Pero añade que «no la conoce», que «no sabe lo que es»; y, finalmente, en uno de los últimos poemas de *El guardador de rebaños*, él, que siempre ha negado toda significación trascendente y oculta del mundo, entrevé «lo que quizá sea el gran secreto» o «el famoso gran Misterio del que hablan los falsos poetas»:

Vi que no hay Naturaleza,
que la Naturaleza no existe,
que hay montes, valles, llanuras,
que hay árboles, flores, hierbas,

que hay ríos y piedras,
pero que no hay un todo al que eso pertenezca;
que un conjunto real y verdadero
es enfermedad de nuestras ideas.

La Naturaleza es partes sin un todo.
Éste es tal vez el misterio del que hablan².

En otro poema, al describir «una hilera de árboles a lo lejos», retoma el argumento:

Pero ¿qué es una hilera de árboles? Árboles, solamente.
Hilera y el plural árboles no son cosas, son nombres...³.

Llevado al límite, entonces, un «poema» debería ser apenas una enumeración de «cosas» reales, como un paisaje o un bodegón donde todo se ofrece únicamente a la vista. El poema perfecto sería pura denominación, sin nada que conmueva, sugiera, haga pensar, imaginar o soñar. El método de Caeiro —para tomar partido por las cosas— consiste en ponerse frente a ellas, sin que nada se interponga entre éstas y su mirada «azul como el cielo», cuya perfecta transparencia acepta, como un dato fundamental, su perfecta opacidad. Las cosas no tienen entrañas, se resumen en su apariencia. Tampoco el poeta tiene entrañas, se resume en su mirada. Ve un mundo diáfano, sin sombras, sin obstáculos, sin fallas: todo lo contrario del mundo del Pessoa ortónimo, que está hecho de ecos y reflejos donde todo envía a otra cosa y del que sólo se pueden captar los signos. El universo de Caeiro es plano, sin hondura, sin significado, pero también sin vacíos de sentido, porque cada cosa se significa plenamente y solamente a sí misma.

Así, en relación inmediata con las cosas en su pura inmanencia, la consciencia del poeta sólo puede aceptarlas como son. El ser

² FPP, p. 119.

³ *Ídem*, p. 117.

es el único valor posible. Todo lo que es es necesariamente bueno. Esta aceptación afirmativa de la creación es la única felicidad; la concordia con el mundo lleva implícita la paz. Y esta aceptación de la vida es también aceptación de la muerte. Muchos poemas de Caeiro son «testamentos» donde canta la alegría de ser en el orden de las cosas.

Si supiera que mañana iba a morir
y que la primavera vendría pasado mañana,
moriría contento por lo que sería pasado mañana.
Si ése es su momento, ¿por qué debería venir en otro momento?
Me gusta que todo sea real y todo sea exacto;
y me gusta porque todo sería así aunque no me gustara.
Por eso, si muero ahora, muero contento,
porque todo es real, todo es exacto⁴.

* * *

Llegar a esta depurada visión de las cosas, despojada de toda subjetividad, de toda ilusión lírica, de todo pensamiento de «pre-mundo», como diría Nietzsche, no es evidentemente algo inmediato. Supone una formación, una ascesis:

Eso exige un estudio profundo,
un aprendizaje de desaprender...⁵.

El guardador de rebaños, defensa e ilustración de esta nueva vía para alcanzar lo real, es ante todo el manual de este aprendizaje o el breviario destinado a guiar los ejercicios espirituales de los discípulos que deben permitirles despojarse de toda espiritualidad. Esta especie de método de no meditación está basado en un principio de negatividad. Nunca acabaríamos de citar todos los ejem-

⁴ O, V, p. 88.

⁵ FPP, p. 111.

plos de cariz negativo que dan al estilo de Caeiro su tonalidad (o atonalidad) propia:

El único sentido íntimo de las cosas
es el de no tener íntimo sentido alguno...⁶.

¿Qué te dice el viento al pasar? [...]
El viento sólo habla del viento...⁷.

...Belleza es el nombre de una cosa que no existe
y que doy a las cosas a cambio del agrado que me dan.
No significa nada...⁸.

...Encuentro tan natural que no se piense
que me pongo a reír [...]
Nada piensa en nada...⁹.

Pero al leer este manual del «desaprender» asalta una duda. Caeiro, el «maestro», parece interiorizar al discípulo (Pessoa), de la misma manera que Pessoa, para escribir estos poemas, interiorizó al maestro. Él es perfectamente consciente de esta incertidumbre o ambigüedad:

No siempre logro sentir lo que sé que yo debo sentir.
Mi pensamiento sólo muy despacio cruza el río a nado
porque le pesa el traje que los hombres le han hecho usar¹⁰ [...]

Sí, incluso hasta a mí, que vivo solamente de vivir,
vienen invisibles a encontrarme las mentiras del hombre...¹¹.

⁶ FPP, p. 100.

⁷ *Ídem*, p. 107.

⁸ *Ídem*, p. 112.

⁹ O, V, p. 57.

¹⁰ FPP, p. 118.

¹¹ *Ídem*, p. 112.

¿Quién habla así? ¿El maestro, tan seguro de sí mismo como para atreverse a confesar su debilidad? ¿El discípulo, tan avanzado en su estudio como para asumir el papel del maestro? Pero surge otra duda: ¿no es siempre, de principio a fin, el discípulo, Pessoa, quien habla en lugar del maestro? La mayor paradoja de esta poesía radica en que es sólo la glosa de sí misma. El poeta nos dice que «ve» y «siente» las cosas, pero los lectores sabemos de sobra que él sólo piensa que ve lo que querría ver, y que se siente pensar que vive, más de lo que realmente vive. Hay, en sus versos, «cosas», «árboles», «flores», pero nunca una cosa en particular, un árbol con su descripción y su nombre, una flor con su forma y su color. Esto también es consciente y voluntario. Esta inadecuación entre palabras y cosas es la compuerta abierta por la cual, en este universo de la denotación y de la tautología, se reintroduce la poesía, que habla por medio de imágenes y figuras. El arte poético de Caeiro excluye en principio la metáfora, pero su obra es, de un extremo al otro, metafórica.

Soy un guardador de rebaños.

El rebaño es mis pensamientos

y mis pensamientos son, todos, sensaciones...¹².

Es un falso pastor quien así cuenta las parábolas de un arte de vivir que le fue revelado en el trance del «día triunfal». Toda su obra, ha dicho un crítico, es una suerte de sueño despierto, como el que Robert Desoille convirtió alguna vez en instrumento de una terapia de la angustia y el dolor. Gesticula esta manifestación de inocencia que es el rechazo de nuestra cultura judeocristiana, basada en la creencia del pecado original, y cuya tradición clásica, a la que el estudiante de Durban había tenido acceso, busca su inspiración en la Grecia clásica.. *Et ego in Arcadia...* Rechazar el «traje» que le pesa, recobrar la desnudez física y mental es escapar al

¹² FPP, p. 106.

sentimiento de culpa que lo envenena. Pero ocurre que la renuncia del poeta «pagano» de *El guardador de rebaños*, de manera inopinada y significativa, se une a la del poeta «gnóstico» o «crístico» de «Gladío», «Iniciación» y «Subsuelo». Hasta la relación maestro-discípulo es similar en ambos casos. El principio que rige la Orden de Cristo, «la más sublime de las órdenes del mundo», queda expresado en la frase: «Cuando el discípulo está preparado, el maestro también lo está»¹³. ¿No podría decirse lo mismo de esa orden «pagana» en la que Caeiro es maestro y Pessoa discípulo? Las dos vías, la «pagana» y la «esotérica», son, aunque opuestas, las vías similares de una misma salvación, terrenal o celestial, cuya búsqueda colma la vida y la obra del poeta «multiplicado»: ¿cómo hacer para que la vida no haya sido vivida en vano?

* * *

«Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915; nació en Lisboa, pero pasó casi toda su vida en el campo. No tenía profesión, y prácticamente carecía de instrucción [...]. Era de estatura media y, aunque frágil (murió de tuberculosis), no parecía tan débil como era realmente [...]. Tenía el pelo de un rubio pálido y los ojos azules... Caeiro, como he dicho, recibió una instrucción casi nula, porque no pasó de los estudios primarios; de joven perdió a sus padres, y vivió de unas modestas rentas, retirado entre cuatro paredes. Vivía con una tía abuela, ya vieja...»¹⁴.

Es así como Pessoa, en su carta de 1935 a Casais Monteiro, describe al «maestro». Pero ya había hecho su presentación en 1914 o 1915, a través de los retratos que sus otros discípulos, Reis y Campos, habían trazado de él. El conjunto de sus textos sobre Caeiro, en verso pero sobre todo en prosa, forma una saga que se ex-

¹³ O, VII, p. 388.

¹⁴ *Idem*, p. 158.

tiende por varios centenares de páginas. Los principales capítulos de esta leyenda, aunque es imposible ajustarse a una cronología estricta, son: diversos textos del ortónimo Pessoa, entre ellos un proyecto de prefacio en inglés a una traducción de *El guardador de rebaños* y otros poemas; un extensísimo estudio de Ricardo Reis, que es igualmente un proyecto de prefacio y que también permaneció inédito; y dos textos de Álvaro de Campos que constituyen el testimonio más original y conmovedor sobre el «maestro», desaparecido mucho tiempo atrás: *Notas en memoria de mi maestro Caeiro* y el poema de 1928 «Maestro, mi muy querido maestro...». Campos es más bien retratista y biógrafo; Reis, en cambio, es crítico del arte y el pensamiento del poeta «pagano». En medio de todo ello su figura surge con una extraordinaria nitidez; se podría jurar, si no se supiera que es falso, que sus discípulos lo acompañaron realmente, lo rodearon y se reunieron con ocasión de su muerte. Hablan de él como Platón y Jenofonte hablan de Sócrates y como los apóstoles hablan de Jesús, con afecto y respeto.

La idea de reproducir entero el maravilloso retrato póstumo que hace Campos es muy tentadora. He aquí algunos rasgos. «Lo veo, y quizá lo vea eternamente, tal como lo vi la primera vez. Ante todo, sus ojos azules de niño que nada teme... y ese extraño aspecto griego, que venía de dentro y que era una gran calma... y él hablaba como un hombre que trata simplemente de decir lo que quiere decir, con una voz ni alta ni baja, sino clara, sin sobreentendidos, vacilaciones ni correcciones...»

Siguen algunas anécdotas que refieren los hechos y gestos del maestro, sus opiniones, sus ocurrencias; y, en este caso, es inevitable pensar en Eckermann anotando al vuelo los pensamientos de Goethe.

«Me refería [...] que no sé quién le había llamado un día «poeta materialista». Aun sin encontrar justa la frase, porque mi maestro Caeiro no es definible con ninguna frase justa, le dije, sin embargo, que no resultaba del todo absurda tal atribución. Y le expli-

qué [...] qué es el materialismo clásico. Caeiro me oyó, con una atención dolorosa en su rostro, y después me dijo bruscamente:

—Pero eso es muy estúpido. Eso es una cosa de curas sin religión, y por tanto sin ninguna excusa [...]. Esa gente materialista es ciega. Tú dices que ellos dicen que el espacio es infinito. Y eso, ¿dónde lo han visto en el espacio?

Yo, desconcertado:

—¿Pero no concibes el espacio como infinito? ¿No puedes concebir el espacio como infinito?

—No concibo nada como infinito. ¿Cómo he de poder concebir cualquier cosa como infinita?

—Hombre —le dije—, supón un espacio. Más allá de ese espacio hay un espacio, más allá aún hay más, y después más, y más, y más... No se acaba...

—¿Por qué? —preguntó mi maestro Caeiro.

Sobrevino en mí un terremoto mental.

—Supón que se acaba —grité—. ¿Qué hay después?

—Si se acaba, después no hay nada —repuso.

Este género de argumentación, acumulativamente infantil y femenina, y por tanto incontestable, me ató el cerebro durante un momento.

—Pero, ¿lo concibes? —dejé caer, al fin.

—¿Concibo el qué? ¿Que una cosa tenga límites? ¿No faltaba más! Lo que no tiene límites no existe. Existir es que haya otra cosa cualquiera, y por tanto que cada cosa sea limitada. ¿Qué cuesta concebir que una cosa es una cosa, y que no está siendo siempre otra cosa que está más adelante?

Entonces sentí carnalmente que estaba discutiendo, no con otro hombre, sino con otro universo. Hice una última tentativa [...]

—Mira, Caeiro... Considera los números... ¿Dónde acaban los números? Tomemos cualquier número: el 34, por ejemplo. Después tenemos el 35, el 36, el 37, el 38, y así sin parar. No hay un número grande para el que no haya un número mayor...

—Pero eso es tan sólo números —protestó mi maestro Caeiro.

Y añadió después, mirándome con formidable infancia:

—Y, ¿qué es el 34 en la Realidad?»

Una última palabra: «Hablábamos, no recuerdo a propósito de qué, sobre las relaciones que cada uno puede tener consigo mismo. Y de pronto pregunté a mi maestro Caeiro:

—¿Está usted satisfecho de usted mismo? Y él me contestó:

—No: estoy satisfecho. Y era como la voz de la tierra, que es todo y no es nadie»¹⁵.

* * *

En ningún lugar Caeiro se refiere explícitamente al paganismo antiguo. A lo sumo invoca a «los dioses», en plural, en los que «el cuerpo [...] ocupa el lugar del alma», pero en uno de los *Poemas inconjuntos*, escritos bastante después de *El guardador de rebaños*¹⁶, Ricardo Reis, cuyo juicio es más crítico que los de Campos y Pessoa, reprocha al maestro no haber liquidado del todo sus antiguas creencias. Quiso «rasgar las brumas cristianas que disimulaban la naturaleza», pero no lo consiguió, porque «su alma contenía, lo mismo que la nuestra, y a pesar de su aspiración a la objetividad, el fermento subjetivista cristiano que, sin saberlo nosotros, forma parte consustancial de la esencia de nuestro ser espiritual». Reis reconoce que «el más pagano de nosotros tiene que expresarse en un lenguaje cristiano, porque las palabras [...] están cristianizadas»¹⁷.

Un poco más tarde se constituye en torno a la obra de Caeiro, pero ya sin su persona, un cuerpo de doctrina llamado «neopaganismo portugués», defendido sobre todo por Ricardo Reis y por un recién llegado, el filósofo António Mora, que será el principal

¹⁵ O, VII, pp. 205-206.

¹⁶ O, V, p. 105.

¹⁷ O, VII, p. 191; FPP, p. 92.

teórico del paganismo moderno. Mientras tanto Caeiro, según se nos dice, ha muerto, pero su ejemplo sobrevive en el seno de la «familia» o «camarilla». Antes de morir, y quizá también después de su «muerte», escribió, aparte de los *Poemas inconjuntos*, muchos de los cuales son obras maestras comparables a los de *El guardador de rebaños*, los poemas breves, más anodinos, de *El pastor amoroso*. El conjunto de estas tres recopilaciones, de importancia desigual, conforma las *Obras completas de Caeiro*, de las cuales sólo se hicieron, hasta fecha reciente, ediciones incompletas y poco fiables. Dos especialistas, Ivo Castro y Teresa Sobral Cunha, han hecho ediciones nuevas.

Volvamos ahora a uno de los poemas de *El guardador de rebaños*, el VIII. Desentona por su tono provocador, en medio de la obra de Caeiro, el cual, no obstante ser típicamente ibérico, conserva una flema más bien británica, como lo prueba el testimonio de Campos. Años más tarde, en 1930, Pessoa propone a Gaspar Simões publicarlo en *Presença*, y le explica que no lo hizo en *Athena* junto con los demás poemas de Caeiro «por lo que tiene de ofensivo contra la Iglesia católica»¹⁸. Es aquí donde mejor se aprecia el esfuerzo del poeta, que Reis, a pesar de todo, considera insuficiente, por desterrar la fe cristiana de su infancia y preparar su paso al paganismo, fe de la madurez que ha asimilado el espíritu infantil. Este poema VIII, inspirado en *La vejez del Padre Eterno*, obra de Guerra Junqueiro que el joven Pessoa había leído en Durban, opera la metamorfosis del «Niño Jesús» en «Niño Nuevo», de Dios en dios, del Dios único y trascendente en pequeño dios próximo, privado, compañero de trabajos y días, de risas y juegos.

Vive conmigo en la casa, mediado ya el otero.
Es el Eterno Niño, es el dios que faltaba.
Es lo humano natural,
es lo divino que sonríe y juega.

¹⁸ PP, p. 259.

[...]

Duerme dentro de mi alma
pero de noche a veces se despierta
y juega con mis sueños.
Vuelve patas arriba a algunos,
pone a unos encima de los otros,
y a solas palmorea
sonriendo a mi dormir...¹⁹.

El paganismo es, en principio, esta experiencia personal por la cual la consciencia del poeta introvertido se invierte para explorar la faz desconocida de sí mismo, vuelta no hacia el adentro sino hacia el exterior, hacia el mundo de las formas. Es la exaltación de la realidad visible percibida por los sentidos, opuesta al ideal concebido por el espíritu. Es la opción del límite contra lo infinito. Es una religión sin inquietud ni fantasma; supone la fe en la existencia del mundo sensible, diferente del saber que da la ciencia. El paganismo es lo contrario del deísmo, pero también del ateísmo. No niega la dimensión divina del mundo, del hombre y de la vida, pero transfiere lo divino desde lo lejano hasta lo cercano, desde la profundidad hasta la superficie, desde el misterio hasta la existencia y desde el espíritu hasta el cuerpo. No hay un Dios oculto, motor del mundo, que adorar; es la propia apariencia, con su acariciante presencia, con su innumerable y divina diversidad, la que es divina.

António Mora anuncia pues en *El retorno de los dioses*: «Los dioses no han muerto: lo que ha muerto es nuestro verlos. No se fueron: dejamos de verlos [...]. Subsisten, viven como vivieron, con la misma divinidad y la misma calma [...]. La tradición griega es la más antigua de nuestra civilización. Hay que reconectar con ella [...]. La religión pagana es politeísta. Pero la naturaleza es plural. La naturaleza no se nos aparece como un conjunto sino como

¹⁹ FPP, pp. 104-106.

muchas cosas [...]. Lo que el pagano acepta de mejor grado del cristismo es la fe popular en los milagros y los santos, el rito, las romerías [...]. Un pagano acepta con gusto una romería pero da la espalda a santa Teresita del Niño Jesús. La interpretación cristiana del mundo le causa náuseas, pero una fiesta con luces, flores y cantos seguidos de una romería la admite como cosa buena dentro de una cosa mala, porque esa cosa es en verdad humana y constituye la interpretación pagana del cristianismo...»²⁰.

Junto con Mora, es Reis quien, a propósito de Caeiro, mejor habla del paganismo, aunque en una perspectiva algo diferente: mediante una ojeada de conjunto sobre la historia universal. Muestra en qué medida el paganismo grecorromano, que quiere restaurar, es diferente de todos los demás. Lo que lo distingue no es el hecho de ser politeísta. «Politeísmos hay muchos, de muchas especies y de calidad humana desigual. Politeísta es el sistema de los pueblos nórdicos de Europa; igualmente politeístas son, a pesar de que parezcan tener un fundamento monoteísta [...], los sistemas egipcio, indio y el actual sistema llamado católico [...]. El paganismo grecorromano tampoco se distingue por esa característica que es costumbre atribuirle: la alegría y la sensualidad [...]. Lo distingue el carácter resueltamente objetivo que de él se trasluce... Reconstruir el paganismo supone, por tanto, como primer acto intelectual, impulsar el renacimiento del objetivismo puro de griegos y romanos...» Demuestra la vanidad de las tentativas precedentes, como «las podredumbres cristianas de pretensión pagana de Matthew Arnold, Oscar Wilde y Walter Pater». Se burla de Chesterton, para el cual el «cristismo» es más alegre que el paganismo. «El cristismo es, de hecho, más triste y más alegre que el paganismo.» Y, en una imagen grandiosa, Reis evoca el adiós del decadente Imperio Romano a ese paganismo que él nos invita a resucitar, por encima de los siglos que nos separan de él:

²⁰ O, VII, p. 209; FPP, pp. 137 y 91.

«Cuando, en los juegos del circo, los que iban a morir elevaban sus gritos al César, representaban, sin quererlo, un símbolo terrible: era como si, en ese decorado de decadencia, se representara el mayor drama de la Historia, la muerte del paganismo, y elevaran hacia ese César —representante típico anticipado del imperialismo abyecto que es el núcleo del cristismo— sus lamentaciones de muerte, sollozo de una civilización que se llevó consigo el secreto humano de la vida»²¹.

²¹ O, VII, p. 226.

El doctor Ricardo Reis, estoico epicúreo
(1914-1915)

A diferencia de Caeiro, Ricardo Reis es más romano que griego. Ama a Lucrecio, a Virgilio, a Propertio y, sobre todo, a Horacio, cuyas *Odas* remeda y cita a veces en latín. Intenta imitar su tono jovial. Toma la actitud de un poeta báquico, coronado de pámpanos o de rosas, con una copa de vino en la mano, recostado junto a Cloe, Lidia o Nerea. Pero todo ello es meramente exterior. No hay nada dionisíaco en su poesía cerebral y sofisticada, nada carnal ni sensual, sino sólo una elegante y exigente meditación sobre el destino, una suerte de apuesta pascaliana pero al revés: hay que vivir como si cada instante fuera el último, y sin dejar atrás más que una total y definitiva ausencia.

«Ricardo Reis nació en Oporto en 1887. Es médico, un poco más bajo que Caeiro, también más robusto, pero delgado, con el pelo de un castaño apagado y mate... Fue educado en un colegio de jesuitas. Desde 1919 vive en Brasil, adonde se expatrió voluntariamente por ser monárquico. Por la educación que recibió es latinista, y por la que se procuró a sí mismo, semihelenista...» Éste es el retrato que Pessoa hace de Reis en su carta de 1935¹. Lo esen-

¹ O, VIII, p. 157.

cial de su obra es un conjunto de unas doscientas cincuenta *Odas*, de las cuales unas treinta fueron publicadas en las revistas *Athena* y *Presença* en vida de su verdadero autor, al cual, como veremos, sobrevivirá el presunto autor un tiempo indeterminado.

Lo que más llama la atención en una primera lectura de las *Odas* es la extremada distinción del lenguaje, el refinamiento del estilo, la nobleza del tono, la nitidez de lo que se podría llamar, como en música, el *fraseo*: todo lo que Campos, en la *Discusión familiar* organizada por Pessoa entre sus heterónimos, condensa en la palabra *altura*. Campos, por lo demás, se la reprocha tanto como la admira: juzga «un tanto estrecha» una poesía que se reduce «al espacio forzosamente limitado que rodea las cumbres» y dice no comprender qué relación puede haber entre dicha «altura» y las complicaciones rítmicas y estilísticas propias de la poética de Reis². Pero el poeta se le ha adelantado en la breve oda donde ya aparece la palabra *altura*:

Impongo a mi altivo espíritu la exigencia asidua
de la altura, y al azar y sus leyes
dejo el verso;
porque, cuanto más soberano y alto sea el pensamiento,
sumisa lo busca la frase
y esclavo lo sirve el ritmo³.

José Augusto Seabra comenta esta poética refiriéndose a Valéry y a Hjelmslev, para quienes el sentido ya tiene forma. «Esta poética supone que la *forma del contenido* determina la *forma de la expresión*.» Analiza los procedimientos por los cuales el artista del verso produce efectos de lenguaje capaces de extraer ese carácter «altivo» del pensamiento. «Alterando, a veces brutalmente, el orden sintagmático normal del discurso, por medio de osadas inversiones, una de cuyas figuras retóricas recurrentes es el hipérbaton,

² O, VII, p. 182.

³ O, V, p. 123.

Reis obtiene construcciones poéticas que le permiten imitar los sistemas métricos y estróficos antiguos»⁴. El poeta, para escribir latín en portugués, multiplica las disyunciones, las elipsis, los encabalgamientos, los quiasmos y toda suerte de figuras.

En estos versos tan densos, cada palabra cuenta, y conmueve. Casi todos los temas que confieren a la poesía de Reis su «altiva» plenitud aparecen reunidos en este poema. Están vinculados a dos tradiciones en principio opuestas, pero que ya en la Antigüedad, por ejemplo en Lucrecio, aparecen fusionadas. La divisa del poeta de las *Odas* es tanto el *Sustine et abstine* de los estoicos como el *Carpe diem* de Horacio y los epicúreos.

La filosofía de Reis es un nihilismo radical. Repite incansablemente, con el mismo tono decepcionado, sin emoción aparente, sin el menor temblor en la voz, que el ser es sólo un tenue resplandor fugaz al borde de la nada.

Nada queda de nada. Nada somos.
Un poco al sol y al aire retrasamos
la irrespirable tiniebla en que nos pese
la humilde tierra impuesta,
cadáveres aplazados que procrean.

Leyes hechas, estatuas vistas, odas acabadas:
todo tiene hoyo propio. Si nosotros, carnes
a las que un sol íntimo da sangre, tenemos
ocaso, ¿por qué no ellas?
Somos cuentos contando cuentos; nada⁵.

Nada somos, nada tenemos, nada perdurable hacemos. La vida es un breve plazo. Reis tiene una intensa consciencia de la brevedad de todo, de la perpetua amenaza del tiempo que corre, de la fragilidad de nuestras obras, que se deshacen en polvo o humo como nuestros cuerpos. Supo encontrar imágenes grandio-

⁴ *Idem*, p. 113.

⁵ *Idem*, p. 168.

sas para cantar la vanidad de todo y el olvido, la miseria de la condición humana, sometida al destino y a los dioses.

El poeta levanta su copa:

Con mano mortal elevo a mortal boca
en frágil copa el pasajero vino,
turbios los ojos hechos
para dejar de ver⁶.

Luego besa a Cloe:

Como si cada beso
fuera el del adiós...⁷.

E imagina

Ya el frío de la sombra
en la que no tendré ojos.
La calavera pre-siento que seré⁸.

El hombre es «doquiera un extranjero» y lo es para sí mismo.
Su vida es una espera de no se sabe qué (resulta inevitable pensar
en *El desierto de los Tártaros*):

Centinelas absurdos, vigilamos ignorándolo
todo sobre los asaltantes⁹.

Envidia a los
seres que no están ligados a la vida por la consciencia:

Feliz el bruto que en los verdes campos
pace para sí mismo anónimo y se adentra
cual en casa en la muerte...¹⁰.

* * *

⁶ FPP, p. 161.

⁷ O, V, p. 121.

⁸ FPP, p. 159.

⁹ O, V, p. 205.

¹⁰ FPP, p. 161.

Esta visión nihilista del mundo y de la condición humana es el aspecto más clásico y quizá más banal de la obra de Reis. Y podría haberle inspirado un sentimiento trágico de la vida, hacer de él un rebelde y un imprecador. Pero, por el contrario, Reis funda sobre tal pesimismo una ética de la total aceptación. Por una vía muy diferente de la de Caeiro, también encontrará la única dicha posible en decir «sí» a la creación. Un «sí» más ambiguo que el de su compañero, más cargado de prejuicios y de restricciones mentales, sin ningún atisbo de la pretendida inocencia del poeta bucólico. Lo más original de Reis es esta estrategia de una sabiduría paradójica que sitúa la libertad en el corazón mismo de la servidumbre, y la alegría en el corazón mismo de la desgracia de existir. Libertad y alegría adquieren la forma de la «serenidad», la ataraxia de los griegos: la inmovilidad del eje en torno al cual gira la rueda del tiempo.

El hombre no dispone de ningún espacio de libertad. En la «ergástula del ser» que es su vida, está sometido a la presencia «obligatoria» de los dioses, quienes también están sujetos al destino. Todo está clausurado y nada puede preverse, porque nada tiene sentido. «Nada se debe al mérito.» Los dioses nada hacen en consideración a nuestra existencia, actúan «según un distinto / designio divino fortuito.» El mundo está regido por los Números, cuyo sistema se nos escapa. Por tanto no tenemos opción, salvo de lo que nos es impuesto. Pero es justamente esa «libre» elección de lo inevitable la que va a determinar la dignidad humana. Es un juego, pero un juego que transforma la relación entre el espíritu y el mundo.

Sólo esta libertad nos conceden
los dioses: someternos
a su dominio por propia voluntad.
Vale más así hacerlo,
porque sólo en la ilusión de libertad
la libertad existe¹¹.

¹¹ FPP, p. 151.

Este *amor fati* es bien diferente del atlético combate de Nietzsche contra sí mismo. Más bien hace pensar en la técnica de un yudoca: al elegir «libremente» la servidumbre, el poeta desequilibra, por así decirlo, el destino y lo arrastra con él en su caída. Las imágenes que describen su actitud sugieren ligereza, levedad: el trigo que «se inclina ante el viento», como el junco de la fábula, o el propio viento, «que no es nada».

Este abandono a las fuerzas desconocidas que nos constriñen es una suerte de dejación de sí mismo. Tomar partido por la propia debilidad es desertar dejando en manos del vencedor un desecho, un despojo, una sombra. A este movimiento de repliegue en sí mismo Reis —como el Pessoa «esotérico» de 1913— lo llama «abdicación». Tal renuncia es la condición necesaria y suficiente para reconquistar un poder, espiritual o más bien mental, que es un poder sobre sí mismo. El espacio de libertad, que no existe en el mundo, se encuentra en la consciencia.

No tengas nada en las manos [...]

Siéntate al sol. Abdica
y sé rey de ti mismo¹².

La vida carece de camino.

Abdica, y sé
rey de ti solo¹³.

Fuera de mí, extraño a cuanto pienso,
el destino se cumple. Pero yo me cumplo
en el breve cuadro
de lo que, siendo mío, me es acordado¹⁴.

Altos y poderosos señores de nosotros mismos, obtengamos
beneficio de la existencia...¹⁵.

¹² FPP, p. 148.

¹³ O, V, p. 192.

¹⁴ *Ídem*, p. 193.

¹⁵ *Ídem*, p. 161.

Reinar sobre uno mismo supone una concentración de todos los pensamientos en uno solo, o la expansión del pensamiento único en todas sus virtualidades. Hay que «estar entero», y ser «todo en cada cosa», hacer «de modo supremo» cuanto se haga. Se ha de suprimir del campo de la consciencia todo corolario, toda eventualidad, para que el pensamiento de sí ocupe todo el lugar.

Para el marino, el mar oscuro es una ruta clara.
Tú, en la soledad confusa de la vida,
elígete tu propio
(no conoces otro) puerto de matrícula¹⁶.

Las vías de esta ascesis egotista, en la que el yo renuncia a sí mismo para poseerse, son, entre otras, la exaltación de la vida breve, el vacío del espíritu, la abstención de todo deseo y la discreción, que el poeta denomina «silencio».

Muchas odas son variaciones sobre el tema de la brevedad del tiempo que nos es dado para vivir. La originalidad de Reis es celebrarla en lugar de deplorarla, como tantos poetas, entre ellos Ronsard.

¿Qué puede darme el destino que fuese mejor
que ese breve lapso sensual que es la vida?...¹⁷.

Para Reis el tiempo que lo separa de la nada nunca es lo bastante veloz.

Hagamos de nuestra vida un día...¹⁸.

Breve el día, breve el año, breve todo.
¡Que nos ocurra pronto no ser más nada!¹⁹.

¹⁶ O, V, p. 230.

¹⁷ *Ídem*, p. 259.

¹⁸ *Ídem*, p. 118.

¹⁹ *Ídem*, p. 220.

Uno de los efectos del tiempo fugaz es que hace de cada uno de nosotros, en lugar de un solo ser, una sucesión de seres. Sólo la memoria los reúne, pero la memoria es una fantasmagoría.

Quien fui es alguien que amo,
empero solamente en sueños²⁰.

Somos quienes somos, y quienes fuimos
sólo es una cosa vista dentro de nosotros²¹.

No hace falta cultivar la memoria de «quien fui», sino por el contrario conducir vivamente a «quien soy» hacia su inclinación natural, para cumplir el destino. No porque sea necesario preocuparse por el porvenir, tener la «absurda preocupación por el futuro». No podemos saber quién será «el muerto / en quien pronto moriremos». La consciencia del momento presente sólo es gozo porque puede ser el último. La vida del sabio transcurre así, en equilibrio inestable al borde del abismo, como la de un jugador insensato que arriesga a cada instante toda su puesta.

He hablado de consciencia. Pero la consciencia del sabio, según Reis, es una consciencia lúdica, que en su impulso de adhesión al *fatum* incorpora la *inconsciencia*. Él exalta la «insciencia voluntaria», quiere convertirse en el «alma de las bestias... gracias al pensamiento». Puesto que la vida es «un juguete o un juego» al que no se puede ganar, toma el único partido posible:

Feliz aquel en quien se despierta la consciencia
del juego, pero no entera, sino sólo
la que consiste en saber perder²².

²⁰ FPP, p. 164.

²¹ O, V, p. 209.

²² *Ídem*, p. 262.

La «insciencia» es sólo una de las modalidades de esta ascesis pagana que conduce al estoico epicúreo, como a los místicos que evoca *Libro del desasosiego*, a «vaciar de todo el vacío del mundo». *Ne quid nimis*: «Nada demasiado». Esta divisa de los estoicos exige mucho más que el respeto de la «mesura», típicamente griego, o la exploración de lo «posible» que exalta Píndaro. La regla de Reis es no desear más de lo que se tiene, no esperar nada, no amar y, sobre todo, no ser amado, porque, como le dice a Cloe, «tu amor, [...] me oprime / porque me exige amor». No provocar al destino es vivir discretamente, secretamente, sin ser advertido por los dioses.

De donde duerme no despertemos a la Erinia
que cada gozo traba.
Cual un regato, mudos pasajeros,
gocemos escondidos.
Suerte es envidiosa, Lidia. Enmudezcamos²³.

Hay momentos, como hemos visto, en que el epicureísmo de Reis parece aproximarse al quietismo cristiano. La priora de *Diálogos de carmelitas* de Bernanos dice a Blanche: «Hija mía, sed siempre esta cosa dulce y manejable en las manos de Dios...». Sería lícito creer que Reis dice lo mismo:

Haz que tu corazón sea digno de los dioses y deja
que esta vida incierta sea lo que es.
Lo que te ocurra
acéptalo...²⁴.

Pero no, dice todo lo contrario. He hablado de estrategia o de juego. El poeta habla de fingimiento, pero fingimiento oculto, implícito, comparable al que los discípulos de Ignacio de Loyola

²³ FPP, p. 159.

²⁴ O, V, p. 283.

utilizaban para hacer la verdad cómplice de la mentira o a la inversa.

Estás solo. Nadie lo sabe. Sé silencio y ficción,
pero ficción sin espíritu de ficción...²⁵.

Por este «fingimiento» la entrega de sí sirve de parapeto a la posesión de sí, la extrema humildad, al orgullo supremo. «Cada cual en presencia de sí mismo es todo.» En definitiva, Reis insiste sobre cuanto separa su religión plural de una fe monoteísta. Acepta a Cristo pero como a un dios suplementario de su panteón, un dios que tiene el privilegio de ser el último y que, quizá, antes «faltaba». Ha aportado «cierta nueva belleza». Pero esto no altera en nada lo fundamental. El místico, como Blanche de la Force o Ignacio de Loyola, ama a Dios, y Dios lo ama. Un amor así, para el poeta pagano, carece de sentido. Los dioses son y le siguen siendo indiferentes.

* * *

Este ascético gozo de la sustancia volátil del tiempo se disuelve instantáneamente. Volvería a la nada sin su inscripción ritual, solemne, en una materia sólida, la del lenguaje poético que, en Reis, como en los parnasianos, evoca los metales preciosos o el mármol. Sólo el arte fija y retiene en el espacio las obras del tiempo.

Dentro de la piedra así el instante exterior graba
su ser, perdurando en ella²⁶.

Esta imagen del «grabado» es muy recurrente. La oda «graba» así «una sonrisa», la de la amada desaparecida. En una vi-

²⁵ O, V, p. 237.

²⁶ Ídem, p. 117.

sión que evoca a la vez a Ronsard y a Baudelaire, el poeta puede decir a su compañera:

Mañana todas estas palabras en las cuales te amo
estarán vivas, y tú, muerta.

Cuerpo, estabas en la vida para no estarlo más,
¡tan bella fuiste! Sólo quedan estos versos²⁷.

La última palabra permanece en las palabras. La obra de Reis es una exaltación de la escritura poética. Convoca a esta celebración de la palabra a todos los grandes poetas, desde Homero y Píndaro hasta Mallarmé (sin citarlo expresamente).

Podemos preguntarnos si esta poesía que pretende ser fría, cincelada, martillada, lleva la marca de Pessoa. La respuesta es la misma que para Caeiro: el «desasosiego» está presente en huecografiado en este discurso de la serenidad. Reis es Pessoa, aun cuando sea todo lo contrario de Pessoa. No puedo leer ese canto tan puro, como tampoco *El guardador de rebaños*, sin oír en sordina a la angustia imponiendo un ritmo machacón. Quizá, por otra parte, de no ser así estos versos demasiado llanos resultarían un tanto anodinos. Releamos ciertas «debilidades» en algunos poemas en los que el falso pagano indiferente se traiciona. Se oye temblar su voz cuando evoca esos ojos, «lagos que la muerte seca», «turbios los ojos hechos para dejar de ver», o cuando se deja llevar por la nostalgia lamartiniana, tan poco estoica o epicúrea, de un tiempo que suspendería su vuelo:

No canto la noche, porque en mi canto
el sol que canto ha de acabar en noche.
No ignoro lo que olvido.
Por olvidarlo, canto.

²⁷ O, V, p. 256.

¡Pudiera suspender, aun fuese en sueño,
el Apolíneo curso, y conocerme,
aunque loco, gemelo
de una imperecedera hora!²⁸.

²⁸ FPP, p. 157.

*El ingeniero Álvaro de Campos,
poeta sensacionista
(1914-1916)*

Pasar de la elegante concisión de Reis a la logorrea tronante, eructante, exclamativa de Campos es como escuchar, después de una suave música de cámara, el estampido de una gran orquesta, con instrumentos de viento y percusión. El poeta inglés Roy Campbell dijo que la «Oda marítima» de 1915 era el poema más ruidoso que jamás se había escrito (*the loudest poem ever written*). El ataque de la «Oda triunfal», que brotó espontáneamente, según el relato de Pessoa, no de su pluma, como los de Caeiro o Reis, sino de su máquina de escribir, después del 8 de marzo de 1914 y como reacción a la aparición de los otros heterónimos, imprime el tono de toda esa parte de su obra anterior a 1917.

A la dolorosa luz de las grandes bombillas de la fábrica tengo fiebre y crio.

Escribo con rechinar de dientes cual fiera ante toda esta belleza, ante toda esta belleza que desconocían por completo los antiguos.

¡Oh ruedas, oh engranajes, r-r-r-r eterno!

[...]

...Oh, grandes ruidos modernos...

[...]

¡Ah, poder expresarme entero como un motor se expresa!

¡Ser tan completo como una máquina!...¹.

¹ FPP, pp. 181-182.

De entrada, Campos se presenta como el cantor de la era industrial, de la violencia de la vida y del expresionismo más concreto. Al volver la espalda a la Antigüedad que apasiona a Reis, Campos se reconoce decididamente moderno. A la belleza apolínea opone la belleza dionisiaca, que los surrealistas llamarán luego «convulsa». Al abandono del juicio y al rechazo de todo pacto con lo real, prefiere el compromiso total en el espacio y en el tiempo. Quiere «vivir al límite», conocer el «estado supremo del vértigo» y, por encima de todo —será su divisa—, «sentirlo todo de todas las maneras». Pero esta embriaguez de vivir es ambigua: la luz es «dolorosa», hace «chirriar los dientes»: vivir es una enfermedad que extirpa el ser de esta muerte que es la existencia cotidiana.

«Álvaro de Campos nació en Tavira el 15 de octubre de 1890 (a la una y media de la tarde) [...]. Es ingeniero naval en Glasgow, pero actualmente se encuentra inactivo en Lisboa [...]. Es alto (mide 1,75 m, o sea, dos centímetros más que yo), flaco y con tendencia a encorvar el cuerpo [...]. Tiene la piel más bien clara, y un aspecto que recuerda vagamente al de un judío portugués, aunque con el pelo lacio y peinado habitualmente con raya al lado; usa monóculo [...]. Recibió la instrucción típica de un liceo; luego fue enviado a Escocia para formarse como ingeniero, al principio en mecánica, luego en materia naval. Aprovechó sus vacaciones para hacer un viaje por Oriente, de donde trajo escrito su poema "Opiarium". Un tío suyo que es cura en Beira fue quien le enseñó latín»².

De este modo se le apareció «el ingeniero» a Pessoa, el día en que compuso, «de un tirón y en la máquina de escribir, sin pausas ni correcciones», como al dictado, la «Oda triunfal». ¿En qué fecha? Sin duda, no el 8 de marzo. ¿Los días siguientes o las semanas siguientes? Todo lo que sabemos, por Sá-Carneiro, es que la

² O, VII, p. 157.

«Oda triunfal» ya estaba escrita el 20 de junio de 1914. Las circunstancias de esta «aparición» son confusas. Lo cierto es que lo primero que surgió fue el texto del poema, imponiendo su aplastante presencia al poeta. ¿Venía realmente incorporada a la oda la personalidad del autor ficticio? Teresa Rita Lopes afirma que en las primeras manifestaciones de la experiencia heteronímica los poemas de unos y otros autores no están todavía netamente diferenciados. Pessoa, en un primer momento, estuvo tentado de atribuir a Caeiro no sólo los poemas de *El guardador de rebaños* sino también las grandes odas entonces en proyecto, que serán escritas y firmadas por Campos, y también *Lluvia oblicua*, cuya paternidad asumirá finalmente. Por fin, según la misma fuente, la aparición de Reis sería posterior a la de Campos, aunque Pessoa diga lo contrario. Pero poco importa. Cabe pensar que a finales de la primavera de 1914, como muy tarde, todo el sistema está en marcha. El poeta puede ya guiar su triple o cuádruple tiro de paso desigual sin equivocarse, aun cuando, en algún caso, se haya visto obligado a rectificar la atribución de algunos textos.

La escritura de la «Oda triunfal» y de las otras odas libera en el joven enclenque, inhibido, tímido, casto y hogareño unas increíbles energías que debemos admitir que ya poseía. Porque, a fin de cuentas, aunque no haga más que «fingir», ¿no se precisa la misma fuerza para aullar de dolor o de gozo imaginarios que para expresar un dolor sincero o un gozo verdadero? Campos es el doble extravertido de Pessoa. Los gritos, las injurias, las «palabrotas» y las «palabras altisonantes» que el autor «ortónimo» no podrá escribir con su pluma o hacer salir de sus labios el ingeniero los profiere a cada rato, sin ninguna contención. Ya en la «Oda triunfal», que no es la más estruendosa ni la más violenta, se habla del «girar lúbrico y lento de las grúas», la «gracia femenil y falsa de los pederastas», la «deliciosa entrega de mujer poseída», el «masoquismo a través de mecanismos», el «sadismo de no sé qué moderno», de las niñas que, «a los ocho años [...] masturban a hombres de decente aspecto»; y el ardor extático del poeta enamorado de toda la mecánica

moderna sólo puede expresarse eficazmente por onomatopeyas y exclamaciones:

¡Ea, túneles! ¡Ea, canales, Panamá, Kiel, Suez!

¡Ea todo el pasado dentro del presente!

¡Ea todo el futuro ya dentro de nosotros, ea!

¡Ea! ¡Ea! ¡Ea!

[...]

¡Ea, y los *rails*, y los cuartos de máquinas, y Europa!

¡Ea y hurra por mí-en-todo y por todo, máquinas en marcha, ea!

¡Saltar con todo por encima de todo! ¡Hup-lá!

¡Hup-lá! ¡Hup-lá! ¡Hup-lá-hô, hup-lá!

¡Hé-lá! ¡He-hô! ¡Ho-o-o-o-o!

¡Z-z-z-z-z-z-z!

Esta «Oda triunfal», que será publicada en el primer número de la revista *Orpheu*, tiene una estructura relativamente simple. El poeta, presa de la fiebre de la modernidad, proclama todas sus bellezas con un creciente furor. Por sí sola, una estrofa entre paréntesis, de apenas diez versos, produce una ruptura del tono, al introducir el tema de la nostalgia de la infancia y del mundo antiguo, tema que Campos volverá a desarrollar, casi de manera idéntica, en muchas de las otras grandes odas.

(En la noria del quintal de mi casa
el burro gira, gira,
y el misterio del mundo tiene esta dimensión...)⁴.

Y tal bocanada de ternura, surgida en el clima frenético de esta epopeya de la civilización tecnológica y mercantil, es como un sollozo que revela la íntima debilidad del «ingeniero», tan poco «forzudo», a pesar de sus ínfulas, como su maestro Whitman.

³ FPA, p. 25.

⁴ *Ídem*, p. 24.

Por otra parte, curiosamente, poco después, al final de esa primavera de 1914, emprende la redacción de una obra toda melancolía y ternura, en la que la intensa nostalgia, confinada en una sola estrofa de la «Oda triunfal», va a ocupar ahora todo el espacio. ¿Una obra o dos? No se sabe. Los editores, después de muerto el poeta, conservaron el título que él había adoptado, sin duda provisionalmente: «Dos extractos de odas (fin de dos odas, naturalmente)». Evidentemente no es un verdadero título, aun cuando ninguno de los sucesivos editores se atrevió a cambiarlo. Se trata de dos fragmentos en parte compuestos a imitación del *Allegro* y del *Penseroso* de Milton, cuya influencia sobre el estudiante de Durban ya señalamos en su momento. Cabe pensar que estos dos fragmentos estaban destinados a incorporarse en la composición de una obra única que habría podido llamarse, por ejemplo, «Oda a la noche». Sea como fuere, este doble poema exhala una dulzura punzante que no volveremos a descubrir en Campos. Es como si tras la violenta explosión de la «Oda triunfal» y antes de insistir algunos meses más tarde triplicando o cuadruplicando la apuesta, tuviese un momento de descompresión. Sin dejar de ser Campos, reconocible por su desbordante emoción, sus imágenes grandiosas, su estilo elocuente, a la vez amplio y convulso, recobra la sentimentalidad metafísica que lo habitaba en otro tiempo, hasta su período «paulista», con ese agudo sentido del misterio del mundo del que Caeiro, por su parte, pretendía haberse liberado.

La primera parte (que es la segunda en la mayoría de las ediciones) es una *meditación* sobre el tema baudeleriano del crepúsculo, también recurrente en Bernardo Soares, y cuyo modelo hay que buscar en Cesário Verde, a quien Campos llama, en este poema, «maestro». No describe la puesta de sol ni la llegada de la noche, sino que analiza los sentimientos y los pensamientos que este espectáculo le inspira: la inquietud, la tristeza, el hastío y el deseo, también baudeleriano, «de otras cosas [...] tal vez de otros modos de estados de alma». Los versos más fuertes de este primer fragmento son los que se inspiran directamente en Milton, y que ya he citado:

Cuando yo muera [...] que sea en esta hora digna de los tedios que tuve, en esa hora mística y espiritual y antiquísima, en esta hora en que tal vez, hace mucho más tiempo del que nos parece, vio Platón en sueños la idea de Dios que esculpía cuerpo y existencia netamente plausibles dentro de su pensamiento, exteriorizado como un campo⁵.

Aquí Campos está cerca del Pessoa gnóstico que construirá, poco después, toda una teoría dualista del universo. Pero después de esta intuición metafísica fulgurante, retomo la expresión de esa suerte particular de esplín que comparte con el autor de *Libro del desasosiego*; y esta primera parte termina en un apóstrofe a la inexistente mujer amada, parecida a la que vive en «En la floresta del enajenamiento» o en «Nuestra Señora del silencio»⁶.

La segunda parte (o el segundo poema) es un nocturno, que estructura la invocación, repetida unas quince veces, a la Noche, personificada y divinizada:

Nuestra Señora
de las cosas imposibles que buscamos en vano [...]

Ven solemnísima,
solemnísima y plena
de un oculto afán de sollozar,
tal vez porque el alma es grande y la vida pequeña
y no todos los gestos nos salen del cuerpo
y tan sólo alcanzamos hasta donde el brazo llega
y tan sólo vemos hasta dónde llega el mirar.

Ven, dolorosa
Mater Dolorosa de las Angustias del Tímido [...]

⁵ FPA, p. 30.

⁶ O, IV, p. 33; cfr. O, III, pp. 129 y 137.

Ven, desde el fondo
del lívido horizonte,
ven y arráncame [...]

Ven maternal [...]

Ven, Noche silenciosa y extática
a envolver en la noche, manto blanco,
mi corazón...⁷.

Descubrimos aquí, junto a muchos temas románticos, simbolistas y paulistas, uno de los temas típicos de Pessoa, que se encuentra también en *Libro del desasosiego*: la desproporción entre la inmensidad de la consciencia del hombre y el espacio estrechamente limitado de su vida real; lo que expresará más tarde diciendo, en *Eróstrato*, que Leonardo da Vinci o Shakespeare tenían «un alma demasiado grande para que pudiera realizarse»⁸. El encanto singular de esta invocación a la Noche procede de la alianza imprevista de imágenes cósmicas grandiosas y de sentimientos íntimos, cuya confesión ocupa todo el poema. Se parece mucho menos, en este aspecto, a las grandes odas del joven Campos conquistador de los años 1914-1916 que a los poemas dolorosos del Campos envejecido y derrotado del final, salvo que la ironía punzante de «Estanco», de 1933, está aquí totalmente ausente. Con todo, se puede advertir en estos fragmentos una premonición de su trágico destino.

* * *

Después de la «Oda triunfal» y de los «Dos extractos de odas», en menos de dos años, entre el verano de 1914 y la primavera de 1916, Álvaro de Campos escribirá, sucesiva o simultáneamente,

⁷ FPA, pp. 26-28.

⁸ O, VIII, p. 441.

cinco grandes odas más, dos de las cuales, «Oda marítima» y «Saludo a Walt Whitman», tienen mil versos cada una, y las otras, «Oda marcial», «Paso de las horas» y «Partida», varios centenares. Si tenemos en cuenta que, por la misma época, Caeiro termina su obra y Reis continúa la suya, Soares trabaja en *Libro del desasosiego* y Pessoa ortónimo escribe una veintena de poemas para *Cancionero*, otros tantos para *The Mad Fiddler* (en inglés) y varias escenas de *Fausto*, sin contar las innumerables páginas de ensayos filosóficos, políticos y críticos, podemos hacernos idea del increíble furor por escribir que se apoderó del joven escritor tras el «día triunfal», un furor que no lo abandonará hasta la muerte de Sá-Carneiro. Es el período más fecundo y, como veremos, el más brillante de su vida, cuando con sus amigos funda la revista *Orpheu*, que causa escándalo y, durante cierto tiempo, lo aproxima a la celebridad. No se sabe cómo distribuye el trabajo entre los miembros de la «camarilla» durante este período de tan intensa producción, o si esto se hace solo. Lo cierto es que, si Caeiro es teóricamente el «maestro», ausente y pronto desaparecido, y si Pessoa ortónimo es el supervisor o gestor del grupo, Campos es el personaje más clarividente y ruidoso. Ninguno de los otros —y Reis, el más discreto, menos aún que sus compañeros— puede rivalizar con él en abundancia y potencia creadoras.

Desgraciadamente, de las cinco grandes odas que he mencionado Campos sólo acabó la «Oda marítima». Pessoa la publicó en el segundo número de *Orpheu*. Todas las demás aparecieron póstumamente: en 1944, «Saludo a Walt Whitman», «Paso de las horas» y una pequeña parte de «Oda marcial»; «Partida», muy recientemente, casi medio siglo después. Pero el estatuto de estos textos es muy controvertido. La organizadora de la edición crítica oficial de las obras de Campos, Cléonice Bérardinelli, agrupó por ejemplo los fragmentos de «Saludo...» y «Paso de las horas» para conformar auténticos poemas, lo que le reprocha Teresa Rita Lopes, que publicó una contraedición crítica, en la que los textos figuran por separado, como meros esbozos. Pero, como repetiré a menu-

do a lo largo del libro, el editor de Pessoa siempre se enfrentará a este tipo de dificultades. Su opción es presentar un puñado de fragmentos cuya discontinuidad los hace ilegibles o configurar «obras que se sabe que no son auténticas».

La «Oda marítima», al menos, no ofrece en este aspecto ninguna dificultad. El texto fue establecido de principio a fin por el autor. Es una de sus obras más conocidas. Existen varias traducciones francesas. Ha sido muchas veces recitada en público o representada en teatro. Yo he asistido personalmente a varias representaciones de la oda, adaptadas al francés por diferentes actores, como Richard Demarcy en París o Yves Gourmelon en distintas ciudades. El propio Pessoa, en 1916, la consideraba su obra maestra. En un proyecto de presentación de los «poetas sensacionistas», destinado a un público inglés, escribió: «La *Oda marítima*, que ocupa no menos de 22 páginas de *Orpheu*, es una auténtica maravilla de organización. Ningún regimiento alemán mostró nunca la disciplina interior de esta composición, a pesar de que, desde el punto de vista tipográfico, se la pueda considerar un ejemplo de negligencia futurista». Esta marejada aparentemente desordenada de elocuencia lírica, en versos libres, sigue un esquema establecido que, si creemos a Campos, es el de la oda griega, y más concretamente el utilizado por Píndaro y cuyo secreto había descubierto Milton, modelo del autor. Pero al leer la oda y, sobre todo, al escucharla, llegamos a pensar que se trata más bien de una composición musical. La oda se parece a uno de esos gigantescos movimientos típicos de las sinfonías tardorrománticas, las de Bruckner o Mahler, en las que la masa orquestal arrastra todo un patetismo, con una tonalidad a veces expresionista y a veces intimista. Contrariamente a la «Oda triunfal», empieza *pianissimo* y termina también *pianissimo*, con un tono meditativo tras violentos accesos y estridencias inauditas. Efectivamente, como la «Oda a la noche», es una meditación, no ya crepuscular o nocturna, sino matinal. Todo empieza poco después del alba, en un muelle del puerto de Lisboa donde el poeta gusta de pasear para penetrarse del ambien-

te de la «vida marítima» y soñar con viajes a lejanas tierras, barcos y marineros hechos a la mar. Ve a lo lejos un paquebote entrando en el estuario del Tajo, y ese navío, al acercarse, se convierte en el soporte de su meditación: una especie de sueño despierto en el que el dinamismo de la vida marítima quedará simbolizado por «una rueda» que «empieza a girar» dentro de él. Pero los sentimientos que le provoca este espectáculo y ese sueño son ambiguos, porque le traen «el misterio alegre y triste de quien llega y parte». El propio simbolismo del puerto, el navío y el mar es ambiguo, como todo lo que, a la vez, despierta y perturba (y, como veremos en *The Mad Fiddler*, todo lo que despierta perturba).

¡Ah, todo el muelle es una *saudade* de piedra!

[...]

¡Ah, quién sabe, ¿quién sabe
si no partí antaño, antes de mí,
de un muelle...?». ⁹

Toda la condición humana es cuestionada y, especialmente, el destino del pueblo portugués.

¡Ah, el Gran Muelle del que partimos en Navíos-Naciones!

¡El Gran Muelle Anterior, el eterno y divino!... ¹⁰

Poco a poco, en un lento *crescendo*, la voz del poeta se hace más vehemente. Enumera todas las imágenes que la idea de navegación evoca, y tras páginas y más páginas en que se suceden este tipo de imágenes diversas, vibrantes y coloridas, de toda clase de viajes, navíos y marineros, un nombre propio que surge en mitad de un verso orientará la meditación del poeta hacia otras imágenes, radicalmente diferentes, que representan otras formas de energía que la vida marítima infunde en quienes la viven.

⁹ FPA, pp. 32-34.

¹⁰ *Ídem*, p. 35.

Tú, marinero inglés, Jim Barns amigo, fuiste tú
quien me enseñó aquel grito antiquísimo, inglés...

[...]

Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-yyy...

Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-yyy...

[...]

Al pensar en esto —¡oh rabia!—, al pensar en eso —¡oh furia!—,
al pensar en esta estrechez de mi vida llena de ansiedades [...] irrumpe en mí silbando, sibilando, vertiginando,
el celo sombrío y sádico de la estridente vida marítima...¹¹.

Toda la parte central del poema es una serie de fantasmas contruidos en torno a la figura del «Gran Pirata», extraída de las lecturas de infancia, y en primer lugar, sin duda, de *La isla del tesoro*. Fantasmas a veces sádicos, a veces masoquistas, y a veces indistintamente sadomasoquistas. Cuando imagina los abordajes de navíos, el poeta se identifica con el propio pirata, con sus víctimas, con su mujer, que lo espera en un puerto; y la magia de todas estas imágenes de matanzas y violaciones le infunde finalmente el sentimiento de vivir una existencia violenta comparada con la cual la vida cotidiana le parece insoportablemente insulsa.

¡Ah, qué salvajismo el de este salvajismo! ¡A la mierda
toda vida como la nuestra, porque no es nada de eso! [...]
¡Dios! ¡Y que no pueda actuar de acuerdo con mi delirio!
¡Dios! ¡Y que siempre ande agarrado a las faldas de la civilización!
[...]
¡Ah, los piratas! ¡Los piratas! [...]
¡Humilladme y golpeadme! [...]
...¡oh mis señores! ¡Oh mis señores! [...]
¡Haced de mí algo así como un ser
arrastrado —¡oh placer, oh besado dolor!—
arrastrado por colas de caballos fustigados por vosotros...,
¡pero esto en la mar, en la mar, en la MA-A-A-AR!¹².

¹¹ FPA, pp. 40-41.

¹² *Ídem*, pp. 52-54.

Este grito, que identifica el orgasmo sadomasoquista con el universo marino, marca el clímax del poema. Durante un momento (unos quince versos), el poeta, atontado, sólo puede proferir onomatopeyas. Y es la brutal caída de la tensión, que lo devuelve a su estado, a su naturaleza, a su sentimentalidad y a su nostalgia. El tempo del poema se ralentiza, y se atenúa la intensidad de las sensaciones y del estilo. Mediante un repliegue de la memoria, parecido al de la «Oda triunfal» pero mucho más amplio, se recupera la infancia, que se identificará, a su vez, con la vida marítima y el grito del pirata.

Algo en mí ahora se rompe. En lo rojo ya es noche.
Tanto he sentido que no es posible continuar sintiendo. [...]
Resurge el pasado como si ese grito marítimo
fuera un aroma, una voz, el eco de una canción
venida para llamar en mi pasado
una felicidad que nunca volveré a tener

Era en la vieja casa sosegada, tan próxima a la ría...
(Las ventanas de mi cuarto, y las del comedor también,
daban, por encima de unas casas bajas, a la ría cercana,
al Tajo, a ese mismo Tajo, pero en otro punto, más abajo...)¹³.

El antiguo niño piensa en la vieja tía que le cantaba romances populares como la *Nau Catrineta*. Se reprocha su sensiblería, sus vanos lamentos y, «para salir de esta emoción», trata de evocar nuevamente «la canción del Gran Pirata». En principio la magia ya no funciona. De pronto, «aún más de pronto que la otra vez», resuena «la vieja voz del marinero inglés Jim Barns», convertida en la «Voz Absoluta», que lo llama y desaparece. Es el fin del fantasma y del sueño:

...y de pronto abro los ojos que no había cerrado. [...]
¡He aquí de nuevo el mundo real, tan bondadoso para con los nervios!

¹³ FPA, p. 55.

Helo aquí a esta hora mañanera, cuando entran los trasatlánticos que llegan temprano¹⁴.

De ahora en adelante, en tanto el navío antes atisbado en el horizonte se aproxima lentamente al puerto y deja de interesarle, el poeta mira por fin el mundo que lo rodea, ese mundo marítimo real, cercano, el de las mercancías, las máquinas, las compañías navieras y las agencias de viaje. Por fin ha amanecido. Los hombres ya están trabajando aquí y allá. Y todo ello es poético, los talleres, las oficinas, las cartas comerciales, las facturas:

Todo esto no sólo es humano y limpio, sino que también es bello [...] ¡Venir a decirme a mí que no hay poesía en el comercio, y en las oficinas! Vamos..., si entra por todos los poros... En este aire marino la respiro. [...]

... porque las facturas y las cartas comerciales son el principio de la historia y los navíos que llevan las mercancías por la mar eterna son el fin¹⁵.

Lo que ahora mira no es el barco que se acerca a puerto, ni el propio puerto, sino otro barco que, a su vez, zarpa y navega hacia alta mar, un viejo *tramp-steamer* que va, «pasando tranquilamente por donde estuvieron los veleros antaño», hacia Cardiff, Liverpool o Londres. Y este barco consigue emocionarle. Sigue con la mirada la silueta achaparrada del barcucho que se aleja y desaparece tras el horizonte.

En nada después, y sólo yo y mi tristeza
y la gran ciudad ahora a pleno sol
y la hora real y desnuda como un muelle sin navíos
y el lento girar de la grúa, como un compás que al girar
traza el semicírculo de no sé qué emoción
en el silencio conmovido de mi alma¹⁶.

* * *

¹⁴ FPA, p. 60.

¹⁵ *Ídem*, pp. 62-63.

¹⁶ *Ídem*, p. 65.

El hecho de que los actores que recitan o representan la «Oda marítima» puedan ofrecer interpretaciones muy diferentes se debe a que el propio texto puede hablarnos de distintas maneras según el sentido que le demos. Entre los numerosos comentarios que ha suscitado me quedaré con dos, contradictorios o quizá complementarios, pero en cualquier caso igualmente pertinentes y penetrantes. Se pueden resumir los dos puntos de vista diciendo que para José Gil la «Oda marítima» es el poema del *análisis de las sensaciones*, y para Eduardo Lourenço, el de la *culpabilización del deseo*.

Según José Gil, la «sensación de cosa mínima» que es, justo al principio, la vista del paquebote todavía lejano se irá descomponiendo en todos sus elementos a lo largo del poema. Este «movimiento de análisis» es doble. Su objeto es la distancia, que separa la sensación de la cosa, la sensación como realidad interior de la cosa como realidad exterior. Se trata, para el poeta, de encajar las cosas unas en otras para llegar a un «centro» infinito en el corazón de lo finito. Debe transformar un «infinito profundo» en un «infinito superficial», construyendo un «plan de coexistencia» de todas las sensaciones en que el yo se disuelve a favor del cuerpo, que se convierte en un «espacio de metamorfosis», un «cuerpo sintiente», a la vez «cuerpo de dolor», «cuerpo de placer» y «cuerpo de éxtasis». Todas las sensaciones se convierten en energía y se integran en una consciencia despreocupada de un sujeto único, convertido en «espacio abstracto» y en armonía con el mundo¹⁷.

Lo que interesa a Lourenço, tanto en la «Oda marítima» como ya, por otra parte, en la «Oda triunfal», es «el carácter pasivo de las imágenes a través de las cuales penetra una voluntad de autopunición verdaderamente trágica». Se pregunta cuál es la fuente del conflicto entre Eros y Thánatos, del cual la obra de Campos ofre-

¹⁷ *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, pp. 45-92.

ce una versión violenta y exacerbada, pero que se expande por todos los rincones de la poesía de Pessoa y cuya puesta en escena es el propio fenómeno heteronímico. «Algo misterioso y sin duda injusto hizo de él un extraño para el universo entero en su faz humana.» El secreto que lo mantiene amarrado hay que buscarlo evidentemente en su infancia perdida, prohibida. «Lo que lo separa de su infancia y convirtió ésta en un reino cerrado, por siempre inaccesible y ante el cual siempre se considerará culpable, indigno de acceder a él, es un gesto, un acto o una veleidad vinculados a su expresión erótica, gesto o acto que él nunca pudo integrar en la imagen inmortal de sí mismo.» Toda la literatura occidental, según Lourenço, se organiza en torno a dos temas: el amor, que domina el lirismo elegíaco, y el terror, que rige la epopeya y la tragedia. Pero la obra de Pessoa es «a la vez elegíaca y trágica. Su canto es manifestación del terror instalado en el centro del amor, acompañado por un esfuerzo sobrehumano para no sucumbir a su propio sortilegio»¹⁸.

* * *

«Saludo a Walt Whitman», donde Campos resarce su deuda con el poeta que contribuyó sin lugar a dudas a hacer de él lo que es, puede ser considerado como su arte poética. Ese gigantesco poema, del que sólo conocemos fragmentos sueltos, es ante todo un canto de liberación, cuyo tema central se plasma en la *obertura*.

¡Abrid ante mí las puertas!
¡Por fuerza he de pasar!
¿Contraseña? ¡Walt Whitman!
Pero no voy a daros contraseña.
Pasaré sin explicar.
Si es preciso forzaré las puertas.

¹⁸ PEA, p. 110.

Si: yo, cenceño y civilizado, forzaré las puertas,
porque en este momento no soy cenceño ni soy civilizado,
soy YO, un universo pensante en carne y hueso que ahora quiere pasar
y que por fuerza ha de pasar, ¡porque cuando quiero pasar soy Dios!¹⁹.

Esta reivindicación de una libertad soberana, expresada a gritos de un extremo al otro del poema, adquiere toda suerte de formas, se reviste de toda suerte de figuras y se expresa mediante toda suerte de imágenes: cabalgatas, saltos, piruetas, danzas y combates; todo lo que traduce esa «furia abstracta del cuerpo haciendo *maelströms* en el alma». Cuerpo que, al contrario que el de Pessoa, siempre aislado de su entorno, está ávido de contactos.

¡No quiero intervalos en el mundo!
¡Quiero la contigüidad penetrada y material de los objetos!
¡Quiero que los cuerpos físicos sean los unos de los otros, como lo son las almas...²⁰.

Cuerpo ofrecido en un «gozo masoquista de la vida». Cuerpo, en definitiva, y sobre todo, que es la vía de la identificación con el Todo.

He calls Walt:

¡Puerta hacia todo!
¡Puente hacia todo!
¡Camino hacia todo!²¹.

Esta vía supone la despersonalización. Es necesario, por así decirlo, distribuirse entre un gran número de personas.

Sentirlo todo de todas las maneras.
Sentirlo todo excesivamente,

¹⁹ FPA, p. 69.

²⁰ *Ídem*, p. 71.

²¹ *Ídem*, p. 72.

porque todas las cosas son, en verdad, excesivas,
y toda la realidad es un exceso, una violencia [...]
Cuanto más sienta, cuanto más sienta como varias personas...²².

El poema sigue con el mismo tono «excesivo», sin ruptura ni paréntesis ni retorno a las imágenes de la infancia, como en las otras dos odas. Campos, aunque no la concluyese, quiso manifestamente que esta invocación a su «gran camarada», que guía «la orgía báquica de sensaciones en libertad», sea digna de él, «cantor de los concretos absolutos [...] gran pederasta [...] ciclópeo y musculoso», cuya actitud ante el universo, ante cada brizna de hierba, cada piedra o cada hombre, «era la de una mujer». Nada de vano sentimentalismo, pues, en este «himno» a la vida vivida totalmente, violentamente, «vertiginosamente».

«Paso de las horas», otro enorme poema de la vida totalmente vivida, contiene a la vez la más ferviente profesión de fe «sensacionista» que podamos encontrar en Campos y las más conmovedoras confesiones de debilidad y fracaso. Claramente posterior a las cuatro grandes odas de 1914-1915 (sin duda, la parte principal fue escrita en 1916), anuncia ya en ciertos aspectos los poemas dolorosos del segundo Campos. Ya no se trata de un paréntesis más o menos largo que interrumpe el flujo torrencial de una palabra llena de sí misma, como en la «Oda triunfal» o la «Oda marítima». Todo el poema, que se plantea en principio como un elogio de la potencia y la velocidad, está carcomido por la duda y la inquietud.

La profesión de fe sensacionista suena, sin embargo, como una provocación:

Sentirlo todo de todas las maneras,
vivirlo todo por todos los lados,
ser una misma cosa de todos los modos posibles y al tiempo,
realizar en mí toda la humanidad de todos los momentos

²² FPA, pp. 159-160.

en un solo momento difuso, profuso, completo y lejano. [...]
Sentirlo todo de todas las maneras,
tener todas las opiniones,
ser sincero contradiciéndose a cada minuto...²³.

El resto del poema es, en gran parte, la interminable enumeración de todo aquello o todos aquellos con quienes el poeta coincide. Él es todo: la nodriza, el policía, el niño, el paisaje, la plaza, la taza, la carta, la ventana... En una suerte de cabalgata «panteísta» fantástica, recorre en su imaginación el universo entero; y ese dinamismo de su identificación con todo se expresa con un tipo de escritura automática que ya anuncia el surrealismo:

Rumor tráfico carro tren coches siento sol calle
aros cajones *trolley* tienda calle *vitrines* falda ojos
velozmente carriles carros fardos calle que se cruza calle...²⁴.

En este tono continúa la «cabalgata» de su «ser elástico», que es «un muelle, una aguja, trepidación».

Pero como contrapunto a este canto de alegría se oye, de un extremo al otro del poema, una queja, siempre la misma: el poeta se siente injustamente descolocado en el mundo, inadaptado, extranjero, y devana la letanía de todas las modalidades de esta dificultad de ser. Pero lo original, con respecto a la mayor parte de los textos anteriores, en los que se describe dicha dificultad, es que aquí intenta comprenderla. El poeta se plantea la cuestión esencial: conocer la respuesta explicaría el sentido de su obra y de su vida.

No sé si la vida es poco o demasiado para mí.
No sé si siento de más o de menos...²⁵.

²³ FPA, pp. 78 y 83.

²⁴ *Idem*, p. 91.

²⁵ *Idem*, p. 75.

Pero no hay respuesta. Campos sólo puede constatar los efectos de su enfermedad existencial, uno de los cuales es su arraigada «inhumanidad».

Hazme humano, oh noche, hazme fraterno y solícito.

Sólo humanitariamente es posible vivir.

Sólo amando a los hombres, a la acción, a la trivialidad del trabajo [...]

Sólo así, oh noche, ¡y yo nunca podré ser así!

[...]

No sé sentir, no sé ser humano, convivir

desde dentro del alma triste con los hombres mis hermanos en la tierra

[...]

Yo, que soy más hermano de un árbol que de un obrero,

que siento más el imaginado dolor del mar al azotar la playa

que el dolor real de los niños cuando son azotados...²⁶.

En toda la obra de Pessoa y de sus heterónimos encontramos declaraciones similares, que ciertos críticos han interpretado sesgadamente, como si se jactara de no amar a sus semejantes. Pero no es así: él sufre por ello. Le falta el sentido del «prójimo». Mucho más tarde, en diciembre de 1934, Campos, de vuelta de todo, escribirá un poema anecdótico, que es uno de los más sorprendentes de toda su producción. Cuenta que en el cuarto de un hotel encontró una Biblia en la mesilla de noche y, tras abrirla, sin duda al azar, leyó la Primera Epístola a los Corintios.

Leía a la luz de una vela súbitamente antiquísima

y se oía el gran mar de la emoción dentro de mí... [...]

«Si no tengo caridad»...

Y la soberana luz envía, desde lo alto de los siglos,

el gran mensaje que hace libre al alma...

«Si no tengo caridad»...

¡Dios mío, ¡y no tengo caridad!²⁷.

²⁶ FPA, pp. 77 y 83.

²⁷ *Ídem*, p. 149.

La «Oda marcial» testimonia sin embargo una sensibilidad por las desdichas de los hombres que parece desmentir su inhumanidad. La empezó el 2 de agosto de 1914, como resultado de la emoción que le inspiró el anuncio de la declaración de guerra, y nunca la terminó. Se conserva una docena de fragmentos breves que no son más que esbozos. Son suficientes para concluir que el poema, más cercano, por su tono, a la epopeya que cualquier otro de Pessoa, habría sido un elocuente manifiesto contra la guerra, único en su género en la literatura europea. Parece que el autor, sometido a otras obligaciones y comprometido con otras tareas, fue poco a poco perdiendo el interés en su proyecto. Más tarde tomará partido en el conflicto europeo, y se sentirá más cerca de Alemania que de Francia; y acabará olvidando su pasajero antimilitarismo: una de sus escasas obras publicadas en vida es *Defensa y justificación de la dictadura militar en Portugal*, escrita tras el golpe de Estado del 28 de mayo de 1926 que instaló a Salazar en el poder (de la que, a decir verdad, renegó). El poema empieza en sordina evocando un clamor de clarines en la noche.

Clarines en la noche,
clarines en la noche, clarines de repente distintos en la noche...
(¿Y el rumor lejano de cabalgata, cabalgata, cabalgata?).

Y entonces aparecen figuras míticas: valquirias, brujas y amazonas que galopan a lomos de sus caballos.

Vienen del fondo del mundo,
vienen del abismo de las cosas,
vienen de donde parten las leyes que rigen el universo;
vienen de donde la injusticia viene a abatirse sobre los seres,
vienen de donde se ve la inutilidad del amor y el deseo,
y donde la guerra y el mal son el anverso y el reverso del mundo...

Después de esta visión apocalíptica, el poeta recupera la memoria histórica, la memoria de las batallas de antaño. Luego ima-

gina los desastres de la guerra, sus víctimas inocentes. Y opta por asumir la responsabilidad de todas las matanzas.

Cristo absurdo de la expiación de todos los crímenes y todas las violencias, llevo yerta la cruz dentro de mí, y me abrasa y desgarras, y todo me duele en el alma, extensa como un Universo...²⁸.

Otro fragmento de la oda recientemente recuperado tiene un tono que es extraño en Campos y en Pessoa, quienes a menudo, por falta de «caridad», se muestran poco sensibles ante la injusticia social:

Si arranco brutalmente
el bocado de pan de un niño pobre,
¿dónde podré hallar justicia en el mundo,
dónde podré ocultarme para escapar a los ojos del rostro
invisible que atisba entre las estrellas,
cuando el corazón ve por los ojos la misteriosa mirada del universo?

El último fragmento conocido termina con una meditación angustiada sobre la realidad concreta de la guerra, opuesta a la abstracción de la idea de la guerra en política. Lo que está en juego, a fin de cuentas, es el cuerpo humano, cuyas heridas y sufrimientos no puede representarse el poeta sin estremecerse, asaltado por un miedo metafísico.

El cuerpo... Y los otros cuerpos parecidos,
la muerte... Y lo contrario de todo esto es la vida...
Me duele el alma y no comprendo...
Me apena creer que ello existe...
Pálido y turbado, me quedo desconcertado, y sufro.

* * *

²⁸ FPA, p. 167.

La última de las grandes odas de 1914-1916, titulada «Partida», es también una serie de esbozos fragmentarios cuya yuxtaposición, sin embargo, da una idea de lo que habría sido este gran poema de la Muerte. Campos retomará el tema más tarde, en 1927, en una «Oda a la Muerte» de la que apenas escribió dos o tres páginas en forma de invocación a su maestro Caeiro, a quien el poeta se dirige asimismo en «Partida».

Trata de imaginar lo que será la experiencia de la muerte, cuando «la causa esté definitivamente juzgada / sin tribunal de apelación». Se pregunta cómo franqueará el umbral y qué hallará del otro lado, si es que hay otro lado de la vida. Y su meditación despliega sus imágenes, suntuosas o familiares, con un tono de ardiente serenidad.

Yo, complejo y numeroso,
yo, excesivo y sucesivo,
yo, que desembarqué en todos los puertos del alma,
yo, el creador de *Weltanschauungen*,
¿moriré entonces así? No: el universo es grande
y todo puede volver en él [...]
Habrá al principio
una grave aceleración de las sensaciones,
con patinazos en las rutas de la consciencia
[...]
Entremos en la muerte con alegría. Se acabó
la obligación de vestirse, lavarse,
tener que razonar, simular, cuidar las maneras,
tener riñones, hígado, pulmones, bronquios, dientes,
todo lo que provoca enfermedad y sufrimiento
(a la mierda todo eso)
[...]
Mi cuerpo es mi ropa interior. ¿Qué me importa
que sea una basura enterrada en la tumba
y devorada por los gusanos?
Soy Yo.
He muerto, ¡viva Yo!

[...]
Me vestiré de estrellas para disfrazarme
y llevaré un sol como sombrero de paja
en el gran carnaval de ultratumba...

Los versos más bellos de la oda son quizá aquellos en que el poeta canta al amor más fuerte que la muerte:

Mi perdido amor, ya no te lloro, ¡porque no te he perdido!
Porque si te puedo perder en la calle, no te puedo perder en el ser,
puesto que el ser es el mismo en ti y en mí.

Y el último fragmento, sin duda posterior —el único de todo el poema conocido hasta fecha reciente—, es una especie de testamento provocador, muy característico de Campos:

Desplegado ante el conjunto ficticio de los cielos constelados,
el esplendor del sentido inexistente de la vida...

¡Tocad en la kermesse mi propia marcha fúnebre!
Quiero terminar sin preocuparme por las consecuencias...
Quiero ir hacia la muerte como a una fiesta en el ocaso²⁹.

²⁹ O, IV, p. 277.

Poética de la inteligencia
(1914-1915)

Pessoa se reconocía como discípulo de Caeiro y como el teórico del «sensacionismo»; construyó en 1914 un sistema muy distinto e incluso, en cierto sentido, diametralmente opuesto. Lo puso en práctica, de creer lo que dice, el 8 de marzo, antes de comentarlo extensamente en ensayos posteriores. *Lluvia oblicua* se parece en ciertos aspectos a los poemas «paulistas» del período precedente pero exhibe también notables diferencias. Las impresiones, en lugar de ser voluntariamente vagas, brumosas, son de una extrema nitidez. Y, sobre todo, las escenas descritas se magnifican: cada detalle se duplica, pues se ve y se siente a la vez desde fuera y desde dentro, a pesar de que la sucesión de los planos que se recorren introduce en el texto un principio de incoherencia clara, por decirlo de algún modo. Se advierte, a la hora de elegir la representación de formas o colores, la influencia del «sensacionismo», pero de un sensacionismo abstracto que sistemáticamente filtra las sensaciones por medio de la inteligencia. El modelo del «interseccionismo» es, evidentemente, el cubismo, que Pessoa descubrió gracias a Sá-Carneiro.

El primer poema de *Lluvia oblicua*, escrito, como toda la serie, en verso libre, evoca la imagen de un puerto de mar del que se destaca un camino bordeado de árboles; el segundo, una iglesia

bajo la lluvia, vista a la vez por dentro desde la nave y por fuera desde la carretera: «La misa es un automóvil que pasa...»; el tercero, «la Gran Esfinge de Egipto», a orillas del desierto, cerca de El Cairo, junto a las pirámides, y transparentándose en la hoja de papel del poeta; el cuarto, una escena en Andalucía, igualmente doble; el quinto, un tiovivo y un grupo de muchachas; por fin, el sexto, un director de orquesta en la ópera y un jinete, extraídos de recuerdos infantiles, se confunden en un solo personaje fantasmal.

Pessoa extrae el interseccionismo del sensacionismo, pues aquél, según dice, es sólo un caso particular de éste. «El sensacionismo [...] pretende realizar en el arte la descomposición de la realidad en sus elementos geométricos psíquicos [...]. El interseccionismo [es] el sensacionismo que toma consciencia del hecho de que toda sensación es en realidad una mezcla de muchas sensaciones...»¹. Se puede seguir la evolución del pensamiento interseccionista de Pessoa por su correspondencia con su amigo Côrtes-Rodrigues. El 4 de octubre de 1914 le hace partícipe de su decisión de intentar la difusión de la nueva estética no ya, como había proyectado en un principio, mediante la creación de una nueva revista, sino por la edición de una *Antología del interseccionismo*, que reunirá textos de sus amigos Sá-Carneiro, A. P. Guisado y Côrtes-Rodrigues, de Álvaro de Campos (al que le será atribuida, en este caso, *Lluvia oblicua*) y, desde luego, del propio Pessoa. El 19 de octubre, a causa de la guerra, propone postergar la publicación de la antología hasta que impere la paz, porque, según dice, se trata de una empresa específicamente europea. Pero el 21 de noviembre advierte por sí mismo el trabajo de profundización que se ha operado en él y que lo va a desviar del vano deseo de gloria, de los oropeles vanguardistas, del placer de la provocación y del arte poético considerado como un juego. Este texto marca una nueva orientación en su vida, que anuncia otras.

¹ FPP, p. 177; O, VII, pp. 71-72.

«Hoy, en cuanto tomé, de una vez por todas, la decisión de ser Yo, de vivir a la altura de mi vocación y, en consecuencia, de rechazar toda idea de *propaganda* [...], entonces, de golpe, volví a mí mismo, de vuelta por fin de mi viaje de impresiones entre los otros, en plena posesión de mi talento y divinamente consciente de mi misión [...]. Actitud por actitud, eso vale tanto como adoptar la postura más noble, más elevada, más serena. *Postura por postura*, eso vale tanto como adoptar la que me hace ser lo que soy.

Nada de desafíos lanzados a los patanes, nada de girándulas que provoquen la cólera o la carcajada de los inferiores. El ser superior no tiene por qué disfrazarse de payaso; sus únicas vestimentas son su silencio y su renuncia.

Ha desaparecido la última huella de la influencia ejercida por el prójimo sobre mi carácter [...]. He reconocido —sintiendo que yo podía e iba a refrenar ese deseo intenso y pueril de “lanzar” el interseccionismo—, he reconocido así mi plena y tranquila posesión de mí mismo.

Hoy un relámpago me ha deslumbrado de lucidez. He nacido»².

El mes de diciembre de 1914 es para él, de principio a fin, «una noche de tormenta». Esta crisis intelectual, moral y espiritual no es la primera ni será la última. Pessoa estará siempre sometido a cuestionamientos de este tipo. Pero éste adquiere un cariz diferente. Hasta el 19 de enero de 1915 no hallará la «serenidad» y la «energía» suficientes para escribir una nueva carta a Côrtes-Rodrigues, que es a la vez una confesión y una profesión de fe. Reconoce haberse equivocado, haber pretendido deslumbrar, «querer *sorprender*». Pero cada día tiene más consciencia de «la misión religiosa y terrible» que ha recibido de Dios «a la vez que el propio talento». Su deber es «ejercer una acción sobre la humanidad, contribuir con todas las fuerzas a la civilización». Su idea del arte, an-

² O, VII, p. 167.

tes «puramente estética», es ahora más elevada y exige la perfección.

«Ya no despierta mi entusiasmo la idea de promover el interseccionismo [...]. Si me decido a promover esta *semibroma*, ya nunca será la *cuasibroma* que habría podido ser, sino una cosa muy distinta.» Compara estos vanos ejercicios de estilo con su producción heteronímica, que es una labor seria y con la cual se compromete vivamente. A su lado, «los poemas *paulistas* no son serios, no más serios de lo que sería el *Manifiesto* interseccionista [...]. Ante todas estas composiciones literarias, mi actitud con respecto al público es la de un payaso...»³.

Jubila entonces todos esos juegos poéticos que son una continuación de las influencias y las experiencias de su juventud. El descubrimiento del «día triunfal» y la avalancha de poemas escritos por Caeiro, Reis y Campos han cambiado también por completo, por un choque de rechazo, al ortónimo Pessoa. Abortado el interseccionismo, se va a construir una nueva personalidad «ortónima», digna de dar la réplica a sus compañeros heterónimos en este otro Gran Juego, toda esta «literatura [...] *dramáticamente escrita*», a la vez «experimentada en la persona del otro» y hondamente «sincera». Este nuevo Pessoa ortónimo es alguien cuya voz pura y ardiente se dejará oír en lo sucesivo en las elegías destinadas a *Cancionero*, cuyo espíritu he definido como lirismo crítico.

* * *

Dos textos en verso de este período (1914-1915) testimonian con brillantez la evolución del poeta ortónimo. La serie de catorce sonetos llamada *Pasos de la Cruz* lleva todavía la impronta del «paulismo» de 1913 y del interseccionismo de 1914, pero ya anuncia los poemas esotéricos posteriores y, en sus mejores mo-

³ O, VII, pp. 145 y 147.

mentos, es característica de la poética de la inteligencia que dominará todo el *Cancionero*. Es verdad que hay un cierto exceso de imágenes barrocas, de «borroso violeta sobre los arroyos», de «capiteles de luz», dagas, joyas, sedas, etc. Se advierte demasiado la influencia de Sá-Carneiro. Pero hay hallazgos que resultan admirables. En la primera estación, las imágenes son «llamadas en el camino de mi disonancia», lo que define perfectamente la búsqueda característica de Pessoa en esos años inciertos. En el cuarto soneto, el poeta, dirigiéndose a una mujer músico, le dice, traicionando la ambigüedad de su deseo:

¡Oh tocadora de arpa, si besara
tu gesto sin besar tus manos,
y besándolo bajara por arcanos
del sueño hasta que lo encontrara

tornado un Puro-Gesto!...

El sexto, que retoma el tema del primero (la disimilitud), desarrolla también el de la vida anterior:

Tal vez antaño fui, no Boabdil
sino en el camino su postrer mirada
hacia el perdido bulto de Granada...

Los sonetos X y XI sugieren la situación del individuo sometido a unas fuerzas que lo desbordan:

Me llegó desde lo alto del infinito
esta vida... (Soneto X)

No, no soy yo quien describe. Soy la tela
y una mano oculta da color a alguien en mí... (Soneto XI)

El soneto XIII contiene algunos de los versos más conocidos de Pessoa sobre la naturaleza de la «misión» del poeta:

Emisario de un rey que no puede conocerse
cumpló lejanas instrucciones informes...
Ignoro si el rey que me envía existe.
Entonces, mi misión será el olvido de mi misión,
y mi orgullo, el desierto donde estoy dentro de mí...⁴.

Los sonetos de *Pasos de la Cruz*, que Pessoa compuso escalonadamente a lo largo de varios meses, nos muestran al poeta aún desgarrado entre el ayer y el mañana. Al contrario, en el poema «La segadora» el cambio ya se ha producido; toda la turbiedad de la imagería barroca ha desaparecido. El poeta, al borde de un campo, en verano, ve a una pobre campesina segando. La muchacha canta, y se siente feliz, porque es simple. Y el poeta siente al mismo tiempo envidia de su alegría y compasión por su simpleza, que le impide gozar plenamente, con conocimiento de causa.

¡Ah, poder ser tú, siendo yo!
¡Tener tu alegre inconsciencia
y la consciencia de ello!...⁵.

Ningún otro ejemplo en toda la obra de Pessoa resume mejor que esos tres versos la tragedia íntima que lo desgarró. Pessoa está muy orgulloso de ella. Dice a Côrtes-Rodrigues que «se ama por haberlos escrito». Este poema es asimismo uno de los primeros textos suyos traducidos al francés, obra de Armand Guibert en 1942. Habían aparecido en una revista, en portugués, en 1916.

Tal vez podría afirmarse que si cada uno de los poetas heterónimos, sobre todo Caeiro y Reis, encarna y expresa una parte del ser de Pessoa desgarrado por postulaciones opuestas, el poeta ortónimo encarna el desgarró en sí mismo. Tampoco el tono constante de su poesía elegíaca es la felicidad ficticia de Caeiro, ni la serenidad afectada de Reis, ni mucho menos la alegría, jalonada por arranques de

⁴ FPP, pp. 45-46; O, I, pp. 236-243.

⁵ FPP, p. 55.

desesperación, de Campos, sino una forma de melancolía inquieta y sin embargo apacible, no exenta tampoco de su parte de ficción y afectación. Para ser la palabra del poeta que se expresa en principio sin máscara, no dice necesariamente la verdad desnuda. No pretende, como la de los románticos, ser pura y simple confesión. Es estudiada, rebuscada, quizá falseada. Hasta en los poemas de 1914, que carecen de la sutileza de los que pretenderá reunir más tarde en *Cancionero*, se descubren innumerables ejemplos de efectos que traducen la experiencia de la consciencia desdoblada: ya experimenta la saudade del instante presente, en el momento de vivirlo; oye «una voz que lo llama», que no sabe de dónde viene y que «se oculta en él»; siente «su alma distante» de no sabe qué, etc.

Este desdoblamiento de la consciencia, ligado a la saudade, no carece de ejemplos en la poesía portuguesa. Helder Macedo, profesor en el King's College de Londres, ha establecido comparaciones esclarecedoras entre la ambigüedad del universo pessoano y la del novelista y poeta bucólico del Renacimiento Bernardim Ribeiro (1482-1522), cuya obra maestra, *Menina e moça* (*Niña y moza*), lleva como subtítulo *Livro das saudades* (*Nostalgias*). Cita estos versos, que casi podrían ser de Pessoa:

Entre yo y yo mismo
no sé qué se alza
que soy a tal punto mi enemigo...
De mí he hecho un extranjero,
entre cuita y cuita...

El poeta antes «interseccionista» se incorpora seguramente a esta larga tradición de una poesía surcada de inquietud, aun cuando, con *Orpheu*, tratará momentáneamente de abrir vías radicalmente nuevas. La poesía elegíaca de *Cancionero* permanecerá fiel hasta el fin a este clima brumoso y doloroso que es el de Ribeiro, del fado popular y de la poesía romántica portuguesa. Una de las originalidades de Pessoa consistirá en elaborar, con una incomparable lucidez, la teoría de este lirismo crítico.

Se han descubierto notas de 1914, sin duda destinadas a un ensayo de estética. Lo esencial de lo que será su arte poética ya aparece esbozado en dichas notas:

«El arte es la representación nítida de una impresión falsa. (La representación nítida de una impresión exacta se llama ciencia.)

El proceso artístico consiste en relatar esta falsa impresión de tal suerte que parezca absolutamente natural y verdadera [...].

La sinceridad es el gran obstáculo que el artista debe vencer. Sólo una constante disciplina, un entrenamiento para no sentir las cosas más que literariamente, pueden elevar al espíritu a esa cumbre [...].

Toda la materia del arte reposa en una abstracción: la escultura, por ejemplo, desdeña el movimiento y el color; la pintura desdeña la tercera dimensión y, en consecuencia, el movimiento; la música desdeña todo lo que no es sonido: la poesía se basa en la palabra, que es la suprema abstracción [...]. El arte, en consecuencia, teniendo siempre por fundamento una abstracción de la realidad, trata de recuperarla idealizándola. La necesidad de idealizar es proporcional a la abstracción de su materia. Y la mayor de las artes es aquella que precisa mayor idealización»⁶.

Nunca dejará de reflexionar sobre los problemas de la creación poética. Esta labor de teórico desembocará más tarde en el ensayo sobre la *Poesía lírica*, de 1924, en el que los «cuatro grados» del lirismo son clasificados por orden creciente de intelectualización; y en la carta a Miguel Torga, de 1930, en la que explica en qué consiste el «trabajo intelectual» del poeta: «intelectualización de la sensación», seguida de una «reflexión crítica sobre esta intelectualización»; y, finalmente, en el poema «Autopsicografía», de 1931, su verdadera arte poética, que define la creación poética como una actividad que consiste en «fingir» sentimientos, incluidos los que se experimentan realmente.

⁶ O, VII, pp. 86-87.

Los de Orpheu (1915)

«Nosotros, los de *Orpheu*» es el título de un breve artículo publicado por Pessoa en la revista de Almada Negreiros en octubre de 1935, algunas semanas antes de su muerte, para conmemorar la aventura literaria y artística vivida veinte años antes con un grupo de amigos. *Orpheu* marca la época más intensa de su carrera de escritor, y representa el único momento en que escribe y actúa como un literato profesional. Es a *Orpheu* lo que Victor Hugo había sido para el cenáculo romántico de 1830, lo que André Breton será para el grupo surrealista de 1924: el guía, el inspirador y, en ocasiones, el censor.

Ya hemos visto que el grupo del que Pessoa fue alma se había formado en 1912, pero estuvo disperso y fluctuante mucho tiempo. La idea de crear una revista para defender e ilustrar los valores estéticos de la modernidad debió de ocurrírsele muy pronto, pero no cobró cuerpo hasta finales del verano o comienzos del otoño de 1914, cuando varios de sus amigos, que residían en el extranjero, se reunieron en Lisboa. Su cuartel general era La Brasileira del Chiado, ese café en cuya terraza se puede hoy tomar algo en compañía de un Pessoa de bronce y tamaño natural. El proyecto de revista, eclipsado momentáneamente por el de una *Antología del interseccionismo*, se concretará enseguida. Se definieron el con-

tenido, la orientación, la forma y las modalidades de financiación. Se planteó cómo llamarla: ¿*Contemporânea*, lo que hacía hincapié en su vocación modernista; *Lusitania*, puesto que se trataba de una revista en lengua portuguesa, común a la antigua metrópoli y a Brasil, donde también se asistía a un movimiento de renovación cultural; o *Europa*, para subrayar el cosmopolitismo de sus fundadores, que quieren desterrar el «provincianismo» en que está sumida la cultura nacional? Fue probablemente el propio Pessoa quien propuso el nombre de *Orpheu*. Este patronazgo del héroe tracio tiene varias connotaciones más o menos evidentes. Orfeo encarna el poder de la poesía lírica (domestica las bestias salvajes con su canto), el descenso a los infiernos del psiquismo, la herida amorosa, la búsqueda del absoluto (el vellocino de oro), pero sobre todo, quizá, la institución de los misterios: sobre el modelo del orfismo griego, los fundadores de la revista subrayan el carácter iniciático y cerrado de su cenáculo.

¿Quiénes son esos jóvenes que parten así, en compañía de Pessoa, al asalto de la cultura imperante, rompiendo a la vez con el movimiento del «renacimiento portugués», del cual, sin embargo, salieron casi todos ellos? A excepción de Angelo de Lima, pieza decorativa del grupo, son jovencísimos: el mayor es Raúl Leal (veintiocho años), y el benjamín, António Ferro (diecinueve), que no publica en la revista pero desempeña labores de gerente. Si nos atenemos a la lista de los colaboradores de los dos primeros números, los únicos que llegaron a imprimirse y distribuirse, obtenemos una docena de nombres de escritores (Pessoa cuenta por dos, ya que Álvaro de Campos figura en el sumario con su nombre), a los que deben añadirse algunos pintores. Como más tarde hará el surrealismo, el modernismo de *Orpheu* integra las artes plásticas. En el grupo no hay mujeres. El único nombre femenino (figura en el sumario del número 2) es el correspondiente a un seudónimo de Côrtes-Rodrigues.

Parece que las decisiones más importantes fueron tomadas en septiembre u octubre de 1914 por el núcleo central formado por

los amigos de Pessoa ya mencionados, que regresan en ese momento del extranjero. En primer lugar, Sá-Carneiro, que retorna de París. Su contribución a la obra común, además de su talento y sus ideas, tan brillantes como las de Pessoa, es su experiencia de la vida intelectual y artística parisina. Admira a Apollinaire, a Max Jacob, a Picasso, aunque parece que no los frecuentó, dado que era demasiado tímido y salvaje. Con él viene Santa Rita Pintor. En París, donde ha cursado sus estudios gracias a una beca del gobierno portugués, se relacionó con los futuristas y se unió a su movimiento, que concuerda con su temperamento exaltado. Aseguró haber recibido personalmente el encargo de Marinetti de fundar un futurismo portugués, lo que acabará haciendo dos años más tarde.

Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971), originario de las Azores, como la madre de Pessoa, es sin duda, después de Sá-Carneiro, el miembro del grupo más cercano a él, aunque no exista entre ambos una verdadera familiaridad. En verdad, Pessoa nunca mantuvo un trato familiar con nadie. Como Côrtes-Rodrigues residía la mayor parte del tiempo en la isla de San Miguel, los dos jóvenes mantuvieron una correspondencia que, sin alcanzar la importancia de la que sostenía con Sá-Carneiro, no es desdeñable. Ya hemos tenido ocasión de comentar que Côrtes-Rodrigues es uno de sus principales confidentes en esa época, sobre todo en los momentos críticos, cuando, por efecto de la depresión, ya no puede soportar a nadie. Pessoa tiene suficiente confianza en su amigo como para pedirle un préstamo de dinero en noviembre de 1914 y como para aceptar su negativa sin avergonzarse. La carta en que le pide ayuda es conmovedora. En ese momento se siente acabado. «Ya no soy yo. Soy un fragmento de mí mismo que se conserva en un museo abandonado [...]. Por piedad, escríbeme [...]. Estoy sumido en una infinita desolación.» Es necesario añadir que su tía Anica se ha marchado con el resto de la familia y Pessoa tuvo que dejar el piso donde habitaban ambos para instalarse, una vez más, en un cuarto amueblado. En la misma carta del 19 de abril le confía a Côrtes-Rodrigues las dificultades con que tropieza para

escribir *Libro del desasosiego* y formula una frase que se hizo famosa: «No son más que fragmentos, fragmentos, fragmentos»¹. Quiere involucrar a su amigo en la elaboración de los sucesivos números de *Orpheu*, aunque no se haga demasiadas ilusiones sobre su talento literario, mucho menos deslumbrante que el de Sá-Carneiro o Almada Negreiros.

Entre quienes se reúnen en Lisboa a finales del verano para fundar la revista, el joven Luís de Montalvor (1891-1947) desempeña un papel esencial. Su nombre, seudónimo de Luís da Silva Ramos, quedará asociado para siempre al destino de la obra de Pessoa que él contribuirá a salvar del olvido, tras la muerte del escritor, más aún que Gaspar Simões o Casais Monteiro. Cuando llega a Lisboa en 1914, procedente de Río de Janeiro, donde es secretario de embajada, tiene ya una idea precisa de lo que debe hacerse para que el proyecto de creación de una revista lusobrasileña, portadora de los valores de la modernidad, salga adelante. No es un escritor comparable a algunos de sus amigos del grupo, pero es, con mucho, el más emprendedor y resolutivo de todos. Es un hombre de acción. Él será quien se encargue de recopilar, en pocas semanas, los textos de los colaboradores, de garantizar la financiación de la revista y de supervisar la impresión del primer número. Pessoa llega incluso a confiarle la redacción del editorial. Es pues él el que definirá, con un estilo alambicado y permitiéndose muchas licencias sintácticas, la orientación del grupo, haciendo hincapié en su carácter novedoso. Pessoa, en su nota del 21 de noviembre de 1914 y en su carta del 19 de enero de 1915 a Côrtes-Rodrigues, ya citadas, había tomado la decisión de apartarse de la «plebeya socialización» de su persona y de su arte. La palabra clave del texto de Montalvor es *exilio*. «*Orpheu* es un exilio de temperamentos artísticos que buscan la Belleza como un secreto o un tormento [...]. Nuestra ambición es formar un conjunto limitado

¹ PP, p. 133.

de revelaciones en el orden del pensamiento o del arte que, siguiendo este principio aristocrático, encuentren en *Orpheu* ese ideal esotérico, *tan nuestro*, de sentirnos y conocernos...»

Cabe sorprenderse ante el hecho de que Pessoa, que ama tanto la lengua portuguesa, haya tolerado eso que Gaspar Simões considera un «galimatías». Pero incluso éste debe tener un sentido. El «modernismo» de 1915 se presenta, de entrada, como el caso de los *happy few*, una ruptura con el academicismo y el populismo dominantes. Imagino la sonrisa socarrona del jefe de la nueva escuela literaria al presentar al público, antes que el resto del contenido de la revista, este editorial tan incomprensible como si estuviera escrito en otro idioma. El texto de Montalvor es la máscara de *Orpheu*.

Alfredo Guisado (1891-1976), medio siglo más tarde, y siendo ya viejo, publicó una edición retrospectiva de su obra poética con el significativo título de *Tiempos de «Orpheu»*. De origen gallego, periodista y político, era también propietario de un restaurante donde se reunían «los de *Orpheu*». Fue él quien, mucho antes de la muerte de Pessoa, encargó a Almada Negreiros el gran retrato del Poeta sentado junto a la mesa de un café, el más conocido de todos los suyos. Los *Sonetos* que entregó en 1915 a Pessoa para el primer número de la revista se inscriben en la tradición simbolista y decadente, «saudosista» y «paulista». Impresiones vagas, muchos puntos suspensivos y oraciones sin verbo, a lo que hay que añadir, como dice irónicamente Crespo, «una princesa loca, noches de Egipto, momias cansadas, pavos reales, altares paganos, una Salomé que danza y otra que muere», etc. Nada de esto impide a Pessoa comunicarle a Côrtes-Rodrigues que Guisado acaba de componer unos «versos de una belleza deslumbrante».

Ronald de Carvalho (1893-1935), joven poeta brasileño, amigo de Montalvor, representa el tipo de belleza melancólica, al menos a juzgar por el retrato que figura en la *Fotobiografía*. Quizá fue

suya la idea original de hacer *Orpheu*. Fue designado codirector brasileño de la publicación, mientras que Montalvor era el director portugués. De hecho hizo de corresponsal permanente en Río de Janeiro. Compartía las ideas de su amigo. El otro brasileño del grupo, Eduardo Guimarães, presenta el mismo «aristocratismo mallarmeano», tal y como lo definió Gaspar Simões.

Si Côrtes-Rodrigues, Montalvor, Guisado y Carvalho encarnan la tradición «órfica» en su aspecto altivo, idealista y profético, otros miembros del grupo representan su lado orgiástico. Sin duda Pessoa deseaba que al lado de unos burguesitos prudentes hubiera algunos energúmenos dispuestos a dar escándalo y dotados para ello. Raúl Leal (1886-1964), un polemista homosexual provocador, ocultista, intentará suicidarse en 1917, después de haber dilapidado en pocos meses la fortuna que heredó de sus padres. Escribió sobre todo en francés. Guilherme de Santa Rita (1889-1918), que firmaba Santa Rita Pintor (aunque no pintara más de lo que escribía), es el más extravagante de toda la pandilla. Un día le contó a Sá-Carneiro que no era hijo de la que pasaba por ser su madre, porque al nacer le habían cambiado por otro niño. Charlatán, perezoso e insolente, histriónico, mitómano, presuntamente monárquico, un día se enemistó fatalmente con Pessoa. Basta verlo en la *Fotobiografía*, vestido de payaso, para advertir la distancia que separaba a ambos. Volveremos a toparnos con él en el episodio futurista que seguirá a la muerte de *Orpheu*.

Santa Rita es el más atormentado de cuantos rodean a Pessoa; pero el más inquietante, el más proclive de todos los participantes en esta aventura a promover el escándalo es Angelo de Lima (1872-1922). Estaba internado en el manicomio de Rilhafoles, en Lisboa. Era mucho mayor que los demás, y había participado en una expedición militar en África, donde enloqueció. Escribía unos poemas perfectamente estructurados, correctos, con muchas imágenes «arqueológicas y místicas», según dice Crespo. Es comprensible que Pessoa aceptase a un colaborador procedente de un uni-

verso que él mismo era consciente de estar bordeando constantemente.

Dos personajes, de entre «los de *Orpheu*», se sitúan por encima de la media por la fuerza de su talento y la importancia de su obra. Ya he evocado la enigmática personalidad de Mário de Sá-Carneiro. Bastará con añadir algunas precisiones cronológicas. Tras la declaración de guerra, abandonó París. Pasó una breve temporada en Barcelona, donde descubrió la Sagrada Familia de Gaudí, que le pareció un monumento «paulista», y regresó a Portugal. Allí se establece en la quinta familiar de Camarate, y sólo de vez en cuando viaja a Lisboa. Siguió manteniendo un contacto con Pessoa, sobre todo epistolar. Lee y escribe muchísimo. Se sabe que en 1914 había publicado ya una recopilación de poemas, *Dispersión*, y un relato, *La confesión de Lúcio*. Prepara febrilmente un nuevo libro de poesía, *Indicios de oro*, que no se editó en vida de su autor, y la colección de relatos *Cielo de fuego*, que salió en abril de 1915, algunas semanas después que el primer número de *Orpheu*. Durante aquella primavera, el joven escritor, a quien todos sus amigos creen destinado a un brillante porvenir, duda de sí, se inquieta y da muestras de nerviosismo. No se halla bien en ninguna parte, y en julio regresa secretamente a París, a pesar de la guerra. Sólo Pessoa conoce el hecho; sin duda se produjo un acontecimiento grave que afectó a su vida privada, pero eso es algo que ya nunca sabremos.

José de Almada Negreiros (1893-1970), poeta, novelista, dramaturgo, ensayista, crítico de arte, coreógrafo, pero sobre todo pintor y dibujante, el benjamín del grupo junto con Carvalho y António Ferro, es un artista de inteligencia extraordinariamente fértil; Pessoa se inclinaba ante su «poliaptitud». He dicho en alguna ocasión que me recuerda a un Cocteau más viril o a un Picasso más vehemente, menos concentrado. Como se verá, sus obras más provocativas no pudieron salir en *Orpheu* debido a las circunstancias. Paradójicamente, el texto más escandaloso, «Escena

del odio», «poema sociosexual lleno de ruido y de furor», como lo definió el crítico José Augusto França, no se publicó hasta cuarenta años más tarde, cuando se había convertido en un personaje oficial, un poco como Marinetti en Italia. Entretanto se convertirá, junto con Santa Rita pero infinitamente más dotado que éste, en el héroe del futurismo; escribirá unas cuantas obras maestras. Del período de *Orpheu* (1915) data su relato más brillante, *Nombre de guerra*, que no se llegó a publicar hasta 1938. El texto, escrito en cursiva, estructurado en sesenta y cuatro capítulos muy breves pero con títulos muy largos, como los de las novelas picarescas, y en el que el autor interviene continuamente, a la manera de Sterne, cuenta con aparente ligereza el paso de su personaje de la adolescencia a la madurez, hecho que cambia su relación con los otros, con el mundo, con el tiempo, con el amor, consigo mismo y con la idea que construye su propia identidad. El «nombre de guerra» que da título a la obra es el seudónimo de la heroína, una joven prostituta.

Cuando lo conocí, algunos años antes de su muerte, Almada era un señor viejecito cargado de honores, leyenda viva de tiempos de «los de *Orpheu*». Pero quizá se sentía secretamente decepcionado al considerar que su más glorioso título, a juicio de sus compatriotas, era el retrato que había hecho de Pessoa, su compañero y maestro. Me he referido ya a este cuadro, convertido también en leyenda. De hecho pintó dos veces el mismo retrato, la primera en 1934, en vida del poeta, a petición de Alfredo Guisado para colocarlo en su restaurante del Rossio, y la segunda en 1964. Yo mismo confundo estas dos figuras simétricas, que están en el Centro de Arte Moderno de la Fundación Gulbenkian y en la Casa de Fernando Pessoa, respectivamente, aunque en una el modelo tenga el rostro vuelto hacia la izquierda y en la otra hacia la derecha. Es un cuadro de grandes dimensiones. Pessoa aparece vestido de negro, sobre un fondo rojo y amarillo, tocado con un sombrero igualmente negro, sosteniendo un cigarrillo entre los dedos y sentado a una mesa en la que aparecen una estilográfica, una hoja de

papel, una taza de café y los dos volúmenes de la revista *Orpheu*. Así es como Almada quedó, más que ningún otro, ligado a Pessoa eternamente.

No completaríamos esta especie de *Who's who* de *Orpheu* si no mencionara a los otros pintores, aparte de Almada y Santa Rita, que gravitaron en torno a Pessoa y pasaron algunos años en el movimiento modernista. José Pacheco diseñó la portada del número 1 de la revista: una mujer desnuda, de larga cabellera, con los brazos cruzados, flanqueada por dos gigantescos cirios cuyas llamas se elevan a gran altura, ¿Cuál es el simbolismo de esta imagen y qué relación tiene con el mito de Orfeo? Nadie parece haberlo comentado.

El gran pintor del grupo es Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918). Como Sá-Carneiro y Santa Rita, vivió y trabajó en París durante cierto tiempo, compartiendo taller con Modigliani. La breve carrera de Souza Cardoso debe mucho a su encuentro con Sonia y Robert Delaunay, creadores del «simultaneísmo», muy cercano al «interseccionismo». Robert Delaunay, que interpretaba las formas del cubismo de manera mucho más lírica que Braque y Picasso, bautizó su sistema con el nombre de «orfismo». En 1915, huyendo de la guerra, el matrimonio Delaunay se instala en el norte de Portugal, en Vila do Conde, cerca de la casa de Souza Cardoso, que también había acabado refugiándose en su país. Otro pintor portugués, Eduardo Viana (1881-1967), frecuentaba al trío. Así se estableció una suerte de ósmosis entre el arte portugués y francés de aquel tiempo, bajo el signo de Orfeo.

* * *

Gracias al carácter resolutivo de Montalvor, el primer número de la revista fue rápidamente concebido, organizado, compuesto e impreso. Se puso a la venta a finales de marzo de 1915. Debajo del título, *Orpheu*, figuraba un subtítulo: *Revista trimestral de literatu-*

ra, Portugal y Brasil. El sumario, que figuraba en la portadilla, anuncia estas colaboraciones:

Luís de Montalvor: *Introducción*

Mário de Sá-Carneiro: *Indicios del oro* (poemas)

Ronald de Carvalho: *Poemas*

Fernando Pessoa: *El marinero* (drama estático)

Alfredo Pedro Guisado: *Trece sonetos*

José de Almada Negreiros: *Frisos* (prosa)

Côrtes-Rodrigues: *Poemas*

Álvaro de Campos: *Opiario* y *Oda triunfal*.

No estaba previsto, en principio, publicar dos poemas de Campos. En su carta del 13 de enero de 1935, Pessoa le explica a Casais Monteiro las razones que le llevaron a incluir en el sumario «Opiario»: «Cuando publicamos *Orpheu*, vimos que necesitábamos material para completar el número de páginas previstas. Entonces se me ocurrió la idea, que consulté con Sá-Carneiro, de escribir un poema “antiguo” de Álvaro de Campos —un poema que mostraba cómo podía ser Álvaro de Campos antes de conocer a Caeiro y de caer bajo su influencia. Así es como escribí “Opiario”, en el cual intenté mostrar todas las tendencias latentes en Álvaro de Campos, tal como se revelarían después, pero sin que se descubriese la menor huella de su contacto con el maestro Caeiro. Es, de todos mis poemas, el que más me costó escribir, debido al doble poder de despersonalización que debí poner en juego...»

De modo que ese poema (cuyo título original, *Opiário*, se traduce a veces más explícitamente por «Fumadero de opio») es un falso Campos, la máscara de una máscara, lo que justifica el título que Armand Guibert dio a su estudio sobre Campos, la mejor de sus obras: *La contrasuperchería*. Está dedicado a Sá-Carneiro y datado ficticiamente en marzo de 1914; se le supone escrito a bordo de un paquebote que navegaba por el canal de Suez. Sus cuarenta

y tres cuartetos, con rima alterna, tienen una sonoridad única en la obra del autor: es la queja de un distinguido trotamundos nihilista, que se droga por no haber encontrado un sentido a su vida.

Antes del opio ya enfermó mi mente.
Sentir la vida anima y languidece.
Ahora busco, en el opio que adormece,
un Oriente al oriente del Oriente.

[...]

Ciertamente es inútil conseguir
llegar a Oriente y ver India o la China.
La tierra es parecida, y se adivina
que hay sólo una manera de vivir.

[...]

No estar en parte alguna me domina.
Mi patria es el lugar donde no estoy.

[...]

En cuanto a mí, soy de esos portugueses
que una vez fue la India descubierta
quedaron sin trabajo...

[...]

Un navío, quizá, puede llevarme
a donde quiera sólo lo que vea...².

Este poema de factura clásica, escrito por un dandy decadente, no molestó demasiado al público; la crítica, prácticamente, lo ignoró. Y es que si bien las ideas que expresa son inquietantes, su forma es tranquilizadora. El escándalo estallará con un poema de Sá-Carneiro cuyo título es el número 16. La emprende no ya con la moral, sino con la razón. Su lenguaje poético, que pretende ser cubista o «interseccionista», y que anuncia el de los surrealistas, fue considerado por los críticos como «futurista» por sus metáforas absurdas, sus impresiones yuxtapuestas y sus frases de sintaxis inusual.

² FPA, pp. 11 y 13-15.

De mí mismo en vibración esta inconstancia
me deberá conducir a las zonas intermedias,
y caminaré entre cristales de inquietud
sonoros y ondulantes... Desbridados,
mis sueños, leones de estupor y de fuego [...]
...Enloquecidas, las mesas de café se disuelven en el aire...
Mi brazo se despega... Vestido de frac,
vedlo valsear en los salones del virrey...
(Trepo como por una escala de cuerda,
y mi Ardor es un trapecio desvencijado...)³.

El 4 de abril, Pessoa escribe a Côrtes-Rodrigues, que está en las Azores, para darle noticias del lanzamiento del número uno de la revista. «Seguramente la edición se agotará enseguida. Fue un triunfo absoluto, en particular gracias a la publicidad que nos ha hecho *A Capital* con su devastadora crítica en primera plana y a dos columnas... Somos la sensación en Lisboa. No exagero. El escándalo es enorme. Nos señalan por la calle, y todo el mundo habla de *Orpheu*.» El cronista André Brun, en el periódico *A Capital*, trata a los poetas de *Orpheu* como locos de atar, seres peligrosos y degenerados, morfinómanos y cocainómanos, y acusa a Campos de pornografía. Un diario satírico pide a los responsables de la revista que publiquen en el siguiente número una traducción portuguesa de los textos que aparecían en el primero. La polémica adquiere un tinte político, y un periódico republicano la emprende contra el diario monárquico «integrista» y lo relaciona con *Orpheu*, algunos de cuyos colaboradores son efectivamente anti-republicanos.

Mientras tanto, Pessoa, estimulado por estos ataques y rumores, convertido en un personaje casi célebre en Lisboa, acepta colaborar en el diario *O Jornal*, donde tendrá a su cargo una sección titulada «Crónica de la vida que pasa». Entre el 4 y el 21 de abril

³ *Poésies complètes*, p. 107.

publica seis crónicas de carácter humorístico, con el tono provocador que le es habitual y que le ganará muchos enemigos. La primera justifica las palinodias y la apostasía permanente. Un ser normalmente constituido «tiene el deber cerebral de cambiar de opinión varias veces al día. Debe tener, no ya creencias religiosas, opiniones políticas, predilecciones, sino hasta sensaciones religiosas, impresiones políticas, arrebatos de admiración literaria [...]. Es republicano por la mañana y monárquico al atardecer [...]. Sólo un ser superficial tiene convicciones profundas...». La idea que defiende es que las ideas no nos son consustanciales, sólo pasan a través de nosotros; de ellas sólo conservamos el sentido de la belleza, y lo demás es sólo su reflejo⁴.

La segunda crónica, tal vez la más conocida, es una crítica al exceso de disciplina que caracteriza al pueblo portugués, «incapaz de revuelta y de agitación». Necesita un «indisciplinador», un profesor de indisciplina. La misión de los intelectuales es sembrar la inquietud, echar abajo las convicciones. «Trabajemos [...] para perturbar a las almas, para desorientar a los espíritus. Cultivemos en nosotros, como una flor rara, la desintegración mental. Construyamos una anarquía portuguesa...»⁵.

La tercera crónica exalta la imaginación política, y la cuarta hace un irónico elogio de la traición: «Un traidor es simplemente un individualista». La quinta trata de evaluar la importancia y el alcance de las manifestaciones populares. La sexta, cuya repercusión no había previsto su autor, se burla de una asociación de obreros monárquicos comparándola con un sindicato de taxistas. Los taxistas de Lisboa, sin entender del todo lo que Pessoa había querido decir, se sintieron ridiculizados, y una comisión designada por ellos protestó ante el director del diario, Boavida Portugal,

⁴ OC, I, p. 165.

⁵ O, VII, p. 236.

que desacreditó al poeta, dando así por terminada su colaboración.

Será en otro medio, una publicación satírica que editó un único número, donde publicará el 13 de mayo un panfleto furiosamente antimonárquico, «El prejuicio del orden». En él hace un análisis despiadado de la noción de orden que exaltan los realistas y toda la derecha portuguesa. «El orden es para las sociedades lo que la salud es para el individuo. No es una *cosa*; es un *estado*. Es el resultado del buen funcionamiento del organismo, no el buen funcionamiento en sí. El hombre normal sólo piensa en su salud cuando está enfermo. Por la misma razón, la sociedad normal sólo piensa en el orden cuando sobreviene el desorden [...]. La obsesión por el orden es una droga [...]. En un individuo, la obsesión por la salud es un síntoma de neurosis o de psicosis. Igualmente, en la sociedad, la obsesión por el orden es una enfermedad mental colectiva...»⁶.

Durante los tres meses que separan los dos números de *Orpheu* la situación política de Portugal se ha vuelto repentinamente tensa. Ya el período precedente, del otoño de 1914 a la primavera de 1915, se vio sacudido por movimientos insurreccionales, de derecha y de izquierda, a los que siguieron reacciones autoritarias. Pero el 14 de mayo se produjo una auténtica sedición de una parte del ejército, aliada al Partido Democrático, que acabó con el gobierno del general Pimenta de Castro —que fue detenido y deportado— y forzó la dimisión del presidente de la República, Manuel de Arriaga, sustituido por el escritor Teófilo Braga (1843-1924), uno de los rebeldes de la «generación de 1870», la de Antero de Quental, y que se había erigido en líder intelectual de la izquierda laica, heredera del positivismo. Hay que subrayar que justo en ese momento se planteó en los círculos políticos la posible

⁶ O, VII, p. 233.

participación de Portugal en la guerra junto a sus aliados tradicionales (a pesar del «ultimátum» de 1890), los ingleses, participación que será efectiva al año siguiente.

El 28 de junio, en esta atmósfera de incertidumbre y tensión, aparece el segundo número de *Orpheu*. La revista ha cambiado de aspecto: en la cubierta ya no aparece una ilustración de carácter simbolista sino sólo, en capitulares, ORPHEU, con un enorme 2 debajo. En la portadilla ya no se menciona a Brasil, y aunque el editor es siempre António Ferro, los dos «directores» han cambiado: Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro, sus verdaderos impulsores, sustituyen a Luís de Montalvor y Ronald de Carvalho. Las confusas explicaciones de los nuevos directores no permiten saber si los anteriores han dimitido o han sido reemplazados de oficio. Hay que destacar otra novedad: la inclusión de cuatro dibujos de Santa Rita Pintor, a los que se define como «decididamente futuristas». El sumario incluye ocho textos:

Angelo de Lima: *Poemas inéditos*

Mário de Sá-Carneiro: *Poemas sin base*

Eduardo Guimarães: *Poemas*

Raúl Leal: *Taller (relato de vértigo)*

Violante de Cisneiros (?): *Poemas*

Álvaro de Campos: *Oda marítima*

Luís de Montalvor: *Narciso (poema)*

Fernando Pessoa: *Lluvia oblicua (poemas interseccionistas)*

Tres colaboraciones se destacan claramente del conjunto: las de Sá-Carneiro, Campos y Pessoa. Los poemas de Lima son, como se ha dicho, la obra aplicada y meticulosa de un enfermo mental; el brasileño Guimarães rinde culto en verso al cisne de Mallarmé; las obras de Violante de Cisneiros (en realidad Côrtes-Rodrigues) y de Montalvor adolecen de una cierta sosería «paulista». El relato de Leal, según confiesan sus propios amigos, es mediocre. No insisto en la oda de Campos ni en el sofisticado poema

de Pessoa ortonónimo. Pero los dos poemas de Sá-Carneiro, «Apo-teosis» y «Manicura», merecen una explicación. En efecto, al igual que ocurrió en el número anterior, será Sá-Carneiro el que más escandalizará a la crítica y a los lectores, siempre a causa de la forma de su poesía. Hay dos influencias que parecen evidentes. La de Pessoa, o más bien la de Campos, no sorprenden; Sá-Carneiro también se ha convertido en un poeta sensacionista que capta, en un aparente desorden, las múltiples impresiones de la realidad tornasolada y las registra en una serie de versos libres, la mayoría en un tono conversacional. Lo que más sorprende es el parentesco de esta poética con los caligramas de Apollinaire, que, sin embargo, aparecerán dos años más tarde. ¿Tuvo Sá-Carneiro noticia de esta obra antes de su regreso a Lisboa o se trató más bien del encuentro de dos almas que comparten el signo de los tiempos, ambas en busca de un «espíritu nuevo»? Los collages, los versos compuestos por números o formando ondulaciones sobre la página, todos esos procedimientos desconocidos en Portugal daban a esos textos un marchamo de vanguardia todavía más provocador, en cierto sentido, que el expresionismo de «Oda marítima» o el cubismo de *Lluvia oblicua*. Por otra parte, la crítica de *A Capital*, que no entiende la poesía de Sá-Carneiro y sigue creyendo que *Orpheu* es una revista de locos, hace una excepción con «Oda marítima»: «Hay que reconocer que esta oda tiene algo que la hace superior al resto y que su autor tiene talento, a pesar de su extravagancia».

* * *

En la convulsa vida política del verano de 1915, un incidente provoca disensiones en el grupo de *Orpheu*. El 4 de julio, el jefe de la izquierda dura, Afonso Costa, bestia negra de Pessoa, salta de un tranvía para evitar una agresión (imaginaria, pues le traicionó el miedo) y se fractura el cráneo. Pero no muere, y seguirá desarrollando durante más de veinte años una agitada carrera política. En ese momento, Pessoa envía a *A Capital* un suelto firmado por «Álvaro de Campos, ingeniero y poeta sensacionista», donde pro-

testa contra el tratamiento que el diario había dado a *Orpheu* al integrarla en la corriente futurista. Campos no puede contenerse y añade: «Por lo demás, yo haría mal si renegase de mis relaciones con el futurismo, en este maravilloso día en que la Divina Providencia en persona recurre a un tranvía para ilustrar sus profundas enseñanzas». Esta alusión provoca la indignación de los partidarios de Costa, pero también de varios miembros del grupo de *Orpheu*, aturdidos por el cinismo de su compañero. Alfredo Guisado y António Ferro, ambos republicanos, en una carta enviada a *O Mundo*, declaran, en su calidad de miembros de *Orpheu*, su oposición a la postura sostenida «por Álvaro de Campos» y también a un artículo publicado por Raúl Leal en el mismo tono. Hasta el monárquico Sá-Carneiro escribe a *A Capital* para dejar claro que Campos ha hablado en su propio nombre y no en el de la revista. También Almada condena el proceder de su amigo. Casi era de esperar que el ortónimo Pessoa condenara también a Campos, pero esto no sucedió. Al contrario, esto lo estimula y le lleva a reincidir, porque decide redactar otro suelto, aún más violento, que finalmente renuncia a enviar al diario y que fue encontrado en sus archivos: «El jefe del Partido Democrático no merece la menor consideración [...]. Por ser el principal responsable del estado de desolación y tristeza en que está sumido el pueblo portugués, por ser el siniestro jefe de una banda de ladrones y asesinos, no merece la misma compasión que los combatientes leales [...]. Es un sapo disfrazado de fiera salvaje». En otro texto, destinado a un ensayo inconcluso, compara a Costa con su predecesor en tiempos de la monarquía João Franco: «Franco era un tirano de mierda, y Costa no es más que un tirano de caca».

El grupo se habría escindido rápida e irremediabilmente si Pessoa hubiera llegado a publicar su diatriba, pero consigue reconstruirse en parte. *Orpheu* está acabado, pero los amigos de Pessoa no lo saben. Desde París, adonde ha vuelto, Sá-Carneiro sigue carteándose con él y preparando el número 3 de la revista, que en principio debe aparecer a comienzos del otoño de 1915. A finales

de agosto los textos ya están recopilados y redactados. El sumario incluye los *Poemas de París* de Sá-Carneiro; una «composición» erótica en prosa de Albino de Menezes (seudónimo de Guisado) titulada *Tras el rapto*; textos de Thomaz de Almeida y Castello de Moraes, autores desconocidos; un fragmento en prosa de Augusto Ferreira Gomes, un amigo de Pessoa, titulado *La muerte de un fauno*, descripción de un friso recuperado en Pompeya; los dos poemas «esotéricos» de Pessoa escritos en 1913, «Gladío» y «Más allá de Dios»; *Escena del odio* de Almada Negreiros, poema de rechazo a la sociedad, de una extrema violencia, que imita al Campos de las grandes odas y anuncia al de *Ultimátum*; por fin, un largo poema en verso libre sin puntuación, *Más allá de otro océano*, firmado por C. Pacheco y dedicado «a la memoria de Alberto Caeiro».

¿Quién es este C. Pacheco? Un heterónimo de Pessoa, según la mayoría de los especialistas, o, como dice António Quadros, un «subheterónimo». Otros creen que un tal Coelho Pacheco, que existía realmente, es autor del poema. No podemos hacer la misma lectura del poema si se lo atribuimos a uno que si lo consideramos del otro. Se trata de un pastiche muy ingenuo, a la vez de Caeiro y de Campos, con algunas fórmulas más sinceras que la vida misma dispersas aquí y allá.

Caeiro:

Una obra prima no pasa de ser una obra cualquiera
Y por tanto una obra cualquiera es una obra prima
Si este razonamiento es falso no es falso el deseo
Que tengo de que sea de hecho verdadero
Y para los usos de mi pensar tanto me basta...

Campos:

Cuántas personas se sientan después de comer en una mecedora
Se acomodan entre almohadas cierran los ojos y se dejan vivir

No hay lucha entre el vivir y las ganas de no vivir
O bien —lo cual es horrible para mí— si realmente hay lucha
Se matan pegándose un tiro tras haber escrito algunas cartas
Es tan absurdo dejarse vivir como hablar en secreto...

Sea un falso Caeiro/Campos, sea de Pacheco, no deja de sorprender la aplicación que pone a la hora de imitar a sus maestros. Pero si es un auténtico Caeiro/Campos, es decir, un Pessoa, es doblemente falso. Debemos entonces hablar, como Guibert, no ya de un «doble fingimiento», sino de un triple o cuádruple fingimiento. Lo que me inclina a decidirme por la «autenticidad» de la falsificación, o sea la atribución a Pessoa, es el final del poema, más original que el resto:

Me alegra a veces momentáneamente el pensar que he de morir
Y que me encerrarán en una caja de madera con olor a resina
Mi cuerpo se derretirá en espantosos líquidos
Las facciones se desharán en varias podredumbres coloridas
E irá asomando por debajo la calavera ridícula
muy sucia y muy cansada haciendo guiños⁷.

* * *

Sá-Carneiro era el encargado de financiar la impresión de este tercer número gracias a su padre, que hasta ese momento había contribuido generosamente a apadrinar al grupo de *Orpheu* sin hacer demasiadas preguntas. Pero parece que esta vez se asustó al comprobar el montante de la suma que aún se le debía al impresor por los dos primeros números. Tal vez sufrió un revés de fortuna. El 15 de septiembre de 1915 Mário escribe a Fernando para comunicarle la mala noticia: su padre se negaba a pagar. El 25 de septiembre dice que por su parte re-

⁷ FPP, pp. 281 y 283-284.

nuncia a dirigir la revista, pero que su amigo puede seguir solo si encuentra financiación. En cualquier caso le advierte contra las maniobras de Santa Rita, que trata de apoderarse de *Orpheu* para convertirlo en el órgano del «futurismo portugués». De hecho, *Orpheu* ha muerto. En 1935, los *Cuadernos SW* (Sur-Oeste) que edita Almada Negreiros anuncian la próxima publicación de ese famoso número 3. Es justo entonces cuando Pessoa envía la nota titulada «Nosotros los de *Orpheu*». En 1934 escribió un poema a la memoria de Sá-Carneiro, cuyo epígrafe hace referencia a esa anunciada publicación: «A ese número de *Orpheu* que un día se hará con rosas y estrellas en un mundo nuevo».

Habrà que esperar a 1983 para que el proyecto se efectúe, gracias a José Augusto Seabra, que reprodujo las pruebas de imprenta de 1915, de las que se habían valido Casais Monteiro y Alberto de Serpa, los poetas de *Presença*, en 1953 para publicar algunos de los textos que componían el número 3, entre ellos el poema de C. Pacheco. Hoy, ochenta años después, es posible evaluar el alcance de la revolución «modernista» que provocó *Orpheu*. Sin duda, desde el punto de vista de su valoración en la historia de la literatura mundial, Pessoa, por sí solo, es infinitamente más importante que todo el movimiento de *Orpheu*. Pero gracias a ese movimiento pudo en principio darse a conocer y ejercer su influencia. Cuando murió todo el mundo consideraba que era ante todo y quizá únicamente el poeta de *Orpheu*. Disociar a Pessoa de esta «obra» (sin embargo tan breve) y de todos los compañeros que le acompañaron en esta aventura, tan distinta de cualquier otra, sería mutilar la memoria histórica de los siglos venideros.

Sus amigos y él trataban de «lepidópteros» a aquellos a quienes los románticos franceses llamaban «filisteos»: los burgueses culturalmente atrasados, insensibles a la Belleza nueva que los jóvenes poetas de 1915 les proponían. Los lepidópteros

de ayer confeccionaron la gloria póstuma de Pessoa y mantienen el culto a *Orpheu*, que ocupa un lugar importante en los libros de texto portugueses. Así se hace la historia de la literatura: de crisis en crisis, de ruptura en ruptura, de comienzo en comienzo.

La guerra, el duelo, el infinito, el deseo
(1914-1916)

Los días, las semanas, los meses que vive Pessoa durante este brillante período de su vida son de tal densidad que parece que todo se precipita: los acontecimientos, las obras, los actos, las ideas. Cabe preguntarse cómo consiguió hacer frente a tantas cosas. No se trata de hacer un relato lineal de sus trabajos y sus días, porque entonces comprobaríamos que la plenitud de todo ese período queda reducida simplemente a polvo. Cuando hablo de plenitud no me refiero a que el poeta, al multiplicar sus esfuerzos, haya sido feliz. Pessoa se sigue sintiendo desgarrado entre el sentimiento exultante de una sobreabundancia de ser y la angustia de un gran vacío existencial. Su *desasosiego*, cuyos síntomas anota a diario en el libro homónimo, lo arrastra como una brizna de paja de un planteamiento consciente a otro, de una incertidumbre a una pregunta, de una hipótesis a la firmeza de una creencia. Sigue siendo un «alma errante», un espíritu nómada, extranjero en la tierra, sin hogar ni lugar, sin la compañía de una presencia amante a su lado. En dos años cambia cinco veces de domicilio. Abandonó la casa de su tía Anica para instalarse primero en un cuarto amueblado que alquila a una planchadora, luego en otro cuarto amueblado en la calle Antero de Quental, después en otro de la calle Almirante Barroso, en los altos de una lechería, y finalmente en otro situado en la calle Cidade de Horta.

En ninguna parte se siente en casa, porque no tiene otra casa propia que su infancia perdida para siempre.

El 5 de junio de 1914 le había escrito a su madre, en Pretoria: «Todo a mi alrededor se aleja y se desmorona... ¿Qué será de mí dentro de diez años, qué digo, dentro de cinco años? Mis amigos me dicen que me habré convertido en uno de los mejores poetas contemporáneos... Pero, aunque llegue a ser cierto, ¿sé acaso lo que eso significa? ¿Cómo saber a qué sabrá todo eso? ¿Tendrá la gloria un gusto de muerte y de inutilidad, y el triunfo, un olor de podredumbre?»¹. En diciembre de 1915, dona Maria Magdalena sufre una hemorragia cerebral que la deja hemipléjica. A Pessoa le invade un profundo dolor. «Desde hace muchos meses», escribe a Sá-Carneiro el 26 de abril de 1916, «estoy agobiado por la enfermedad de mi madre, que reviste extrema gravedad: ha sufrido lo que vulgarmente llamamos un ataque y tiene todo el lado izquierdo paralizado. Se está restableciendo poco a poco —eso dicen las cartas que recibo—, pero tan lentamente y con resultados tan inciertos que no puedo liberar mi mente del peso glacial de tal incertidumbre. Esta angustia, que se ha convertido en parte integrante de mí mismo, me trepana sin descanso y me enloquece»².

En la misma carta manifiesta también inquietud por su amigo, cuya «crisis» ha seguido de lejos, y se identifica con él. «No sé si eres consciente del profundo afecto que te tengo [...]. El hecho es que la crisis que has sufrido la he sufrido yo también, y la he sentido en mí, como ya te dije, no sólo a través de tus cartas, sino antes, telegráficamente, por *proyección astral* (como se dice) de tu sufrimiento...»

Sá-Carneiro no recibirá esta última carta. Antes de haber terminado de redactarla, Pessoa se entera de que su amigo, la única

¹ O, VII, p. 136.

² *Ídem*, p. 134.

persona a la que quiere de verdad, aparte de su madre, se ha suicidado en París ese mismo día, el 26 de abril.

* * *

A estos motivos de tristeza en su vida privada se añade otro, que tiene que ver con la situación de su país y la de Europa. Este hombre a quien imaginamos, no sin razón, perdido en sus pensamientos, se interesa por todo. Se mantiene al corriente, día a día, de todo lo referente a la actualidad política, y no vacila en involucrarse llegando el caso mediante cartas a los periódicos y artículos. En esos años de 1914 y 1915 Portugal todavía no ha intervenido en el conflicto que desgarr a Europa. Pessoa lo vive de lejos como si se tratase de una guerra civil. Se siente europeo a la vez que portugués.

Se siente doblemente descolocado en un país donde las clases dirigentes, las élites y el pueblo son mayoritariamente partidarios de intervenir del lado de los aliados tradicionales de Portugal contra Alemania, considerada enemiga de los países latinos. Se opone tanto a la entrada en la guerra como a la alianza con Inglaterra y Francia. A finales de 1914 un incidente, del que da cuenta la prensa, le incita a escribir un panfleto que, por consejo de Sá-Carneiro, renuncia a publicar. Aunque no se ha declarado la guerra entre Alemania y Portugal, algunas escaramuzas obligan a desplegar patrullas de ambos países en África. Un tal Francisco Aragão, un capitán de mérito, fue apresado y liberado por los alemanes. A su retorno, es recibido triunfalmente, primero en Madeira y luego en Lisboa. Las dos veces, aclamado por la multitud, grita: «¡Viva la república! ¡Viva la guerra!». El texto que esta declaración inspira a Pessoa, y que sin duda habría atribuido a Campos, estaba escrito en un estilo que recuerda al del francés Pierre Dac, y se titula *Carta a un héroe estúpido*.

«He leído, sin entusiasmo y sin sorpresa, las declaraciones que Vuestra Heroicidad ha hecho en Funchal a propósito de cuestio-

nes políticas y que demuestran, una vez más y en vano, que el coraje físico no va acompañado habitualmente de una gran lucidez intelectual. Vuestra Heroicidad se ha permitido, apenas desembarcado de su prisión y entre los aplausos de todos los pobres diablos de la isla de Madeira, entregarse a consideraciones que sólo un sociólogo podría hacer con competencia [...]. ¿Quién le ha metido en la cabeza, miserable barrendero de mercados africanos, que la habilidad para dirigir un asalto le convierte en un sociólogo competente? ¿Quién le ha hecho creer, desgraciado, que el hecho de haberse enfrentado audazmente a las tropas alemanas le da derecho a tomar una postura política?...»

Su convicción de que la entrada en guerra de Portugal era un error se fue reforzando con el paso de los años. Proyectó escribir un libro, *La guerra alemana*, que nunca terminó, aunque ha quedado un borrador con algunas decenas de páginas. El 10 de julio de 1915, el escritor y político João de Barros (1881-1960) hace en el diario *O Mundo* un llamamiento a los intelectuales portugueses para que expresen su total solidaridad con los aliados franceses e ingleses en la guerra. Pessoa redacta enseguida una respuesta que probablemente no llegó a enviar al diario y cuyo manuscrito fue hallado en sus archivos. «Estoy de acuerdo con el señor João de Barros en que los intelectuales portugueses rompan de una vez por todas su silencio. Creo que ha llegado la hora de decir claramente al pueblo portugués cuál es la *verdad portuguesa* sobre la guerra [...]. Me propongo pues demostrar —en sentido contrario al llamamiento del señor João de Barros— que el alma portuguesa debe estar del lado de su hermana, el alma germánica, en esta guerra actual...» Y explica lo que Alemania y Portugal tienen en común: «Para el Portugal de hoy, oprimido y decepcionado, como para la Alemania humillada de comienzos del siglo anterior, lo que permite la recuperación es una tradición imperial y, en ambos casos, una tradición totalmente interrumpida y envilecida. En ambos casos se produce un extraño fenómeno, que hace revivir esta tradición a través de un extraño sentimiento de misticismo nacio-

nal. En el caso de Alemania es la leyenda de Federico Barbarroja, muerto en el curso de un viaje a Oriente y que espera el día en que, de regreso, pueda devolver a su Patria el imperio y la grandeza. De idéntica manera, en Portugal, de nuestro imperio y nuestra pasada grandeza ha quedado la leyenda mística y nacional de don Sebastián, que también, más allá de nosotros, espera el momento de devolvernos nuestra grandeza...». En esta época, Pessoa, que ha redescubierto los dos mitos gemelos portugueses del sebastianismo y el Quinto Imperio, empieza a considerar la idea de elaborar sobre el tema un discurso sistemático recreándolo a su manera. Una nota sobre *Las profecías de Bandarra y el sebastianismo* data de 1914 o 1915: en ella relaciona estos mitos con el saudosismo de su juventud. Sólo más tarde, a mediados de los años veinte, se configurarán definitivamente en su espíritu y sus escritos. Lo que de momento interesa destacar de estos ensayos inacabados sobre la guerra alemana es la altura que de entrada toma Pessoa al tratar la Historia, sea portuguesa, europea o universal. Con una visión casi comparable a la de los profetas bíblicos, de Bossuet o de Hegel, asigna a los pueblos un destino trascendente, que el poeta debe descifrar. Para él, en adelante, la política o es mística o no es nada.

Pero está solo en un país que mayoritariamente ha tomado partido por la guerra. Es Alemania la que, en represalia tras varios gestos hostiles del gobierno de Portugal (sobre todo el bloqueo de las naves alemanas en los puertos portugueses), le declara la guerra el 9 de marzo de 1916. En enero de 1917 se envía a Francia un cuerpo expedicionario portugués. Algunos batallones de este cuerpo participarán activamente en enero de 1918 en la batalla de Lys, con importantes pérdidas: se habla de doce mil muertos.

* * *

La vida de Pessoa se desmorona el día en que se entera de la muerte de Sá-Carneiro. El sentimiento de duelo que experimenta durante meses o años es el que queda plasmado en su creación

poética. Algo de él muere con su amigo, y algo de su amigo sobrevivirá en él.

Sá-Carneiro, que se marchó precipitadamente a París el 11 de julio de 1915, por razones desconocidas, quedó sumido en una «crisis» de la que no saldrá, lo que no le impide escribir algunos de sus más tiernos poemas, en los que canta su amor no por una mujer o por un muchacho sino por una ciudad, su ciudad, a la que se entregó:

París de mi ternura
donde residía mi obra...
[...]
Mi eterno cumpleaños,
mi fiesta de terciopelo [...]

Milagroso tiovivo
en la feria de carnaval
mi organillo
[...]
Mi ciudad-personaje
[...]
París, mi antifaz y mi amigo...
—Me habría gustado dormir contigo,
¡ser enteramente tu mujer!...³.

En París se instaló en el Hôtel de Nice, en la calle Victor Massé 29, a dos pasos de Pigalle y de la Place Blanche, al pie de Montmartre; pasea mucho por sus calles, pasa largas horas en el Café de la Paix, cerca de la Ópera, o en las tascas de los bulevares. Escribe los poemas que se incluirían en el libro *Indicios de oro* (que no será publicado hasta 1937): entre ellos las «Siete canciones de declinamiento», donde figura este verso que puede ser su divisa:

Sólo la belleza es redentora⁴.

³ *Poésies complètes*, p. 183.

⁴ *Idem*, p. 165.

En «Serrín» habla de abandonar su vida, ya usada, «sobre el lavabo de un café / como un anillo olvidado». «Lord» contiene la definición de su estética de la nostalgia:

...De allí, en mí antiguamente acendrada, la sensación
de un inmenso patrimonio perdido en algún lugar;
de allí mi deseo astral de lujo inmoderado
y el color en mi obra, vestigio del encantamiento...⁵.

«Último soneto», escrito en diciembre de 1915, se dirige a una joven a la que amó y abandonó. Pessoa repitió literalmente el último verso, como una cita fúnebre, en otro soneto, «Glosa» (1929), en recuerdo del triste final de su amigo.

Rosas fugitivas ¡aquí fue tu destino!
[...]
¡Oh la seda de las caricias que me envolvieron
con tu presencia, las noches en que apareciste!
Percal me volví, cuando me diste
tu boca a besar, luego, de nuevo, a morder...
[...]
Te escapaste... ¡Qué importa! Si me dejas
este recuerdo malva al que dabas vida,
allí donde mi Nostalgia, toda colores, se detiene⁶.

La queja resignada de Sá-Carneiro, expresada en imágenes sensuales, se transforma a través del eco con que Pessoa la devuelve en una meditación abstracta sobre el destino, y entonces escuchamos una voz completamente distinta.

¿Quién me robó mi dolor antiguo
no dignándose dejarme otro dolor que la vida?
[...]

⁵ *Poésies complètes*, p. 199.

⁶ *Idem*, p. 221.

¿Quién me orientó hacia lo que no soy capaz de hacer?
¿Quién me predestinó a lo que ignoro
sobre esta tela de lo real que nadie teje?

¿Quién me arrancó del sueño que me odiaba
y me ofreció por único bien la vida en que me olvido,
allí donde mi nostalgia, toda colores, se detiene?⁷

Después, de enero a abril de 1916, todo se precipita. En una carta del 29 de diciembre de 1915, Mário dice a Fernando que la cabeza le da vueltas, en sentido literal: se desploma, se le caen las cosas, va de bar en bar: «Un vértigo de hastío —un convoy express de anquilosis [...] y cada vez más irremediable...». El 13 de enero: «Créeme, mi pobre Amigo: estoy loco. Ahora ya sin ningún género de duda. Si algún día te digo lo contrario en una carta [...] no me creas: Sá-Carneiro está loco. Una locura capaz de pasearse por la calle, de acuerdo. Pero locura, sí [...] Literatura, sensacionismo —todo eso terminó. De ahora en adelante, sólo el manicomio...». El 13 de febrero le envía un poema que acaba de escribir, titulado «Fin»:

Para el día de mi muerte, quiero una fanfarria de cacerolas,
saltos, cabriolas,
golpes de fusta,
acróbatas y payasos.

Que mi ataúd sea llevado por un asno
con arnés andaluz...
A un muerto nada se le rehúsa,
¡Quiero absolutamente marcharme sobre un asno!⁸

El 16 de febrero le envía otro poema que califica de «irritante» titulado «Femenina». Lo ha escrito después «de haberse dejado robar el paraguas»:

⁷ O, II, p. 30.

⁸ *Poésies complètes*, p. 291.

...Quisiera ser mujer para no tener que pensar en la vida
y conocer a muchos vejetes a quienes pedir dinero...
Quisiera ser mujer para acariciarme los pechos
y aguzarlos ante el espejo antes de acostarme...
Quisiera ser mujer para excitar las miradas,
quisiera ser mujer para poder rehusarme...⁹.

El 18 escribe: «Desde hace semanas vivo en un infierno sin nombre». Pero Fernando, receptor de todo este dolor narcisista que ha acabado convirtiéndose en odio a sí mismo (como en el soneto «Ese otro», que es el más atroz de los autorretratos), ¿se ha cansado de desempeñar este papel? ¿Quiere obligar a su amigo a salir de sí mismo? ¿O quizás también él está encerrado en su propio narcisismo? Envía el 14 de marzo una de sus escasas cartas a Sá-Carneiro que se han conservado, simplemente porque, orgulloso de su prosa, se guardó una copia. Y, efectivamente, a su amigo le pareció un texto «admirable». Pero ¿en qué pudo ayudarlo?

«Te escribo hoy impulsado por una necesidad sentimental, por un imperioso deseo de hablarte. Es evidente que no tengo nada que decirte. Sólo esto: estoy sumido en lo más hondo de una depresión sin fondo. Esta frase absurda lo dice todo.

Estoy en uno de esos días *en que nunca he tenido porvenir*. Sólo hay un presente inmóvil, rodeado por un muro de angustia. La otra ribera del río, por el hecho de estar del otro lado, nunca es la de aquí; y ésa es la razón profunda de todo mi sufrimiento. Hay barcos para muchos puertos, pero ninguno para ese lugar donde la vida no duele, ni un sitio donde desembarcar para olvidar [...].

Como la mujer que vela al *Marinero*, los ojos me arden de tanto pensar en llorar. La vida me duele, poco a poco, dejando pequeñas huellas, con intervalos [...].

¿De qué color es sentir?»¹⁰.

⁹ *Poésies complètes*, p. 285.

¹⁰ PP, p. 171.

Sorprendente momento de la historia literaria aquel en que dos poetas casi gemelos intercambian sus lamentos, cada uno escudriñando su propia locura en la locura del otro, con un estado de alma en que la «literatura» y la «vida» son indiscernibles. Mário responde a Fernando en el mismo tono: «He recibido tu admirable carta. ¡Qué Alma, qué Estrella, qué Oro!...». El 31 de marzo, una nueva carta alarmante: «A menos que ocurra un milagro, el próximo lunes 3 de abril tu Mário de Sá-Carneiro tomará una fuerte dosis de estricnina y desaparecerá de este mundo [...]. He dado ya lo que tenía para dar. No me mato por una razón concreta: me mato porque las circunstancias me han puesto... en una situación en la cual, en mi opinión, no hay otra salida». Y en posdata: «Si mañana no consigo una dosis suficiente de estricnina, me arrojaré al metro [...]. No te enfades conmigo...». Carta del lunes 3 de abril: «Hoy me mataré arrojándome al metro (más bien en la línea Norte-Sur) en la estación Pigalle». Luego, una nota que anula las cartas precedentes y anuncia un aplazamiento. Al día siguiente, 4 de abril, una larga carta, la penúltima, bastante incoherente. Cuenta que la víspera dejó dormida en su casa a Helena, una prostituta portuguesa con la que había pasado la noche, y que había salido «a prepararlo todo para su muerte». Al despertarse, ella se inquietó al no verlo y alertó al cónsul de Portugal, quien la calmó diciéndole que su amigo era uno de esos locos de *Orpheu*... Ella acabó encontrándolo, y él le hizo una escena. En todas las explicaciones que da a Pessoa se mezclan continuamente los problemas económicos. Necesita inmediatamente dinero, a veces quinientos francos, otras veces mil, no sabe bien. Ha telegrafiado a su padre, de viaje en Mozambique. Le pidió a Pessoa, en su carta del 5 de marzo, que hiciera en Lisboa unas misteriosas gestiones para él. Consiguió de su amigo algo de dinero, pero no le basta. Su vida acaba en desorden y delirio.

Es difícil creer que ese problema económico haya sido la *causa* del suicidio. Tampoco haber sido abandonado por esa mujer, Helena, a la cual evoca en «Último soneto». Como dirá Cesare Pa-

vese en su diario del 25 de marzo de 1950, antes de suicidarse en Turín el 26 de agosto: «Nadie se mata por el amor de *una* mujer. Uno se mata porque un amor, cualquier amor, nos revela nuestra desnudez, miseria, enfermedad, nada».

El 18 de abril, última carta, ambigua. Pide a Fernando: «Escríbeme, te lo suplico de rodillas», lo que parece excluir una decisión fatal inmediata. «Sólo mi egoísmo podría salvarme. Pero tengo tanto miedo a la ausencia [...]. Tengo una profunda piedad por mí mismo [...]. ¿Qué ha sido de mi pobre orgullo?» Y de nuevo: «Ahora, más que nunca, ha llegado el momento. No tengo miedo [...]. Adiós, un abrazo. Escríbeme». Pessoa recibe esta carta el 23. Ya se ha comentado que estaba redactando su respuesta cuando recibió un telegrama de París. El 26 de abril de 1916, a las ocho de la noche, Sá-Carneiro se pone el esmoquin, como para salir, y toma cinco frascos de estricnina. Su amigo José Araújo, que estaba sobre aviso, llega demasiado tarde. El 29 es enterrado en el cementerio de Pantin. Aún no había cumplido veintiséis años.

Para Pessoa, que ya estaba deprimido, esta noticia es especialmente trágica. Podemos hacer un seguimiento de su estado gracias a su correspondencia. El 4 de marzo le envía una breve nota a Côrtes-Rodrigues, que sigue en San Miguel, en las Azores: «He atravesado una enorme crisis intelectual. Y ahora aún estoy peor por la enorme tragedia que nos afecta a todos [...]. Está claro que la causa del suicidio fue su temperamento, que fatalmente debía llevarlo a eso. Se dieron, además, una serie de circunstancias que fueron las causas ocasionales de la tragedia...». El 24 de junio escribe una extensa carta a su tía Anica, a Lausana. Parece haber recuperado la armonía. Le da noticias tranquilizadoras sobre el estado de salud de su madre y la evolución de la situación política. Pero dice que observa en sí mismo, en su espíritu y en su cuerpo, algunos fenómenos paranormales, que nunca había experimentado con semejante grado de intensidad. Retoma lo que ya le había dicho alguna vez a su amigo: «Cuando Sá-Carneiro, en París, atra-

vesaba la gran crisis mental que acabó llevándolo al suicidio, *sentí la crisis aquí*, me sumí en una súbita depresión *venida del exterior*, que entonces no acerté a explicarme». Y habla de su «mediumnidad». Ha consultado al respecto a un amigo, «ocultista e hipnotizador». Ha descubierto que posee facultades de «médium y vidente». Empieza a tener «eso que los ocultistas denominan *visión astral*, también llamada *visión etérica*. Esto es sólo el principio, [...] pero *existe*»¹¹.

De modo que uno de los efectos del duelo es el reforzamiento en Pessoa de una tendencia que ya existía y su encauzamiento definitivo por vías que apenas había explorado. «Sé ya lo bastante de ciencias ocultas como para reconocer que en mí están a punto de despertarse los llamados sentidos superiores, aunque ignore por qué, y que el Maestro desconocido que quiere iniciarme en esta senda, al imponerme esta existencia superior, me hará sufrir más de lo que he sufrido hasta ahora, y suscitará en mí ese profundo disgusto por todo lo que supone la adquisición de esas facultades...»¹².

En abril, un joven poeta, Augusto de Santa Rita, hermano del pintor, funda una revista, *Exilio*, cuyos colaboradores son miembros o amigos de *Orpheu*, aunque en su mayoría escorados a la derecha monárquica. Pessoa le entrega su poema paulista «Hora absurda», escrito tres años antes. En el otoño de 1916 Luís de Montalvor, por su parte, crea su propia revista, *Centauro*, y también llama a sus amigos para que colaboren en ella. Pessoa publica en ella su serie de sonetos *Pasos de la Cruz*. Con estas publicaciones acaba el período glorioso de *Orpheu*.

* * *

¹¹ PP, p. 180.

¹² *Ídem*, p. 181.

En una carta a Sá-Carneiro del 6 de diciembre de 1915, carta que ha quedado inconclusa —lo que explica que haya sido recuperada— Pessoa explica qué circunstancias le llevaron a interesarse por el ocultismo. Un editor de Lisboa quería crear una «colección teosófica y esotérica», compuesta esencialmente por obras inglesas. Conocedor de su competencia, le confió las traducciones. Entre los autores que debía traducir destacaba principalmente Helena Blavatsky, fundadora de la escuela teosófica contemporánea, y Annie Besant, que adquirió más tarde renombre universal al descubrir y apadrinar a Krishnamurti. «Entonces me puse a traducir libros de teosofía. No sabía nada, absolutamente nada del asunto, aunque ahora, como es natural, conozco lo esencial del sistema. Esto me produjo un choque que hoy consideraría imposible si se tratara de cualquier otro sistema religioso. La prodigiosa amplitud de esta religión-filosofía; las ideas de fuerza, poder, conocimiento *superior* y extrahumano que impregnan las obras teosóficas me han conmovido profundamente. Me había sucedido exactamente lo mismo hace mucho tiempo, al leer un libro inglés sobre *los ritos y misterios de los rosacruces*. *La posibilidad de que la auténtica verdad se halle ahí, en la teosofía, me obsesiona* [...]. Si consideras que la teosofía es un sistema ultracristiano —en el sentido de que engloba los principios cristianos elevados hasta un grado en que se funden en *no sé qué más allá de Dios*— y si reflexionas sobre lo que un sistema de este tipo pueda tener de incompatible con mi paganismo fundamental, ya tienes ahí el primer elemento que agravó la crisis que atravesé. Si además adviertes que la teosofía, que admite todas las religiones, se parece profundamente al paganismo fundamental, tendrás el segundo elemento de esta crisis del alma por la que actualmente atravieso. La teosofía me da miedo por su misterio y grandeza ocultistas, me repugna por su humanitarismo y su *apostolismo* [...] me atrae por su parecido con un *paganismo trascendental* [...]. Es el horror y la atracción del abismo, culminados en el más allá del alma...»¹³.

¹³ O, VII, p. 132.

Esta carta permite datar el momento en que todo un conjunto de intuiciones, destellos de la inteligencia y aspiraciones se organiza en el espíritu del poeta para formar, si no un cuerpo de doctrina, un credo, lo cual es contrario a su temperamento, al menos un sistema de pensamiento relativamente coherente, o al menos capaz de integrar la incoherencia de sus ideas sobre el mundo y sobre sí mismo. En tanto Reis y Mora, siguiendo a su maestro Caeiro, intentan elaborar una teoría del paganismo, Pessoa orónimo emprende una revisión de la religión de su infancia a la luz de las doctrinas que acaba de descubrir. Enseguida se apartará de la teosofía propiamente dicha, demasiado dogmática para su gusto. Al contrario, su interés por la tradición rosacruz, y luego por los rituales de la Orden de los Templarios, seguirá reforzándose hasta el fin. Todo ello, unido a la práctica del espiritismo, en la cual lo había iniciado la tía Anica, de la astrología, cuyo instructor parece haber sido Augusto Ferreira Gomes, y de la numerología, de la que le habla otro amigo, Fernando de Lacerda, desemboca en un mismo campo por el que muchos intelectuales y escritores europeos de su tiempo también se interesaron, desde Ouspensky y Gurdjieff hasta Daumal y Breton. «Hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que nuestra filosofía imagina.»

El 9 de julio de 1916 recibe un «mensaje» del más allá en forma de texto «dictado» y reproducido mediante escritura automática. «Nada podrás si no obedeces a las órdenes de tu yo superior y no te despojas para manifestar tu ser de bondad y de belleza. Hijo mío, este mundo en que vivimos [...] es una jungla de malentendidos y de avidez. Hay más hombres perdidos que salvados. Tu destino es demasiado importante como para que yo te lo diga. Te corresponde a ti descubrirlo [...]. Pero el hombre es débil, y débiles son también los Dioses. Por encima de ellos, el Destino —el dios sin nombre— vigila desde su trono inaccesible. Mi nombre es falso, y el tuyo también lo es. Nada es lo que parece. Compréndelo si puedes, y yo sé que puedes. Lo que debe ser, debe ser.» Y el espíritu que habla dice su (falso) nombre: «Henry More, de la Fraternidad Rosacruz».

Nada parece más opuesto al paganismo de Caeiro, Reis y Mora, religión inmanente de un mundo finito, que el ocultismo, «religión-filosofía» trascendente de un mundo infinito. De la carta a Sá-Carneiro se desprende que Pessoa pretende subordinar el ocultismo al paganismo, como un caso particular de una forma de pensamiento universal. Es lo que hace Reis con el cristianismo, caso particular del paganismo antiguo: Cristo es «un dios más» en el panteón; pero un dios que «faltaba». A medida que profundice en sus estudios esotéricos y cuando sea consciente de que pasa de la condición de «neófito» a la de «adepto», irá renunciando a esa idea de sincretismo y buscará, por el contrario, la especificidad de ese inmenso ámbito que no dejará de explorar incesantemente hasta su muerte. Eduardo Lourenço tiene razón cuando dice que «la visión de Caeiro y la visión rosacruz son dos visiones polares: en una se niega lo que en la otra se afirma y viceversa», y que «la poesía ocultista abarca toda la obra y toda la vida de Pessoa»¹⁴. Podemos leer su vida-obra como una tensión dialéctica entre dos tentaciones del espíritu: la de rechazar el misterio del mundo ateniéndose a la positividad de lo real aparente, percibido por los sentidos, y la de aceptar y sondear el misterio del mundo, pero en tanto misterio, es decir, algo incognoscible por definición. Pero no hay duda de que tanto en su vida como en su obra, es la segunda tentación, cronológicamente la primera, la de la infancia, la que prevalece. La primera, la del paganismo, es un mito, es decir, una ficción iluminadora que nos hace sentir *una* verdad del mundo. La otra, la del ocultismo, es también en cierto sentido un mito («es la nada que lo es todo», dirá en *Mensaje*), pero cuya sombra abismal nos hace entrever la posible vía hacia *la* verdad del mundo.

Los grandes textos esotéricos, en verso y en prosa, datan de los años 1930-1931. Por tanto, al abordar la narración del final de su vida, volveremos sobre esta vena inspiradora que le llevará a escri-

¹⁴ P E A, pp. 170 y 172.

bir varias obras maestras. Pero en cualquier caso podemos intentar definir la naturaleza de ese vasto ámbito del misterio que se propuso cultivar. El pensamiento esotérico de Pessoa es doblemente ambicioso: pretender esbozar una teología, es decir, identificar el objetivo de su búsqueda; y reconocer el camino que habrá de seguir para conseguirlo, que tiene carácter iniciático. A falta de caridad, sentimiento que nunca experimentará —algo de lo que Campos se lamentará patéticamente más de una vez—, intentará recuperar un tipo de fe y un tipo de esperanza radicalmente diferentes de los de su infancia y sin embargo capaces de llenar el abismo abierto por la pérdida de esa infancia.

* * *

Antínoo, publicado en 1918, data de 1915, pero es probable que Pessoa redactase una primera versión en 1914. La versión definitiva la escribirá en 1921, con motivo de una reedición. Debíó de concederle gran importancia porque, tras el fracaso de su proyecto de publicar *The Mad Fiddler*, elegirá *Antínoo*, junto a 35 *Sonnets*, para encabezar la edición de sus obras. Este largo poema (más de cuarenta estrofas, 361 versos) rimado, pero con algunas libertades prosódicas, plantea al lector tres series de cuestiones que conciernen a su lugar en la obra, su relación con la lengua inglesa y la vida afectiva y sexual de su autor.

En una carta del 18 de noviembre de 1930 —quince años más tarde, pues— Pessoa anuncia a su discípulo y futuro biógrafo Gaspar Simões el envío de sus *Poemas ingleses*, que su joven amigo desconoce. «*Antínoo* y *Epitalamio* son los dos únicos poemas francamente obscenos que he escrito...» No sabe —dice— por qué los ha escrito en inglés. En principio, debían formar parte de un conjunto. «Estos dos poemas constituyen, junto con tres más, un pequeño libro que hace un recorrido del fenómeno amoroso. Y lo hace siguiendo un ciclo que yo denominaría imperial. Tenemos, en efecto: 1) Grecia, *Antínoo*; 2) Roma, *Epitalamio*; 3) el cristia-

nismo, "Prayer to a Woman's Body"; 4) el imperio moderno, *Pan-Eros*; 5) el Quinto Imperio, *Anteros*. Estos tres últimos están inéditos.» Estas explicaciones, muy posteriores a la composición de *Antínoo*, apelan al mito del Quinto Imperio, que aún no estaba totalmente configurado en el espíritu de Pessoa en 1915. En cuanto a la atribución del poema al mundo griego, explica la razón en la continuación de su carta: «No es el contenido de los poemas lo que determina el *imperio* en el que se inscriben. Por ejemplo, *Antínoo*, griego en cuanto al sentimiento, es romano desde el punto de vista de su planteamiento histórico. En *Epitalamio*, romano en cuanto al sentimiento, que es la bestialidad romana, el tema es simplemente un matrimonio en cualquier país cristiano»¹⁵. Subrayemos que de los tres poemas que declara «inéditos» sólo quedan trazas, borradores de breves fragmentos, que no dan una idea precisa de su posible valoración poética.

Por su soberana elegancia, *Antínoo*, que es el lamento del emperador Adriano ante el cuerpo muerto y desnudo de su joven y bello amante, contrasta violentamente con el relato «bestial» de una boda aldeana que es el argumento de *Epitalamio*. En el primero es un *yo* el que se dirige a un *tú*. En el otro, el objeto del que se habla es designado mediante los pronombres *ellos*, *él* o *ella*, y el sujeto anónimo que lo mira o lo imagina toma la forma de un impersonal reflexivo *se*. Y cuando el autor habla de la «obscenidad» de su obra, este concepto resulta ambiguo. Es cierto que el cuerpo desnudo del adolescente muerto está expuesto a las miradas, y ése es el verdadero sentido etimológico de la palabra latina *obscenus*. obsceno. Pero nada menos rabelesiano que esta poesía, en la que hasta las situaciones más escabrosas se describen con los términos más decentes.

Hoy sabemos de Adriano mucho más que los lectores de Pessoa, gracias, sobre todo, a Marguerite Yourcenar. Se sabe que el

¹⁵ PP, p. 256.

emperador, con más de cincuenta y cinco años e inconsolable por la muerte de su favorito Antínoo, efebo griego de gran belleza que se había ahogado accidentalmente en el Nilo, lo deificó e impuso su culto en el año 130. Al comienzo del poema, el muchacho yace muerto sobre un jergón. Llueve, y el día parece noche. El emperador contempla ese cuerpo que tanto ha amado y recuerda, pero es el poeta quien habla en estilo indirecto.

¡Oh hembra cuerpo macho en tal desnudez
que es un dios tomando forma humana!
Oh labios cuyo rubor al entreabrirse podía antaño tocar
los lugares de placer...
[...]
Ya nunca más sus manos estarán detrás de la nuca
cruzadas, en la postura que ofrece todo salvo las manos,
como para implorar unas manos al cuerpo arbotante...¹⁶.

En una escena sorprendente, donde la audacia sensual de los gestos está filtrada por la blancura púdica del lenguaje, Adriano, después de haber visto redivivo en una alucinación a su amante

incognoscible y para siempre el único amor posible

acaricia y besa su cuerpo, y luego, volviendo en sí, recuerda todos los juegos eróticos, inocentes o perversos, a los que ambos se entregaban. Por fin, tomando dolorosamente partido por lo inevitable, decide immortalizar el recuerdo de ese cuerpo perfecto erigiéndole una estatua. Y casi toda la segunda parte del poema es, esta vez en estilo directo, el discurso que el emperador, «con palabras no pronunciadas», dirige al Amado:

Te erigiré una estatua que será
para la cadena de los futuros el testigo

¹⁶ O, VIII, p. 241.

de mi amor, de tu belleza y de ese sentido
de lo divino que prueba la belleza...¹⁷.

Después de esta rememoración de la función platónica del deseo amoroso, que es una vía de acceso a lo divino, se eleva el canto de la transfiguración pagana del amor humano en realidad trascendental.

Tu muerte me ha liberado más alto gozo
—gozo de carne rabiosa de eternidad...
[...]
¡Amor, amor, mi amor! Ya eres un dios [...]
lo que mis deseos quieren que seas, lo eres
ya. Ya por tierras olímpicas
caminas, eres perfecto siendo tú mismo [...]

Mi corazón canta como el pájaro de la mañana.
Una inmensa esperanza descende sobre mí desde los dioses
y hace latir mi corazón con sentido más sutil
donde no pienso de ti ese maleficio extraño
que sería pensarte mortal.

¡Amor, mi amor, mi amor dios! Déjame besar
en tus labios helados tus cálidos labios ahora inmortales,
saludándote en esa dicha del portal de la Muerte,
porque para los dioses el portal de la Muerte es un portal de Vida¹⁸.

Adriano tiene la esperanza de que, entre los dioses, se perpetúe la unidad dual que forma con Antínoo, inaugurando así una nueva forma de eternidad.

Mientras el canto del emperador viudo culmina, la lluvia sigue cayendo. Adriano se ha quedado dormido junto al cuerpo dormido. Como si hubieran esperado esa señal,

¹⁷ O, VIII, p. 251.

¹⁸ *Idem*, p. 255.

Los dioses aparecieron entonces
y se llevaron lejos algo, nadie sabe cómo,
en invisibles brazos de potencia y reposo¹⁹.

Ángel Crespo, al comentar este poema en su biografía de Pessoa, y aunque reconoce su «perfecta construcción», señala dos defectos: la lentitud de su desarrollo, a base de repeticiones constantes, y el carácter artificioso del discurso, con audacias y ambigüedades léxicas que hacen difícil su lectura. Es verdad que *Antínoo* carece de la sublime sencillez de ciertos poemas de *Cancionero* o de *El guardador de rebaños* y de la brillantez de las odas de Campos. Cabe preguntarse por la naturaleza de la «sinceridad» de esta evocación, en un inglés a un tiempo solemne y sugerente, de un amor griego vivido en Egipto por un emperador romano. *Antínoo* es en realidad una obra «fabricada», en la cual la búsqueda de la belleza formal es un tanto parnasiana. No puedo, sin embargo, dejar de considerarlo un homenaje personal y una confesión. Homenaje a la lengua inglesa, que Pessoa magnifica con sorprendentes hallazgos, aunque la abrumba un tanto con figuras de estilo y arcaísmos. Confesión de su homosexualidad latente, que es un componente de su personalidad y se une a otros indicios dispersos en toda su obra, como los «hetairios maravillosos» de «Marcha fúnebre para Luis II de Baviera»²⁰. Y si aludo también a las declaraciones, muy explícitas, de «Oda marítima», es para subrayar que el poeta manifiesta dos formas de sensibilidad homosexual que en el siglo XVII se distinguían con los términos de «sodomita» y «esclavo». En una nota probablemente de 1915 y que quizá aludía a Shakespeare, encontramos un esbozo de autorretrato: «No tengo ninguna dificultad para definirme: soy un temperamento femenino con una inteligencia masculina. Mi sensibilidad y las actitudes que de ella proceden [...] son las de una mujer. Mis facultades de

¹⁹ O, VIII, p. 263.

²⁰ O, III, p. 177.

relación —la inteligencia, la voluntad, que es la inteligencia del instinto— son las de un hombre [...]. En cuanto a la sensibilidad, si digo que siempre he preferido ser amado, nunca amar, lo he dicho todo [...]. Lo mío es la pasividad...». Y ofrece como ejemplos de inversión, parecida a la suya, a Shakespeare y Rousseau. Pero en el emperador Adriano, como en el poeta Antônio Botto, a quien años más tarde defenderá, predomina la inteligencia homosexual.

Pessoa amó a una mujer, Ofelia, hasta el punto de proyectar casarse o de simular que lo proyectaba. Su obra está llena de páginas en prosa que exaltan a la mujer amada —siempre virgen, si es posible también madre, preferentemente ausente—. Es un devoto del Eterno Femenino, pero este culto de la femineidad en sí misma se sitúa en un espacio inmaterial, lejos de la esfera de los sentidos, fuera del cuerpo. Me pregunto si su vocación inconsciente no sería la de satisfacer simultáneamente dos exigencias contradictorias, que Gide, por ejemplo, consiguió conciliar perfectamente: desposar el alma de una mujer y el cuerpo de jovencitos.

La clave perdida
(1917)

The Lost Key: en inglés y en francés, la misma palabra (*key*, *clef*) significa tanto llave como clave y por tanto hace referencia a una puerta cerrada que no se puede abrir o a un secreto indescifrable si no conocemos su código. Éste es el título de un poema de *The Mad Fiddler*, y yo creo que resume perfectamente el tema central de esas dos colecciones de versos ingleses en los que Pessoa trabajó en los años finales de su juventud y que siguen siendo obras maestras desconocidas. *The Mad Fiddler* se ha descubierto hace poco, pero los 35 *Sonnets* aparecieron en 1918, aunque no llegaron a ocupar nunca del todo el lugar que les correspondía en el conjunto de sus obras. Hay en ambas obras una fuerte impronta de platonismo, de la poesía isabelina, del romanticismo y del simbolismo, todo lo cual ha llevado a subrayar el arcaísmo de los poemas ingleses, en oposición a la modernidad de *El guardador de rebaños*, las odas de Campos o *Libro del desasosiego*. La edición de las obras inglesas que hicimos en 1992, con el título de *Le violon enchanté* (*El violín encantado*), pasó casi inadvertida a pesar de las excelentes traducciones de Patrick Quillier y Olivier Amiel. Es hora de subrayar enfáticamente que *The Mad Fiddler* y los 35 *Sonnets*, a pesar de su preciosismo —o a causa de él—, llevan la marca del genio de su autor casi tanto como *Cancionero*, *Fausto*, «Oda marítima» o *Mensaje*. Aunque Pessoa sólo hubiera escrito

esas dos colecciones, seguiría siendo uno de los mayores poetas contemporáneos europeos.

El caso del manuscrito de *The Mad Fiddler* es uno de los más extraños de la historia literaria. En la primavera de 1917, con casi veintinueve años, Pessoa, que ya ha escrito miles de páginas en prosa y verso, no ha publicado todavía ningún libro. El público sólo conoce nueve poemas suyos, doce ensayos breves y algunos artículos, dispersos en diarios y revistas. Decide repentinamente, no se sabe por qué, proponerle a un editor británico una colección de poemas ingleses. Prepara cuidadosamente el texto, que él mismo ha dactilografiado, de *The Mad Fiddler*, al cual concede una gran importancia porque esta obra supone su debut. Lo envía a la editorial Constable and Company, de Londres, que publicará toda la obra de Katherine Mansfield. El 6 de junio de 1917 el editor le devuelve su manuscrito, acompañado por una carta de cinco líneas:

«Estimado señor.

Lamentamos hacerle saber que, tras examinar con atención sus poemas, no vemos posible su publicación. En consecuencia, se los devolvemos. Agradeciendo la oportunidad que nos ha brindado de conocer su obra, quedamos sinceramente suyos,

Constable & Co.»

Es todo. El sueño de ser reconocido en Inglaterra como poeta inglés, al cual Pessoa no había renunciado, se desvanece. Cualquier otro poeta habría insistido, habría enviado el manuscrito a otras editoriales o, a la desesperada, habría pagado la edición en Portugal, como hará al año siguiente con *Antinoo*. Pero Pessoa es todo menos obstinado. Se limita a darse la vuelta ante un obstáculo. En consecuencia, guarda el manuscrito de *The Mad Fiddler* en el baúl donde acumula textos inéditos, de modo que esta obra maestra permanecerá allí durante tres cuartos de siglo. Más tarde explicaremos las circunstancias que condujeron a su exhumación y posterior publicación. Pero hay que subrayar de entrada que,

desde 1917 y hasta su muerte en 1935, Pessoa nunca aludirá a ella, como si realmente hubiera decidido olvidar esta obra que, según dirá en algún prefacio, sólo habría tenido un puñado de lectores.

The Mad Fiddler es, junto con *Mensaje*, la única obra definitivamente acabada de Pessoa, la única que, tras un proceso de creación y composición, acabó convertida en libro. Ni *Cancionero*, ni *Fausto*, ni el *Libro del desasosiego*, ni los poemas de Caeiro ni las *Odas* de Reis o las de Campos gozaron jamás de esta condición en el conjunto de su obra: se trataba en cada caso de una masa informe de textos que sólo la voluntad del editor de turno convirtió en el libro que hoy tenemos a nuestro alcance. Ni siquiera los opúsculos que el propio poeta editó y que contenían sus poemas ingleses pueden considerarse propiamente libros, ya que tanto *Antínoo* como *Epitalamio*, que debían publicarse conjuntamente con *Pan-Eros* (la victoria y el reinado de Eros) y *Anteros* (la derrota de Eros y la victoria del Espíritu), aparecieron dispersos. Un libro, tal como lo es *The Mad Fiddler* o *Mensaje*, es un conjunto de textos ligados a la vez por una fuerte coherencia interna y por todo un sistema de simetrías, rupturas y continuidades formales, que pueden proporcionar a la vez un *sentido* a la lectura y hacerla más difícil: un espacio poético demasiado ordenado puede ser un laberinto.

Como veremos, el principio de organización de *Mensaje* es a la vez heráldico e histórico. El de *The Mad Fiddler* se parece más al hilo conductor de los sonetos de *Pasos de la Cruz*. Se trata de un itinerario espiritual, cuyos sesenta y un poemas están divididos en ocho partes que forman las sucesivas estaciones de una misma búsqueda de la verdad. La composición de estos textos se escalona a lo largo de doce años. Los hay de todas las épocas, desde la adolescencia hasta la madurez. A primera vista se reconocen los temas y el estilo propios de cada período: «Anamnesis» data de la época de Durban; «La nana» se le relaciona directamente; «Abismo» lleva la marca del período siguiente al retorno a Lisboa; «Sus dedos

tocaban distraídamente» es un poema paulista, parecido a los que el autor escribía en portugués en 1913; por el contrario, «Jardín-fiebre», con ese título compuesto de dos palabras yuxtapuestas, con la total ausencia de puntuación y sus metáforas abstractas, data probablemente de la época de *Orpheu*. «El rey de las fallas» y «Fiat Lux», como poema inicial y final, son quizá recientes. De todas maneras, la composición del libro no estuvo acabada con toda seguridad hasta finales de 1916 o comienzos de 1917, y los elementos que lo constituyen se armonizan perfectamente.

El primer poema da título a la primera parte y a la propia colección: *The Mad Fiddler* (literalmente: el violinista loco), que en la traducción francesa se llama *Le violon enchanté* (edición Bourgois). Este poema y este título son de una importancia capital en la obra de Pessoa. No fue casualidad que Pessoa eligiera empezar por él. Este poema debía ser el pórtico de entrada a la obra, que Pessoa deseaba que fuese monumental, y el título daba idea de golpe del sentido global de toda su empresa poética. También al editor y al traductor franceses de la obra les pareció importante mantener más la fidelidad al espíritu de Pessoa que al texto en sí.

El poema, escrito en cuartetos de rimas cruzadas, es una suerte de cuento o de endecha popular, en el que el héroe es un vagabundo extranjero, violinista o violista cuyo paso por una aldea altera la tranquilidad cotidiana. Por medio del sonido de su instrumento, tiene el poder de conseguir que cada uno cobre conciencia del disimulado fracaso de su vida. Les notifica, con el sonido de su violín, que la verdadera vida está ausente, que no es de este mundo. Y les despierta el deseo de esa otra vida cuya posibilidad ha entrevisto en el horizonte de su deseo.

Su extraña música atenaceaba
a todos los corazones con el deseo de ser libre...

[...]

En otra parte a lo lejos
en otra parte muy lejos de ellos mismos

de repente forzados a vivir percibieron
los ecos de esta melopea.
Eran ecos de la nostalgia
que todos llevan en el fondo del corazón,
era el perdido sentimiento
que reavivaba olvidadas búsquedas...¹.

Y cada quien, esposa, amante, muchacha o chico, descubre el vacío de su existencia y sueña con llenarlo. Pero el vagabundo del violín que enloquece se va como vino, y poco a poco toda la aldea vuelve a ser lo que era. A veces, no obstante, en los momentos de excesiva tristeza, todos recuerdan su melopea, que les había dado una idea de su «vida-sueño».

El poema se refiere implícitamente a la leyenda del flautista de Hamelin. También contiene ecos del Pámino de *La flauta mágica* de Mozart. Por eso se optó en francés por titularlo *El violín encantado*, aunque es cierto que el músico vagabundo es un «loco» en la medida en que viene de otra parte y desentona en la vida cotidiana, familiar y social. El *encanto* de su instrumento es evidentemente la metáfora del poder mágico de la poesía y, en general, del arte, que, arrancándonos de la costumbre, del alienante sosiego, y obligándonos a mirar de frente la verdad y la libertad de nuestro deseo, nos despierta, por un instante luminoso, a la ausente vida verdadera.

Comparado con esos cantos de la experiencia que son *Epitalamio* y *Antínoo*, *The Mad Fiddler* es un canto de inocencia. Contrariamente a la visión del mundo «pagana» y «sensacionista» de los heterónimos, para la cual no hay misterio ni profundidad ni infinito, la del poeta de *The Mad Fiddler* es un idealismo absoluto: lo real es fantasmagoría o, en el mejor de los casos, un lenguaje cifrado, ya que la verdad del mundo está en el «otro lado». Los

¹ O, VIII, p. 37.

cuadros (las «iluminaciones», habría dicho Rimbaud), las escenas, los paisajes describen estados espirituales. En definitiva, el discurso amoroso tiende sistemáticamente a la unión de las almas, nunca de los cuerpos.

Las dos primeras partes, «El violín encantado» y «La laguna espejeante», oponen al desencanto de la vida real la vía del «ensueño», no la actividad onírica, sino la imaginación poética, superior a la posesión o la acción.

En otra parte, los sueños serán verdad...².

(Licantropía)

Partamos, entonces, hijo mío,
lejos de aquí hacia Otra Parte [...]
No hace falta una barca, oh hijo mío,
basta con nuestra esperanza...³.

(La otra parte)

Ve: nada debes perdonar,
más vale soñar que vivir.
Sólo aquél podrá ver el sol naciente
que deja todo inacabado,
cuyo pensamiento, lejos de su deber de atención,
se aparta como se quita una máscara⁴.

(La laguna espejeante)

La tercera parte se llama «La mala elección». Esta elección es la de la madurez, la razón y el amor humanos y, finalmente, la de la propia existencia: la opción de vivir en este mundo, de ser un individuo dotado de una identidad.

² O, VIII, p. 45.

³ *Ídem*, p. 59.

⁴ *Ídem*, p. 61.

¿Por qué he perdido
lo que no tenía? [...]
¿Por qué he elegido
vida, amor y pensamiento?⁵.

(Luz de noche)

¿Qué hay entre
yo mismo y yo? [...]
Un vago estupor: ¿por qué
se produjo su nacimiento?⁶.

(El verano en tres momentos)

Toda nuestra alma es nostalgia.
Nostalgia de nuestros recuerdos
y nostalgia de nuestros olvidos⁷.

(Monotonía)

La cuarta y la quinta parte, «Cuatro endechas» y «Jardín-fiebre», retoman el tema del sueño desde otra perspectiva: el sueño de otra condición, humana o sobrehumana.

No importa lo que soñamos,
lo que soñamos es verdadero⁸.

(Episodio)

Que unas aguas más vastas, laguna lejana, surjan
en nuestra renovada imaginación,
y que en fin todos los sentidos de nuestro cuerpo proclamen
nuestra falta innata de alas y aletas...⁹.

(Isis)

⁵ O, VIII, p. 81.

⁶ *Ídem*, p. 99.

⁷ *Ídem*, p. 113.

⁸ *Ídem*, p. 127.

⁹ *Ídem*, p. 141.

La sexta parte, «Canciones de ultrasueño», aborda finalmente el tema central de la «clave perdida», como si las correspondencias entre las cosas y sus significados estuvieran confundidas y hubiera que restablecerlas.

Toda cosa que brilla es el ojo de Dios,
toda cosa que se mueve es el discurso de Dios [...]
Verdes son los pensamientos de Dios en tanto son hojas
y amarillos en tanto girasoles...¹⁰.

(El girasol)

Me siento [...]
de nuevo un niño, muy lejos de las huellas de la vida,
recordando cómo me encontraba
cuando me desperté de Dios
y sentí el mundo a mi alrededor¹¹.

(Cáliz)

La séptima parte, «La antorcha invertida», la más rica y densa, contiene a la vez un arte poética, una erótica y el esbozo de una teología. Arte de iluminación, erótica espiritual, teología de un Dios laberíntico, incognoscible. La «razón ardiente» del poeta, como la llamará Apollinaire por la misma época, es como un fuego que reverbera en la negra noche.

Antes de que la luz fuera, la chispeante idea de la luz
alumbró la idea que Dios se hacía de ella [...]
De la luz, entonces, oh mi canto, toma su modo
de ser, incuba tus pensamientos,
como la paloma inengendrada, sobre el abismo
de la consciencia,
tomando por tu verdadero destino este pensamiento de Dios
que emitió la luz...¹².

(Elevación)

¹⁰ O, VIII, p. 163.

¹¹ *Ídem*, p. 175.

¹² *Ídem*, p. 179.

¡Canta, canta sin cesar, haz de tu canto un lecho
para esta parte de mí que a mi alma garantiza
Dios como una morada y una identidad!
¡Disuélveme en tus notas! ¡Y haz que yo sea
un afuera de mí mismo y que no tenga en mí
más que la sensación olvidadiza de sí que te escucho!...¹³.

(A una voz)

Tu presencia es tu ausencia travestida
de tu cuerpo que oculta a tu alma [...]
Tu presencia corporal es esta parte
de ti por la que tú estás alienado de ti [...]
Quédate lejos, quédate en silencio, no vengas aquí:
te acercarías demasiado a la vista.
Y fuera de mis pensamientos avanzarás hacia ti,
aplicando sobre tu cuerpo soñado en mí
(la forma-sueño infinita de tu cuerpo)
tu límite, la visibilidad¹⁴.

(La escapatoria)

Por fin, la octava parte, «El laberinto», es la asunción, por medio del sueño extático, del espíritu individual en el Espíritu universal, en el que todas las antinomias son superadas. Pero el título paradójico de este final, en contraste con su primer poema, «Fiat Lux», que domina el conjunto del libro, muestra que nada se ha conseguido. La dicha espiritual es un movimiento, no un estado. Dios es inaprensible; está, por definición, fuera de alcance.

En una visión ante mí el mundo
ha florecido y, como una bandera, se ha desplegado [...]
No había diferencia entre un árbol
y una idea. Ver ser un río
y el río por fuera: una sola y misma cosa

¹³ O, VIII, p. 189.

¹⁴ *Ídem*, p. 201.

[...]

Nada: todo,

y yo centro de la reminiscencia,
como si Ver fuera un dios...¹⁵.

(Fiat Lux)

...¡Heme aquí otro!

Mis sentidos tienen sabor a no-yo.

Una mano viene a tapar mi vista
hasta una divina vista ciega...

(Un éxtasis en verano)

¡Pero he aquí! Vivir es ya estar en fusión
con Dios. Ninguna necesidad para nosotros fuera de la vida, toda la vida.
Dolores, mal, odio, voluptuosidad, traición, carreras de castigo
de las costumbres, contracamino de los sueños, cuchillo
que el sufrimiento oculta hasta que él la hiere, delicias
de la muerte —he allí a Dios en la maldad premeditada de Dios¹⁶.

(Soneto)

Un día, cuando el Tiempo haya cesado,
de nuevo se encontrarán nuestras vidas,
liberadas del Lugar y el Nombre...

[...]

¿Qué es lo imposible?

¿Dónde empieza Dios, hasta dónde llega?

[...]

Todo es más extraño que

ese breve golpe de vista que le dirigimos...¹⁷.

(El país del verano)

* * *

¹⁵ O, VIII, p. 211.

¹⁶ *Ídem*, p. 227.

¹⁷ *Ídem*, p. 229.

Los 35 *Sonnets*, publicados en 1918 por cuenta de su autor a la vez que *Antínoo*, aunque separadamente, ¿son una obra de juventud, empezada en 1908 y terminada en 1913? Es lo que piensan la mayor parte de los especialistas. Por tanto, yo habría debido incluirlos en el mismo capítulo que *El marinero* y *Epitalamio*. Pero es lícito suponer que Pessoa continuó trabajando en ellos hasta la fecha de su publicación. Hay documentos que lo demuestran, como una nota manuscrita que indica el proyecto de escribir entre cincuenta y ochenta sonetos, y también razones de orden interno, que hacen referencia a su estilo y a su contenido. La cronología tiene su importancia: si los sonetos son anteriores a la explosión heteronímica del «día triunfal», sólo valen como ensayos imperfectos y unidimensionales de un poeta en ciernes. Por el contrario, opino que son una de las primeras obras maestras de su madurez.

Si bien suscitaron enseguida cierta aprobación entre la crítica inglesa, en Portugal fueron desdeñados, ignorados o mal comprendidos. Hasta un crítico tan penetrante y ferviente como Jorge de Sena, que al menos tuvo el mérito de reeditarlos y traducirlos en 1974, parece haber ignorado lo esencial, a juzgar por sus comentarios a la versión portuguesa. Leyéndolo salta a la vista el malentendido. Jorge de Sena juzga los *Sonets* de Pessoa como superficiales y torpes pastiches de Shakespeare, meros ejercicios de estilo, virguerías, sin emoción ni poesía auténticas.

No cabe duda de que el proyecto de escribir estos sonetos nació del deseo de rivalizar con Shakespeare. Pessoa se lo dice en 1915 a Côrtes-Rodrigues: en 1908 había descubierto en los sonetos de Shakespeare «una complejidad que quería reproducir en una adaptación moderna». Pero es todo lo contrario de una copia. Eduardo Lourenço sí lo entendió: «Lo que confiesa [...], es una suerte de *emulación* que no teme subrayar su fantástica pretensión: hacer un Shakespeare mejorado, es decir con una complejidad moderna, sin perder *individualidad* ni *originalidad*. Dicho de otra

manera: no es el joven Pessoa quien se adapta a Shakespeare, sino Shakespeare quien se adapta a Pessoa»¹⁸.

La primera diferencia entre él y su modelo es que los 154 sonetos de Shakespeare cuentan una historia de amor, la del poeta desgarrado entre su deseo solar por un joven gentilhomme rubio y la devoradora pasión nocturna por su amante morena.

Consuelo, desesperación, tengo a la vez dos amores,
me influyen siempre como dos espíritus:
de los dos, el mejor ángel es un hombre claro,
el peor es una mujer con rostro de noche¹⁹.

Nada de esto encontramos en Pessoa, cuya inspiración es esencialmente espiritual, aunque algunos sonetos sean también poemas de amor. En este sentido, está más cerca de los poetas «metafísicos» isabelinos como George Herbert, Richard Crashaw, Henry Vaughan o Andrew Marwell, que había descubierto en Durban cuando estudiaba el *Golden Treasury* de Palgrave (que no contiene ningún texto de John Donne, completamente olvidado entre fines del XVII y comienzos del XX). Pero, independientemente de su arcaizante apariencia, estos sonetos expresan los sentimientos y están escritos con un lenguaje de un hombre del siglo XX. Únicamente se le puede comparar con el gran autor de sonetos de nuestro tiempo, Rilke, cuyos *Sonetos a Orfeo*, escritos en 1922 pero publicados en 1923, son, por tanto, cinco años posteriores. En fin, lo esencial es que estos sonetos son tan típicamente pessoanos, por los temas y por el estilo, como los más logrados poemas de *Cancionero*, aun cuando el lirismo crítico se exprese de forma diferente.

Las objeciones que se le hacen a Pessoa apuntan a lo que Maria de la Encarnação Monteiro llama, después de una crítica en el

¹⁸ PEA, p. 121.

¹⁹ *Sonnets*, traducción de Jean Rousselot, Chambelland, soneto 144.

Times, «shakespeareanisms ultrashakespeareanos»; y cita ejemplos: «aliteraciones, retruécanos, antítesis», etc. Se le puede objetar que las figuras de estilo forman parte de la poética occidental desde la Antigüedad, y el propio Shakespeare, en uno de sus sonetos, se desmarca del preciosismo que, con el nombre de «eufuismo», estaba de moda en su época.

¿Por qué mi verso tiene tan poco prestigio novedoso
y evita variar y cambiar?

¿Por qué no he mezclado como la moda exige,
en el hacer inédito, la aleación extranjera?²⁰

Pero, de todos modos, hay que admitir que se observa en Shakespeare, y aún más en Pessoa, una forma de tratar el lenguaje poético que conduce a un uso de las figuras retóricas a la vez más frecuente y audaz que el que caracteriza a la poesía clásica.

Esta estética del *efecto*, que encontramos también en el culturanismo gongorino y en el preciosismo francés, propio del reinado de Luis XIII, fue denominada, a partir de los años veinte, barroca. Gracián fue considerado el teórico. Jean Rousset define el barroco por el predominio del movimiento, la metamorfosis, la máscara y la mascarada, el decorado, el arreglo personal y el disfraz²¹. Pero es difícil usar un término cuyas acepciones cambian según se aplique a la arquitectura de la Contrarreforma, a la música del siglo XVIII o la literatura de comienzos del siglo XVII.

El término «manierismo», más usual en la actualidad, tiene los mismos inconvenientes, pero es menos empleado. Es el que maneja Christine Buci-Glucksmann en su libro sobre Shakespeare y Pessoa, titulado *Tragique de l'ombre (Trágica de la sombra)*. El manierismo precede históricamente al barroco y su significación es

²⁰ *Sonnets, op. cit.*, soneto 76.

²¹ *Histoire des littératures*, 2, Pléiade, pp. 87-106.

diferente, por no decir opuesta. «En la crisis del Renacimiento y antes del barroco, la literatura manierista occidental explorará la gran fractura melancólica del sentido y del cosmos, creando lo trágico y el humor, con un *estilo mixto* en el que la pasión se convierte en destino y el mundo en *theatrum mundi*. El exceso metafórico, el gusto por la paradoja y el enigma, la mezcla de lo extremadamente refinado y una violencia que puede llegar a la pornografía y la trivialidad, la práctica generalizada del oxímoron y de las oposiciones sutiles, todos estos son procedimientos típicos de la estilística manierista...»²². Esta definición, que se aplica a Shakespeare, vale igualmente para Pessoa: «Esta Voz inglesa... él la pondrá en escena en un espejo anamórfico en el que el manierismo del argumento se hace eco de otra voz, la Voz de Otro, Shakespeare... El doble lenguaje de los sonetos de Shakespeare se cuadriplica y aún más en Pessoa. Pasamos y soñamos en busca de ese *lenguaje desconocido* que habla en nuestro interior...»²³.

Este magistral análisis, aunque fuerza un poco el sentido de los sonetos para hacerlos concordar con una idea preestablecida, pone bien en claro lo más profundo de ellos: el combate, pero un combate inmóvil, como la antigua lucha suiza, entre un *yo* y un *mí*, entre un «alma» ilimitada y la «persona», provista de identidad, situada y fechada, de la cual se inviste el alma. El tema dominante es el que orienta toda la obra, ortónima y heterónima, y que el poeta resumirá en *Eróstrato* diciendo, justamente a propósito de Shakespeare, que es «demasiado grande para sí mismo».

* * *

Habría que estudiar cada uno de los treinta y cinco sonetos, uno por uno, para hacer resaltar su belleza y su verdad. Pero para ello haría falta un libro entero. Me limitaré pues a un sucinto flo-

²² *Tragique de l'ombre*, Galilée, p. 35.

²³ *Ídem*, p. 154.

rilegio, siguiendo el orden de los textos, que es el movimiento del estilo y del pensamiento del poeta.

¿Cómo podría detener mi pensamiento en la tarea
para la cual pensó haber nacido mi alma
si cada instante exige un pensamiento? [...]
La calderilla amasada con la esperanza de desposar a mi Musa,
y establecer nuestra morada en los más lejanos Tiempos,
se disuelve en las necesidades de cada día,
y me siento mendigo del infinito...²⁴. (V)

¿Cuántas máscaras llevamos, y máscaras
bajo las máscaras, sobre el rostro de nuestra alma?, y cuando
el alma se desenmascara para su propia diversión,
¿sabe que ha caído la última y que al fin su rostro
está desnudo? La verdadera máscara nada siente más acá de la máscara,
pero mira con ojos enmascarados a través de la máscara
también...²⁵. (VIII)

Nacemos en el crepúsculo y morimos antes del alba [...]
Sólo las estrellas nos muestran la luz. Empuñamos
sus debilidades dispersas con pensamientos errantes [...]
Así, fuera del amor-luz y deseándole la extensión de la noche,
alcanzamos oscuramente una idea nocturna del día²⁶. (XIV)

Mi amor por ti se ama más a sí mismo que a ti...
En el país de los puentes, un puente es más real
que las orillas que une;
igualmente, en nuestro mundo de Relaciones, esto es verdad
—el amor es más verdadero que los amantes.
Sin embargo, esta idea conduce dulcemente a las puertas de la Duda—.
Si, considerando del mundo la sustancia, no fuéramos

²⁴ O, VIII, p. 299.

²⁵ *Ídem*, p. 303.

²⁶ *Ídem*, p. 309.

más que simples Intervalos, sólo de Dios la Ausencia,
Vacío en el corazón de Consciencia y Pensamiento...²⁷. (XVII)

Que el amor y la belleza no separan a las personas,
que Naturaleza la justa hace las unas para las otras...
Por eso canto tu belleza, pero sin desearte,
agradeciendo a los dioses no desear demasiado en altura,
por miedo a ser como el esclavo que reclama el manto regio
y lo afea al llevarlo²⁸. (XIX)

Mi alma es como un espectáculo afectado, siluetas
de algún arte egipcio más antiguo que Egipto,
hallado en una tumba de indescifrable ritual
donde todo se ha vuelto polvo de color.
Tenga el sentido que tuviere, su edad es el gemelo
de los sacerdotes que se situaban lo más cerca de Dios.
Cuando conocer era tan vasto como el pecado
y demasiado vasta el alma del hombre para que el hombre fuera su
morada...²⁹. (XXII)

Algo de mí nació antes que los astros
y vio el comienzo del sol a lo lejos [...]
En la noche de mi Pensamiento, como la marca de vestidos gastados
que nunca llevé, arrastro ese pasado
que ha visto lo posible en un alba pálida
de la noche que acaba de perderse, muda y vasta.
Viene de más lejos todavía que el día en que Dios nació,
pues él nació simplemente de estar allí antes del mundo.
Así el mundo es para mí, tras esta murmuración,
el eco repentino y sin razón de una risa...³⁰. (XXIV)

Estamos en el seno del Destino, y del Destino proviene nuestro ser y
nuestro actuar,

²⁷ O, VIII, p. 313.

²⁸ *Ídem*, p. 315.

²⁹ *Ídem*, p. 319.

³⁰ *Ídem*, p. 321.

pero nos falta distancia para comprender que en nosotros está su morada...
Estamos demasiado en nuestro interior, lejos de la verdad que nos resulta
exterior
como para saber ¡oh! hasta qué punto somos apenas lo que somos...³¹.
(XXV)

Bien. He cumplido con mi trabajo. Me pesa el corazón. Estoy triste [...]
Yo, que en todo he fracasado, nada deploro
en esta hora que yo no hubiera llorado,
porque ¿qué es el fracaso cuando el fracaso es la suerte común?³².
(XXXV)

³¹ O, VIII, p. 323.

³² *Ídem*, p. 335.

Hacia el superhombre (1917-1919)

Campos es un sismógrafo psíquico que nos permite, al exagerarlos, evaluar los cambios de humor, los impulsos entusiastas y las crisis depresivas de Pessoa; sabemos que su registro es muy amplio, y va desde la alegría orgiástica hasta la angustia metafísica, del fervor desbordante a la ternura algo llorona. La muerte de Sá-Carneiro fue sin duda para él un golpe todavía más doloroso que para los otros miembros de la camarilla que aún vivían (Caeiro había «muerto» en 1915). Él calla. Pero las circunstancias, en 1917, le darán la ocasión de desfogarse una última vez y escribir y publicar su más violento texto, *Ultimátum*. Después, volverá a su silencio durante seis años. Luego volveremos a recuperarlo, pero quebrado por la dificultad de ser, y es un Campos derrotado que escribirá, hacia los cuarenta años, sus poemas más conmovedores, entre ellos «Estando».

Uno de sus compañeros en la aventura de *Orpheu*, el menos fiable, Santa Rita Pintor, agente de Marinetti, después de tratar en vano de quedarse con la revista en 1916 para su propio provecho y financiada por otros, consiguió finalmente, con la ayuda de Almada Negreiros, «lanzar», como él decía, el futurismo en Portugal, en dos etapas: el 14 de abril de 1917, con una conferencia pública en el teatro de la república, y en noviembre, con la publicación

del primer (y único) número de la revista *Portugal futurista*. Hoy tenemos una idea muy vaga de lo que supuso, en toda Europa, el movimiento futurista, más tarde casi desterrado por completo por el surrealismo. Sin embargo, es el primero de los ismos que proliferaron a comienzos de siglo, en esa especie de depresión cultural horadada por el espíritu decadente como reacción contra el academicismo, el arte ramplón y hasta cierta forma de humanismo triunfante. El movimiento nació en Italia, en parte en reacción contra D'Annunzio, y su jefe indiscutible era Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poeta extravagante al que Michel Arnaud define como «energúmeno lírico»¹. El *Manifiesto del futurismo* es de 1909, y precede en siete años al dadaísmo de Tristan Tzara y en quince años al surrealismo de André Breton. Es más o menos contemporáneo del expresionismo alemán, del vorticismismo de Ezra Pound y del suprematismo de Malevich. Como vemos, esta sucesión de ismos abarca globalmente todas las artes. Se trata de poner en tela de juicio todas las manifestaciones artísticas, de una revolución cultural antes de tiempo. Es difícil, un siglo después, imaginar la violencia de esta ruptura. El futurismo italiano, rápidamente difundido por Francia, es un movimiento de vanguardia infinitamente más radical que el modernismo más bien templado de *Orpheu*. El hecho de que después de la guerra fuera rápidamente descalificado tal vez se debió a su mismo exceso, que acabó haciéndole perder su significado. También porque ya en ese momento era portador de valores que serían enseguida exaltados por el fascismo, el nazismo, el franquismo y, en menor medida, por el salazarismo. Sus dos grandes ideas capitales son la apología del movimiento, el dinamismo y el cambio, y la adhesión al mundo moderno, la técnica, el maquinismo y la industria. Se conjugan en el concepto de velocidad, que es el mayor estímulo para la embriaguez de vivir: los símbolos del porvenir futurista son el automóvil y el avión. Pero la velocidad, el dinamismo y la modernidad

¹ *Histoire des littératures*, 2, Pléiade, p. 828.

están estrechamente relacionados con la fuerza. Marinetti elogia todas las formas de la violencia, cuyo supremo paradigma es la guerra. Prefiere la acción a la psicología; a las masas y a sus jefes, a las personas. Sus discípulos portugueses irán todavía más lejos que él en su frenesí antihumanista, antirromántico y antidecadente.

Una de las consecuencias de esta concepción deportiva de la cultura, muy bien estudiada por Nuno Júdice en *El futurismo en Portugal*, es que sus dos géneros literarios privilegiados son el *panfleto*, donde priman el insulto y la injuria, con gran cantidad de exclamaciones, en un estilo que resulta una especie de gesticulación verbal, y el *manifiesto*, que proclama de una manera perentoria una verdad nueva, por decirlo de alguna manera, revelada, con un tono intimidatorio y sin réplica posible, sin espacio para la interrogación o la duda, es decir, dogmático y profético. El único número de *Portugal futurista* ofrece numerosos ejemplos de estas dos formas de expresión, a veces mezcladas. Esta manera de afirmar las ideas ante los demás es característica de la época. Es el estilo de Léon Bloy, Giovanni Papini y, más tarde, de Louis Ferdinand Céline. Muchos de los textos de ese período parecen ejercicios del odio.

El más dotado de todo el equipo de *Orpheu* para este tipo de obras es Almada Negreiros. Él y Santa Rita son los únicos futuristas portugueses auténticos. De alguna forma fue el predecesor de toda la empresa de demolición sistemática del pasado. En abril de 1916, con veintidós años, publicó el panfleto titulado «*Manifiesto Anti-Dantas / con todas las letras / de José de Almada Negreiros / poeta de Orpheu / futurista / y todo lo demás*». Júlio Dantas era un escritor conocido que llegaría a ser presidente de la Academia Portuguesa de Ciencias y Letras.

«¡Basta! ¡Boum! ¡Basta!

¡Una generación que consiente en ser representada por Dantas no existe! ¡Es una banda de charlatanes y vendidos! ¡Abajo la

generación! ¡Muera Dantas, muera! ¡Bim!...» Y enseguida la emprende con otros escritores, con la literatura portuguesa y con el Portugal contemporáneo, «que gracias a todos esos señores se ha convertido en el país más atrasado de Europa y del mundo».

La «Primera conferencia futurista» de Almada, celebrada el 14 de abril de 1917 en el teatro de la república (hoy teatro San Luis, a pocos pasos de la casa natal de Pessoa), llevaba por título *Ultimátum futurista a las generaciones portuguesas del siglo xx*. El joven colérico subió a escena vestido con un mono de mecánico. Incesantemente interrumpido por un público vociferante, leyó con fuerte voz su discurso-programa, de un sesgo netamente nacionalista y prefascista. Con su habitual narcisismo, expone su informe: «Logré, inspirado por la revelación de Marinetti y obediente al genial optimismo de mi juventud... captar la intensidad de la vida moderna...». Si conocemos este discurso es gracias al texto que Almada reescribió meses más tarde para publicarlo en *Portugal futurista*:

«Soy un poeta portugués que ama a su patria [...]. Tengo veintidós años llenos de salud e inteligencia [...]. Soy el primer sorprendido por mi personalidad y me creo [...] con derecho a exigir una patria que me merezca [...]. No tengo la culpa de ser portugués pero me siento con la fuerza suficiente como para no tener, como vosotros, la cobardía de permitir que nuestra patria se pudra [...]. Oh vosotros, portugueses de mi generación, nacidos como yo del vientre de la sensibilidad europea del siglo xx, *construid la patria portuguesa del siglo xx* [...]. Id a buscar en la guerra que se desarrolla en Europa toda la fuerza de nuestra nueva patria. Toda Europa, es decir toda la civilización actual, se concentra en el frente [...]. La guerra es la que devuelve a las razas toda la virilidad perdida en las masturbaciones refinadas de las viejas civilizaciones [...]. *La guerra es la gran experiencia* [...]. Portugal es un país decadente [...] porque carece de odios, y una raza sin odios es una raza desvirilizada, porque el odio es el más humano de los sentimientos, y a la vez un efecto del poder de la voluntad, o sea una virtud consciente [...]. Oh vosotros, portugueses de mi generación [...] des-

preciad el peligro [...]. Divinizad el Orgullo. Adorad la Lujuria. Superponed los sentimientos fuertes a los sentimientos agradables. Tened la arrogancia de los hombres sanos e íntegros [...]. Organizad la apoteosis de los vencedores, sean cuales fueren los vencedores. Ayudad a los vencidos a morir [...]. El pueblo íntegro será aquel que consiga mejor reunir en él todas las cualidades y todos los defectos. Valor, portugueses, sólo os faltan las cualidades».

Después de este fragmento de elocuencia de su cosecha, Almada, en el transcurso del mismo acto, lee el *Manifiesto futurista de la lujuria* de la francesa Valentine de Saint-Point que, tres cuartos de siglo más tarde, tiene para nosotros unas siniestras connotaciones. Porque si bien es cierto que la señora Saint-Point exalta el deseo, el amor físico y la violencia sexual, que defiende contra el sentimentalismo romántico, sitúa sus opiniones en el contexto de la guerra, de la cual tiene asimismo una concepción prefascista, justificando, por ejemplo, la violación de las mujeres del país vencido por parte de los guerreros del país vencedor. La idea más novedosa del manifiesto, que lo aproxima a los textos de Breton sobre el «loco amor», es que la lujuria debe ser una «obra de arte» y constituye la gran quimera de nuestro tiempo.

Ese 14 de abril de 1917 Almada termina su «conferencia» con la lectura de dos manifiestos de Marinetti, uno sobre el *music-hall*, que propone como modelo del arte futuro, y el otro con un título elocuentemente antirromántico: ¡*Matemos el claro de luna!* Pero la participación de Almada en la ilustración del futurismo no se detiene aquí. Aunque el número de *Portugal futurista* de noviembre de 1917 fue concebido y organizado por Santa Rita para celebrar su propia gloria (con un artículo ditirámico de un tal Bettencourt-Rebelo, un retrato donde aparece vestido de payaso, un estudio sobre su pintura, un artículo en francés de Raúl Leal sobre «la obra genial de Santa Rita Pintor» y cuatro reproducciones de cuadros suyos), es Almada quien ocupa, de lejos, el mayor espacio de la revista. El leve volumen de cuarenta y dos páginas, reeditado

en facsímil en 1981 y después en 1982 (con prefacios de Nuno Júdice y Teolinda Gersão), contiene, en efecto, otras obras suyas: un texto publicitario sobre «Los ballets rusos en Lisboa», un poema caligramático, «Sinfonía cosmopolita y apología del triángulo femenino», y sobre todo un relato titulado «Saltimbanquis (contrastes simultáneos)» dividido en tres partes: «Instrucción militar», «Volteo» y «Zora mira los sementales»: estos tres subtítulos ayudan a comprender que se trata de ejercicios de caballos en el patio o la pista de un cuartel, un desfile circense y también de una muchacha de doce años que asiste a la cópula de una yegua y un semental. Pero este texto, que ocupa cinco largas páginas sin puntuación ni mayúsculas, es decir sin frases identificables, es totalmente ilegible y no cabe duda de que nadie lo leyó. Sin embargo, se dice que un pasaje de «Saltimbanquis», juzgado obsceno, fue el pretexto para prohibir la revista².

Otros textos de importancia desigual completan la entrega de *Portugal futurista*. Sonia Delaunay le consiguió a Santa Rita dos caligramas inéditos, uno de Apollinaire y otro de Blaise Cendrars, ambos sobre la torre Eiffel. Se publican también tres poemas de Sá-Carneiro: «La recreación», «Torniquete» y «Palmo de narices», sin duda remitidos por Pessoa. Estos poemas de 1915, dolorosos y armoniosos, son lo menos futuristas que cabe suponer. Pessoa le entregó asimismo a Santa Rita dos series de poemas propios, *Episodios / La momia* y *Ficciones del interludio*, así como un largo texto en prosa de Álvaro de Campos, *Ultimátum*, que hace juego con el de Almada. Añadamos, finalmente, que el sumario también incluía a Souza Cardoso, del cual se reproducen dos cuadros.

* * *

² Una traducción de «Saltimbanquis», realizada por Carlos Batista, apareció en el número que la revista *l'Ennemi* dedicó a Lisboa (Christian Bourgois éditeur, junio de 1996).

Se entiende que el poeta de «Oda marítima», con todo lo que tiene de excesivo, se sintiera cómodo en el ambiente frenético creado por los dos cómplices futuristas: Santa Rita y Alma-da Negreiros. Pero el discreto Fernando Pessoa ortónimo, ¿qué tiene que ver con estos charlatanes? ¿Acaso aceptó publicar en su revista dos largos e importantes poemas firmados con su verdadero nombre sólo por solidaridad con los de *Orpheu*? Quizá pretendió aprovechar la ocasión para dar a conocer unos textos que quedan un poco al margen de su obra, como si *Ficciones del Interludio* y sin duda aún más *La momia* marcaran un momento excepcional en su evolución, un límite entre ayer y mañana, entre dos poéticas, quizá entre dos concepciones del mundo distintas.

Episodios/La momia, poema en cinco partes o serie de cinco poemas, no se sabe, todavía está vinculado, por algunos de sus aspectos, a la poesía paulista e interseccionista, o sea, a través de ella, al postsimbolismo. Pero también aflora la poética de la inteligencia propia de *Cancionero*. Se puede descubrir el principio de un camino hacia el otro lado del espejo, como en los poemas ocultistas. Contiene, en definitiva, indicios que parecen conducir a Caetano y a Campos, como si, a través de él, los heterónimos se comunicaran entre sí.

El poema describe el estado de consciencia que he comparado con los «limbos» y que Soares, en *Libro del desasosiego*, llama «has-tío» o «estancamiento». José Gil, en *Fernando Pessoa o la metafísica de las sensaciones*, ofrece una estupenda explicación de este texto. Representa, según él, «el momento de desestructuración» de la consciencia, que «separa las sensaciones unas de otras» y cuando «el infinito se instala entre las cosas». El tiempo «ya no transcurre»: ese tiempo detenido «crea el intervalo [...], abre el intersticio». Esto hace pensar a la vez en todos los poemas de *Cancionero*, en los que se repite insistentemente la preposición *entre*, y en «El rey de las fallas» de *The Mad Fiddler*. Dice Gil: «En esta situación, el

infinito surge con un sonido que *tintinea* en la ilimitada extrañeza del espacio que aísla las cosas. Surge en la duplicación apenas perceptible de la consciencia sobre sí misma». La meditación sobre el no ser de la momia egipcia es pues una suerte de movimiento inmóvil de la consciencia que toma consciencia de la inconsciencia (José Gil propone una traducción de la primera parte de esta obra que no se parece en nada a ninguna de Pessoa, porque se parece muchísimo a todas a la vez, con sorprendentes efectos de estilo).

Anduve leguas de sombra
dentro de mi pensamiento [...]
Me dejo de incluir dentro de mí. No hay
aquí *dentro/allá afuera* [...]
La noción de moverme
ha olvidado mi nombre.
El cuerpo pesa en mi alma [...]
Algo que ha caído
tintinea en lo infinito³.

En las demás partes se reencuentran temas y efectos de estilo también típicamente pessoanos:

¿De quién es el mirar
que atisba por mis ojos?
Cuando pienso que veo,
¿quién continúa viendo
mientras estoy pensando?
[...]
¿Por qué las cosas abren calle a mi paso?...
Tengo miedo de dejarlas a mi espalda quitándose la Máscara...
Siento su ausencia de ojos que me mira, y me estremezco...

³ FPP, pp. 47-48.

Comparada con esta interrogación ansiosa de una consciencia entrampada en el infinito de su abismo interior, la otra serie de poemas, *Ficciones del interludio*, parece en una primera lectura tener la ligereza de un juego verbal, de una canción popular. Pero para comprender su alcance es preciso recordar que ese título, *Ficciones del interludio*, es el que Pessoa quería dar al conjunto de obras poéticas de sus heterónimos (Caeiro, Reis y Campos) en caso de publicarlas en un mismo volumen. Quizá haya pues un vínculo entre la ligereza de esas canciones («Pierrot ebrio», «Luna llena», «Lamentos amistosos», «Minué invisible», «Escena invernal») y la naturaleza de la empresa heteronímica. Es la hipótesis que sostiene Patrick Quillier cuando analiza estos textos engañosos: «Existe en la obra ortonímica un intento de abismar la obra heteronímica: una serie de cinco poemas agrupados, justamente, bajo el título de *Ficciones del interludio*. Parecen evocar las máscaras y las danzas bergamascas de un Verlaine que se hubiera vuelto súbitamente *tartamudo*, como si presintiera que el evanescente simbolismo, tan atento de hecho a los imponderables, a lo que otros llamarían *las pequeñas percepciones*, debiera penetrarse de paganismo, ya que también éste es el triunfo de las sensaciones, aun de las mínimas: las asonancias y aliteraciones resultan, en efecto, en estos textos tan sistemáticas y chirriantes que producen una clarísima sensación de letanía balbuceada a la espera de un acontecimiento esencial...»⁴. Estas solitarias fiestas galantes, este juego de la gallinita ciega de una consciencia a medias embriagada de sí misma, son quizá el umbral que lleva del apego maniático a un yo a la invención de tantos otros *yo*es como sensaciones por experimentar existan, como ideas por pensar, como vidas por vivir.

* * *

La pieza principal de ese único *Portugal futurista*, al lado de la cual el resto se achica y empalidece, incluso los provocativos di-

⁴ O, V, p. 8.

chos de Almada, es *Ultimátum* de Álvaro de Campos. No es una obra maestra. Este texto combativo es una bestia parda, casi monstruosa, por su patente falta de unidad tonal. Empieza como un panfleto y termina en profesión de fe. Se abre con un estallido de cólera y se cierra con un arrebato de ferviente esperanza. Entre ambos extremos, una larga disertación de estilo enunciativo, didáctico, con sus «en primer lugar» y «en segundo lugar», «apartado a» y «apartado b», razonamientos lógicos y fórmulas algebraicas. Pero sin duda surgió espontáneamente así, y el autor tenía sus razones para no pulir su texto. Pessoa es capaz, bajo el nombre de Bernardo Soares, de escribir una prosa de maravillosa armonía, sin que nada choque ni chirrie. Aquí, hace que Campos escriba a base de hachazos y martillazos. Lo convierte en un pensador brutal, tuerto y sordo, y en algo que Pessoa nunca ha sido ni será jamás: un atleta del pensamiento y del estilo. Como si no fuera al propio Campos sino a su emisario —heterónimo del heterónimo— a quien hubiera confiado por una vez su pluma, o más bien su teclado (sabemos que Campos escribe directamente a máquina sus textos).

Desde que tenía veinte años Pessoa manifestó su deseo de escribir «panfletos portugueses» para sellar su pertenencia a la patria, recuperada tras un largo exilio. La situación de Portugal en 1917 le permite realizar su designio. Si elige, como Almada, el título de *Ultimátum* para este texto dirigido al público —él, que escribe para sí mismo y para sus dioses—, es porque esa palabra está cargada de sentido en Portugal desde 1890, fecha del ultimátum inglés que contribuyó al derrocamiento de la monarquía. El término se convirtió en el símbolo de la decadencia y la humillación de todo un pueblo. Pero Campos, el más cosmopolita de los heterónimos, ensancha la visión nacionalista de sus compatriotas. No se trata solamente de despertar al Portugal adormecido desde hace tres siglos, sino de construir Europa y salvar Occidente. El poeta se vuelve profeta. El Pessoa ortónimo ha asumido la decadencia. Campos la rechaza, la supera, propone a su siglo la invención de un nuevo

futuro. Ha salido por sus propios medios de la prisión de su *yo* e invita a su siglo a la universalidad, es decir, a la «impersonalidad».

Lo más llamativo, para el lector actual, de la primera parte del texto, negativa de principio a fin, es su tono paranoico, que recuerda las imprecaciones de Léon Bloy y anuncia los panfletos surrealistas por su alusión a los «cadáveres». *Ultimátum* es un ejercicio de estilo a la vez que un acto. Es evidente que hay en sus excesos un tono un tanto lúdico, pero la indignación de Pessoa/Campos es sincera. El estilo de Campos hace de altavoz para proclamar a gritos el mensaje de Pessoa, su «gran Idea», que al final será revelada. De entrada hay que abrirse paso, porque propugna el vandalismo intelectual: todo debe ser destruido. El vozarrón de Campos, que ya vimos cómo se ahuecaba en los clamores oceánicos de «Oda marítima» para despreciar una vida excesivamente civilizada que no concordaba con su deseo ni con su delirio, trueno contra el ambiente de mediocridad reinante:

¡Orden de desahucio a los mandarines de Europa! ¡Fuera!

¡Fuera tú, Anatole France, Epicuro de farmacopea homeopática, tenia-Jaurès del *Ancien Régime*, ensalada Renan-Flaubert en loza del siglo XVII falsificada!

¡Fuera tú, Maurice Barrès, feminista de la Acción, Chateaubriand de paredes desnudas, alhauete de escenario [...], moho de Lorena, ropavejero de los muertos [...].

¡Fuera tú, Bourget de las almas, farolero de los faroles de los demás, psicólogo para aristocracias de pacotilla, basto, esnob plebeyo...

Pero no sólo hay franceses entre los mandarines que deben ser expulsados de la cultura europea. Campos la emprende también con Kipling, Bernard Shaw, H. G. Wells, Chesterton, D'Annunzio y hasta con autores a los que amó, como Yeats y Maeterlinck, y termina esta primera salva con otros dos franceses:

¡Y tú, Loti, sopa salada y fría!

¡Y tú, finalmente tú, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand!

¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!
Y si falta alguno, ¡buscadlo por ahí, por los rincones!
¡Quitadme todo eso de delante!
¡Fuera todo eso! ¡Fuera!

Luego pasa a los políticos que también han de ser expulsados: Guillermo II, Lloyd George, Vénizelos, Briand... «¿Y todos los jefes de Estado, esa incapacidad al desnudo, esos cubos de basura volcados ante la puerta de la insuficiencia de la época? [...] ¡Quitadme todo eso de delante! [...] ¡Fuera todo! [...] ¡Ultimátum para todos esos y para todos los otros que sean como todos esos!»

Luego las condenas pasan de ser individuales a colectivas. El autor denuncia «la quiebra general de los pueblos y de sus destinos» y hace «desfilas a las naciones» ante su «Desprecio»:

¡Tú, ambición italiana! [...]
¡Tú, «esfuerzo francés», gallo desplumado! [...]
¡Tú, organización británica! [...]
¡Tú, cultura alemana, Esparta podrida con aceite de cristismo y vinagre de nietzschenización! [...]
¡Tú, Von Bélgica, heroica a la fuerza! [...]
¡Tú, Austria-súbdita, mezcolanza de subrazas, aldabón de puerta giratoria!
¡Tú, esclavitud rusa, Europa de malayos! [...]
¡Tú, «imperialismo español» [...] con toreros que se ponen el sambenito en el alma! [...]
¡Tú, Estados Unidos de América, síntesis-bastardía de la Europa baja! [...]
¡Y tú, Portugal-calderilla, resto de Monarquía pudriéndose en república! [...]
¡Y tú, Brasil, «república hermana», broma de Pedro Alvares Cabral, que ni siquiera te quería descubrir!
¡Cubrid todo eso con un trapo!
¡Cerrad eso con llave! ¡Y tirad la llave! [...]
¡Me sofoca el que no haya más que eso alrededor!
¡Abrid todas las ventanas! [...]
¡Abrid más ventanas que todas las ventanas que haya en el mundo!

¿Por qué este universal desprecio? Campos condena a su tiempo por falta de grandeza humana, y sólo ve mediocridad por todas partes.

«¡Ni una idea grande, ni una noción completa, ni una ambición imperial! [...] ¡Ni idea de Estructura, ni sentido de Edificio, ni anhelo de lo Orgánico-Creado! [...] ¡Época vil de secundarios [...] de lacayos con aspiraciones lacayas a ser reyes lacayos!» En la guerra actual, dice, «nadie combate por la Libertad o por el Derecho». Todos combaten «por miedo unos de otros».

Es entonces cuando el texto da un giro. El panfleto se torna manifiesto de una nueva idea de la cultura y, más generalmente, de la civilización. Tras un último grito de cólera, el tono cambia.

Hombres, naciones, designios: ¡todo nulo!
¡Quiebra de todo causada por todos!
¡Quiebra de todos causada por todo!
Completa, total, íntegramente:

¡Mierda!

¡Europa tiene sed de Creación, hambre de Futuro!
¡Europa quiere grandes Poetas, grandes Estadísticas, grandes Generales! [...]

¡Europa quiere la Gran Idea que hay dentro de esos Hombres Fuertes! [...] ¡Quiere la Voluntad Nueva! [...] ¡Quiere [...] la Sensibilidad Nueva! [...]

¡Europa está harta de no existir aún! ¡Está harta de ser apenas el arrabal de sí misma! ¡La Era de las Máquinas busca a tientas el advenimiento de la Gran Humanidad! [...]

¡Lo que hay no puede durar! [...]

¡Yo, de la Raza de los Descubridores, desprecio cuanto sea menos que descubrir un Nuevo Mundo!...

Campos propone, al menos, mostrar «el Camino» que conduce a ese «Nuevo Mundo». Para ello se vuelve expresivo, pedagógico. Proclama sucesivamente tres verdades que constituyen

las condiciones del cambio: «la ley de Malthus de la Sensibilidad», según la cual hay un desfase entre los inventos, fenómenos individuales, que siguen una progresión geométrica, y la cultura colectiva, cuya progresión es aritmética; «la Necesidad de la Adaptación artificial», operación de «cirugía sociológica» que obligará a la civilización a adaptarse al progreso suprimiendo los prejuicios que la frenan; y, como esos prejuicios son los propios del cristianismo, «la Intervención quirúrgica anticristiana», que consiste en eliminar del espíritu humano las falsas ideas que la tradición cristiana le ha «instilado» y, ante todo, el «dogma de la personalidad», que nos hace creer en la existencia de individuos humanos separados, autónomos, iguales. Hay que terminar con la persona (con todo lo que Gide denominaba la «idiosincrasia», que hace de cada uno «el más irremplazable de los seres») y promover, por el contrario, un tipo de hombre sintético e intercambiable, que encarne el «término medio» de sus congéneres.

Resultados finales sintéticos:

a) *En política*: Monarquía Científica, antitradicionalista y antihereditaria, absolutamente espontánea gracias al surgimiento, siempre imprevisto, del Rey-Promedio. El Pueblo quedará relegado a su papel científicamente natural de simple fijador de los impulsos del momento.

b) *En arte*: Sustitución de la «expresión de la época», a través de treinta o cuarenta poetas, por esa misma expresión a través de, por ejemplo, dos poetas poseedores de quince o veinte personalidades, cada una de las cuales constitutiva de un Promedio entre las corrientes sociales del momento.

c) *En filosofía*: Integración de la filosofía en el arte y en la ciencia [...]. Desaparición de todas las formas del sentimiento religioso (desde el cristianismo hasta el humanitarismo revolucionario), puesto que no resultan representativas de un Promedio.

Pero ¿cómo poner en práctica este programa? «¿Con qué Método?» Sólo la generación futura lo conoce. «Si yo supiese el Méto-

do, sería yo solo toda esta generación. Lo que veo es únicamente el Camino, y no sé adónde puede ir a parar». Y en una perorata vibrante, el poeta-profeta anuncia el advenimiento del Superhombre, producto de la Ciencia:

¡Proclamo el advenimiento de una Humanidad Matemática y Perfecta!
¡Proclamo su advenimiento a grandes gritos!
¡Proclamo su Obra a grandes gritos! [...]

Y proclamo también, primero:
¡El Superhombre Será, No El Más Fuerte, Sino El Más Completo!
Y proclamo también, segundo:
¡El Superhombre Será, No El Más Duro, Sino El Más Complejo!
Y proclamo también, tercero:
¡El Superhombre Será, No El Más Libre, Sino El Más Armónico!

Todo esto lo proclamo bien alto, en pleno apogeo, desde la barra del Tajo, de espaldas a Europa, erguidos los brazos, fijos los ojos en el Atlántico y saludando abstractamente al Infinito⁵.

* * *

En sus artículos de la revista literaria *Águia* de 1912, Pessoa hablaba de una «Nueva India» por descubrir. Esta India, este nuevo Nuevo Mundo, es el porvenir del hombre. Ha de encontrar, en una sociedad que integre armoniosamente las conquistas de la ciencia y de la técnica, su grandeza extraviada en una cultura bastarda.

Al abrir el camino, el poeta se compromete en la empresa. Al invocar al superhombre, se convierte en él. La consciencia que Pessoa tiene de su propia grandeza, él, el «Súper-Camões», el nue-

⁵ FPA, pp. 189-206.

vo Shakespeare, reencarnación del «rey encubierto» don Sebastián, otorga un acento de conmovedora sinceridad a este *Ultimátum* y justifica sus excesos. La voz clarineante de Campos, esta voz que es para Pessoa una manera de comprometerse vivamente con su propia palabra, ya no volverá a oírse así, ni en verso ni en prosa, para convocarnos a ese superávit de humanidad que es lo contrario del «humanismo» y el «humanitarismo». Pero quizá la amalgama de textos posteriores a 1917, que constituye la «obra» del Pessoa prosista, no sea más que la calderilla de ese mensaje inicial proferido a gritos. También para él, el hombre, tal como lo ha configurado nuestra civilización judeocristiana, debe ser superado. El superhombre será traspersonal, «síntesis y suma», múltiple y universal: es el programa de vida y de trabajo del poeta y del ensayista, que intenta «pensarlo todo de todas las maneras posibles».

La conclusión de este *Ultimátum* hace pensar en Nietzsche, aunque el superhombre de Campos es muy distinto de Zarathustra. Pessoa le reprocha a Nietzsche ser un falso pagano, un falso griego, un falso mediterráneo «—un Baco teutón—»; ser, a fin de cuentas, un cristiano que ignora que lo es. Con todo, le reconoce cierta forma de grandeza, la de haber afirmado que «la alegría es más profunda que el dolor, que la alegría conduce a una profunda, a una muy profunda eternidad». El resto de romanticismo que subsiste en la nietzscheana voluntad de poder no es más que una forma pervertida de la voluntad de universalidad de Campos, y de Pessoa. Ser un denominador común de todas las sensibilidades y todos los pensamientos constituye, para él, para ellos, el modo de superar la naturaleza y la condición del hombre.

Lo más bello de *Ultimátum* es el despliegue lírico del final, en el que Pessoa/Campos aglutina algunas de sus palabras fetiche: apogeo, Tajo, Europa, Atlántico, abstractamente, Infinito. Quizá convenga releer todo este texto tormentoso a la diáfana luz de esta coda. Crespo propone leerlo como un poema. Dice: «A imitación

de la gran poesía satírica de todos los tiempos, extrae de la realidad contra la cual se propone lanzar sus diatribas [...] los elementos capaces de crear una realidad paralela, exclusivamente verbal». Y en el ámbito de la poesía satírica, el texto de Campos le parece más cercano a los serventesios de los trovadores que a las sátiras de Persio o Juvenal, por la mezcla inextricable de literatura y política. En todo caso, a pesar de su aparente violencia, *Ultimátum* no parece haber provocado una gran inquietud a los poderes establecidos. Sabemos que Pessoa creyó, al principio, que sus diatribas contra los aliados de Portugal eran la causa de la confiscación de los ejemplares de la revista por parte de la policía desde su aparición. Pero es probable que a los poderes en cuestión les afectaran más las obscenidades de Almada que las injurias de Campos, que no tomaron en serio.

De todas maneras, *Ultimátum* pone fin a la fase de actividad creadora desbordante iniciada tres años antes con «Oda triunfal». La prohibición de *Portugal futurista* pone fin igualmente a toda una época de ebullición en la vida literaria portuguesa inaugurada por el grupo de *Orpheu*. Dos años después de Sá-Carneiro, en abril de 1918, muere Santa Rita Pintor, víctima de la gripe española, con apenas veintisiete años. Siguiendo sus deseos, su familia destruye todos sus cuadros. Algunos escépticos opinan que eran pocos y malos, pero los reproducidos (en blanco y negro) en *Portugal futurista* dan prueba de un talento cuya evolución puede seguirse desde la «perspectiva dinámica» de 1912, de inspiración cubista, hasta el «complementarismo orgánico» de 1913, amalgama de líneas que anuncian a Paul Klee, y la «abstracción intuitiva congénita» de 1915, que ya hace pensar, con medio siglo de antelación, en ciertas formas de «abstracción lírica». Santa Rita, con todos sus defectos, su narcisismo y su paranoia, era sin duda más genial de lo que se cree.

Tras su desaparición, Almada queda como el único «futurista» de Portugal. Reivindicará este título durante mucho tiempo, has-

ta bien entrados los años treinta. Pero la muerte del pintor Souza Cardoso, también en 1918, algunos meses después que Santa Rita y algunas semanas antes del armisticio, supone el fin del modernismo portugués —el más brillante en la historia cultural del país—, del cual *Orpheu* fue portavoz, y Pessoa, faro.

* * *

Justo cuando Campos y escribe y publica *Ultimátum*, en el que reclama para su país un monarca «antitradicionalista y antihereditario», confiando «en el surgimiento, siempre imprevisto, del Rey-Promedio», los hechos parecen darle la razón. Un hombre «superior», al que él adorará, está listo para irrumpir en la vida política portuguesa y alterarla de raíz. El mayor Sidónio Pais, nacido en 1872, profesor de matemáticas y oficial de artillería, pero también político y diplomático, posee ya, no obstante su relativa juventud, una gran experiencia en la vida pública: ha sido diputado en la Asamblea Nacional Constituyente en 1911, ministro de Desarrollo y de Finanzas, embajador de Portugal en Berlín y, tras la declaración de guerra, y una vez de vuelta en Lisboa, secretario de Estado de Asuntos Exteriores. Pero el mayor Pais es asimismo un hombre imaginativo y culto, que tiene una idea elevada de su destino y el de su país. Nada que ver con el veleidoso general francés Boulanger, ni con todos aquellos coroneles y comandantes que aquí y allá, en todas partes, han propiciado numerosos golpes de Estado en este siglo XX y que en la mayor parte de los casos han seguido siendo soldados. Pessoa lo considerará más bien un César o un Cromwell. Sidónio Pais es el único personaje de su tiempo, aparte de él mismo, en quien cree reencarnado al rey don Sebastián. Incluso el fracaso final de su héroe es, en cierto sentido, una prueba de su grandeza. El gran pensador Egas Moniz, al hacer el elogio póstumo de Pais, dice que era «un hombre dotado de virtudes y cualidades extraordinarias, a quien solamente perdió su delirio mesiánico». Cabe pensar en el túmulo de don Sebastián de *Mensaje* al que ya se ha hecho referencia:

Loco, sí, loco, porque he querido tal grandeza
que la Fortuna no concede...⁶.

La situación política portuguesa en 1917 es explosiva. Tras la declaración de guerra del 9 de marzo de 1916, se constituyó un gobierno llamado de «unión sagrada», presidido sucesivamente por António José de Almeida, jefe del Partido Evolucionista (republicano de derechas), y por Afonso Costa, jefe del Partido Democrático (republicano de izquierdas), que no se ponen de acuerdo. Por otro lado, en ciertos sectores de la población y entre los dirigentes conservadores, monárquicos o republicanos, se mantiene el vínculo con Alemania y se lamenta que Portugal se enfrente a ella en la guerra. La situación financiera es catastrófica, y la anarquía amenaza al país.

El 5 de diciembre de 1917 el mayor Sidónio Pais se pone al frente de un movimiento militar insurgente, toma el poder e instala la dictadura. Disuelve el parlamento y se hace nombrar presidente de la república y jefe del gobierno por una «Junta de Salvación Pública». Más tarde utilizará a medio millón de notables para confirmar esta «elección». Al principio se apoya en los republicanos hostiles a la unión sagrada y en los sindicalistas de la Unión Obrera Nacional. Ejerce el poder con cierta prudencia y respeta los compromisos suscritos por el país. Aunque personalmente se declara germanófilo, no altera la política exterior de Portugal, cuyas tropas combaten en ese momento en Flandes con los aliados. Pero poco a poco se vuelve autoritario, se rodea de monárquicos y amordaza a la prensa. Los republicanos y los sindicalistas rompen con él en marzo de 1918. El régimen se endurece más todavía, y las cárceles se llenan, al tiempo que el gobierno se ve abocado a hacer frente a una situación incontrolable. La epidemia de gripe española suma millares de víctimas entre una población su-

⁶ O, II, p. 118.

balimentada. Las huelgas se multiplican y se tornan cada vez más violentas. El poder reacciona con parecida violencia, a veces, se dice para excusarlo, a espaldas del presidente. Estallan desde principios de año algunos movimientos de insurrección. Sidónio Pais, al que le gustaba darse baños de multitud, resultaba un blanco fácil para los terroristas. Escapa a un atentado el 6 de diciembre de 1918 pero cae asesinado una semana después, el 14 de diciembre y cuando se cumplía justo un año de «reinado», en la estación del Rossio, en el centro de Lisboa, cuando se disponía a tomar el tren hacia Oporto.

Como dice Albert-Alain Bourdon, «el sidonismo no podía sobrevivir a la desaparición de un hombre que se creía investido de una misión providencial»⁷. Sus partidarios son incapaces de hacer frente a la situación. Portugal recupera sus demonios, la agitación resurge, los grupos y los partidos se disuelven. Esta situación durará siete años y medio, hasta la próxima dictadura. En enero de 1919 estallan nuevas revueltas, una republicana en Santarém, al norte de Lisboa, y otra monárquica en Oporto. Durante todo el «reinado» de Sidónio Pais, y aún más tras su muerte, Pessoa, fascinado por su paso meteórico por la historia portuguesa, escribe en verso y en prosa sobre su héroe. En la primavera de 1919 (el 1 y el 19 de mayo), publica en la revista *Acción*, órgano del Centro de Acción Nacional que dirige su amigo Geraldo Coelho de Jesus y que agrupa a los adeptos al sidonismo, dos artículos titulados «Cómo organizar Portugal» y «La opinión pública». Son textos que carecen de valor literario. Como ocurre siempre que se dirige a un público determinado, constituido por lectores reales, es decir, cuando la función comunicativa prevalece sobre la expresiva, Pessoa escribe pesadamente, con el estilo propio de sus disertaciones escolares en Durban, marcando con excesiva fuerza las articulaciones del discurso. No obstante, estos artículos de 1919 tienen un

⁷ *Histoire du Portugal*, ed. de N. Chandeigne.

gran interés porque nos muestran a la vez el método y el sistema de valores que lo guían en su reflexión política. Lo chocante es el contraste que se observa entre un pensamiento profundamente reaccionario y un punto de vista original, a veces sorprendentemente moderno, sobre el funcionamiento de las sociedades.

Uno de sus postulados es que los fenómenos políticos son de naturaleza social. La única ciencia política posible es la sociología. Pero no hay sociología moderna. «Tomando el ejemplo de la química, se puede decir que la ciencia llamada *sociología* está todavía en los tiempos de la alquimia. En materia de sociología o de política no tenemos nada más fuerte y seguro que la *Política* de Aristóteles, fruto de toda la experiencia política de la antigua Grecia, y *El príncipe* de Maquiavelo, fruto de toda la experiencia política del Renacimiento.» Pessoa deberá, en consecuencia, inventar un tipo de investigación que no será ni teórica ni aplicada. Lo que le interesa es el estudio «teóricamente práctico» de los fenómenos sociales. Lo funda en el principio dialéctico de la resistencia y el movimiento. En las sociedades «progresivas», como son las sociedades europeas modernas, «lo fundamental se reduce a dos fuerzas: una que impulsa el progreso y otra que tiende a resistirse a él». Ahora bien, en general, «la vida de todo aquel que vive tiende a un equilibrio entre dos fuerzas: una fuerza de integración y una fuerza de desintegración». Puede presentar dos formas de desequilibrio, según qué fuerza lo impulse. El predominio de las fuerzas conservadoras conduce al «estancamiento»; el de las fuerzas progresivas desemboca en la anarquía, pero ambas situaciones coinciden: en los dos casos hay decadencia, «pérdida de cohesión y de vitalidad y «desnacionalización» parcial⁸.

Aplicado a Portugal, este razonamiento lleva a la constatación de que existe una «desnacionalización» desde hace tres siglos por

⁸ OC, 1, p. 196.

un exceso de conservadurismo y por un «supertradicionalismo». Pero el remedio no está en un retorno al «progresismo», a las ideas liberales surgidas del Siglo de las Luces y de las revoluciones inglesa y francesa. Pessoa reniega de tal tradición, y también de la divisa «libertad, igualdad, fraternidad», que le parece contraria a la naturaleza social del hombre. Aquellas ideas «son sólo residuos laicos de la ideología cristiana». El hombre es un animal irracional. La sociedad, las masas, el pueblo, la opinión pública no pueden reaccionar más que por instinto, y el instinto social es fundamentalmente el egoísmo colectivo, el atrincheramiento dentro de un grupo, la identificación con los allegados y el rechazo al prójimo; todo lo que se llama patriotismo. Sin embargo se le pide a esta masa movida por puro instinto que se pronuncie en las elecciones esgrimiendo argumentos racionales e intelectuales, lo que es absurdo. Pessoa esgrime este argumento para atacar no sólo el sufragio universal sino el propio principio de la elección, que es «antisocial». Y hace el elogio de las «revoluciones nacionales», que son en realidad «contrarrevoluciones», pues en ellas se armonizan milagrosamente la inteligencia de un jefe y el instinto de un pueblo. La conclusión del artículo «La opinión pública» es de una inesperada violencia: «Ser liberal es odiar a la patria. La Democracia moderna es una orgía de traidores»⁹.

* * *

Para conmemorar el primer aniversario de la muerte de aquel hombre superior que tanto le hizo soñar, Pessoa escribe un largo poema, «A la memoria del Presidente-Rey Sidónio Pais», que publica en *Acción* el 27 de febrero de 1920. En él manipula a su manera, es decir, con el espíritu del sebastianismo y del Quinto Imperio que le inspirarán más tarde *Mensaje*, el mito sidonista. Y este mito, sea o no gracias a Pessoa, nació y pervivió. El cadáver de Si-

⁹ OC, I, p. 219.

dónio Pais fue inhumado en el panteón nacional de Santa Engrácia, junto a los reyes. Pais sólo había sido presidente. Fue Pessoa el que, después de su muerte, lo coronó.

Esos sesenta cuartetos de rimas alternas, compuestos por tres decasílabos y un pie quebrado, de cuatro o cinco sílabas, tienen un tono de ferviente ternura. El poeta parte de una pregunta:

Entonces ¿todo ha terminado?...
¿No nos queda de él más que el nombre
y la fe perdida?...

Todo el poema es una respuesta, que toma la forma de un acto de esperanza:

Pero nuestro deseo, que él había encarnado,
nuestra alma, cuyo brazo era,
volverá, nueva forma deslumbrante,
en el tiempo y el espacio.

Propone el culto del héroe:

Lo real es sólo la leña que arde,
la fe es la llama...

Todo el final del poema identifica a Sidónio Pais con don Sebastián. Su asesinato es «un nuevo Alcazarquivir». Marca «la hora anterior al alba de la redención» para el pueblo portugués. Algunas estrofas son como esbozos de aquellos poemas de *Mensaje* que, con mayor densidad, anuncian el retorno del «rey encubierto»:

Y mañana, cuando sea la Hora,
Dios, habiendo recibido su testimonio, dirá
la nueva palabra redentora
del mal presente.

¡Y un nuevo verbo occidental
encarnado en heroísmo y gloria

lleva en su escudo regio
tu memoria!

Precursor de alguien que no conocemos,
pasado de un porvenir abierto
en lo desconocido de extremos portales
por descubrir.

[...]

Hasta que Dios deshaga el nudo
que ata a la tierra el ala que somos...

[...]

Y que, en la bruma que tiembla
[¡lejano clarín matinal!]

¡EL DESEADO al fin vuelva
a Portugal!

La amada
(1920)

Los tres años y medio que van desde la muerte de Sá-Carneiro hasta el encuentro con Ofelia parecen una huida hacia adelante en el trabajo, la acción y la perpetua superación de sí mismo. Pero al lado del Campos profeta del superhombre y del Pessoa apóstol del sidonismo, subsiste un poeta inquieto, depresivo, presa del «desasosiego». Los poemas de *Cancionero* que datan de este período expresan el discreto lamento de una consciencia herida:

Cual vago mar a playa desierta, llega
a mi corazón dolor¹...

(«L'homme», 12 de junio de 1918)

¿Por qué vivo, quién soy, qué soy, quién me lleva?
¿Qué seré para la muerte? Y para la vida ¿qué soy? [...]
¡Oh, mi espanto de ser, nada podrá vencerte!
¡La vida y la muerte son un solo y mismo Mal!

(5 de marzo de 1919)

Otros tendrán
un hogar y ¿quién sabe? amor, paz, un amigo,

¹ FPP, *Poesía*, p. 72.

(13 de enero de 1920)

En un solo día, el 15 de enero de 1920, escribe varios poemas en este tono doloroso. Su equivalente se encuentra en las numerosas páginas del «libro de su vida», el *Libro del desasosiego*, en las que trabaja casi sin cesar, aunque atribuyéndolas todavía en esta época, según parece, a ese «semiheterónimo» que es Vicente Guedes, que más tarde dará paso a Bernardo Soares. Lamentablemente, pocas páginas del *Libro...* llevan fecha, de modo que es difícil saber con certeza cuáles corresponden a este período de duelo y cólera. Una crítica interna de los textos ha llevado a la última editora del *Libro*, Teresa Sobral Cunha, a fechar antes de 1916 los «grandes fragmentos», como «Nuestra Señora del Silencio» o «Marcha fúnebre para el rey Luis II de Baviera», de sensibilidad aún paulista y que el autor proyectaba publicar por separado. De los años 1917-1920 datarían más bien los numerosos *paisajes de lluvia*, los fragmentos sobre el *viaje incumplido*, el *intermedio doloroso*, la *indiferencia*, etc.

Uno de los dos únicos fragmentos fechados de este período (el 18 de septiembre de 1917) es una confidencia particularmente valiosa para el biógrafo que ha optado por resaltar la constante conciencia de extranjería que manifestó el poeta a lo largo de su vida. «En todas las circunstancias de mi vida [...] he sido siempre, a los ojos de todos, un intruso. O, al menos, un extranjero. Siempre he sido considerado alguien de fuera, tanto por mis padres como por mis amigos [...]. Siempre me trataron con amabilidad [...]. Pero esta amabilidad ha estado siempre desprovista de afecto. Incluso para los que, por naturaleza, me resultaban más cercanos, he sido siempre una especie de invitado y, en tanto tal, siempre me trataron bien, pero con ese cuidado atento que se le procura a los extranjeros y esa falta de afecto que debe esperar cualquier intruso [...]. Si alguna vez yo amara, no sería amado...»².

² O, IX, p. 145.

Este complejo de extranjería reviste diversos aspectos, entre ellos, la mudanza y la errancia: la falta de domicilio fijo y de empleo estable. Recordemos que en 1916 Pessoa cambió tres veces de casa, y siempre fue a parar a modestas habitaciones amuebladas. En 1917 abandona su estudio de la calle Horta para instalarse en la calle Bernardino Ribeiro (nombre de un poeta del Renacimiento al que se parece). En 1918 se traslada a la calle Santo António dos Capuchos y luego a la avenida Gomes Pereira, en el barrio periférico de Benfica, al norte de la ciudad. Nunca vivió tan lejos del centro.

En 1918 trabaja para la firma Lavado, Pinto y Compañía, sucesora de Xavier, Pinto y Compañía (y que tiene su sede en la calle de San Julián), pero también para la sociedad Anjos y Compañía, en la calle Franqueiros, y para otra firma comercial sita en la plaza de Corpo Santo. También presta sus servicios, no sabemos si remunerados o gratuitos, para la firma Félix, Valladas y Freitas, sita en la calle de la Asunción, uno de cuyos dueños, Mário Freitas da Costa, es primo suyo. El año anterior pensó en abrir una «oficina de consignaciones y comisiones» con sus amigos Augusto Ferreira Gomes y Geraldo Coelho de Jesus. En 1919 proyectó editar una revista portuguesa destinada a su distribución en el extranjero y escrita en francés y en inglés. Una serie de cartas dirigidas a su amigo Francisco Fernandes Lopes, entre abril y junio de 1919, prueba lo ambicioso de esta empresa que pretende dirigir en nombre de un «grupo intelectual» y que está destinada a promocionar en Europa el genio original del pueblo portugués. «Queremos mostrar a toda Europa nuestra irreverencia para que la juzguen [...]. Hay aquí, en este momento, una ebullición de energías secundarias; hemos ideado y preparado revistas que persuadirán a Europa de que seguimos siendo los mismos patanes de siempre. Queremos desembarazarnos de esta ley de servilismo hereditario [...]. Los hombres cuyos ancestros descubrieron mares y tierras pueden perfectamente arriesgarse hoy a descubrir que no existen talentos por descubrir entre los burócratas internacionales que se arrogan

el monopolio de la inteligencia»³. En resumen, quiere que los portugueses se conviertan en auténticos europeos y asuman a la vez su lusitanidad. «Nuestro propósito es [...] la creación de una *cultura portuguesa*.» Y va aún más lejos: esta nueva cultura ha de ser típicamente portuguesa y universal. «No buscamos [...] una *Weltanschauung* portuguesa en el sentido restringido de una “cultura germánica” a la portuguesa, sino en el antiguo sentido helénico de una cultura universal portuguesa»⁴. Estas cartas anuncian todos los textos en los que Pessoa tratará de refundar a su manera el mito del Quinto Imperio.

Esta fiebre de acción y proyectos desembocará, en 1921, en la creación de una editorial, Olisipo. Volveremos sobre ello. Pero es evidente que una agitación tan desordenada, con saltos de humor y alternancias de euforia y depresión, optimismo y desánimo, tiene forzosamente que inquietar a un hombre de treinta años cuyo ideal, encarnado en Caeiro, posee una perfecta salud mental. El 10 de junio de 1919, con una mezcla de candidez y desconfiado espíritu crítico, escribe en francés al hipnotizador Hector Durville, «profesor de la *Escuela Práctica de Magnetismo y Masaje* de París, autor de una obra titulada *Para combatir el miedo, el temor, la ansiedad y la timidez, y desarrollar la voluntad*». Le pide referencias sobre un curso por correspondencia de magnetismo personal que organiza su institución. Y para explicar su petición hace un diagnóstico detallado del mal que sufre. «Quiero desarrollar lo que pueda tener de magnetismo personal [...] para dar una *coordinación direccional* a mi vida [...]. Soy un histeroneurasténico [...]. Salvo en materia intelectual, ámbito en el que he llegado a conclusiones que tengo por seguras, cambio de opinión diez veces al día; sólo asiento mi espíritu sobre cosas que no contienen una posibilidad de emocionarme. No sé qué pensar de tal doctrina filosófica o tal problema literario; nunca he tenido opinión clara sobre nin-

³ PP, p. 191.

⁴ *Idem*, p. 194.

guno de mis amigos, sobre ninguna manifestación de mi actividad exterior.»

Y llega, con notable lucidez, a formular lo esencial. «Puesto que está bajo control, mi emotividad no me hace daño; incluso la quiero mucho, porque me resulta útil para la vida literaria que comparto junto a mi vida práctica [...]. El mal no está allí. Usted sin duda ha visto ya dónde radica el punto débil: un temperamento como el que le he descrito está profundamente herido, no en la emoción, no en la inteligencia, sino en la voluntad [...]. Una emotividad excesiva turba la voluntad; una excesiva cerebralidad [...] aplasta y debilita esta voluntad turbada por la emotividad. De ahí la abulia y la parabulia. Siempre quiero hacer tres o cuatro cosas diferentes a la vez; pero, en el fondo, no sólo no hago, sino que tampoco quiero hacer ninguna de ellas. La acción me pesa como una condena [...]. Todo lo que en mí es exclusivamente intelectual es muy fuerte, e incluso muy sano. Mi voluntad inhibidora, que es la voluntad intelectual, es muy firme. Tengo [...] la fuerza *de no hacer* [...] *hacer* es lo difícil.» Luego, después de consideraciones menos convincentes sobre «la aplicación centrífuga de la voluntad centrípeta», atenúa lo que acaba de escribir: «En cualquier caso, no hay que exagerar el alcance de estas observaciones. No soy de ninguna manera un cadáver consciente...». Concluye su carta precisando lo que espera del curso de magnetismo: «Quiero desarrollar mi voluntad de acción, pero quiero hacerlo sin que mi emoción o mi inteligencia se resientan»⁵. Pessoa deseaba, en resumen, que la acción se tornara «la hermana del sueño». En esto, como en otras cosas, es el «gemelo», el «hermano» de Baudelaire.

Sumido como estaba en este estado de incertidumbre, que lo hace vulnerable a las desdichas de la vida privada, recibe la noticia de la muerte de su padrastro, el cónsul Rosa, ocurrida en Pretoria (donde estaba destinado desde 1910) el 5 de octubre de 1919.

⁵ PP, pp. 201-204.

Hacia doce años que no lo veía. Resulta verosímil imaginar que la desaparición de su antiguo rival, al que desde luego había aprendido a querer, lo apenó. Sin embargo, es la suerte de su madre, impotente y sola a miles de kilómetros de su país, lo que le preocupa. ¿Qué sentimientos experimenta este hijo devoto y difícil ante la idea de volver a ver a aquella a la que perdió antaño, convertida en una vieja casi desconocida? Hay pocos documentos que nos ayuden a imaginar lo que supusieron para él estos acontecimientos tan importantes desde el punto de vista afectivo: los preparativos desde Pretoria para el retorno de dona Maria Magdalena; la búsqueda de un apartamento en Lisboa para su madre, sus hermanos y su hermana; sus gestiones para amueblarlo, etc. Y además estos preparativos coinciden con un evento aún más importante en cierto sentido: la primera aventura amorosa de su vida, que es, verosímilmente, también la última. Tragicomedia en dos actos: uno, del que trata el presente capítulo, ocupa todo el año 1920; otro, casi diez años más tarde, tiene lugar durante el último trimestre de 1929. Pero antes de seguir con este insospechado Fernando Pessoa, capaz de susurrar tiernas palabras y de escribir «ridículas» cartas de amor, en compensación a su incapacidad para hacer el amor, volvamos por un instante al Pessoa que conocemos, el poeta lírico ortónimo que publica o al menos escribe, a comienzos de 1920, textos especialmente significativos.

El 30 de enero la revista inglesa *The Atheneum*, que dirige John Middleton Murry, publica el poema «Meantime» (*Entretiem-po*), escrito algunos años antes; formaba parte de *The Mad Fiddler*, libro que tres años antes había sido rechazado por el editor Constable, muy amigo de Murry. Es un poema de amor platónico, uno de tantos que escribió Pessoa desde su infancia. Su originalidad consiste en rechazar la imagen ideal de la perfección y situarla en un tiempo que no es único.

Sus labios no eran verdaderamente rojos
ni sus cabellos de un dorado perfecto [...]

Ella en alguna parte se revolvió.
Allá, lejos de los dolores⁶...

Lo que me parece más interesante, por una vez, no es tanto el contenido o la forma del poema como el hecho de que fuera publicado en Londres, algo que debió de colmarlo de alegría o, al menos, consolarlo de su fracaso en 1917. Sabemos que soñaba con ser considerado un poeta inglés. El biógrafo no puede evitar imaginar lo que habría ocurrido si Pessoa, cediendo a ciertas peticiones, hubiera decidido instalarse en Londres. Inevitablemente habría acabado frecuentando el círculo de escritores jóvenes, en cierto modo también modernistas, que gravitaban entonces en torno a la pareja infernal formada por Middleton Murry y Katherine Mansfield, igual que «los de *Orpheu*» gravitaban en torno a Sá-Carneiro y Pessoa. La red de amistades literarias de Murry y Mansfield comprendía a Virginia Woolf, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Lytton Strachey o Bertrand Russell. Puedo imaginar qué tipo de relaciones intelectuales habría entablado con todos ellos. ¿Qué sabía de estos personajes? Me llaman la atención, sobre todo, sus afinidades con la pareja Murry y Mansfield. Katherine, que había nacido el mismo año que Pessoa, que también había pasado su infancia en las antípodas, que se sentía extranjera en todas partes y se mudaba continuamente, no sólo de un extremo a otro de la ciudad, como él, sino de una punta a otra de Europa, le preguntó un día a una amiga: «¿No te gustaría probar todo tipo de vida? ¡Una sola es tan poco!». Se sabe que, poco antes de morir, fascinada por el gurú de moda, Gurdjieff, como Pessoa quedaría fascinado por Crowley, entró en el «Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre», en Fontainebleau. Por su parte, J. M. Murry explicaba a sus amigos que había estado a punto de suicidarse, pero que finalmente había hallado una fórmula, el «indiferentismo», que consistía en vivir «en dos niveles de consciencia». Confesaba, al final de su existencia, que no había conseguido experimentar un verdadero placer carnal antes

⁶ O, VIII, p. 125.

de su *cuarto* matrimonio, cuando rondaba ya los sesenta años, y que eso supuso una revelación.

Dos días después de la aparición de «Meantime» en Londres, en Lisboa la revista *Resurrección* publica el 1 de febrero el poema «Abdicación», escrito, como ya vimos, en 1913. La publicación de este poema también es importante, pues en él su autor reafirma su vocación sobrenatural y su renuncia al mundo: una suerte de ordenación poética. Un mes más tarde, el 1 de marzo, escribe su primera carta de amor a Ofelia con un estilo muy distinto.

* * *

Es un poco difícil hablar de esta aventura, pues la única fuente de información de la que disponemos es la recopilación de las cincuenta cartas de amor publicadas por David Mourão-Ferreira en 1978, medio siglo después de finalizada la historia. Se tiene la sensación de estar violando un secreto íntimo. Y además hay que confesar que resulta desconcertante ver al poeta comportándose como un niño. Esta correspondencia, mediocre desde el punto de vista literario, nada tiene que ver con las admirables cartas de amor de Diderot o Flaubert. Las de Pessoa carecen de auténtica pasión, de libertad en el tono y de inteligencia del corazón. El único momento en que el tono se eleva, casi hasta lo sublime, es el de la ruptura: cuando escribe a Ofelia, el 29 de noviembre de 1920, para notificarle su despedida, Pessoa se muestra, desde un punto de vista simplemente humano, burlón y cruel, pero entonces recupera de nuevo el estilo fulgurante del hombre que ya vuelve a ser poeta, separado del mundo de las apariencias. Quizá convenga leer toda esta correspondencia con otra perspectiva para poder apreciar su autenticidad. Ante Ofelia, dice José Blanco, «el escritor se diluye y da paso al *namorado* a la portuguesa».

En vida de Pessoa, nadie supo nada de este amor, lo que es buena muestra de la discreción con que hizo la corte a su biena-

mada. Fue el sobrino de Ofelia, el poeta Carlos Queiroz, con el que entabló una amistad en esta época, el primero que hizo alusión en público (en la radio) a esta relación, pocos días después de morir Pessoa, y algunos meses más tarde, en agosto de 1936, reveló algunos extractos en un *Homenaje a Fernando Pessoa* dedicado a «Ofelia, a Pierre Hourcade y a mis amigos de *Presença*», pero reemplazando en el texto el nombre de la amada por tres asteriscos. Y fue Gaspar Simões el que, en su biografía de 1950, precisó que la Ofelia que consta en la dedicatoria de aquel homenaje era la mujer que amaba el poeta, aunque no facilitó su apellido y sólo recurrió a citar algunos pasajes de las cartas. El descubrimiento del contenido de dichas cartas en 1978 fue, en consecuencia, una sorpresa para todo el mundo, especialmente por la diferencia de tono con respecto al resto de su obra, a excepción, quizá, del poema de Caeiro al niño Jesús: «Mi boca se siente extraña, lo sabes, desde que le faltan los besos... ¡Mi bebé al que sentar en mis rodillas! ¡Mi bebé para mordisquearlo! Mi bebé para... (pero Bebé es malvado y me pega). Te he llamado *cuerpecito de todas las tentaciones*. Siempre lo serás, pero lejos de mí. Ven a los brazos de tu Nininho. Pon tu boquita sobre los labios de tu Nininho [...]. Pero, dado el caso, ¡piensas menos en mí que en el chico de los arrumacos, en D. A. F. y en el contable de C. D. y C.! ¡Mala, mala, mala! Una buena azotaina, eso es lo que te haría falta...»⁷. (5 de abril de 1920).

Dona Ofelia Queiroz, convertida en una vieja dama de setenta y siete años (sobrevivió más de medio siglo a su enamorado), ha revelado las circunstancias en las que se conocieron, pero sin fecharlas con precisión: seguramente en diciembre de 1919 o enero de 1920. Ella tenía diecinueve años, había estudiado algunos cursos de bachillerato y sabía «francés comercial» y dactilografía. Contra la voluntad de sus padres, buscó un empleo y respondió a un anuncio que apareció en el *Diário de Notícias* de una empresa de importación y exportación: Félix, Valladas y Freitas Limitada,

⁷ PP, p. 209.

en la calle de la Asunción. Fue citada para tener una entrevista con uno de los propietarios, Mário Freitas da Costa, que era primo de su empleado Fernando Pessoa, y se presentó una mañana en la oficina, acompañada, por razones de conveniencia, de su hermana, la madre del futuro poeta Carlos Queiroz. Pero la puerta aún está cerrada, y ambas jóvenes esperan en el descansillo. «En un momento dado vimos a un señor vestido de negro que subía la escalera (supe más tarde que llevaba luto por su padrastro). Llevaba un sombrero de alas anchas, gafas y pajarita. Al caminar parecía no tocar el suelo. Llevaba las polainas sobre el pantalón, lo cual, no se por qué, me provocó unas ganas terribles de reír, de modo que apenas pude hablar para decirle que venía por el anuncio, cuando, tímidamente, nos preguntó qué deseábamos. Ésta es la primera imagen que conservo de Fernando.»

Cuando, tres días más tarde, y tras haber sido aceptada, se presentó al trabajo, él fue quien nuevamente la recibió. «Me había esperado. Se sentó en una silla cerca de mi escritorio y me dio trabajo: una lista de direcciones que yo debía copiar de un anuario comercial. Desde ese día “empezaron las miradas... el cortejo...” Más pariente que empleado, Pessoa acude a la oficina más a menudo de lo que el trabajo exige, porque allí recibe a sus amigos escritores. «Entre ellos recuerdo a Montalvor, que venía todos los días. Reprochaba a Fernando que no publicara su obra. Le decía: “Fernando, es un crimen que sigas siendo desconocido”. Y él contestaba: “Paciencia. Cuando me muera encontrarán baúles llenos de textos míos”. También apreciaba a Ferreira Gomes, que le profesaba una gran admiración a Fernando [...]. Y a Coelho de Jesus [...]. Y a Pantoja, un español [...]. Veía pasar a muchos otros jóvenes que venían a pedir colaboraciones de Fernando para sus periódicos y revistas, a lo que nunca se negaba.»

Lo que se desprende de esta pequeña crónica de los primeros tiempos de su amor es que Ofelia se dio cuenta enseguida de la admiración que suscitaba Fernando. También, que el tono que adop-

tó el poeta desde un principio para hacerle la corte fue galante y lúdico. Un día, en la oficina, él le pasa una nota o se la deja en el cajón de su escritorio, para que ella la vea al llegar: «Kiss me», «Deme un beso. ¿De acuerdo?». Improvisa para Ofelia poemitas infantiles. Bromea continuamente, lo que no le impide ya tener accesos de celos. Será siempre un enamorado celoso. Le reprocha «ponerle ojitos tiernos a Pantoja», de llamar la atención de Mário Freitas da Costa, de no quererle a él, a Pessoa. Un día le dice en la calle: «Tu amor por mí es tan grande como este árbol». Pero ella contesta: «aquí no hay ningún árbol». «Justamente», dice él. Se entiende pues que a Ofelia le desconcertara continuamente la actitud del poeta.

Un día, sin duda del mes de febrero, a la tarde, cuando se disponía a marcharse de la oficina, ella ve que se le acerca y le recita la declaración de Hamlet a Ofelia, en el segundo acto de la tragedia: «Oh querida Ofelia, soy torpe en el arte de rimar, no sé escandir mis suspiros; pero te amo por encima de todo ¡oh tú que vales más que nada, no lo dudes!». Y, viéndola desconcertada, la toma entre sus brazos, la estrecha y la besa apasionadamente, «como un loco». Pero en los días que siguieron a este arrebato hace como si nada hubiera ocurrido. Entonces es ella quien toma la iniciativa de escribirle para exigir una explicación. Le pide, en resumen, una declaración como es debido, en regla. Su respuesta, fechada el 1 de marzo, es la primera de las cincuenta cartas. Es distinta de las siguientes: dura e hiriente, y en ella opone su ironía a lo que finge tomar por desprecio, que es sólo la obediencia a los prejuicios.

«Pequeña Ofelia.

Para manifestarme tu desprecio, o al menos tu real indiferencia, no era necesario utilizar la máscara transparente de un largo discurso ni todo ese despliegue de *argumentos*, tan poco sinceros como convincentes, que has esgrimido en tu carta. Bastaba con decírmelo. De este modo lo comprendo mejor, pero me hace aún más daño... Cuando se ama de verdad no se escriben cartas que parecen demandas judiciales [...]. Éste es el *documento escrito* que me

has pedido. Puedes autenticar mi firma ante el notario Eugénio Silva»⁸.

En el penúltimo párrafo, que he eliminado, Fernando emplea el verbo *amar*, que Ofelia quería ver escrito a toda costa. Lo emplea en modos y tiempos distintos del indicativo («si no te amara tanto... no creo que amarte sea una razón suficiente para merecer esto»), pero, en definitiva, la palabra está allí. El honor está salvado. Ofelia se contentará con este compromiso que, en su opinión, la convierte en prometida, aunque esta palabra nunca será utilizada en las cartas. Fernando tampoco aceptará nunca ser presentado al padre de Ofelia, como a ella le habría gustado y era costumbre. Él la reprende cuando habla de «amorío» o de «flirteo» entre ellos. «No», dice él, «nosotros nos amamos». En el fondo, a él le gustaría tratarla como a una amante, pero dejando al margen la posibilidad de tener que hacer el amor.

Se conservan numerosas fotos de Ofelia. La *Fotobiografía* contiene cuatro, bastante diferentes, de las cuales al menos una data de la época en que empezaron las relaciones. Ofelia es menuda, grácil, con un rostro bonito y luminoso, el cuello delgado, el pelo castaño oscuro muy estirado, grandes ojos negros y una imperceptible sonrisa en los labios. Era de baja estatura. En la época en que se habló de matrimonio, él le regaló una minúscula silla de muñeca y la invitó a sentarse en ella. Él le decía: «Cuando nos casemos, compraré un taburete para que te subas en él y me beses cuando llegue a casa. Entro y pregunto: “¿Alguien ha visto a mi mujer?”. Entonces apareces y digo: “Ah, ¿estabas allí? Eres tan pequeña que no te había visto”».

Desde el principio la trató como a una niña, y adaptó su lenguaje oral y escrito al registro de la infancia, como hacen los adul-

⁸ PP, p. 205.

tos a menudo cuando hablan con niños. La llama continuamente «bebé», «bebecito», «bebé pequeñito», «mi niñita», «mi muñeca», «mi muñequita», etc. La llama y se llama a sí mismo Ibis, pájaro que simboliza la infancia. Y hace el tonto: «Ven, mi bebé. Ven junto a tu Nininho...», «¿Entonces mi bebé ha estado triste?...», «¿Es que mi bebé ya no quiere a su Nininho?...», etc. Todo esto no impide que la mayor parte de las cartas tenga un contenido serio. Toda esta correspondencia, a pesar de su tono falsamente juguetón, llega a tener incluso un tono trágico. Este tono infantil no es inocente. Todos los especialistas, empezando por David Mourão-Ferreira, editor de las cartas, han señalado que el tono «ridículo», denunciado luego por Álvaro de Campos, y el tono «trágico», que el lector percibe entre líneas, tienen que ver con la infancia. Las cartas de amor se explican por los recuerdos infantiles y los esclarecen. Pero los críticos no se ponen de acuerdo sobre la naturaleza de esta explicación ni sobre la fuente de esta luz.

Me pregunto si la confesión más significativa de esta correspondencia unilateral (porque las cartas de Ofelia, en posesión de su sobrina, no han sido aún publicadas) no debe buscarse más bien en la segunda fase de la aventura amorosa, casi diez años después. El 9 de octubre de 1929, Fernando escribirá: «Yo querría, Bebé, que fueras mi muñeca, y haría contigo como los niños con sus muñecas, te desvestiría...»⁹. La muñeca no es aquí una metáfora anodina, es un fantasma perverso. La situación ideal del amor es la escena en que un niño (o más bien una niña) impúber, irresponsable, abraza desnuda y acaricia la figura de una niña inerte, inconsciente, a la vez presente y ausente, sin riesgo de ser petrificado por esa mirada de Medusa que es, por definición, en la intimidad, la mirada de un extraño. En toda su obra encontramos la huella de este complejo de Giges en que el miedo de ser visto acaba interponiéndose entre el sujeto y el objeto de su deseo. Sin duda, hay una relación entre la pedofilia y este temor ante la cons-

⁹ PP, p. 236.

ciencia ajena. La estratagema del héroe de Nabokov, que posee a Lolita cuando está dormida, es una especie de pleonasmo erótico: un niño que duerme es dos veces niño, o su sueño es el doble de profundo.

Podemos apreciar la distancia que separa a la inocente y sin embargo coqueta Ofelia de Sophie Volland o Louise Colet, las corresponsales de Diderot y Flaubert, cuyas cartas de amor he comparado con las de Pessoa. Ella es lo bastante inteligente como para entrar en el juego del infantilismo perverso que le propone su excéntrico pretendiente, dejándose arrastrar necesariamente por la fantasía pero sin entrar en su consciencia laberíntica. Por su parte, Sophie y Louise son consideradas como iguales por sus amantes, como personas capaces de discutir por carta cuestiones esenciales, como hacía Sá-Carneiro con Pessoa.

Se ha constatado que, por ejemplo en la carta del 5 de abril de 1920, el enamorado deja de estar «transido»: no se contenta soñando en jugar a las muñecas con el «pequeño cuerpo tentador»; sueña con darle «una buena azotaina» y (en la misma oración) también con dejarse pegar a su vez. Con igual avidez la desea «dócil» y la imagina «malvada» o «terrible». Pero no estoy seguro de que esos fantasmas sean los del propio Pessoa. Está poseído por otro. Su anomalía radica en tener una sexualidad «blanca», en no habitar su cuerpo. Ofelia no se equivoca. Por «muy especial» que considere a su pretendiente, se da cuenta de que cuando él exagera, cuando sobrepasa los límites de lo conveniente, es Álvaro de Campos el que ha ocupado su puesto. Lo más sorprendente de la relación es quizá que en ella asistimos en la vida real al fenómeno de metamorfosis del doctor Jekyll y Mister Hyde, que siempre pensamos que pertenecía exclusivamente al ámbito de la ficción. «Fernando tenía la mente un tanto confundida, sobre todo cuando se presentaba como Álvaro de Campos... En esos momentos se comportaba de una manera completamente distinta. Divagaba, y pasaba de un tema a otro. Cierta día, al encontrarse conmigo, me

dijo: "Señorita, he recibido el encargo de sumergir la abyecta cabeza de ese tal Fernando Pessoa en un cubo de agua". Yo contesté: "Detesto a ese Álvaro de Campos. Sólo amo a Fernando Pessoa. Me pregunto —dijo— ¿por qué sabes que Álvaro te quiere mucho?"» Ofelia añade que casi nunca hablaba de Caeiro, Reis o Soares; pero Campos está omnipresente tanto en su relación como en su correspondencia. El 5 de abril, Pessoa escribe una carta llena de incongruencias después de beber media botella de oporto y se la atribuye al «ingeniero Campos»; en otra ocasión, el 22 de mayo, después de escribir una tontería, añade entre paréntesis: «El autor de esta última frase es mi querido amigo Álvaro de Campos».

En las cartas de marzo de 1920 Pessoa da cuenta no sólo de unas tenaces anginas, sino también de graves preocupaciones que son de dos tipos: organizar, con un grupo de amigos, la fundación de una editorial, empresa que verá la luz el año siguiente, y, sobre todo, los preparativos de su traslado y la inminente llegada de su madre, que se ha embarcado en el *Lourenço Marques* con sus tres hijos. Le costó mucho dar con el piso adecuado, en un inmueble situado en el primer piso de la calle Coelho da Rocha 16, y amueblarlo; hasta el 29 de marzo sus cartas abundan en detalles sobre su mudanza y el viaje de su familia. El paquebote llega a Lisboa el 30 de marzo y, a causa de un malentendido, Pessoa a punto está de faltar a la cita. Llega finalmente, se precipita al puerto y, ya a bordo, se encuentra, tras doce años de separación, a Dona Maria Magdalena muy cambiada y apoyada en una muleta. Las cartas a Ofelia no nos permiten conocer las circunstancias de ese reencuentro, pues a partir de ese día deja de aludir a su madre. Actúa como si nada hubiera ocurrido. João Gaspar Simões, evocando en tono melodramático la escena de su reencuentro en el barco, dice que todo cambió para él porque recuperó a «su verdadero y único amor».

No tengo la intención de glosar, cuando ya lo han hecho Gaspar Simões y otros, estos dos amores, de los cuales sólo uno pare-

ce ser auténtico. Pero hay que convenir en que la clave del fracaso de uno hay que buscarla en el recuerdo del otro. ¿Comprendió Ofelia lo que le ocurría? Parece que ella aceptó participar de ese juego. Fernando sigue bromeando, implicándola en sus trabajos y sus placeres inocentes, como su participación bajo el seudónimo de A. A. Crosse en un concurso de charadas organizado por un periódico de Londres, esperando ganar el dinero suficiente para poderse ir a vivir juntos. Las cartas abundan en explicaciones y recomendaciones a propósito de sus citas, cada vez más complicadas, sobre todo desde que Ofelia trabaja en otra oficina situada en el otro extremo de Lisboa, cerca de Belém. Todo, aparentemente, sigue igual. Pero nosotros, que conocemos la continuación de la historia, podemos adivinar que los sentimientos han desaparecido. Fernando escribió doce cartas en marzo, antes de la llegada de su madre, cinco en abril, siete en mayo, cinco en junio, dos en julio, tres en agosto y ninguna en septiembre. El 15 de octubre envía una carta breve pero inquietante. Asegura tener un mal en el cerebro y querer tratarse para «resistir la negra ola que se abate sobre su alma». La última frase es: «¡Me han cambiado por Álvaro de Campos!»¹⁰. Por fin, el 29 de noviembre de 1920, escribe la larga carta, a la vez noble y cruel, que pone fin, al menos unos años, a esta extraña aventura.

«Pequeña Ofelia.

Gracias por tu carta. Me ha procurado a la vez sufrimiento y consuelo. Sufrimiento porque esas cosas siempre lo producen; consuelo, porque es la única solución: no prolongar una situación que el amor ya no justifica, ni por tu parte ni por la mía [...].

Ni tú ni yo somos culpables. La culpa sería del Destino, si el destino fuera alguien a quien se pudiera imputar una culpa.

El tiempo, que envejece rostros y cabellos, hace envejecer también, más rápido aún, los sentimientos violentos [...].

El amor se ha ido. Pero conservo hacia ti un inalterable afecto, y nunca olvidaré —nunca, créeme— tu graciosa silueta y tus

¹⁰ PP, p. 216.

ademanas de niña, ni tu ternura, tu bondad, tu talante amoroso [...].

Te pido que no hagas lo que hacen las gentes vulgares, que es siempre una vileza: no te vuelvas cuando yo pase cerca de ti, y que el recuerdo que guardes de mí esté exento de rencor. Quedemos como dos amigos de la infancia, que se han querido un poco cuando eran jóvenes y que, aun cuando de adultos han conocido otros amores y han seguido caminos diferentes, siempre conservan en un rincón del alma, muy al fondo, el recuerdo de su antiguo e inútil amor.

Los *otros amores* y los *otros caminos* te conciernen a ti, Ofelia, y no a mí. Mi destino obedece a otra Ley, cuya existencia hasta ignoras, y está sometido a Maestros que no consienten ni perdonan.

No necesitas comprenderlo. Basta con que pienses siempre en mí con ternura, como yo siempre pensaré en ti. Fernando»¹¹.

* * *

En abril de 1920, justo después, por tanto, del regreso de su madre y tras haberse instalado con ella, su hermana y sus hermanos en el barrio del Campo de Urique (nombre que conmemora la victoria del rey Alfonso I sobre los moros en 1139), Pessoa escribe en inglés la serie de catorce *Epitafios* (el título original es *Inscriptions*). Es la última obra poética, al menos de cuantas se conocen actualmente, que escribió en la lengua de su infancia. ¿Qué relación hay entre el reencuentro con su madre, la vuelta al inglés, la sedentarización (no volverá a mudarse) y el tema de esta serie poética, que es un canto de adiós y un testamento? Faltan documentos que permitan esclarecer las circunstancias de su composición. Lo que me parece probable es que estos epitafios, inspirados en las estelas romanas, son, en principio, un homenaje lejano a Nicholas, su profesor de latín en Durban. Y también ha de ha-

¹¹ PP, p. 217.

ber un vínculo entre estos ejercicios de latinidad y la desaparición de Ricardo Reis, cuyo demiurgo se lo quitó de en medio enviándolo al exilio brasileño en 1919, con el pretexto de que era monárquico... Los temas son los de Reis, pero difieren en el tono y en la prosodia.

Si se comparan estos epitafios con la demás poesía pessoana tanto en inglés como en portugués, se advierte que constituyen su obra más parnasiana, o sea, la menos simbolista, la menos vaporosa o evanescente. Cada una de estas catorce piecitas (de entre cuatro y seis versos) es un condensado de historia, mitología, psicología y sociología. Hay, en ese trabajo de cincelado de los versos, un parecido con *Esmaltes y camafeos* de Gautier y *Los trofeos* de Heredia, pero con una originalidad en las imágenes y una vibración en el estilo que no tienen los poetas franceses, que han buscado el brillo de la forma sin patetismo ni elocuencia ni refinamiento excesivos. Los versos están poblados de los efectos y figuras características del estilo de Pessoa, pero con una sobriedad que contrasta con el manierismo de los sonetos ingleses.

Cada poema reproduce el texto inscrito en una estela, redactado por el propio muerto: un sabio, una muchacha, un viejo decepcionado por la vida, un agricultor, un conquistador, una esposa, un asceta solitario, un niño de cinco años, un vividor, un amante, un guerrero, un escéptico, otro escéptico (tal vez otro sabio), uno más y, finalmente, el autor. El conjunto exhala el sentimiento intenso y discreto de la inutilidad de todo, de la fragilidad del hombre, aun del más fuerte, ante el imperio de la muerte.

Pasamos, soñamos. La tierra sonrío. La virtud es rara... (I)

Reina el silencio donde la ciudad era antigua.

La hierba crece en los lugares donde no hay memoria.

Nosotros, los del bullicioso banquete de otrora, somos polvo. La historia ha sido dicha.

Los pasos lejanos se callan. El último resplandor de la fiesta se apaga.
(IX)

La vida nos ha vivido y no al revés...
Hemos amado a los dioses pero como se mira un navío.
Nunca conscientes de ser conscientes, así hemos pasado. (XII)

El trabajo ha terminado. El martillo descansa.
A los artesanos, que construyeron poco a poco la ciudad,
han sucedido quienes la construyen ahora.
Todo es la pantalla donde la nada exhibe la nada.
Todo el pensamiento carece de sentido
pero yace junto al muro del Tiempo, cántaro roto¹². (XIII)

¹² O, VIII, pp. 339-345.

Combates por la libertad
(1921-1923)

Durante buena parte del año 1920, Pessoa estuvo ocupado en las gestiones organizativas previas a la fundación de la empresa con la que soñaba desde hacía tiempo: desde el fracaso de la imprenta Ibis, cuando tenía diecinueve años. Siempre tuvo voluntad o al menos veleidades de hombre de acción. Concibió una sociedad comercial cuya actividad estuviera diversificada, con una importante división editorial, a la que llamará Olisipo, el nombre legendario de Lisboa, que según se dice fue fundada por Ulises en persona. Para emprender semejante aventura comercial cuenta con dos socios, amigos suyos de la época «sidonista»: Ferreira Gomes y Coelho de Jesus. Poseen la experiencia en los negocios que a él le falta, pero carecen de la formación académica que Pessoa recibió en Durban; son negligentes y sobre todo confían en su amigo, que se ve sobrecargado de trabajo. De ello se queja en una carta a Ofelia del 11 de junio de 1920: «Nininha de su Ibis, estoy harto. Principalmente porque en mi vida nada de cuanto he preparado y estudiado con vistas a esta y otras empresas avanza [...]. Esto no marcha [...]. Y además no encuentro apoyo en quienes me rodean y a los cuales esta empresa debería interesar tanto como a mí [...]. En suma, quieren que yo haga todo —que además de idear y organizar las cosas me ocupe también de reunir el

capital y de hacer todo lo necesario para poner esto en marcha...»¹.

A pesar de la despreocupación de sus socios, Pessoa pone todo su empeño y consigue instalar en la calle de la Asunción, en la Baixa, a comienzos de 1921, unas semanas después de su ruptura con Ofelia, las oficinas de la sociedad Olisipo, «Agentes, gestores y editores». La empresa tiene clientes: se menciona, por ejemplo, un negocio de venta de minerales raros, por una suma muy importante, aunque desconocemos si llegó a concretarse. Lo que más le interesa al joven empresario, en todo caso, es la editorial, para la que tiene grandes proyectos: quiere publicar a autores portugueses contemporáneos, pero también a clásicos extranjeros, empezando por sus favoritos, Shakespeare y Poe, a los que piensa traducir personalmente. Mientras tanto, editará sus propias obras. Era de suponer que publicase una colección de poemas ortónimos, ya bastante numerosos por entonces como para constituir un cancionero, o que diese a conocer al público a Caeiro y Reis, hasta ese momento inéditos. Pero no: finalmente decide editar en Olisipo dos volúmenes de poemas ingleses curiosamente numerados: *English Poems I, II* (que contienen las versiones definitivas de *Antínoo* y los *Epitafios*, ambas inéditas) y *English Poems III (Epitalamio)*. Salen de la imprenta en 1921 y tendrán pocos lectores. No obstante, el poeta editor y hombre de negocios confía tanto en su futuro empresarial que renuncia en 1922 a su empleo más importante, el de «encargado de correspondencia extranjera», que desempeñaba en la Compañía Industrial de Portugal y las Colonias.

Entretanto José Pacheco, compañero de los primeros tiempos de *Orpheu*, cuya cubierta ilustró, cumple por fin un viejo sueño: funda una revista que toma el relevo de *Orpheu* en la exaltación del modernismo literario y artístico. Pacheco es arquitecto y pin-

¹ PP, p. 212.

tor; pero ante todo es un especialista en artes gráficas, y contribuirá a la renovación de este sector en Portugal. Es también un apasionado de la literatura. Llama a su amigo Pessoa, quien le entrega un texto especialmente importante para él, pues proyectará publicarlo encabezando sus obras completas en 1935 y espera que le reporte el éxito «a nivel europeo»². Así es que aparece en mayo de 1922, en el primer número de la revista *Contemporânea*, ese relato sin igual, «El banquero anarquista», el único que el poeta, a quien le habría gustado también ser novelista y escribir cuentos, consiguió terminar.

«El banquero anarquista» es una de las obras maestras de Pessoa que aún quedan por descubrir, como *El marinero* o los *Sonnets*. En líneas generales estamos ante un ejercicio de prestidigitación lógica y una obra de humor, independientemente del contenido, que es social y político. Es, ciertamente, un relato desconcertante, pero no por su lógica absurda, sino por otras razones. Es el más original de sus tratados sobre la libertad, y nos obliga a contemplar de frente verdades ocultas. Si el Campos de *Ultimátum* filosofa a base de martillazos, el Pessoa de «El banquero...», por su parte, piensa a base de puñetazos.

Este relato, que ocupa unas decenas de páginas, pertenece al género que Pessoa define como «cuento de raciocinio», heredado de Poe, a quien descubrió en Durban. Se pueden distinguir dentro del género cuatro categorías de importancia desigual. En 1914, 1915 y 1926 publica en varios periódicos breves relatos que plantean casos paradójicos: la imposibilidad, para quien sólo conoce Japón por las teteras y las tazas de té, de creer en la existencia de Japón y los japoneses auténticos («Crónica decorativa»); la imposibilidad de una joven bordadora, a la que la reina ha encomendado confeccionar una rosa de seda, de encontrar una rosa verda-

² O, VII, p. 151.

dera que le sirva de modelo, para acabar ocurriendo lo contrario («Fábula»); la estratagema de un campesino astuto para estafar a unos estafadores haciéndoles caer en su propia trampa («Un gran portugués»)³.

La segunda categoría de los cuentos de raciocinio es la novela policíaca. Pessoa gustaba poco del género novelesco, pero hacía una excepción con las novelas policíacas de investigación. Le fascinaba la figura del detective infalible que practica la técnica de la deducción lógica con tal rigor que consigue resolver todos los enigmas: el Dupin de Poe, el Sherlock Holmes de Conan Doyle o el padre Brown de Chesterton. Cada uno, con su propio estilo, más abstracto en el primero, un poco sentencioso en el segundo y más malicioso en el tercero, encarna un tipo de inteligencia que su émulo portugués define por boca del viejo maestro de uno de sus héroes, el detective Abílio Quaresma, durante una entrevista con el jefe de policía Guedes, en el inconcluso relato «La ventana estrecha».

«La inteligencia humana [...] pertenece a una de tres categorías. La primera categoría es la inteligencia científica. Es la suya, inspector Guedes. La inteligencia científica examina los hechos, y saca de ellos sus conclusiones inmediatas [...]. La inteligencia filosófica —la tuya, Abílio— acepta la inteligencia científica, los hechos ya determinados, y saca de ellos las conclusiones finales [...]. Ahora bien, además de estos dos tipos de inteligencia, hay otro, superior a mi ver, que es la inteligencia crítica. Yo tengo la inteligencia crítica —añadió con naturalidad.» Pero esta distinción no le basta. «La inteligencia crítica es de dos tipos: instintivo e intelectual. La inteligencia crítica e instintiva ve, siente, señala los fallos de las otras dos, pero no va más lejos [...]. La inteligencia crítica propiamente intelectual hace más: determina los fallos de las

³ OC, 1, pp. 155, 163 y 359.

otras dos inteligencias y, después de determinarlos, construye, reelabora el argumento de las mismas, lo restituye a la verdad donde nunca estuvo. La inteligencia crítica del tipo intelectual es el más alto grado de la inteligencia humana. Yo tengo la inteligencia crítica del tipo intelectual...» Con todo, el análisis no le parece aún bastante depurado. «El fallo esencial de la inteligencia científica es creer que hay hechos. No hay hechos, amigos míos, hay sólo prejuicios... El defecto central de la inteligencia científica es creer en la realidad objetiva de este triple prejuicio [...]. El defecto central de la inteligencia filosófica es hacerse objetiva, o mejor dicho, hacer objetivo lo que no es sino su método [...]. El razonador nunca cree que la razón pueda ser sustancialmente irracional [...] no admite lo irracional como elemento positivo...» Y el viejo maestro la emprende con la razón cartesiana, ejemplo de razón mutilada, restrictora de la infinita diversidad del ser.

Pessoa pensaba competir con sus modelos anglosajones creando el personaje de un detective hiperconsciente de su método, para el cual toda investigación policial fuera ante todo un ejercicio de razonamiento lógico, de modo que ni siquiera necesitase acudir al lugar de los hechos para buscar indicios. Sus pesquisas pueden llevarse a cabo en cualquier lugar, en casa o simplemente paseando, porque todo opera dentro de su cabeza. Así es como concibió toda una serie de relatos —entre ellos una novela y varios cuentos— que tienen como héroe al médico-detective Abílio Quaresma: «La ventana estrecha», «El robo de la finca de las Viñas», «La carta mágica», «El caso Vargas». Desgraciadamente no llegó a terminar ninguno pero, en cualquier caso, cabe pensar que no habrían tenido la vivacidad necesaria para interesar a los lectores apasionados del género. Estos relatos carecen completamente de acción, y sólo contienen la argumentación del investigador que, a fuerza de desmenuzar los datos de la acción, encuentra enseguida la clave del misterio. Puede sorprender que el poeta, siempre preocupado por la «grandeza», haya consagrado tanto esfuerzo y tiempo a imaginar estas historias de robos o de críme-

nes. Tal vez no considerase contradictorios ambos géneros. La pesquisa policial es un aspecto de la «búsqueda» espiritual, y el tema de la «clave perdida» es común a la solución de un enigma criminal y a la verdad última del mundo, situada «más allá de Dios».

Ocurre que a fuerza de centrarse más en el discurso del método detectivesco que en el objeto de su búsqueda (lo que su maestro reprocha a Quaresma), el cuento de raciocinio deja de ser un cuento, es decir una narración, para convertirse en puro razonamiento. Es la tercera categoría del género. Simplemente, en ese caso, el discurso es puesto en boca de un personaje, que es una especie de heterónimo. En el «cuento» titulado «El vencedor del tiempo», es el profesor Serzedas quien desempeña el papel de moderno Sócrates.

«El pensamiento, para nosotros, es el ser. Sentir nada es no sentir; querer nada es no querer; pero pensar nada no es no pensar sino pensar la nada, comprender que nada quiere decir nada [...]. Cuando el ser *piensa* el no ser, éste, a fuerza de ser pensado, deviene algo en el pensamiento...» El esfuerzo de Pessoa consiste en demostrar que el mundo es un pensamiento. Un pensamiento lo ha creado, y sólo por el pensamiento podemos recrearlo a cada instante. «No podemos decir que para que el *ser* piense el no ser le *hace falta* querer pensarlo, y que la voluntad es un dato de la percepción; la voluntad está *en el interior* y no en el exterior del pensamiento, es posterior y no anterior al pensamiento.» Imagino que le interesaría Wittgenstein. Sin duda no lo conocía, pero había leído a Aristóteles, Kant y Schopenhauer. Serzedas la toma con Kant como el viejo Tío Puerco (el maestro de Quaresma) la había tomado con Descartes. Jaspers es quien mejor ha definido la aporía del método «trascendental». «Kant», dice, «quiere cumplir el acto trascendente según formas que son propias de la inmanencia. Piensa el pensamiento, pero no puede realizarlo situándose fuera de él: desde el momento en que lo piensa, ya está

pensando»⁴. Serzedas, para intentar sondear los límites del pensamiento, de pensar el pensamiento y aun de pensar lo impensable, recurre al ejemplo de los números, cuya serie tiene un punto de partida pero no de llegada: «El infinito numérico empieza pero no termina»; la contradicción únicamente puede superarse si se admite que «sólo el no ser incluye su propia contradicción». En consecuencia, el infinito numérico tiene claramente un comienzo: «el infinito de cero es la *nada*». Es obligado relacionar este discurso con el inverso de Caeiro, tal como lo refiere Campos⁵.

La cuarta categoría de los «cuentos de raciocinio» es aquella en que el método deductivo se aplica a la vida social. Está representada por una sola obra, «El banquero anarquista», pero coincide que es la única que Pessoa concluyó, sin duda porque el contenido temático le interesaba más que los otros. Contrariamente a la laboriosidad de los personajes de Quaresma o de Serzedas, el banquero narrador emplea un tono de júbilo que no engaña: el autor se ha divertido mucho escribiendo este texto, que sin duda le llevó poco tiempo y redactó de una sentada, en tanto que con los otros se cansó al cabo de pocas páginas.

Hay que leer este cuento a la vez como una jocosa demostración de razonamiento deductivo llevado a los extremos del absurdo y como una reflexión provocativa para la sociedad. Podríamos considerarlo una especie de *Crítica de la razón política* que las circunstancias actuales hacen especialmente oportuna. En la forma, el cuento se presenta como una trivial historia de sobremesa, en la tradición naturalista, típica por ejemplo de Maupassant, salvo que en Pessoa no hay descripción del lugar ni del personaje. Nada sabemos del banquero, ni siquiera su nombre. Ignoramos si el encuentro ha tenido lugar en su casa o en la del narrador, o en otra parte. El narrador, del que asimismo desconocemos si es también

⁴ Karl Jaspers, *Kant*, Presses Pocket, p. 57.

⁵ O, VII, p. 205.

un personaje o es el autor, apenas aparece. Da la réplica al banquero como Ion, Hippias, Laques o Apolodoro daban la réplica a Sócrates: «Comprendo, sí... Bien... Sí, eso es concluyente...», etc. De tanto en tanto, de todos modos, plantea preguntas y objeciones que reavivan la demostración, ya que no el debate, que no existe. «¿Qué?... ¿En qué es usted anarquista?... ¿Por qué?... ¿Qué quiere decir?...»⁶, etc.

Al final de la cena, el narrador, para enriquecer la conversación, le pregunta a su oponente, el banquero, conocido por su astucia como hombre de negocios, si es verdad, como se dice, que fue anarquista en su juventud. Entre dos bocanadas de humo, contesta: «Lo fui y lo soy. No he cambiado a ese respecto. Soy anarquista». Y explica que, nacido del pueblo, perteneciente a la clase obrera, un «obrero corriente», pero «inteligente» y autodidacto, se hizo anarquista a los veinte años para luchar contra la desigualdad. «Las injusticias de la Naturaleza no las podemos evitar... Acepto, no tengo otro remedio, que un hombre sea superior a mí por lo que la Naturaleza le ha dado: el talento, la fuerza, la energía; no acepto que sea mi superior por cualidades postizas...: la riqueza, la posición social, la vida fácil, etc.» Pero la desigualdad de las fortunas es sólo un caso entre otros. El anarquista rechaza «las convenciones y las ficciones sociales, que se superponen a las realidades naturales... desde la familia al dinero, desde la religión al estado». Y cualquier sistema que pretenda organizar la sociedad y «que no sea el puro sistema anarquista, que quiere la solución de todas las ficciones... *es también una ficción*».

¿Cómo realizar el «sistema anarquista»? Por «adaptación» a la sociedad libre; pero, puesto que esta sociedad no existe todavía, la adaptación sólo puede ser «mental». El narrador evoca la hipótesis de una «adaptación material» inmediata por medio de la «dicta-

⁶ OC, 1, pp. 221-244.

dura revolucionaria» y el banquero le demuestra que se trata de una contradicción en los términos. «Un régimen revolucionario, mientras existe, y sea cual fuere el fin que persigue o la idea que lo conduce, es *materialmente* sólo una cosa [...] un régimen militar despótico, porque el estado de guerra es impuesto a la sociedad por una parte de ella [...]. De modo que lo que sale de una dictadura revolucionaria [...] es una sociedad guerrera de tipo dictatorial [...] y fue siempre así [...]. ¿Qué salió de las agitaciones de Roma? El Imperio romano y su despotismo militar. ¿Qué salió de la Revolución Francesa? Napoleón y su despotismo militar. Y verá usted lo que sale de la Revolución Rusa... Algo que retrasará decenas de años la realización de la sociedad libre...»

A esa altura de la discusión, el banquero recapitula las conclusiones a las que ha llegado: «Fin: la sociedad anarquista, la sociedad libre; medio: el paso, *sin transición*, de la sociedad burguesa a la sociedad libre... preparado mediante una propaganda intensa...». Y narra que había emprendido, con un grupo de jóvenes proletarios, la propagación de las ideas libertarias, «combatiendo [...] las ficciones sociales; no entorpeciendo nunca el combate o la propaganda de la sociedad libre, ni la libertad futura, ni la libertad presente de los oprimidos; creando, en lo posible, algo de la futura libertad». Pero no tardó en darse cuenta de que en el seno del grupo de anarquistas militantes «se daba este caso: *se engendraba tiranía*». Algunos mandan, otros obedecen, lo cual es «*exactamente lo contrario de la doctrina anarquista*». Entonces se pone a reflexionar. «¿Pero dónde demonio estaba el error?» Un día encuentra la solución. «Fue el gran día de mis teorías anarquistas.» La doctrina se ha pervertido porque el propio hombre está pervertido por una larga práctica de la ficción social. «En el estado social presente no es posible que un grupo de hombres, por bien intencionados que estén todos [...] trabajen juntos sin que espontáneamente creen entre sí tiranía, sin crear entre sí una tiranía nueva, suplementaria de la de las ficciones sociales [...]. ¿Qué hacer? Muy sencillo... Trabajar todos para el mismo fin, *pero separados*.»

En consecuencia, se aparta de sus camaradas para luchar solo contra las «ficciones sociales». La más peligrosa, la más alienante, es el dinero. Para el anarquista solitario se trata, precisamente, de destruir el poder del dinero. «¿Cómo subyugar el dinero, combatiéndolo? ¿Cómo hurtarme a su influencia y tiranía sin evitar su encuentro? El procedimiento era sólo uno: *adquirirlo*, adquirirlo en cantidad bastante para no sentir su influencia; y cuanta más cantidad adquiriese, tanto más libre estaría de esa influencia. Cuando vi esto claramente, con toda la fuerza de mi convicción de anarquista y toda mi lógica de hombre lúcido, fue cuando entré en la fase actual de mi anarquismo, la comercial y bancaria, amigo mío.» Finalmente, cuenta cómo se enriqueció para conseguir al menos un espacio de libertad en el mundo. «He liberado a uno. Me he liberado a mí mismo. Y es que mi procedimiento, que es, como le he demostrado, el único verdadero procedimiento anarquista, no me ha permitido liberar más. Lo que he podido liberar, lo he liberado...» E invita implícitamente a todos los hombres a hacer lo mismo para que, una vez liberado cada uno, la sociedad también se libere⁷.

Esta parábola es muy ambigua. Mezcla la sátira con el sueño, la ironía (dirigida contra el espíritu revolucionario) con el humor (contra el espíritu burgués). Al día siguiente de la revolución rusa, predice un futuro de desencanto, al mismo tiempo que subraya la crueldad del capitalismo. Hoy, treinta y un años después de mayo del 68 y once después de la caída del comunismo, evoca confusamente, desde nuestra óptica, lo «políticamente correcto», el liberalismo salvaje, las metamorfosis de los antiguos maoístas y trotskistas convertidos ahora en hombres de negocios, etc. Jerry Rubin, antiguo *hippy* y hoy *yuppy*, vagabundo que se hizo millonario, sin cambiar sus valores, según confiesa, decía a Daniel Cohn-Bendit en 1986: «Ya no lucho contra el Estado; no vale la pena, no es el

⁷ *El banquero anarquista y otros cuentos de raciocinio*, pp. 9-49.

combate correcto. De ahora en adelante yo seré el Estado». El banquero de Pessoa lo habría reconocido como discípulo.

* * *

Los años 1920 y 1921 fueron tiempos de inestabilidad y efervescencia en Portugal. En 1920 hubo siete gobiernos, y en 1921, seis. Se sucedían las huelgas y las revueltas. El Partido Comunista portugués se funda en 1921. El mismo año, en octubre, los intelectuales de izquierda crean la revista *Seara Nova* (*Nueva cosecha*) en la cual algunos de los más reconocidos talentos del país definden los valores republicanos, democráticos y hasta socialistas; entre ellos descubrimos a ciertos simpatizantes del saudosismo que diez años más tarde han radicalizado sus posturas: António Sérgio, Raúl Proença, Jaime Cortesão, a los que se suma el novelista Aquilino Ribeiro, hoy considerado como uno de los grandes escritores de su tiempo. En la noche del 19 al 20 de octubre de 1921, que ha pasado a la historia con el nombre de «noche sangrienta», los jefes históricos del partido republicano, que habían hecho la revolución de 1910, son asesinados. A ello hay que añadir que en 1920 el pago de los intereses de la deuda pública absorbe más de la mitad de los recursos del Estado y que se asiste a una evasión masiva de capitales. En consecuencia, en este período la emigración se convierte en la única salida para aliviar la superpoblación y el paro.

En este clima de guerra civil fría Pessoa se va a ver implicado en una polémica que, por razones morales, le acarreará las iras de los bien pensantes. Uno de sus amigos, el joven poeta António Botto (1897-1959), publica en 1920 un poemario titulado simplemente *Canciones*, en el que exalta, con cierto rebuscamiento formal, el amor «griego». Botto es claramente un pederasta, en el sentido etimológico de la palabra, o sea, un admirador del cuerpo de los efebos. El libro se agota rápidamente pero sin causar escándalo: dado que su tirada es corta, la obra no sale del círculo de los

iniciados. Pero Pessoa toma una serie de iniciativas cuyas motivaciones no están claras pero cuyo efecto será tempestuoso, similar al que provocan en la actualidad en Estados Unidos las campañas de las ligas de la decencia. En 1920 Olisipo, es decir, Pessoa, reedita *Canciones*, y algunos meses más tarde el propio Pessoa publica en *Contemporânea* un estudio sobre Botto titulado «António Botto y el ideal estético en Portugal».

Ángel Crespo dice acertadamente, a propósito de este artículo, que el método de razonamiento utilizado por Pessoa en sus escritos teóricos es «más casuístico que analítico». Parte de la constatación de que «el ideal nace de nuestra consciencia de la imperfección de la vida.» En contra del ideal cristiano, que aspira a la perfección fuera de la vida, considerada como impura, o al ideal budista, que la considera ilusoria, el ideal griego aspira a encontrar la perfección en la vida misma. Se trata pues de cambiar nuestra concepción del mundo para cambiar la vida. El medio para conseguirlo es el arte. «El arte es el perfeccionamiento subjetivo de la vida». Esta recreación del mundo por medio del arte toma tres formas: intelectual, en los poetas épicos y líricos; emotiva, en los trágicos; sensual, en los estetas.

El ideal estético es, por definición, amoral. «El esteta sustituye la idea de belleza por la idea de verdad y la idea de bien, pero por ello mismo da a la idea de belleza un alcance metafísico y moral.» No es hostil a las ideas de verdad y de bien, sino que le es extraño. «Estrictamente, no es escéptico ni inmoral [...]. En esto, el esteta se distingue de los malos cristianos decadentes como Baudelaire y Wilde.» Hasta Botto, el único esteta europeo, según Pessoa, fue Walter Pater. Lo que hace de *Canciones* una obra de un esteta puro es que «dos ideas centrales gobiernan la inspiración del poeta y le sirven de metafísica y de moral»: las de *belleza física* y de *placer*. Pero la belleza comprende dos elementos: la gracia y la fuerza. El cuerpo femenino sólo posee la gracia, y no puede alcanzar la belleza de la fuerza sin perder su femineidad, en tanto que el cuerpo

masculino puede, sin perder su virilidad, unir gracia y fuerza. «Un hombre que se deja llevar por el instinto sexual y no por el instinto estético sólo cantará, si es poeta, el cuerpo de la mujer [...]. Pero el esteta, que sólo se guía por la belleza, canta preferentemente el cuerpo masculino...»⁸.

En cuanto a la actitud de Botto ante el placer, consiste simplemente en aceptarlo. Hay tres maneras de hacerlo: como una alegría, lo que le da una dimensión moral; como una excitación —«la única manifestación agradable de dolor»—, lo que le da un carácter inmoral; y, finalmente, «en tanto placer, ni alegre ni triste en su esencia: la única cosa que puede colmar el absurdo vacío de la existencia», lo que no es moral ni inmoral. Esta manera de aceptar el placer tal como es, sin bordados ni florituras, constituye la actitud de Botto en *Canciones*. «Es un himno al placer, pero más que al placer como alegría o rabia, al placer como simple placer. El placer, tal como lo canta el poeta, no está hecho para despertar la alegría de vivir ni para aplicar un antídoto al dolor sustancial y perpetuo; sólo sirve para llenar un vacío espiritual y proporcionar una concepción de la vida que le falta...» Nietzsche dice que «la alegría exige la eternidad, la profunda eternidad». El dolor, por el contrario, «quiere culminarla, quiere no ser». En cuanto al placer, quiere «la eternidad en un solo instante»⁹.

¿Por qué la aparición de un poeta puramente esteta es tan importante que Pessoa arriesga públicamente en su defensa el crédito que avala su notoriedad como fundador de *Orpheu*? Es porque «el tipo de esteta perfecto es rarísimo en la civilización cristiana». Sólo puede surgir en «un ámbito social análogo al ámbito social helénico», es decir, «por una desviación patológica» de nuestra civilización europea moderna, pero una desviación «equilibrada». A

⁸ OC, p. 250.

⁹ *Idem*, p. 251.

falta del «genio» de un Pater, Botto atesora un indiscutible talento poético, que no se parece a ninguno. Así, poniendo a su amigo discretamente en su lugar, que es el de un poeta menor, Pessoa le proclama heraldo de un Renacimiento pagano. Quizá, en aquel momento, ya está decidido a presentar al público las obras todavía inéditas de Caeiro y Reis.

El estudio sobre *Canciones*, que es un manifiesto del esteticismo en poesía, apareció en el número 3 de *Contemporânea* (verano de 1922). El número 4, del mes de octubre, contiene dos respuestas a Pessoa. Una, muy violenta, de un adversario, Álvaro Maia; otra, sarcástica, de un «amigo» y cómplice, Álvaro de Campos. El periodista Maia, con el título de «Literatura de Sodoma», distingue el libro de Botto, al que define como «montón de estiércol», «pus literario» y «sinfonía de hedores», del artículo de su defensor, al que califica de «inmundicia», pero con tinte de indulgencia desconsolada hacia su autor. «Una triste sonrisa de ironía y de piedad es lo que debería provocar la lectura de las páginas nacidas de la sorprendente inconsciencia del señor Fernando Pessoa [...]. Es verdaderamente desolador que el señor Pessoa haga tan poco caso a su propia inteligencia...»¹⁰. La réplica, breve, despectiva e insolente, aparece en el número 5 de la revista; se limita a constatar un error gramatical en el artículo del periodista.

La reacción de Álvaro de Campos es citada por los biógrafos como un ejemplo de lo que el mismo Pessoa denomina «discusión en familia»¹¹. Parece que proyectaba reunir en un libro las opiniones sostenidas por los distintos heterónimos, unos respecto de los otros o las que se dirigieron entre sí. El texto de *Contemporânea* se presenta como una carta enviada desde Newcastle al director de la revista, José Pacheco, que, a diferencia de los lectores, sabe bien

¹⁰ OC, p. 508.

¹¹ O, VII, pp. 174 y 179.

quién es Campos. «Nuestro Fernando Pessoa mantiene esa manía, que le he reprochado a menudo, de creer que las cosas pueden probarse.» Razonar, dice Campos, no es atreverse a afirmar. Él, por su parte, dice lo que siente y piensa, sin molestarse en explicarlo. «¿El ideal estético?» Estas palabras carecen de sentido. La «belleza» es, en su origen, «una explicación que la sexualidad se ha dado a sí misma», una especie de coartada del deseo. Hay que sustituir la noción de belleza por la de fuerza. Todo, tanto en el arte como en la vida, es un juego de fuerzas, un equilibrio de fuerzas. Lo que, en opinión de Campos, constituye la belleza de *Canciones* es su «fuerza»; ahora bien, esta fuerza nada tiene que ver con ideales ni estéticas. «Tiene mucho que ver con la inmoralidad. Es la inmoralidad absoluta desprovista de la menor muestra de ambigüedad... El arte de Botto es integralmente inmoral. En toda su poesía no hay una sola célula de decencia. Y ésta es su fuerza, porque es una no hipocresía... Wilde tergiversaba continuamente. Baudelaire formuló una tesis moralista de la inmoralidad: dijo que lo que estaba mal era bueno precisamente porque estaba mal, y en consecuencia lo llamaba bueno. Botto es mucho más fuerte: da unas razones puramente inmorales de su inmoralidad, de modo que acaba no dando ninguna...» Esta carta, supuestamente enviada desde el norte de Inglaterra, termina con dos frases frecuentemente citadas: «Os saludo desde la Distancia Constelada... Decid a Pessoa que no tiene razón»¹².

La polémica que suscitó el primer artículo habría podido detenerse en este punto. Pero Pessoa, en febrero de 1923, publica en la editorial Olisipo un libelo de Raúl Leal, su compañero de *Orpheu* y de *Portugal futurista*, que también asume la defensa de las canciones de Botto, con redoblada violencia y un tono provocador. El opúsculo se titula *Sodoma divinizada*. Leal empieza burlándose de Álvaro Maia, que niega «el talento y el arte del gran poeta» An-

¹² O, VII, pp. 198-200.

rónio Botto por meros celos de «una belleza del cuerpo y el espíritu que el pobre no posee». Y añade: «Respete a los artistas, señor Maia. Su fealdad no le da derecho a escupir sobre el arte». Etc.

Después de semejante entrada en materia, Leal exalta «la lujuria y la pederastia», que son «obras divinas». Maia es «incapaz de experimentar los placeres más elevados de la Carne-Espíritu que el Verbo ha consagrado» porque es prisionero del racionalismo ilustrado, «la razón herética, hija del Anticristo y de la Serpiente». Partiendo del esquema de una teología cabalística delirante, afirma que los homosexuales, entre los cuales se jacta de contarse, restablecen en sí la unidad primordial del sexo, que la serpiente había dividido, cumpliendo así la voluntad divina.

Esta publicación provoca el escándalo. La controversia literaria se convierte en una discusión ideológica. El 22 de febrero los periódicos anuncian la formación de una «Liga de acción de los estudiantes de Lisboa» cuyos miembros son universitarios católicos de extrema derecha. El 6 de marzo, una octavilla con un *Manifiesto de los estudiantes de Lisboa* es distribuida en las calles: en nombre de «nuestra juventud fuerte y resuelta», exige el castigo de los culpables. «Es necesario que los adeptos de la infamia caigan bajo el peso de la ley y sean severamente castigados para bien de todos.» Una delegación de estos estudiantes, a los que Crespo denomina «puritanos prefascistas» (enseguida formarán los cuadros del gobierno de Salazar) es recibida por el gobernador de Lisboa, que los apoya. La policía confisca todos los ejemplares restantes de *Canciones* y de *Sodoma divinizada*. Pero no toca los fajos de *Poemas ingleses* que no se han vendido. *Antínoo* y *Epitalamio* escapan así a la destrucción y no serán mencionados en la polémica. Nadie los había leído.

Entonces, Pessoa hace imprimir y distribuir a su vez un manifiesto que firma «Álvaro de Campos, Europa 1923» y que se titula *Advertencia a causa de la moral*. «Al saber el público que los estudiantes de Lisboa, cuando no decían obscenidades a las damas

por la calle, se dedicaban a moralizar el mundo, lanzó una exclamación de impaciencia [...]. Ser joven es no ser viejo. Ser viejo es tener opiniones. Ser joven es no tener que dar opiniones [...]. Escuchad, niños: estudiad, divertíos y callaos la boca. Aprended ciencias, si sois estudiantes de ciencias: aprended letras, si sois estudiantes de letras. Divertíos con las mujeres, si gustáis de ellas; divertíos de otra manera, si ése es vuestro gusto [...]. Pero en lo concerniente a todo lo demás, callaos la boca. Porque sólo hay dos maneras de tener razón. Una es callarse, y es la que corresponde a los jóvenes. La otra es contradecirse, pero hay que tener más edad para practicarla»¹³.

Raúl Leal, por su parte, publica otro manifiesto: *Una lección de moral a los estudiantes de Lisboa y la insolencia de la Iglesia católica*. Los estudiantes replican con otra octavilla en la que demuestran, apoyándose en citas, que ese hombre está loco de atar. Viendo a su amigo en peligro, Pessoa hace distribuir una respuesta, firmada con su propio nombre, con la que eleva el tono del debate, con la intención de ponerle fin. La sinceridad de este texto contrasta con las bufonadas de Campos, el tono paranoico de Leal o la buena consciencia ponzoñosa de los que se dicen estudiantes. «Hay tres cosas sobre las cuales un espíritu noble, viejo o joven, no bromea, porque bromear sobre ellas es el signo distintivo de un alma inferior: los dioses, la muerte y la locura.» Los estudiantes tienen excusa: son producto de su entorno. «Son el resultado final de la monarquía de los Braganza y de la república portuguesa. Son el producto más claro de una sociedad que muchos siglos de educación monacal y jesuítica, que han eliminado todo signo de espíritu crítico y científico, han preparado para el advenimiento de las ideas *liberales* [...]. Unos muchachos cuya inteligencia debería ser, no exactamente disciplinada, pero sí jovial y abierta a todo [...] revelan los vicios menos excusables de la decrepitud.»

¹³ OC, 3, p. 191.

Pessoa reconoce que Leal tiene a veces un comportamiento anómalo: «exaltación mórbida del orgullo y la personalidad» o «esbozo de manía persecutoria [...] cuando habla de la Iglesia católica». Pero ¿qué es la locura? «Lo que en los demás nos parece locura la mayoría de las veces no es más que pura incompreensión por nuestra parte.» ¿Cómo saber si «el orgullo desmesurado del señor Leal no es hoy ilegítimo porque mañana [si se reconoce su talento] será legítimo»? Dice que quiere fundar una nueva religión: ¿es un signo innegable de locura? «Por numerosos que sean los síntomas de desequilibrio que una psiquiatría honesta pudiera detectar en el señor Raúl Leal, serían muchos menos que los síntomas de locura, degeneración, de perversión moral e intelectual que un eminente psiquiatra, el doctor Binet-Sanglé, detectó en Jesucristo, quien sin embargo fundó una religión, como seguramente saben los estudiantes de Lisboa.» El párrafo siguiente retoma una idea central en toda la obra de Pessoa: «Los tres volúmenes titulados *La locura de Jesús* son, sin duda, un ejemplo de probidad clínica [...]. Leyéndolos, los estudiantes pueden aprender cómo se prueba un caso de locura. Pero después de leídos, pueden asimismo advertir, reflexionando, que la locura gobierna el mundo. Locos son los héroes, los santos, los genios, sin los cuales la humanidad sólo es una especie animal, un conjunto de cadáveres postergados que procrean». La perorata es la afirmación de su solidaridad con Leal, en la que reivindica el honor «de tenerlo por compañero de ruta en esta aventura cultural que es la nuestra, que permite que nos unamos, diferentes y solos, ante los sarcasmos e insultos de la canalla»¹⁴.

* * *

Todos estos combates armados político-literarios, que acaban comprometiendo a Pessoa más activamente que antes en la vida pública de su país, no le impiden proseguir su trabajo de creación

¹⁴ OC, I, pp. 259-261.

poética en distintas direcciones. Sigue multiplicando su actividad en varios frentes, pero ahora, además, surgen nuevos temas, otros estilos e ideas diferentes sobre la organización de su obra.

En la línea del lirismo crítico de *Cancionero* escribe una treintena de poemas breves (entre ellos los que forman la serie *Dos exilios*, de la que se valió el viejo señor Jennings para evocar su infancia sudafricana). El que me parece más representativo de la atmósfera espiritual de la poesía ortónima, donde todo es signo y nada es sustancia o, contrariamente a la experiencia de Caeiro, hay más reminiscencias que imágenes, es el poema sin título fechado el 24 de septiembre de 1923:

Oigo al viento pasar en la noche.
Se escucha en el aire, allá arriba, el azote
de algo sobre algo.
Todo se oye, nada se ve.

Sí, todo es analogía, equivalencia.
El viento que pasa, esta fría noche.
Pero son cosas distintas de la noche y el viento,
sueños del Ser y el Pensamiento...¹⁵.

En el ámbito cercano de la poesía llamada «esotérica» (y que, recordémoslo, Pessoa no distingue explícitamente de la poesía elegíaca), tres poemas marcan etapas importantes en el camino que va de «Más allá de Dios» y «Abdicación» a «Ante la tumba de Christian Rosencreutz» e «Iniciación». Uno es el soneto sin título fechado el 13 de mayo de 1921, cuyos tercetos resumen su sentido:

Oh, curva del horizonte, heme aquí, me aproximo
por todos los que dejo, un día cesaré
en los ojos del último sobre la última cima.

¹⁵ O, I, p. 86.

Sin embargo yo, incluso eterno, me iré
en la curva, hasta que el tiempo, la esfera...
Y donde un día fui, volveré¹⁶.

Este soneto, aún impregnado del manierismo del período precedente —sobre todo si se compara con el breve poema de 1932, que citaré más adelante, de una admirable sencillez, «La muerte es la vuelta del camino»—, introduce en la obra el tema de la muerte-resurrección, que seguirá presente hasta el final. El poema titulado «Navidad», fechado el 27 de mayo de 1922 y publicado en el número 6 de *Contemporánea*, en diciembre de 1922, mucho más denso que el anterior, es la primera auténtica profesión de fe esotérica de Pessoa, en su aspecto negativo:

Nace un dios. Otros mueren. La Verdad
no viene ni se va: cambia el Error.
Ahora tenemos otra Eternidad,
mas siempre lo pasado fue mejor.

Ciega, la Ciencia inútil gleba labra.
Loca, la Fe vive el sueño de su culto.
Un nuevo dios sólo es una palabra.
No busques ni creas: es todo oculto¹⁷.

En enero de 1924 escribe un soneto, «Gomes Leal», que es el título del viejo poeta místico maldito, que él reverenciaba. Inspirado por la astrología, que sigue practicando después de haber pensado, en 1916, en ejercerla como oficio, este soneto es el más hermético de todos sus poemas ocultistas.

Dos años antes, a comienzos de 1922, termina una serie de doce poemas en los que, como en «Gladio» de 1913 (titulado más

¹⁶ O, II, p. 25.

¹⁷ FPP, p. 53.

tarde «El príncipe Fernando, Infante de Portugal»), la inspiración mística se une al sentimiento nacionalista para conformar un nuevo género, cercano a la epopeya antigua, que trata la Historia como mito y el Mito como una historia consumada. Esta serie, titulada *Mar portugués*, aparece en el número 4 de *Contemporánea*, en diciembre de 1922. Constituirá, doce años más tarde, la parte central de *Mensaje*. Ello lleva a pensar, en consecuencia, que si bien el poeta no ha concebido aún, en ese momento, la estructura de conjunto del libro (basada en la heráldica), ha vislumbrado su simbolismo (el anuncio del renacimiento portugués, gracias al retorno de don Sebastián, vivido como la salvación del alma personal y colectiva) y ha decidido cuál será el tema épico fundamental: los blasones de los navegantes portugueses de los siglos XV y XVI y el resultado de sus descubrimientos. De momento la colección sigue llevando por título *Mar portugués*, y, aunque más adelante pensará rebautizarla simplemente *Portugal*, acabará decidiéndose, casi en el último momento, por llamarla *Mensaje*.

Un corto florilegio de fragmentos escogidos de esos poemas de 1922 quizá permita comprender de entrada por qué el libro —del que los portugueses destacan sobre todo el primer compendio— es considerado por éstos como su poema nacional, compartiendo el mismo rango que *Los Lusíadas*.

Así, a todo el inmenso y posible océano
estas Armas que ves aquí grabadas, proclaman:
el mar finito puede bien ser griego o romano,
portugués es el mar infinito.

Y la cruz erigida en lo alto dice bien claro:
el fervor que posee mi cuerpo y mi alma,
fiebre de navegar, será la única que obtenga de Dios,
en la eterna calma, el puerto siempre por descubrir.

(«Estela»)¹⁸.

¹⁸ O, II, p. 130.

Aquí yace, en la pequeña playa de la extrema lejanía,
el Capitán de los Confines. Redoblado todo Espanto,
el mar es siempre el mismo. ¡Que nadie más lo tema!
(«Epitafio de Bartolomeu Dias»)¹⁹.

¡Oh mar salada, cuántas lágrimas portuguesas
tu sal contiene! [...]
¿Diremos que valieron la pena? Todo
vale la pena si el alma no es pequeña.
Quien quiera ir más allá del Bojador
debe ir más allá del dolor.
Dios ha puesto en el mar el peligro y el abismo,
pero también hizo del mar el espejo del cielo.
(«Mar portugués»)²⁰.

Llevando a bordo al rey don Sebastián [...]
partió la última nave...

Nunca más volvió. ¿Qué isla no descubierta
fue su puerto?
[...]
Ah, cuanta más alma falta al pueblo,
más se exalta y desborda mi alma
atlántica...

(«La última nave»)²¹.

Patrick Quillier, que ha hecho un minucioso análisis de este conjunto de poemas que invocan al mar portugués, muestra que «la materia histórica» se ha transformado radicalmente: las figuras heroicas (Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Magallanes, Vasco de Gama) están «investidas de una fuerza mística que trasciende la epopeya en ascesis iniciática», y en los poemas que no exaltan explícitamente a estos héroes, emerge «en lo negativo vertiginoso de

¹⁹ O, II, p. 132.

²⁰ *Ídem*, p. 137.

²¹ *Ídem*, p. 138.

su ausencia, la imagen de don Sebastián». En la versión definitiva de *Mensaje*, este conjunto, subtítulo *Possessio maris*, ocupará un lugar intermedio entre otros dos: «Blasón», que presenta, antes que la de los descubridores, «la galería de los héroes fundadores», los reyes y los príncipes, Alfonso I, don Juan I, don Duarte, don Pedro, que fueron sus soberanos; y «El encubierto», que se centra en la figura de don Sebastián y en la esperanza del Quinto Imperio.

Quizá sea preciso recordarle al lector que se trata de personajes inscritos muy profundamente en la memoria colectiva portuguesa. Su historia se ha convertido en leyenda, y su leyenda forma parte de la historia. El infante Enrique el Navegante (1394-1460), hijo de Juan I (fundador de la dinastía Avis, vencedor de los castellanos y héroe de la independencia nacional) y de la reina Felipa de Lancaster, nieta del rey de Inglaterra, fue el organizador de los descubrimientos. Se dice que había instalado su puesto de mando en Sagres, en la punta sudoccidental de Europa, cerca del cabo San Vicente, batido por las olas y los vientos del Atlántico. El más célebre cuadro de la escuela portuguesa, el *Políptico de San Vicente*, pintado por Nuno Gonçalves hacia 1460 y conservado en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa, lo representa en medio del pueblo cuyas virtudes encarna. Se rodeó de investigadores y técnicos: astrónomos, cartógrafos, matemáticos, arquitectos navales, y, a partir de 1418, lanzó las carabelas portuguesas a descubrir el mundo. Elegido en 1443 gran maestre de la Orden de Cristo, que había recogido el testigo de la Orden de los Templarios desde su aniquilamiento por Felipe el Hermoso y cuyo emblema, en forma de cruz, ornaba las velas de sus navíos, pudo financiar su empresa, la primera y sin duda la más audaz de cuantas permitieron la exploración de la Tierra.

Ya en 1434 Gil Eanes dobla el cabo Bojador, en la costa de África occidental, rompiendo así la maldición del «mar tenebroso» que la tradición situaba más allá de dicho cabo. Cada expedición

que recorre esta costa deja la huella de su paso elevando una estela. Tras la muerte del infante, Bartolomeu Dias rodea el cabo de Buena Esperanza en 1487. Diez años más tarde, el 8 de julio de 1497, encabezando una imponente flota, Vasco de Gama parte del puerto de Belém para recorrer la ruta de las Indias desde el este. En 1494, en Tordesillas, una especie de Yalta de la época de la expansión marítima, España y Portugal, bajo el arbitrio del Papa, se reparten teóricamente el mundo. Por fin, en 1519, Magallanes se embarca en el primer viaje de la historia alrededor del mundo; pero muere en Filipinas, y sólo retornan a la patria en 1522 algunos sobrevivientes de la expedición.

Todo esto es historia o leyenda, pero al poeta no le bastan. Su misión es mostrar qué significan para Portugal, para Europa, para cada hombre y para toda la humanidad. En este aspecto, los poemas más cargados de significado son los dos postreros, «Última nave» y «Plegaria». Patrick Quillier, al comentar el undécimo poema de la serie, y recalcando el simbolismo de la cifra, dice: «Lo que es *último*, es ante todo lo que quiebra una serie [...]; a primera vista, por lo tanto, lo que aquí se expresa es todo el drama de la *última vez*. Pero, desde un punto de vista esotérico, la categoría de lo *último*, extraída de la temporalidad, implica el cumplimiento de un *nuevo nacimiento*, abre la negatividad, se asume entonces como una unidad transfigurante...».

La última nave es la que, en junio de 1578, lleva al joven rey don Sebastián a Tánger, encabezando una inmensa flota y un ejército de diecisiete mil hombres, de los que sólo regresarán algunas decenas. La última expedición, que es la primera que un rey dirige personalmente, se transforma en una catástrofe nacional, que la fe del pueblo y la imaginación de los poetas asumieron como revelación de un renacimiento. Después de Juan I, sus sucesores Duarte I, Alfonso V, Juan II «el Príncipe Perfecto», Manuel I «el Afortunado» y Juan III prosiguieron las conquistas. Sebastián, hijo póstumo del príncipe heredero, sucede a su abuelo Juan III

en 1557. Cuenta tres años de edad. Tras dos regencias sucesivas de su abuela Catalina de Austria y de su tío abuelo el cardenal Enrique, asume el poder en 1568, con catorce años. Tiene la compleción física típica de los Habsburgo, de los cuales desciende en parte. Su sombrío carácter y su espíritu quimérico lo hacían poco apto para el ejercicio del poder e incluso para la vida social. Extraño en la corte y en su propio reino, parece que desconcertaba a su entorno y a su pueblo. De niño vivió apartado en compañía de otros muchachos que compartían su gusto por los juegos violentos, la caza, la equitación con caballos salvajes y la navegación en días de tormenta. Siendo adulto jamás pidió la opinión de sus consejeros, y se negaba a escucharla cuando se la daban. Casto (se dice que incluso virgen hasta el fin de sus días), místico, tímido e insolente, impulsivo y soñador, recuerda a un Alejandro pero desprovisto de genio, a un Hamlet sin inteligencia o a un Luis II de Baviera sin inclinaciones artísticas. Y es este joven loco el que sellará el destino de su país, suscitará el fervor de sucesivas generaciones y se convertirá en el dios de una religión fundada en la saudade.

El 4 de agosto de 1578 entabla combate contra los moros en Alcazarquivir (que significa «castillo grande»), en el corazón de Marruecos. En pocas horas, casi todos los portugueses sucumben ante la ingente masa de enemigos. La juventud más prometedora del país desaparece. El propio rey cae abatido, pero su cadáver nunca será encontrado, lo que da nacimiento a su leyenda. Algunos testigos aseguran haberlo visto vivo, la noche de su desaparición, envuelto en un manto, con un gran sombrero inclinado sobre los ojos. En años sucesivos, varios impostores tratarán de hacerse pasar por él. Se dice que no ha muerto, que fue salvado milagrosamente y llevado a las islas Afortunadas, donde espera el momento de regresar. Reaparecerá en Lisboa, remontando el estuario del Tajo, una mañana de niebla, para reanudar el interrumpido destino portugués. El poema titulado «Plegaria», que cierra *Mar portugués*, es la espera de ese día de gloria.

Realmente Pessoa no inventó el sebastianismo. Lo encontró en la tradición portuguesa, pero al retomarlo por su cuenta profundizó en él y lo transfiguró. Lo que hizo básicamente fue enlazarlo de forma muy personal con el otro gran mito tradicional portugués, el del Quinto Imperio, idea que tiene raíces muy profundas en la mitología judeocristiana. Hay unanimidad a la hora de reconocer su origen en el sueño de Nabucodonosor que figura en el Libro de Daniel. El rey ve en sueños una estatua de prodigiosas dimensiones: la cabeza es de oro, el pecho de plata, el vientre de bronce y los pies de arcilla mezclada con hierro. De pronto, una piedra golpea la arcilla, lo que provoca el derrumbamiento de la estatua; y la piedra se convierte en una altísima montaña que cubre toda la tierra. Daniel da esta interpretación del sueño: el oro representa el imperio de Babilonia, en tanto la plata, el bronce y la arcilla mezclada con hierro simbolizan los tres imperios que sucederán a aquél. Estos cuatro imperios serán destruidos. La piedra convertida en montaña profetiza la llegada de un Quinto Imperio universal, que no tendrá fin.

La forma del mito fue cambiando a lo largo de los siglos, del mesianismo bíblico al catolicismo moderno, pasando por el milenarismo medieval. Fue el jesuita António Vieira, el ya mencionado maestro de prosa de Pessoa, quien estableció en el siglo XVII la tradición propiamente portuguesa del Quinto Imperio. António Vieira, cuya vehemencia barroca recuerda a veces a un Bossuet con algo de Bloy, Huysmans y Borges, no pretendió escribir profecías, sino la *Historia del porvenir*. «Las otras historias cuentan acontecimientos pasados; ésta se propone narrar acontecimientos futuros [...]. Los otros escritores han redactado la historia de ayer para los lectores de mañana; yo escribo la historia de mañana para los lectores de hoy...». Mediante una sorprendente metáfora geográfica, asegura querer «descubrir las nuevas regiones y los nuevos habitantes del segundo hemisferio del tiempo, que están en las antípodas del pasado».

Según la exégesis bíblica, los tres imperios intermedios, después del babilonio, son el meda, el persa y el griego; el quinto es el reino de Dios. Para la tradición medieval, los imperios en cuestión son el persa, el griego y el romano (la Roma antigua, el papado y el Sacro Imperio Romano-Germánico a la vez); el quinto es el del Evangelio eterno, que inauguran la segunda encarnación y el segundo pentecostés. Ésta es la tradición que recibe el monje calabrés Joaquín de Flore en el siglo XII y que los franciscanos y jesuitas propagan rápidamente por toda Europa. Hasta en *El nombre de la rosa* descubrimos ecos de ella. Vieira retoma esta idea, haciendo especial hincapié en la universalidad del Quinto Imperio. De todos los mundos separados se hará un solo mundo, indisolublemente temporal y eterno, carnal y espiritual. «Todos los reinos se unirán bajo un solo cetro, todas las coronas se fundirán en una sola diadema, que servirá de peana a la cruz de Cristo». En este imperio no habrá barreras lingüísticas: será el fin de Babel. En este imperio sabático, no habrá trabajo ni guerra: será el fin de la maldición de Adán.

La originalidad de la visión del padre Vieira y de la tradición portuguesa del Quinto Imperio radica en revestir a la utopía milenarista de una realidad concreta al asignarle hora y lugar. No ocurrirá en un más allá del tiempo y el espacio, sino enseguida y en Portugal. El primer «emperador del mundo» será un rey portugués. ¿Cuál? Vieira no lo dice, mas para Pessoa no hay duda: será Sebastián, cuyo retorno a partir de ahora habremos de esperar y preparar.

Vieira ya había tergiversado el mito. Pessoa, a su vez, lo transforma para expresar su propia visión profética. Se basa en las predicciones de Bandarra, el Nostradamus portugués. Hacia 1540, este zapatero de aldea, iletrado e iluminado, había anunciado el renacimiento portugués en unas cuartetas de estilo popular. Impresas en Francia en 1542, redescubiertas a comienzos del siglo XIX y reinterpretadas en la época del saudosismo a la luz del sebastia-

nismo, estas trovas atestiguan el origen antiguo y popular del mito, anterior al reino de Sebastián:

Cuando se haya perdido
absolutamente toda esperanza
Portugal hallará la salvación
en la venida del rey encubierto.

Según Pessoa, los cuatro primeros imperios no son los que señala la tradición, sino los cuatro grandes momentos de la civilización occidental: Grecia, la Roma antigua, el cristianismo y la Europa renacentista e ilustrada. Nada cuentan Babilonia, Persia, Egipto o China: el mundo es europeo. Pero cuando evoca el imperio futuro, hace especial hincapié en que no se trata del ejercicio de un poder temporal ni tampoco espiritual, sino de la irradiación del espíritu universal, reflejado en las obras de los poetas y los artistas. Condena la fuerza armada, la conquista, la colonización, la evangelización, todas las manifestaciones del poder. El Quinto imperio será «cultural» o no será. Y cuando dice, como Vieira, que el imperio será portugués, lo que quiere decir es que Portugal desempeñará un papel determinante en la difusión de esta idea apolínea y órfica del hombre, que toda su obra proclama. Un portugués, como lo es él, hombre sin cualidades, infinitamente abierto, menos notable que los demás, tiene más vocación de universalidad. No cabe duda de que creyó que lo que denominaba Quinto Imperio se realizaría por él y en él; es el significado que extrae de un texto de 1925 en el que afirma que la «segunda venida» de don Sebastián ya se ha producido, cumpliendo la profecía de Bandarra, en 1888, fecha que marca «el comienzo del reino del sol».

En los años que siguieron a la publicación de *Mar portugués*, se consagra cada vez más al estudio del sebastianismo y del Quinto Imperio. A su muerte se encontrarán centenares de páginas, todas incompletas, escritas en borrador, sobre *Profecías de Bandarra*,

El imperio portugués, El imperio espiritual, Las Indias espirituales, El atlantismo, El renacimiento del sebastianismo, El sebastianismo y el fado, etc. Fue ésta, sin lugar a dudas, una de las grandes ocupaciones de su vida.

* * *

A priori, es lógico negar la posible relación que pudiera existir entre estas consideraciones más bien fantasmagóricas de un poeta que pretende ser profeta y los combates de un ciudadano por la libertad que he mencionado al empezar este capítulo. Pero en Pessoa, aun cuando todo parece disperso y desmembrado, todo tiene relación.

El 13 de octubre de 1923, la *Revista portuguesa*, que milita en favor de «la renovación en el arte, la literatura y la vida social», publica una entrevista con «el escritor Fernando Pessoa» recogida por el periodista Alves Martins (por escrito, según precisa). Este diálogo, junto a declaraciones provocativas, habituales en él, contiene opiniones muy esclarecedoras. Martins lo interroga sobre el origen de «la crisis política, moral e intelectual» que atraviesa Portugal. Respuesta: la falta de una verdadera aristocracia. El pueblo portugués es cosmopolita por naturaleza. Pero hacen falta individuos fuertes para asumir esta apertura a los demás. «Estamos tan desnacionalizados que debemos estar renaciendo. Para los otros pueblos, que son ellos mismos en su totalidad, desnacionalizarse significa perderse. Para nosotros, que no somos nacionales, desnacionalizarnos significa encontrarnos...» A una pregunta sobre «el arte portugués», contesta: «Ser portugués es ser europeo sin la grosería de la nacionalidad. El arte portugués será aquel en que Europa [...] se reflejará y se reconocerá olvidando el espejo. Sólo dos naciones —la Grecia de antaño y el Portugal de mañana— han recibido de los dioses el don de ser no sólo ellas mismas sino también todas las demás...». A propósito del «regionalismo»: «Amar a nuestro país

no es amar nuestro jardín. En Lisboa, mi jardín está a la vez en Lisboa, en Portugal y en Europa...»

Finalmente, y después de consideraciones puramente literarias, Martins plantea una pregunta (¿o fue Pessoa quien quiso plantearla?) sobre el porvenir de Portugal. Y es entonces cuando el poeta se explaya a su gusto.

«¿Cómo ve usted el porvenir de la raza portuguesa?

—El Quinto Imperio. Y el porvenir de Portugal —que no imagino, sino que sé— está ya escrito, para quien lo sabe leer, en las estrofas de Bandarra, y también en las cuartetas de Nostradamus. Nuestro porvenir es ser todo. ¿Quién, siendo portugués, puede vivir estrechamente en una sola personalidad, una sola nación, una sola fe?...»

Se ve cuál es la suprema ambición del poeta: ser el universo entero.

Retorno a los clásicos (1924-1926)

Tras diez años de agitación casi incesante, de invención de nuevas doctrinas, de combates ideológicos, el año 1924 marca un retorno a la calma, a la falta de compromiso, a un repliegue en los valores del arte «puro». Después de haberse definido como romántico, simbolista, decadente, paulista, interseccionista, sensacionista o futurista, el poeta se considera ahora clásico. Pero cuando hablamos de clasicismo, no nos referimos al francés del siglo XVII, esa literatura disciplinada que Pessoa detesta, quizá sin conocerla bien. Los únicos clásicos son, para él, los griegos. Incluso el clasicismo latino, que le gusta, le parece un descendiente degenerado del clasicismo griego. «Se observa ya una distancia enorme [...] entre la *Ilíada* y la *Eneida* [...]; la distancia entre Píndaro y Horacio parece infinita. Pero no es menor la distancia que separa a un Homero bidimensional como Virgilio o a un Píndaro reducido a una proyección de Mercator como Horacio de la mortal simpleza de un Boileau, de un Corneille, de un Racine y de todas esas inigualables inmundicias estetizantes del “clasicismo” francés, ese clasicismo cuya retórica póstuma incluso estrangula y desnaturaliza la admirable sensibilidad de Victor Hugo»¹.

¹ O, VII, p. 124.

Esta reconversión al helenismo prolonga, en un sentido, el paganismo de los años 1914 y 1915, pero es de otra naturaleza. La impresión que se tiene es que Pessoa quiere decantar a partir de ahora la prodigiosa amalgama de ideas, sentimientos, sensaciones e impresiones que no han dejado de bullir en su mente desde la infancia para extraer lo esencial. Hay en ese retorno al pasado más remoto de nuestra civilización una voluntad de hacer tabla rasa de todas las ilusorias adquisiciones de la cultura judeocristiana. Mucho más que en los tiempos de *Orpheu*, esta voluntad se traduce en una doctrina coherente y se manifiesta con una acción, la edición de una «revista de arte» cuya vida será menos efímera que la de la precedente. Quedará bajo la advocación de la diosa de la inteligencia, Atenea, que sucede así al poeta inspirado, Orfeo, como emblema de ese retorno a las fuentes más vivas del genio europeo.

En octubre de 1924 aparece el primer número de *Athena*, que Pessoa ha fundado con su amigo el pintor Rui Vaz. Es la primera vez que asume en solitario el mando de una de sus empresas. Es responsable del contenido literario de la revista, mientras que Vaz se ocupa sólo de las ilustraciones, abundantes y de importancia, pero separadas de los textos. En una entrevista concedida a *O Diário*, precisa que no se trata exactamente de «ilustrar» textos: cada número contiene una parte literaria y una parte artística, compuesta de dibujos, grabados y reproducciones de cuadros, precedidos de notas introductorias. «Las revistas para leer o bien no llevan grabados o sólo los llevan para ilustrar los textos. Las revistas para mirar tienen grabados ajenos a los textos y los seccionan, porque no están hechas para ser leídas. Las revistas de información separan rigurosamente sus elementos y, en consecuencia, los grabados del texto impreso»².

La Editorial Contexto publicó en Lisboa en 1983 una edición facsímil de los cinco números de *Athena* (octubre, noviem-

² OC, I, p. 280.

bre y diciembre de 1924, enero y febrero de 1925). El volumen permite constatar que las sucesivas entregas de la revista siguen un plan preestablecido. Sin duda, Pessoa invita a colaborar en ella a sus amigos de *Orpheu* y *Contemporânea*: Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Augusto Ferreira Gomes, Raúl Leal, António Botto, Mário Saa, etc. También publica unos textos póstumos de Sá-Carneiro y de su «tío» el general Henrique Rosa, muerto a comienzos de 1924. Él mismo traduce a sus poetas o narradores extranjeros favoritos: el primer número incluye una traducción de *El cuervo* de Poe «rítmicamente conforme al original». Pero la revista le servirá, básicamente, para publicar la diversidad de sus propias obras. Teresa Sousa de Almeida, que presenta la edición de 1983, dice que lo que quería al fundar *Athena* era sobre todo «poner en escena» a los personajes de su «drama». Y es cierto: por primera vez convoca, por decirlo así, uno por uno o juntos a los cuatro heterónimos que lo conforman, dos de los cuales, al menos, esperaban entre bambalinas desde hacía diez años. Esquematizando, el plan de conjunto es el siguiente:

N.º 1: *Athena* (prosa) de Fernando Pessoa.
Libro primero de las *Odas* de Ricardo Reis.

N.º 2: *Mario de Sá-Carneiro* (prosa) de Fernando Pessoa.
¿*Qué es la metafísica?* (prosa) de Álvaro de Campos.

N.º 3: *Algunos poemas* extraídos de un *Cancionero* de Fernando Pessoa.

Esbozo de una estética no aristotélica (prosa), 1.ª parte, de Álvaro de Campos.

N.º 4: *Selección de poemas* de *El guardador de rebaños* de Alberto Caeiro (1889-1915).

Esbozo de una estética no aristotélica, 2.ª parte, de Álvaro de Campos.

Casi todo, si no dicho, sí está al menos indicado. *Athena*, en menos de seis meses, parece trazar el plan de la obra futura, de la que ofrece algunas muestras. El cese de la publicación de la revista, en marzo de 1925, se debe sin duda a razones externas, una de las cuales, al menos, como veremos, pudo ser determinante. Pero se puede decir que, después de todo, el poeta había cumplido su programa. Si baja el telón es porque la función ha terminado.

Queda por dilucidar el vínculo que existe, en su espíritu, entre el ideal del clasicismo griego que encarna la figura de Atenea y ese reducido corpus, representativo de su talento múltiple, del que quiso dejar constancia en la revista en espera de realizar el Libro con el que sin duda ya soñaba y que reuniría en su momento toda su obra. Desde esta perspectiva, el texto preliminar del primer número, titulado simplemente *Athena*, tiene el valor de un manifiesto. Parte de la idea de que el arte y la ciencia son las dos formas indisolubles de la cultura. Hay un sabio en todo gran artista, como hay un artista en todo gran sabio. El pensamiento griego es el que mejor ha definido la relación entre sensibilidad y saber. «Esos griegos que, más allá de sus tumbas ruinosas, todavía nos gobiernan, representaron por medio de dos dioses la producción artística, de la que nos legaron todas sus manifestaciones [...]. El dios Apolo representa la alianza instintiva de la sensibilidad y el entendimiento, cuya acción produce el arte en tanto belleza. La diosa Atenea representa la unión del arte y la ciencia, que produce el arte (lo mismo que la ciencia) en tanto perfección. Bajo la influencia del dios nace el poeta, y, como otros, entendemos por poesía el principio que inspira todas las artes; el artista se forma con la ayuda de la diosa...»³.

³ OC, 1, p. 274.

El arte nace de la sensibilidad, pero ésta no es creadora de por sí: necesita recurrir al «entendimiento». El arte resulta así «un equilibrio entre la subjetividad de la emoción y la objetividad del entendimiento». El arte nace en el individuo, en el sujeto, pero en lo que tiene de impersonal. Apolo encarna esta fusión de la subjetividad y la objetividad, la sensibilidad y la razón, la contemplación y la acción. Pero el equilibrio entre estos dos elementos debe mantenerse: si faltan el entendimiento y la objetividad, «el genio deja penetrar a la locura» que lo constituye.

La otra dimensión del arte es la búsqueda de la perfección, que puede hallarse, temporalmente, en la diversión, es decir en el «olvido». Es el caso de las «artes inferiores: la danza, el canto, el teatro». Se la puede encontrar, de una manera estable y permanente pero exterior, mediante los sentidos, en las «artes superiores concretas: la pintura, la escultura, la arquitectura», que «tienen por objeto ornar y embellecer». El grado más elevado del arte es el de «las artes superiores abstractas: la música, la literatura y también la filosofía, a la que se clasifica abusivamente entre las ciencias, como si no fuera el ejercicio del espíritu que permite imaginar unos mundos imposibles».

Pero la abstracción, que es el grado supremo del arte, es también «el estadio supremo de la ciencia». Pessoa los imagina como las dos laderas opuestas de una misma montaña. «Es en el plano de la abstracción donde el arte y la ciencia, elevándose a la vez, se reúnen, como dos caminos que llevan a la cima hacia la cual convergen. Y éste es el imperio de Atenea, donde la acción es armonía [...]. Apolo representa el equilibrio de lo subjetivo y lo objetivo; Atenea, la armonía de lo concreto y lo abstracto. El arte supremo es el resultado de la armonía entre la particularidad de la emoción y el entendimiento, que son los del hombre y su tiempo, y la universalidad de la razón que, siendo de todos los hombres y de todos los tiempos, no es de ningún hombre ni de ningún tiempo...»

A esta conclusión, el autor añade otra, que expresa una idea que nos resulta ya familiar en él: «Si el arte inferior tiene el deber de divertir, si el medio [el arte superior concreto] tiene la función de embellecer, el arte supremo tiene por fin elevar. Ello explica que, a diferencia de los anteriores, el arte supremo sea profundamente triste. Elevar es deshumanizar, y el hombre no se siente feliz cuando no se siente humano»⁴.

* * *

Ricardo Reis abre, en el primer número, de octubre de 1924, el desfile de los miembros de la «camarilla». Pessoa ofrece las veinte odas que constituyen el «primer libro» recopilatorio que no verá la luz hasta mucho después de su muerte. Recordemos que, en esa época, se supone a Reis exiliado en Brasil, donde vive desde hace cinco años, y también que ni un solo verso suyo ha sido publicado hasta entonces. Los lectores de *Athena*, que conocen algo de Pessoa y de Campos, nada saben de Reis ni de Caeiro. Sin embargo, las odas que aparecen en ese número 1 no van acompañadas de ninguna nota introductoria. Puede sorprender también que el poeta que parece más típicamente latino sea presentado como el modelo de una estética fiel a los preceptos griegos. Teresa Sousa de Almeida explica la importancia de Reis como paradigma de un nuevo helenismo por el carácter eminentemente abstracto de su poesía: a través de él, Pessoa quiere demostrar que el retorno al pasado (griego) es hoy la única forma posible de «modernidad». A este respecto, añade Sousa, la primera oda de Reis se rige como una verdadera arte poética que ilustra lo que Pessoa acaba de exponer como teoría en su texto preliminar. Uno escribe: «La abstracción es sustancialmente permanente; en ella y en su acción, que denominamos razón, el hombre no es esclavo de sí mismo, como ocurre respecto a la sensibilidad, ni tiene una idea superfi-

⁴ OC, 1, p. 277.

cial de lo que lo rodea, como en el caso del entendimiento: vive y piensa *sub specie aeternitatis*, distante y profundo»⁵.

Y el otro:

Estilita inquebrantable sobre la firme columna
de los versos donde habito,
no temo al futuro innumerable flujo
de los tiempos y el olvido:
en efecto, cuando el espíritu, fijo, contempla en él
los reflejos de este mundo,
deviene su matriz, y en el arte va el mundo
creando, lo cual no lo desmiente.
Por dentro de la piedra el instante exterior graba
su ser, en ella perdurando⁶.

Era de esperar que en el número 2 apareciera, tras el discípulo, el maestro. Pero debemos suponer que Pessoa reservó voluntariamente a Caeiro para el final, al revés de lo que hará más tarde, cuando idee determinados planteamientos de su obra completa, que empiezan por él. El número 2 se organiza en torno a dos textos muy diferentes, de Pessoa ortónimo y de Campos, ambos en prosa. Se abre con un elogio de Sá-Carneiro, que sirve de prefacio a sus *Últimos poemas*. He citado ya, en el «Preludio», algunas líneas de ese texto de estremecedora belleza, que se sitúa de golpe en las alturas del pensamiento pagano de un mundo sometido al Destino. «Los seres amados por los Dioses mueren jóvenes: precepto de la antigua sabiduría. Y nadie duda de que la imaginación, que representa mundos nuevos, y el arte, que los plasma en sus obras, sean los signos sensibles de este amor divino. Los Dioses no nos conceden esos dones para hacernos felices, sino para hacer de nosotros sus iguales. Sólo podemos amar a nuestros iguales, porque amar a otro consiste en hacerlo nuestro igual. Puesto que, por otra

⁵ OC, 1, p. 276.

⁶ O, V, p. 117.

parte, el hombre no puede ser el igual de un dios, porque el Destino los ha separado, ya no es hombre pedestre ni dios elevado a las alturas gracias al amor divino: queda paralizado a fuerza de no ser más que la ficción de un dios, enfermo de esta misma ficción...»⁷.

Aquí, en esta noble propuesta, Pessoa no puede evitar pensar en su propio destino, comparado con el de su amigo. Él, como superviviente, acarrea la parte más ingrata. No todos los amados de los dioses pierden la vida. Algunos, los menos amados, como él, pierden sólo el instinto de vivir. Para ellos «la vida pesa tanto como la muerte, viven la muerte, mueren la propia vida». Y «es en plena juventud, cuando se abre en ellos la flor única y fatal, cuando empiezan a vivir su propia muerte».

En respuesta no a esta oración fúnebre, sino a los textos de Pessoa y de Reis, que, en el primer número de la revista, exaltan el clasicismo griego, Álvaro de Campos presenta, primero en el número 2, y luego en los dos números siguientes, una crítica de la razón clásica articulada en dos movimientos: *¿Qué es la metafísica?* y *Esbozo de una estética no aristotélica*. Campos no publica su poesía en *Athena*: ni las grandes odas, contemporáneas de las de Reis y de los poemas de Caeiro, cuya vena inspiradora está agotada desde hace años, ni los poemas dolorosos de la segunda época, de los cuales sólo escribe en estas fechas el «Lisbon revisited» de 1923. En 1924 el Campos poeta atraviesa un eclipse poético. El Campos que encontramos en *Athena* es el de *Portugal futurista* y el de *Ultimátum*. No es el discípulo optimista de Whitman, sino el que, dentro de la «camarilla», asume el papel poco simpático del «espíritu que niega». Sin duda, en el espíritu de su demiurgo, la «inocencia» de Reis, Caeiro e incluso del amigo de Sá-Carneiro necesitan este contrapeso para no perderse en lo ideal.

⁷ O, VII, p. 126.

La estética «no aristotélica» está concebida sobre el modelo de la geometría no euclidiana. Campos la define de entrada: «Llamo aristotélica a la estética que supone que el fin del arte es la belleza... Creo poder formular una teoría estética basada, ya no en la idea de belleza, sino en la idea de *fuerza*...». Pero la fuerza vital se manifiesta de dos modos antagónicos: «integración y desintegración, anabolismo y catabolismo». Pero siendo el arte por naturaleza un fenómeno de la sensibilidad, es en ésta donde se ejerce tal tensión. Y siendo el arte asimismo un fenómeno social, el juego de fuerzas integradoras y desintegradoras se efectúa en términos de poder. Lo mismo que, en política, la dictadura, sistema que impone la sumisión, es una respuesta a la democracia, que descansa en la seducción, el arte clásico («el arte según Aristóteles») domina por la seducción, mientras que el arte según Campos «domina por la sumisión». El artista clásico «subordina su sensibilidad a su inteligencia» para universalizarla; el artista no aristotélico «subordina todo a su sensibilidad». En resumen: el arte según Campos es una dictadura de la sensibilidad sobre la razón⁸.

Podríamos considerar este *Esbozo* un manifiesto anticlásico, pero no lo es. Campos no combate contra la fe clásica de Pessoa, sino que sólo trata de buscarle otros fundamentos; y ése es el aspecto más original y fecundo de su mensaje. El clasicismo degenerado de los franceses se basa en la razón contra la sensibilidad. «La belleza, la armonía, la proporción, no eran para los griegos conceptos de su inteligencia, sino disposiciones íntimas de la sensibilidad.» Se podría decir que incluso el sentido de la medida que define a la Grecia clásica es sentido más que concebido. Los griegos, si se quiere, eran «naturalmente» estetas. Consagraban su vida a la belleza. «Por eso fueron *un pueblo de estetas*, buscando y exigiendo *todos* la belleza en *todo* y siempre. Por eso *emitieron* con tal violencia su sensibilidad sobre el mundo futuro que aún vivimos cual

⁸ O, VII, pp. 119 y 122.

súbditos de esa opresión...» Sólo que como ya no podemos captar esa «emisión» con nuestra sensibilidad, la recibimos con nuestra inteligencia. Volver a ser clásico, recuperar el secreto del arte griego consistiría en ser capaz de superar la «simulación» de la sensibilidad por la inteligencia, de liberar la fuerza de integración capaz de imponer a la razón la ley de los sentidos. Sólo tres poetas modernos supieron hacerlo: «Hasta hoy... sólo ha habido tres verdaderas manifestaciones del arte no aristotélico. La primera está en los asombrosos poemas de Walt Whitman; la segunda, en los poemas más que asombrosos de mi maestro Caeiro; la tercera, en las dos odas —“Oda triunfal” y “Oda marítima”— que publiqué en *Orpheu*»⁹.

En este concierto para cuatro solistas del corpus pessoano que constituye *Athena*, Pessoa ortónimo interviene a su vez, en el número 3, después de Reis y antes que Caeiro, no ya como director de la revista o como teórico, sino como poeta. Salvo dos poemas místicos y épicos destinados a *Mensaje*, todas las poesías firmadas con su nombre pertenecen a su vena elegíaca y están pensadas expresamente para formar parte «de un *Cancionero*». Algunas son antiguas, como «Oh, campana de mi pueblo»¹⁰, escrita en 1913 y ya publicada en 1914 en la revista *Renascença* y que se convirtió a partir de ese momento en uno de sus poemas más conocidos; o «Canta, la pobre segadora»¹¹, de 1914, que resume de forma tan expresiva la trampa existencial de una conciencia dividida entre el olvido de sí mismo y la conciencia clara de dicho olvido que algunos especialistas la han considerado la más original de todo el *Cancionero*. Otros de los textos elegidos para aparecer en este número de *Athena* son recientes; Pessoa los fechó indistintamente en diciembre de 1924. Tienen en común la tendencia a fijar impresiones fugitivas, sugiriendo un universo de ecos y reflejos, de desa-

⁹ OC, 3, p. 205; FPP, pp. 178-179.

¹⁰ O, I, p. 65.

¹¹ *Ídem*, p. 67.

justes y fallas, donde nada puede captarse sólidamente, donde todo se pierde en lo invisible y lo inefable.

Trina una flauta en la noche. ¿Es de algún
pastor? ¿Qué importa? Perdida
serie de notas vaga y sin sentido,
como la vida.

Sin nexo ni principio o fin ondea
esa aria alada.
¡Pobre aria sin música y con voz tan plena
de no ser nada!

No hay nexo o hilo para recordar aquella
aria, al parar;
mas ya al oírla sufro la *saudade* de ella
y su cesar¹².

A estos oxímoros («plena de no ser nada»), a ese perpetuo desdoblamiento de la consciencia (todo el poema describe un efecto de *saudade*, de la *saudade*, de lamento nostálgico), responde, en los dos últimos números de *Athena*, la «prosa» de los versos de Caeiro: dos series de «poemas escogidos», una de veintitrés poesías «extraídas de *El guardador de rebaños* y otra de dieciséis de los *Poemas inconjuntos*. El nombre de Alberto Caeiro va seguido de sus fechas de nacimiento y muerte (1889-1915), sin ninguna otra indicación. El lector sabe, por el artículo de Campos, que su «maestro» Caeiro es (junto con él) el mayor poeta contemporáneo; eso es todo. Es verdad que el poema con el cual Pessoa, como director de la revista, decide terminar esta antología de Caeiro y, de manera más general, esta representación del «drama» heteronímico que son los cinco números de *Athena* basta para definir la personalidad del maestro pagano. Es, a la vez, su testamento y su epitafio.

¹² FPP, pp. 53-54.

Si después de morir queréis escribir mi biografía
no hay nada más sencillo.
Tiene sólo dos fechas: la de mi nacimiento y la de mi muerte.
Entre una y otra todos los días son míos.

Soy fácil de definir.

Vi con furia.

Amé las cosas sin ningún sentimentalismo.

Nunca tuve un deseo que no pudiese realizar, porque nunca cegué.

Incluso oír nunca fue para mí más que un acompañamiento de ver.

Comprendí que las cosas son reales y diferentes, todas, las unas de las
otras;

lo comprendí con los ojos, nunca con el pensamiento.

Comprenderlo con el pensamiento sería encontrarlas a todas iguales.

Un día me vino el sueño, como a cualquier niño.

Cerré los ojos y dormí.

Y además, fui el único poeta de la Naturaleza¹³.

* * *

El número 6 de la revista tendría que haber aparecido en marzo de 1925. No se sabe si Pessoa tenía preparado el sumario. ¿Interrumpió la publicación por cansancio o porque consideraba que había cumplido el contrato que él mismo se había impuesto: la presentación pública de los heterónimos valiéndose de *Athena* para, según expresión de Teresa Sousa de Almeida, «la puesta en escena»? Dadas las circunstancias, sin duda debieron de existir razones más poderosas.

Dona Maria Madalena no se había repuesto del todo de su ataque cerebral de 1915 ni, quizá, de su segunda viudez. A comienzos de 1925, su estado de salud se agravó. Murió el 17 de marzo. Fernando, que tras una larga separación de cinco años vi-

¹³ FPP, p. 130.

vía de nuevo con ella, se derrumba. Ya hemos visto, pero lo seguiremos comprobando, lo que su madre supuso para él a lo largo de su vida, desde que nació y hasta su muerte, desde el poema que escribió con siete años hasta el que escribirá (en francés) con cuarenta y siete. Este nuevo duelo, el más terrible, precipita la evolución de su personalidad. En el ámbito literario, será fundamentalmente Álvaro de Campos quien asuma este cambio. Los meses que siguen a la muerte de su madre constituyen un período de deriva. Una vez más, tiene la impresión de estar volviéndose loco. Para atestiguarlo contamos con una carta, fechada el 31 de agosto de 1925 y cuyo destinatario no ha sido identificado: «Querido amigo: Creo que atravieso una crisis —ligera y, esta vez, curable— de locura psicasténica. Si lo que presumo es exacto —y si me equivoco, es probable que mi diagnóstico como profano sea moderado—, es aconsejable mi ingreso en un manicomio...»¹⁴, y pide información sobre las gestiones necesarias para obtener su ingreso voluntario. O bien no lo consiguió, o desistió. Siguió viviendo en el piso de la calle Coelho da Rocha, con su hermana Henriqueta y su marido, el coronel Francisco Caetano Dias, que habían decidido estar con él. El matrimonio Dias tendrá dos hijos, Manuela (nacida en noviembre de 1925) y Luís Miguel (en 1931). Pessoa se lleva bien con su cuñado y adora a sus sobrinos. Su hermana lo cuida como puede. Esto no le impedirá soñar, en *Libro del desasosiego*, con tener algún día, gracias a su obra, «una verdadera familia, en la cual amar y ser amado»¹⁵.

Después de morir su madre, vuelve a comer en restaurantes. Frecuenta cada vez con mayor asiduidad los cafés del Chiado y de la Baixa. A partir de entonces su vida cotidiana adquiere ese rumbo tan particular que atestigua el *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares, con su constante deambular y callejear por la

¹⁴ PP, p. 224.

¹⁵ O, III, p. 96.

ciudad, las ensoñaciones, el alcohol, las pequeñas alegrías y los grandes dolores.

Como para sellar una especie de pacto que hubiese hecho con la vida práctica, familiar y social, se lanza a una nueva empresa, más banal, en cierto sentido, que las precedentes y, sin embargo, más original, para un poeta, que la dirección de una revista literaria. Funda con su cuñado Francisco Caetano Dias la *Revista de comercio y contabilidad*, cuyo primer número aparece en enero de 1926. Dias era un especialista reconocido y había publicado un cierto número de obras de técnica comercial. Era un profesional de la materia. Pessoa también había recibido formación comercial en Durban durante su adolescencia y contaba con la experiencia de haberse dedicado a la correspondencia comercial durante cerca de veinte años, pero no era un profesional sino un aficionado. Esto le daba cierta libertad que no tenía su cuñado, que tenía poco de fantasioso. Incluso cuando finge tratar de manera rigurosa cuestiones áridas, Pessoa revela su innata originalidad con rasgos de ingenio o efectos de estilo. Se pueden comparar sus escritos en materia comercial con los de Mallarmé sobre la moda: ambos poseen el don de burlarse del mundo imperturbablemente.

«Toda teoría debe ser elaborada para poder ser puesta en práctica y toda práctica debe responder a una teoría. Sólo los espíritus superficiales separan la teoría de la práctica, olvidando que la teoría es sólo una teoría de la práctica y que la práctica no es otra cosa que la puesta en práctica de una teoría...»¹⁶.

«Cuando un comerciante, que utiliza su cabeza para algo más que para llevar el sombrero, se da cuenta de que no está en condiciones de fijar convenientemente una tarifa [...] debe contestar [...] que de momento no puede hacerlo...»¹⁷.

¹⁶ OC, 1, p. 285.

¹⁷ *Idem*, p. 288.

«El comerciante no tiene una personalidad, tiene un comercio...»

«Se elige a hombres serios para las comisiones de control. Pero los hombres serios pueden ser estúpidos [...]; los hombres serios pueden ser negligentes [...]; y los accionistas pierden su dinero sin que los hombres serios dejen de serlo, lo cual es poco consue-
lo...»¹⁸.

«Los Comisarios del Gobierno [...] son elegidos caprichosamente mediante oscuras maniobras del ajedrez partidista, en pago de servicios políticos, y para descansar todo el año en esta sinicura; son elegidos para no hacer nada, y eso es exactamente lo que hacen...»¹⁹.

«Supón-te, lector, que te decimos:

—Existe un país donde comprar manzanas, plátanos, uvas, piñas y dátiles después de las ocho de la tarde está penado por la ley, mientras que comprar albaricoques, higos, melocotones y pasas está permitido [...]. En este país es delito comprar, después de las ocho, una empanada si está fría; pero la ley autoriza la venta si está caliente o tibia... Este país, aunque parezca imposible, existe. Este país es Inglaterra, la libre y práctica Inglaterra. Y la ley que prescribe todo esto, promulgada durante la guerra y todavía vigente, es la *Defence of the Realm Act* (¡Ley de Defensa del Reino!)»²⁰.

Cuando cuenta cómo se apoderaron los comerciantes alemanes del mercado de hueveras de la India porque tuvieron la astucia de adaptarlas a las medidas de los huevos de las gallinas indias, mayores que los europeos; o cómo la ley seca en los Estados Uni-

¹⁸ OC, 1, p. 295.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ *Ídem*, p. 296.

dos beneficia sobre todo a los gángsters, que hacen todo lo posible para que no sea derogada; o cuando compara los monopolios estatales (sociedades nacionalizadas) con los monopolios privados (*trusts*); o cuando sostiene la idea de que la función pública, el estatuto de «funcionario», sólo tiene sentido en las fuerzas armadas; en todos los casos no hace otra cosa que exaltar una concepción «liberal» de la economía de mercado, basada en la competencia. Distingue, en la historia del comercio occidental, tres fases: la del «comerciante mercader», hasta el siglo XVIII; la del «comerciante negociante» del siglo XIX; y la del «comerciante industrial» de nuestros días.

Uno de los capítulos más importantes de este tratado que constituye el conjunto de artículos de 1926, reunidos en un volumen en 1969 con el título de *Textos para los directores de empresas*, se titula simplemente «Organizar». «Se puede decir que las palabras “organizar”, “organización” y “organizador” constituyen el estribillo teórico de nuestra época...» De este magistral análisis sólo me detendré en la parte central, tan actual entonces como ahora.

«Organizar es esencialmente un fenómeno intelectual [...]. El principio de organización [...] es éste: *organizar las organizaciones de manera que se organicen también a los organizadores* [...]. Así como el organismo delega una función en un órgano determinado, el dirigente de la organización delega una función precisa en un jefe subalterno. Ahora bien, delegar una función es confiarla a otro, de modo que el que la delega se vuelve voluntariamente inepto, si cabe decirlo así, para ejercerla. Y éste es el secreto de cualquier organización eficaz: *hay una jerarquía de cargos, no hay una jerarquía de funciones...*»²¹.

¿Existe una ética de los negocios? Pessoa distingue tres tipos de preceptos: morales, racionales, prácticos. Da ejemplos de ellos:

²¹ OC, I, p. 332.

«Ejemplo de un precepto moral: *No hagas a otro lo que no querías que te hicieran*. Ejemplo de precepto racional: *Conócete a ti mismo*. Ejemplo de precepto práctico poco moral: *Si quieres timar a alguien por medio de un mensajero, empieza por timar al mensajero, pues mentirá con mayor convicción*. Ejemplo de un precepto poco sensato: *Quien no deje nada al azar no hará grandes males pero tampoco hará gran cosa*. El primero lo encontramos de una forma o de otra en muchos sistemas religiosos. El segundo, inscrito en un templo griego, se le atribuye a un sabio griego que sin duda nunca existió. En cuanto a los dos últimos, el primero es del florentino Guicciardini, y el segundo, del inglés Halifax»²².

Hay muchas páginas escritas con este tono a propósito de los «preceptos». Es un género que a Pessoa le gustaba. Habla, con una suerte de admiración desoladora, del «maestro» en la materia, Maquiavelo. En *Libro del desasosiego* formulará algunos preceptos de uso propio:

«Nunca pienses en lo que vas a hacer. No lo hagas... Enciérrate, pero sin dar un portazo, en tu torre de marfil...»²³.

Al final de su tratado de comercio, habla del «arte de ganar» y de las librerías «llenas de libros que enseñan a ganar». Pero se advierte que tiene este concepto prendido con alfileres. Ya sabemos que ganar nunca fue su fuerte. En el verano de 1926, cuando deja de publicarse la *Revista de comercio y de contabilidad*, escribe algunas de sus más dolorosas elegías. En los meses precedentes escribió y publicó (en *Contemporánea*, que sigue editándose) «El pequeño de su mamá». De este período datan también «Amiel» y «El contrasímbolo»:

No, aun en sueños la soñada perfección
no existe, porque es un sueño²⁴.

(«Amiel»)

²² OC, I, p. 334.

²³ O, III, p. 251.

²⁴ O, I, p. 98.

Una luz proyecta sombras sobre el muelle.
Hay el ruido de un barco que parte...
En el desdoblamiento de la memoria,
el viajero indefinido
escucha contar una sola cosa: la historia
del muelle que está muerto desde que el barco ha partido²⁵.
(«El contrasímbolo»)

Casi todas las causas de su sufrimiento están aquí: el fracaso, el duelo, la nostalgia, el exilio.

* * *

En esta época emprende también la redacción de un largo ensayo en inglés del que volveremos a hablar cuando hagamos el balance global de su obra y de su vida: *Eróstrato*, lamentablemente inacabado, del que se conservan treinta y ocho fragmentos, unas cincuenta páginas, a las cuales cabe añadir el ensayo sobre *Shakespeare*, unas diez páginas, escrito en 1928, también incompleto. Retoman un ensayo anterior, probablemente de 1916 o 1917, apenas esbozado, también en inglés, cuyo manuscrito lleva el título de *Impermanencia*, lo que indujo a los editores a otorgarle el nombre de *Supervivencia o impermanencia de las obras literarias* (el término *impermanencia* no está documentado en los diccionarios, ni en inglés ni en francés ni en español). El conjunto de estos textos forma el himno más doloroso y más ferviente que un artista haya escrito a la gloria de los genios desconocidos, sus hermanos de destino.

El sufrimiento más inconfesable, junto con el deseo sexual inhibido o impotente, es el vano deseo de gloria. ¿Cómo pretender ser el más grande de los hombres llevando la existencia más cutre que quepa imaginar? ¿Cómo pretender que su nombre se inmor-

²⁵ O, I, p. 99.

talice viviendo en la sombra, ignorado hasta por los más allegados? El desconocido que se toma por César o Napoleón, por Camões o por Shakespeare, ¿no es un iluminado del que todo el mundo se burla? Esta imposible confesión la hizo Pessoa, como ya hemos visto, muchas veces, recurriendo a diversos subterfugios, en un primer ensayo de 1912, en el *Libro del desasosiego* o en los poemas destinados a *Mensaje*, pero sólo desarrolla sistemáticamente el tema en sus enayos ingleses de 1925 y 1928. A las dos figuras extremas, la de Bernardo Soares (la grandeza oscura) y la de don Sebastián (la derrota gloriosa) les replican simétricamente, como en una nueva constelación, las de Eróstrato y Shakespeare.

Eróstrato es el habitante de Éfeso que, en el año 356 antes de Cristo, justo el día en que nació Alejandro Magno, prendió fuego al templo de Artemisa, una de las siete maravillas del mundo, para que su nombre fuera conocido, lo que efectivamente ocurrió. No se puede decir en puridad que fuera un fracasado. Nada se sabe de él, y es razonable pensar que no hizo en toda su vida nada digno de destacarse, salvo incendiar el templo. La gloria que le procuró esta fechoría es la gloria de lo negativo, la gloria en sí, una suerte de abstracta inmortalidad.

Pessoa estaba fascinado por este personaje. Nunca un artista supo describir su propia ascesis creadora con tanta pasión como él lo hizo evocando el crimen de Eróstrato, a la vez acto gratuito, transgresión de un interdicto, rito de iniciación y ordalía. «Es lícito suponer que este griego poseía la percepción delicada y el sereno delirio de la belleza que distinguen aún la memoria de su tribu de gigantes. Es posible pues imaginarlo incendiando el templo de Diana en un éxtasis de sufrimiento, consumiéndose a su vez en parte por la rabia de su descarriada empresa. Podemos pensar que superó las pruebas de un remordimiento futuro, y que debe desde entonces afrontar en lo más profundo de su ser el horror de una fama tan devoradora. Su acto recuerda bastante ese elemento terrible que forma parte de la iniciación de los templarios, quienes,

una vez demostrada su fe absoluta en Cristo —a la vez como cristianos, pertenecientes a la tradición general de la Iglesia, y como gnósticos ocultos, adscritos a la gran tradición particular del cristianismo—, debían escupir sobre un crucifijo [...]. El Dios que mancillaban era la santa sustancia de la Redención. Contemplaban el infierno cuando sus bocas salivaban la necesaria blasfemia. Así podemos concebir a Eróstrato, exceptuando el hecho de que la tensión del amor a lo bello es inferior a la certeza de una verdad afectiva [...]. Cumple ese sacrificio de sentimiento, de pasión, que caracteriza el camino a la inmortalidad. Sufre, para que su nombre resplandezca, como el Cristo que muere siendo hombre para demostrar que es el Verbo»²⁶.

Pessoa se imagina entonces al héroe sombrío iluminando con su antorcha el espacio y el tiempo, sacrificando sus sentimientos personales, su gusto por lo bello, su apego al bien, su sentido de la medida, su dicha, quizá su vida, a la gloria de su nombre. Ha optado por cumplir un acto que le repugna, pero que lo inmortaliza. Su gesto supone la asunción de un *yo* que se ha vuelto impersonal, desprovisto de toda realidad biológica, psicológica y social. No cabe ninguna duda de que Pessoa, que evitó el éxito en vida, deseaba desesperadamente este tipo de gloria póstuma, que es la de los héroes de Plutarco, y que obtuvo finalmente cincuenta años después de su muerte.

Eróstrato es un héroe místico y abstracto. Shakespeare, por su parte, vive en sus personajes. Ya he tenido ocasión de referirme a la inquebrantable devoción que Pessoa sintió siempre por él. Lo admira más que a cualquier otro escritor, más que a cualquier otro artista, aunque lo considera un fracasado, y quizá por ello. Y aunque lo venera como a un maestro por todos sus logros, lo quiere como a un hermano por todas sus carencias. Sin duda, en su tiem-

²⁶ O, VIII, p. 424.

po obtuvo cierto éxito, pero no gracias a sus mejores cualidades. Y, sobre todo, sólo se realizó a medias. Su vida e incluso su obra no son dignas de su brillante talento. Al igual que Hamlet, su heterónimo, era «demasiado grande para sí mismo». Demasiado grande como para adaptarse al estrecho molde de un destino y una forma a la medida del hombre social que también era. Para explotar la riqueza de su genio le faltó el talento, esta facultad de adaptación que permite «tener éxito». Por bellas que sean, sus obras no pasan de ser *disjecta membra*: sólo nos permiten formarnos una vaga idea de la grandeza que atesoraba²⁷.

Pessoa soñó con ser Virgilio o Dante, el demiurgo de una arquitectura poética monumental que contenga el universo y que compita con la naturaleza. Soñó con un solo Gran Libro gracias al cual el mundo adquiriera sentido. Pero supo que jamás lo «fabricaría» porque no era un arquitecto ni un artesano, quizá ni siquiera un artista, sino, como Shakespeare, ante todo un «alma grande», una consciencia sin límites. Su obra nació en ruinas. Carece a la vez de esencia (un proyecto global) y de existencia (la calma formal). Estas palabras calcinadas por el fuego central de su ser testimonian, sin revelarlo, el cataclismo que lo destruyó. El destino del «genio» es el combate con el Ángel: la resistencia que ofrece un espíritu humano, demasiado humano, a la grandeza soberana de las ideas que él mismo concibió en su delirio.

²⁷ O, VIII, pp. 427, 434, 441.

De la república a la dictadura (1925-1928)

Estos años difíciles para Pessoa son también para su país un período de agitación crónica, el último, pues enseguida una lápida se va a abatir sobre la sociedad portuguesa por casi medio siglo. La fase más aguda empieza el 18 de abril de 1925. La república ya ha visto desfilar a cerca de cuarenta gobiernos en quince años. Los dirigentes estaban sometidos a la presión de los «integristas», que querían restaurar la monarquía e instituir un orden moral. Los mandos del ejército intervienen cada vez más activamente en la vida política. El intento de golpe de Estado del 18 de abril fracasa pero sus responsables son absueltos. Las masas populares parecen apáticas, y los militantes de izquierdas, desanimados. El ejemplo del fascismo mussoliniano y de la dictadura militar de Primo de Rivera prende en los espíritus. Algunos meses más tarde, una nueva sublevación militar vuelve a fracasar, y una vez más sus líderes, entre ellos un destacado oficial republicano, son perdonados. El 11 de diciembre el presidente de la república Manuel Teixeira Gomes, en funciones desde hace apenas dos años, dimite y marcha al exilio, del cual no regresará. Luís Bernardino Machado (1851-1944), antiguo presidente de la república, expulsado en 1917 por Sidónio Pais, admirado y respetado, es elegido para un segundo mandato y designa a António Maria da Silva (1872-1950), uno de los cabecillas de la revolución de 1910, como pri-

mer ministro del cuadragésimo gobierno, que será el último de la Primera república.

Después de los fracasos precedentes, el general Gomes da Costa, antiguo comandante en jefe del cuerpo expedicionario portugués en Flandes durante la guerra mundial, se pone al frente de una nueva insurrección militar, que estalla en Braga el 28 de mayo de 1926 y acaba extendiéndose rápidamente por todo el país. Después del golpe de Estado, el 4 de junio, se instaura una «dictadura militar» dirigida por una junta cuyo hombre fuerte, al lado de Gomes da Costa, es el general Oscar Carmona. Gomes da Costa, nombrado presidente de la república y del consejo de ministros, es destituido y enviado al destierro en las Azores el 9 de julio. Un intento de revuelta republicana, en febrero de 1927, es duramente reprimido; todos sus cabecillas son encarcelados o marchan al exilio. Carmona es primero nombrado (en noviembre de 1926), y después elegido (en marzo de 1928), presidente de la república. El 27 de abril de 1928 llama al hombre que desde el mes de junio de 1926 ha demostrado ser el único, entre los partidarios del nuevo poder, con la competencia y el talento necesarios para gobernar: António de Oliveira Salazar (1889-1970) es nombrado ministro de Economía con plenos poderes y derecho de veto sobre los presupuestos de todos los ministerios.

La vida de Pessoa se ve directamente afectada por estos acontecimientos. Los ha seguido con pasión y los ha comentado abundantemente en sus páginas inéditas, y al menos también en un escrito editado en el fragor del momento pero del que renegó poco después. Su ideología política se había formado mucho antes, desde su adolescencia y sobre todo en los años de posguerra. Se exhumaron de su baúl, después de su muerte, miles de páginas de reflexiones teóricas sobre cuestiones políticas y comentarios sobre la historia de su tiempo. La mayor parte de estos fragmentos estaban destinados a ensayos o tratados que nunca concluyó: *Sociología de la historia europea*, *El prejuicio revolucionario*, *Teoría del sufragio*

político, Teoría de la república aristocrática, etc. Probó también otros géneros, resucitando, por ejemplo, antes de que lo hiciera Paul Valéry, el diálogo platónico. De sus cinco *Diálogos sobre la tiranía*, esbozados poco después de la guerra, desgraciadamente sólo conservamos algunos borradores fragmentados cuya brillantez nos lleva a lamentar que hayan quedado en el limbo de la escritura.

En la presentación del volumen de ensayos titulado *El camino de la serpiente* intenté delimitar sus ideas políticas, paradójicas y contradictorias como todo cuanto salió de su cerebro. Sólo puedo reproducir aquí lo esencial¹. Evidentemente, no podemos creer al pie de la letra todo lo que dice. Hay en el corazón de su obra poética una herida secreta que también se percibe en sus escritos políticos. Encontramos en sus páginas íntimas declaraciones de amor al género humano que la mayoría de los ensayos desmienten con una vehemencia tan excesiva que deja entrever una profunda turbación. En contra de lo que quiere hacer creer, no es un discípulo de Maquiavelo. Ya lo hemos visto, en los capítulos sobre su juventud, quejarse sobre su falta de caridad al tiempo que se proponía hacer el bien al prójimo. Creo que nunca faltó a tal «deber» hasta su muerte.

En el punto de partida de su reflexión política hay una cuestión implícita que se podría formular así: ¿cómo establecer el contrato social si los hombres no se aman los unos a los otros? Todo sistema político basado en la idea rousseauiana de una fraternidad natural es, de entrada, descalificado. Trata los asuntos políticos en términos de sentimiento, moral o religión. Esta imposibilidad de amar al prójimo, que ha experimentado intensamente por su cuenta y que constituyó la tragedia de su vida privada, es en su opinión un dato natural de la vida social. A diferencia del moralista o del creyente, el ciudadano carece de «prójimo». El intelec-

¹ O, VII, pp. 27-32.

tual burgués anarquista tímidamente cristiano que es Pessoa reconoce en el hombre del pueblo, en el obrero o el campesino a «un hermano en Dios, hermano en Cristo, pero no hermano por naturaleza». También rechaza la idea trascendental de un Hombre universal, hipostasiado, cuyo valor supremo había exaltado la Europa de la Ilustración. Cuarenta años antes que Foucault, proclama la muerte de ese Hombre. En estado natural sólo existen el individuo (psicológico) y la especie (biológica). Un hombre sólo vale como ciudadano lo que vale como individuo. El objetivo de toda organización política, y el propio arte de la política, consiste precisamente en hacer posible que todos esos seres de la misma especie que no son semejantes los unos para los otros de forma natural vivan juntos y en armonía. El medio, en el actual estadio de la evolución, es la Nación. «El individuo y la humanidad son lugares reales, la Nación es el camino que los une.»

La política, en consecuencia, no es un humanismo. No afecta a la esencia del hombre, sino a su participación en una sociedad determinada. Es, fundamentalmente, una «sociología». El sujeto de la acción política es el hombre en su dimensión exclusivamente social: el hombre enfrentado a lo que Pessoa llama «la intención social de las cosas». Como ya proclamaba *Ultimátum*, «somos parte de los otros y los otros son parte de nosotros». Pero esta «sociología» nada tiene que ver con la ciencia social positivista, que se nutre de encuestas y estadísticas. El objeto del conocimiento sociológico consiste en descifrar las leyes secretas que rigen la vida de las sociedades. Ahora bien, estas leyes no son de carácter económico. Es vano intentar explicar los fenómenos sociales por causas superficiales, como hacen tanto los «liberales» como los marxistas. Anticipándose a Mauss y Bataille, Pessoa invierte la relación entre lo real y lo soñado, el dinero y el deseo. Afirma que no existen hechos sociales que no sean fenómenos religiosos. La vida política no se centra en el interés o el beneficio, sino en las ideas y las creencias. La política es la metafísica de la vida social.

Toda la ambición del pensador, en materia política, es pues desvelar la verdad que se oculta tras los «prejuicios», palabra cargada de significado que encontramos en el título de varios ensayos. Esta voluntad de elucidación regeneradora choca con los buenos sentimientos y hasta con el sentido común. Si los poemas y los estudios críticos de Pessoa ilustran una poética de la inteligencia, opuesta a su propio y latente romanticismo sentimental, los ensayos sobre la república y la monarquía, los diálogos sobre la tiranía y los panfletos ilustran una política de la inteligencia. La función de los gobernantes es «organizar», lo que, según vimos a propósito de los directores de empresa, «es esencialmente un fenómeno intelectual». Y la función de los intelectuales es desmitificar la política para «hacer valer los derechos de la inteligencia». Pero la inteligencia no basta; el político precisa, además, la intuición adivinatoria que, a partir del pasado y el presente, invente el porvenir. Y si se desmitifica la vida pública es para dar paso a los verdaderos mitos, que esclarecen y orientan la vida de un pueblo. El hombre político fabrica una organización, pero también un sueño. El poder debe ser ejercido por quienes ven más allá de lo visible. El poeta apela no sólo en Portugal sino en toda Europa a una vida política ardiente, que no viva al día, sino a escala secular, en el tiempo de la profecía.

Piensa, como Gide, que al mundo lo salvarán unos pocos. Se inscribe en la tradición que, desde Platón, afirma que la masa del pueblo no puede, por naturaleza, ejercer el gobierno de la Ciudad. Esta labor debe ser ejercida por una oligarquía de los mejores, los *aristoi*. Rechaza el sistema democrático, que implica el dominio del número, y alaba el gobierno aristocrático. Sus modelos siguen siendo la *república* de Platón y la *Política* de Aristóteles. Los griegos inventaron y realizaron un equilibrio entre la exigencia de cohesión social y la exigencia de autonomía individual. La originalidad de Pessoa radica en su concepción del hombre superior, denominador común de todos los hombres, el único individuo en el que se resuelven las contradicciones de los

demás, lo que explica que, como decía Campos en *Ultimátum*, el gobierno de los mejores sea el único camino hacia la verdadera democracia.

Sin duda participó de esa especie de psicosis colectiva que consiste en esperar irracionalmente la llegada de un Salvador. Creyó encontrarlo en Sidónio Pais en 1917. Pero no espera demasiado de los políticos profesionales. Los «mejores», para Platón, eran los filósofos, y por eso proponía que se les confiase a ellos el gobierno de la Ciudad en el libro VI de *La república*. Toda la obra de Pessoa lleva a pensar que soñó con un mundo donde los poetas fueran reyes. A ellos corresponde guiar a los hombres por el camino de la grandeza. Estar investido del poder supremo es hacer Historia. La Historia es el poema de la humanidad que marcha hacia su destino.

En la primavera de 1926, el periodista Augusto da Costa realiza para el *Diario del comercio y las colonias* una encuesta sobre el tema con el título *Portugal, vasto imperio*. Sucede que la respuesta de Pessoa aparece el 28 de mayo, el mismo día en que estalla en Braga la sublevación militar que arrastrará al país a la dictadura. Esta entrevista (cuyas respuestas fueron sin duda redactadas por Pessoa, como las precedentes) es totalmente reveladora de su ideología política. De él se esperan consideraciones inmediatas y prácticas sobre la política colonial portuguesa, pero responde recurriendo a una visión profética. Sobre todo, se espera que justifique el colonialismo, y él pone en duda su legitimidad, lo cual, para la época, resultaba escandaloso. Imagino que el periodista no entendió nada, y los lectores, menos. Se le había sugerido que respondiese sí o no, o sea, de una manera que detesta especialmente, y Pessoa, voluntariamente, lo embrolla todo con ese tono perentoriamente irónico que le caracteriza.

«—*Portugal, potencia de primer orden en tiempos del Renacimiento, ¿conserva la vitalidad necesaria para mantener en el futuro el*

lugar de gran potencia en este nuevo Renacimiento que sucederá a la Edad Media que estamos atravesando? ¿Sí o no?

—Ante todo es preciso definir la expresión “gran potencia”.» Esto le lleva dos largas páginas, en las que distingue tres clases de grandes potencias, con subcategorías a su vez, etc. «Portugal gran potencia guerrera destructora, [...], es inimaginable... Portugal gran potencia económica es quizá aún más inimaginable [...]. Portugal gran potencia cultural, esto ya es una hipótesis distinta [...]. Portugal, gran potencia constructora, gran imperio, sí, es aquí, con su grandeza y su decadencia, donde manifestamos nuestro instinto y se mantiene nuestra tradición. Somos, por temperamento, una nación creativa e imperial. Con los descubrimientos y la instauración del imperialismo ultramarino hemos creado el mundo moderno [...]. En las horas más negras de nuestra decadencia, nuestra acción imperial tuvo continuidad [...] en la colonización; en ese momento nació entre nosotros el mito sebastiánista, que confiere a la idea de imperio portugués un carácter religioso...

—Amputado de sus colonias, ¿perderá Portugal su razón de ser, en tanto pueblo independiente, de cara al comercio europeo? ¿Sí o no?

—Portugal no necesita sus colonias para cumplir lo que creo es su destino. Pero tampoco tiene necesidad de perderlas...»². Algunos años más tarde irá más lejos: «Las colonias portuguesas deben desaparecer. Son una tradición inútil que pesa sobre nosotros»³.

La última pregunta de Costa se refiere a la naturaleza de la «propaganda» necesaria para «levantar la moral de la nación». Es

² OC, I, pp. 353-357.

³ O, VII, p. 285.

en esta respuesta donde mejor se aprecia la distancia que separa a Pessoa de su entorno. «Sólo hay una clase de propaganda que pueda elevar la moral de una nación: la construcción o la renovación [...] de un gran mito nacional [...]. El mundo está gobernado por la mentira; quien quiera despertar o gobernar este mundo deberá mentir como un loco, y mayor éxito obtendrá cuanto más se mienta a sí mismo [...]. Felizmente nosotros tenemos el mito sebastianista, que tiene raíces muy profundas en el pasado y el alma portuguesa. Nuestra tarea es, por ello, más fácil: no tenemos que crear un mito sino renovarlo. Empecemos por embriagarnos de ese mito, por integrarlo dentro de nosotros, por encarnarlo. Cuando cada uno de nosotros, solos y de forma independiente, haya cumplido su parte, el sueño alimentará todo lo que digamos y escribamos [...]. Entonces en el alma de la nación concurrirá el imprevisible fenómeno que dará lugar a los nuevos descubrimientos, a un nuevo mundo, al Quinto Imperio. Y el rey don Sebastián habrá vuelto»⁴.

* * *

En 1927, más o menos un año después del golpe de Estado del 28 de mayo, a petición de sus amigos nacionalistas del *Núcleo de Acción Nacional*, Fernando Pessoa escribe un largo manifiesto titulado *El interregno: defensa y justificación de la dictadura militar en Portugal*, que aparece en forma de opúsculo en enero de 1928. Es el único texto en prosa publicado en vida que no apareció en una revista.

José Blanco, en la nota que le dedica, dice: «Este texto, escrito poco después del 28 de mayo, pero antes del Estado Nuevo de Salazar, es quizá el más importante de los escritos políticos de Pessoa, y es indudable que él también lo pensaba...»⁵.

⁴ O, VII, p. 326.

⁵ OC, I, p. 515.

Conviene decir, con respecto al título, que el término «interregno», como «ultimátum», tiene para los portugueses una connotación muy precisa. Está ligado al recuerdo de la crisis dinástica, nacional y social de 1383-1385, de enorme carga simbólica en la memoria colectiva. El rey Fernando I, hijo de Pedro I (esposo secreto de la «reina muerta», Inés de Castro), completamente dominado por su amante Leonor, a la que acabó desposando, había entregado en matrimonio al viejo rey a su hija Beatriz, para sellar su alianza con Castilla. A la muerte de Fernando, el 22 de octubre de 1383, Leonor, convertida en regente, acepta que su yerno, rey de Castilla, sea proclamado rey de Portugal, lo que provoca una revuelta popular, al frente de la cual se pone el más poderoso señor del reino, el príncipe Juan. Juan, hijo bastardo del rey Pedro y por tanto medio hermano de don Fernando, era además gran maestre de la Orden de Avís, institución militar y religiosa fundada en el siglo XII por el rey Alfonso I. La regente huye, mientras que el rey castellano pone sitio a Lisboa. Juan de Avís, nombrado primero regente del reino, es aclamado rey de Portugal por la Asamblea de Estados reunida en Coimbra el 6 de abril de 1385. Gracias al apoyo de la burguesía y del pueblo contra la nobleza, y gracias también al genio del condestable Nuno Alvares Pereira, un general de veinticuatro años, ataca a los españoles y los vence en la batalla de Aljubarrota, al norte de Lisboa, el 14 de agosto de 1385. Para agradecer a Dios su victoria hace construir en el lugar del combate el monasterio de Batalha. El historiador Oliveira Martins ha escrito: «La Edad Media portuguesa finaliza el día de Aljubarrota. Nuevos horizontes, vastas ambiciones, pensamientos inconscientes de un gran porvenir maduran en secreto en el seno de la nación ya configurada, bautizada con su sangre. Un seductor indeciso la llama de lejos: ¡el Mar!».

El *interregno*, para la historia portuguesa, es pues ese lapso de dieciocho meses que va desde el fin de la dinastía de Borgoña hasta el comienzo de la dinastía de Avís. El *interregno* en el que se sitúa Pessoa es el período que va desde el fin de la Primera república

hasta el comienzo de otro régimen, que él ignora aún que será el «Estado Nuevo». Pero este intervalo, que constata como un hecho, quiere fundarlo en derecho. «Hay que crear, establecer, como algo preciso, el Estado de Transición.» El opúsculo comprende cinco partes: una introducción, titulada «primera advertencia», y una conclusión («segunda advertencia») enmarcan tres «justificaciones» de la dictadura militar, que son, de hecho, tres análisis críticos del estado de la sociedad portuguesa de entonces: crítica del régimen, crítica de las instituciones, crítica de las ideologías. Pessoa parte de una constatación: «Una mitad del país es monárquica y la otra mitad es republicana». No se trata de una división geográfica o social, de regiones contra regiones o de una clase social contra otra, sino, como diríamos hoy, de una falta de consenso. La consecuencia es que todo régimen es ilegítimo. No hay soberano, ni rey ni pueblo. «En el Portugal de hoy, el problema institucional es pues completamente insoluble. En derecho, cualquiera que éste sea, Portugal no puede ser ni una república ni una monarquía.» Si la nación está así dividida contra sí misma, es que ya no existe «una idea portuguesa, un ideal nacional, una concepción misional de nosotros mismos». Desde Alcazarquivir, Portugal se resigna a ser un arrabal de Europa. La nación «está dividida entre un régimen en el cual no cree y una oposición al régimen en la que no confía. Esta situación [...] la compartimos con Francia». El resultado es un estado de guerra civil latente, lo que hoy llamaríamos una guerra civil fría. «Entonces, en estado de guerra, sea civil o de otro tipo, son las fuerzas armadas las que asumen el poder. Lo asumen, habitualmente, subordinadas a un poder político constituido, a un régimen. En nuestro caso, sin embargo, lo que falta es precisamente un régimen. Por tanto las fuerzas armadas deben constituirse en régimen, deben asumir el poder en solitario. Ésta es la primera doctrina del *interregno*, la primera justificación de la dictadura militar»⁶.

⁶ OC, I, p. 366.

La segunda «justificación», mucho más desarrollada, se refiere al funcionamiento de las instituciones y a los prejuicios que impiden analizar con claridad este aspecto. Pessoa la emprende sobre todo contra el «constitucionalismo inglés», es decir, con el régimen parlamentario, aunque, sin embargo, se declare partidario de él. Ha sido erróneo, dice al respecto, atribuir al sistema inglés un valor universal y creer que puede funcionar perfectamente. Si bien conviene a los ingleses, no necesariamente se adapta al carácter y las costumbres de otros pueblos. E incluso en la propia Inglaterra está lejos de ser considerado satisfactorio. Pessoa cita por extenso a lord Hugh Cecil, hijo del marqués de Salisbury, quien denuncia en un libro el sistema de partidos, que falsea el libre juego de las instituciones, porque un pequeño número de «organizadores» o «miembros de la Guardia Pretoriana» lo manejan todo. En la práctica, el pueblo sólo tiene la libertad de elegir entre los candidatos que los partidos le proponen. Citando otras fuentes, Pessoa denuncia también la financiación secreta de los partidos políticos ingleses a través de empresas, lo que —según demuestra— los convierte en rehenes. «Cuando alguien aporta grandes sumas a las arcas de un partido difícilmente lo hace por amor a una doctrina. Generalmente se hace con otra intención. Y desde el momento en que se da algo, se da para que se haga aquello para lo que se dio. El partido o su Guardia Pretoriana, que ha recibido ese dinero, hará lo posible para merecerlo.» Todo el sistema de los *lobbies* queda así desenmascarado.

Si el «constitucionalismo» funciona tan mal en un país tan serio como Inglaterra, ¿qué estragos no causará con mayor razón en un país sin conciencia nacional como Portugal. Lo mejor es suprimirlo. Pero ¿por qué otro sistema reemplazarlo? «Allí donde, como ocurre en Portugal actualmente, no hay régimen ni posibilidades de tenerlo, la única solución es eliminar el constitucionalismo sin reemplazarlo por cualquier cosa.» Hay que detener el funcionamiento de las instituciones, limitarse a despachar los asuntos triviales y, sobre todo, asegurar el orden público, que es «el

mínimo [...] sin el cual no se pueden ejercer las más sencillas actividades sociales, individuales o colectivas. Los hombres más indicados para gobernar en un Estado de Transición son, en consecuencia, aquellos cuya función concreta es mantener el orden. Si una nación fuera un pueblo, bastaría con la policía; como es una nación, es necesaria la participación de toda la fuerza armada.

Ésta es la segunda doctrina del *interregno*, la segunda justificación de la dictadura militar»⁷.

La tercera retoma la idea central del artículo sobre la opinión pública que Pessoa había publicado en 1919 en el mismo órgano del Centro de Acción Nacional. Uno de los mejores conocedores de su pensamiento político, Joel Serrão, juzga que esta reflexión sobre la opinión constituye el punto neurálgico de su crítica al sistema democrático.

Sólo hay tres resortes posibles del poder: la fuerza, la autoridad y la opinión. Los gobiernos basados en la fuerza bruta únicamente existen en las sociedades bárbaras. «Al estabilizarse, los gobiernos fundados en la fuerza se transforman con el tiempo en regímenes autoritarios.» La autoridad es la fuerza «figurada, convertida, por así decirlo, en abstracta». Se la podría denominar también simbólica. Pero a su vez la autoridad degenera, lo que obliga a recurrir sólo a la opinión. «Europa, y nosotros con ella, ha seguido este curso fatal. Todos nos enfrentamos a un mismo problema político: extraer de la opinión un sistema de gobierno.»

Hay cuatro categorías de opinión, dependiendo de que proceda del instinto (sintética, individual y centrado en las cosas concretas); de la intuición, que es el instinto propiamente humano, capaz de tener por objeto «lo abstracto y lo indefinido»; de la costumbre, análoga al instinto pero por definición colectiva, porque proviene del «entorno»; y finalmente de la inteligencia, que es

⁷ OC, I, p. 372.

analítica, individual y abstracta. Pero la opinión «colectiva o pública» no es instintiva ni inteligente, sino que siempre está fundada, por definición, en la costumbre y la intuición. El error de la democracia tiende a este malentendido: «pretende fundar la opinión pública en la suma de las opiniones individuales nutridas por las inteligencias». Y cuanto más inteligentes, cultivados e ilustres sean los individuos que concurren a crear opinión, mayores proporciones adquiere el malentendido. Si el saber y la inteligencia procuraran la verdad a quienes los ostentan, serían todos del mismo parecer, cuando en realidad pelean como traperos. Se podría añadir a los argumentos de Pessoa la idea de que nuestras ideas no nos son consustanciales; la prueba es que cambiamos de opinión. Se discute por causas que nos son ajenas. «Cuanto más alto es el nivel cultural general de una sociedad, peor se orienta ésta, porque la cultura, por fuerza, necesita recurrir a la inteligencia para fundar sus opiniones, y no hay opinión fundada en la inteligencia. La opinión se basa en el instinto, la costumbre, la intuición, que la abusiva intervención de la inteligencia no modifica sino que entorpece. La democracia moderna es la sistematización de la anarquía»⁸.

El autor vuelve entonces a los dos pilares de la opinión pública, que son la costumbre, o sea la tradición, que es «una suspensión conservadora» por naturaleza, y la intuición, que se configura en fe o en creencia, con vistas al futuro, «anticonservadora». Muestra cómo opera la dialéctica, que mantiene en equilibrio dos fuerzas antagónicas, de integración y de desintegración. Tradición y fe deben pues luchar siempre entre sí, sin que nunca haya un vencedor, lo que supondría la muerte de la sociedad. «La vida es la única batalla donde sólo hay victoria cuando no hay un vencedor.» La aceptación de lo que es se opone siempre al sueño absoluto de lo que no es. «Un país que adoptara unánimemente una opi-

⁸ OC, 1, p. 375.

nión de costumbre no sería un país, sino un rebaño. Un país que adoptara unánimemente una opinión de intuición no sería un país, sino un conjunto de sombras». Pessoa pone dos ejemplos: bajo la dinastía de los Braganza (que reinó de 1640 a 1910), Portugal se «replegó en la tradición; la Rusia contemporánea (la posterior a la revolución de octubre) «superó la idea de nación en beneficio de una entidad socialmente mítica.» El equilibrio perfecto entre las dos fuerzas se obtuvo en Portugal en la época de los descubrimientos.

En el Portugal republicano posterior a 1910, donde no hubo ningún régimen unánimemente reconocido como legítimo ni una opinión pública fuerte, «el fraude sustituyó a la ley». Es el fraude quien reina. «El fraude está castigado por la ley; pero cuando el fraude se apodera de la ley [...] debe ser castigado por la fuerza, que es el fundamento de la ley [...]. Ésta es la tercera doctrina del interregno, la tercera y última justificación de la dictadura militar»⁹. Este opúsculo, dice Pessoa, no agota el tema. Sólo es el primer capítulo de un libro que tendrá cinco partes (y que nunca escribirá). Pero tal como está, le hace sentirse «orgullosa». Y la frase final, como introducción a lo que vendrá después (incluido *Mensaje*), contiene dos de sus palabras fetiche, cargadas de significado en la perspectiva profética que es la suya: «es el primer *signo* que llega, como fue prometido, en la *hora* anunciada»¹⁰.

⁹ OC, I, p. 378.

¹⁰ *Ídem*, p. 380.

Álvaro de Campos: la pasión del fracaso
(1926-1928)

Se diría que Pessoa, tras la muerte de Sá-Carneiro y el relativo fracaso de *Orpheu*, quiso replegarse en sí mismo abandonando esos territorios interiores conquistados a la parte ignorada de su ser. Ha hecho morir retrospectivamente a Alberto Caeiro en 1915 (de tuberculosis, como su propio padre) y ha enviado a Ricardo Reis al exilio en Brasil en 1919 con la excusa de que, siendo como era monárquico, no soportaba vivir en Portugal bajo un régimen republicano. Quedaba Álvaro de Campos, sin duda el más dolorosamente afectado por el duelo y el fracaso de todos. Pero Campos mantiene con su demiurgo una relación distinta de la que lo unía a los otros heterónimos. Por su tono y su estilo es el más alejado de Pessoa, pero por lo que respecta a la inspiración, la imaginación y el sentimiento trágico de la vida, es el más cercano. Pessoa no puede quitarse la «máscara» de Campos sin arrancarse la piel. De modo que Campos después de 1916 no muere ni se exilia pero cambia, como si fuera una persona realmente viva, modelada por los acontecimientos, los encuentros, el destino. Cambia, como también cambia Pessoa, pero más, mucho más que éste. Es siempre Campos, y su «voz», su escritura y su personalidad siguen siendo las suyas, pero su arrebatadora vehemencia se ha quebrado. Carece ya de ese dinamismo que se manifestaba en entusiasmo y anatema y se expresaba con interjecciones y onomato-

peyas. Al joven poeta de la «Oda triunfal» y la «Oda marítima» le sucede un viejo de cuarenta años, hermano gemelo del poeta orfónico, al que acompañará hasta el final del camino. Con su estilo original, su familiaridad, su vulgaridad, su desenfado y sus exageraciones hace eco al prolongado lamento que Pessoa exhala con una armoniosa decencia en las elegías de *Cancionero*. Caeiro y Reis siguieron produciendo obras después de haber desaparecido del horizonte inmediato de Pessoa, pero se trata, si no de textos menores, sí al menos de simples prolongaciones de la obra anterior. Por el contrario, Campos, después de esa ruptura y esa brecha, parece comenzar una obra nueva, aún superior, tanto en calidad como en cantidad, a la que constituían las grandes odas del período de *Orpheu*.

Después de los miles de versos escritos entre 1914 y 1916, Campos dejó prácticamente de componer poemas durante diez años. Publicó en *Contemporânea*, en 1922, el «Soneto ya antiguo», escrito en 1915 y fechado en 1913:

Escucha Daisy: cuando yo muera dirás
por allá, a mis amigos de Londres,
aunque no sientas nada, que experimentas
el gran dolor de mi muerte...

En el segundo cuarteto evoca a un «pobre jovencito» que «creyó amar» y, en el segundo terceto, a una «extraña Cecily»... Termina con una pirueta, un poco a la manera de Almada:

*¡Y yo jodo la vida de todos los que se encuentran en ella!*¹.

También dio a *Contemporânea*, en febrero de 1923, el primero de los dos poemas titulados «Lisbon revisited», escrito, sin duda, en los días o semanas precedentes. Es de hecho el único texto en

¹ O, IV, p. 157.

verso de Campos cuya composición está atestiguada entre 1916 y 1926, aparte de «Paso de las horas» y de un poema sobre la partida: «¿Cuándo nos iremos de una buena vez de aquí?»

Quede claro, como por otra parte hemos constatado, que este interminable silencio (diez años constituyen casi la mitad de la «carrera» literaria de Pessoa) afecta sólo al poeta Álvaro de Campos. El prosista —el ensayista, crítico y panfletario— toma el relevo en 1917 con su ruidoso *Ultimátum*. Colabora en numerosas ocasiones en diarios y revistas, interviene también públicamente con su respuesta en la encuesta del periodista Augusto Ferreira Gomes, amigo de Pessoa (y por tanto compinche del engaño), publicada en *A Informação* en el número del 17 de septiembre de 1926 y firmada por «Álvaro de Campos, ingeniero naval y poeta de *Orpheu*». A las preguntas a veces descabelladas del reportero, contesta en el mismo tono.

«—¿Cuál de sus libros aprecia más?

—No he publicado libros, sino solamente poemas sueltos que valen más que los libros de mis contemporáneos en todas las lenguas. Le contestaré sobre ellos [...]. Me gusta furiosamente «Oda triunfal», aparecida en *Orpheu* [...]. Es la obra maestra de la sensibilidad moderna. Es un favor que debo a los dioses [...].

«—¿Le han procurado sus obras alguna aventura amorosa?

—No tengo por costumbre someter el arte al yugo de la sexualidad. De todos modos, le confieso que debo una de mis aventuras amorosas, indirectamente, a una de mis obras. Ocurrió en Barrow-in-Furness, un puerto de la costa inglesa [...]. Vi que se acercaba una, por así decirlo, muchacha —luego supe que era un alumno del liceo local— y que me abordaba. Vio que yo estaba escribiendo unos versos y me preguntó, como se hace en ocasiones semejantes, si yo escribía versos. Contesté, como se responde en tales casos, que no...

«—¿Cuál es la mayor satisfacción moral que le ha aportado la literatura?

—La única satisfacción moral que debo a la literatura es la gloria futura de haber escrito mis obras presentes.

—¿Ha existido realmente alguno de sus héroes literarios?

—No he escrito historia, ni tampoco historias, de modo que no tengo héroes, salvo las diversas personas que yo mismo he sido [...]. Soy, como todo el mundo, una ficción del *intermezzo*, tan falso como las horas que pasan y las obras que permanecen, en el torbellino subatómico de este inconcebible universo.

—Cuando usted está escribiendo, ¿cuál es su mayor preocupación literaria?

—Cuando escribo no tengo ninguna preocupación intelectual. Mi única inquietud es transmitir emociones, dejando a la inteligencia el cuidado de acomodarlas como mejor pueda. Aspiro a ser de todos los tiempos, de todos los espacios, de todas las almas, de todas las emociones y de todos los entendimientos [...]. No pudiendo ser la fuerza universal que envuelve y penetra la rotación de los seres, aspiro al menos a ser su consciencia audible, un relámpago fugitivo en el choque nocturno de las cosas... El resto es delirio y podredumbre².

* * *

El 26 de abril de 1926, como el agua o el gas que, largamente comprimidos, escapan de golpe, la inspiración poética de Campos, completamente renovada, se desparrama a chorros para culminar primero en el segundo «Lisbon revisited» y luego en un poema sin título, cuyo *incipit* anticipa de entrada un color muy oscuro que confirmarán las creaciones de los días sucesivos.

Si te quieres matar, ¿por qué no te quieres matar?
[...]

No te preocupes: poco te han de llorar.

El impulso vital extingue poco a poco las lágrimas
cuando no son por cosas propias...

² OC, 3, pp. 207-209.

Después, el velatorio de toda la familia, inconsolable y contando historias
mientras lamenta ese castigo que es tu muerte...
Después, la trágica retirada hacia el panteón o el hoyo,
y después el comienzo del morir de tu recuerdo...
Sólo serás recordado en dos fechas, por tus aniversarios:
cuando cumpla los años tu nacer, cuando cumpla los años tu morir...
Pensarán en ti dos veces cada año,
cada año suspirarán por ti dos veces aquellos que te amaron
[...]
¿Sientes, como Falstaff, el amor adiposo a la vida?
Si tan materialmente la amas, más materialmente ámala aún:
¡tórnate parte carnal de la tierra y de las cosas!
Dispérsate, sistema físico-químico
de células nocturnamente conscientes...
en la hierba o el césped de la proliferación de los seres,
en la niebla atómica de las cosas,
en las paredes voraginantes
del vacío dinámico del mundo...³.

Algunos meses más tarde, el 3 de febrero de 1927, otro poema sin título aparece como un primer esbozo del «Estando» del año siguiente.

...Y las metafísicas perdidas por los rincones de los cafés de todas partes,
las filosofías solitarias de tanta buhardilla de fracasado...
quizá un día, con fluido abstracto y substancia implausible,
formen un Dios y ocupen el mundo.
Pero ahora no existe, no existe para mí,
el sosiego de pensar en las cualidades de las cosas,
en los destinos que no desvelo,
en mi propia metafísica [...]
No hay sosiego...

³ FPA, pp. 97-100.

[...] y me narro prolijamente sin sentido, como un necio en estado febril...⁴.

En 1928 nacen así, en un progresivo movimiento de desánimo y disgusto de sí mismo, unos poemas desgarradores que conforman como el gesto paradójico del antihéroe en que se ha convertido Campos.

En la calle que inunda un vago sol, hay casas paradas y gente que camina.

Aterido por una tristeza llena de pavor
presiento un acontecimiento en el lado de allá de las fachadas y los movimientos [...]

¿Qué horrible y frío aliento roza mis ojos cerrados?...⁵.

...¡Aprovechar el tiempo!

Han pasado cinco minutos desde que empecé a escribir.

¿Con qué provecho? [...]

¡Aprovechar el tiempo!

Ah, dejad que no aproveche nada.

Ni tiempo, ni ser, ni memoria de tiempo o de ser...

Dejadme ser la hoja de árbol estremecida por la brisa,

la polvareda de un involuntario y solitario camino,

el reguero fortuito de las últimas lluvias,

el surco de la rueda en un camino mientras otras no pasan...⁶.

Pasado mañana, sí. Pero sólo pasado mañana...

Mañana pasaré el día pensando en pasado mañana...⁷.

En la noche terrible, substancia natural de todas las noches,

en la noche de insomnio, substancia natural de todas mis noches [...]

evoco lo que hice y lo que pude haber hecho en la vida [...]

Mas lo que no fui, lo que no hice, lo que ni siquiera soñé [...]

⁴ FPA, pp. 102-103.

⁵ *Ídem*, p. 113.

⁶ *Ídem*, pp. 112-113.

⁷ *Ídem*, p. 114.

Si a cierta altura
hubiera girado hacia la izquierda y no hacia la derecha;
si en cierto momento
hubiera dicho sí en vez de no, o no en vez de sí [...]
hoy yo sería otro, y tal vez el universo entero
habría llegado insensiblemente a ser otro también [...]

Quizá pueda llevarme lo que soñé a otro mundo,
pero ¿podré llevarme a otro mundo lo que se me olvidó soñar?...⁸.

Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra,
al *luar* y al sueño por la carretera desierta,
conduzco a solas, conduzco casi despacio, y un poco
me parece, o me esfuerzo porque un poco me parezca,
que sigo por otra carretera, por otro sueño, por otro mundo...
Voy a pasar la noche en Sintra por no poder pasarla en Lisboa,
mas cuando llegue a Sintra me apenará no haberme quedado en Lisboa...

En la carretera de Sintra al *luar*, en la tristeza ante los campos y la noche,
mientras conduzco el Chevrolet prestado desconsoladamente,
me pierdo en la carretera futura, me sumo en la distancia que alcanzo...
En la carretera de Sintra al filo de la medianoche, al *luar*, al volante...
en la carretera de Sintra, cada vez más cerca de Sintra,
en la carretera de Sintra, cada vez menos cerca de mí...⁹.

Pero la obra maestra del primer período del segundo Campos, en esos años en que una extraordinaria dicha de escribir traduce la profunda desdicha de existir, es «Estanco», especie de epopeya del fracaso absoluto. Denominado al principio «Marcha de la derrota», este poema desesperado fue publicado por una revista en vida de Pessoa, en 1933, y es uno de los que más contribuyeron a su gloria póstuma. Dan ganas de citarlo íntegro, pues hay que leerlo de un tirón, como sin duda fue escrito el 15 de enero de 1928. Pero sólo puedo hacer un recorrido superficial por sus ciento setenta y un

⁸ FPA, pp. 117-119.

⁹ FPP, pp. 241-242.

versos muy libres, sin ninguna pretensión de regularidad ni de pureza armónica. «Estando» es el más expresionista de los poemas de Campos —y también de Pessoa—, aunque el dolor de vivir no se exprese en él a gritos, con grandes ni gruesas palabras, sino en el tono de una conversación familiar, de una confesión o un soliloquio, con un humor chirriante que se manifiesta en forma de guasa y broma.

El poeta parte de la constatación hecha tantas veces tanto en *Libro del desasosiego* como en *Fausto* o *Cancionero*:

No soy nada [...]

Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo.

La meditación del vulgar empleado del estanco en su habitación, en medio de la ciudad, es la de una consciencia desgarrada entre el exceso de realidad del mundo exterior y el sentimiento de irrealidad de todo. Intenta conciliar su relación con las cosas y los seres, dominada por el destino.

Hoy estoy vencido, como si supiera la verdad.

Hoy estoy lúcido, como si estuviese a punto de morir
y no tuviera más hermandad con las cosas
que una despedida [...]

Hoy estoy perplejo, como quien pensó y halló y olvidó.

Hoy estoy dividido entre la lealtad que debo
al Estanco del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,
y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro.

Entonces el tema de la escasez de realidad se transforma en el tema del fracaso, que orientará todo el poema. Si no consigo aprehender el mundo, piensa el poeta, es por falta de aptitud, de educación y de voluntad.

En todo fracasé

Como no tenía propósito alguno, todo tal vez fuera nada.

[...]

No, no creo en mí [...]

He soñado más que todo cuanto Napoleón hizo,
he estrechado contra el pecho hipotético más humanidades que Cristo,
he construido en secreto filosofías no escritas aún por ningún Kant.
Pero soy, y tal vez seré siempre, el de la buhardilla [...]
Seré siempre el que *no nació para eso*;
seré siempre tan sólo *el que tenía cualidades*;
seré siempre el que esperó a que le abrieran la puerta justo frente a una
pared sin puerta...

Pero no es el único fracasado. Toda ambición humana es irrisoria.

Esclavos por el corazón de las estrellas,
conquistamos el mundo entero antes de levantarnos de la cama;
pero despertamos y es opaco...

Y, viendo a una niña o imaginándola comiendo chocolatinas,
la erige en modelo de la realidad auténtica, opuesta a las quimeras
o los trampantojos.

(¡Come chocolatinas, niña [...])
Mira que en el mundo no hay más metafísica que las chocolatinas [...]
¡Come, niña sucia, come!
¡Ojalá pudiera comer chocolatinas con la misma verdad con que las comes!
Pero yo pienso, y al quitarles el papel de plata, que es de hoja de estaño,
lo tiro todo al suelo, como tiré la vida.)

El poeta se siente, se sabe inauténtico. Mira por la ventana la
calle, las tiendas, las aceras, los paseantes, los perros (y sin duda
también el estanco de enfrente),

y todo eso me pesa como una condena al destierro,
y todo eso es ajeno, como todo.
Viví, estudié, amé y hasta creí,
y hoy no hay mendigo al que no le envidie que no sea yo...
y pienso: quizá nunca has vivido, estudiado, amado ni creído...

El pasaje capital del poema es aquel en que Campos se pregunta por su identidad.

Vestí un disfraz equivocado [...]
Cuando me quise quitar la máscara,
se me había pegado a la cara.
Cuando me la quité y me vi en el espejo
había envejecido...

Mientras rumia su imposibilidad de ser y se pregunta si expresarla en versos puede bastar para salvarlo de la inexistencia y de la insignificancia, ve al dueño del estanco salir de la tienda y, en un primer movimiento, ve en él el paradigma de la vanidad de todo, de la nada universal.

Él morirá y yo moriré,
dejará el letrero y yo dejaré versos.
Un día morirá el letrero, y los versos morirán también.
Tras ese día morirá la calle donde estuvo el letrero
y la lengua en que fueron escritos los versos.
Morirá después el planeta girante donde había sucedido todo eso.
En otros satélites de otros sistemas algo así como gente
seguirá haciendo cosas como versos y viviendo bajo cosas como letreros...

Pero un cliente entra en el estanco y, de repente, en un segundo movimiento, que es el movimiento final, se le aparece al poeta como una figura ejemplar de la vida, la vida sin razón y sin frases, vivida a ras de las cosas y de los días.

... Y la realidad plausible cae, de pronto, sobre mí.
Me semiincorporo enérgico, convencido, humano,
para intentar escribir estos versos en que digo lo contrario...
En vista de lo cual me levanto de la silla. Me acerco a la ventana.
El hombre ha salido del estanco [...]
Ah, lo conozco: es Esteves, sin metafísica [...]
Como por instinto divino Esteves se vuelve y me ve.

Gesticula un saludo, le grito ¡Hola, Esteves!, y el universo se reconstruye en mí sin ideal ni esperanza, y el Dueño del Estanco sonríe¹⁰.

* * *

Este poema fue traducido a muchas lenguas. Hay diez versiones francesas¹¹. Fue abundantemente comentado. Pero sean cuales fueren la pertinencia y la profundidad de los diversos exégetas, me parece que falta en esos análisis sobre «Estanco» una dimensión, que es la de la vida moral. Si la comparación con Baudelaire se impone, no es sólo, como se ha dicho, por el divorcio fundamental entre la acción y el sueño, sino también porque el poeta de «Estanco», como el de *Las flores del mal* o el Georges Bataille de *El culpable*, se sitúa en el universo mental de la culpa. Caeiro se liberó ficticiamente del sentimiento cristiano de la culpabilidad. Pessoa ortónimo, en sus poemas esotéricos, integrará el pecado en el pensamiento dialéctico que constituye su teología negativa, esa del «más allá de Dios». Campos, por su parte, carece de la gracia pagana de Caeiro y de la gracia cristiana. El Pessoa de *Cancionero* o de *El marinero* vive, como hemos observado, en una suerte de limbo. Se puede decir que Campos, a partir de 1926, está en el infierno. Su estrategia existencial consiste en tomar partido por su mal, por su propia debilidad ante el mal. En *Mensaje* o en *Eróstrato* el fracaso tiene una función positiva: es el precio de la grandeza o de la gloria. En «Estanco» y en casi todos los poemas de la madurez de Campos hay un frenesí del fracaso, que es el primer síntoma de la decadencia. Experimenta la pasión de perder, como otros poseen la rabia de vencer.

¹⁰ FPA, pp. 104-111.

¹¹ Cuatro de Armand Guibert, dos de Michel Chandeigne, dos de Rémy Hourcade, una de Casais Monteiro y Pierre Hourcade y una de Dominique Touati.

Presença

(1927-1930)

Podemos tratar de imaginar la vida cotidiana de Pessoa en esos años de intensa creación poética, en que parece atacado por una fiebre de escritura, como en los días gloriosos de *Orpheu*. De la mañana a la noche y, seguramente, de la noche a la mañana, porque a partir de este momento, y cada vez de forma más acentuada, sufre largos períodos de insomnio, dedica la mayor parte del tiempo a escribir, y pasa de un registro a otro, de una personalidad a otra, de la prosa a la poesía, de la lírica a la crítica, de la realidad a la ficción. Podemos hacernos una idea de su empleo del tiempo gracias a que fechó tanto sus poemas como sus textos en prosa. Si hacemos, por ejemplo, balance del año 1928, cuando tenía cuarenta años (momento en que, según la astrología cabalística que tanto le apasiona, ha de marcar el «retorno» de don Sebastián), obtenemos la siguiente obra:

—De Álvaro de Campos: unos diez poemas, entre ellos «Estanco» (enero), «Apostilla», «Demogorgon», «Aplazamiento» y el admirable poema a la memoria de Caeiro, «Maestro, ¡mi maestro querido!» (abril), «En la noche terrible», «Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra» y «Nubes» (mayo), etc.

—De Pessoa ortónimo: unas treinta elegías destinadas a *Cancionero*, dos de las cuales, que aparecieron publicadas en revistas,

«Después de la feria» y «Tomamos la ciudad tras un intenso bombardeo», ilustran los dos polos de su campo lírico: la vida ridícula de los saltimbanquis:

Inciertos van por el camino,
cantando sin razón
la última esperanza dada
a la última ilusión.
No significan nada.
Mimos y bobos son...¹.

y la muerte igualmente ridícula del joven soldado —quizá «el pequeño de su mamá»— tendido en mitad de la calle:

Su rostro es una gavilla
de sangre y de nada...².

—Del Pessoa ortónimo, pero en un registro épico y místico, once poemas destinados a *Mensaje*, entre ellos el primero, «El campo de los castillos», y el último, «Niebla», lo que prueba que por entonces el libro ya estaba básicamente escrito y que su estructura se iba configurando progresivamente.

—Y también de Pessoa ortónimo, sin duda, muchas escenas de *Fausto*, en todo caso uno de los pocos fragmentos fechados del manuscrito, el monólogo del primer acto sobre el tema de la vida vivida como sueño, escrito el 3 de marzo de 1928:

¡Si yo pudiera, sí, si yo pudiera, eternamente,
lejos del verdadero ser del mundo,
vivir siempre ese sueño que es la vida!
Aunque fuera de la esencia divina,

¹ FPP, p. 56.

² O, I, p. 156.

ficción mendaz, vana mentira de eternidad,
alma-sueño, sin que jamás despierte...³.

—De Bernardo Soares, probablemente, muchos fragmentos de *Libro del desasosiego*, quizá algunos de los que publicará en revistas en 1929 y 1930: «Me gusta, en las lentas noches de verano, la calma de la Ciudad Baja... Me sube, desde el fondo del alma hacia el pensamiento, una tristeza de todo el ser...». O: «Tengo ante mí las dos grandes hojas de un pesado registro; con los ojos cansados, alzo, desde las páginas inclinadas sobre el viejo pupitre, un alma todavía más cansada que mis ojos...»⁴.

—De Ricardo Reis, al que sin embargo y en principio se le considera desaparecido, unas diez odas, algunas particularmente significativas, del ciclo de Lidia, como ésta:

La huella fugitiva, abolida por el pie,
alza en la blanda hierba, el eco que se escapa, hueco,
la sombra sombreada de oscuro [...]
ni más ni mejor deja el alma a las almas,
ni a quienes desaparecen el desaparecido. Se borra
el recuerdo. Muertos, moriremos de nuevo...⁵.

No incluyo en este balance el manifiesto «El interregno», publicado en 1928 pero escrito a finales de 1927. Pero sí es preciso mencionar unos cuantos artículos o breves ensayos publicados en revistas, sobre el provincianismo portugués, sobre Sá-Carneiro o sobre sí mismo, Pessoa, aparte de innumerables páginas de ensayo que permanecieron inéditas y la mayoría inconclusas y que versan sobre todo tipo de argumentos: literarios, filosóficos, religiosos, políticos (por ejemplo, sobre «El hombre, animal irracional»), sin

³ O, VI, p. 51.

⁴ O, III, pp. 46 y 76.

⁵ O, V, p. 140.

olvidar las páginas en inglés sobre Shakespeare, ya referidas al hablar de *Eróstrato*.

Pero es obvio que aunque la escritura es la actividad más importante para el poeta, está lejos de ser la única. No tiene torre de marfil, o, en cualquier caso, la lleva consigo por toda la ciudad. Porque Pessoa pasea, frecuenta los cafés y las librerías y se reúne con sus amigos. Pero, sobre todo, sigue trabajando como «encargado de correspondencia extranjera», puesto que Olisipo ya no existe y *Athena* ha dejado de publicarse. Hace falta insistir en que no tiene sólo una vocación contemplativa. Él sueña con salir del sueño. Es a la vez don Quijote y Sancho Panza. Pero aunque como soñador es genial, como hombre práctico está destinado al fracaso. Sus empresas no prosperan. Sin embargo, sus contemporáneos dan fe de sus aptitudes para el comercio. Crespo, que se interesó por este aspecto de su personalidad, constata las declaraciones de Luís Pedro Moitinho de Almeida, hijo del propietario de una de las sociedades donde trabajó, en el centro de la Baixa. Almeida hace hincapié sobre todo en su gusto y sus dotes para la publicidad, cuya importancia en el futuro del comercio presentía. Había ideado para su patrón, importador de Coca-Cola, un eslogan contundente, que podemos traducir más o menos como: «Primero, es sorprendente. Y luego, detonante» (*Primeiro estranha-se. Depois entranha-se*). A resultas de este eslogan, el ministro de Salud Pública había decidido confiscar todas las existencias de Coca-Cola importadas de Estados Unidos con el pretexto de que la bebida en cuestión contenía un estupefaciente que producía adicción. Moitinho de Almeida padre había perdido mucho dinero en este asunto, y Crespo concluye citando a Verlaine: «¡Oh, quién dirá los fallos de la rima!».

* * *

El 10 de marzo de 1927 aparece en Coimbra el primer número de una revista literaria llamada a desempeñar un papel impor-

tante no sólo en la vida de Pessoa, sino también en la historia de la literatura portuguesa contemporánea. *Presença*, «hoja de arte y de crítica», fundada y dirigida por gente muy joven (de entre veinte y veinticinco años), la mayoría aún estudiantes, se nos antoja hoy, con la perspectiva del tiempo, como una reacción contra la literatura de vanguardia cuyo órgano había sido *Orpheu*, y, sin embargo y a la vez, la continuación, el relevo o la consumación del movimiento de *Orpheu*, a pesar de que en los libros de historia de la literatura toda la generación de *Presença* es etiquetada como el «segundo modernismo», habiendo sido el de Pessoa y sus amigos de 1915 el primero. La nueva revista no se propone, como *Orpheu*, una revolución estética, sino más bien una regeneración moral. Aunque bien nutridos de cultura francesa como sus mayores, los jóvenes de Coimbra parecen haber ignorado el surrealismo que en París, pero también en el resto de Europa, vivía entonces su período heroico: *Capital del dolor*, de Éluard, es de 1926, *La libertad o el amor*, de Robert Desnos, de 1927, y *Nadja*, de André Breton, de 1928. Generalmente se tiende más bien a comparar la empresa de los fundadores de *Presença* con la de los integrantes de la *Nouvelle Revue Française* de 1909, porque en ambos casos detectamos el mismo prurito de equilibrio entre la tradición y la modernidad, el genio y el gusto, la fantasía y la prudencia, el exceso y la medida, la expresividad y la belleza del lenguaje. En ocasiones se les ha reprochado un cierto culto de la literatura, contra la cual reaccionarán, algo más tarde, los «neorrealistas», partidarios del compromiso. De todos modos, este segundo modernismo es evidentemente más humanista que el primero. Pessoa y los suyos no eran en absoluto «amigos del pueblo». Los jóvenes escritores portugueses de 1927 recuerdan, más que a Gide y a sus compañeros de la *NRF*, a Emmanuel Mounier, fundador del «personalismo», y a la revista *Esprit*, posterior a *Presença*. Quizá fueron tanto iniciadores como continuadores. Lo que es cierto, en cualquier caso, es que consiguieron llegar a un público mucho más amplio que el que tenía *Orpheu*. Pero es preciso aclarar que entre un modernismo y otro, el ambiente en Portugal había cambiado. Pessoa y los suyos,

en 1915, escribían a la luz de una libertad recuperada, en los comienzos de la república, en tanto *Presença* data de los primeros tiempos de la dictadura. La mayor parte de los escritores portugueses de esta generación no tendrán, hasta su muerte, más horizonte que el salazarismo. Esto quizá explique que al sesgo trágico ontológico de sus predecesores le sustituya un sentimiento trágico más existencial, reflejo tal vez del *Sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, muerto en 1936, un año después que Pessoa y justo en los comienzos de la guerra civil española, cuyos horrores van a calar profundamente entre los intelectuales portugueses. Quizá ello explique también la casi total ausencia de humor en la literatura de *Presença*, tan diferente en este aspecto de la de *Orpheu*.

Si hay un valor común a todos los escritores del grupo, por lo demás muy diferentes entre sí, es el de la persona humana, lo que, en palabras de Gide, hace de cada uno de nosotros «el más irremplazable de los seres». El editorial del primer número de la revista, que equivale al manifiesto del nuevo movimiento, se titula «Literatura viviente», y reivindica esa especie de personalismo anticipado. «En arte, está vivo todo lo que es original. Es original lo que proviene de la parte más virgen, más auténtica y más íntima de una personalidad artística. La primera condición de una obra viviente es, pues, la de tener personalidad y obedecerla.» Y este texto inaugural de *Presença* exige del escritor, ante todo, sinceridad, lo que se opone tanto al academicismo como a la moda, tanto al continuismo de los epígonos como a las aventuras de la vanguardia. Esta exigencia parece enfrentada con la estética de *Orpheu* y con la del propio Pessoa, que se funda en el «fingimiento» y la multiplicación del yo. Sin embargo, el primero en reconocer la grandeza de Pessoa y, en cierto modo, jurarle fidelidad, es el líder del nuevo movimiento, José Régio, autor del citado editorial. Y son sus amigos João Gaspar Simões y Adolfo Casais Monteiro quienes, al final de su vida y después de muerto, lo rescatarán definitivamente del olvido.

José Régio (1901-1969) es la personalidad más prestigiosa del grupo, el creador más original y el crítico más perspicaz. En el número 3 de *Presença* (abril de 1927) reconoce en Pessoa al «maestro» de la literatura portuguesa contemporánea, lo que no es poco mérito si se tiene en cuenta el número relativamente escaso de obras suyas editadas hasta este momento. Comprendió y captó perfectamente la radical novedad de su poesía. Pero su temperamento era demasiado distinto del de Pessoa como para seguir sus diferentes trayectorias. Nunca le gustará, por ejemplo, la poesía de Campos, que considera artificial, y al Pessoa ortónimo le reprochará su falta de sinceridad. La diferencia entre Pessoa/Campos y Régio, que es también la que separa a dos generaciones, es que para uno, como dice en «Magnificat», la vida es un «drama sin teatro» o «un teatro sin drama», mientras que, para el otro, es el teatro donde se representa el drama. Régio es un poeta religioso unidimensional, un poco a la manera de Pierre Jean Jouve. El título de una de sus piezas teatrales, *Jacob y el ángel*, define el conjunto de su obra, a mitad de camino entre el «combate espiritual» de Rimbaud, «tan brutal como la batalla de los hombres», y la *lucha* de Malraux *con el ángel*, de la que se puede decir que es un conflicto demasiado humano. Tal es el poeta que a los veinticinco años descubrió la obra de Pessoa y la exaltó. Pero cuando lo conocí, cuarenta años más tarde, poco antes de su muerte, mucho más honrado y admirado de lo que lo fue Pessoa en vida, se había alejado desde tiempo atrás del «que durante una época había elegido como maestro», y un poco también de cuantos amigos le habían seguido siendo fieles.

El pilar de *Presença*, y el guardián de la memoria de Pessoa, es João Gaspar Simões (1903-1983), autor de la monumental biografía de la que he extraído buena parte de mi información. A diferencia de Régio, a partir de 1935 vivió siempre en Lisboa, de modo que pude frecuentarlo bastante en los años sesenta. Es para mí el testigo más importante de la existencia de Pessoa, y por distintos motivos: como crítico, por sus artículos y libros; como edi-

tor, porque invitó al «maestro» a publicar libremente en su revista; y, finalmente, como confidente y sobre todo destinatario de treinta y nueve cartas, entre 1929 y 1934, algunas de las cuales contienen noticias, juicios y hasta confesiones que nos permiten conocer mejor al poeta.

Junto a Régio y Gaspar Simões muchos otros jóvenes escritores de la época participaron, de una manera o de otra, de la actividad de *Presença* entre 1927 y 1940. Sólo citaré a dos que desempeñaron un papel en la vida de Pessoa. De lejos, el más importante es Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), destinatario de la famosa carta del 13 de enero de 1935 sobre la génesis de los heterónimos a la que me he referido en varias ocasiones. Sin duda fue, en vida de Pessoa, su discípulo más «inteligente». Casais Monteiro se alejó enseguida de sus compañeros de *Presença* y, siendo como era un adversario encarnizado del salazarismo, acabó exiliándose en Brasil. Escribió varios libros sobre Pessoa, uno de los cuales se titula *La insincera veracidad* (1954). Su obra poética es una de las más auténticamente modernas de su generación. «El poeta ignora: esta ignorancia es la clave de su más íntimo saber.» Esta sentencia parece un eco de Caeiro. Pero cuando dice de sus versos: «Los corto de la carne que somos», recuerda más bien a Campos.

La vida y la obra de Miguel Torga (1907-1995) exceden con mucho los límites de esta biografía. Es el más célebre de los escritores portugueses del siglo. Torga es el seudónimo de Adolfo Rocha, modesto campesino y niño prodigio que tuvo una juventud aventurera: entre los trece y los dieciocho años vivió emigrado en Brasil. De regreso en Portugal acabó el bachillerato y estudió medicina. Pasó toda su vida en Coimbra, dedicado tanto a su carrera médica como a su carrera literaria, y compuso una obra ingente, que de entrada llama la atención porque fue completamente editada por cuenta de su autor. Lo traté un poco, cuando ya rondaba los sesenta años; y era rudo, celoso de su independencia espiritual

y muy pegado a la tierra y al pueblo portugués. Era muy joven cuando frecuentó el grupo de *Presença* y mantuvo correspondencia con Pessoa, a quien envió sus primeros libros. Una de las respuestas que recibió, en 1930, contiene la cita de un crítico que define el arte moderno como «una representación central nítida en torno a la cual flota todo un nimbo de cosas evocadas», lo cual debe completarse, según Pessoa, con una frase simétrica: el arte moderno es también «una representación central vaga en torno a la cual brillan, muy nítidamente para resaltar lo vago, todas las representaciones secundarias»⁶. No sería posible describir mejor su arte poética, tal como la plasma en sus elegías de *Cancionero*, donde todo son reflejos, ecos, espejismos...

* * *

En el número 5 de *Presença* (4 de junio de 1927) aparece el poema titulado «Marina», que marca el comienzo de una asidua colaboración de Pessoa en la revista de sus jóvenes admiradores. Lleva la fecha de ese día, pero quizá su composición se remonte al período paulista, salvo que el poeta lo haya escrito «a la manera» de sí mismo, algo que solía hacer. Pero en todo caso es importante que eligiera manifestarse así al público de la nueva generación, evocando un sufrimiento siempre discernible.

Me siento mal cuando pienso,
y ya pensar es doloroso,
huérfano de un sueño interrumpido
por la marea descendente...

En el mismo número aparecen asimismo tres odas de Reis que figuran entre las más bellas y significativas y cuyos versos más relevantes ya he citado⁷. Un año después, en el número 10 de la re-

⁶ PP, p. 250.

⁷ O, V, pp. 137-139.

vista, del 15 de marzo de 1928, aparecen de nuevo dos odas de Reis, una elegía ortónima, «Cualquier música»⁸, y un breve y patético poema atribuido enseguida a Campos: «Escrito en un libro abandonado en viaje».

Vengo de tierras de Beja.

Voy al centro de Lisboa.

No traigo nada y no encontraré nada.

Traigo el cansancio anticipado de lo que no encontraré,
y la *saudade* que siento no está ni en el pasado ni en el futuro.

Dejo escrita en este libro la imagen de mi designio muerto:

Fui como hierbas, y no me arrancaron⁹.

En noviembre del mismo año, en el número 16, aparece la elegía «Después de la feria», una de las más bellas de *Cancionero*, que evoca el ridículo destino de los saltimbanquis, figuras del poeta y del artista.

Pajes de un muerto mito,

¡tan líricos y a solas!

En su voz no hay un grito

ni apenas la voz propia

y los ignora el infinito

que a nosotros ignora¹⁰.

Varios poemas de Campos se publican en los números siguientes de *Presença*, en 1929 y 1930: «Gacetilla»¹¹, «Apunte» («Mi alma se ha roto como un cuenco vacío»)¹² y el conmovedor «Aniversario», escrito el 13 de junio de 1929 pero datado, en el manuscrito, el 15 de octubre, fecha del ficticio nacimiento de Campos.

⁸ O, I, p. 91.

⁹ FPA, p. 111.

¹⁰ FPP, p. 56.

¹¹ FPA, p. 123.

¹² *Idem*, p. 129.

En aquel tiempo en que me festejaban por el cumpleaños
yo era feliz y nadie había muerto...

[...]

Otra vez lo veo todo con una claridad que me ciega para lo que hay aquí...

[...]

¡Detén-te, corazón!

No pienses. ¡Deja el pensar en la cabeza!

¡Oh, Dios mío, Dios mío, Dios mío!

Hoy nunca cumplo años.

Duro.

En mí se suman días.

A viejo llegaré cuando lo sea.

Nada más.

¡Qué rabia no haberme traído el pasado robado en el bolsillo!

Aquel tiempo en que me festejaban por el cumpleaños...¹³.

* * *

Gaspar Simões y sus amigos habían proyectado fundar una editorial (como Gide y sus amigos de *NRF* veinte años antes) para publicar las obras de Pessoa. Pero para ello era preciso que el poeta ordenara sus papeles, los agrupara formando «libros» y decidiera cuál sería el primero. Ya en los últimos años de su vida aún lo encontraremos todavía indeciso, cambiando de opinión, trazando un plan de la publicación y después sustituyéndolo por otro. Para hacer esperar a sus jóvenes corresponsales, y quizá también porque juzgaba prioritario tal deber, propone entregarles el manuscrito de *Indicios de oro* de Sá-Carneiro, en posesión de Pessoa desde la muerte del poeta. Finalmente todos acuerdan publicar las obras de Sá-Carneiro en dos volúmenes (y sin prefacio, pues Pessoa apostilla: «la obra debe permanecer tal cual es»). Pero tampoco este proyecto verá la luz en vida de Pessoa, y habrá que esperar a 1937 para que *Presença* organice la primera edición de *Indicios de oro* y una reedición de *Dispersión*.

¹³ FPA, pp. 130-131.

De 1927 a 1930, las relaciones de Pessoa con estos jóvenes son exclusivamente epistolares. No sorprende que no fuera a verlos a Coimbra, pues ya sabemos que desde 1907 y hasta su muerte, es decir, durante más de treinta años, no se mueve de Lisboa. Pero cabe preguntarse por qué ellos no lo visitaron durante esos tres años de correspondencia y colaboración. Finalmente acabaron pidiéndole una cita. Recibió pues a Gaspar Simões y a José Régio «un domingo de junio de 1930» en un café de la Baixa, hoy desaparecido, el Montanha. Según parece, por entonces había dejado de frecuentar A Brasileira. Gaspar Simões ha narrado este «breve encuentro», a la vez extraordinario y decepcionante tanto para él como para Régio. Hay que tener en cuenta que ambos eran unos jóvenes y tímidos provincianos que iban a ver al gran hombre. Régio, según Gaspar Simões, era especialmente susceptible y sombrío. Pessoa, por su parte, aunque doce o quince años mayor que ellos, era tan tímido como ambos, desconfiado y temeroso. Tras la época de relativa gloria de *Orpheu*, había vuelto a caer en cierto olvido, a pesar de sus constantes intervenciones públicas, y debía de preguntarse si esos jóvenes que le rendían admiración eran realmente serios. Sin duda para mantenerse a la defensiva, Pessoa decidió hacer comedia, de modo que fingió ser Álvaro de Campos y se comportó como tal, dando muestra de los excesos de aquel a quien consideraba «el más histéricamente histérico» de toda la «camarilla», según sus propias palabras. Simões y Régio salieron del café anonadados. «Al marcharnos», dice Gaspar Simões, «no sabíamos si habíamos estado realmente con Fernando Pessoa». Régio, molesto, estaba profundamente resentido, sobre todo si tenemos en cuenta que acababa de reconocer a Pessoa como su maestro. «A partir de ese mismo día», afirma Gaspar Simões, «se alejó del poeta de *Orpheu*, hasta el punto de que nunca más quiso volver a verlo y no volvió a escribir ni una sola línea sobre él». En revanche, Pessoa, que a través de la máscara «histórica» del ingeniero Campos había podido percibir la sinceridad de sus jóvenes admiradores, decidió estrechar lazos con uno de ellos, quien nunca eludió su amistad, es decir, el propio Gaspar Simões. Unos días

después, el 28 de junio, le escribe, como si nada hubiera pasado: «Me hubiera gustado conversar más tiempo con usted y José Régio cuando tuve el placer de conocerlos; pero teníamos prisa...»¹⁴. Ninguno tenía prisa, pero sin duda sí premura por poner fin a una situación horriblemente falsa.

* * *

Junto a Gaspar Simões, a Régio, a Casais Monteiro y a Torga, es preciso recordar a otras dos figuras que permanecen asociadas a la memoria de Pessoa. Una es el profesor francés Pierre Hourcade (1908-1983), por entonces lector en la Universidad de Coimbra y vinculado a los poetas de *Presença*. Luego fue nombrado director del Instituto Francés de Lisboa, cargo que desempeñó hasta 1962, fecha en la que yo lo sucedí. Fue el primer extranjero que se interesó por Pessoa. Ya en 1930 publicó un artículo sobre la obra de Pessoa en la revista *Contacts* de París y un estudio titulado «Panorama del modernismo literario en Portugal» en el *Bulletin des études portugaises* editado por el Instituto Francés, en gran parte dedicado a Pessoa. Por entonces ya los había traducido y Pessoa había oído hablar de ellos en 1931, porque el poeta, el 4 de abril de ese año, escribe a Simões y le pide que se los consiga. Dos años más tarde aparecen, en los *Cahiers du Sud* de Marsella, tres poemas de Caeiro, uno de Campos y otro de Pessoa ortónimo, precedidos de una «Breve introducción a Fernando Pessoa». Ambos vuelven a encontrarse en Martinho da Arcada, y parece que las cosas marcharon mucho mejor que entre Pessoa y Régio. Hourcade conservó un recuerdo inolvidable de esas conversaciones con el hombre cuyo nombre sería el primero en dar a conocer al mundo. «Emanaba de él una seducción teñida de gracia bonachona, de malicia y de cortesía, a la que sólo la agilidad de su espíritu confería un brillo un tanto insólito, un tanto febril [...]. De vez en cuando yo

¹⁴ PP, p. 245.

lo veía emerger de un extraño territorio interior, hecho de nada y que yo imaginaba poblado de magos y de navegantes, aunque sabía que lo poblaban máquinas de escribir y cuentas corrientes. Se dejaba caer por allí sin avisar, antes de tiempo o con retraso, nunca a la hora señalada y siempre de improviso, aun cuando hubiéramos concertado la cita mucho antes...»¹⁵.

La otra figura tutelar, que veló celosamente la memoria del maestro hasta el final de su propia vida, aún más corta, es la del poeta Carlos Queiroz (1907-1949), hombre distinguido y compañero simpático, que era sobrino de Ofelia. Fue, sin quererlo, el *deus ex machina* gracias al cual los enamorados, que estuvieron diez años sin verse, volvieron a encontrarse en 1929 para vivir una segunda y aún más breve aventura.

¹⁵ *Fernando Pessoa, poète pluriel*, p. 324.

Nuevas cartas de amor
(1929-1930)

¿Qué recuerdo conservaba Pessoa de Ofelia? Más de una vez, en esos nueve años de separación, la había visto de lejos por la calle; el hecho de que no la abordara puede explicarse por diversas causas. En la primera carta de la segunda serie trata la cuestión con relativa franqueza: «Te presento mis excusas por tres cosas que son una sola y de las que no soy culpable. Tres veces me he cruzado contigo y no te he saludado, porque o no te vi bien o, más bien, porque no te vi a tiempo. Una vez, hace tiempo, ocurrió en la rua do Ouro, de noche; ibas con un muchacho que tomé por tu novio o tu pretendiente, pero no sé si era quien tenía derecho a serlo. Las otras dos ocasiones son más recientes: los dos estábamos en el tranvía que va a Estrella. Una de las dos veces apenas te percibí con el rabillo del ojo y, cuando se tiene la desgracia de usar gafas, el rabillo del ojo no es muy fiable...»¹.

Crespo descubre en varios poemas de 1927, 1928 y 1929 la expresión del lamento por el amor perdido y la vaga espera de un nuevo amor o de un retorno del amor antiguo, con la ansiedad de no perderlo.

¹ PP, p. 128.

El amor, cuando se manifiesta,
no sabe manifestarse.
Sabe mirarla
pero no sabe hablarle.

Cuando se quiere decir lo que se siente
no se sabe qué decir.
Si se habla, parece que se miente,
si se calla, parece que se olvida...

O:

Ella hacía gestos inocentes,
se reía en el fondo de sus ojos.
Pero serpientes invisibles
la hacían pertenecer al mundo...
Sí, eso habría podido ser...

El biógrafo parece deducir que Pessoa estaba dispuesto, conscientemente o no, a un nuevo encuentro, que en cualquier caso presentía. Es posible. De todas maneras, el destino tenía el rostro de Carlos Queiroz, el afable camarada de los poetas de *Presença* y también de su «maestro».

Algunas décadas más tarde, Ofelia, convertida en una dama anciana, hizo un relato de este reencuentro a su sobrina nieta Maria da Graça. «Un día mi sobrino Carlos Queiroz trajo a casa la famosa fotografía de Fernando bebiendo vino en el bar de Abel Pereira da Fonseca (fotografía que había hecho Manuel Martins da Hora). Llevaba una dedicatoria: *Carlos, éste soy yo, en el bar de Abel, es decir cerca del Paraíso terrenal, por otra parte ya perdido, Fernando, 2/9/1929*. Me pareció muy curiosa, desde luego, y le dije a mi sobrino que la quería para mí. Carlos se lo dijo y poco después me envió la misma foto con esta dedicatoria: *Fernando Pessoa, en flagrante delicto (sic)*. Le escribí para darle las gracias y me contestó. Entonces retomamos nuestro *namoro...*»².

² *Lettres à la fiancée*, Rivages, p. 29.

Esta foto, que se hizo «famosa» mucho más tarde, cuando el propio poeta era también célebre, se puede ver en la *Fotobiografía* de Maria José de Lancastre. Inès Oseki-Dépré también la reprodujo en su edición de *Lettres à la fiancée* (*Cartas a la novia*). Pessoa, de perfil, de pie junto al mostrador, con la mano izquierda en el bolsillo y el sombrero puesto, bebe un vaso de vino. Tiene el aspecto que conservará para la posteridad. Es un hombre maduro, que tiene cuarenta y un años pero parece más viejo. Ofelia lo encontró cambiado: «Fernando no era el mismo. No sólo físicamente —había engordado mucho— sino también en su manera de ser. Siempre estaba nervioso, y vivía obsesionado por su obra. A menudo me decía que temía no ser capaz de hacerme feliz por la cantidad de tiempo que debía consagrar a esta obra»³.

La primera carta de Fernando, en respuesta al agradecimiento de Ofelia, es del 11 de septiembre. «Tu carta ha conmovido mi corazón. Francamente no veo que quepa el agradecimiento ante la fotografía de un golfo, aunque ese golfo sea el hermano gemelo que no tengo. Entonces ¿hay lugar en tu recuerdo para una sombra avinada?...» El tono está conseguido. En esta fugaz correspondencia (trece cartas en cinco meses frente a las treinta y seis cartas en nueve meses de la primera serie), se refiere a menudo a Abel (el despacho de bebidas), a lo que hace allí y a Álvaro de Campos, ese muchacho despreciable. Pessoa asume irónicamente, en las cartas a su amada, la decadencia que Campos expresa en un tono más sarcástico. Las bromas, que se multiplican, son más pesadas que antes. En su carta del 18 de septiembre imita el estilo administrativo de los policías y los notarios. El 24 de septiembre la llama «mi avispa» e incluso «mi avispísima avispa». La del día 25 va firmada por el propio Campos, que define a Pessoa como «un miserable individuo»; la carta va dirigida a «La señorita Ofelia». El día 26 Pessoa continúa con el juego, pero habla muy bien del «señor in-

³ *Lettres à la fiancée*, op. cit., p. 31.

geniero Álvaro de Campos [...] ese viejo amigo mío». La carta del día 29 es más seria. En ella explica por qué le gustaría vivir fuera de Lisboa, en Sintra o en Cascais, para tener la calma que precisa en su trabajo de creación poética. «He llegado a una edad en que se está en plena posesión de facultades, en que la inteligencia ha alcanzado su apogeo de fuerza y agilidad. Por ello, ha llegado el momento de poner a punto mi obra literaria, completando algunas cosas, reagrupando otras y escribiendo las que todavía no han sido escritas. Para realizar esta obra, necesito calma y cierto aislamiento. Lamentablemente, no puedo abandonar los despachos en los que trabajo (no puedo evidentemente porque no tengo rentas), pero dedicándoles dos días a la semana [...] tendré cinco para mí [...]. Toda mi vida futura depende de que pueda hacerlo, y hacerlo enseguida. Por lo demás, mi vida gira en torno a mi obra literaria, por buena o mala que sea o pueda ser...» El final de la carta aborda, por primera y última vez, la cuestión del porvenir de su amor. «Te quiero mucho, mucho, de verdad, Ofelia. Aprecio mucho —enormemente— tu naturaleza y tu carácter. Si me caso, será contigo. Queda por averiguar si el matrimonio, el hogar (se le dé este nombre u otro), son cosas que me convienen, a mí, que consagro mi vida al pensamiento...»⁴.

Desde luego, ni se casará ni se irá a vivir al campo. A menudo lo soñó, pero sin ilusión. Soares escribe en su *Libro del desasosiego*: «El campo está allí donde nosotros no estamos. Allí, y sólo allí, se encuentran las verdaderas sombras y los verdaderos árboles»⁵. Y Campos, en un poema titulado «Veraneo», dirá:

La calma de la noche en el veraneo, allá arriba [...]
¡Ah, qué constante sentimiento de opresión!
¡Esto oprime como la dicha!
Qué vida idílica si no fuera la mía...⁶.

⁴ PP, p. 231.

⁵ O, III, p. 228.

⁶ O, IV, p. 283.

La carta del 2 de octubre, firmada por Ibis, está escrita «en el estilo de Abel», es decir en estado de embriaguez. En ella compara a Ofelia con una «bestia feroz». La del día 9 se dirige «al terrible Bebé», y está llena de excusas, de gentilezas y arrepentimientos. «Eres un bombón, una avispa, miel [...] y yo estoy loco, y nadie me quiere, y, por otra parte, por qué me habrían de querer [...] y querría besar tu boca con precisión y glotonería, y devorar los besos que allí tienes ocultos [...] y pedirte perdón [...] y por qué, Ofelia, amas a un golfo, un cerdo, un contrahecho, un tipo con cara de contador de gas [...] y me detengo porque estoy loco, y siempre lo he estado, y es de nacimiento...» En esta misma carta (y en esta misma frase, porque toda la carta es una sola frase) da rienda suelta a su fantasma: le gustaría desvestirla como a una muñeca...⁷. Otra carta lleva la misma fecha, 9 de octubre, y fue escrita, sin duda, horas más tarde en pleno ataque de remordimientos, quizá acentuados por los efectos del alcohol. «Bebé salvaje, discúlpame por fastidiarte. El resorte de ese viejo cacharro que tengo en la cabeza se ha roto, y mi entendimiento, ya inexistente, se ha puesto a hacer tr-tr-r-r-r...» Menciona luego el manicomio y el suicidio en la «Boca del Infierno», en Cascais. La carta termina en pleno delirio.

En los últimos meses, las cartas van espaciándose. La penúltima, muy breve, del 16 de diciembre, va acompañada de una vieja foto de Fernando; y Pessoa compara «las narinas del ibismo de hace cuarenta años» con las actuales. La última, del 11 de enero, escrita en pomposo estilo administrativo y que incluye una alusión a Campos, se completa con un poema delirante que versa sobre los fregaderos, numerados de uno a diez, que recuerda un poco al pastiche de *Los alimentos terrestres* de Gide que realizaran Reboux y Muller. La colección de *Cartas de amor* editada por David Mourão-Ferreira contiene dos epístolas no fechadas, más se-

⁷ PP, p. 236.

rias, pero cuyo contenido y cuya forma no alteran fundamentalmente la extraña impresión que produce esta correspondencia.

Lo que sorprende al leer esta segunda serie de cartas es que, salvo una de las que no están fechadas, Pessoa jamás alude en ellas a sus encuentros con Ofelia, ni antes de tenerlos, para explicar lo que espera de ellos, ni después de que se hayan producido, para expresar lo que le han aportado. Podría afirmarse que todo este tiempo se han estado escribiendo pero sin verse. Sin embargo, sabemos por las memorias de Ofelia que sí se citaban. Pessoa iba incluso a visitarla a su casa, algo que no hacía diez años antes. Iba, según Ofelia, «en calidad de amigo de mi sobrino, con quien se entendía muy bien. Entraba, saludaba tímidamente a quien estuviese y nos quedábamos los tres en el salón charlando. Hablábamos de poesía, de libros y de sus amigos, como Sá-Carneiro y António Botto...»⁸. Pero ¿se citaron realmente como enamorados, o como amantes, a solas, protegidos de miradas y presencias extrañas? Es poco probable. En Pessoa se produce una increíble desproporción entre la intensidad de su deseo y la falta de iniciativa para satisfacerlo. También en el caso de Ofelia descubrimos una barrera, o una censura, propia de una forma de coquetería que proviene quizá del miedo a ese lado casi monstruoso que ella intuía en su gentil enamorado. Él le escribe, el 24 de septiembre: «Puesto que me dices que no quieres verme y que te cuesta querer no querer verme y que desees que te llame por teléfono porque hacerlo permite menos mantener las distancias, entonces, avispa, no eres mía...»⁹.

Otra novedad con respecto a la aventura amorosa de 1920 es el uso del teléfono, que da a su correspondencia un matiz discretamente proustiano. El 14 de septiembre confiesa que cada vez le produce más horror escribir cartas. «Prefiero hablar, porque para

⁸ *Letres à la fiancée, op. cit.*, p. 31.

⁹ *Idem*, p. 114.

hablar hay que estar presente, presentes los dos, salvo en el caso infame del teléfono, en el que las voces no tienen rostro»¹⁰. Parece que nunca pudo hacer conciliar, en la relación amorosa, la exigencia de la mirada, que había hipostasiado en Caeiro, la del tacto, que es la obsesión de Campos, y la del oído, propia de Pessoa orónimo. Como si el espacio sentimental y carnal del amor fuera un laberinto donde sólo podía perderse una y otra vez.

La correspondencia de 1929-1930, contrariamente a la de 1920, acaba como agua de borrajas. En el relato que encabeza las cartas de amor publicadas en 1973, Ofelia evoca sobriamente este final exento de conclusión y las escasas relaciones que mantuvo luego con Fernando durante los cinco años que le quedaban de vida.

«Mucho después de que dejáramos definitivamente de vernos y escribirnos, seguimos enviándonos telegramas de felicitación por nuestros cumpleaños. El último que recibí data de junio de 1935, el año de su muerte.

Un día llamaron a la puerta y la sirvienta me trajo un libro. Era *Mensaje*, con una dedicatoria de Fernando. Cuando pregunté quién lo había traído, comprendí, por la descripción que ella hizo, que era él. Corrí hacia la puerta, pero lamentablemente había desaparecido.

Poco antes de su muerte, mi sobrino Carlos se lo encontró en Martinho da Arcada. Él le preguntó: “¿Cómo está Ofelia”, y, apretándole fuertemente las manos y con los ojos arrasados de lágrimas, añadió: “alma bella, alma bella”¹¹.

¹⁰ *Lettres à la française*, op. cit., p. 109.

¹¹ *Ídem*, p. 32.

Ella tampoco se casó nunca, quizá por fidelidad a su recuerdo. Es lícito suponer que Pessoa fue su único amor, como ella para él.

* * *

En el estudio que sigue a su edición de las cartas de amor (1978), David Mourão-Ferreira atribuye la responsabilidad del fracaso de esta aventura amorosa a la presencia y la intervención constantes de Álvaro de Campos. Llega a sugerir que la pareja Ofelia-Fernando era en realidad un asunto de tres. Esta situación es más evidente en la segunda etapa. La tragedia, para Ofelia, es que debe vérselas con una doble personalidad, cuyo lado luminoso, identificado con Pessoa ortónimo, ama, y cuyo lado sombrío, identificado con Campos, teme y detesta. Y para Pessoa la tragedia es verse desgarrado por un deseo desencarnado, platónico o angelical, como el del Alexander Search de su juventud («No tendríamos sexo, no tendríamos amor»), y un deseo sadomasoquista pedófilo (Ofelia, rondando ya la treintena, bajita y menuda, conserva todavía un lado infantil), parecido al del pirata de «Oda marítima» («el apetito casi palatal... de la matanza inútil de mujeres y niños»). La tragedia —y, sin duda, éste es el meollo de la cuestión— es que Campos, antes un satélite de la consciencia de Pessoa, parece ahora ocupar el centro, como si el ortónimo se hubiera convertido en un heterónimo de su heterónimo.

Ángel Crespo, al preguntarse por las razones del fracaso del único amor de Pessoa, va aún más lejos que Mourão-Ferreira. Cita un antiguo capítulo de *Libro del desasosiego*, titulado «El río de la posesión», en el que toda su experiencia con Ofelia parece ya anunciada. La pareja de amantes no es un trío, es un cuarteto. «Cada uno de nosotros es dos, y cuando dos personas se encuentran, se aproximan y se unen, es muy raro que los cuatro puedan entenderse. El hombre que sueña en el fondo de todo hombre que actúa, y que litiga a menudo con él, ¿cómo no iba a litigar con el hombre que actúa y el hombre que sueña, presentes ambos en

el Otro? Somos fuerzas en la medida en que somos vidas. Cada uno de nosotros embarca en sí mismo y hace escala en los otros. Si nos respetamos lo bastante como para considerarnos interesantes, todo acercamiento es un conflicto. El otro es siempre un obstáculo para quien busca...»¹².

El amor es imposible. También Ofelia, a los ojos de Fernando, es doble: a la vez «alma bella» y «bestia salvaje», «bebé» y «víbora». Sintió, sin ningún género de duda, nostalgia del estado normal del hombre casado, pero enseguida supo que no era para él. En el primer «Lisbon revisited» de 1923 ya escribía:

¿Me querías casado, fútil, cotidiano y tributable?¹³.

Quizá renunció a Ofelia para amarla mejor en sueños, o para amar a su doble irreal. En otro capítulo de *Libro...* dirigido a «Nuestra Señora del Silencio», también escrito bastantes años antes, Soares describía su amor ideal: «Mi horror por las mujeres reales, provistas de sexo, es la ruta que me ha llevado hasta ti. A las mujeres terrenales, obligadas a soportar el peso basculante de un hombre, ¿cómo es posible amarlas sin que el amor se mancille enseguida con la visión anticipada del placer al servicio del sexo? ¿Cómo respetar a la esposa sin estar obligado a verla como una mujer en distintas posiciones del coito?...»¹⁴. Y Pessoa, llevado por su idealismo absoluto, llega a lamentar este origen carnal, «vulvar», de su «alma».

Independientemente de la ternura que sintió por la muchacha que amó, se comprende que, estando como estaba tan desgarrado entre el deseo más bestial y la adoración etérea, haya juzgado des-

¹² O, III, p. 142.

¹³ FPA, p. 96.

¹⁴ O, III, p. 138.

pués ridículo ese vano intercambio de correspondencia. Uno de los últimos poemas de Campos, antes de la muerte de Pessoa, que hoy se ha convertido en uno de los más célebres, parece un ajuste de cuentas entre el poeta y el enamorado romántico que había sido:

Todas las cartas de amor son
ridículas.

No serían cartas de amor si no fueran
ridículas.

En mis tiempos también escribí cartas de amor
como las demás,
ridículas.

Cuando hay amor, las cartas de amor
tienen que ser
ridículas.

Y es que, en fin,
sólo las criaturas que no han escrito jamás
cartas de amor
son las que son
ridículas.

Quién volviera a aquel tiempo en que escribí,
sin darme cuenta,
cartas de amor
ridículas.

La verdad es que hoy
mis recuerdos de aquellas cartas de amor
son los que son
ridículos.

(Todas las palabras esdrújulas,
como los sentimientos esdrújulos,

son naturalmente
ridículas)¹⁵.

En el fondo, las cartas de amor son ridículas porque son sinceras o creen serlo. Lo que le falta al enamorado para ser un verdadero escritor es ser un fingidor. El amor y la poesía no viven en el mismo espacio ni en el mismo tiempo. Pessoa eligió: no el amor, sino la poesía.

¹⁵ FPA, pp. 155-156.

«*Todo está oculto*»
(1930-1933)

Los meses que siguen a la interrupción de la correspondencia con Ofelia son lúgubres, como si el poeta, desequilibrado por este nuevo fracaso, no encontrara ya referencias para seguir viviendo, actuando, creando. Los escasos poemas de comienzos de 1930 son lamentos: «En cualquier parte me siento mal por no ser nada [...]. Más triste que lo que ocurre / es lo que nunca ha ocurrido [...]. La vida es todo lo perdido...». Pero a finales de la primavera todo cambia. El 14 de junio escribe una elegía sin título marcada por la repetición de la pregunta: «¿Cuánto tiempo hace?». ¿Cuánto tiempo hace que ya no «canta», que ya no «siente», que «se encierra bajo llave dentro de sí mismo», etc.? Empieza entonces un período de extraordinaria actividad creadora, sólo comparable al de 1914-1916, y que finalizará poco antes de su muerte. Si leemos estos textos siguiendo el orden cronológico aproximado de su composición, en la medida en que están fechados, asistimos simultáneamente a un proceso de degradación de sus facultades, de su salud y de su voluntad, del cual dan testimonio los poemas de Campos, algunas escenas de *Fausto* y ciertos fragmentos de *Libro del desasosiego*, y a un maravilloso despertar de su genio poético, que nunca fue tan desbordante y poderoso, y que también se percibe en los textos que describen su decadencia, como los últimos poemas de Campos, traca final de ese fuego artificial en que las luces de la

vida se pierden en la noche. Cabe señalar que los poemas y los textos en prosa de todo tipo que compuso en estos últimos años constituyen más de la mitad de su producción total, y entre éstos se incluyen algunas de sus obras más significativas.

Dos eventos de diferente naturaleza marcan las etapas de este último recorrido. Uno, en el otoño de 1930, es el encuentro con el «mago» inglés Aleister Crowley, que introduce a su amigo portugués, durante un tiempo, en la práctica de lo que denominará «la magia de la transgresión». El otro es un acontecimiento puramente interno, una especie de sésimo espiritual, cuya existencia sólo puede inferirse a partir de sus textos. Pero Dalila Pereira da Costa, que estudió el pensamiento religioso de Pessoa, cree poder datarlo con precisión. Esta «aventura espiritual», si bien no se produce «en el tiempo del mundo empírico», sino en el del «alma», que es, por definición, intemporal, se sitúa, no obstante, «en la cronología de su vida física». Según Pereira da Costa es posible seguir la evolución de esta «crisis» leyendo sus poemas. Se inicia el uno de agosto de 1931 con una «decisiva toma de consciencia» en la que vemos al poeta «suspender» su ser para «nacer de nuevo». Y esta metamorfosis o conversión esperada culmina entre la primavera y el otoño de 1932, jalonada por algunos de los principales poemas «iniciáticos» a los que volveremos más tarde.

Podría decirse, para resumir este proceso, y simplificando mucho, que Pessoa, en un primer momento, se vio tentado a buscar solución a su problema de ser recurriendo a los poderes de su espíritu individual, y luego, en la segunda fase, descubrió que la única «vía» posible era perderse en el Espíritu universal. Las cosas son, en realidad, mucho más complejas, en primer lugar porque el poeta «multiplicado» afronta varias «aventuras» espirituales diferentes, dependiendo de su vena elegíaca, ocultista, dramática o de cronista de la vida cotidiana; y también porque en su vida nada se consolida, y a los avances pueden sucederles constantemente los

retrocesos. El sentimiento del estado de gracia no está nunca muy alejado de la consciencia de la condenación.

En una vida tan pobre en acontecimientos externos, el encuentro con Crowley es un alivio para el biógrafo. El tal Aleister Crowley es uno de los hombres más extraordinarios del siglo XX. El poeta de *Fausto*, el cantor del «superhombre» (en *Ultimátum*) o el narrador de *La hora del diablo* pudo verse tentado a reconocer en él a su semejante y a su contrario. Pudo reconocer en él, como en un espejo mágico, su propia parte luciferina (¿o satánica?, ésa es la cuestión), tan pronto asumida como negada.

Edward Alexander Crowley (1875-1947), apodado Allick en su infancia, adoptó el nombre de Aleister a los veinte años, cuando optó por la libertad total, haciendo suya la divisa de «san Rabelais», como más tarde lo llamará en una célebre conferencia: «La única ley es: *haz lo que quieras*. Porque cada hombre es una estrella. Pero la mayoría no lo sabe. Los reticentes más duros son también bastardos del cristianismo. El único que osó decir *Soy Dios* murió loco, acunado por su querida mamá provista de un crucifijo. Se llamaba Friedrich Nietzsche. Los demás, los humanoides de nuestro siglo XX, reemplazaron a Cristo por Mammón, y las fiestas, por las guerras mundiales [...]. Tras el reino de lo humano, demasiado humano, la dictadura de lo infrahumano...»¹. Dirá que la denominación de «ser humano» es para él una injuria. A los quince años, tras la muerte de su padre, se rebeló contra su gazmoño entorno burgués acostándose con la criada en la cama de su madre, mientras ésta estaba en la iglesia. Ya siendo niño, según revela su biógrafo, hizo varios intentos infructuosos de atraerse la iras del cielo: recitar sus oraciones al revés («y líbranos del bien...»), escupir en la pila de agua bendita, torturar moscas, etc. En la madurez se hará llamar «la Bestia» o «666», en clara alusión

¹ Arnold Waldstein, *Crowley, Culture, Art, Loisirs*, p. 13.

al Apocalipsis: «Le fue dado animar a la estatua de la Bestia, hasta el punto de hacerla hablar, de suerte que hiciese morir a todos los que no adorasen la estatua de la Bestia e hizo que todos, pequeños y grandes, ricos y pobres, libres y esclavos, recibieran una marca en la mano derecha o en la frente, de forma que ninguno pueda comprar o vender si no ha sido marcado con el nombre de la Bestia o con el número de su nombre. Aquí la sabiduría. El que tenga inteligencia, calcule el número de la Bestia, un número de hombre. Su número es 666»². Ante Pessoa y ante personas se presentará como «maestro Terión», que es su «nombre supremo» como mago.

Crowley tuvo su momento de gloria, en vida y después de muerto, en una época en la que Pessoa era aún desconocido. Su biógrafo francés, Arnold Waldstein, parece, en 1975, ignorar su episodio lisboeta, al igual que Francis King y Susan Roberts. No estoy seguro de que la película de Guy Green *El mago* (ése es el título original, «estúpidamente» traducido en Francia, dice Waldstein, por *Jeux pervers*: «juegos perversos») haga alusión a él. No la he visto, pero supongo que el actor que interpreta el papel de Crowley, Anthony Quinn, al menos proporcionaba una idea correcta de su aspecto exterior, a pesar de que, según se dice, tenía una sorprendente facilidad para cambiar de rasgos y parecer un dios griego, un buda, un sacerdote egipcio, un perfecto burgués británico... o una bestia. Por otra parte, él mismo solía decir que en su caso también el disfraz era una operación mágica.

Tuvo tres pasiones: el alpinismo (escaló altas cumbres de México y el Himalaya), el ajedrez (se le consideraba un campeón) y las ciencias ocultas. Su vocación ocultista parece haberse despertado tras la lectura del *Tratado de magia superior* de Elifas Levi, que más tarde, ya convertido en «maestro», despreciará. Tiempo des-

² Apocalipsis, XIII, 15-18.

pués, un amigo le presentó al fundador de la Golden Dawn («el alba de oro»), Mac Gregor Mathers, a quien también repudiará y con el cual se enfrentará. Golden Dawn es una sociedad vinculada a la tradición rosacruz. Sus maestros ocultos, aparte de Mathers, eran, según se decía, sabios tibetanos que sólo conocía Helena Blavatsky, la fundadora de la teosofía. En 1898, a los veintitrés años, Crowley fue admitido como neófito en el «orden externo» de la sociedad. Superó rápidamente las siguientes etapas y a finales de 1899 fue iniciado como *adeptus minor* del segundo orden, mucho más secreto que el primero. Durante el rito de iniciación le fue revelada su vida anterior, y supo que era la reencarnación de Edward Kelly, compañero, asistente y médium de John Dee, el astrólogo y alquimista de la reina Isabel I de Inglaterra en el siglo XVI.

Cree reconocer en la hermana de uno de sus amigos, Rose Kelly, una representación de la «mujer escarlata» del Apocalipsis. «Y vi una Mujer, sentada sobre una Bestia escarlata, de piedras preciosas y de perlas [...]. Sobre su frente, un nombre escrito —un misterio—: *Babilonia la Grande, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra*. Y vi a la Mujer emborracharse de la sangre de los santos y de los mártires de Jesús...»³. Se casó con ella, la convirtió en su asistente y su médium, pero este exceso de «intensidad» la destruyó; se volvió alcohólica y murió en un manicomio. Él tendrá más «mujeres escarlatas»: Leila Waddell, la bella violinista; Mary, la bailarina, alumna de Isadora Duncan; Alma Hirsid y su hermana Leah; sin contar a innumerables prostitutas, cuya profesión quiso resacralizar. Mientras tanto, instituyó una «Iglesia celta», fue iniciado en el tantrismo en la India, recibió enseñanzas de un caíd en El Cairo y estudió sufismo en Oriente Medio y budismo en China. En 1920, siguiendo el modelo de Rabelais, al que consideraba un alquimista gnóstico, fundó una «abadía de Telega» en Cefalú (Sicilia). Pero fue un fracaso que marcó el co-

³ Apocalipsis, XVII, 3-6.

mienzo de sus problemas. Fue expulsado de Italia por orden de Mussolini. Volvió a Inglaterra, donde se le presentaron nuevas dificultades. Ya había sido objeto de airadas críticas en su país, donde perdió un proceso y fue duramente atacado por la prensa. Se le llegó a acusar de «canibalismo ritual». No estaba nada contento con el retrato que Somerset Maugham había hecho de él en su novela *El mago*. A finales de los años veinte, su situación se hace insostenible. Se descubre que es un nacionalista irlandés, vinculado al Sinn Fein, y sobre todo que durante la guerra, en los Estados Unidos, donde vivía entonces, espiaba para los alemanes. Se defendió alegando que era un agente doble y que trabajaba en realidad para el Servicio de Inteligencia, lo que quizá fuera verdad. En 1929, cuando se había instalado en Fontainebleau, fue expulsado de Francia. Ese año publicó su libro más importante, en un principio llamado *El espíritu de la soledad* y subtítulo *Una autohagiografía*, rebautizado luego más trivialmente como *Confesiones*.

Como vemos, es un hombre acorralado el que en agosto de 1930 va a encontrarse con Pessoa en Lisboa. Ha dilapidado su fortuna, y pronto se verá obligado, según cuenta su biógrafo, a ganarse la vida redactando horóscopos y vendiendo por correspondencia «píldoras de elixir de la vida confeccionadas con su propio licor seminal». Ya no se siente en casa en ninguna parte. A comienzos de 1930 es invitado por la Sociedad de Poesía de la Universidad de Oxford a dar una conferencia sobre Gilles de Rais, pero fue detenido en la estación por la policía, quien lo envió de vuelta en el tren. Su salud se había debilitado por falta de reposo, el exceso de alcohol, drogas y sexo. Es lícito suponer, a la luz de los hechos que examinaremos enseguida, que buscaba una salida. Imaginó una manera de desaparecer, y escogió a Pessoa para que lo ayudara en esta nueva operación de magia que constituirá su evasión. Pero todo esto no es más que una hipótesis.

Pessoa conoce la obra del «maestro Terión» y está al corriente de sus actividades. Leyó sus *Confesiones*, que se vendían por sus-

cripción. El autor reproducía enellas su propio horóscopo, «elaborado a la antigua usanza: cuatro planetas, entre ellos el Sol, se encuentran en Libra, y el ascendente está en Leo». Waldstein, que también lo comenta, observa la «oposición Saturno-Urano, signo de crueldad», y que «la Luna en Piscis, en la casa novena, acentúa la vocación espiritual del personaje». Pessoa detectó un error en la hora de nacimiento y le escribió a la dirección de su editor (Mandrake Press de Londres) para comunicárselo. La ciencia astrológica de Pessoa y todos sus comentarios le maravillaron de tal modo que le contestó inmediatamente. De golpe parece haber reconocido en él a otro «maestro», casi a un igual. Poco después, la relación se fue haciendo más estrecha. Pero lo mejor es dar la palabra a Pessoa: «Cuando, a fines de diciembre (1929), recibí el segundo volumen, envié a Crowley tres folletos con versos míos en inglés que había publicado mucho antes». Se trata de los librillos editados en 1921, que contenían básicamente los poemas eróticos *Antínoo* y *Epitalamio*. «En su agradecimiento, Crowley me hizo el honor de anunciar que deseaba conocerme y que aprovecharía el primer viaje que le fuera propicio de cuantos realizaba para venir a hablar conmigo. Así lo hizo. Obligado a marcharse de Inglaterra por razones de salud, eligió Portugal —más concretamente la Costa do Sol— como lugar de descanso. El 29 de agosto (1930) recibí un telegrama que me anunciaba su llegada en el *Alcántara* y me pedía que lo fuese a buscar. El vapor, retenido en Vigo por la niebla, llegó el 2 de septiembre en lugar de hacerlo el día 1. Fui a esperar a Crowley y lo encontré según lo previsto»⁴.

Gaspar Simões cuenta la escena que se desarrolla al amanecer. «En el muelle, Fernando Pessoa, transido y tímido, ve avanzar hacia él a un hombre alto, corpulento, envuelto en una capa negra, cuyos ojos, a la vez maliciosos y satánicos, le lanzan una mirada de reproche. Exclama: “¡Qué idea la de enviarme la niebla hasta allá

⁴ OC, 1, p. 413.

arriba para recibirme!» (según la leyenda, don Sebastián regresará en una mañana de niebla por la desembocadura del Tajo).

Crowley no vino solo. Su amante o «concubina» (había institucionalizado esta costumbre en la abadía Telema), o quizá su nueva «mujer escarlata», lo acompaña: es una joven alemana llamada Hanni Larissa Jaeger. «Se alojaron los dos en el hotel Europa, desde donde partieron a la mañana siguiente para Estoril, al Hotel de París. Sólo los vi (juntos) dos veces desde que llegaron, una vez en Estoril, el día 7, y otra en Lisboa, el día 9.»

El 25 de septiembre el periodista Ferreira Gomes, que es, casualmente, amigo de Pessoa, encuentra, en la «Boca del Infierno», una pitillera bajo la cual se esconde una carta con el membrete del hotel Europa, escrita en inglés y firmada con un nombre chino: «No puedo vivir sin ti. La otra *Boca do Infierno* [sic] va a engullirme, pero no será tan cálida como la tuya. Hisos Tu Li Yu». Ferreira Gomes alerta a la policía e inicia, según cuenta, su propia investigación. Los periódicos de Lisboa, pero también los de París y Londres, anuncian la desaparición de Crowley. La Boca del Infierno (Boca do Inferno) es un agujero en las rocas, cerca de Cascais, donde, según dicen las guías, «el océano se precipita mugiendo». Enseguida corre el rumor de que el mago se ha arrojado al mar, de que se ha suicidado por amor a Hanni. Pero también circula la hipótesis de que ha podido ser empujado, y se atribuye el crimen a un agente secreto e incluso a un agente del Vaticano... Scotland Yard envía inspectores a Lisboa para abrir una investigación.

Desde el principio, Pessoa, el único que conocía al desaparecido, fue interrogado por la policía y la prensa en calidad de testigo. José Blanco reproduce el texto de sus declaraciones, bastante fantasiosas, en su volumen de prosas. El poeta portugués organizó este montaje (que recuerda a los de *Los compañeros*, de Jules Romains) a petición de su cofrade inglés, que quería atemorizar a «miss Jaeger», según sostiene, pero, en mi opinión, lo hizo para

burlarse de sus enemigos: policías, espías, magos de la competencia y acreedores. Todo el episodio está impregnado de ese humor típicamente pessoano, que su lado extremadamente serio nos impide a menudo captar. Hanni (que finalmente resultó ser estadounidense) se había marchado de Lisboa el 20 de septiembre en el *Werra* con destino a Alemania. El propio Crowley atravesó la frontera el día 23 y, cruzando España, llegó asimismo a Alemania, sin duda para encontrarse con su amante⁵. Más tarde regresará a Inglaterra y se instalará en Hastings, donde pasará el resto de sus días. Sobrevivirá doce años a Pessoa. Su albacea testamentario y principal biógrafo, John Symonds, lo vio por primera vez en 1945, en la vieja casa donde vivía retirado. Tenía setenta años. En una foto de esa época resulta irreconocible. Ha adelgazado visiblemente, y ya no lleva el cráneo rapado, sino que está medio calvo; tiene bigotes y perilla blancos, y viste un traje de *tweed* y corbata. Fuma en pipa y sigue drogándose. «Lo que más llamaba la atención en ese rostro era la dolorosa expresión de la mirada, la de alguien que había estado en el infierno.» Parecía extenuado y hablaba con una voz nasal que no parecía la suya. «Cuando se expresaba, se diría que otra voz hablaba detrás de él o que era ventrilocuo: una marioneta, una sombra que fumaba en pipa...» Y al cabo del rato «el visitante percibía, tras la apariencia física del señor del lugar, a *alguien más*, lo que le hizo sentir frío en la espalda [...]. Por un instante, Symonds creyó que se trataba de un doble, e incluso de un maniquí [...]. El *verdadero* Crowley debía de estar en el primer piso, muerto de risa y consultando el tarot»⁶.

Éste es el hombre que pasó por la vida de Pessoa en el otoño de 1930 y dejó un rastro cuya importancia conviene determinar. «Miss Jaeger» dejó a Crowley el 17 de septiembre. Él volvió a Lisboa el 18 y se quedó hasta el 23, «salvo el domingo 21, día en que

⁵ OC, 1, p. 417.

⁶ Crowley, *op. cit.*, p. 258.

fue a Sintra a jugar al ajedrez [...]. Se despidió de mí a las diez y media del 23, en la puerta del café Arcada, en el Terreiro do Paço». Por tanto los dos amigos pudieron encontrarse esos días en el hotel Europa o en el café. Más allá de la anécdota, del «montaje» preparado en común, que los convirtió en cómplices, lo que importa es lo que pudieron decirse en esos cinco días. De eso no sabemos nada. Todo cuanto puede hacerse es rastrear la influencia de Crowley en los escritos posteriores de Pessoa.

El 16 de octubre Pessoa envía a Gaspar Simões el poema «El último sortilegio», escrito el día anterior y que aparece en el número de diciembre de *Presença*. Y el 6 de diciembre le escribe: «Dado que interesó tanto “El último sortilegio”, mando, a título de simple curiosidad, mi traducción del inglés de un auténtico poema mágico, el “Himno a Pan”, que sirve de prefacio al tratado de magia del maestro Terión...»⁷. La obra de Crowley no puede compararse con la de Pessoa. Uno es un practicante de la «magia» que se expresa en verso para dar de su ciencia una idea simbólica; el otro es un poeta para quien la evocación de las prácticas mágicas tiene una significación ante todo poética. El «Himno» es una suerte de letanía de exclamaciones y plegarias:

¡Diablo o dios, ven a mí, a mí!
¡Mi hombre y mi cuidado!
¡Ven con la trompeta estridente...
ven con un redoble de tambor...
con la flauta, ven! [...]
¿No estoy preparado? [...]
Ven, vacía
está mi carne, fría
por el deseo solitario del demonio.
Corta con la espada este vínculo doloroso,
¡oh Creador de Todo, Destructor de Todo!

⁷ PP, p. 261.

¡Dame la señal del Ojo abierto [...]
y la palabra de la Locura y del Secreto,
oh Pan, Io, Pan!...

Parece que a Gaspar Simões no le entusiasmó este fragmento y dudó en publicarlo. Pessoa insiste el 4 de enero de 1931, y después el 5 de octubre. «Crowley, que después de su suicidio se marchó a Alemania, me escribió hace unos días preguntándome dónde estaba la traducción y si se había publicado. Le escribí hace meses diciéndole que pronto aparecería en *Presença*, y usted me ha puesto en una situación embarazosa. ¡Por favor, no me haga quedar mal con un mago! Pero, sinceramente, si tiene razones para no publicarlo, dígamelo con toda franqueza»⁸. El «Himno» saldrá por fin en el siguiente número de *Presença*.

El tono de la carta demuestra que Pessoa no era incauto. Nunca consideró a Crowley un gran poeta, ni siquiera, tal vez, un auténtico «maestro». Pero parece que aprendió de él una serie de hechos, ideas, referencias, fórmulas, quizá secretos, que contribuyeron a encauzarlo por un sendero que a partir de ese momento seguiría.

«El último sortilegio» es la confesión en forma de encantamiento de una maga que renuncia a su arte para renacer con otra apariencia y con otra vocación. En este aspecto, este poema es una prolongación de «Abdicación», de 1913, y un anticipo de los grandes textos en verso y prosa sobre la iniciación que datan de los años 1932-1933. Es, dice Pessoa, «una interpretación dramática de la magia de transgresión»⁹. El primer paso en el sendero escogido por el poeta en busca de la verdad oculta es esta *tabula rosa* o esta *metanoia*: hay que despojarse de uno mismo para devenir su propio ser original y universal.

⁸ PP, p. 268.

⁹ *Ídem*, p. 252.

Conviértame la postrera magia mía
en estatua de mí en un cuerpo vivo.
Muera quien soy, mas quien me hice y había,
anónima presencia que se besa,
carne de mi abstracto amor cautivo,
sea la muerte de mí en que yo revivo;
y tal cual fui, no siendo nada, sea¹⁰.

Cuando escribió estos versos, hacía al menos veinte años que persistía en la misma «búsqueda». Cual Perceval lusitano, marcha a la aventura hacia ese lejano resplandor entrevisto en el horizonte del tiempo, que es el de la Tradición. Como Fausto, ha estudiado filosofía, teología, astrología y alquimia, pero sabe que «todo es símbolo y analogía», que «todo trasciende a todo» y que la «verdad» no puede aprehenderse.

Gorgias, antiguo Gorgias ¿no decías
que si alguien pudiera entender un día,
pudiera alcanzar la verdad, no podría
jamás comunicarla? [...]

Acojo en mí
la Verdad percibida y comprendida
pero encerrada en sí misma, de suerte
que no puedo pensarla...¹¹.

Podemos suponer que el encuentro con Crowley, a la vez cristiano gnóstico, creyente ecuménico, astrólogo, alquimista, iniciado en los misterios de la Rosacruz, de los templarios y de la masonería, desbloqueó la consciencia de Pessoa, sumida en sus contradicciones. En todo caso, durante los años que siguieron al paso de Crowley por la vida de Pessoa se desarrolla, en este universo de la prisión mental y el laberinto, el tema de la «puerta abierta». En ese momento, los elementos dispersos de su pensamiento religioso

¹⁰ FPP, p. 59.

¹¹ O, VI, p. 61.

terminan de organizarse, no formando un sistema sino más bien, como dice Eduardo Lourenço, configurado un gran mito, simétrico al que fue, tras la iluminación del «día triunfal», el mito pagano, centrado en Caeiro. A la imposibilidad que tiene el poeta pagano de aceptar «la positividad del misterio, que convierte a la existencia en un teatro de sombras», responde el poeta esotérico con el rechazo de «la pura positividad sin misterio del universo, que deja en la sombra la realidad de nuestra inquietud»¹². ¿Le inspira, como sostienen Dalila Pereira da Costa y António Quadros, una auténtica fe religiosa, o bien su adhesión a las verdades de las que se hace eco es también «fingida», y debemos considerarlo otro heterónimo que no dice su nombre y cuya obra actualiza lo que en Pessoa ortónimo (el de *Fausto* y *Cancionero*) era mera virtualidad? El estudio de todo este aspecto de su vida, su pensamiento y su obra es todavía demasiado reciente y parcial como para juzgar la sinceridad de su compromiso.

António Quadros fue el primero que separó, en su edición de las obras de Pessoa (1986), «la poesía ortónima simbólica y metafísica (los «poemas *a divinis*») de «la poesía ortónima lírica» (la de *Cancionero*). Ni Pessoa ni sus primeros editores distinguían los poemas hoy llamados «ocultistas» de las otras elegías. Esta mezcla es comprensible: después de todo, las elegías profanas y los poemas sacros comparten la expresión del mismo sentimiento dominante: el del misterio del Ser. La diferencia radica en el tratamiento de los símbolos. Al vago simbolismo del poeta lírico se opone, en el poeta ocultista, toda una *simbología*. Para uno, el mundo está lleno de signos que no conducen a nada: ecos, reflejos, espejismos. Para el otro, es teóricamente descifrable. Es posible descubrir la clave. Sus poemas, en vez de constituir el diario de su errancia espiritual por un laberinto mental, son el relato simbólico de su «encauzamiento» hacia una «verdad» situada en el punto de fuga de la consciencia.

¹² PEA, p. 171.

A las decenas de poemas esotéricos u ocultistas, a las notas y fragmentos en prosa sobre ciencias ocultas ya conocidos (entre ellos el prefacio al libro de Eliezer Kamenezsky *El alma errante*, aparecido en 1932) se añaden, en los últimos diez años, los textos, desgraciadamente inacabados y llenos de lagunas, de cuatro ensayos o tratados, *Subsuelo*, *Atrium*, *El camino de la serpiente* y (en inglés) *Ensayo sobre la iniciación*. Son el resultado de las investigaciones de Yvette K. Centeno, actualmente la mejor conocedora de toda esta parte de la obra pessoana. La revelación de estos ensayos nos ha ayudado mucho a penetrar en la imaginación espiritual, si cabe decirlo así, del poeta.

Él mismo definió la Tradición en la que se inscribe y la situó en la historia de las religiones occidentales: es la corriente subterránea que, desde la Antigüedad, ha redoblado, para una minoría de elegidos, las enseñanzas de las iglesias oficiales, destinadas a la masa del pueblo. «Podemos observar, a la sombra del cristismo oficial y de sus numerosos misticismos y ascetismos, una corriente que emerge episódicamente y que data de la Gnosis (es decir, de la reunión de la Cábala judía con el neoplatonismo), corriente que tan pronto se manifiesta a través de los caballeros de la Orden de Malta, y después de los templarios, como desaparece de la vista, reaparece con los rosacruces para acabar emergiendo plenamente en el seno de la masonería...»¹³.

A partir del corpus que constituyen los poemas ocultistas y los ensayos en prosa sobre ocultismo, podemos intentar penetrar en la naturaleza original de su vida espiritual. Para simplificar, distinguiremos un cuerpo de doctrina (el equivalente de un dogma: un credo), un conjunto de prácticas rituales (una liturgia) y un sistema de relaciones entre quienes participan de ellas (una iglesia, con su clero y su jerarquía).

¹³ O, VII, p. 351.

A pesar de que en veinte años de reflexiones, de lecturas y de conocimientos Pessoa evolucionó, fue siempre fiel, en lo esencial, a la teología negativa de «Más allá de Dios» y del monólogo de Lucifer en *Fausto*. Un poco después de la época de *Orpheu* le había encargado a un nuevo heterónimo, Rafael Baldaya, astrólogo, la exposición de los prolegómenos de dicha teología en un *Tratado de la negación*, del que sólo se conoce una especie de resumen en once puntos. «El Único, o sea Dios, el Dios creador de las cosas, es sólo una manifestación, una ilusión [...]. El Ser es fundamentalmente Ilusión y Falsedad. Dios es la mentira suprema [...]. Todos los mundos cuya existencia afirman los teósofos existen realmente, pero están dentro de la Ilusión que, si existe, es la Realidad. Dios existe como efecto producido por sí mismo; pero Dios *se equivoca*. Del mismo modo que cada uno de nosotros cree existir y, para Dios, no existe sino como una parte de Él, y esto, en el absoluto, es no existir, así Dios cree existir y no existe. El ser en sí no es más que el No Ser, la afirmación mortal de la Vida»¹⁴. Recordemos los últimos versos de «El rey de las fallas» en *The Mad Fiddler*:

Todo no es más que un abismo en su ser,
el cofre sin tapadera que contiene el no tesoro, el no ser.
Todos piensan que es Dios, salvo Él¹⁵.

El gnóstico en estado salvaje que así se expresaba se convirtió, en 1930, en un adepto, cuya doctrina, si no más coherente, está al menos más cargada de sentido. La teología negativa adquiere su más perfecta expresión en el primero de los tres sonetos «Ante la tumba de Christian Rosenkreutz»:

Quando, despiertos del sueño de la vida,
sepamos lo que somos, qué fue aquella

¹⁴ O, VII, p. 345.

¹⁵ O, VIII, p. 199.

caída hasta el Cuerpo, aquel descenso
a la Noche que nos obstruye el Alma,

¿conoceremos por fin toda esta oculta
verdad de cuanto hay o cuanto fluye?
No: no aun del Alma Libre es conocida,
ni Dios creador nuestro en sí la tiene.

Es Dios el Hombre de otro Dios más grande:
Adán supremo en que también hubo Caída,
así también, Creador nuestro, es Ser Creado,

y en Él así también la Verdad ha muerto.
Más allá del Abismo Su Espíritu la veda
y no la hay en este Mundo, que es Su Cuerpo¹⁶.

Otros textos, en verso y en prosa, concretan esta intuición central, la que expresa el último terceto: el universo visible es el «cuerpo» de Dios, pero su cuerpo muerto, lo que ha dejado de Él al retirarse del mundo. «La creación no es una emanación, sino una *limitación*, una negación de Dios por sí mismo. Sería más justo decir que el universo es la negación de Dios o la muerte de Dios»¹⁷. El Verbo, dice un poema, es el Dios original, «el Dios anterior a la muerte, que lo transformó en mundo»¹⁸. Por otra parte, el espíritu que niega a Dios afirmándolo va todavía más lejos, hasta el extremo: «Dios es el cadáver de sí mismo»¹⁹.

Pessoa apenas conserva el rastro de la fe de su infancia. Del Nuevo Testamento sólo retiene las dos obras de san Juan, el cuarto Evangelio y el Apocalipsis. De la humanidad de Cristo no queda nada. Los evangelios sinópticos son «rituales dramáticos que no

¹⁶ FPP, p. 66.

¹⁷ O, VII, p. 353.

¹⁸ O, II, p. 45.

¹⁹ O, VII, p. 405.

tienen nada que ver con ninguna realidad histórica»²⁰. Para los ocultistas, «Jesucristo es a la vez un adepto, como Buda, un iniciado cualquiera, y el hijo de Dios o Logos, y como tal está por encima de todos los adeptos...». En el límite, su persona se escinde en dos: un personaje histórico llamado Ieschu, que vivió «cien años antes de la época supuestamente cristiana», y el Cristo propiamente dicho, «que sólo estuvo en este mundo revestido con la forma del Dios que lo había creado, del que era sustancia y al cual pertenecía»²¹. Lo que el Jesús de su perdida infancia había llegado a ser para el adepto Pessoa, es decir, todo lo contrario del pequeño dios jovial, compañero de Alberto Caeiro, se expresa, de nuevo, perfectamente en un poema.

Sueño sin fin ni fondo.
Duermo, frustrado e infértil.
Dios duerme, y ahí esta el mundo.

Pero si yo también duermo
con un sueño como el suyo,
quizá sueñe con el Bien,

el Bien del Mal que es mi vida.
A aquel sueño que entreveo
en mí lo llamo Cristo.

Ahora su ser está ausente:
surge lo que tiene de presente
en la ausencia, eternamente²².

«Soñar» el Bien del Mal, la Presencia en la Ausencia... éste es, pues, el objeto de la Búsqueda. Si es negativo, el ritual de su aproximación también será negativo. «Aun cuando quisiéramos revelar

²⁰ O, VII, p. 369.

²¹ *Ídem*, p. 354.

²² O, II, p. 47.

claramente lo oculto, no podríamos conseguirlo, porque no habría palabras para decirlo.» Lo que por naturaleza está oculto sólo puede comunicarse por medio de ritos y símbolos, «que atañen a la inteligencia analógica y no a la inteligencia discursiva o racional». Hay toda una liturgia de los signos que complementa a la de la palabra. «El símbolo es el lenguaje natural de las verdades superiores a nuestra inteligencia, y la palabra es el lenguaje natural de las que capta nuestra inteligencia, porque ésta existe para captarlas»²³.

La esencia de los símbolos y los rituales es su carácter secreto. Se trata de iluminar ese punto ciego de la consciencia que es «la Palabra perdida». El ocultismo es una estrategia del conocimiento que cortocircuita todas las formas de discurso e intenta captar la verdad por sorpresa, por así decirlo, porque, como dice Umberto Eco a propósito de la gnosis del siglo II, «ninguna hipótesis acerca de los símbolos y los enigmas obtiene jamás la verdad última sino que desplaza el secreto a otra parte»²⁴. Por ello una de las representaciones de la Búsqueda es la serpiente, que esquivo todos los obstáculos de la razón y engloba las contradicciones. Uno de los más bellos fragmentos recuperados por Yvette Centeno es este elogio de la sabiduría de la serpiente, en el que advierto la última profesión de fe de Pessoa: «Debemos vivir intensamente justo aquello que repudiamos. Es fácil repudiar el cristianismo para quien es incapaz de sentirlo. Lo duro, como siempre, es repudiarlo después de haberlo sentido, vivido, sido realmente. Lo difícil es repudiarlo, o saber hacerlo, no como manifestación de la mentira, sino como manifestación de la verdad. Reconocer la verdad como tal verdad y a la vez como error; vivir las contradicciones sin aceptarlas; sentir todo de todas las maneras, y no ser en definitiva nada más que la inteligencia de todo; cuando el hombre alcanza tan elevada cumbre, es libre como en todas las cumbres, está solo como

²³ O, VII, p. 370.

²⁴ *Les limites de l'interprétation*.

en todas las cumbres, unido al cielo, al cual nunca estuvo unido, como en todas las cumbres»²⁵.

Gracias a numerosos testimonios, tenemos una idea de la naturaleza de los ritos que permiten a los adeptos «operar» para progresar en la vía que conduce a la revelación de la «verdad». Comportan todo un ceremonial que varía según los diferentes «órdenes», pero todos comparten un sustrato común. Pessoa, en «Subsuelo», distingue tres tipos de secretos: «el secreto alquímico, el secreto mágico y el secreto místico». En otro fragmento del mismo ensayo enumera «los cuatro secretos» de los templarios, heredados por la masonería. La práctica de estos rituales, también secretos, subterráneos y clandestinos, no se desarrolla en el vacío social sino, por el contrario, en el seno de una «sociedad» profundamente estructurada y jerarquizada, porque la «verdad» no se obtiene por la inteligencia ni por la intuición, no se comprende ni se adivina, sino que se transmite de maestro a discípulo por medio de la iniciación.

A Pessoa le fascinó profundamente la idea de la iniciación. Ocupa un lugar demasiado importante en toda su obra, tanto en verso como en prosa, como para no revelar un aspecto esencial de su ser, sobre todo si se piensa en el papel que atribuye en el grupo de los poetas «paganos» a Caeiro, a quien Leyla Perrone-Moisés compara con un «maestro zen». La «visión rosacruz» y la «visión Caeiro» están ambas centradas en ese fenómeno de la conducción de una consciencia por otras más avanzadas en el «camino». El ensayo titulado «Atrium» (vestíbulo del Templo que representa los órdenes «externos» y sirve para «inculcar los primeros conocimientos de lo oculto») define perfectamente la iniciación como escuela de vida y no como escuela del saber. «Una religión hecha de misterios, cuyo conocimiento permite a los adeptos recorrer

²⁵ O, VII, p. 402.

sucesivamente sus diversos grados, es una especie de región nueva donde el alma se transforma [...] son en efecto una nueva vida y una nueva alma las que se adquieren en contacto con los misterios [...]. Los grados son esencialmente estados o no son nada...»²⁶.

El poeta, durante años, estudió los sistemas de iniciación de las diferentes órdenes que existían o habían existido. Leyó numerosas obras, rellenoó cientos de páginas de notas y redactó un borrador de decenas de fragmentos destinados a sus cuatro grandes tratados. Se interesó en particular por cuatro órdenes, históricamente vinculadas, aunque cada una con su propia tradición: la Orden del Templo, la de Cristo (su heredera en Portugal), la fraternidad rosacruz y la masonería. Como ya vimos, empezó su estudio del ocultismo por los rosacruces cuando leyó, siendo muy joven, el libro inglés *Ritos y misterios de los rosacruces*, cuyo héroe es un adolescente inspirado, Johan Valentin Andrea, que escribió, en el siglo XVII, *Las nupcias químicas de Christian Rosenkreutz*, libro fundamental de la doctrina. Siempre se sentirá intelectualmente muy cercano a esta tradición. Pero también se apasionó con la historia de los templarios. Su trágico fin en 1314 siempre excitó su imaginación hasta el punto de convertirlo en un acontecimiento escatológico, en el *mane, thecel, phares* de la cristiandad. «El suplicio físico de Jacques de Molay [...] desencadenó sobre la Iglesia fuerzas mágicas [...]. Toda la civilización moderna, desde la Reforma hasta nuestros días, en su oposición a la Iglesia y en su empeño por mancillarla, es la venganza de Jacques de Molay. La hoguera en la que fue quemado el gran maestre de los templarios fue el fuego que avivó el incendio en el que ardemos actualmente»²⁷. En cuanto a la masonería, lo fascina porque es «la única religión puramente iniciática», una orden cuya única finalidad es el acceso de sus miembros a los sucesivos grados que constituyen su misma esencia»²⁸.

²⁶ O, VII, p. 387.

²⁷ *Ídem*.

²⁸ *Ídem*, p. 377.

Cabe preguntarse si el propio Pessoa era un iniciado. Cuesta imaginarlo sometién dose a pruebas como las descritas por el biógrafo de Crowley o participando en sesiones como las que relata. Lo confirma al final de la carta a Casais Monteiro del 13 de enero de 1935: «No pertenezco a ninguna orden iniciática»²⁹. No obstante, en la nota biográfica que redacta en marzo de ese mismo año, se declara «iniciado, por comunicación directa de maestro a discípulo, en los tres grados menores de la orden (supuestamente abolida) de los templarios de Portugal»³⁰. Sólo se puede explicar esta contradicción de una manera, que es la que adopta Crespo: la «autoiniciación de Pessoa», gracias a la lectura de textos esotéricos y, sobre todo, a la práctica de la poesía. Aunque la palabra ni se mencione en el texto, *Ensayo sobre la iniciación* es, implícitamente, un manual de autoiniciación, y muchos otros fragmentos dispersos confirman la posibilidad de una iniciación del tercer tipo: junto a la iniciación «exotérica» (la de «cualquier masón») y la «esotérica» (la de un rosacruz), existe una iniciación «divina», en la cual el neófito es instruido por contacto directo con el Espíritu trascendente, sin la mediación de un maestro carnal ni de una institución real. «Ejemplo de iniciado divino: Shakespeare. Este último tipo de iniciación es lo que vulgarmente se llama genio»³¹.

Puesto que en la iniciación todo es simbólico, la creación poética, que opera también a través de símbolos y metáforas, se erige en ritual para introducir el «alma» del poeta y de su lector en la región del espíritu de la que puede emanar la luz divina. Es así como deben interpretarse algunos poemas esotéricos de los años 1932-1933, que figuran entre sus obras maestras. Pero aunque el poeta se reconoce metafóricamente miembro de la Orden de los Templarios (o de Cristo), que dejó de existir en Portugal en 1888, el año de su nacimiento, no pretende con ello dar a entender que ha cul-

²⁹ O, VII, p. 387.

³⁰ *Ídem*, p. 160.

³¹ PP, p. 67.

minado todo el recorrido iniciático. Es un iniciado en los primeros grados, situación que le deja a las «puertas» del cielo. Está muy avanzado en la «vía», pero queda por franquear un «umbral», accesible solamente para quien acepta deshacerse de su cuerpo. Entonces obtendrá la revelación suprema: «No hay muerte»³².

Uno de los más conocidos de estos poemas es también el más significativo. En «Eros y Psique» el mito antiguo está contaminado por otras leyendas: la de la bella durmiente del bosque y también, según Yvette Centeno, una leyenda maniquea recogida por Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*. Pero Pessoa, para dejar bien sentado que dota al mito de un significado iniciático, reproduce como epígrafe un extracto del *Ritual del grado de maestro del Atrio en la Orden de los Templarios de Portugal*: «Ahora, hermano mío, puedes ver de suerte que las verdades que te fueron reveladas en el grado de neófito y las que te fueron reveladas en el grado de adepto menor son, aunque contradictorias, la misma verdad». La leyenda, que el poema recoge distorsionada, cuenta la historia de un infante que debe despertar a una princesa dormida. Ambos ignoran su destino: él sólo sabe que debe liberarse totalmente a lo largo del camino, y ella, por su parte, sueña su vida mientras duerme, y va tocada con una guirnalda de hiedra en la frente.

Pero ambos cumplen con el Destino.
Ella, dormida en su encantamiento,
él, en la búsqueda ciega en que la busca
gracias al acto divino
que hace existir el camino...³³.

El infante llega al castillo, franquea el muro del parque, «todavía embriagado» por las experiencias vividas, y se acerca a la princesa dormida:

³² O, VII, p. 360.

³³ O, II, p. 53.

Levanta su mano hasta el rostro y encuentra
la hiedra, y comprende que él mismo
es la princesa dormida³⁴.

Al comentar este último verso, Crespo recuerda que la finalidad de la iniciación no es otra que el *gnōti séauton* (*conócete a ti mismo*) de los misterios griegos, y que el estado de ignorancia del no iniciado que le impide adquirir ese conocimiento es comparado con el sueño en los textos gnósticos. También cita las reminiscencias del tema en san Pablo: «Despierta tú, que duermes, y levántate de entre los muertos y Cristo te iluminará»³⁵. Lo que me llama la atención es el paralelismo entre «la visión Caeiro» y la «visión rosacruz», entre la iluminación pagana del «día triunfal» de 1914 y la iluminación gnóstica de 1932. En ambos casos se trata de que la consciencia personal recupere la posesión de los inmensos dominios extraños que permanecían en barbecho dentro de sí misma, y en perderse en ellos para encontrarse. La «magna obra», esa operación alquímica cuya representación es el poema, «es la liberación, en el hombre, de Dios, la crucifixión de todo lo que rodea superficialmente al muerto, de lo que es virtualmente mortal en el difunto, para que nada fallezca»³⁶.

* * *

Mientras el Pessoa ocultista prosigue su obra en secreto, en su antro fáustico donde los grimorios ocupan el lugar de los alambiques y las retortas, el Pessoa lírico no deja de escribir sus elegías armoniosamente quejumbrosas, alumbradas por una luz diurna tamizada por toda clase de obstáculos: ramas, brumas, velos, pensamientos. De 1930 a 1933 cuento, en la edición Lello, algo más de 250, a las que habría que añadir las que no están fechadas. Al-

³⁴ O, II, p. 42.

³⁵ *Ídem*, p. 43.

³⁶ Epístola a los efesios, V, 14.

gunas están acabadas y son bastante largas, pero otras sólo tienen dos o tres versos y quizá no son más que el encabezamiento de poemas abandonados. De toda esta producción, casi nada fue publicado en vida del autor: «El andamio» en 1931, «Autopsicografía» y «Mi guía es la sola razón» en 1932 y «Esto» en 1933 (en *Presença*). El resto permanecía sepultado en el baúl de textos inéditos, algunos de los cuales esperaron durante decenios el momento de ver la luz.

Resultaría aburrido analizar todos estos poemas, aunque muchos de ellos son de una gran belleza. Me limitaré a mencionar los que resultan más interesantes para la biografía interior de Pessoa. En esos años se observa una discreta pero significativa evolución de su vena inspiradora, inversamente simétrica a la de Campos. Éste, como hemos visto y aún veremos, se aproximó a Pessoa y perdió el dinamismo, el impulso y la violencia que lo caracterizaban. El poeta ortónimo, justo en ese momento, decide acercarse más al autor de «Estanco», que es, como sus antecesores un siglo atrás, un «derrotado de la vida». Así, cuando el Pessoa ocultista atisba por fin una posibilidad de salvación, el poeta de *Cancioneiro* ve cómo se cierran ante sus ojos todas las salidas. Campos y Pessoa, aunque cada uno con su propia voz, van en lo sucesivo a afrontar su destino marchando casi al mismo paso.

Más o menos se pueden distinguir, en la obra lírica de estos años finales, cuatro temas dominantes: el espacio roto, la identidad perdida, el tiempo irreparable y la ausencia definitiva del Ser. Lo que enseguida llama la atención del lector es el retorno de las imágenes de la falla, el obstáculo y la ruptura, que se percibe especialmente por la frecuencia con que se utiliza la preposición *entre*.

Entre el claro de luna y algunos árboles,
entre el deseo y el no pensamiento [...]
entre lo que la brisa trae y la hora,
entre lo que fue y lo que el alma hace...³⁷.

³⁷ O, VII, p. 398.

Entre el claro de luna y el follaje,
la quietud y algunos árboles,
el imperio de la noche y la brisa que sopla,
pasa un secreto...³⁸.

Entre el sueño y el ensueño,
entre yo y lo que en mí
es el ser que me supongo,
fluye un río sin fin...³⁹.

Ese espacio escindido, metáfora de una consciencia también escindida, sugiere un universo evanescente, en el que nada puede aprehenderse. No sólo, como dice el filósofo griego, «todo fluye», sino que todo se evapora. Incluso lo cercano se percibe lejano, o quizá sea al revés, quién sabe. El mundo bulle de señales, de «sonidos de otros sonidos», vagos y distintos, a medias perceptibles pero ininteligibles, como el rumor de una fiesta ajena o las sensaciones vividas en estado de duermevela.

Así, en este estado algodonoso del ser, es imposible situarse y definirse. El poeta se pierde en sí mismo «como entre los bosques»⁴⁰. Se extravía «en las selvas de [sí] mismo», «entre el mundo y la nada»⁴¹. Escribe para recuperarse: «Canto para pertenecerme»⁴², aunque no se reconoce en sus escritos:

Una vez dicho, mi pensamiento
ya no es mi pensamiento [...]
Si hablo, siento
que cincelo con palabras mi propia muerte,
que miento con toda el alma...⁴³.

³⁸ O, I, p. 120.

³⁹ *Ídem*, p. 183.

⁴⁰ *Ídem*, p. 191.

⁴¹ *Ídem*, p. 111.

⁴² *Ídem*, p. 109.

⁴³ *Ídem*, p. 112.

Al poeta le gustaría poder «ser», de forma absolutamente natural, es decir como parte de la naturaleza. Como el gato que ve jugar en la calle y al cual envidia «la suerte» de estar sólidamente instalado en sí mismo y coincidir perfectamente consigo mismo:

...Sólo vuelves a sentir lo que sientes.
Eres feliz porque eres así.
Toda la nada que eres te pertenece.
Yo me veo y estoy ausente de mí,
me conozco y no soy yo⁴⁴.

Llega incluso a envidiar a «la roca inerte y abrupta», y se pregunta si ésta no será

el éxtasis infinito de una inteligencia
que deja ser roca a su cuerpo petrificado⁴⁵.

Comparando la tranquilidad de la piedra con su propio desasosiego, se cuestiona el prejuicio que hace que prefiramos la desdicha de la consciencia a la dicha de la inconsciencia: quizá el despertar sea una forma de «olvido» de lo esencial, y el sueño, «nuestro espíritu recuperando la posesión de sí mismo». Volvemos a encontrar aquí, quince años después, la intuición fundamental del joven poeta que contemplaba a la segadora en el campo:

¿Por qué para ser feliz
hace falta ignorarlo?⁴⁶.

Al no coincidir consigo mismo, tampoco coincide con su vida. Advierte que su biografía es incoherente.

⁴⁴ O, I, p. 126.

⁴⁵ *Ídem*, p. 148.

⁴⁶ *Ídem*, p. 168.

¡He vagado tanto
por mi propio destino!⁴⁷.

Es «una vida empaquetada / en la consciencia de existir»⁴⁸. Se ha perdido a sí mismo de vista, se ha perdido no sólo en el espacio sino también en el tiempo.

Soy un evadido.
Desde que nací,
me encerraron dentro de mí.
Sí, pero me escapé.
[...]
Mi alma me busca
pero me doy a la fuga...⁴⁹.

Tiene la impresión de estar ligado a su destino en vez de dominarlo.

La araña de mi destino
extiende su tela de pared a pared [...]
Soy la presa de mi soporte⁵⁰.

Ha renunciado a luchar, a otra vida. Abandonó en el camino al niño que fue y que llora, y es inútil volver atrás para darle la mano y traerlo desde el remoto pasado hasta el presente⁵¹. El presente es un callejón sin salida.

He fallado.
Pensar mi ser fue mi manera de vivirlo...⁵².

⁴⁷ O, I, p. 130.

⁴⁸ *Ídem*, p. 164.

⁴⁹ *Ídem*, p. 134.

⁵⁰ *Ídem*, p. 164.

⁵¹ *Ídem*, p. 179.

⁵² *Ídem*, p. 201.

En consecuencia, hay que resignarse al mal, a la ausencia absoluta. Esta desesperación inspira algunos de sus más bellos poemas de 1931 y 1932. Al oír aullar a los perros a lo lejos, se dice que «este entero mundo / es un lugar donde aúllan los perros»⁵³. Al ver un girasol, su flor fetiche, y recordar su infancia, descubre en sí su «estupor» de ser sin ser:

Girasol de ilusoria inclinación,
en torno al centro mudo,
habla, amarillo, estupefacto,
del centro negro que lo es todo⁵⁴.

Por fin, recapitulando su breve vida de «cadáver postergado», intenta imaginar lo que objetivamente supondrá el hecho de su muerte.

Dejaré de ser visible
en la tierra que golpea el sol;
ya insensible y disperso
o bien ebrio de otra púrpura,

habré perdido, supongo,
el contacto cálido y humano
de la tierra, del sueño,
de los meses que siguen a los meses, año tras año.

Por más que el sol dore la faz
de los días, el espacio mudo
nos recuerda que se trata de una máscara
y que la noche lo es todo⁵⁵.

Entre los poemas de este período hay dos que merecen especial atención porque unánimemente se considera que ilustran el

⁵³ O, I, p. 171.

⁵⁴ *Ídem*, p. 144.

⁵⁵ *Ídem*, p. 145.

arte poética de Pessoa. Ya mencioné, a propósito de la «poética de la inteligencia», el poema titulado «Autopsicografía», escrito el 1 de enero de 1931; el otro, titulado simplemente «Esto», carece de fecha. Ambos fueron publicados en *Presença*, en 1932 y 1933. Dicen más o menos lo mismo, y en los dos casos es el primer cuarteto el que expresa la idea maestra del poeta.

El primer verso de «Autopsicografía» contiene la palabra «fingidor», tan típica de la estética pessoana:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge ser dolor
el dolor que en verdad siente...⁵⁶.

Fingir es, para el artista o poeta que quiere expresar un sentimiento, dar un rodeo a través de la inteligencia para someterlo al espíritu crítico: es mezclar el intelecto con el «río del alma».

«Esto» expresa menos decididamente la idea de fingimiento del poeta. Es como un correctivo de «Autopsicografía».

Se dice que finjo o miento
todo lo que escribo. Es falso.
Simplemente, siento
con la imaginación.
No me sirvo del corazón.

Con todo, este poema va más lejos que el otro. Es, a fin de cuentas, más profundo. El sentimiento que el autor experimenta y que intenta traducir con palabras carece de valor en sí mismo. Es como un balcón que da a un vasto paisaje; y esta perspectiva sobre «otra cosa», así sugerida, otorga su verdadero sentido al acto de escribir. El poeta no es más que un proveedor de imágenes, pensamientos y sueños.

⁵⁶ FPP, p. 62.

Todo lo que experimento o sueño,
lo que me lastima o se acaba,
es como una terraza
sobre otra cosa más.
Es esta cosa la que es bella.

Por eso escribo en medio
de lo que está lejos,
liberado de mis fascinaciones,
consciente de lo que no lo es.
¿Sentir? ¡Que sienta el lector!⁵⁷.

⁵⁷ O, I, p. 219.

El desasosiego
(1929-1934)

Ni la actividad creadora del poeta lírico manifestando su queja, sincera y fingida, ni el estudio en profundidad del poeta oculista, inclinado sobre su alambique metafórico, consiguen ocupar todo el tiempo de este perezoso emprendedor, de este soñador laborioso. Dejando al margen el *Fausto*, en el que sigue trabajando, y los poemas de Campos que surgen de su máquina de escribir en oleadas sucesivas, llega el momento ahora de mencionar la composición, día tras día, de las páginas en prosa del *Libro del desasosiego*, que actualmente muchos especialistas consideran la gran obra de su vida. Lo empezó a los veinte años, y veintisiete años después, cuando Pessoa murió, seguía inconcluso.

En 1913 había publicado unos fragmentos en *A Águia*. Con el título de «Sueño por enajenamiento», firmados por Pessoa ortónimo y aún en la línea simbolista y saudosista pero ya un tanto paulista, estos fragmentos hoy desentonan, como otros textos de la misma época, en el conjunto del *Libro*, y cabe preguntarse si el autor los habría conservado en una edición definitiva. Pasan quince años sin que Pessoa se decida a publicar ningún fragmento de esta obra a la que concedía, como hoy sabemos, gran importancia. De 1929 a 1932 publica en diversas revistas once nuevos pasajes, firmados por Bernardo Soares. Algunos de ellos figuran entre los

más hermosos, y son muy representativos al mismo tiempo de la tonalidad, el estilo y la temática del libro. Por ejemplo, uno de ellos, publicado en *Descubrimiento*, contiene la imagen del «sol poniente» cuyo espectáculo sume al peatón lisboeta en una profunda meditación. El pasaje empieza por la descripción del cielo, a orillas del Tajo, al iniciarse el crepúsculo, con las sutiles anotaciones de los matices de color que tanto le gustan, el «azul-blanco», el «verde todavía azulado», el «gris pálido entre el azul y el verde, etc.». El paseante queda embargado por una intensa emoción, y su parte de poeta se siente desafiada por ese suntuoso paisaje a plasmar el espectáculo y la emoción que le procura, rindiéndose «al libre capricho de un estilo convertido en destino». Pero no puede. Es incapaz de abandonarse a la impresión de ese momento privilegiado y de traducirla en prosa. Una suerte de torpeza interna lo fuerza a interiorizarla. Pero en su recorrido desde lo interno hasta lo externo, del paisaje a la consciencia, descubre voces estremecedoras para expresar una vez más la angustia de la ausencia.

«Cuántas veces, ¡oh cuántas!, como en este momento, sufrí sintiendo que sentía —y el sentir se traducía en angustia simplemente porque era sentir— la ansiedad de hallarme aquí, la nostalgia de otra cosa que no he conocido, sentir el ocaso de todas las emociones amarillear en mí y marchitarse en una grisalla triste, en esta consciencia exterior de mí mismo.

¿Quién me salvará de existir? No quiero la muerte, tampoco la vida, sino esa otra cosa que resplandece en el fondo de mi deseo angustiado, como un diamante imaginado en el fondo de una caverna a la que no se puede acceder. Es todo el peso, todo el dolor de este universo real e imposible, de ese cielo, estandarte de un ejército desconocido, de esos tonos que empalidecen lentamente en un aire ficticio, donde el cuarto creciente de una luna imaginaria emerge en una blancura eléctrica y petrificada, recortada por bordes lejanos e insensibles.

Ese cadáver vacío, cadáver del cielo profundo y del alma cautiva, es la ausencia inmersa de un verdadero dios. Prisión in-

finita; ¡y porque eres infinita, no se puede huir de ti a ninguna parte!»¹.

¿Por qué un texto como éste, y otros de una calidad comparable, como una meditación sobre las nubes, un panorama del Tajo visto desde el mirador de San Pedro de Alcántara o una reflexión sobre el hombre y el animal, no atraieron más la atención de lectores y críticos? Estos once fragmentos dispersos no podían producir el mismo efecto que los 520 que hoy podemos leer agrupados. A Pessoa sin duda le decepcionó la escasa repercusión de su obra entre el público. En los tres años de vida que le quedan no publicará ningún otro fragmento. Esto no quiere decir que renunciara a seguir escribiendo su *Libro*; antes al contrario. Algunos de los capítulos más importantes datan de 1933. Pero a partir de 1932 el tono del *Libro* vuelve a cambiar. Como Pessoa ortónimo, Bernardo Soares, su presunto autor, se parece cada vez más a Campos. En resumen, de los miembros de la camarilla de antaño que siguen en activo, si se excluye al poeta ocultista, será Campos el que imponga el tono, y es un tono cada vez más fúnebre.

* * *

El *Libro del desasosiego*, no habiendo sido ni compuesto ni acabado, será ya para siempre un *work in progress*. Hay todo un mundo entre la noble ensoñación que es «Sueño por enajenamiento» y la aspereza de ciertos análisis ulteriores que desenmascaran prejuicios e ilusiones. El *Libro*, que comenzó siendo una recopilación de ensayos y de textos poéticos en prosa firmados por Pessoa ortónimo, se convierte luego en un diario íntimo atribuido, en principio y temporalmente, a un tal Vicente Guedes, y, más tarde, a un semi-heterónimo, Bernardo Soares, «ayudante de contable en la ciudad de Lisboa» (así se lo presenta en las revistas entre 1929 y 1932),

¹ O, III, p. 92.

que para nosotros será ya, definitivamente, el «autor». Pero enseñada, ese diario con ensayos intercalados adquiere un tono novelesco en la medida en que el narrador, presunto autor, lo es por medio de una ficción análoga a la de todas las novelas de análisis escritas en primera persona, tan frecuentes en la tradición francesa. En definitiva, la novela-diario adquiere también una dimensión dramática, porque Soares, como Caeiro, Reis, Campos y los diferentes poetas ortónimos (el lírico, el ocultista, el inglés), es uno de los personajes de ese «teatro del ser» que es el conjunto de la obra.

El 8 de enero de 1931, un año después de su ruptura con Ofelia y tres meses más tarde de la rocambolesca huida de Crowley, Soares anota en su diario: «No escribo desde hace mucho tiempo. He pasado meses sin vivir, y subsisto, entre la oficina y la psicología, en medio de un íntimo estancamiento de ideas y sensaciones. Esto, por desgracia, no proporciona reposo: incluso en la podredumbre hay fermentación»². Con todo, el año 1930 es un período de incesante actividad para el autor del *Libro*: escribe al menos unos cincuenta fragmentos entre comienzos de año y el final del verano. Pero es cierto que parece haberse producido un corte, entre septiembre y diciembre, sin duda producto de la presencia de Crowley. Lo importante no es esta interrupción como tal, sino la consciencia del autor de volver a escribir, un poco como si iniciara una nueva fase en su trabajo, un nuevo capítulo de su libro. De hecho, algo parece haber cambiado en su inspiración y su estilo. Este cambio es al principio apenas perceptible, pero luego se va afianzando con el paso del tiempo y se advierte en cada página. Cabe pensar que eso justifica el orden cronológico que Teresa Sobral Cunha adopta en su edición de 1991. Quizá pierda algo de la coherencia con que estaba organizada temáticamente la edición de Jacinto

² O, III, p. 95.

do Prado Coelho de 1982 (y que seguimos aquí). Pero, después de todo, ¿qué importa el plan de ese libro, definitivamente perdido? No es ahí donde reside su belleza. El orden en que un jugador coloca las cartas que el azar ha distribuido no altera en absoluto, independientemente de que se juega al póquer o al bridge, el valor de su jugada. Los 520 fragmentos pueden cambiarse tantas veces como se quiera, como quien baraja unas cartas, pero eso no impedirá que el genio resplandezca de principio a fin y que se propague por todas partes como el fuego.

Bernardo Soares no es un verdadero heterónimo. No es una personalidad tan distinta de Pessoa ortónimo como lo son Caeiro, Reis y Campos. La paradoja radica, por otra parte, en que este hombre de cuya pluma surgen con toda naturalidad palabras geniales es un mediocre. Es un hombre sin cualidades cuya vida parece haber limado las asperezas o borrado los contornos: es un personaje que no sólo no lleva máscara, sino que tampoco tiene rostro, diferente de la personalidad «verdadera» de Pessoa, pero no por transposición ni inversión, como Caeiro, ni por suma o multiplicación, como Campos, sino por sustracción, vaciamiento, oquedad, como si todo el convencionalismo, la ilusión, el amor propio que descubrimos en cualquier hombre normal hubieran sido corroídos por el ácido de la conciencia crítica. Soares no es el otro de Pessoa, ni tampoco es Pessoa: es la nada que Pessoa descubre en sí mismo cuando deja de fingir.

El desasosiego, que es el hilo conductor del *Libro*, es esa «fermentación» mental que provoca la podredumbre del tiempo vivido, de la que habla el fragmento antes citado. Es la imposibilidad de hallar el reposo, la paz del alma, la comodidad intelectual o espiritual, la imposibilidad de anclarse en sí mismo y en el mundo, de encontrar un lugar y una fórmula, de armonizar su propio ritmo con el ritmo de los días. El modelo de semejante experiencia es el insomnio: como ya señaló Antonio Tabucchi, el

libro de Soares es una especie de Libro del insomnio³. Se detecta, a lo largo de sus páginas, una especie de perezosa impaciencia, de torpeza febril. Podría esperarse que tal sequedad de alma se expresara con un estilo también seco, pero no: el libro no es un cuaderno de notas, un calco de todos los días mal vividos; es un dique contra la vana extinción del tiempo. Esta prosa suntuosa es la vida transfigurada, henchida, enriquecida y, en cierto modo, salvada.

Antes de 1931, y durante una docena de años, el libro de Soares es ante todo el diario de un peatón de Lisboa, empleado de oficina, paseante, espectador de la vida de la ciudad, casi un mirón, pero también un soñador. Lo más novelesco del relato es la crónica del mundillo oficinesco de la calle Douradores, en la Baixa, con el jefe Vasques, el contable Moreira (del que Soares es adjunto), el cajero Borges, algunos otros empleados y el chico de los recados; éste es su hogar. «Me atrincheró detrás de mi mesa como si fuera una muralla contra la vida.» Cuando sale a recorrer la Baixa, o cuando vuelve a su cuarto, desde donde escudriña la ciudad, contempla con avidez todo lo que el momento y el lugar le brindan. Es «un hombre para el cual existe el mundo exterior», intensamente, con sus formas y colores: el cielo, la lluvia, la tormenta, las nubes, el mercado, el puerto, el castillo de San Jorge, los paseantes, los comerciantes, las *varinas*, que llevan en la cabeza la cesta llena de pescado. Pero es «un hombre para quien el mundo exterior es una realidad interior»⁴. Un espectáculo del mundo real lo arrastra por la pendiente de la ensoñación y le hace ver los paisajes de un mundo irreal. Un día, el 4 de abril de 1930, contempla el cielo negro al sur del Tajo. «Pero he aquí que, contrariamente a mi íntimo y literario designio, el fondo oscuro del cielo al sur de la ciudad evoca en mí —recuerdo verdadero o falso— otro cie-

³ O, III, p. 263.

⁴ *Ídem*, p. 258.

lo, visto quizá en otra vida, en un norte recorrido por un río de tristes juncos.» Se deja llevar por la imaginación. «Y de repente vuelvo a sentir el frío lejano. Procede de mis propios huesos y penetra en mi cuerpo...»⁵.

Otro día, el 21 de febrero de 1930, intuye por primera vez y repentinamente la realidad de su existencia en tanto ser único e irremplazable. «Súbitamente, como si un destino mágico [una variante dice: médico] viniera a operarme de una antigua ceguera [...] alzo la cabeza, desde mi existencia anónima, hacia el claro conocimiento del modo en que existo [...]. Sólo fue un instante, ya pasado [...]. Pero conocerse, de golpe, como en ese instante lustral, es tener de repente la noción de la mónada íntima, de la palabra mágica del alma...»⁶.

Cerca de dos años más tarde, el 1 de diciembre de 1931, tiene la intuición inversa, decisiva, que funda lo que se puede llamar su *cogito*: pienso, luego no soy. «Hoy, súbitamente, me ha asaltado una impresión absurda y justa. Me he dado cuenta, en un relámpago, de que no soy nadie, absolutamente nadie [...]. Soy el arrabal de una ciudad que no existe, el comentario prolijo de un libro que nadie ha escrito. No soy nadie, nadie. Soy el personaje de una novela por escribirse, y floto, aéreo, disperso sin haber sido, entre los sueños de un ser que no supo culminarme. Pienso, pienso sin cesar, pero mi pensamiento carece de razonamientos, mi emoción no contiene emoción [...]. Mi alma es una corriente oceánica negra, vasto vértigo que gira en torno al vacío [...]. Y yo, lo que es realmente yo, soy el centro de todo esto, un centro que no existe más que como una geometría del abismo [...] el centro de todo con nada alrededor...»⁷.

⁵ O, III, p. 69.

⁶ *Idem*, p. 109.

⁷ *Idem*, p. 36.

Y a partir de esta experiencia de su inexistencia deberá organizar su vida. Construirá su morada sobre ese vacío interior. Más allá de las quejas, de los arrebatos bruscamente interrumpidos, de las meditaciones morosas, se puede descifrar en el *Libro* una estrategia existencial basada en esa nada que Soares se siente ser, y cuyos medios son, entre otros, las sensaciones, el sueño, la ironía y el estilo. José Gil ha escrito todo un tratado erudito sobre la manera en que Soares capta e interioriza las sensaciones. Pero el gran maestro con el que hay que relacionarlo en este ámbito es Montaigne, el Montaigne del «último decurso», que quiere «estudiar, saborear y rumiar» las sensaciones para disfrutarlas más. «Experimento un contento conmigo mismo, no me separo de él [...] le asocio mi alma, no para comprometerla sino para que disfrute, no para que se pierda sino para que se encuentre...»⁸. Soares emplea otro verbo para designar esta labor del espíritu sobre la sensación en bruto: *requintar*, o sea, «refinar» o «quintaesenciar». Este soñador, este hombre que no está seguro de existir en un mundo improbable, presta una atención extraordinariamente aguda a las cosas de la vida. «Me encuentro en un tranvía, y examino lentamente, según mi costumbre, todos los detalles concretos de las personas que se encuentran ante mí. Para mí los detalles son cosas, palabras, letras. El vestido que lleva la muchacha sentada enfrente de mí lo descompongo en sus diversos elementos: la tela con que se hizo y el trabajo que ha costado [...]; el fino bordado que rodea el cuello se descompone a su vez...», etc. Va mucho más lejos que Montaigne, demasiado lejos. En cada detalle de cada objeto ve el mundo entero, como en un resumen infinito. «Tengo vértigo [...]. Bajo del tranvía, extenuado, sonámbulo. He vivido la vida entera»⁹. Todo Soares está allí, como todo Pessoa, yendo continuamente de lo excesivo a lo mínimo o a la inversa. A menudo experimenta la felicidad de sentir el mundo: precisa pocas cosas: «ver

⁸ *Essais*, III, p. 13.

⁹ O, IX, p. 103.

que ha dejado de llover y que brilla el buen sol de nuestro bendito sur, ver el amarillo vivo de unos plátanos, contrastando con sus manchas marrones...». Pero más a menudo, o bien deja que la inteligencia destruya la sensación, por tanto, la dicha («vendrá un día en que no veré nada de esto [...] y habrá otros plátanos y otros comerciantes...»)¹⁰, o bien se atraca de sensaciones hasta el hartazgo. En un fragmento recientemente descubierto describe una verdadera indigestión de sensaciones...

Soares no diría, como Montherlant, que la sensación es lo único que no engaña. Sí, la sensación también engaña, más que el resto, a menos que hagamos trampa, «tensando las sensaciones como si fueran elásticas», como hacen «los grandes hombres de inacción», entre los cuales, «humildemente», se cuenta¹¹. El único medio para escapar a este «sentimiento íntimo de que la vida no es nada» es soñarla. Y soñarla deliberadamente, porque, de todas maneras, aun sin saberlo ni quererlo, es lo que hacemos. Cuando Soares habla del sueño o del ensueño, no se refiere a la actividad onírica, extrañamente ausente de este universo mental, sino a la imaginación, a la ensoñación del sueño despierto, al fantasma, al mito: «viajes no realizados», amores irreales, «ficciones de interludio», recuerdos inventados, paisajes imaginarios. El sueño no es una evasión, sino una construcción. El soñador no aspira a partir «hacia cualquier lugar fuera del mundo», sino a encantarlo o reencantarlo. «El hastío es la falta de mitología [...] sí, el hastío es eso: la pérdida, por parte del alma, de su capacidad de mentirse, y la ausencia, para el pensamiento, de esta escalera inexistente por la que se accede firmemente a la verdad»¹².

Y es verdad que sueña con soñar inocentemente. Pero no es tal su aptitud ni tampoco su vocación. «Siempre he sido un soñador

¹⁰ O, IX, p. 31.

¹¹ O, III, p. 151.

¹² *Ídem*, p. 169.

irónico, infiel a mis promesas interiores. Siempre he saboreado —siendo otro, o extranjero— la derrota de mis sueños [...]. Nunca añadí fe a aquello en lo que creía...»¹³. Soares dice de la ironía más o menos lo que Pascal dice del pensamiento: es lo que fundamenta lo humano en cada uno de nosotros. Muchas veces se intentó definir al hombre añadiéndole al sustantivo un adjetivo calificativo. «El hombre es un animal enfermo, dice Rousseau, y esto es cierto en parte. El hombre es un animal racional, dice la Iglesia, y también esto es parcialmente verdadero. El hombre es un animal que se vale de utensilios, dice Carlyle, y también es cierto en parte...» Para Soares, el hombre es un animal irónico. «El hombre superior difiere del hombre inferior y de sus hermanos los animales simplemente por su capacidad para la ironía. Ésta es la primera señal de que la consciencia ha tomado consciencia de sí misma...»¹⁴.

Pero el pasaje donde habla de la «derrota» de sus sueños sigue así: «La frase era mi única verdad. Una vez dicha la frase, estaba hecho todo, y el resto era arena...». Por tanto, la ironía no existe sin escritura, pero la propia escritura nace de esta ironía. El escritor es un hombre frustrado que organiza sus fracasos para obtener de ellos una suerte de amarga victoria. «Irónico espectador de mí mismo, nunca renuncié por desaliento, a pesar de todo, al espectáculo de la vida. Y puesto que hoy sé, por anticipado, que toda esperanza se frustrará inevitablemente, sufro por el placer especial de saborear la decepción al mismo tiempo que la esperanza [...]. Soy un sombrío estratega que, habiendo perdido ya todas las batallas, elabora de antemano, en el papel donde traza sus planes y saboreando cada detalle, el esquema preciso de su retirada final...»¹⁵. Y, por la magia del «arte» o del «estilo», el hombre de inacción, el gozador impotente, el enamorado frustrado se transforma en ese ser de papel cuya esencia consiste en estar hecho con

¹³ O, IX, p. 134.

¹⁴ O, III, pp. 269-240.

¹⁵ *Ídem*, p. 113.

la materia de los sueños. «Soy, en gran parte, la misma prosa que escribo. Me despliego en períodos y párrafos, me siembro de signos de puntuación y, en la distribución desenfrenada de las imágenes, me disfrazo, como los niños, de mí mismo vestido de papel de periódico, o, en la medida en que creo un mito a partir de una serie de palabras, me coronó, como los locos, de flores secas que siempre están frescas en mis sueños...»¹⁶. «Me gusta decir. Más aún: me gusta ensartar palabras. Las palabras son para mí cuerpos palpables, sirenas visibles, sensualidades encarnadas...»¹⁷. Se podría casi decir que Soares transfiere las cualidades sensibles de las cosas a las palabras, como Caeiro transfería lo divino de la profundidad a la superficie. Y dice claramente: prosa. «Como forma artística, prefiero la prosa a la poesía [...]. La prosa engloba todo el arte [...]. Creo firmemente que, en un mundo civilizado ideal, no habría más arte que la prosa. Abandonaríamos los crepúsculos a su suerte, y sólo trataríamos, desde el punto de vista artístico, de comprenderlos verbalmente y de transmitirlos con la música inteligible de colores...»¹⁸.

Soares obtiene, tras más de veinte años de «desasosiego», ese reposo formal del alma que es el arte, el arte de escribir, que es su único arte de vivir. El último fragmento del *Libro* que lleva fecha data del 26 de julio de 1934. El 5 de junio escribe un texto que puede considerarse su testamento: «Por fin me apaciguo. Todo lo que era vestigios y desechos desaparece de mi alma, como si nunca hubiera existido [...]. El momento que atravieso se parece al que vería mi conversión religiosa. Sin embargo, nada me atrae hacia lo alto, aunque nada me inclina tampoco hacia lo bajo. Me siento libre, como si hubiera dejado de existir y tuviera, no obstante, consciencia de ello [...]. Las cosas exteriores [...] se me antojan como el

¹⁶ O, III, p. 114.

¹⁷ *Ídem*, p. 101.

¹⁸ *Ídem*, pp. 99-100.

mundo debió antojársele a Cristo cuando, desde lo más alto, Satán vino a tentarlo. Las cosas no son nada, y comprendo que Cristo no se dejase tentar [...]. Fluye ligera, oh vida en absoluto sentida [...]. Aliento incierto de lo que no ha osado vivir, trago burdo de lo que no ha podido sentir, murmullo de lo que no ha querido pensar [...] ve hacia la sombra o la luz, hermano del Caos y la Noche, pero recuerda todavía, en algún oscuro fondo de ti mismo, que los Dioses llegaron después que tú y que los propios Dioses, a su vez, pasan»¹⁹.

* * *

El 5 de febrero de 1932, Soares anota: «Me duelen la cabeza y todo el universo»²⁰. Se diría que quien así habla es Campos. En aquellos años, su progresiva decadencia física, que testimonian ciertos poemas, le lleva a considerar esos accidentes de salud como interferencias de su vida espiritual.

Tengo un gran resfriado,
y todo el mundo sabe cómo los grandes resfriados
alteran el sistema total del universo,
nos enfadan con la vida
y hacen estornudar hasta a la metafísica.

[...]

No llegaré a encontrarme bien si no me echo en la cama.
Nunca he podido encontrarme bien sin echarme en el universo.

Excusez un peu... ¡Qué resfriado físico tan grande!

Necesito verdades y aspirina²¹.

Este poema del 14 de marzo de 1931 plasma el tono exacto de la obra de Campos posterior a «Estando»: breves poemas de circunstancias, en versos libres de un estilo descuidado y en tono co-

¹⁹ O, IX, p. 276.

²⁰ O, III, p. 220.

²¹ FPA, pp. 135-136.

loquial. Confesiones a la vez triviales y «metafísicas» en las que se encuentran los grandes temas que ya eran los suyos desde diez años atrás, pero con un registro desesperado que los hace aún más patéticos. Permiten seguir la evolución del estado psíquico y físico del poeta, como si se leyera páginas de un diario íntimo paralelo al de Soares, pero con un tono mucho más sostenido. Se siente que todo se debilita, la moral y el estilo, con un mismo aliento y un mismo ritmo. Estos últimos poemas de Campos son *La temporada en el infierno* de Pessoa. Arranquemos, pues, «algunas horribles hojas» de su «cuaderno de condenado»²².

Se organizan espontáneamente en torno a ciertos temas que nos son ya familiares pero cuya importancia relativa ha cambiado: el insomnio, la abulia y la postergación, la imposibilidad de ser uno mismo, la inadaptación a lo real. En estos últimos años de Campos se repite el mismo lamento:

No duermo, ni espero dormir.

Ni en la muerte espero dormir.

[...]

Tengo sueño y no duermo, siento y no sé qué sentir.

Soy una sensación sin la correspondiente persona,

una abstracción de autoconciencia sin de qué [...]

Oh amanecer, tardas tanto... Ven...

Ven inútilmente

a traerme otro día igual a éste, seguido de otra noche igual a ésta [...]

¿Qué hora es? No lo sé.

No tengo energía para tender la mano hasta el reloj,

no tengo energía para nada, para nada de nada....

Sólo para estos versos, escritos el día siguiente.

Sí, escritos el día siguiente.

Todos los versos se escriben siempre el día siguiente...²³.

²² Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*.

²³ FPA, pp. 125-126.

Expresa, como antes, su angustia, su náusea y, por encima de todo, su fatiga, «una inmensa gran fatiga». Lo novedoso es la desaparición de su voluntad, ya debilitada, es verdad, desde siempre, pero a la que la fatiga de vivir ha acabado por agotar completamente. Es cierto que nunca supo decidirse, escoger, actuar, puesto que lo quiere todo y nada.

Hay sin duda quien ama lo infinito,
hay sin duda quien desea lo imposible,
hay sin duda quien nunca quiere nada
—tres tipos de idealistas, y yo ninguno de ellos:
porque amo infinitamente lo finito,
porque deseo imposiblemente lo posible...²⁴.

Periódicamente decide poner orden en su vida para volver a partir, pero siempre es en vano.

Ordenar la vida, poner estantes en la voluntad y la acción:
Voy a hacer las maletas para ir a lo Definitivo.
Voy a organizar a Álvaro de Campos...²⁵.

No saqué el billete de la vida...
En víspera de viaje, hoy no me queda,
abierta la maleta en espera de la ordenación aplazada,
sentado en la silla en compañía de las camisas...
Haría mejor la maleta con los ojos de pensar el orden
que con la ordenación de mis manos facticias (digo, y creo que digo bien).

Enciendo un cigarrillo para aplazar el viaje,
para aplazar todos los viajes,
para aplazar el universo entero...²⁶.

²⁴ FPA, p. 148.

²⁵ *Ídem*, pp. 127-128.

²⁶ *Ídem*, p. 134.

La víspera de no partir nunca,
por lo menos no hay que hacer las maletas...²⁷.

Un poema del 30 de diciembre de 1934 aclara bien esta impresión de poder vivir sólo muy lentamente, lo que en apariencia es lo contrario, pero quizá también en realidad el equivalente del «desasosiego».

No: despacio.
Despacio, porque no sé
adónde quiero ir.
Hay entre mí y mis pasos
una divergencia instintiva.
Hay entre quien soy y estoy
una diferencia de verbo
que corresponde a la realidad...²⁸.

Esta diferencia de verbo traduce perfectamente lo que causa la dificultad de «ser» de Campos: la imposibilidad de ajustar entre sí los restos dispersos de su personalidad, de coincidir consigo y, sobre todo, de aceptarse. La consciencia y el cuerpo, el narcisismo y el odio a sí mismo, el sueño y la realidad, el bien y el mal, forcejean cada cual por su lado, lo que le convierte en un ser imprevisible para sí mismo. Celoso de los demás, que «son felices porque no son yo»²⁹, feliz de su «anonimato» entre la multitud solitaria³⁰, sorprendido de lo que escribe —«es mucho mejor que yo»—³¹, se siente doblemente extraño: extraño para los demás y para sí mismo, y, sin embargo, anclado a sí mismo, condenado a ser perpetuamente él mismo.

²⁷ FPA, p. 147.

²⁸ *Ídem*, p. 150.

²⁹ O, IV, p. 239.

³⁰ *Ídem*, p. 240.

³¹ *Ídem*, p. 245.

Basta, sí, ¡basta! Soy yo mismo, el cambiado,
el emisario sin carta ni credenciales,
el payaso sin risa, el augusto vestido con un desmedido traje ajeno...³².

Depuse la máscara y me vi en el espejo:
era el niño de hace tantos años.
No había cambiado nada.
Es la ventaja de saber quitarse la máscara:
se es siempre el niño,
el pasado que fue
el niño.
Depuse la máscara y me la volví a poner.
Así es mejor,
así, sin la máscara.
Y vuelvo a la personalidad como a un terminal de línea³³.

Finalmente, quizá todo el mal provenga de allí, de ese vínculo fallido con el pasado. Quizá todo sea cuestión de tiempo perdido, no en el sentido proustiano, sino como si el tiempo vivido se hubiera perdido en un laberinto y retrocediera incesantemente sin encontrar nunca la salida. «Sí, el misterio del tiempo... el misterio de no saber nada»³⁴. En el poema del 19 de diciembre de 1933 titulado «Dactilografía», ya citado a propósito de la infancia de Pessoa, Campos explica este drama por la coexistencia en él y en cada uno de nosotros de «dos vidas» inconciliables:

Todos tenemos dos vidas:
la verdadera, esa que soñamos en la infancia
y seguimos soñando, adultos, en un sustrato de niebla,
y la falsa, esa que vivimos en convivencia con los otros,
la práctica, la útil,
esa en la que acaban por meternos en una gran caja...³⁵.

³² FPA, p. 137.

³³ *Idem*, p. 146.

³⁴ O, IV, p. 229.

³⁵ FPP, p. 251.

En esa continua letanía del Campos entrado en años (como Pessoa, tiene apenas cuarenta y cinco años), como una supuración del alma, hay un poema que constituye la excepción. Por su estilo, por su idealismo absoluto, por su sentimiento trágico de la vida, se parece a todos los demás. Pero en el cielo completamente encapotado brilla de repente una paradójica esperanza, como si, por una vez, el poeta esotérico transmitiese su certeza o su ilusión de una salvación posible a su compañero, que se hace eco de esa impresión pero con su propia voz, reconocible entre todas.

«Magnificat»

¿Cuándo pasará esta noche interior, el universo,
y yo —mi alma— tendré al fin mi día?
¿Cuándo me despertaré de estar despierto?
No lo sé. Alto brilla el sol,
imposible de mirar.
Frío pestañean las estrellas,
imposibles de contar.
Ajeno pulsa el corazón,
imposible de escuchar.
¿Cuándo pasará este drama sin teatro,
o este teatro sin drama,
y me acogeré a la casa?
¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuándo?
Gato que me miras con ojos de vida, ¿a quién tienes allá, en lo hondo?
¡A aquél! ¡A aquél!
Y aquél, como Josué, mandará que el sol se pare, y yo despertaré,
y entonces será día.
Sonríe mientras duermes, alma mía.
Sonríe, alma mía, ¡será día!³⁶.

En nuestra edición de las *Obras poéticas* de Campos, me habría gustado que el libro se cerrase con este poema. No me resig-

³⁶ FPA, p. 141.

naba a despedirme de él entre impresiones nauseabundas, entre los «callos a la manera de Oporto» y el «bicarbonato de sodio» (títulos de dos poemas de esta época)³⁷. Nos habría gustado que «Magnificat» hubiera sido su última palabra. Lamentablemente no lo fue. Lo escribió el 7 de noviembre de 1933. Le quedaban aún algo más de dos años de sufrimiento, y sus últimas palabras serán las más desesperadas de cuantas escribió.

* * *

Mientras que el mal de Campos se atenúa o se agrava mentalmente, que Soares intenta convertirlo en arte y que el Pessoa oculista le busca un sentido trascendente, el hombre de letras, que sigue estrechamente ligado al grupo de *Presença*, y en particular a Gaspar Simões, prosigue sus actividades, que, al lado de todo lo anterior, se antojan un tanto irrisorias. Publica numerosos poemas en *Presença*: «Iniciación», «Autopsicografía», «Esto», «El andamio», «Trapo», «Estanco», «Eros y Psique», el octavo poema de *El guardador de rebaños* y una oda de Ricardo Reis. Escribe artículos para otras revistas, entre ellos «El caso mental portugués» (30 de noviembre de 1932), donde condena el «provincianismo» de sus compatriotas³⁸. Prologa la primera recopilación de un joven poeta, lo que le vale una severa crítica de Casais Monteiro, y redacta la nota final de un nuevo libro de su amigo António Botto. Finalmente, exalta la obra de un millonario estadounidense que ha creado una fundación en Portugal para que los niños reciban una educación sana y recuerda, a propósito, que él mismo, a los nueve años, había practicado la gimnasia sueca por consejo del profesor Egas Moniz, que recibió más tarde el Premio Nobel de medicina. «Yo era un cadáver ambulante. En menos de tres meses [...] Furta-do Coelho [el monitor] operó en mí tal cambio que, dicho sea

³⁷ O, IV, pp. 280 y 219.

³⁸ OC, I, p. 443.

con toda modestia, sigo vivo en la actualidad, aunque no me corresponde a mí decir lo que la civilización europea ha ganado con ello»³⁹.

Gaspar Simões publicó en 1957 las treinta y nueve cartas que recibió de Pessoa entre 1929 y 1934. Esta correspondencia es un barómetro de sus humores y un testimonio de su universal y siempre irónica gentileza. El interés de las cartas es desigual, pero al menos dos, aparte de las que ya han sido citadas al hilo del relato, merecen nuestra atención. En una da su opinión sobre el psicoanálisis. En la otra establece el plan de sus futuras obras completas.

A comienzos de diciembre de 1931 acusa recibo del libro de Gaspar Simões *El misterio de la poesía*, que contiene un estudio sobre su obra. Anuncia una futura carta en la que dirá lo que piensa del libro. Le ofrece, de todos modos, su primera impresión: su joven amigo tiene una «tendencia exagerada a explicarlo todo». En la extensa carta del 11 de diciembre (de más de diez páginas) hace la crítica de la crítica de su discípulo. Le reprocha que quiera a toda costa «profundizar en aspectos del alma humana en los que jamás será posible profundizar» y que se deje arrastrar, más de lo estrictamente conveniente, «por las influencias y sugerencias del ámbito intelectual europeo, con todas esas teorías que pasan por ciencias, con todos esos hombres talentosos y hábiles que se consideran y son considerados genios». Gaspar Simões quiso «explicar» a Pessoa recurriendo a la psicología profunda, lo que carece de sentido. Freud es ciertamente un hombre de genio, inventor de un «criterio psicológico original y seductor», lamentablemente convertido en «una verdadera paranoia de tipo interpretativo». Compara la «locura» freudiana con la que está en el origen de las sectas y las religiones, del fascismo y el comunismo. Pero el éxito del psicoanálisis se debe ante todo al hecho de que se basa «en una inter-

³⁹ OC, I, p. 459.

pretación sexual». El freudismo es un sistema «imperfecto» y «estrecho» porque pretende proporcionarnos «la clave, que ningún sistema puede proporcionar, de la indefinida complejidad del alma humana» y lleva todo al terreno de la sexualidad, cuando en realidad nada en el mundo se reduce a una sola cosa, ni siquiera el átomo. Este sistema es, sin embargo, «útil», porque ha centrado su atención en tres elementos de la vida psíquica: el subconsciente, «y, en consecuencia, nuestro instinto de animales irracionales»; la sexualidad, cuya importancia fue efectivamente soslayada durante mucho tiempo; y lo que Pessoa llama la «traslación», es decir «la conversión de ciertos elementos psíquicos en otros». Reconoce que, sobre este último aspecto, Freud le convenció: «Nunca había pensado, por ejemplo, que el tabaco (yo añadiría: y el alcohol) era una traslación del onanismo». Pero añade: «De los cinco ejemplares perfectos de onanistas que he conocido, cuatro no fumaban ni bebían, y el que fumaba detestaba el vino».

Lo que reprocha a Gaspar Simões, en el fondo, es que haya tomado al pie de la letra todo lo que él había escrito, reduciendo su estudio al ámbito biográfico, que no es propio del arte. Comete «el error de dar por ciertos datos que son falsos porque, en arte, sólo sé mentir». Y el maestro enuncia a su discípulo los preceptos de su arte crítico, que completa todas las artes poéticas dispersas en su obra. «La función del crítico debe concentrarse en tres puntos: 1.º, estudiar al artista exclusivamente como artista, y del hombre no introducir en el estudio más que lo rigurosamente preciso para explicar al artista; 2.º, buscar lo que podríamos llamar *explicación central* del artista (si es de tipo lírico, dramático, lírico elegíaco, dramático poético, etc.); 3.º, dada la esencial inexplicabilidad del alma humana, cercar estas búsquedas de una leve aura poética de desentendimiento...» En definitiva, como un maestro que les devuelve corregidos al alumno unos deberes un tanto deficientes, se aplica su propio método y se entrega a un ejercicio de autocritica: «El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático: en todo cuanto escribo tengo, per-

manentemente, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Vuelo siendo otro: esto es todo [...]. Desde el punto de vista de lo humano —en el que al crítico no le compete entrar, pues para nada le habría de servir entrar— soy un histero-neurasténico [...]. Pero basta que el crítico admita que soy esencialmente un poeta dramático para que obtenga la llave y pueda abrir casi todas las cerraduras de lo que expreso. Sabe que como poeta siento; que como dramaturgo (sin poesía) convierto automáticamente lo que siento en una expresión ajena a lo que he sentido, construyendo en la emoción una persona inexistente que la sentiría verdaderamente y que en consecuencia sentiría, procedentes de mí, otras emociones que yo, el que sólo soy yo, he olvidado sentir...»⁴⁰.

El 28 de junio de 1932, en respuesta a una carta de Gaspar Simões, le confía que ha comenzado a «clasificar y revisar» sus papeles, «con el fin de publicar, hacia fines de este año, uno o dos libros». Piensa en ello desde hace tiempo, pero no acaba de planificar sus eventuales «obras completas», de las que esos libros formarían parte. En principio previó cuatro volúmenes: 1) *Portugal* (lo que luego será *Mensaje*); 2) *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares; 3) *Poemas completos* de Alberto Caeiro; 4) *Cancionero*. Pero encuentra en esta estructura una serie de objeciones. Otra solución sería empezar con una miscelánea titulada *Ficciones del interludio* que agruparía, en tres volúmenes, los poemas de Caeiro, de Reis, de Campos, etc.⁴¹.

De todas maneras, le dice a Gaspar Simões, dada «la casi imposibilidad de éxito», esta publicación (aun al cuidado de *Presença*) «exigirá un sacrificio financiero». El alcance de ese sacrificio dependerá, «desde luego, de mi situación económica en ese momento».

⁴⁰ PP, pp. 272-281.

⁴¹ *Idem*, pp. 285-287.

Su condición social no es tan modesta como la de Soares, según la describe. Pero su situación financiera no es boyante. Alfredo Margarido, basándose en una declaración hecha por un amigo del poeta después de su muerte, calcula la media de ingresos mensuales en trescientos escudos, lo que apenas alcanza para cubrir sus necesidades vitales. Esto explica sin duda que en 1932, por primera vez después de muchos años, haga gestiones para conseguir un empleo mejor remunerado —y más estable— que sus trabajos como redactor y traductor.

La plaza de conservador en el museo-biblioteca de Cascais estaba vacante. El ayuntamiento había confiado a un jurado, presidido por el alcalde, la tarea de reclutar al candidato más apto para cumplir con esa función. El 16 de septiembre de 1932 Pessoa presenta su solicitud. Como dice José Blanco, «suponiendo, con su admirable candidez, que los títulos que presentaba en su escrito eran suficientes, el poeta no se preocupó de conseguir respaldo ni recomendaciones y se limitó a enumerar los méritos que, a su juicio y objetivamente, atesoraba»⁴². Pessoa escribe: «El solicitante ha colaborado durante mucho tiempo en numerosas revistas portuguesas, lo que le ha valido ser en la actualidad conocido en el país, sobre todo por las nuevas generaciones, hasta un punto casi inverosímil para alguien que se ha abstenido de recopilar en libros dichas colaboraciones». Esta ostentación de sus éxitos literarios de vanguardia está justificada, pero, aparte de que eso no es lo que le interesa al jurado, recurre, para respaldar sus declaraciones, a los testimonios de Gaspar Simões y Pierre Hourcade, que son muy jóvenes (veintinueve y veinticuatro años) y poco conocidos. Hace bien en mencionar su perfecto conocimiento del inglés, pero para demostrarlo adjunta sus *Poemas ingleses* de 1921, que incluyen *Antínoo* y *Epitalamio*; para demostrar sus conocimientos de francés, adjunta sus *Tres canciones muertas*, publicadas en 1923 en

⁴² OC, I, p. 522.

Contemporánea, poéticamente mediocres y, sobre todo, escritas en un francés un tanto deficiente.

Cuando se admira a Pessoa, conmueve ver a este hombre de cuarenta y cuatro años solicitando torpemente, como un principiante, un puesto relativamente subalterno. Evidentemente, su candidatura no prosperó. Se prefirió a un pintor mediocre. Pero este fracaso adicional forma parte de la lógica de su carácter y su destino. Inevitable recordar las palabras de Campos en el primer «Lisbon revisited»:

¿Me queríais casado, fútil, cotidiano y tributable?⁴³.

⁴³ FPA, p. 96.

Mensaje (1934)

En 1934, Portugal lleva un año de régimen salazarista. António de Oliveira Salazar (1889-1970), originario de Santa Comba Dão, al norte de Coimbra, procedente de una familia modesta, profesor de economía política, se labró en plena juventud una reputación de brillante especialista en finanzas públicas, de experto en economía rural, de ideólogo autoritario y de hombre virtuoso. «Dio muestras precoces», dice A. A. Bourdon, «de esa inteligencia lúcida, esa sorprendente capacidad de trabajo, ese sentido común raramente falible y esa fortaleza espiritual y carácter que impusieron rápidamente su personalidad [...]. Católico convencido, llevó una austera vida de seminarista y supo encauzar en su provecho la ideología de la salvación nacional que entonces dominaba el pensamiento político portugués...». Nacionalista a la manera de Maurras, influido por el ejemplo de Mussolini, anticomunista y antidemócrata, pretendió instaurar «una sociedad corporativa y paternalista en la que los intereses de los trabajadores fuesen unidos a los de los propietarios y patronos»¹. Ministro de Hacienda en 1928, «Salazar consiguió, desde 1929, equilibrar el presupuesto, un milagro que gracias a la estabilidad política sería dura-

¹ *Histoire du Portugal.*

dero [...]. Libró al país de la deuda externa y fortaleció la moneda con una abundante reserva de oro a cambio de una reducción de las inversiones y de una autarquía tan completa como era posible: vale más, decía siempre, la pobreza que la dependencia, y la fidelidad a las tradiciones, aunque fueran rutinarias, que los peligros sociales engendrados por la modernización y la urbanización desenfrenadas»². Fue nombrado presidente del Consejo en 1932, y ya en 1933 puso en marcha un sistema de completo control de la vida pública llamado «Estado Nuevo» (*Estado Novo*) que se mantendrá en vigor y de forma ininterrumpida hasta su retirada por motivos de salud en 1968, aunque sus efectos durarían mucho más, hasta la revolución de los claveles de 1974.

A un extranjero no le resulta fácil enjuiciar este régimen. Tiene un cierto sesgo fascista: partido único, omnipresencia del ejército y la policía política, la «Policía Internacional y de Defensa del Estado» (PIDE), censura y autocensura de la prensa, proselitismo entre la juventud, encarcelamientos arbitrarios, deportaciones e incluso torturas (como la «estatua», que consiste en dejar de pie a la víctima hasta que cae agotada). No obstante, la atmósfera del Portugal salazarista no es exactamente la de un país totalitario. Salazar no fue un tribuno ni un histrión, no suscitó adoración ni terror; tampoco impuso el culto a su personalidad. Se diría que, como Bernardo Soares, no era «nadie». La mayoría de los portugueses a los que gobernó jamás lo vieron. Tenía horror a la multitud y vivía casi enclaustrado, sin vida privada aparente, quizá tan casto como Pessoa. Si tuvo vicios, fueron siempre secretos. El presidente Mário Soares afirmaba que el «doctor» era un hombre íntegro, pero que le gustaba rodearse de tipos corruptos a los que dominaba. Fue su propia eminencia gris. En los años sesenta se tenía la impresión de que Portugal era gobernado por la mano de hierro de un ausente. Comparado con una fiera terrible como Hitler, Salazar parecía más bien una araña o un pulpo.

² *Histoire du Portugal*.

Salazar no quiso embarcar a su país en una perpetua huida hacia adelante, sino, por el contrario, frenar el progreso, retornar a una sociedad rural patriarcal, imponer un orden perfecto, el del largo, y sustraer a Portugal, aislado en extremo de Europa, al flujo de la historia. Tampoco es verdad que bajo el régimen del Estado Nuevo se produjese esa intromisión en la vida privada y esa violación de las conciencias típicas de las dictaduras de Hitler, Mussolini, Stalin o Mao. Y sobre todo la literatura, la cultura y las artes pudieron mantener un espacio de libertad relativa que los intelectuales supieron ocupar, quizá gracias a la tolerancia y la discreta complicidad de António Ferro, amigo de Pessoa, un verdadero hombre de cultura, que Salazar tuvo la inteligencia de mantener en el puesto de secretario de Propaganda Nacional, equivalente al de ministro de Información y Cultura. El clandestino Partido Comunista pudo ejercer casi abiertamente una especie de magisterio moral e ideológico, imponiendo, a partir de 1940, el realismo socialista —bautizado como «neorrealismo»—, en las letras y las artes, ante las mismísimas narices de los estupefactos oficialistas.

Éste es el paradójico Portugal que los franceses fueron descubriendo poco a poco en los años cincuenta y, mucho más, en los sesenta, cuando las oleadas de turistas en busca de sol comenzaron a cruzarse con las de los emigrantes en busca de trabajo³. Las ingenuas impresiones de los héroes de *Los mandarines* de Simone de Beauvoir (Premio Goncourt 1954) valen como ejemplo para testimoniar el embarazoso estupor de los franceses ante el espectáculo de ese país de otra época, cercano geográficamente y lejano desde el punto de vista histórico, donde, según los casos, vivir podía ser tan placentero como desagradable.

¿Cómo recibió Pessoa en 1933 el advenimiento del Estado Nuevo y qué juicio le mereció Salazar? Es una cuestión controver-

³ Cfr. Michel Drain, *Le Portugal*, Que sais-je.

tida. Ángel Crespo se muestra categórico: Pessoa, desde el principio, rechazó la dictadura. «El viejo liberal que llevaba dentro» no podía soportar la opresión. Manifestó su oposición primero en secreto, en las notas que redactaba para sí mismo, después a su círculo de amigos, mediante cartas y conversaciones, y, finalmente, lo hizo en público. Alfredo Margarido es igualmente categórico: Pessoa, desde el principio, fue un convencido partidario de la dictadura salazarista, cuyos valores coincidían con los que había exaltado toda su vida, desde su ensayo sobre Carlyle hasta su poema a Sidónio Pais; sólo a partir de febrero de 1935 rompe con el salazarismo y se convierte en claro opositor al régimen; durante los años 1933 y 1934, por lo tanto, colabora con el poder.

El poder. Reflexionó mucho sobre su naturaleza, sobre su esencia; también sobre la manera de hacerse con él, recibirlo y entregarlo. Hace hincapié en que, en general, las cualidades necesarias para conseguir el poder, sea mediante intrigas, por medio de la elocuencia o recurriendo a la fuerza de las armas, no son sólo diferentes sino opuestas a las que son necesarias para gobernar el Estado. Un hombre político se impone casi siempre por sus aparentes calidades humanas, que permiten a los ciudadanos de su país reconocerse en él. Ésta es la fuente de su prestigio, en la que entran fuertes dosis de emoción e imaginación. Pero enseguida puede decepcionar, porque se lo ha elegido por lo que es o parece, no por lo que es capaz de hacer. El caso de Salazar es muy distinto. Evidentemente, no tiene el aura de Sidónio Pais, y Pessoa nunca sintió por él un fervor comparable al que le inspiró el «Presidente-Rey». Salazar no es un jefe al que se pueda llegar a estimar, sino un burócrata del poder, en quien se puede confiar y al que se puede admirar. Por otra parte, tampoco se lo admira por lo que hace: su prestigio proviene de lo que a priori se supone que es capaz de hacer. La originalidad de este prestigio es que descansa en una competencia que sólo él posee y cuyo alcance ni el pueblo ni los intelectuales están en condiciones de verificar porque pertenece al ámbito técnico. Supongo que, en un principio, Salazar fue considerado por

Pessoa y el pueblo portugués el mejor economista de Portugal, dotado de los conocimientos necesarios para salvar la moneda. Pero si entre la competencia de cualquier francés y la de su ministro de Economía sólo hay una diferencia de grado, entre Salazar y el portugués de a pie había una diferencia de naturaleza. Y el sabio profesor se impuso, precisamente, por esa *diferencia*. «Todo prestigio consiste en la posesión de unas cualidades que los demás no poseen y se sienten incapaces de poseer. El pueblo portugués es básicamente indeciso y charlatán. No hay proyecto en Portugal que se pueda llevar a cabo con firmeza y constancia; no hay texto portugués que no diga en veinte palabras lo que se puede decir en cinco [...]. De entrada, Salazar estableció y más tarde acentuó una firmeza de propósitos y una continuidad de acción; de entrada habló claramente, sobriamente, sin retórica [...]. En medio de un pueblo de gentes incoherentes y habladoras [...] el eminente profesor de Coimbra (¡Dios mío, de Coimbra!) dejó estupefacto a todo el mundo, como si hubiera caído de una Inglaterra astral...» (Conviene recordar que la universidad de Coimbra fue siempre famosa por su culto a la elocuencia pomposa.) Más o menos por la misma época, 1932 o 1933, Pessoa resume su pensamiento en un inacabado ensayo en inglés en que compara a Salazar con Mussolini. «Adquirió prestigio de golpe, desde su toma de posesión, con un solo discurso, que era tan distinto de los discursos políticos habituales que el país lo adoptó en el acto...»

De todo esto se desprende que en 1932-1933 Pessoa no era ni un salazarista ferviente ni un antisalazarista convencido. Su adhesión al Estado Nuevo es razonada, y provisional. Margarido resume bien su postura al decir que «Pessoa, como tantos otros portugueses, vaciló ante la dictadura: empezó apoyándola, antes de plantearse no ya la idea de dictadura, sino qué hombres la ejercían». Como muchos de sus compatriotas, esperaba a un salvador para el país. Se había vuelto más o menos monárquico, pero «si se quiere instaurar una nueva monarquía, hace falta, de entrada, un rey; también hacen falta gobernantes [...], y hacen faltan finalmente los gobernados». Añade que lo más urgente es encontrar

«una fórmula de transición que conduzca gradualmente hacia la futura monarquía, sin rupturas bruscas con el régimen actual [republicano]». Esta fórmula, ya puesta en práctica por Sidónio Pais, es la «república presidencialista». En el fondo, es lícito pensar que Salazar representó para él, en cierto momento, la esperanza de esta transición, y que lo decepcionó su inmovilismo, y quizá también su populismo.

* * *

Pessoa mantenía excelentes relaciones con António Ferro, su joven compañero de 1912-1916, el antiguo gerente de *Orpheu*. Ferro, nombrado en 1933 secretario de Propaganda Nacional y convertido luego, más discreta o hipócritamente, en secretario nacional de Información, fue el encargado de difundir lo más ampliamente posible la ideología de Salazar, doctrina oficial del régimen. El 11 de marzo de 1933 Pessoa acusa recibo de su libro *Salazar*, que es una recopilación de entrevistas con el presidente. Se lo agradece, con su habitual gentileza irónica, expresando su «rendida admiración por la sutil firmeza y la maestría publicitaria» de las que ha hecho gala su amigo. El año anterior, Ferro, por mandato del gobierno, había definido, en un artículo del *Diário de notícias*, una política del espíritu, en clara referencia a Paul Valéry, que acababa de dar una conferencia con ese título en la Universidad de los Anales de París. Valéry ofrecía una vía para salir del «caos» contemporáneo, en buena parte generado por el propio hombre. «El mundo moderno, con todo su potencial [...] no ha sabido construir ni una política, ni una moral, ni un ideal...»⁴. Esta reflexión se parece a la famosa de Bergson sobre el «suplemento de alma». Ferro escribe el 22 de noviembre de 1932: «Un pueblo que no ve, que no lee, que no escucha, que no vibra, que no sale de su vida material [...] acaba convertido en un pueblo

⁴ Paul Valéry, *La politique de l'esprit*, en *Variété*.

inútil...». Según Alfredo Margarido, Pessoa aceptó colaborar en el establecimiento de esta «política del espíritu» que consistía de hecho en promover distintas manifestaciones de «cultura popular». Cita dos gestos que juzga significativos. En 1933 el poeta «autoriza» a sus amigos vinculados al salazarismo a organizar una campaña para que el poema «Mar portugués», de 1922, destinado a formar parte de *Mensaje*, se incluya entre las lecturas escolares. Con ese mismo espíritu de colaboración activa presenta su candidatura, al año siguiente, al premio de poesía del SPN. El otro gesto que según Margarido prueba su adhesión a la estética oficial salazarista es su esfuerzo por recuperar la vena popular de sus cuartetas, abandonada un cuarto de siglo atrás. Ya vimos que había escrito algunas composiciones de este tipo en la época del doble exilio, cuando, de regreso en su patria, redescubrió con emoción la tradición poética antigua. Entre julio de 1934 y junio de 1935 escribió centenares.

En la edición francesa de Henry Deluy, que incluye 325, clasificadas, en la medida de lo posible, por orden cronológico, se produce un brusco salto desde la cuarteta número VIII, fechada en 1908, hasta la número IX, fechada en 1934; pero no hay solución de continuidad. La emoción y el divertimento son los mismos de antaño. Si se trata de un juego, el juego continúa.

En su edición de 1965 Jacinto do Prado Coelho y Georg Rudolf Lind titularon estos poemas breves *Cuartetas de gusto popular*. Deluy, en su presentación, demuestra que el poeta, tratando «de encauzar su escritura en un género y una sensibilidad representativas de una comunidad», en parte salió airoso pero en parte fracasó. Pero esa mezcla de inocencia más o menos gesticulada y de sutileza más o menos disfrazada tiene su encanto. La mayoría de las cuartetas son poemas de amor, quizá los únicos —ya lo dije cuando cité a Deluy— que escribió Pessoa. «El amor tímido y humilde, el amor pícaro y sensual, el amor celoso, nunca satisfecho, nunca correspondido, el amor soñador, el amor gentil, el amor vengador y la ausencia, la acritud, el resentimiento, con un toque de misoginia [...]. El poema se organiza en torno a los elementos

de la vida cotidiana popular: el dedal, el ovillo de lana, el vestido, el bote de albahaca [...]. Se trabaja [...] se cose, se confeccionan encajes [...] se degusta melón, vino y canela. Se admira el río, el arroyo [...] fascinan los brazos, los cabellos, la pierna, la sonrisa. Se retiene la mirada para penetrar en el alma, y para saber. Porque se ama. Se ama, se espera. Siempre como a cierta distancia. Muy cerca»⁵. Lo cierto es que las cuartetos son desiguales; ante ciertos hallazgos, pienso en lo que Pessoa podría haber hecho de haber conocido mejor la tradición japonesa y hubiese intentado escribir *jaikus*, que tienen un tono aún más ligero y un estilo aún más vivo.

Tus ojos tristes, perdidos,
que sobre nada se posan...
¡Ah, mi amor, mi amor,
si al menos yo fuera esa nada!⁶.

Tengo un librito donde
escribo cuando te olvido.
Es un libro de cubiertas negras
donde todavía no he escrito nada⁷.

Hay un loco en nuestra voz,
lo atrapamos al hablar;
es ese malestar entre nosotros
porque nos comprendemos⁸.

Oh, pastora, pastorcita,
tienes risas y ovejas,
tu risa resuena en el valle,
nada más se necesita⁹.

⁵ *Quatrains complets*, prefacio.

⁶ *Ídem*, p. 15.

⁷ *Ídem*, p. 85.

⁸ *Ídem*, p. 140.

⁹ *Ídem*, p. 155.

Boca que la risa desune
en una graciosa alegría,
pareces de plata labrada,
más labrada que plata¹⁰.

Es la risa de la
que no hemos notado.
Cuando se desconfía, se ve
que no se desconfía¹¹.

La nostalgia, sólo los portugueses
consiguen experimentarla bien,
porque tienen esa palabra,
saudade, para decir que la experimentan¹².

* * *

Mensagem es, como *Fausto* y *Libro del desasosiego*, la obra de casi toda una vida: el poema más antiguo data del 21 de julio de 1913, y el más reciente, del 26 de marzo de 1934. La diferencia es que el resto de sus obras, salvo *The Mad Fiddler*, que permaneció inédito, están inconclusas. *Mensagem* es la única que Pessoa compuso, terminó, revisó y publicó. Este librito de pocas decenas de páginas es el más importante, el más representativo de su genio singular. Si de toda su multiforme producción hubiera que conservar un solo título, sería seguramente éste, que la posteridad, cumpliendo la profecía del joven crítico de *A Águia* en 1912, terminó por reconocer como una de las dos cumbres de la poesía portuguesa, junto con *Los Lusíadas*.

Ya comentamos que cuando escribió «Gladío», rebautizado «Fernando, Infante de Portugal», el poeta no había decidido aún en qué recopilación lo incluiría. Parece que la idea de escribir un

¹⁰ *Ídem*, p. 259.

¹¹ *Ídem*, p. 312.

¹² *Ídem*, p. 301.

libro de poemas de inspiración nacional, centrado en los héroes de la época de los descubrimientos, se le ocurrió en el período sidonista (1917-1918). Es entonces cuando escribe la serie publicada en revistas en 1922 con el título de *Mar português*, que constituirá la parte central del libro. Tras un período de seis años en que el proyecto parece abandonado, escribe, de septiembre a diciembre de 1928, una nueva serie de poemas, la mayoría de los cuales configurarán la primera parte, mientras que otros serán incluidos en la tercera y última. Escribe algunos más entre 1929 y 1933. Es probable que durante todos estos años el proyecto madurase en su cabeza y que su carácter original, que consiste en aglutinar bajo la misma vena inspiradora la exaltación del sentimiento nacional, los mitos del sebastianismo y del Quinto Imperio, el espíritu de la gnosis y de la tradición iniciática, en suma, la totalidad de lo que constituye la «visión rosacruz», fuese poco a poco tomando cuerpo. El 28 de junio de 1932, en carta a Gaspar Simões, habla de «*Portugal*, que es un librito de poemas, cuarenta y uno en total», como obra «casi acabada»¹³. Sin embargo, cabe la sospecha de que hasta 1934, entre enero y marzo, no concibió la estructura global, que convirtió ese conjunto de elementos diversos en un todo perfectamente coherente. Por entonces escribe o reescribe algunos poemas. Pero hasta más tarde, casi en el último momento, no decide cambiar el título, con el pretexto de que «el nombre de nuestra Patria está hoy prostituido y ha sido pisoteado», aunque en realidad, sin duda, lo hizo para resaltar más claramente que la epopeya de la salvación nacional es, en sentido figurado, la aventura de la salvación del alma personal: este libro épico y mítico es ante todo espiritualista y místico.

Mientras daba los últimos retoques a *Mensagem*, Pessoa redacta el prólogo de un libro de su amigo Augusto Ferreira Gomes titulado *Quinto Imperio*. Este periodista y especialista en artes gráficas

¹³ PP, p. 287.

pertenece, como Ferro y otros amigos del poeta, al círculo intelectual salazarista. Lo que le vincula a Pessoa es su interés por el ocultismo. Ferreira Gomes (1892-1953) publicará en 1941 *El claroscuro de las profecías*, que hace un recorrido en esta materia desde san Juan hasta Bandarra. El prefacio de Pessoa trata, justamente, de esa relación ente lo claro y lo oscuro, y su lectura resulta extremadamente difícil. Retoma en él algunas ideas plasmadas en los centenares de páginas de notas que tomó con vistas a un libro sobre las profecías de Bandarra. Distingue claramente «al vidente de Trancoso» (el zapatero iluminado del siglo XVI) de todos aquellos «que fueron alumbrados por la misma luz». «Hay dos clases de profecías: las que son implícitamente claras, como las de Daniel y el falso Bandarra; y las que son implícitamente oscuras, como las del auténtico Bandarra y las del presente libro. Aquéllas son el hilo de Ariadna; éstas, el propio laberinto. Pero se complementan entre sí, en la medida de lo posible, porque la luz aparta las tinieblas, pero sin las tinieblas no se apreciaría la luz. Algo tan contundente como lo que se puede leer en cierto texto secreto: que la luz más resplandeciente de este mundo no es más que tiniebla visible...»¹⁴.

Es evidente que en 1934 su pensamiento está casi completamente centrado en el ocultismo, pero aplicado a la historia, la memoria colectiva y el mito nacional. Por ello se deja convencer con toda naturalidad por sus amigos Ferro y Ferreira Gomes, próximos al poder, y se presenta al premio de poesía Antero de Quental organizado por el SPN. Pero había que darse prisa, pues el jurado se reunía en diciembre. *Mensaje* se termina en septiembre, se imprime en octubre y se pone a la venta el 1 de diciembre, día en que se conmemora la independencia portuguesa de España en 1640. Es José Blanco quien hace hincapié en lo apretado de las fechas. Añade que «los amigos de Fernando Pessoa que le habían animado a participar [...] estaban convencidos de que *Mensaje* obtendría indiscutiblemente el premio de cinco mil escudos que se

¹⁴ OC, 1, p. 465.

otorgaba a un libro en verso». Como el reglamento del concurso exigía, en este apartado, un mínimo de cien páginas, el impresor, sin duda siguiendo el consejo de Ferreira Gomes, se había prodigado en la distribución de páginas en blanco, porque los 44 poemas apenas ocupaban 55 páginas. Escudándose en esta circunstancia, aunque sin duda en realidad porque el jurado, presidido por el poeta Mário Beirão, antiguo militante del «renacimiento portugués» y entonces adscrito al salazarismo de estricta observancia, consideraba que el libro de Pessoa no estaba en la línea del *Estado Novo*, el premio le fue otorgado a una recopilación del padre Vasco Reis titulada *Romaria* (Romería), que todos los historiadores de la literatura coinciden actualmente en juzgar como pésimo. Pessoa recibió por *Mensaje* el premio de la «segunda categoría», dotado con mil escudos¹⁵, que no recompensaba por todo un «libro» sino por un «poema» suelto.

António Ferro no era miembro del jurado, pero sí el representante de la autoridad tutelar y quien disponía del dinero. Decidió entonces aumentar la dotación del premio otorgado a Pessoa hasta los cinco mil escudos. Se ha discutido mucho este punto. Para Margarido, la cuestión es sencilla: el libro del misionero franciscano que ejemplificaba la fe popular se adscribía mucho más claramente a la estética del salazarismo que el de Pessoa. «El jurado demostró conocer perfectamente la intención política del concurso...» En cuanto a la intervención de Ferro, «permitió no sólo corregir un error, como se dice, sino otorgar un premio sustancial a un amigo cuyo talento era tan real como su necesidad de dinero». El premio, según él, equivalía a un año y medio de ingresos de Pessoa, quien pareció quedar contento con el arreglo y hasta se permitió el lujo de comentar el libro ganador en el *Diário de Lisboa* el 4 de enero de 1935. El artículo es interesante y revelador. Sin duda, los halagos que Pessoa dispensa al «artista admirable» y a su «adorable poema» son irónicos, pero le permiten retomar un

¹⁵ OC, I, p. 526.

tema que le afecta especialmente. La inspiración de la *Romería* de Reis es típicamente católica romana, o sea pagana, de un paganismo muy portugués, es decir, más sentimental que pasional o espiritual. «Nuestro catolicismo es [...] una caricia religiosa, perezosamente inseguro de aquello en lo que realmente cree. De modo que nuestro verdadero Dios Manifiesto no es el dios uno y trino, ni una de las Personas de la Trinidad, sino un Cupido católico llamado Niño Jesús [...]. En cuanto al Diablo, ningún portugués creyó nunca en él. La emoción no lo permitiría...»¹⁶. Por ello, al hablar de *Mensaje*, que es la obra más característica de la «visión de rosacruz», es inevitable no recordar el octavo poema de *El guardador de rebaños*, que ilustra perfectamente la «visión Caeiro» de Pessoa.

* * *

Queda por analizar el texto de *Mensaje*. Para ello necesitaríamos todo un libro, que, por lo que sé, ni siquiera en Portugal se ha escrito. Hay que decir —volveré a hacerlo— que este librito que representa hoy la gloria de Pessoa fue incomprendido durante mucho tiempo, incluso para sus admiradores más cercanos y fervientes. De todas maneras, si ya es, de entrada, difícil para los lectores portugueses, resulta casi completamente incomprensible para los de otras lenguas. Haría falta, como en el caso de *La divina comedia*, una edición crítica con más notas que texto. Me limitaré pues a ofrecer algunas indicaciones sumarias, remitiendo a los lectores a las dos versiones francesas existentes. En la edición Bourgois, la traducción de Patrick Quillier y Michael Chandeigne va precedida de un análisis de P. Quillier titulado *Entre les Rives du Chagrin et les îles Fortunées* (Entre las orillas de la pena y las islas Afortunadas), y seguida de otro análisis de Yvette Centeno sobre el *Esotérisme de «Message»*¹⁷ (El esoterismo de «Mensaje»). En la

¹⁶ OC, I, p. 470.

¹⁷ O, II, pp. 61 y 163.

edición Corti, la traducción de Bernard Sesé lleva una nota de presentación de José Augusto Seabra y va seguida de una bibliografía a cargo de José Blanco¹⁸.

El título de *Mensagem* es ya una clave, que el propio Pessoa facilita. La palabra portuguesa *mensagem* está, como dice J. A. Seabra, «extraída anagramáticamente» de la frase que utiliza Anquises cuando le explica a Eneas, descendido a los infiernos, el sistema *Mens ag(itat mol)em*: «El espíritu mueve la masa». Para el poeta, es una manera de afirmar de entrada su absoluto idealismo, que también quedará patente en otras sentencias:

El mito es la nada que lo es todo...¹⁹. («Ulises»)

Dios quiere, el hombre sueña, la obra nace...²⁰. («El Infante»)

El alma es divina, la obra es imperfecta...²¹. («Estela»)

¿Qué importan entonces las arenas, la muerte, el desencuentro,
si cerca de Dios me he preservado?...²². («Don Sebastián»)

Ser hombre no es contentarse.
¡Ah, que sean domadas las fuerzas ciegas
por la visión que prodiga el alma!²³. («El Quinto Imperio»)

Es la búsqueda de quienes somos, llevada lejos
de nosotros mismos...²⁴. («Noche»)

En su edición de la obra poética de Pessoa (1960), Maria Alie-te Galhoz dispuso como introducción a *Mensagem* un fragmento

¹⁸ *Message*, pp. 9 y 247.

¹⁹ FPP, p. 27.

²⁰ *Ídem*, p. 28.

²¹ O, II, p. 130.

²² *Ídem*, p. 145.

²³ *Ídem*, p. 147.

²⁴ *Ídem*, p. 158.

inédito encontrado en el baúl. Posteriormente fue reproducido en numerosas ocasiones. Define bien el espíritu que animó al poeta mientras escribía el libro: «Los navegantes de antaño tenían una divisa gloriosa: *Navegar es indispensable; vivir no es indispensable*. Reivindico para mí el espíritu de esta frase, cuya letra transformo para acordarla con lo que soy: *Vivir no es necesario; lo que es necesario es crear*. No confío en disfrutar de la vida; la idea de disfrutar de ella apenas me pasa por la cabeza. Sólo quiero que sea grande, aunque para mantener ese fuego deba consumir en él mi cuerpo y mi alma. Lo único que quiero es ofrecerla a toda la humanidad, aunque para ello deba perderla como mía»²⁵.

Se podría decir, empleando el lenguaje de Gide, que Pessoa pertenece a la raza de quienes aman, no al Hombre, sino a lo que devora al Hombre. Lo que *Mensaje* pone en escena, a través de cuarenta y cuatro retratos, cada uno de los cuales es un drama breve, es esta «fiebre» de perderse en lo que es «grande», más grande que todo: perderse en lo indecible e inconmensurable. Y la acción de todos sus héroes —todos conquistadores—, guiada por su sueño, su fe y su esperanza, representa el sueño, la fe y la esperanza del poeta, cuyo gesto de escritura se sitúa más allá de toda acción posible.

La organización del libro en tres partes es aparentemente simple, y en realidad, como apunta Patrick Quillier, sutil. La primera, «Blasón», evoca a los reyes y a los príncipes que fueron los héroes fundadores de Portugal: Ulises, epónimo de Lisboa (Olisipo); el pastor Viriato, jefe de la resistencia contra los romanos; el conde Enrique de Borgoña, convertido en conde de Portugal en 1095 por su casamiento con la princesa de León, Teresa; su hijo Alfonso I, primer rey portugués y vencedor de los moros en el «campo de Urique» en 1139; el rey don Diniz, administrador y

²⁵ O, II, p. 55. Esta máxima, citada por Plutarco en referencia a Pompeyo, fue adoptada como divisa por la Liga Hanseática.

poeta, fundador de la primera universidad, organizador de la marina y creador de la Orden de los Templarios; el rey don Juan I, fundador de la dinastía de Avís, vencedor ante los castellanos en Aljubarrota, en 1385, y su esposa Felipa de Lancaster; el rey don Sebastián; el condestable Nuno Alvares Pereira, héroe de Aljubarrota, jefe guerrero y hombre santo; el infante Enrique el Navegante, el rey Juan II; y, finalmente, el conquistador Alfonso de Albuquerque, gobernador de las Indias en 1510.

La evocación de estos personajes emblemáticos, históricos o legendarios, no sigue un estricto orden cronológico. Cada retrato está colocado, en el espacio del libro, como cada uno de los signos, divisas y ornamentos que componen el blasón heráldico de Portugal; el estudio de P. Quillier ofrece una detallada explicación de esta composición heráldica que caracteriza la primera parte de *Mensaje*, y el de Yvette Centeno aporta el análisis de su significado oculto. Yo me limitaré a subrayar la importancia del primer poema, «El campo de los castillos» (términos heráldicos), que no es un blasón de Portugal sino de Europa, representada como una figura femenina que se estira «de Oriente a Occidente» y cuyo rostro, vuelto a Poniente, «futuro del pasado», es Portugal. Europa, a la que Pessoa siente que pertenece y a la que le gustaría que su país se acercase más sólidamente, para erigirse en su mascarón de proa, es, pues, el paso obligado, en la linde del poema, para que Portugal culmine su vocación histórica y espiritual.

La segunda parte es la recuperación, con algunas modificaciones, de la serie *Mar portugués*, cuyo estilo y significado ya comenté a propósito de su publicación en revista en 1922. Recordemos que contiene los retratos de los héroes que, por iniciativa propia o bajo el mando de príncipes y reyes, fueron los verdaderos agentes de la expansión portuguesa, los descubridores de nuevas tierras: Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Magallanes y el más ilustre de todos, Vasco de Gama. El cambio principal, con respecto a la publicación de 1922, es la sustitución del poema sobre Cristóbal Co-

lón, titulado «Ironía», por otro aún más irónico y despreciativo, en el que el apellido se pluraliza: «Los Colones»²⁶. Sabemos que Portugal y España mantienen un contencioso acerca de Colón, que debería haber descubierto América por cuenta del rey de Portugal si éste, Juan II, le hubiese hecho caso. Había hecho todo su aprendizaje en Portugal y Madeira, donde se casó. Una leyenda llega a considerarlo portugués de nacimiento, hijo bastardo de la reina, y no genovés. Pessoa adopta ante Colón una actitud de suficiencia típicamente portuguesa: a pesar de lo que hizo, le faltó esa «magia», la única capaz de conferir a los descubrimientos y conquistas una dimensión espiritual.

Como vimos en su momento, el penúltimo poema de *Mar portugués* evoca la partida de don Sebastián a bordo de la «Última nave» de su flota. La tercera parte de *Mensaje* está enteramente consagrada a su figura, su destino, su mito personal y al mito del Quinto Imperio, que le está indisolublemente ligado, según Pessoa. Así como el título «Blasón» va acompañado de un epitafio: *Bellum sine bello* (*Guerra sin guerra*), y «Mar portugués» de la mención *Possessio maris* (*La posesión del mar*), el título de la tercera parte, «El rey encubierto», tiene como lema *Pax in excelsis* (*Paz en las alturas*). Fue, en su mayor parte, escrita después que las otras, e ilustra el pensamiento del último Pessoa, tal como lo han moldeado la vida y la obra realizada. No es tanto una galería de retratos, como las precedentes, como una serie de meditaciones sobre el sentido anagógico de esta historia y esta leyenda dorada de los héroes portugueses que acaba de referir. Comprende tres series de poemas. La primera, titulada *Símbolos*, se compone de cinco piezas: «Don Sebastián», «El Quinto Imperio», «El Deseado», «Las islas Afortunadas» y «El rey encubierto». La segunda serie, *Las advertencias*, contiene sólo tres poemas: «Bandarra», «Vieira» y un poema sin título, cuyo lirismo contrasta con el tono épico del conjunto. La serie final, *Los tiempos*, comprende, como la prime-

²⁶ *Colomb et les siens*, O, II, p. 133.

ra, cinco piezas: «Noche», «Tormento», «Tregua», «Alborada» y «Niebla». La misma naturaleza de los títulos muestra claramente que no se trata tanto de la historia, incluso legendaria, de un pueblo, sino más bien de la aventura de un alma comprometida en la vía del encuentro con Dios. En este aspecto, el poema sin título, cuya voz personal interrumpe la tonalidad casi litúrgica del conjunto, es revelador:

Escribo mi libro desde las riberas del sufrimiento [...]
Sólo Tú, Señor, me das la vida [...]
¿Cuándo vendrás a ser el Cristo
de quien sabe que su falso Dios está bien muerto,
para sacar del sueño que es mi vida —este mal—
la Nueva Tierra y los Nuevos Cielos? [...]
Ah ¿cuándo querrás, por tu retorno,
convertir mi esperanza en amor?
Fuera de la bruma y de la ausencia que me hiere
¿cuándo? Pero ¿cuándo, mi Dueño y mi Señor?²⁷.

A esta pregunta angustiada contesta el último poema, «Niebla». El primer verso, «ni rey ni ley, ni paz ni guerra», sirve de eco al epígrafe de «Blasón» y define el estado que es a la vez el de un país sin jefe, sin ideal, y el del alma anclada aún a las ciénagas o los limbos.

Nadie sabe qué cosa ha de querer.
Nadie conoce el alma que atesora
e ignora lo que es bien y lo que es mal.
(¿Qué ansia, distante, cerca llora?)
Todo es incierto y es postrero.
Todo es disperso, nada entero.
Hoy eres niebla, oh Portugal...²⁸.

²⁷ O, II, p. 156.

²⁸ FPP, p. 522.

Se podría pensar que todo está perdido. Pero no, porque la salvación surgirá de lo más denso de la niebla, de la indeterminación y la irresolución, a condición de que se sepa reconocer el momento, aprovechar la oportunidad, abrirse a la gracia. «Vendré a ti en la espesa niebla», dice Yahvé a Moisés; y así, desde una nube, resuena, en la montaña de la transfiguración, la voz que dice: «Éste es mi hijo bienamado».

La respuesta a la pregunta del poeta se dirige a la vez al ciudadano y al creyente, en el último verso: «¡Ésta es la Hora!», al que se añade únicamente una frase de despedida en latín, simétrica a los tres epígrafes: *Valetes, fratres*, cita de un ritual iniciático. Es como la marca que los compañeros masones de la Edad Media inscribían en algún lugar de la catedral una vez acabada. Representa aquí, en el contexto nacional y personal, una firma: es el adepto quien habla, el nuevo Sebastián, como quien dice el Nuevo Adán.

El «mensaje» de Pessoa es una llamada a la unidad y a la universalidad. Es el ciudadano de un mundo ecuménico, multirracial y transexual. Quiere fundar «un imperio andrógino que una [...] todas las sutilezas del poder femenino y las estructuraciones del poder masculino». Es la tarea que se asigna, que asigna a Portugal y, a través de éste, a Europa. Él, el Sebastián reencarnado y el súper-Camões, creyó que su obra, una vez expandida por el mundo como otra «buena nueva», arrastraría la cultura occidental a un proceso de unificación en torno a la cultura portuguesa, portadora de los valores universales. Ése era el orgullo de este hombre humilde.

«La muerte es la vuelta del camino»

(1935)

Se esperaba al rey don Sebastián en la niebla, para recuperar la certeza, el sentido del bien y del mal, para comenzar de nuevo todo; pero quien llegó fue el profesor Salazar; y con él, si bien ya no hay niebla, tampoco hay sueño. Se entiende que Pessoa se haya desentendido pronto de un magisterio como ése, cada vez más penoso. Se puede seguir en sus escritos la evolución de tal desafección a lo largo de ese año 1935 que Margarido califica de «prodigioso». Pero también es posible seguir, en paralelo, la evolución de su estado espiritual, cada vez más centrado a un mismo tiempo en el pasado remoto y en el porvenir inmediato, como si afrontase una doble tarea que exigiese toda su atención: poner en claro, como dice Crespo, el balance de su vida y el conjunto de procedimientos mentales y sentimentales de aproximación al umbral que ahora sabe cercano. Aunque se ha equivocado al trazar su horóscopo y no espera morir ese año, tampoco espera disponer del tiempo necesario para organizar ese tránsito. De todas maneras sabe, porque cree en los números, que algo le ocurrirá en 1935.

«Todos los años que terminan en 5 fueron importantes en mi vida.

1895: segundo matrimonio de mi madre. Resultado: África.

1905: retorno a Lisboa.

1915: *Orpheu*.

1925: muerte de mi madre.

Todos marcan el comienzo de una época nueva.»

Su horóscopo, confeccionado en 1934, preveía su muerte en 1937. Así que cree disponer al menos de dos años, tiempo que juzga suficiente para organizar su obra.

Curiosamente, la extensa carta del 13 de enero a su amigo de *Presença*, Casais Monteiro, empieza con unas consideraciones sobre *Mensagem*, en las que parece minimizar su importancia y casi lamentar su publicación. Teme que ese librito, el único que publicó en portugués, ofrezca una imagen truncada de su genio multiforme. «Comparto totalmente su opinión acerca de que mi elección no ha sido afortunada al presentarme por primera vez al público con un libro como *Mensagem*. Queda claro que soy un nacionalista místico, un sebastianista racional. Pero, más allá de esos rasgos, y a veces en contradicción con ellos, soy muchas otras cosas.» Se da perfecta cuenta de que debutar con una obra tan hermética y tan representativa del lado más oculto de su personalidad es una provocación. El mismo Casais Monteiro, que lo quiere y admira, parece no haberla entendido en absoluto. Para justificarse, apela a una especie de necesidad trascendente, que lo ha impulsado a ello a su pesar. La publicación de *Mensagem* «ha coincidido, sin que lo haya proyectado o premeditado... con un momento crítico (en el sentido original de la palabra) de la renovación del subconsciente nacional. Lo que hice al principio por azar, y culminé a merced de una conversación, había sido planeado con exactitud, con Escuadra y Compás, por el Gran Arquitecto...»¹.

No insistiré en las consecuencias de la carta del 13 de enero ni en la del 20 de enero (al mismo destinatario). Situadas en su fecha precisa, en esos primeros días del que será su último año de vida, se nos antojan claramente como el comienzo de ese balance del

¹ O, VII, p. 151.

que habla Crespo. También son el esbozo de una autobiografía novelada. El poeta posa en ellas para la posteridad.

Este comienzo de año no fue, desde luego, venturoso. Los escasos poemas de Campos fechados en enero expresan el extremo hastío de vivir, el sentimiento cada vez más intenso de no ser nadie.

Cuantas veces me he asomado
al pozo que supongo ser
y he balado ¡ah! para escuchar un eco,
no he oído más de lo que he visto:
el vago albor oscuro con que el agua resplandece
allá en la inutilidad del fondo...².

Como hace a menudo cuando se halla sumido en un estado depresivo, Pessoa va a tomar una extravagante iniciativa cuyas consecuencias serán muy importantes y, para él, catastróficas. El 15 de enero el diputado José Cabral presentó en la Asamblea Nacional, sin duda con el apoyo del gobierno, un proyecto de ley que prohibía todas las «sociedades secretas». Se trataba, para Salazar, de apartar de la clase política, el ejército, la administración, el mundo de los negocios y la intelectualidad a todos los masones, porque consideraba que su influencia perjudicaba los intereses del país. Pessoa reaccionó violentamente ante la noticia. Escribió inmediatamente un libelo que apareció el 4 de febrero en el *Diário de Lisboa*, en condiciones un tanto extrañas: no es posible saber por qué se arriesgó a perder su crédito, por qué el director del periódico asumió esa responsabilidad ni, sobre todo, por qué la censura lo permitió. Margarido se ampara en la ingenuidad del poeta, teórico profundo pero torpe negociador. No se excluye que se haya dejado manipular, porque al gobierno le viniese bien que se entablase una gran polémica que lo beneficiaría. Sea lo que fuere, ese ar-

² FPA, p. 151.

título es el primer descalabro grave en la colaboración con el régimen salazarista.

«El proyecto presentado por el señor José Cabral prueba que, si no es dominico, merecería serlo, porque su trabajo evoca [...] las mejores tradiciones de los inquisidores... Puedo denunciar inmediatamente ante el señor José Cabral a una sociedad secreta: el Consejo de ministros [...]. Todo lo que en este mundo se considera serio o importante en el curso de una reunión se hace en secreto.» «Aletargada» la Orden del Templo y desaparecidos los carbonarios, sólo existen dos grandes «sociedades secretas»: la Compañía de Jesús y la masonería (el Gran Oriente). «Presumo pues que el proyecto de ley del ardiente diputado apunta [...] a la orden masonónica.» Sigue una defensa argumentada de la masonería, que no es una «sociedad secreta» sino «una orden secreta o, más exactamente, una orden iniciática». Tras explicar lo que es, Pessoa añade, y esto empeora su situación, que de todas maneras el gobierno es absolutamente incapaz de erradicar una organización internacional más poderosa que el propio ejecutivo, representante de un pequeño Estado, y sugiere la amenaza de un boicoteo de los masones de todos los países a Portugal.

La reacción de los salazaristas es inmediata. Entre el 4 de febrero y el 14 de marzo aparece en la prensa una treintena de artículos que atacan a Pessoa, al que casi nadie defiende. Hasta sus amigos cercanos se apartan de él, por convicción o por miedo. Paradójicamente, el único que se atreve a apoyarlo es Rolão Preto, jefe de los «camisas verdes» nacionalsindicalistas, un auténtico fascista al que Salazar poco después mandó al exilio a causa de su extremismo. Está claro que la tramitación parlamentaria sigue su curso, y el proyecto de Cabral, enmendado por la Cámara corporativa, se aprueba el 5 de abril *por unanimidad*, o sea, con el respaldo de los diputados masones, que no tuvieron el valor de acusarle votando en contra. Mientras tanto, algunos días después de la publicación de su explosivo artículo, Pessoa es invitado a la en-

trega de los premios literarios del SPN, presidida por el mismísimo Salazar, que pronuncia un importante discurso, seguido por Ferro, que exalta su «política del espíritu». Pero Pessoa no va a recoger su recompensa. De todos modos, aun sin haber mediado la polémica, la obligación de vestirse de etiqueta habría sido suficiente para disuadirlo.

El 30 de marzo redacta una larga nota biobibliográfica, no sabemos con qué intención, que fue encontrada entre sus papeles póstumos. En el apartado «obras publicadas» menciona sólo *Poemas ingleses* y *Mensaje*, «premiado por la secretaría de Propaganda Nacional», y añade: «El folleto *El interregno*, publicado en 1928 y que constituye un alegato en favor de la dictadura militar en Portugal, debe considerarse inexistente...». En el apartado «ideología política», «estima que la monarquía sería el régimen más indicado para un país orgánicamente imperial como Portugal», pero también «que la monarquía es absolutamente inviable» en su país. Por tanto, en un plebiscito o referendo sobre las instituciones, votaría «a regañadientes por la república». Añade que es «conservador a la manera inglesa, es decir, liberal dentro del marco del conservadurismo y resueltamente antirreaccionario». En el apartado «creencias religiosas» se declara «cristiano gnóstico, y en consecuencia totalmente contrario a todas las iglesias establecidas, sobre todo a la Iglesia de Roma...». Menciona también su pertenencia a la Orden de los Templarios, su adhesión a un «nacionalismo místico» cuya divisa sería «Todo por la Humanidad y nada contra la Nación», su hostilidad al comunismo y al socialismo; en fin, su devoción a la memoria de Jacques de Molay y su voluntad de «luchar, siempre y en todo lugar, contra sus tres asesinos: la Ignorancia, el Fanatismo y la Tiranía»³.

En contra de lo que vengo haciendo desde el principio, en lo sucesivo habría que hacer un fiel seguimiento de la dimensión diacrónica de este destino que se debilita, día a día, semana a sema-

³ PP, p. 67.

na. Esta carrera hacia el abismo parece acelerarse en el mes de abril. Dos poemas lo atestiguan. El 26 de abril Campos se queja una vez más de su fatiga existencial.

... Sí, estoy cansado
y un poco sonriente
de que el cansancio sea sólo esto:
ganas de dormir en el cuerpo,
deseo de no pensar en el alma
y por encima de todo una transparencia lúcida
del entendimiento retrospectivo...
¿Y la lujuria sin par de no tener ya esperanza?
Soy inteligente: esto es todo...⁴.

Al día siguiente, Pessoa ortónimo escribe, en francés, un breve poema a su madre, muerta diez años atrás.

Mamá, mamá,
tu niño,
que ha crecido,
sólo está más triste...
Allí donde me escuches,
mira: sigo siendo tu niño,
tu niño
que ha crecido,
y se ha llenado de lágrimas y dudas.

Los meses de mayo y junio acentúan su aislamiento. El 27 de abril se celebra el séptimo aniversario de la llegada de Salazar al poder. El 28 de mayo el régimen conmemora aún con mayor solemnidad el aniversario del golpe de Estado de 1926. Además del 1 al 16 de junio, mes de los «tres santos» de Lisboa, el gobierno organiza las «fiestas de Lisboa» para completar, como dice Margarido, la «ocupación de todos los espacios simbólicos». Pretenden ser

⁴ FPA, p. 152.

fiestas nacionales y populares, en las que la humilde población de la Alfama y de otros barrios pobres representa, en una especie de metonimia nacional, a toda la nación. Y para dar a los fastos un toque internacional, sin duda por iniciativa de Ferro, el SPN invita a toda una cohorte de escritores extranjeros, mayormente franceses, que se exhiben en los estrados junto a Salazar: Jules Romains, Jérôme Tharaud, Fernand Gregh, François Mauriac, Georges Duhamel. Pero imagino que el escritor cuya adhesión al *Estado Novo* le debe resultar especialmente dolorosa a Pessoa es Maurice Maeterlinck, a quien en su juventud consideró uno de sus maestros. Y fue precisamente Maeterlinck el que describió a Salazar como «un dictador involuntario».

Ante semejante exaltación del salazarismo triunfante, el poeta, más apartado que nunca, a pesar de las críticas favorables a *Mensagem* aparecidas un poco tardíamente en la prensa, no puede hacer otra cosa que escribir. El 2 de junio compone un largo poema, «Elegía en la sombra», que José Blanco define acertadamente como «una especie de anti-*Mensagem*». ¿Cómo ha cambiado en un año! Su desilusión es proporcional a su esperanza descarriada. En un tono que recuerda al Victor Hugo de *Los castigos*, pide cuentas al destino por la desdicha que se abate sobre su patria. ¿Qué falta han cometido los portugueses para merecer tal punición?

Lentamente, la raza se muere, y la alegría
es como un recuerdo de antaño...

[...]

¿Quién nos robó nuestra alma?

[...]

¿Que crimen, qué pecado

nos ha valido esta experiencia estéril?...

¿Cómo es posible que «una tierra tan bella» y «unos héroes tan grandiosos» hayan podido existir en vano? El poeta compara su país con un «tren expreso» averiado. Y describe los paulares, no ya de un individuo, sino de todo un pueblo.

Ovillo de dudas, impotencia
de afirmar nuestra consciencia,
nada hay en nosotros capaz de vencer
nuestra imposibilidad de querer.

Plagiaros de la sombra y el abandono,
registramos, vacíos y contentos,
los ensueños anteriores al sueño
y el sueño inútil que nos ha congelado.

Oh ¿qué nos ha ocurrido? Raza que había sido
como un nuevo sol para Occidente
y que había tenido por modelos al aventurero y al héroe,
y que antaño se llamaba Portugal...

Aquí, de pronto, el poeta murmura: «¡Baja la voz!», como si lo escucharan unos espías. Para los *happy few* aún capaces de sueños y esperanzas, evoca, como antes, el mito del «Deseado» don Sebastián. Pero el poema termina, sin embargo, con una complaciente resignación. Ya no hay esperanza.

Duerme, Madre Patria, negada, despreciada,
y si un sueño de esperanza surge de ti,
no creas, porque todo es nada,
y lo que viene no es lo que debe venir.

Duerme, porque la jornada ha terminado y llega la noche.
Duerme, porque los párpados del incierto mundo
caen solemnemente, con su dolor,
sobre su extinta mirada aún despierta a medias...

Y, en el último cuarteto, el poeta recuerda las palabras de un emperador romano: «Lo fui todo, nada vale la pena». Pero no contesta explícitamente a la pregunta: ¿por qué falta está castigado Portugal? La respuesta está implícita y clara. Imagino un final como el de «Expiación», en que «dos palabras escritas» resplandecen en la sombra: «Dieciocho Brumario». En este caso sería el

«veintiocho de mayo» (de 1926, comienzo de la dictadura que llevó a Salazar al poder).

Una semana más tarde, el 9 de junio, cambio de tono. Pessoa participa a su manera en las fiestas organizadas por aquellos contra quienes ahora lucha. En unas horas escribe tres poemas dedicados a los «santos de junio», que son los santos de Lisboa: san Antonio, que se celebra el 13 de junio (cumpleaños de Fernando António Pessoa), san Juan (el 24) y san Pedro (el 29). El tono de estos poemas es resueltamente popular. La «Elegía» estaba compuesta en versos regulares y rimados; los poemas a los santos se toman libertades con la prosodia clásica.

El tema parece inofensivo. Sin embargo, le permite al poeta ajustar sus cuentas con el Estado y la Iglesia, pero de manera distendida y socarrona. San Antonio «de Padua» fue en realidad un franciscano portugués de principios del siglo XIII cuyo verdadero nombre era Fernando y cuyo apellido era Bulhões (Borbotón). Nacido en Lisboa, predicó en Italia y Francia. Pessoa invoca a san Antonio, su «patrón» por partida doble o por triplicado, con familiaridad, como un santo que es a la vez «ciudadano y bucólico», en todo caso «humano», más pagano que cristiano, más dionisiaco que católico: un santo compañero de borracheras, que sabe que siempre, en las cosas divinas, hay que tener en cuenta al diablo.

San Antonio, tú eres
mi santo,
y sin embargo nunca compartí
tu manera franciscana de sentir,
católica, apostólica y romana...

Este santo tan próximo no es un adulto endurecido sino, como el Jesús de Caeiro, «el niño eterno». Está contra los poderes, con el pueblo de la calle y el campo. Que siga así.

Sé siempre así, nuestro encanto pagano,
¡sé siempre así!
Deja caer a Roma, con sus intrigas y latines,
olvida doctrinas y sermones.
No merecemos tú ni nosotros tanto mal.
Tú fuiste Fernando de Bulhões
fuiste fray Antonio,
esto sí.
¿Por qué demonios
han querido hacerte santo?

El poema a san Juan está escrito en un registro más grave: el poeta hace una importante confesión. Por otra parte, no se sabe, al leerlo, si se trata del Bautista, «el Precursor», o del Evangelista, el amigo favorito de Cristo: ambos personajes se confunden. El poeta empieza por reconocer la divinidad de Cristo, que anuncia Juan, pero se lamenta de que la Iglesia la haya traicionado.

El mal son los que después, sin mística divina
ni ternura cristiana, o simplemente humana,
han encerrado a Jesús en la cárcel de la doctrina...

También san Juan es un niño, más joven aún que san Antonio.

Para nosotros eres de Lisboa,
no eres precursor de nada.
Eres un muchacho todavía pequeño
que tienes por simpática misión,
por misión sonriente y apacible,
llevar a hombros un cordero recién nacido...

Para el pueblo, el cordero no significa ya nada, excepto «destellos de alegría, saltos y gritos». La personalidad de san Juan es, sin embargo, importante para la fe. Como en una deriva incontrolable, el poema evoca de golpe un hecho del pasado que cambió el curso de las cosas: el día de san Juan de 1717 se fundó «la Gran Logia de Inglaterra», es decir, la masonería moderna, que sustituye a la Iglesia.

Esto es muy bueno,
aunque un tanto rocambolesco.
Te creía casi católico
y hete aquí masón...

Ello crea entre el poeta y el santo un vínculo, pero también una jerarquía.

Si tú eres masón,
yo soy mejor que masón: soy templario.

Tras haber así recordado que la masonería es una transformación de la Orden del Templo, el poeta dirige al santo un saludo final, de iniciado a iniciado: *Hermano mío, te doy el beso fraternal.*

San Pedro es, con mucho, el menos simpático de los tres santos. De entrada, es el único que es viejo. Lleva barba blanca y tiene una mirada dura. Su función es ingrata.

Por un fenómeno de imitación,
te das un aire de Padre Eterno.
Carcelero del cielo, eso es lo que eres,
no hay más que ver el tamaño de esas llaves,
las que Roma ha cruzado en su escudo,
según el famoso pasaje del Evangelio.
Lo sabes bien, tú eres la piedra, etcétera,
lo que a fin de cuentas es falso,
hombre, una interpolación...

Si le dan a elegir, el poeta prefiere no ir al cielo con tal de no estar custodiado por tal guardián. No sabe qué decir de un santo tan negativo. Pedro no lo inspira.

Pero además, ¿por qué diablos tienes la idea tan descabellada
de venir a visitar en el mes de junio
Lisboa?

Finalmente, sin creer demasiado en ello, lo invita a convertirse en humano, lo que significa admitir un compromiso con el mal.

Deja el cielo de una buena vez,
baja hasta la humanidad
y ábrele, con gesto mudo,
las puertas del Infierno y de la Verdad.

Como se ve, de vuelta de todo, Pessoa parece conciliar en sí mismo el lado Caeiro y el lado rosacruz, como si en lo sucesivo fuera posible ser, no alternativamente sino a la vez, pagano e iniciado, acceder a la dimensión divina del ser con un mismo movimiento de la consciencia, al tiempo por dentro y por fuera, a la superficie tornasolada de las cosas y al horizonte infinito del pensamiento.

* * *

Ni «Elegía en la sombra» ni los poemas a los santos de junio fueron publicados en su momento. Permanecerán en el baúl mucho tiempo antes de ser exhumados. Por otra parte, Pessoa acabará renunciando definitivamente a publicar nada. Se repliega en sí mismo. Nunca estuvo tan solo. Nunca se sintió tan extranjero. Se ha envuelto ya en un manto de olvido.

Todo el verano de 1935 transcurrirá así, casi sin mantener contactos exteriores, sin intervenir en la vida pública, sin gestos relevantes, como a veces le gustaba hacer. Sólo se pueden seguir las etapas de este último recorrido a través de sus poemas, cuando los fecha. El 12 de junio escribe una desengañada arte poética:

Mi sentimiento es ceniza
de mi imaginación
y dejo caer la ceniza
en el cenicero de la Razón⁵.

⁵ O, I, p. 218.

El 6 de julio, un breve poema firmado por Campos hace de «nada», por decirlo así:

...No estar pensando en nada, ¡es tan bueno!
Pensar en nada
es tener el alma en propiedad y entera.
Pensar en nada
es vivir íntimamente
el flujo y el reflujo de la vida...⁶.

El 22 de agosto habla de nuevo Campos:

El sueño que desciende sobre mí,
el sueño mental que desciende físicamente sobre mí,
el sueño universal que desciende individualmente sobre mí
—ese sueño
parecerá a los demás el sueño de dormir,
el sueño de las ganas de dormir,
el sueño de ser sueño.

Pero es más, de más adentro, de más arriba;
es el sueño de la suma de todas las desilusiones,
es el sueño de la síntesis de todas las desesperanzas...⁷.

El 12 de septiembre insiste Campos:

Estoy atontado,
atontado de tanto dormir o de tanto pensar,
o de las dos cosas [...]

Y al fin,
¿qué vida es la que he hecho con la vida?
Nada.
Todo intersticios,
todo aproximaciones,
todo en función de lo irregular y lo absurdo,

⁶ FPA, pp. 152-153.

⁷ *Idem*, p. 153.

todo nada.
Por eso estoy atontado...⁸.

El 17 de septiembre es Pessoa ortónimo el que escribe uno de sus poemas más patéticos, desbordante de emoción, inspirado por el recuerdo de su madre que tocaba en el piano, para su hijo, una pieza cuyo título, utilizado aquí como estribillo, era: «Una noche en Lima».

El velo de las lágrimas no ciega.
Veo, llorando,
lo que me devuelve esta música:
la madre que yo tenía, el hogar de entonces,
el niño que fui...
[...]
Mamá, ¿no habrá un dios
que impida la vanidad de todo,
otro mundo en el que esto siga existiendo?
Sigo divagando: todo es ilusión.
Una noche en Lima.

Quiébrate, corazón...⁹.

Del 21 de octubre data el poema de Campos sobre «las cartas de amor», que son todas ridículas, como un gesto de escarnio antes de decir adiós al pasado. El 30 de octubre empieza pero no termina una última carta a Casais Monteiro, que le pedía un texto para *Presença*. Le había prometido a Gaspar Simões que colaboraría en el número de Navidad.

«Pero pasa algo —ha ocurrido hace cinco minutos— que me reafirma en una decisión todavía incierta y me impide colaborar con *Presença* o cualquier otra revista portuguesa o incluso publicar

⁸ FPA, pp. 154-155.

⁹ O, I, p. 216.

un libro. Desde el discurso de Salazar el 21 de febrero, con motivo de la entrega de premios de la secretaría de Propaganda Nacional, hemos aprendido, los que escribimos, que la regla restrictiva de la censura —no hay que decir esto o lo otro— ha sido desde entonces reemplazada por la regla soviética del poder: hay que decir esto o lo otro...»¹⁰. A un joven poeta, para disculparse por no haber acusado recibo de su libro oportunamente, le alega sus «complejas crisis mentales», y añade: «Me he sentido viejo por culpa del joven Estado»¹¹. No caben dudas de que su condición de exiliado interior, que le hacía evitar contactos con los llamados «situacionistas»¹², contribuyó a desanimarlo y acentuó sus sentimientos de abandono.

A pesar de la resolución que parecía haber tomado de mantenerse alejado de la vida literaria, publica tres textos en noviembre. Uno aparece el día 11 en el suplemento del *Diário de Lisboa* y se llama «Poesías de un prosista»; es el comentario de un libro de su amigo Manuel da Cunha Dias, que leyó en manuscrito porque aún no había sido publicado. Este artículo escasamente relevante sólo tiene el interés biográfico de ser uno de los últimos. Los otros dos, por el contrario, expresan unas ideas muy propias de él y nos permiten confirmar o completar su retrato. Los dos artículos aparecieron en el mismo número de la revista *Sudoeste*, fundada y dirigida por Almada Negreiros, que quería conmemorar los veinte años de *Orpheu*. Uno trata, con la firma de Campos, el «pensamiento de través», la cuestión de la sinceridad en el arte. «La mayor parte de la gente siente convencionalmente...» Son, en cierto sentido, sinceros, pero su sinceridad es puramente «humana», mientras que para el poeta sólo cuenta la «sinceridad intelectual». El mal poeta «siente siempre de conformidad con cualquier pliegue de condiciones. Puede ser sincero en su emoción, pero qué im-

¹⁰ PP, p. 314.

¹¹ *Ídem*, p. 316.

¹² Se llamaba así a los partidarios oportunistas del salazarismo.

porta, si no lo es en su poesía». También Camões imita: cree llorar la pérdida de su amada, pero es Petrarca quien llora en el fondo. Su sentimiento es prestado porque su forma (el soneto y el verso de once sílabas) también es prestada. «Optó por el soneto en versos decasílabos como quien opta en la vida por el duelo.» Y Campos, en este último texto que suena a testamento, dice una vez más: «Mi maestro Caeiro fue el único poeta totalmente sincero del mundo»¹³. Cabe observar que se expresa en 1935 como Pessoa ortónimo veinte años antes, cuando defendía una poética de la inteligencia, como si, en el último momento, el poeta procediera a una unión completa de todos los elementos dispersos de su genio.

El otro artículo, firmado por Pessoa y titulado «Nosotros, los de *Orpheu*», no sería más que un estudio minucioso en el que el antiguo jefe de la escuela modernista ofrece información sobre sus compañeros, si no opusiera al poeta alienado Angelo de Lima, que vivió y murió en un manicomio, a su antiguo confidente Côrtes-Rodrigues, que vive en las Azores y sigue escribiendo versos. Pessoa exalta la grandeza de Angelo de Lima y por el contrario resta méritos a Côrtes-Rodrigues, al cual reprocha amigablemente por su «estancamiento en el catolicismo bucólico, que multiplica fácilmente el número de víctimas literarias de la cursilería zafia y asiática de san Francisco de Asís, uno de los enemigos más venenosos y pérfidos de la mentalidad occidental»¹⁴. Esta elección, en aquel momento, elimina toda interpretación estrictamente cristiana de su obra, como la que se intentó hacer en el caso de Rimbaud. Odia la beatería, el fervor religioso, los sentimientos caritativos. No percibe lo divino en la «Altura Suprema», cuyo «poder y cuya gloria» proclama la religión tradicional, pero tampoco en el Cordeiro de Dios que exalta la fe popular. Contra la prudente medio-

¹³ O, VII, p. 189, y OC, 3, p. 221.

¹⁴ OC, 1, p. 487.

cridad dominante en la sociedad, el pueblo, las élites, el Estado y la Iglesia, se sitúa resueltamente del lado de la locura.

Su antisalazarismo y su anticlericalismo giran, finalmente, en torno a una idea fija. Tiene una auténtica fobia al orden, a la normalidad, a la normalización. Teresa Rita Lopes ha encontrado entre sus papeles borradores de poemas, panfletos y cartas, seis de las cuales van dirigidas al presidente de la república, el general Carmona (jefe de Estado de 1927 a 1951) para quejarse del presidente del Consejo, Salazar. Le reprocha lo que ha hecho de él, es decir, no ser un jefe carismático sino un robot: el *Estado Novo* es tan impersonal como una colmena. «Y éste es el resultado, señor presidente: es cierto que los tiempos del desorden y de mala gestión han terminado; gozamos de buena gestión y de orden. Pero no hay un solo portugués que no sienta nostalgia del desorden y de la mala gestión de antaño...»

Muchos intelectuales de varias generaciones sucesivas, a lo largo de los cuarenta y seis años de salazarismo, se exiliaron, por temor a ser arrestados o simplemente por no aguantar el régimen: Casais Monteiro, Jorge de Sena, Rodrigues Migueis, Eduardo Lourenço, José Terra, Manuel Alegre, etc., sin olvidar a Mário Soares. Sin duda también Pessoa estuvo a punto de marcharse. Tenía otras razones para hacerlo. Su hermano Luís Miguel, que había adquirido la nacionalidad británica y vivía en Londres, fue en viaje de bodas a Lisboa en la primavera de 1935. Aparece en la *Fotobiografía* junto a su joven esposa Eva, su hermana Henriqueta y Fernando, en el claustro de los Jerónimos. Sus conversaciones con Luís Miguel casi habían convencido a Pessoa para irse a vivir, aunque fuera provisionalmente, a Inglaterra, su antigua patria del alma. Aún en una carta a su hermano del 10 de octubre sigue dándole vueltas. Pero quizá se sintió demasiado cansado y pensó que ya era demasiado tarde.

El testigo más fiable de los últimos tiempos de su vida es Gaspar Simões, atacado, sin embargo, por quienes querían conservar

del poeta una imagen intocable, distinguida y burguesa. Conservó, dice Simões, sus maneras de caballero, y su ironía siguió desconcertando a sus amigos, que nunca sabían si hablaba en serio o bromeaba. Pero su aspecto físico denunciaba su decadencia. «En su rostro, cuya piel parecía hinchada, la nariz, demasiado grande, tomaba un tinte entre el rojo y el morado [...] y la boca, bajo el bigote medio gris, colgaba con sus grandes labios carnosos [...]. Y luego su traje arrugado, su pantalón demasiado corto, sus mangas también demasiado cortas, el sombrero abollado e inclinado a la derecha, le robaban su dignidad de otrora y le daban un aspecto de *vagabundo menesteroso*...» Gaspar Simões cita aquí un poema de Campos: «Soy vagabundo y mendigo de verdad, o sea en sentido figurado...»¹⁵. Frente a este retrato, José Blanco hace hincapié en la imagen de caballero «de punta en blanco», vestido por el mejor sastre de Lisboa, Lourenço & Santos, que el poeta exhibe en las fotos de familia tomadas en la primavera de 1935 en los Jerónimos, en el Jardín Botánico y en el «frío invernadero» del parque Eduardo VII. Cabe pensar que fue mucho más tarde, en verano o en otoño, cuando cambió de imagen.

Casi hasta el final siguió yendo a la oficina y a los cafés. Gaspar Simões y Almada Negreiros lo encontraron en el Martinho da Arcada hacia el 25 de noviembre. Estaba sentado a una mesa, «con el sombrero encasquetado y la gabardina beige bastante sucia». Ni se levantó para saludarlos. Estaba alterado, se refa nerviosamente, carraspeaba y se movía de modo inusual. Por la noche volvía a su casa de la calle Coelho da Rocha, donde vivía solo en el piso familiar. Su hermana vivía en Estoril con su marido y sus hijos. Gaspar Simões cuenta que se proveía de aguardiente en el bodeguero de la esquina, un tal Trindade, que le fiaba. El premio del SPN le sirvió en parte para pagar sus deudas. El barbero iba a afeitarlo a casa por las mañanas. A menudo lo encontraba «senta-

¹⁵ O, IV, p. 274.

do todavía a la mesa con el aspecto de quien no se acostado en toda la noche», rodeado de papeles, libros, colillas y una botella de aguardiente vacía, y entonces Pessoa le pedía al barbero que fuera a llenarla a Trindade antes de empezar su trabajo.

¿Durante cuánto tiempo podría haber seguido viviendo así? Algunas semanas antes, cuando fue a visitar a Henriqueta a Estoril, había sufrido, según Gaspar Simões, un episodio de delírium trémens y se había caído ya varias veces. En la noche del 26 al 27 sufre un agudo «cólico hepático» que lo postra en cama, atacado por intensos dolores abdominales y fiebre. Durante el día se siente algo mejor, pero al siguiente, estando en su casa con su amigo Teixeira Rebelo, su estado empeora y decide llamar al médico. Rebelo y otros dos amigos, compañeros de oficina, Francisco Gouveia y Moitinho de Almeida, lo llevan al Hospital de San Luis de los Franceses, en el Bairro Alto, donde queda ingresado en una habitación individual. Lo atiende su primo, el doctor Jaime Neves. Recibe la visita de su cuñado, Francisco Caetano Dias, pues Henriqueta, con una pierna fracturada, se ve obligada a permanecer en Estoril.

Lo que sigue pertenece desde entonces a la leyenda. El día 29 pide papel y lápiz. Escribe en un inglés inusual: «*I know not what to-morrow will bring*». Esta hoja se ha conservado y aparece reproducida en la *Fotobiografía*. El 30 por la tarde los síntomas remiten, como suele ocurrir. El enfermo se siente mejor. Pero enseguida su estado se agrava. Hacia las ocho de la noche siente que un velo le nubla la vista. Según Gaspar Simões, se dirigió a la enfermera o a un amigo allí presente y dijo: «Déme mis gafas». Si es así, éstas fueron sus últimas palabras, y, como ocurre en el caso de las últimas palabras que escribió, pueden ser interpretadas simbólicamente y comentadas indefinidamente. La última frase que escribió: «No sé lo que el mañana me traerá», deja en el aire la cuestión de quién dará fe de ese mañana tan cercano: la visión Caeiro, que postula la nada, o la visión rosacruz, abierta a una vida nueva. Sus

últimas palabras, y el último ademán que conllevan, el de tender la mano hacia sus gafas, hacen pensar en Goethe: «Mehr licht» («más luz»). Muere poco después, hacia las ocho y media, rodeado por la enfermera, por Jaime Neves y otro médico, Alberto Carvalho. Tiene cuarenta y siete años.

Durante sesenta años se admitió con mayor o menor reserva que Pessoa había muerto de una cirrosis provocada por el abuso de alcohol: bebía fundamentalmente vino (blanco o tinto, daba igual, ya que, como decía Campos, «servían para vomitar»¹⁶, y aguardiente, en especial la *macieira*. Por muy doloroso que fuese para el orgullo familiar y, más tarde, para el honor nacional, el diagnóstico nunca había sido puesto en duda. Pero actualmente está en entredicho. Un eminente especialista en medicina interna de Setúbal, Francisco Manuel da Fonseca Ferreira, realizó un estudio clínico del caso al que tituló: *El hábito de la bebida en el contexto existencial y poético de Fernando Pessoa*. El trabajo tuvo inmediatamente gran repercusión en los círculos literarios portugueses porque, en cierto sentido, descargaba al poeta de la responsabilidad por su muerte y lavaba la mancha nacional. ¿Quién, en Francia, no soñaría con un Baudelaire sano, un Verlaine sobrio, un Genet honesto o un Céline tenaz?

La tesis de Ferreira es doble: la muerte de Pessoa no se debió al alcohol, y su vida de escritor no se vio gravemente perturbada por la bebida. «Quien lanzó la idea de que había muerto por una cirrosis hepática de origen alcohólico y del consiguiente cólico hepático carecía de formación médica. Se limitó a repetir lo que oyó decir a los médicos, que no tenían las posibilidades diagnósticas actuales.» Gaspar Simões, que difundió el rumor, está en el punto de mira. Estas hipótesis, dice el doctor en una entrevista del 19 de junio de 1995 concedida al *Diário de notícias*, son «irreflexivas y

¹⁶ O, IV, p. 284.

absurdas». Gaspar Simões se hizo eco de ellas para dar del poeta una imagen «similar a Edgar Poe», que fue la que recogieron otros comentaristas, a los que cita con nombre y apellido: António Quadros, Ángel Crespo, Octavio Paz y Jorge de Sena. El doctor Ferreira esgrime, frente a esta imagen, el testimonio de Ferreira Gomes, el mejor amigo de Pessoa, del crítico Freitas da Costa, su primo, y de su hermana Henriqueta Dias. No era un alcohólico inveterado; es cierto que bebía mucho, pero «no exageradamente», y, sobre todo, en su caso el alcohol no le creaba dependencia. «La producción literaria de los últimos años demuestra su integridad psíquica, intelectual y afectiva...» Seguramente fue víctima de un «accidente» clínico, probablemente una «pancreatitis aguda», tal vez debida a una litiasis de la vesícula biliar no diagnosticada y en absoluto relacionada con el alcoholismo.

Otro médico, el doctor Irénée Cruz, gastroenterólogo, presentó en un congreso de Setúbal, el 13 de junio de 1995, otra hipótesis que aún cuestiona más en profundidad las ideas aceptadas sobre la muerte del poeta. Durante su infancia en Sudáfrica, habría contraído el virus de la hepatitis B o C, que se habría mantenido latente durante más de treinta años y finalmente se habría manifestado desencadenando la enfermedad y provocando la muerte. Sin duda, la controversia no ha hecho más que empezar. Pessoa no ha acabado de morir «de todas las maneras posibles».

* * *

El entierro tuvo lugar el 2 de diciembre a las once en el cementerio de los Placeres, en el panteón de la abuela demente, Dionísia, en presencia de unas cincuenta personas, entre parientes, amigos cercanos y admiradores. «La ceremonia fúnebre», cuenta Gaspar Simões, «fue discreta, sin llantos [...]. Algunos viejos compañeros, sobrevivientes de *Orpheu*. Algunos jóvenes admiradores, uno o dos jefes, su amigo el barbero...». El cortejo, desde la capilla del cementerio hasta la tumba, fue seguido, entre otros,

por António Ferro, Raúl Leal, Alfredo Guisado y Almada Negreiros, de *Orpheu*; Gaspar Simões, de *Presença*; Ferreira Gomes, el doctor Jaime Neves, António Botto, António Pedro y Carlos Queiroz. El capitán Caetano Dias representó a la familia. Luís de Montalvor, «a su amigo de veinticinco años de vida literaria», pronunció la oración fúnebre ante su tumba.

«Dos palabras sobre la desaparición de Fernando Pessoa.

Para él, dos palabras bastan, o mejor, ninguna. Valdría más guardar silencio, el silencio que ya lo envuelve y nos rodea, el silencio que está hecho a la medida de su espíritu.

Con él, sólo está bien lo que está cerca de Dios. Pero así, ¿cómo podrían, los que junto a él compartieron la Belleza, verlo descender bajo tierra, o más bien subir, alcanzar los límites de la Eternidad, sin expresar, con una serena fuerza, nuestra desolación ante su partida?...»

Su muerte no pasó inadvertida para el público, como podría pensarse al leer sus biografías. Varios periódicos dieron cuenta de ella en sus ediciones del 3 de diciembre. El *Diário de notícias*, el periódico más importante, publicó un largo artículo necrológico, sin firma, del que he tomado algunos datos sobre las honras fúnebres. Empieza en la primera página, a una columna, y sigue en una página interior, a dos. Eso demuestra la repercusión que aún tenía Pessoa en ese momento. Lo que choca al leer el artículo es que el Pessoa de 1935 es el de 1915, el de *Orpheu*. Para la posteridad podría haber seguido siendo el joven líder de un movimiento literario de vanguardia que fue la comidilla del país durante unos meses. Afortunadamente su fama no quedó ahí.

Nosotros, que sabemos, sesenta años después, mucho más de Pessoa que sus compañeros, deseáramos exigirle un «túmullo» más digno que el frío artículo del periódico o el discurso demasiado ampuloso de Montalvor. Prefiero, para despedirme de él en el final de su vida mortal, y antes de abordar las riberas

de su inmortalidad, recitar tres textos suyos, escogidos entre muchos otros, que, en tres momentos distintos de su vida, ilustran tres visiones diferentes y, por así decirlo, tres funciones de la muerte.

Primero, la prosopopeya de la Muerte en «Marcha fúnebre para el rey Luis II de Baviera», donde representa a la esposa que consuela al héroe quimérico y barroco, hermano, a través de los siglos, de don Sebastián, del príncipe Fernando, de Antero de Quental y de Pessoa:

«Hoy, más lenta que nunca, la Muerte ha venido a vender a mi puerta. Ante mí, más lentamente que nunca, ha desplegado las alfombras, las sedas, los damascos del olvido y del consuelo [...]. Pero en el momento en que me dejaba tentar, me dijo que nada estaba en venta. No había venido para incitarme con su muestrario, sino para hacerme desearla a ella [...].

En tu hogar, me dijo, no alumbra el fuego. ¿De qué te sirve entonces tener una mesa? Tu vida, añadió, no conoce la presencia de un amigo, ¿Cómo puede gustarte entonces la vida?

Soy, dijo, el fuego de los hogares apagados, el pan de las mesas vacías, la devota compañera de los solitarios y los incomprensidos. La gloria, tan escasa en el mundo, es la púrpura de mi reino sombrío [...]. Olvidarás entre mis brazos hasta el camino doloroso que te ha conducido a ellos [...]. Siéntate a mi lado, en mi trono [...].

El Rey va a cenar con la Muerte, en su antiguo palacio a orillas del lago, en medio de las montañas, lejos de la vida y al abrigo del mundo [...].

¡Tocad, heraldos! ¡Rendid honores!

Rey-Virgen que desdeñaste el amor,

Rey-Sombra que desdeñaste la luz,

Rey-Sueño que no despreciaste la Vida.

Bajo el sordo estruendo de los címbalos y los tambores, la Sombra te proclama Emperador [...].

¡Tocad, heraldos, desde lo alto de las almenas, para saludar a esta grandiosa aurora!

¡El Rey de la Muerte se encamina a su reino!¹⁷.

Después, las escenas finales de *Fausto* en las que la muerte es, para el intelectual inquieto, hermano de Hamlet, el enigma supremo:

¡Ah, si la muerte, siendo noche o no siendo nada,
nada explicase!; ¡si, eternos
vagabundos conscientes del error eterno,
nuestras presencias temerosas girasen
en torno al círculo del misterio
como expulsadas de su invisible centro!

[...]

¿Qué? ¿Morir yo?

¿Morir? Reunir

sensación y pensamiento,
Realidad suprema, Ser único,
pasar y morir, cesar de ser.

¿La consciencia inconsciente? ¿Y cómo? ¿El ser
en No ser? Es impensable

[...]

Veo que he delirado.

Aun delirando no he sido feliz; lo he sido
sólo para obtener esta fatiga
antes desconocida: al fin
anhelar la muerte

[...]

¡Oh muerte! ¡Siento tus pasos! ¡Te grito mi espera!

Tu seno ha de ser dulce, y escuchar tu corazón
es como oír una melodía extraña y vaga
que encanta hasta el sueño e impide dormir.

Nada, no puedo nada más, nada [...]

Oh vida, te vas. Llegan las sombras. Ciego.

¡Oh Fausto!¹⁸.

¹⁷ O, III, p. 173.

¹⁸ O, VI, pp. 235, 238 y 242-243.

Finalmente, el más simple de los poemas esotéricos, el más llano, en el cual, para el iniciado, la muerte es, no ya una pregunta, sino la única respuesta posible, la evidencia de la vida verdadera:

La muerte es la vuelta del camino.
Morir es sólo no ser
visto. Si escucho, oigo tus pasos
existir como existo.

La tierra está hecha de cielo.
La mentira no tiene nido.
Nunca nadie se ha perdido.
Todo es verdad y sendero¹⁹.

¹⁹ O, II, p. 37.

El mito de Pessoa (1935-1995)

La historia del poeta no acaba aquí. Se podría escribir todo un libro sólo con lo ocurrido tras su muerte. Había imaginado dos formas posibles de inmortalidad, la del alma y la del nombre. Una, por definición, pertenece al ámbito de lo incognoscible y de lo improbable, pero la otra es una realidad histórica, aunque esté ya, y cada vez lo está más, transfigurada por la leyenda. La imagen de Pessoa acabará por convertirse en semimítica, como la de todos los héroes cuyo blasón labró en *Mensaje*, de Enrique el Navegante a don Sebastián.

Al morir no era más que una figura pintoresca de la vida literaria local, un superviviente de la aventura de *Orpheu* cuyo recuerdo, ya inscrito en la memoria nacional, le valió una notoriedad en buena parte retrospectiva. Había publicado dos libros, pero uno de ellos, los *Poemas ingleses*, no lo había leído casi nadie, y, en cualquier caso, quince años después, había sido completamente olvidado; el otro, *Mensaje*, era demasiado reciente y demasiado difícil como para haber atraído a muchos lectores. Los pocos que se arriesgaron a comprarlo, dejándose llevar por las críticas más bien favorables que suscitó, lo rechazaban ya en las primeras páginas a causa del hermetismo de ese lenguaje excesivamente denso, tejido con metáforas paradójicas y oxímoros.

Es cierto que Pessoa había publicado en diversas revistas un número de escritos nada despreciable: 132 textos en prosa y 299 poemas. Pero estaban demasiado dispersos como para reportarle un público fiel. De hecho, aunque indiscutiblemente cuando murió ya se había labrado un nombre, era el de un escritor sin lectores y casi sin libros. Ni siquiera sus amigos de *Orpheu* y de *Presença* tenían la menor idea, en aquel momento, del verdadero alcance de su obra; y los que vivieron lo bastante para presenciar en toda su magnitud el estallido de su gloria quedaron desconcertados al descubrir que se habían codeado con un genio de semejantes proporciones. El encantador Carlos Queiroz y el fiel Luís Montalvor murieron demasiado pronto para verlo, pero los otros, Gaspar Simões, Casais Monteiro, Almada Negreiros y Hourcade, presenciaron por lo menos los inicios de su transfiguración. En parte, se debía también a ellos. Nunca se logrará dar cuenta exacta de lo que lucharon para conseguir el reconocimiento de su amigo. Si éste fue rescatado del olvido fue gracias a ellos, a su fe en él, a su obstinación y a sus iniciativas. De no ser por su tesón, quizá Pessoa seguiría siendo hoy lo que era para Georges Le Gentil, autor de un libro sobre *Literatura portuguesa* de 1935: un simple nombre al lado de los de Régio y Casais Monteiro. El sabio profesor no distinguía entre maestro y discípulos¹.

Pessoa no ordenó sus manuscritos en cajones, clasificadores o armarios, sino en un gran baúl, ya legendario. Amontonaba en él todo lo que escribía, en sobres, en legajos o en absoluto desorden. Vi ese baúl hace treinta años, en casa de su hermana Henriqueta, que lo conservó, lleno hasta los bordes, hasta 1973 y que recibía amablemente a los visitantes que, a veces, hurgaban dentro sin control. Los miles de hojas que contenía, debidamente inventariadas, clasificadas, numeradas y selladas, se encuentran desde entonces en la Biblioteca Nacional, accesibles sólo, en principio, a los investigadores acreditados.

¹ *La littérature portugaise*, ed. a cargo de Chandeigne, p. 183.

El famoso baúl puede contemplarse en la última página de la *Fotobiografía*, situada simbólicamente *después* de las imágenes de la tumba. Algunos prefieren utilizar el término «cofre», meritorio porque evoca a los piratas de *La isla del tesoro*, que Pessoa adoraba. La palabra portuguesa es *arca*. Teresa Rita Lopes, que registró el fondo Pessoa en 1988 y 1989 con un equipo de veinte investigadores universitarios, describió a sus compañeros como «los exploradores del arca perdida», tan temerarios como los aventureros de la película en la que Harrison Ford corre mil peligros. Se trataba de prevenir posibles desapariciones: Lopes había oído que los manuscritos de Pessoa comenzaban a subastarse. Pero en el caso del contenido del arca de Pessoa, los riesgos que se corren son sobre todo intelectuales, metodológicos, deontológicos. De esta masa informe de textos inéditos de todas las épocas se pueden sacar cuantas obras o libros se quiera. ¿Qué es una *obra*? En *La muerte del príncipe*, representada en el festival de Aviñón de 1988, o en *La hora del diablo*, el cuento del que se extrajo una obra de teatro llevada a la escena en París en 1993, cada palabra y cada frase son de Pessoa, pero ¿es suya la obra en su conjunto? Aparte de algunas obras realmente acabadas (*El marinero*, *The Mad Fiddler*, *El guardador de rebaños*, «El banquero anarquista» o *Mensaje*), todo lo que se ha publicado con su nombre en estos sesenta años es sólo una serie de montajes, y no queda claro si él los habría reconocido como propios. Pero ¿qué otra cosa se podía hacer? Había que optar entre esto (la traición) o nada (el olvido definitivo).

A propósito de la publicación de unos textos inéditos de Hemingway, un crítico literario hablaba recientemente de «la dudosa categoría de las obras póstumas, esos libros renegados, esos intentos abortados, esos esbozos abandonados que los herederos, legatarios y agentes literarios tratan encarnizadamente de rescatar de la sombra en la que el autor los había relegado sabiamente...». Pero existe otra categoría de obras póstumas: las que sus autores no consiguieron publicar. Michel Foucault soñaba con publicar todos los originales rechazados por los editores para reunirlos en una

colección de documentos humanos y de obras maestras de la literatura. Los escritores profesionales, cuyo trabajo consiste en informar, instruir o distraer, se dirigen en la actualidad a un público «seleccionado» muchas veces por un estudio de mercadotecnia. Pero los otros, los autores de obras de creación pura, de libros inútiles, los poetas, ¿para qué y para quién escriben? Lo he comprendido mejor al contemplar en los museos los bajorrelieves que en su origen se encontraban ocultos en los templos, en rincones a los que normalmente no podía llegar ninguna mirada humana. Los artistas los habían esculpido para los dioses. También los poetas escriben para los dioses, es decir para una hipotética consciencia del mundo sin la cual nada de lo que hacemos tiene sentido. Por eso la opinión de crítica y público a menudo les resulta casi indiferente. Amiel no podía pensar en serio que las 17.000 páginas de su *Diario* (una de las referencias de Bernardo Soares) serían leídas alguna vez. ¿Llegó a saber Hölderlin en 1826 que al final sus poemas eran publicados, cuando llevaba veinte años siendo ese «extranjero absoluto» al que llamamos loco? Rimbaud, en 1873, hizo que *Una temporada en el infierno* se editase a su cargo, pero casi la totalidad de los quinientos ejemplares quedaron en la imprenta, porque no los pudo pagar, y se desinteresó completamente de su obra. Se sabe que Kafka hizo que Max Brod le prometiera que destruiría sus manuscritos inéditos tras su muerte; si su amigo hubiese sido un albacea escrupuloso o de corto entendimiento, *El proceso* y *El castillo* serían obras desconocidas.

El baúl «lleno de gente», como dice Tabucchi, podría haber desaparecido con el tiempo, haber sido robado o quemarse. Las «gentes» que contenía habrían podido morir o no existir nunca. Todo el mérito de haberlas salvado es de Gaspar Simões y Montalvor. Pero se necesitaron cincuenta años para conseguirlo².

* * *

² El relato de ese progresivo reconocimiento puede encontrarse en el anexo 1: «Historia póstuma del hombre y su obra».

Jamás olvidaré ese día de 1982 en que abrí y enseguida devoré el primer tomo de *Libro del desasosiego*. Fue un descubrimiento más conmovedor aún que el de Caeiro veinte años antes. Como Pessoa, prefiero la gran prosa a los versos hermosos, *Las iluminaciones* a «El barco embriagado». Recordé los encuentros decisivos de mi vida: Shakespeare y Rembrandt, en mi infancia; Dostoievski en mi juventud; Mahler en mi madurez. Transportado por la lectura, tenía la impresión, como sin duda la debe de tener cualquier «alma sensible», de que todo aquello estaba escrito *para* mí (en mi honor y poniéndose en mi lugar). Toda gran obra de arte es un autorretrato en forma de espejo, en que cada uno descubre su verdad oculta en la consciencia profunda de otro. Ése es el poder de las palabras, de las imágenes y de los sonidos.

El descubrimiento de *Libro del desasosiego* cambió la situación de Pessoa ante la crítica y el público: ya no es sólo un poeta, palabra que también en Portugal tiene un sentido restrictivo; se ha convertido en un escritor. En todo el mundo, el *Libro* tuvo más lectores que el resto de su obra.

* * *

En 1985 y 1988, la ciudad de Lisboa y todo Portugal conmemoraron el cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento de Pessoa con un fervor que rayó en la idolatría y el fetichismo. Sin embargo, después de la revolución de los claveles la dimensión mística y nacionalista de su «mensaje» había sido puesta en tela de juicio, a veces violentamente. Su culto a los fundadores de la patria estaba bajo sospecha. La saudade había pasado a considerarse contrarrevolucionaria. Aun después, algunos intelectuales hastiados quisieron desterrarlo de su horizonte cultural, igual que los atenienses habían expulsado a Arístides por su exceso de virtud. Pero no lo consiguieron. Las ceremonias conmemorativas habían elevado la obra y a la persona de Pessoa a un empíreo de donde no era fácil descender. No asistió a su gloria nada más morir, como Victor Hugo, sino medio siglo más tarde, cuando sus restos fueron trasladados solemnemente

desde el claustro cementerio suburbano de los Placeres hasta el claustro del monasterio de los Jerónimos, donde «reposa» desde entonces, como suele decirse, junto a Camões y Vasco de Gama.

Cuando en 1985 el ministerio portugués de Cultura organizó los actos conmemorativos del cincuentenario de su muerte, invitó a algunos países extranjeros a participar del fervor, y en primer lugar a Francia, donde su obra, si bien no aceptada por el gran público, enseguida se ganó la admiración de algunos *happy few*. En el Centro Pompidou se celebró una exposición organizada por Teresa Rita Lopes y coordinada por Philippe Arbaizar, que también asumió la edición de una obra colectiva titulada *Fernando Pessoa, poète pluriel* (Fernando Pessoa, poeta plural).

El año anterior Christian Bourgois había emprendido la edición de un conjunto significativo y coherente de obras de Fernando Pessoa. Los primeros volúmenes estaban previstos en principio para el cincuentenario de su muerte, aunque finalmente aparecieron en 1988, con motivo del centenario de su nacimiento; el resto apareció, de uno en uno, entre 1988 y 1992. Es preciso mencionar a quienes fueron los auténticos pilares de aquel equipo de traductores y prologuistas: Michel Chandeigne, Françoise Laye y Patrick Quillier. Joaquim Vital, director de las ediciones de la Différence, quiso por su parte difundir en Francia la obra de su compatriota, y concibió nada menos que una edición de sus obras completas en más de veinte volúmenes. Entre 1988 y 1989 fueron publicados tres tomos.

Más tarde, muchas revistas le dedicaron números especiales, como *Europe*³. En Bruselas, la bienal cultural Europalia, que en 1991 estuvo dedicada a Portugal, presentó una exposición titulada «El universo Pessoa», organizada por Pierre Légliise-Costa y Eduardo Prado Coelho, y editó un catálogo con idéntico título. En su propio país, la edición crítica «oficial» de sus obras, muy esperada, le

³ *Europe*, n.º 710-711.

fue confiada a un equipo dirigido por Ivo Castro, aunque el trabajo llevará muchos años, quizá decenios.

El último canto de esta larga epopeya de su gloria póstuma es la fundación en 1993 de la Casa Fernando Pessoa, en el inmueble donde vivió con su familia desde 1920 hasta su muerte. Sólo ocupaba el primer piso, pero el ayuntamiento de Lisboa, después de comprar todo el edificio, lo demolió para reconstruirlo por completo. La rehabilitación del inmueble le fue confiada a una joven arquitecta italiana, que realizó un trabajo sorprendente: no es ni un museo ni un lugar de peregrinaje; no tiene nada que ver con esas casas que aún conservan las huellas vívidas de la vida de un escritor, como Illiers o Saché. La Casa, dirigida por Manuela Júdice, es un espacio abstracto de recuerdo, lo que desde luego se ajusta bastante bien al hombre que allí se venera, que después de todo vivió como abstracciones hasta la fe, la esperanza y el amor.

Se cuenta que, al exhumar los restos de Pessoa del cementerio de los Placeres para conducirlos a una morada más gloriosa, en vez del esqueleto de rigor apareció su cuerpo intacto, naturalmente (o milagrosamente) momificado. También se dice que al ir a depositarlo en la tumba de los Jerónimos, se advirtió que el sepulcro era demasiado pequeño, de modo que el cuerpo hubo de ser recortado para alojarlo en él. ¿Es un rumor fundado o una leyenda parecida a la que suponía a don Sebastián vivo tras haber sido dado por muerto en la batalla de Alcazarquivir? Pero aún hay más rumores. Un amigo mío me confió que un amigo suyo asegura haberlo visto hace poco en el metro de París, reconocible entre la gente por su sombrero, sus gafas, su bigote y su aire de estar en otra parte.

El pasaje que más me emociona del *Libro del desasosiego* es aquel en que Soares (Pessoa) nos dice que nos espera. «A veces pienso, con una triste voluptuosidad, que si un día, en un futuro

al que ya no perteneceré, estas páginas que escribo merecen el elogio, tendré al fin a alguien que me comprenda, una verdadera familia en la que nacer y ser amado...»⁴.

Ese día ha llegado. Somos su familia. Y lo amamos como él soñaba que lo amaran.

Al comienzo cité a Henry James al evocar al poeta Aspern. «*He is a part of the light by which we walk.*» Caminamos en la noche guiados por él, iluminados por esos «fragmentos de sentido» de los que habla el príncipe⁵, esos innumerables y minúsculos destellos de sentido que, a falta de la resplandeciente luz definitivamente ausente, Pessoa hace brillar para nosotros en el cielo inteligible como si fueran estrellas.

⁴ O, III.

⁵ *La mort du prince*, p. 15.

Historia póstuma del hombre y su obra

En el mes de diciembre de 1935 la revista *Momento* dedica un número especial a su memoria. En 1936, la revista de sus jóvenes amigos, *Presença*, le rinde homenaje, primero con un número normal y luego con un volumen en que Carlos Queiroz publica una selección de cartas que Ofelia, su tía (a la que no nombra) le envió para demostrar que ese hombre a quien se consideraba un puro intelectual era capaz de ternura. Queiroz escribe un prólogo de presentación en el que se dirige al poeta: «¡Tus cartas de amor! Porque tú amaste, Fernando, déjame decírselo a todo el mundo. Tú amaste, y, lo que es extraordinario, como si no fueras un poeta...». Desde entonces, casi sin interrupción, diversas revistas, entre ellas la misma *Presença*, dan a conocer algunos textos inéditos, pero de modo disperso y en cuentagotas, como hizo Pessoa en vida: dos poemas y una carta (aquella sobre la génesis de los heterónimos) en 1937, una decena de poemas y un fragmento de *Libro del desasosiego* en 1938, tres poemas de Campos en 1939, etc. Habrá que esperar siete años para conocer el primer libro póstumo, y otros siete hasta que aparece el primer volumen sobre su obra.

La recién fundada editorial Atica emprendió la publicación de lo que llamó ambiciosamente (hoy sabemos que erróneamente) obras completas. Luís de Montalvor y Gaspar Simões se encargaron del proyecto, limitándose, al principio, a las obras poéticas. La colección en que aparecieron, iniciada y dirigida por Montalvor, se llama simplemente «*Poesía*», y su divisa, reproducida en relieve en cada volumen, es una cita

de Novalis: «La poesía es lo real absoluto». La cubierta de cada tomo lleva un dibujo de Almada Negreiros que representa a Pegaso.

El problema que planteaba esta primera edición era más difícil de lo que sin duda imaginaban Gaspar Simões y Montalvor; prueba de ello es que cincuenta años después el problema no se ha resuelto todavía. Se trataba de ofrecer al público dos clases de textos: los que el propio poeta había publicado en vida en forma de volumen o en revistas, que sólo había que elegir y recopilar; y los que permanecían inéditos, que había que rescatar, inventariar, descifrar, reproducir y clasificar. Los editores de las obras, en los años 1935-1940, no tenían idea aproximada de la cantidad de inéditos que existían. En la actualidad se sabe más o menos. Cuando se acabó el inventario empezado en 1968, éste constaba de 27.543 documentos, de los cuales 18.816 estaban manuscritos, 3.948 dactilografiados y 2.662 eran «mixtos» (en parte manuscritos y en parte escritos a máquina), todos distribuidos en 343 sobres o carpetas. Luego se descubrieron centenares de inéditos más, y los hallazgos se suceden, aunque eso no altera básicamente la importancia del fondo Pessoa, depositado hace veinte años en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Calculo unos 30.000 documentos, de los cuales se han publicado las tres cuartas partes.

El primer tomo de las obras, llamado simplemente *Poemas de Fernando Pessoa*, apareció en 1942. En una nota explicativa que encabeza el volumen, los dos editores exponen con cierta ingenuidad los criterios que los guiaron en la elección de los inéditos. «En ese gran baúl... había de todo: desde una nota tomada al vuelo en el margen de un periódico hasta la composición pulcramente dactilografiada, lista para la imprenta.» El poeta no siempre usaba papel en blanco para escribir, sino lo que tenía a mano cuando le llegaba la inspiración: un sobre, una factura, un prospecto, hasta otro manuscrito, como esos pintores que pintan un cuadro nuevo sobre otro antiguo. Se comprende la desazón de Gaspar Simões y Montalvor. «¿Qué debíamos hacer? ¿Publicar todo, indistintamente, o sólo los fragmentos que a nuestro juicio habían alcanzado su forma definitiva y perfecta? Vacilamos un tiempo, pero finalmente optamos por publicar las composiciones que juzgamos dignas de representar *el disciplinado genio de Pessoa...*» (la cursiva es mía). Esta confesión marca los límites de la admiración de los dos discípulos. En cuanto al plan que

se adoptó para el primer volumen, es un reflejo de la misma inocencia: los editores separaron los «poemas con título» de los «poemas sin título...».

Este primer tomo es una antología de poemas líricos «ortónimos». Lo seguirán, en principio, cuatro volúmenes más: *Poesías de Álvaro de Campos*, *Poemas de Alberto Caeiro*, *Odas de Ricardo Reis* y *Mensaje*, publicados en 1944 y 1945 bajo la dirección de Simões y Montalvor. Luego, de 1952 a 1974, aparecerán otros seis, publicados con cierto desorden por estudiosos de nuevo cuño, especialmente Jorge Nemésio, hijo de uno de los más relevantes escritores de *Presença*, Freitas da Costa, y Jorge de Sena: *Poesías inéditas* (dos volúmenes), *Nuevas poesías inéditas*, *Poemas dramáticos*, *Cuartetas al gusto popular* y *Poemas ingleses*. Como vemos, esta edición, que se dilata a lo largo de más de treinta años, presenta cierta incoherencia.

Desde finales de los cincuenta se evidencia la necesidad de emprender una edición más sistemática del conjunto de obras poéticas. Y curiosamente será un editor brasileño, José Aguilar, el primero que llenará esta laguna. En 1960 aparece en Río de Janeiro un volumen titulado *Obra poética*, que reúne en 800 páginas, siguiendo el modelo de la Pléiade, todos los poemas conocidos hasta entonces. El editor confió la tarea a una joven investigadora portuguesa, Maria Aliete Galhoz, que la cumplió tan ejemplarmente que este libro se convertirá en obra de referencia obligada durante más de un cuarto de siglo.

* * *

Mientras la divulgación de los textos del poeta se realizaba con esta lentitud, gracias a la obra crítica se empezaba a vislumbrar el verdadero alcance de la obra. Los críticos se adelantaron a los editores. El primero fue Jacinto do Prado Coelho, joven profesor de lingüística románica en la Universidad de Lisboa. Su tesis, *Diversidad y unidad en Fernando Pessoa*, aparecida en 1949, sentará cátedra durante mucho tiempo. Propone una interpretación global de la obra, que se convertirá en modélica. Hace hincapié en el fenómeno de la heteronimia, que considera una dialéctica de lo uno y lo múltiple. Empieza, sin ninguna precaución oratoria, por hacer el estudio separado de cada heterónimo, que su cultura

(predominantemente francesa) le ayuda a situar, por ejemplo cuando cita a Valéry para definir a Caeiro: «Un hombre pensaba o sentía que no hay semejantes [...]. Sólo encontraba singulares [...]. Un místico, pero un místico singular, enteramente volcado en la contemplación de la exterioridad»¹. Prado retrató de este modo y sucesivamente a seis «autores»: Caeiro, Reis, «el Pessoa lírico», «el Pessoa autor de *Mensagem*», Campos y Soares (a éste, brevemente, ya que no se conocía casi nada de él). Todo el trabajo de análisis del crítico se centra inmediatamente después en encontrar un denominador común, que con respecto al contenido es una visión del mundo y por lo que concierne a la forma es un estilo, constitutivos ambos de la personalidad original de Pessoa.

Este libro lúcido, preciso, lleno de sentido común y mesura, inaugura la primera fase de los estudios pessoanos y define el objetivo que se pretende: proyectar sobre la obra y el hombre una luz que alumbré este laberinto mental. Se trata de *explicar* a Pessoa. Es lo que tratarán de hacer por su parte, con diferentes puntos de vista, a veces opuestos, los primeros investigadores. Gaspar Simões propone su explicación biográfica y psicológica (1950), refutada por el primo de Pessoa, Freitas da Costa, que le reprocha haber escrito una vida novelada (1951). Casais Monteiro, el compañero de sus últimos años, condena a la vez con delicadeza la interpretación de Prado Coelho, pero ferozmente la de su amigo Gaspar Simões (1954).

En uno de sus estudios, titulado *La insincera verdad*, dirá: «La cuestión no es saber si era Campos, Caeiro o el propio Pessoa, sino si la poesía que nos legó con esos nombres es auténtica». Un crítico marxista, Mário Sacramento, quiere desmitificar a Pessoa mostrando que el «absurdo» de su universo es el reflejo de su situación contradictoria en la sociedad de su tiempo (1958). Jorge de Sena (1919-1978), uno de los grandes escritores portugueses del siglo, prodiga en esa época sus ensayos, con títulos seductores: *Carta a Pessoa* (1944), *El poeta es un fingidor* (1959). Pero hasta después de su muerte sus estudios no serán recopilados, y aparecerán en un libro llamado *Pessoa y Compañía Heterónima*. José Augusto Seabra, que dedicó uno de sus libros a su memoria, lo define como un lector «heterodoxo» de Pessoa. Sena pasó su vida en el exi-

¹ *Étrangetés*, en *Mélange*, p. 333.

lio. Fue uno de los primeros que reconoció en el poeta que lo fascinaba a un «extranjero», como lo era él mismo.

Tres brillantes comentarios cierran esta primera fase de la historia póstuma y anuncian una nueva: los de Armand Guibert (1960), Octavio Paz (1961) y Roman Jakobson, con la colaboración de Luciana Stegagno-Picchio (1968).

Contrariamente a Pierre Hourcade, su iniciador y el mío, Armand Guibert (1906-1990) sólo pasó breves temporadas en Portugal. Nunca coincidió con Pessoa. Era sobre todo un escritor francés del norte de África, como sus amigos Jules Roy, Albert Camus, Jean Amrouche y Albert Memmi. Cuando sus discípulos y admiradores le rindieron homenaje, después de su muerte, en un volumen llamado *Una familia de rebeldes*, hicieron bien en no reducir su rica personalidad a su papel de apóstol de Pessoa². Pero si su nombre perdura es gracias a aquel a quien, con más empeño que nadie, salvó del olvido. Él fue quien, después de los pioneros de *Presença*, se encargó de difundir la obra de Pessoa fuera de Portugal y la dio a conocer en el mundo entero. Sirvió de vínculo entre aquéllos y los grandes traductores y exégetas extranjeros de las generaciones siguientes. Un escritor africano dice que Guibert fue «el san Pablo de esta nueva religión». Publicó, a partir de 1942, cierto número de traducciones, pero su libro más emblemático es el volumen *Pessoa* de la colección «Poetas de hoy» editado por Seghers, que es a la vez presentación de la obra y antología. Guibert hacía hincapié en el fenómeno de los heterónimos, que hacen de Pessoa un poeta que en lo sucesivo recibirá los apelativos de «plural», «fragmentado», «multiplicado», etc. Esta revelación provocó el entusiasmo de numerosos escritores franceses. René Tavernier y Jean-Clarence Lambert hablan de un hombre y una obra «extraordinarios»; Alain Bosquet, de «uno de los temperamentos líricos más considerables de nuestra época, comparable a Rilke, Lorca y Maiakovski»; Marc Alyn, de «un hombre inventado por Borges: cuatro escritores en uno solo, pero a su vez divisibles hasta el infinito...»³.

² *Carnets de l'exotisme*, n.º 9, bajo la dirección de Guy Degas, éd. Le Torij, Poitiers, 1992.

³ Un compendio de estas reacciones puede encontrarse en *Visage avec masques*, pp. 139-149.

El poeta mexicano y premio Nobel (1990) Octavio Paz (1914-1998) es uno de esos lectores que se entusiasmaron al descubrir a Pessoa en el libro de Guibert. Advirtió que ya había «un círculo restringido de lectores de Pessoa, disperso por el mundo entero». Y entró a formar parte de ese club virtual publicando en 1961 un breve estudio cuyo sugerente título, memorable comienzo y algunas sentencias de especial relieve inauguran un nuevo modelo.

«*Un desconocido de sí mismo.*»

«Los poetas no tienen biografía; su obra es su biografía... Nada sorprendente hay en su vida, nada salvo sus poemas... Su secreto está inscrito en su nombre: Pessoa, persona... La obra de Pessoa: una fábula... Caeiro no cree en nada: existe... Cierta rumor: Pessoa o la inminencia de lo desconocido...»⁴.

Este elogio, recorrido por un escalofrío que responde al fervor del autor y a la felicidad de su escritura, traza una nueva imagen de Pessoa, a la vez más cercana a nosotros y más ajena de lo que pensamos, la de un genio indomeñable.

Algunos años después, el más ilustre lingüista contemporáneo, unido por las circunstancias a una de las mejores especialistas en Pessoa, le otorga lo que Lourenço denomina «su consagración mítica», gracias a un artículo erudito y ameno titulado «Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa», firmado por Roman Jakobson y Luciana Stegagno-Picchio, escrito en francés y recogido en *Cuestiones de poética*. Jakobson (1896-1982), nacido ruso pero nacionalizado estadounidense y antiguo miembro del Círculo de Praga, es el fundador de la lingüística general estructuralista. Luciana Stegnano-Picchio, profesora de lenguas románicas y de literatura en la Universidad de Roma y filóloga especializada en comentario de texto, se convirtió después en la gran dama de los estudios pessoanos en todo el mundo. De hecho, estaba previsto confiarle a ella la dirección de la edición de las obras completas del poeta, asignatura aún pendiente.

El oxímoron es la figura de la retórica antigua que une dos expresiones de sentido contrario. El ejemplo más famoso de la literatura france-

⁴ *La fleur saxifrage*, Gallimard, pp. 144-170.

sa aparece en *El Cid*, de Corneille: «Esta oscura claridad que cae de las estrellas». Los dos eminentes lingüistas, al hacer hincapié en el papel capital que en el pensamiento y en el estilo de Pessoa desempeña este procedimiento retórico, lanzan una idea que, según Lourenço, «hizo más por la reputación de Pessoa que todas las exégesis que la precedieron». En lo sucesivo, se tenderá a considerar la obra de Pessoa como un campo de minas en el que la presencia latente de la negación puede hacer estallar el discurso en cualquier momento.

* * *

El propio Eduardo Lourenço es responsable de una completa revisión de ideas y valores en el ámbito de la crítica pessoana. El título de su libro de 1973, *Pessoa revisitado*, traduce su intención de hacer tabla rasa de los innumerables comentarios que se habían vertido sobre la obra del poeta en cuarenta años. Campos, en 1923, redescubría su vida familiar, que se había vuelto extraña. Lourenço, basándose en el título de su poema, redescubre la extranjería congénita de un poeta al que se consideraba ya cercano, familiar. Para la edición francesa de 1993 escogió un título aún más explícito: *Pessoa, l'étranger absolu* (*Pessoa, el extranjero absoluto*).

Eduardo Lourenço (nacido en 1923), analista del alma portuguesa, ensayista político, crítico literario y de arte y estudioso de la historia de las ideas, pasó su vida en el exilio, como Jorge de Sena. Dedicó lo mejor de su talento al servicio del poeta que suscita en él un sentimiento tan fuerte que para definirlo habría que hablar de «fe poética». Reprocha a sus predecesores, sobre todo a Gaspar Simões y a Prado Coelho, que quisieran reducir a Pessoa a su dimensión puramente humana y trataran de abordar su obra recurriendo a los métodos habituales de la biografía y la crítica, sin entender que de ese modo sondeaban un abismo sin fondo. Más tarde, en otro libro de título igualmente elocuente, *Fernando Pessoa, rey de nuestra Baviera*, acabará de asentar los reales de la figura mítica, con cuyas glosas se erige la excelsa «tumba». «Me cuesta imaginar que alguien pueda alguna vez hablar de Pessoa mejor que el propio Pessoa. Por la sencilla razón de que él descubrió la manera de hablar de sí mismo haciéndose pasar por otro...» Es imposible *explicar* a Pessoa. «Su obra inaugura *otra literatura* y exige, en consecuencia, otra labor crítica, a través de la cual se interpreta el

sentido del sentido»⁵. Sueño, como Lourenço, en una glosa de la obra que no sería su revelación, sino más bien una liturgia que celebrase la Belleza oculta en las ideas y las formas.

Los años setenta marcaron, como dice José Augusto Seabra, el apogeo del estructuralismo. Ahora que esa moda está desfasada, cuesta imaginar la repercusión que tuvo. Algunos investigadores jóvenes y poco reputados, a los que yo había conocido diez o quince años antes, como Barthes, Greimas y Foucault, se convirtieron en maestros increíblemente venerados. Lacan y Lévi-Strauss dictaban la ley, y los críticos literarios intentaban a duras penas aplicar sus métodos de comentario de texto. Los estudios sobre Pessoa no se sustrajeron a esta moda, que contribuyó a renovarlos de arriba abajo.

En 1974 (es decir, un año después del *Pessoa revisitado* de Lourenço) aparece el libro de un semiótico de estricta observancia que propone conceptos diferentes, una nueva nomenclatura e incluso un vocabulario inusual, empezando por el neologismo que da título al ensayo: *Pessoa o el poetodrama*. José Augusto Seabra (nacido en 1937), profesor en la Universidad de Oporto, donde más tarde funda la revista *Nova Renascença*, epígono de la de 1912, traduce al francés su propio libro en 1988, con un prefacio que explica las razones de la aplicación de la lingüística estructural al estudio del «drama en las personas». Muestra cómo, «réplica tras réplica, los heterónimos tejen incesantemente una tela que se deshace y se rehace, como la de Penélope». Su conclusión es que «los textos de [...] Pessoa componen, poéticamente, un Texto infinito»⁶.

También en 1974, la revista *Tel Quel*, que dirige Philippe Sollers, publica un estudio llamado «Pessoa personne?» (¿Pessoa persona? o ¿Pessoa nadie?). Recordemos que en la primavera de ese mismo año se produce la revolución de los claveles, suceso que despierta el interés de la intelectualidad francesa por Portugal. La autora del artículo, escrito en francés, es una joven brasileña, Leyla Perrone-Moisés, en la actualidad profesora en la Universidad de São Paulo. En su momento, su novedo-

⁵ *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, Séguier/Chandeigne, p. 35.

⁶ *Fernando Pessoa ou le poetodrame*, José Corti, p. 8.

so planteamiento sobre Pessoa pasó inadvertido. Luego publicó otros ensayos, que reunió en el libro *Pessoa más cerca de mí y más lejos del otro*, así como una edición personal de *Libro del desasosiego*. Su formación también es estructuralista, y aunque cita a Lacan, Barthes o Julia Kristeva, lo hace sin dogmatismo. El interés de su análisis radica en la respuesta a la pregunta fundamental: el mal del que se lamenta Pessoa, ¿proviene de un exceso o de una falta de ser? Y su respuesta no es nada ambigua: la poética de Pessoa es la poética del vacío absoluto. Habría podido decir, como Michaux: «Me he edificado sobre una columna ausente».

El último capítulo del libro de Leyla Perrone-Moisés es el más estimulante. En él presenta a Caeiro como un «maestro zen» que «desconfía del lenguaje» y cuyo ideal sería la ligereza de trazo propia de los jai-kus, que permiten vislumbrar un más aquí y un más allá de la palabra. Otro ferviente exégeta de Pessoa, Armando Martins Janeira, embajador de Portugal en Roma, Londres y Tokio, buen conocedor de la literatura japonesa, también estableció este paralelismo entre lo poético y la poética zen, pero eso le conduce a considerar que Caeiro es irreductible a Pessoa, lo cual es una aporía, porque sabemos que *es* Pessoa. Su conclusión es que hay que evitar creer al pie de la letra lo que dice el poeta; hay que buscarlo en él, sin él, a través de su obra.

Treinta años antes de este original planteamiento, Armando Janeira había instado a los investigadores, en un texto firmado con seudónimo, a que dejaran de obstinarse en poner cerco a los heterónimos y a que intentaran mejor descubrir el origen de la vida espiritual auténtica de la que aquéllos son sólo una manifestación y que es de naturaleza religiosa. Casais Monteiro aprobó la propuesta, y deseaba que se profundizara en ella. Es un poco lo que hizo el filósofo Agostinho da Silva (1906-1994), que publicó en 1959 un libro de título ejemplar, con su artículo indefinido: *Un Fernando Pessoa*, en el que descifra la obra a la luz de los grandes mitos fundadores del sebastianismo y el Quinto Imperio. Otro camino emprende Dalila Pereira da Costa en su libro sobre *El esoterismo de Pessoa* (1978) en el que, como ya vimos, prescinde totalmente de los heterónimos, salvo de Campos, y considera la obra de Pessoa/Campos la misma búsqueda de Dios. Otra vía de aproximación es la emprendida por António Quadros en las sucesivas ediciones de su *Fernando Pessoa* (1960, 1968 y 1984), en la que considera al poeta el profeta de un rena-

cimiento espiritual por la síntesis de lo que él denominó los dos «lados» de la sabiduría, el racional y el místico. Finalmente, en este campo, las investigaciones más recientes y profundas, pero también las más objetivas, son las de Yvette K. Centeno. Dio a conocer algunos textos inéditos de Pessoa que iluminan toda esa zona de su universo interior inclinada hacia lo oculto y publicó sucesivamente: *Tiempo, soledad y hermetismo* (1978), *El amor, la muerte, la iniciación* (1985) y *Pessoa y la filosofía hermética* (1985).

* * *

Durante todo el período que va desde el final del olvido hasta el comienzo de la apoteosis, es decir, más o menos entre 1960 y 1982, el club virtual de los admiradores fervientes se amplió considerablemente. Incluso acabó institucionalizándose en 1977 con la fundación en Oporto por el joven profesor Arnaldo Saraiva (nacido en 1939), respaldado por Maria da Glória Padrão y Maria de Fátima Marinho, de un «Centro de estudios pessoanos», que edita una revista, *Persona*, y organiza coloquios internacionales. Tanto en Portugal como en el extranjero cada vez más escritores, críticos o simplemente lectores se interesan por Pessoa, y la bibliografía «pasiva» sobre el autor (libros y artículos *sobre él*) se ha incrementado vertiginosamente. El *Esbozo de una bibliografía* de José Blanco, interrumpido el 31 de diciembre de 1981, cuenta ya con 1.312 títulos.

Me habría encantado mencionar aquí a todos mis compañeros, hermanos y hermanas en Pessoa, que también se han unido a la valiente cohorte de pioneros, nuestros predecesores y maestros. Muchos de ellos son amigos míos. A todos nosotros, que lo hemos convertido en sí mismo, sin esperar la eternidad. Pero semejante enumeración resultaría aburrida⁷.

⁷ Al menos me voy a permitir citar algunos nombres. De entrada, en Portugal y Brasil: Maria Alzira Seixo, profesora de literatura comparada, poeta, ensayista y crítica; Anna Haterluy, también poeta, musicóloga y crítica; y Oscar Lopes, Fernando Martinho, Norma Tazca, Gilberto de Mello Kujawski, Manuel Gusmão y el poeta António Ramos Rosa, el exégeta más metafísico de todos. En Italia, Ettore Finazzi-Agro, Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani, y todo el equipo de los *Quaderni portoghesi* constituido en Roma y Pisa, en 1997, en torno a Lu-

A comienzos de los años ochenta, en vísperas del cincuentenario de la muerte de Pessoa, su causa ya estaba ganada en Portugal. Y no sólo había sido rescatado del olvido, sino que se había convertido en el poeta nacional, en el «super-Camões» cuya llegada el propio Pessoa había profetizado en medio de la incomprensión general. Sin embargo, su gloria está exenta de esa «nada que es todo», de ese sesgo característico que convierte la realidad en legendaria. Pero en esos tres años que preceden al citado cincuentenario aparecen ininterrumpidamente los textos inéditos más inesperados, los comentarios más fantasiosos y los retratos más delirantes del hombre Pessoa, que se revelan aún más veraces que las fotografías.

* * *

Durante mucho tiempo se prestó escasísima atención a su obra en prosa. Aparte de algunas selecciones de cartas (a Álvaro Pinto, Côrtes-Rodrigues, Gaspar Simões), el único volumen póstumo publicado entre 1935 y 1966 es el de Jorge de Sena, recopilación de textos, la mayoría ya conocidos, a la que tituló *Páginas de doctrina estética*. El público se había habituado a considerar a Pessoa únicamente como poeta, y a su obra de ensayista y cronista, como absolutamente secundaria.

Al cabo de treinta años, la editorial Atica, que proseguía la publicación de las obras, emprendió en paralelo la edición de obras en prosa,

ciana Stegagno-Picchio y Antonio Tabucchi. En Inglaterra, Peter Rickard y Jonathan Griffin. En Estados Unidos, Edwin Honing, Susan Brown, Stephen Reckert y Richard Zenith. En Holanda, August Willemsen. En Croacia, Mirko Tomasovic. En Francia, algunos lusitanistas, como J.-B. Aquaronne, Pierre Rivas, Rémy Hourcade, Pierre Léglise-Costa, Dominique Tovati, André Coyné, Simone Biberfeld o Roxane Eminescu; pero también algunos escritores que se han convertido en traductores o exégetas ocasionales del poeta: Claude-Michel Cluny, Philippe Jacottet, Alain Bosquet, Serge Fauchereau, André Velter, Bernard Sesé, Emmanuel Hocquard, Jean-Louis Giovannoni, Claude Esteban, etc. Finalmente, de entre los portugueses que han optado por traducir o comentar a Pessoa en francés: Sophia de Mello Breyner (*Quatre poètes portugais: Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro et Fernando Pessoa*, 1970), José Augusto Seabra (*Le retour des dieux*, 1973), Teresa Rita Lopes (*Fernando Pessoa et le drame symboliste: Héritage et création*, 1977) y José Blanco (*Pessoa en personne*,

configurada por una masa ingente de textos inéditos: ensayos, relatos, pensamientos, fragmentos de diarios íntimos, notas diversas, etc. La elección, configuración y presentación de los textos les fueron confiadas a Jacinto do Prado Coelho y su amigo Georg Lind, sin duda en aquel momento el mejor conocedor del contenido del famoso baúl. Lind es, como Hourcade, Guibert, Jennings y Crespo, uno de esos hombres excepcionales en los que la memoria de Pessoa suscitó una absoluta devoción. Este hombre afectuoso y curioso de todo nació en Berlín, fue alumno de Curtius y escribió un libro sobre el marqués de Sade; pasó una gran parte de su vida en Lisboa, donde era profesor del Instituto Alemán, y se consagró al estudio de la obra inédita de Pessoa; al principio escribía sus trabajos en su idioma, pero acabó haciéndolo en portugués. Se marchó de Lisboa en 1975 para ocupar una cátedra en la Universidad de Graz, pero continuó investigando el fondo Pessoa hasta su muerte.

Los dos gruesos volúmenes publicados por Lind y Prado Coelho en 1966, cuyo contenido es pródigo en textos inéditos de gran relevancia, constituyen una mina para los especialistas, aunque apenas suscitaron la atención del gran público. Los títulos, elegidos por los editores, ambos universitarios, eran poco atractivos: *Páginas íntimas y de autointerpretación* y *Páginas de estética, de teoría y de crítica literaria*. Y su organización parecía justificar sobradamente la frase de Pessoa (atribuida a Soares) sobre su obra: «Todo esto no es más que fragmentos y fragmentos». Se comprende que, por honestidad intelectual, los editores no quisieran dar la impresión de que fabricaban una «obra» a partir de textos dispersos, pero tampoco era necesario exigir tanto de los pobres lectores. La misma objeción cabe hacer del volumen de *Textos filosóficos* publicados en 1968 por António Pina Coelho en la editorial Atica y que siguen el mismo planteamiento.

En 1974, el editor brasileño Aguilar, para completar el volumen de Maria Aliete Galhoz consagrado a la obra poética, publica un volumen de obras en prosa al cuidado de otra especialista brasileña, Cleonice Berardinelli. El libro, de segunda mano (pues Berardinelli carece de la vocación policial de Lind para poner cerco a los textos inéditos), retoma los textos de la edición Atica. Durante varios años se convirtió en obra de referencia obligada por lo que respecta a la prosa, igual que ocurrió con la de Maria Aliete Galhoz en lo concerniente a la poesía.

Entre 1978 y 1980 aparecen en Atica, además de las cartas de amor, tres volúmenes de textos políticos presentados por Joel Serrão: *Sobre Portugal*, *De la república*, *Ultimátum* y *páginas de sociología política*. Cuando ya se creía disponer del corpus completo de textos en prosa, apareció en 1982 el *Libro del desasosiego*, dos tomos con 520 fragmentos encontrados, descifrados y transcritos por Teresa Sobral Cunha y Maria Aliete Galhoz y ordenados y presentados por Jacinto do Prado Coelho.

* * *

Los pintores fueron los primeros que renunciaron a la seriedad académica y propusieron unas imágenes más pessoanas de la que ofrecía la mayoría de los comentarios sobre él: fantasiosas, irrespetuosas o descabelladas. Almada Negreiros había dado ya el tono hacía mucho tiempo; sus retratos de Caeiro, Reis y Campos, de pie, ante la fachada de la Facultad de Letras de Lisboa, marcan una de las vías que seguirán los más jóvenes. Entre 1975 y 1985 muchos artistas prescindieron de los prejuicios y dieron rienda suelta a su imaginación. El catálogo de la exposición *Fernando Pessoa, huésped y peregrino*, organizada por Teresa Rita Lopes en Lisboa en 1985, cuya primera fase había sido presentada en Madrid en 1981 con el título de *Fernando Pessoa, el eterno viajero*, ofrece varias reproducciones de esas ilustraciones marginales de la vida y la obra del poeta e inaugura una especie de tipología.

El mayor desafío para el talento de los pintores era su apariencia física, que se presta efectivamente a la deformación cómica. Julio Pomar fue uno de los primeros en pintar retratos imaginarios, pero siempre sin llegar a la caricatura. Jorge Martins, en sus dibujos de 1975, va hasta el límite. Mário Botas y Costa Pinheiro lo franquean con elocuencia. Ambos tratan de conseguir un parecido menos físico que metafísico, como a veces demuestran sus títulos. Uno de los primeros cuadros de Costa Pinheiro se llama *Solo* (1976), y muestra a Pessoa y a su doble, enfrentados de espaldas, con el mismo traje negro y con sombrero y gafas idénticos. Otro cuadro suyo, *Pessoa en su espacio poético*, lo muestra con el mismo traje, el mismo sombrero y las mismas gafas, sentado en una silla y rodeado por un espacio en blanco por el que vuelan pájaros.

Costa Pinheiro da un paso más allá, en su intento de captar la realidad metafísica del personaje de Pessoa a través de la apariencia física, cuando suprime la cara y el cuerpo y se limita a plasmar los atributos: el sombrero, las gafas, la silla, e incluso a veces una taza o una pluma. En el catálogo de una exposición celebrada en París, en el Centro Cultural de la Fundación Gulbenkian, explica algunos detalles: habla de las «gafas-paisaje» (en las que se refleja lo real), de las «manos-mías-suyas», de un sombrero «suspendido sobre el volumen-cabeza», de un «sombrero-heterónimo», de «Pessoa-no-él-mismo», etc.

Mário Botas evoca al poeta de una manera más literaria y más vaporosa, menos caricaturesca y sin embargo más cruel, con un sentido de lo grotesco que Arnaldo Saraiva compara con el del Bosco y un arte para convertir los «lugares en inexpresables» que recuerda a Chagall o a De Chirico. El terrible *Retrato evocativo de Fernando Pessoa* (1980) expresa la náusea descrita por Campos o Soares. El pintor, en el catálogo de su exposición de 1981 en Lisboa, escribe: «Cuando hago un retrato tratando de evocar sólo la presencia intemporal del modelo, dicho retrato tendrá las características del vómito, es decir, de la regurgitación inesperada de una imagen que ya es mía». El cuadro más conocido de Botas es *La tumba de Pessoa*, cuya reproducción ilustra la portada de *Fernando Pessoa, el rey de nuestra Baviera* de Eduardo Lourenço.

Habría que citar a otros pintores: David de Almeida, António de Costa, Paulo Cardoso, que es también cineasta, etc. Sólo mencionaré a José João Brito, cuya pintura lúcidamente ingenua ilustra momentos de la vida o pasajes de la obra de Pessoa: el café Martinho da Arcada o la calle dos Douradores, pero también *Lluvia oblicua* o «El binomio de Newton». Los objetos fetiche no desempeñan el mismo papel que en los cuadros de Costa Pinheiro; la figura del poeta está siempre presente, aunque sea mínima, situada en un rincón, como en una adivinanza.

Brito publicó en 1985 un álbum titulado *Una conversación en el otoño de 1935* con un texto de Antonio Tabucchi que relata una conversación telefónica imaginaria de Pessoa, poco antes de su muerte, con Pirandello, que se encuentra en Agrigento. Tabucchi escribió después varios relatos de este tipo cuyos personajes son Pessoa y sus heterónimos. Es un lusitanista profesional, perfectamente documentado, pero tam-

bién un novelista brillante y original cuyos libros (*Nocturno hindú*, *El juego del revés* o *Pequeños equívocos sin importancia*, por ejemplo) tienen mucho éxito. Sus dos actividades están vinculadas, ya que pone su talento de novelista al servicio del conocimiento de Pessoa y viceversa. Con respecto al fondo de la obra, inicia un retorno a Gaspar Simões, al caso psiquiátrico que es ese fenómeno de la heteronimia, pero le añade algo indefinible, mucho más moderno, como en su conversación de 1977 con el poeta Andrea Zanzotto, en la que intenta explicar a Pessoa por la «alofonía», que es la manera lingüística de ser un extranjero⁸.

El libro que más contribuyó a arrastrar la verdadera historia del poeta hacia el terreno del mito es *El año de la muerte de Ricardo Reis*, de José Saramago (premio Nobel en 1998), al que muchos consideran el mejor novelista portugués de la actualidad. Ha ideado una especie de *Leyenda de los siglos*, que va de una novela a otra. En este *Año de la muerte de Ricardo Reis*, publicado en 1984, encontramos al médico poeta, que vivía en Brasil desde hacía quince años, a su regreso a Lisboa tras enterarse de la muerte de Pessoa; y la novela describe una «Lisboa revisitada», y es un retrato de la sociedad portuguesa en ese año crucial del triunfo del fascismo en Europa⁹.

Con un registro mucho más ligero, el crítico José Sasportes, especialista en danza, juega a su vez con los heterónimos: el «drama en personas se torna comedia»¹⁰. El título de este sainete, que se representó en el pequeño Odeón con gran éxito, evoca a la misteriosa Daisy a la que Álvaro de Campos había dedicado su «Soneto ya antiguo», en el que se hablaba de «un pobre muchachito» al que había amado y de una «extraña Cecily».

En 1981 el cineasta João Botelho dirigió el cortometraje *Conversación terminada*, extraño diálogo entre Pessoa y Sá-Carneiro en los tiempos de *Orpheu*.

* * *

⁸ Conversación reproducida en *Une salle pleine de gens*.

⁹ La novela está editada por Éditions du Seuil.

¹⁰ *Daisy*.

Tras la publicación en 1982 de *Libro del desasosiego* se pensó que el capítulo de hallazgos se podía considerar finalizado y que se contaba con la totalidad de los textos inéditos. Pero no era así. En 1984, una joven pessoísta belga, Anne Terlinden, antigua alumna de Jorge de Sena en la Universidad de Santa Bárbara en California, presenta una tesis doctoral sobre *The Mad Fiddler*, a la que adjunta una fotocopia del recopilatorio de 1917, dactilografiado por el propio Pessoa. Georg Lind le había permitido acceder a ese manuscrito, alguno de cuyos poemas había divulgado en 1966. El poeta José Blanc de Portugal había traducido al portugués una parte (34 poemas) en 1968 con el título de *El violinista loco*. Nadie, en tres cuartos de siglo, había leído el conjunto del libro, cuya importancia en la estructura general de la obra ya ha sido reseñada. En 1990 Anne Terlinden publicó un resumen de su tesis con el título *Fernando Pessoa: the bilingual portuguese poet, a critical study of «The Mad Fiddler»*, aunque no reprodujo el texto de los poemas. Finalmente serán publicados, en 1992, en la edición de las *Obras* a cargo de Christian Bourgois, en versión bilingüe y con el título de *Le violon enchanté* (El violín encantado).

En 1988, el año del centenario, Teresa Sobral Cunha publica una versión de *Fausto*, «tragedia subjetiva», mucho más completa que la que se conocía desde la edición de Freitas da Costa en 1952, y muy distinta. De setenta páginas pasa a tener doscientas, y en lugar de una serie de variaciones bastante incoherente sobre cuatro «temas» se recupera la estructura dramática que Pessoa le había querido dar a esta obra, sin duda destinada a ser representada. Sobral Cunha nos advierte que sólo son «fragmentos»; pero dichos fragmentos adquieren un sentido del que carecían los que conocíamos. En el prefacio, «Fausto o el vértigo ontológico», Eduardo Lourenço muestra hasta qué punto este *Fausto* vino a llenar una laguna, pues se sitúa en el centro de la aventura espiritual de Pessoa¹¹.

En estos años (1985-1988) otras publicaciones importantes contribuyen a transfigurar su imagen. António Quadros, en 1986, publica en la editorial Lello de Oporto la primera edición de conjunto de las obras, en tres voluminosos tomos en papel Biblia, uno dedicado a la poesía y

¹¹ O, VI, p. 7.

los otros dos a la prosa: en total, más de 4.000 páginas. Dos ediciones de bolsillo contribuyen a ampliar su círculo de lectores: la de António Quadros (en la colección «Libros de Bolsillo Europa-América»), y la de Maria Alzira Seixo (en la colección «Textos Literarios» de la editorial Comunicação). José Gil propone en 1988, en *Fernando Pessoa o la metafísica de las sensaciones* (publicada simultáneamente en portugués y francés), la interpretación más original desde la de Lourenço. En 1985 Teresa Rita Lopes publica una inmensa obra en francés que no se sabe si es de ella o de Pessoa. *El teatro del ser*, que se presenta como una recopilación de «textos reunidos, traducidos y situados», lleva hasta sus extremos la concepción fragmentaria que el público y el propio poeta tenían de su obra seccionada. En este inmenso drama, en el que todos los «personajes» dialogan sin descanso los unos con los otros —Reis con Caeiro, éste con Campos, ambos con las muchachas que velan al *Marinero* o con Fausto—, todo es de Pessoa y nada es de él. Es, si se quiere, un largo florilegio en cuatro «actos» en forma de búsqueda del Otro que es él mismo.

Tras este extraño ejercicio, Teresa Rita Lopes volvió a su tarea de explorar el contenido del «arca». Ha consagrado estos últimos años, con todo su equipo, a recuperar, descifrar y transcribir casi mil páginas de fragmentos inéditos que ha publicado en dos volúmenes titulados *Pessoa por conocer* (1990) y *Pessoa inédito* (1993). Y, según asegura, la tarea aún no ha concluido.

Cronología

- 1888 El 13 de junio (día de san Antonio, patrón de Lisboa): nacimiento en una casa de la plaza de San Carlos, cerca de la Ópera de Lisboa, de Fernando António Nogueira Pessoa, hijo de Joaquim de Seabra Pessoa, funcionario y crítico musical, en parte de origen judío, y de Maria Madalena Pinheiro Nogueira, de una importante familia de las Azores.
21 de julio: bautizo en la iglesia de los Mártires, cuya campana evocará el poeta como la de su «aldeia» urbana.
- 1889-1892 A los ocho meses ya se interesa por las letras del alfabeto. A los cuatro años empieza a escribir.
Infancia feliz, educación casera a cargo de su madre, excelente pedagoga.
- 1893 Enero: nacimiento de su hermano Jorge.
13 de julio: muerte de su padre.
La familia abandona la plaza San Carlos para instalarse en la calle San Marcial con la abuela paterna loca, Dionísia, y dos viejas criadas.
- 1894 2 de enero: muerte de Jorge.
Creación del primer «heterónimo», el caballero de Pas, francés. Maria Madalena conoce al comandante João Miguel Rosa.
- 1895 3 de mayo: crisis de demencia de la abuela Dionísia, que enseguida fue internada en el manicomio de Lisboa, donde permanece dos meses.

Julio: el comandante Rosa, prometido de Maria Madalena, es nombrado cónsul de Portugal en Durban y marcha a tomar posesión de su cargo.

26 de julio: primer poema conocido, dedicado a su madre, en portugués, para decirle que aunque ama Portugal, prefiere ir al extranjero para acompañarla.

30 de diciembre: Maria Madalena se casa por poderes con el cónsul Rosa, representado por su hermano, el general Henrique Rosa, poeta.

1896 6 de enero: partida hacia Sudáfrica con su madre. Los acompaña su tío abuelo Cunha.

Febrero: es inscrito en la escuela de monjas irlandesas de Durban, donde la enseñanza se imparte en inglés.

27 de noviembre: nacimiento de su hermana Henriqueta Madalena.

1897 Hace la primera comunión en la escuela. Ya domina perfectamente el inglés.

1898 22 de octubre: nacimiento de otra hermana, Madalena.

1899 Finaliza sus estudios de enseñanza primaria.

Abril: ingresa en el Liceo (*High School*) de Durban, que dirige W. H. Nicholas. Descubre la literatura inglesa, en particular a Dickens: *Los documentos póstumos del Club Pickwick* le entusiasma.

Junio: pasa al curso superior (*Form II, A*). A finales de año recibe el premio de excelencia.

Comienza la guerra de los bóers.

1900 11 de enero: nacimiento de su hermano Luís Miguel.

Enero: es admitido en el tercer curso del liceo (*Form III*) y obtiene el premio de francés.

Diciembre: pasa a cuarto curso (*Form IV*).

1901 12 de mayo: escribe su primer poema conocido en inglés: «Separated from thee», elegía romántica sobre el tema de la ausencia de la mujer amada.

Junio: obtiene brillantes resultados en el *School Higher Certificate Examination*, examen del primer ciclo de estudios secundarios.

25 de junio: muere la pequeña Madalena.

1 de agosto: parte con toda la familia a Portugal, para pasar un año de vacaciones, en Lisboa y el Algarve.

1902 Continúa la estancia en Lisboa.

17 de enero: nacimiento de un nuevo hermano, João.

Mayo: viaje a las Azores, a la isla de Terceira, solar de la familia materna.

5 de mayo: primer verdadero poema conocido en portugués: «Cuando ella pasa...», elegía inspirada, sin duda, en la muerte de Madalena.

Escribe poemas, relatos y ensayos en inglés y en portugués. Funda un «periódico» manuscrito, que consta de un solo ejemplar.

Fines de mayo: retorno a Lisboa.

Junio: toda la familia, menos él, parte a Durban.

Septiembre: se embarca con destino a África. En Durban, en lugar de proseguir sus estudios clásicos en el liceo, se inscribe en la Escuela de Comercio, donde sigue los cursos nocturnos, a la vez que prepara su examen de ingreso en la universidad y sigue leyendo y escribiendo en inglés. Se confirma su vocación literaria.

Finaliza la guerra de los bóers.

1903 Año de innumerables lecturas, en todos los campos y en tres lenguas: inglés, francés y portugués (una media de un libro diario). 6 de agosto: anota que ese día no ha leído ningún libro por estar «demasiado ocupado pensando». Proyectos de obras. Quiere fundar una revista.

Aparece el primer heterónimo verdadero, Alexander Search, autor de poemas ingleses.

Noviembre: aprueba brillantemente el *Matriculation Examination* en la Universidad de El Cabo. Su composición en inglés le vale el premio Reina Victoria, al que se presenta junto a más de mil alumnos, todos anglófonos. Para preparar el examen estudió a Shakespeare, al que situará por encima de todos los escritores, a Milton, Addison y Steele y a numerosos poetas ingleses.

1904 Teóricamente aceptado en la universidad, por falta de estudios de enseñanza superior en Durban se reinscribe en la *High School* para seguir sus estudios bajo la dirección de mister Nicholas, contando entre sus compañeros a Clifford Geerds.

Año de importantes lecturas: los románticos ingleses, Poe, Whitman, etc.

Crea al heterónimo Charles Robert Anon, autor inglés.

16 de agosto: nacimiento de una nueva hermana, Maria Clara.

Diciembre: publica en la revista del liceo un ensayo sobre Macaulay, que es su primer texto impreso.

Obtiene el primer puesto en el *Intermediate Examination*, examen final del primer ciclo de un año de estudios universitarios de letras (*Arts*).

El programa impuesto para el examen de inglés le permite estudiar la obra de Carlyle, que le deja una profunda huella.

- 1905 Agosto: no habiendo obtenido la beca para proseguir sus estudios universitarios en Inglaterra, vuelve definitivamente a Lisboa. Vive en casa de su tía abuela Maria, en la calle São Bento, y se inscribe en la Facultad de Letras, aunque no sigue regularmente los cursos.

Sigue escribiendo en inglés, pero lee cada vez con más frecuencia a autores franceses y portugueses. Bajo la influencia del general Henrique Rosa, redescubre la literatura de su país. Lee a Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, pero también a los poetas portugueses contemporáneos, en especial a Cesário Verde, del que se siente cercano.

- 1906 Termina sin entusiasmo el año escolar. El curso siguiente cambia de orientación y escoge seguir las clases de filosofía.

Octubre: llega toda la familia Rosa para pasar seis meses de vacaciones, durante los cuales vive con ellos cerca de la basílica de la Estrella.

Diciembre: muere Maria Clara.

Todo el año se dedica principalmente a la lectura: filosofía, poesía, teatro, ensayo. También escribe mucho, aunque aún de manera un poco desordenada, en inglés. Se siente aislado en Lisboa. Sólo tiene un amigo, Armando Teixeira Rebelo.

- 1907 Mayo: su familia retorna a Durban, y él vuelve a vivir con su tía abuela y sus tías, en el barrio de Lapa.

8 de mayo: el jefe de gobierno, João Franco, instaura la dictadura. A partir de ese momento Pessoa empieza a apasionarse por la política portuguesa, ya muy agitada en esta etapa final de la monarquía. Detesta a Franco.

Con ocasión de una huelga de estudiantes, voluntariamente o porque ha sido expulsado de la facultad, abandona para siempre los estudios y se consagra a la literatura.

Sufre estados depresivos, de los que intenta salir recurriendo a la psicoterapia y la gimnasia sueca.

Lee *Degeneración*, de Max Nordau, en una traducción francesa.

De él extrae algunas ideas que plasmará cinco años más tarde en sus primeros ensayos publicados.

Julio: escribe el cuento macabro «A very original dinner» (Una cena muy original), firmado por Alexander Search.

Tras nuevas crisis de locura, muere la abuela Diomísia, que le deja una pequeña herencia.

Agosto: invierte lo heredado en la compra de una imprenta en Portalegre y la traslada a Lisboa. Funda la «tipografía Ibis», primer paso hacia la fundación de una editorial, y fracasa totalmente.

21 de septiembre: deprimido, escribe bajo seudónimo a uno de sus antiguos profesores y a uno de sus viejos compañeros de Durban para pedirles su opinión sobre el estado mental del adolescente Pessoa.

2 de octubre: Search pacta con el diablo y se compromete, paradójicamente, a hacer el bien durante toda su vida.

1908 Cumple veinte años en la ruina, pero se niega a aceptar varias ofertas de empleo bien remunerado. Elige ser «corresponsal extranjero», es decir, encargado de la correspondencia comercial en inglés y francés, en una oficina de importación y exportación de la Baixa, barrio de negocios, donde en lo sucesivo se desarrollará fundamentalmente su vida diurna. Ejercerá esta profesión, para diversas firmas, hasta su muerte.

Se instala en un cuarto amueblado en la calle da Glória, y luego en otro del Largo do Carmo. Vivirá solo durante doce años, hasta el regreso de su madre, y cambiará a menudo de domicilio.

1 de febrero: asesinato del rey Carlos I y del príncipe heredero, en la plaza del Comercio. Le sucede Manuel II, de dieciocho años.

Septiembre: tres años después de su regreso a Portugal, Fernando empieza a escribir poemas en su lengua materna, de la que dirá que es su «patria».

Empieza a escribir escenas de *Fausto*, «tragedia subjetiva» en la que trabajará toda su vida, sin conseguir terminarla.

1909 Sigue atentamente la evolución de la situación política, sin dejar de escribir en sus dos lenguas, inglés y portugués, tanto en verso como en prosa.

1910 Su familia se traslada de Durban (en Natal) a Pretoria, capital del Transvaal y de la Unión Sudafricana, a la cual es destinado el cónsul Rosa.

5 de octubre: estalla la revolución y se proclama la república. La familia real parte al exilio. Gobierno provisional presidido por el escritor Teófilo Braga. Separación de Iglesia y Estado. Prohibición de las congregaciones religiosas y expulsión de los jesuitas.

Diciembre: fundación en Oporto de la revista *A Águia* (*El águila*), que será el órgano del movimiento del «renacimiento portugués» dirigido por Teixeira de Pascoaes.

- 1911 Un editor inglés propone a Pessoa traducir al portugués ciertos poemas destinados a una *Antología universal* que debe aparecer en Brasil, pero se niega a ir a Inglaterra para cumplir el encargo.

El Partido Republicano portugués se divide en varias facciones, la más radical de las cuales es el Partido Democrático, dirigido por Afonso Costa. Será, después de João Franco, la bestia negra de Pessoa.

Comienzos especialmente agitados de la república.

Diciembre: el poema de amor llamado significativamente «Análisis» inaugura el lirismo crítico que caracterizará la obra del poeta ortónimo Pessoa.

- 1912 Enero: fundación en Oporto del «renacimiento portugués», cuya doctrina es el «saudosismo», palabra derivada de saudade, que expresa una forma de nostalgia típicamente portuguesa.

Gracias al general Henrique Rosa, Fernando frecuenta los cafés literarios de Lisboa, donde conoce a jóvenes poetas, entre ellos a quien será su amigo más querido, Mário de Sá-Carneiro. Todos pertenecen en distinta medida al saudosismo, pero también son sensibles al neosimbolismo de Pessanha.

Abril: comienzos literarios con la publicación de un estudio crítico sobre «La nueva poesía portuguesa» en la revista *A Águia*.

Mayo: segunda parte del estudio, un artículo titulado «Recidiva».

Septiembre: tercer artículo sobre la nueva poesía portuguesa.

En estos primeros ensayos profetiza la próxima aparición en Portugal de un poeta que superará a todos los demás, incluido Camões.

13 de octubre: Sá-Carneiro se marcha de Lisboa y se instala en París. Empieza la correspondencia entre ambos. Sá-Carneiro le reprocha no darse a conocer como poeta.

Va a vivir con su tía Anica.

- 1913 Enero: primeros poemas esotéricos, «Más allá de Dios» y «Abdicación».

29 de marzo: escribe el poema «Impresiones del crepúsculo», que será el origen del movimiento paulista, postsimbolista y decadente.

Mayo: escribe en inglés su primer poema erótico, *Epitalamio*.

23 de junio: retorno provisional de Sá-Carneiro a Lisboa.

21 de julio: escribe el poema esotérico «Gladío», que incluirá veinte años más tarde en *Mensaje* con el título de «El príncipe Fernando, Infante de Portugal», dándole un sentido nacionalista.

Agosto: publica en *A Águia* su primer texto poético en prosa, «Sueño por enajenamiento», presentado como un fragmento del «*Libro del desasosiego*, en preparación». Trabaja en el *Libro* toda su vida, sin poder terminarlo. Se lo atribuirá al «semiheterónimo» Bernardo Soares.

11-12 de octubre: escribe en cuarenta y ocho horas *El marinero*, «drama estático» en prosa.

22 de noviembre: empieza a colaborar en una revista teatral.

1914 Febrero: se da a conocer por primera vez como poeta en la revista *Renascença*, en la que publica «Impresiones del crepúsculo» y «Oh, campana de mi aldea...».

8 de marzo: es el «día triunfal» de su vida. En un trance creador, se le aparece su «maestro», el poeta pagano Alberto Caeiro, que escribe, valiéndose de su mano, los poemas de *El guardador de rebaños*. Como contrapartida, Pessoa ortónimo escribe el poema *Lluvia oblicua*, modelo de la estética interseccionista, una transposición literaria del cubismo.

Mayo: se muda de casa. Vuelve a vivir con su tía Anica. Sá-Carneiro vuelve de París.

12 de junio: primeras odas de Ricardo Reis, segundo heterónimo pagano, discípulo de Caeiro. Casi al mismo tiempo, primera de las grandes odas de Álvaro de Campos, otro discípulo de Caeiro: «Oda triunfal».

25 de agosto: Sá-Carneiro se marcha de París.

8 de septiembre: carta al filósofo Sampaio Bruno en la que le comunica su interés por el sebastianismo, mito del rey Sebastián, muerto en Marruecos en 1578, que encarna la esperanza lusitana más allá de la historia temporal.

Noviembre: su tía Anica se marcha de Lisboa. Fernando vuelve a mudarse y se instala en una habitación amueblada.

21 de noviembre: escribe, en la página de un periódico, que ese día entra en plena posesión de su genio. «Hoy un relámpago me ha deslumbrado de lucidez. He nacido.»

1915 Enero: escribe el poema erótico *Antínoo*, en inglés, y, en portugués, «Canta, la pobre segadora», en el que expresa el dolor de no poder hacer coincidir la dicha de la inocencia con la autoconsciencia.

Prepara, con un grupo de amigos, entre ellos Sá-Carneiro y Almada Negreiros, el lanzamiento de la revista literaria *Orpheu*, órgano de lo que más tarde se llamará modernismo y que hará tambalear la sensibilidad de su época.

26 de marzo: publicación del primer número de *Orpheu*, que provoca un escándalo. Contiene *El marinero* y «Oda triunfal». Nueva mudanza, esta vez a un barrio un poco más alejado de la Baixa.

4-21 de abril: colabora en el periódico *O Jornal*, con seis «Crónicas de la vida cotidiana», críticas de la sociedad, irónicas y paradójicas, como aquellas en las que hace el elogio de la indisciplina y la traición.

13 de mayo: con el mismo espíritu, publica en un periódico satírico un artículo contra «El prejuicio del orden».

26 de mayo: como consecuencia de los desórdenes provocados por el Partido Democrático de Afonso Costa, el presidente de la república dimite y es sustituido por Teófilo Braga.

Los pintores Sonia y Robert Delaunay, creadores del orfismo, se refugian en Portugal para escapar de la guerra y se vinculan al grupo de *Orpheu* por medio del pintor Souza Cardoso.

11 de junio: Álvaro de Campos escribe el poema «Saludo a Walt Whitman», en el que rinde homenaje a quien, por medio de Caeiro, reconoce como maestro.

28 de junio: sale el segundo número de *Orpheu*, que contiene *Lluvia oblicua* y «Oda marítima».

7 de julio: estalla una crisis en el grupo como consecuencia de un violento ataque de Campos a Afonso Costa.

11 de julio: partida de Sá-Carneiro, deprimido y arruinado. Desde París vuelve a escribirse con Pessoa.

Junio-octubre: Ricardo Reis escribe varias odas.

13 de septiembre: a petición de Sá-Carneiro, cuyo padre había fi-

nanciado los dos números de *Orpheu*, Pessoa renuncia a publicar el tercer número de la revista, ya configurado.

Por encargo de un editor, traduce del inglés varias obras teosóficas, lo que refuerza su interés por las doctrinas ocultistas.

Aunque sigue escribiendo poemas atribuidos a Caeiro, considera que el poeta pagano ha muerto en 1915.

Diciembre: crisis política bajo el gobierno de Afonso Costa. Estado depresivo de Pessoa, agravado por la noticia de la enfermedad de su madre, que tras sufrir en Pretoria una trombosis se ha quedado hemipléjica.

1916 Se muda tres veces a lo largo del año, y se instala en diferentes barrios. Se publican sus traducciones de obras teosóficas. También se interesa por la astrología y considera convertirla en su profesión. Realiza prácticas espiritistas.

9 de marzo: Alemania declara la guerra a Portugal. El gobierno y la izquierda portuguesa son favorables a los aliados, pero ciertas élites, la opinión pública y el propio Pessoa son germanófilos.

15 de abril: gobierno de «unión sagrada».

26 de abril: después de haber anunciado varias veces su suicidio, Sá-Carneiro acaba con su vida en París, en un hotel de Montmartre, tras ingerir una gran dosis de estricnina. Tenía veinticinco años. La noticia de la trágica desaparición de su amigo conmociona a Pessoa.

22 de mayo: Campos empieza a escribir la oda «Paso de las horas», que contiene su divisa: «Sentirlo todo de todas las maneras».

4 de septiembre: después de todas sus experiencias, emprende la tarea de «reconstruirse», como dice en una carta a Côrtes-Rodrigues, y empieza por suprimir de su apellido el acento circunflejo (Pessoa en lugar de Pessôa).

Octubre: publicación en revista de la serie de sonetos esotéricos *Pasos de la Cruz*.

1917 Se envía a Francia un cuerpo expedicionario portugués que combatirá con los aliados.

Nueva mudanza.

Envía al editor londinense Constable el manuscrito de una recopilación de poemas ingleses, *The Mad Fiddler*.

14 de abril: primera manifestación futurista en Lisboa, con una conferencia de Almada Negreiros que provoca el escándalo.

6 de junio: Constable devuelve el manuscrito a su autor con una carta de rechazo.

Noviembre: publicación del primer número de la revista *Portugal futurista*, que incluye *Ultimátum* de Álvaro de Campos, en el que desahucia a todos los «mandarines» y apela a la creación del «superhombre», y un incoherente texto pornográfico de Almada. La revista es confiscada por la policía. No habrá más ediciones.

5 de diciembre: tras un período de agitaciones, Afonso Costa es detenido. Un golpe de Estado del mayor Sidónio Pais instaura la dictadura.

1918 Nueva mudanza, esta vez a un cuarto más cercano al centro de la ciudad.

A los treinta años publica por primera vez libros de versos; dos breves opúsculos en inglés: uno contiene los *35 Sonnets*, y el otro, *Antínoo*. Dos periódicos británicos los reseñaron algunos meses más tarde.

9 de abril: las tropas portuguesas participan heroicamente en la batalla de Lys.

9 de mayo: Sidónio Pais se hace elegir presidente de la república.

25 de octubre: Souza Cardoso, el mayor pintor de su tiempo, amigo de Pessoa, muere de gripe española.

14 de diciembre: Sidónio Pais es asesinado en una estación ferroviaria en el centro de Lisboa. Pessoa, que lo consideró salvador de la patria, quedó profundamente afectado por la noticia.

1919 Enero: revuelta monárquica, enseguida reprimida.

Ricardo Reis, monárquico, se exilia en Brasil, lo que no impide a su creador seguir escribiendo odas que firma con su nombre.

Abril: publicación en revista de un ensayo político favorable al sidonismo titulado «Cómo organizar Portugal».

10 de junio: escribe a un hipnotizador de París para obtener informaciones sobre los cursos de magnetismo por correspondencia que éste imparte. Se describe como un «histeroneurasténico».

5 de octubre: el comandante Rosa muere en Pretoria. Maria Madalena hace gestiones para regresar a Portugal.

Nueva mudanza, esta vez a un suburbio del norte, Benfica.

1920 Enero: se enamora de Ofelia Queiroz, de diecinueve años, secretaria en la empresa comercial Félix, Valladas y Freitas, donde trabaja Pessoa. Uno de los jefes, Freitas, es primo del poeta.

30 de enero: se publica el poema «Meantime» (Entretanto) en la revista inglesa *The Athenaeum*.

27 de febrero: publicación en revista del poema «A la memoria del presidente-rey Sidónio Pais».

1 de marzo: primera carta de amor a Ofelia.

Advertido de la inminente llegada de su madre y sus hermanos, alquila un piso en Coelho da Rocha 16, en el barrio del Campo de Urique, y se instala allí. En este inmueble, convertido hoy en la «Casa Fernando Pessoa», vivirá en lo sucesivo hasta su muerte.

Participa de un concurso de charadas del *Times*, con la esperanza de ganar el dinero suficiente para poder casarse con Ofelia.

30 de marzo: llega al puerto de Lisboa el barco que transporta a Maria Madalena y sus hijos.

5 de abril: en su correspondencia con Ofelia, redactada en un lenguaje infantil, Álvaro de Campos interviene con su audacia de borracho, lo que altera su tono.

15 de octubre: víctima de una aguda crisis depresiva, decide ingresar en una clínica psiquiátrica, pero finalmente renuncia a hacerlo.

Escribe la serie de poemas ingleses titulados *Epitafios*.

29 de noviembre: envía a Ofelia una carta de ruptura: «El amor ha pasado... Mi destino obedece a otra Ley cuya existencia ignoras, y está cada vez más sometido a Maestros que no toleran ni perdonan...».

1921 1 de enero: escribe un poema que ilustra el tono de su estado espiritual: «Existir cansa, sentir duele, pensar destruye...».

Sin embargo, nunca ha estado tan activo; funda con algunos amigos una empresa editorial y comercial: Olisipo (nombre mítico de Lisboa cuyo fundador epónimo es Ulises). En ella publica tres series de poemas ingleses, entre ellos *Antínoo*, *Epitalamio* y *Epitafios*.

19 de octubre: «noche sangrienta», en la que varios fundadores de la república son asesinados.

1922 Enero: escribe algunos poemas de inspiración nacionalista mística que retomará en *Mensaje*.

Mayo: publicación en revista del «cuento de raciocinio» «El banquero anarquista».

Julio: publicación en revista de un elogio del poeta esteta António Botto, que contiene una defensa de la homosexualidad.

Octubre: publicación en revista de los doce poemas de *Mar português*, que serán retomados en *Mensagem*.

Diciembre: publicación en revista del poema esotérico «Navi-dad», cuyo último verso expresa su fe gnóstica: «No busques ni creas: todo está oculto».

1923 Enero: publicación en revista de poemas escritos en (mal) francés: «Tres canciones muertas».

Febrero: publicación en revista del poema de Álvaro de Campos «Lisbon revisited» (el título está en inglés, pero el texto, en portugués): el poeta evoca en él el retorno a su país natal, ocho años antes. La polémica suscitada por la publicación de las *Canciones* de Botto y por la defensa que del autor emprende Pessoa se recrudece con la publicación de un panfleto «teometafísico» escrito por su amigo Raúl Leal y titulado *Sodoma divinizada*, que es confiscado por la policía. Un grupo de estudiantes católicos integristas lo ataca violentamente, y trata a Leal de loco.

Marzo-abril: Campos y luego Pessoa ortonónimo replican a los estudiantes. Pessoa, para defender a Leal, exalta la locura: «Locos son los héroes, los santos, los genios, sin los cuales la humanidad no es más que una especie animal...».

Septiembre: escribe varias odas de Ricardo Reis.

13 de octubre: concede una entrevista a un periodista sobre «el porvenir de Portugal», que está en el «Quinto Imperio» profetizado por Bandarra, el Nostradamus portugués; la vocación lusitana es la universalidad. «Serlo todo, de todas las maneras.»

1924 Muerte del general Henrique Rosa.

Pessoa proyecta fundar una nueva revista de inspiración clásica, apelando a la Grecia antigua. En ella publicará las obras de los poetas paganos Caeiro, Reis y Campos.

Octubre: publicación del primer número de *Athena*, que contiene, además de un manifiesto, veinte odas de Ricardo Reis hasta entonces inéditas.

Noviembre: segundo número de *Athena*, que contiene un elogio fúnebre de Sá-Carneiro y un ensayo de Campos.

Diciembre: número 3 de *Athena*, que incluye «Esbozo de una estética no aristotélica», de Campos, y unas elegías de Pessoa.

- 1925 Enero: número 4 de *Athena* con veintitrés poemas de *El guardador de rebaños* de Alberto Caeiro, hasta ese momento inéditos, y traducciones de poemas de Poe.
- Febrero: número 5 de *Athena*, con los *Poemas inconjuntos* de Alberto Caeiro.
- El poeta y crítico Mário Saa publica *La invasión de los judíos*, en la que cita a Pessoa.
- 17 de marzo: muerte de su madre, Maria Madalena, que le causa un dolor tan profundo que nunca se repondrá de él.
- Renuncia a seguir publicando *Athena*.
- Su hermana Henriqueta y su marido, el coronel Caetano Dias, se trasladan a vivir con él.
- Abril: empieza a ser reconocido: el joven poeta José Régio, en una memoria académica, lo presenta como el mayor poeta portugués contemporáneo.
- 31 de agosto: carta a un amigo sobre su estado psíquico, que lo inquieta; de nuevo desea ser hospitalizado.
- 16 de noviembre: nacimiento de su sobrina Manuela Nogueira, hija de Henriqueta, en la actualidad uno de los únicos testigos de su etapa final.
- 1926 Enero: se asocia con su cuñado Caetano Dias, especialista en economía, para fundar una *Revista de comercio y contabilidad* que saldrá seis veces al mes. Le corresponde escribir más de la mitad de los textos, y tratará con humor, de la teoría a la práctica, todas las cuestiones relativas a la actividad comercial.
- 26 de abril: Álvaro de Campos, tras un largo silencio, escribe un segundo «Lisbon revisited» y el primero de una serie de poemas que expresan el sentimiento del fracaso absoluto: «Si te quieres matar, ¿por qué no te quieres matar?».
- Mayo: publicación en revista del poema «El pequeño de su mamá», escrito unos días antes.
- 28 de mayo: publicación en un periódico de su respuesta a una encuesta que lleva por título *Portugal, vasto imperio*, en la que propone «renovar» el mito sebastianista.
- El mismo día, el general Gomes da Costa, antiguo comandante del cuerpo expedicionario en Flandes, da un golpe de Estado.
- 4 de junio: Gomes da Costa instaura la dictadura militar.
- 9 de julio: Gomes da Costa es sustituido por el general Carmona.

17 de septiembre: publicación en un periódico de la respuesta de Campos a una encuesta de su amigo Ferreira Gomes, en la que afirma la escasa realidad de su existencia y de toda existencia.

1927 Febrero: intento de revuelta republicana, duramente reprimida por la junta militar en el poder.

10 de marzo: un grupo de jóvenes escritores crea en Coimbra la revista *Presença*, dirigida por João Gaspar Simões y José Régio y órgano de lo que se llamará «segundo modernismo portugués».

8 de abril: en el número 3 de *Presença* aparece un artículo de Régio que reconoce a Pessoa como el maestro de la nueva generación de poetas.

4 de junio: por invitación de sus jóvenes admiradores, publica en *Presença* uno de sus poemas y un texto de Álvaro de Campos.

18 de julio: publicación en *Presença* de odas de Ricardo Reis.

1928 Enero: se publica en folleto *El interregno, defensa y justificación de la dictadura militar en Portugal*, del que su autor renegará más tarde.

15 de enero: Campos escribe «Estanco», poema del fracaso y la resignación desesperada.

15 de marzo: el general Carmona es elegido presidente de la república.

18 de abril: nuevo gobierno otra vez presidido por un militar pero cuyo hombre fuerte es el profesor Oliveira Salazar, reputado economista.

Abril-septiembre: período de creación intensa, en el cual Pessoa, Reis y Campos escriben numerosos poemas, algunos de los cuales aparecen en revistas. Pessoa escribe también incontables páginas de prosa destinadas a sus ensayos políticos, que quedaron inconclusos.

Septiembre-diciembre: escribe varios de los poemas de inspiración nacionalista mística que compondrán *Mensaje*.

1929 27 de marzo: «Insomnio», uno de los más desesperados poemas de Campos.

14 de abril: respuesta a una encuesta sobre *El fado y el alma portuguesa*.

17 de abril: «Marinetti, académico», poema en el que Campos se burla del destino del poeta de vanguardia fatalmente recuperado por la sociedad: «No habrá más remedio que morir antes».

Junio: Gaspar Simões dedica en un libro un largo estudio a Pessoa.

Julio: publicación en revista de dos fragmentos de *Libro del desasosiego*, «compuesto por Bernardo Soares, asistente de contable en la ciudad de Lisboa».

2 de septiembre: por medio del joven poeta Carlos Queiroz, sobrino de Ofelia y amigo de Pessoa, a quien ha enviado la foto en la que aparece bebiendo vino, «en flagrante delitto», recupera a su antiguo amor.

11 de septiembre: primera de la segunda serie de cartas de amor.

25 de septiembre: carta de Campos, que ha desplazado a Pessoa, a Ofelia.

29 de septiembre: comunica a Ofelia su deseo de vivir en el campo, para dedicarse mejor a su obra. Proyecta casarse con ella, pero «hace falta saber si el matrimonio, el hogar, son cosas que me convienen, a mí que dedico mi vida al pensamiento».

Diciembre: recibe un libro del «mago» inglés Aleister Crowley, comprado por correspondencia, y le envía sus poemas ingleses.

1930 11 de enero: última carta a Ofelia, en la que se despide con un «hasta pronto». Esta vez rompe con ella sin darle explicaciones.

13 de junio: «Aniversario», poema de Álvaro de Campos, publicado algunos días después en *Presença*, está fechado ficticiamente el 15 de octubre de 1929, fecha del «nacimiento» de Campos (en 1890). El francés Pierre Hourcade, lector en la Universidad de Coimbra, amigo de los poetas de *Presença*, publica en la revista *Contacts* de París un artículo sobre Pessoa.

«Un domingo de junio», en un café de la Baixa, se reúne por primera vez con sus jóvenes admiradores de Coimbra, Régio y Gaspar Simões, a los que desconcierta sumamente su actitud.

29 de agosto: un telegrama de Crowley le anuncia su llegada.

2 de septiembre: llegada de Crowley al puerto de Lisboa. Lo recibe Pessoa, con quien mantiene varias conversaciones.

25 de septiembre: misteriosa desaparición de Crowley, que se convierte en la comidilla del momento: supuestamente se ha arrojado al mar desde los acantilados de Cascais. La policía portuguesa investiga el suceso y Scoland Yard es avisada. Todo resulta finalmente un montaje planeado conjuntamente por el poeta y el mago. Pessoa revelará a Gaspar Simões que Crowley le ha escrito desde Alemania «después de su suicidio».

Diciembre: se publica en *Presença* el poema de Pessoa «El último sortilegio», influido por Crowley e ilustrativo de la «magia de transgresión». Propone a Gaspar Simões publicar también «Himno a Pan», de su maestro y amigo, traducido por él.

- 1931 Enero: se publica en *Presença* «Notas a la memoria de mi maestro Caeiro», de Álvaro de Campos, y el poema VIII de *El guardador de rebaños* que exalta al Niño Jesús, dios pagano.

1 de abril: escribe «Autopsicografía», su «arte poética», en que define al poeta como aquel que «finge» los sentimientos que expresa, aun cuando los experimente realmente.

Septiembre: publicación en revista de cinco fragmentos de *Libro del desasosiego*.

Octubre: *Presença* publica «Himno a Pan», de Crowley.

11 de diciembre: carta a Gaspar Simões en la que critica a Freud y el psicoanálisis.

- 1932 Enero: se publica en *Presença* otro fragmento de *Libro del desasosiego*.
Marzo: se publica en *Presença* el poema esotérico «Iniciación», cuyo último verso afirma su fe gnóstica: «Neófito, no hay muerte».
Junio: publica otro fragmento de *Libro del desasosiego* en un periódico.

5 de julio: Salazar es nombrado presidente del Consejo de ministros.

28 de julio: Pessoa traza, a petición de Gaspar Simões, el plan de sus obras completas, que proyecta publicar en las ediciones *Presença*.

16 de septiembre: su candidatura al puesto de bibliotecario del museo de Cascais, que cuenta con el respaldo de Hourcade y Gaspar Simões, es rechazada.

Noviembre: se publica «Autopsicografía» en *Presença*.

22 de noviembre: António Ferro, antiguo compañero de los tiempos de *Orpheu*, es nombrado secretario de Propaganda Nacional y define el salazarismo como una «política del espíritu», retomando el título de una conferencia de Paul Valéry.

- 1933 Enero: Pierre Hourcade publica en *Cahiers du Sud* de Marsella sus traducciones de Pessoa, precedidas por un texto de presentación.

Febrero: Salazar promulga la nueva constitución que establece el «Estado Nuevo» (*Estado Novo*), corporativo y dictatorial. Pessoa atraviesa una grave crisis depresiva, lo que no le impide escribir

más que nunca: en un año, cerca de cien poemas, ortónimos y heterónimos, escenas de *Fausto*, fragmentos de *Libro del desasosiego*, fragmentos de diversos ensayos, etc. Trabaja para *Presença* en la edición de una recopilación de poemas póstumos de Sá-Carneiro, *Indicios del oro*, que saldrá cuando Pessoa ya ha muerto.

11 de marzo: António Ferro envía a Pessoa su libro *Salazar*.

Abril: se publica en *Presença* el poema titulado «Esto», que completa su «arte poética»: «Siento con la imaginación...».

Julio: se publica «Estanco» en *Presença*.

8 de julio: escribe el poema esotérico «Eros y Psique».

7 de noviembre: Campos escribe uno tras otro dos poemas contradictorios: «Psiquiatría», sobre la imposibilidad del amor, y «Magnificat», en que se plasma una esperanza: «Sonríe, alma mía, ¡será día!».

19 de diciembre: Campos escribe el poema «Dactilografía», en el que expresa su idea de que todos tenemos dos vidas, la verdadera, que es soñada, y la falsa, que es vivida.

1934 Enero-marzo: establece la organización definitiva de su libro nacionalista místico, que en principio se llama *Portugal*; escribe los diez poemas que faltaban para completarlo.

26 de marzo: escribe su poema sobre «las islas Afortunadas» (donde don Sebastián, el «Deseado» o el «Encubierto», espera su retorno). El libro está acabado.

Marzo: en el ambiente de nacionalismo populista que ha impuesto el salazarismo, retoma la composición de *Cuartetas al gusto popular*, comenzadas un cuarto de siglo antes. Escribe más de trescientas en un año.

Mayo: publica en *Presença* «Eros y Psique», precedido por un extracto del ritual iniciático de los templarios sobre la superación de las contradicciones.

Octubre: publicación de *Mensaje* (nuevo título que sustituye al anterior: *Portugal*). Por consejo de sus amigos Ferro y Ferreira Gomes se presenta al premio de poesía organizado por la secretaría de Propaganda Nacional.

Diciembre: prologa el libro de su amigo Ferreira Gomes *El Quinto Imperio*.

23 de diciembre: reseña de *Mensaje* en un periódico.

28 de diciembre: publica el poema esotérico «Navidad».

31 de diciembre: el jurado de la secretaría de Propaganda Nacional otorga el primer premio a un monje franciscano; el premio de segunda categoría recae en Pessoa porque su libro carecía de las páginas exigidas.

1935 13 de enero: larga carta a su joven amigo Casais Monteiro, poeta integrante del equipo de *Presença*, en la que cuenta en detalle, más de veinte años después, la experiencia del «día triunfal» y la génesis de los heterónimos. También deja clara su postura respecto al ocultismo y la iniciación.

20 de enero: nueva carta a Casais Monteiro, en la que se define como un dramaturgo cuyas diversas personalidades dialogan entre sí. También describe la heteronimia como una exploración de su propio ser. «No cambio, viajo.»

Enero-marzo: estado depresivo, enfermedad, dolores y sobre todo cansancio, que será el tema de toda una serie de poemas de Campos. Bebe cada vez más, especialmente vino y aguardiente.

4 de febrero: publica en un periódico un violento panfleto contra la proposición de un diputado salazarista de prohibir las «sociedades secretas» y asume la defensa de la masonería. Rompe con el salazarismo y es violentamente atacado por la prensa.

Se niega a asistir a la ceremonia de entrega de premios de la secretaría de la Propaganda Nacional, presidida por Salazar.

29 de marzo: primer poema satírico contra Salazar.

30 de marzo: redacta su nota biográfica, en la que se presenta como «conservador antirreaccionario», «cristiano gnóstico» opuesto al catolicismo y miembro de la Orden de los Templarios. Esta nota se ha encontrado entre sus papeles póstumos.

5 de abril: la Asamblea Nacional aprueba por unanimidad la ley que declara ilegal la masonería.

12 de abril: crítica elogiosa a *Mensagem* en un periódico.

26 de abril: nuevo poema de Campos, «Estoy cansado, claro».

27 de abril: poema en francés en el que dice a «su mamá» (ya muerta) que su «niñito» está «lleno de lágrimas y dudas».

2 de junio: escribe «Elegía en la sombra», que expresa su profunda decepción al ver en lo que se ha convertido su patria.

6 de junio: crítica hostil a *Mensagem* en una revista.

9 de junio: el gobierno organiza las «fiestas de Lisboa» para honrar a los «santos de junio» y para atraerse la simpatía popular. Pessoa, ese mismo día, escribe tres poemas: «San Antonio», «San Juan» y «San Pedro», de un tono irreverente y corrosivo.

29 de julio: escribe otro poema antisalazarista.

22 de agosto: Campos, en un poema, se lamenta del «sueño universal» que desciende sobre él y que es «el sueño de la suma de todas las desilusiones».

17 de septiembre: poema patético de Pessoa ortónimo: «Mamá, ¿no habrá un dios que impida que todo se torne vano?».

21 de octubre: poema de Campos: «Todas las cartas de amor son ridículas».

30 de octubre: decide no volver a publicar nada en Portugal para protestar contra la censura, cada vez más omnipresente.

Noviembre: publicación en la revista de Almada Negreiros *Cuadernos del Sudoeste* de un breve texto nostálgico, «Nosotros los de Orpheu», en el que exalta la locura de uno de sus compañeros de 1915, Angelo de Lima, internado en un manicomio. En el mismo número se publica «Pensamientos de través», de Campos, sobre la cuestión de la sinceridad en la poesía, que según él no existe.

26 de noviembre: sufre un grave cólico hepático.

28 de noviembre: es ingresado en el hospital San Luis de los Franceses en el Bairro Alto. Lo atiende su primo el doctor Jaime Neves. Lo visita su cuñado Caetano Dias, pues su hermana Henriqueta está inmovilizada en Cascais a causa de un accidente.

29 de noviembre: escribe con lápiz en una hoja de papel: «*I know not what to-morrow will bring*».

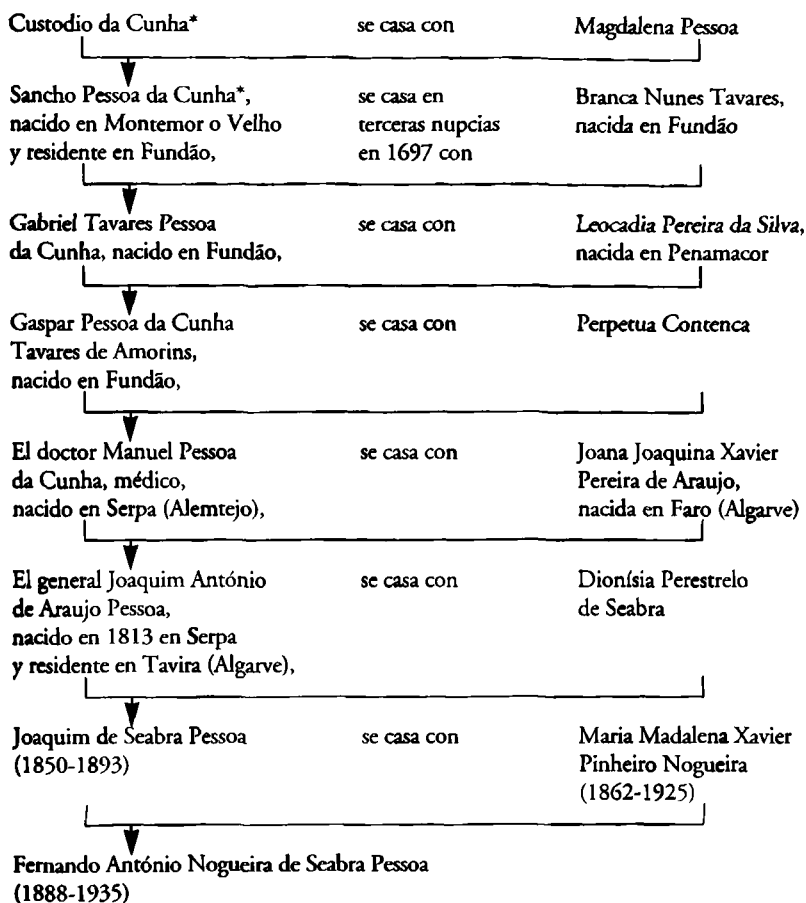
30 de noviembre, veinte horas: según un testigo, pide sus gafas, para ver más claro. Muere a las ocho y media.

2 de diciembre, a las once: es enterrado en el cementerio de los Placeres, en el panteón familiar, en presencia de unas cincuenta personas. El elogio fúnebre corre a cargo de su amigo Luís de Montalvor, compañero de los tiempos de *Orpheu*. El *Diário de Notícias* dedica dos columnas al acontecimiento.

En 1985, en el cincuentenario de su muerte, y coincidiendo con el día de su nacimiento (13 de junio), sus restos son trasladados al claustro del monasterio de los Jerónimos y depositados cerca de las tumbas de Camões y Vasco de Gama.

Genealogía

1) *Ascendencia paterna: línea de los Pessoa*



* Personas con cuatro ascendientes judíos.

2) *Ascendencia paterna: línea de los Araújo*

Payo Rodrigues de Araújo, nombrado caballero por el rey don Juan I, capitán de la guardia real en 1415,	se casa con	Leonor Pereira de Barbudo

↓

Álvaro Rodrigues de Araújo, guardia del infante don Enrique, comendador de la Orden de Cristo,	se casa con	Constança de Lima Pereira Azevedo

↓

Rodrigo Alvares de Araújo, caballero de Santiago,	se casa con	Bebiana Alvares de Antas

José António Pereira de Araújo e Sousa, capitán de artillería con cartas de nobleza en 1799,	se casa con	Barbarina Joaquina de Sequeira Mimoso

↓

El doctor Manuel Pessoa da Cunha, médico, nacido en Serpa (Alemtejo),	se casa con	Joana Joaquina Xavier Pereira de Araújo, nacida en Faro

↓

El general Joaquim António de Araújo Pessoa, nacido en 1813 en Serpa y residente en Tavira (Algarve),	se casa con	Dionísia Perestrelo de Seabra

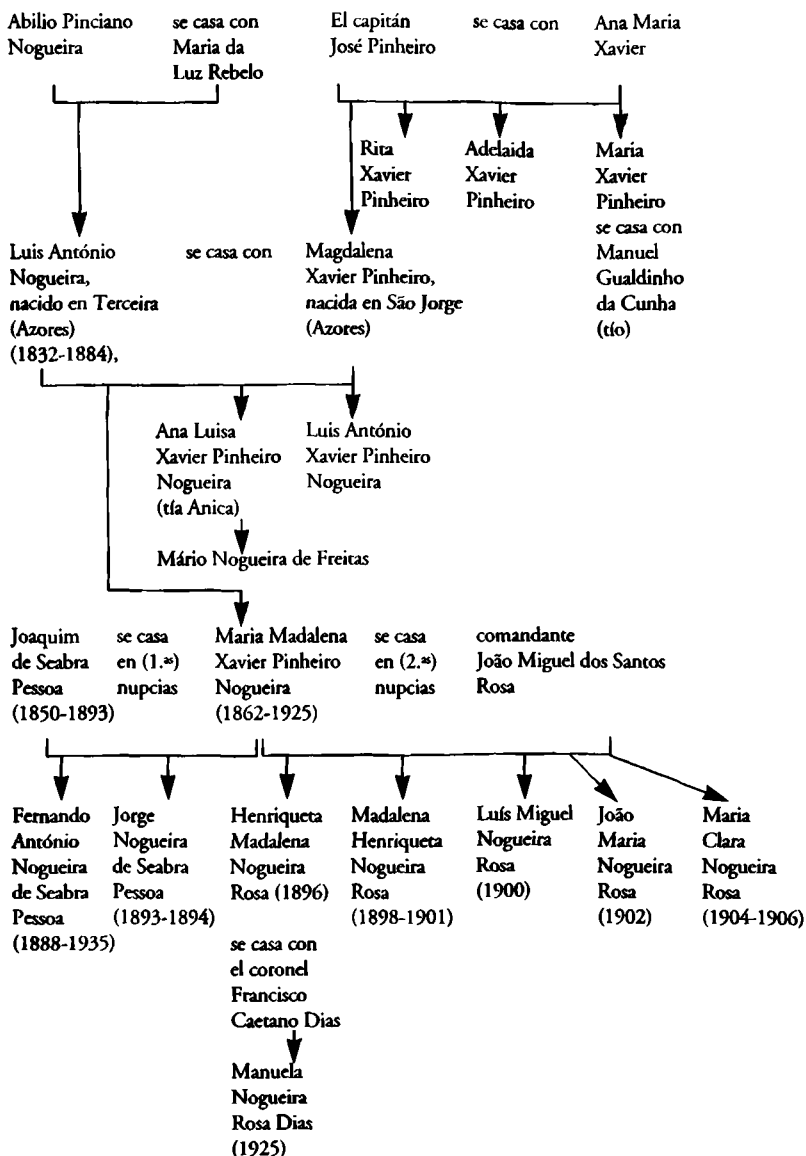
↓

Joaquim de Seabra Pessoa (1850-1893)	se casa con	Maria Madalena Xavier Pinheiro Nogueira (1862-1925)

↓

Fernando António Nogueira de Seabra Pessoa
(1888-1935)

3) *Ascendencia materna y colaterales*



Bibliografía (en colaboración con la profesora Isabel Soler)

Obras de Fernando Pessoa traducidas a lenguas peninsulares

- Antínoo*, traducción de David Pujante y Carmen Torres, versión crítica e introducción de David Pujante, Diputación Provincial, Cádiz, 1985. Edición bilingüe.
- Antínoo y otros poemas ingleses*, prólogo y traducción de Luis A. Díez y José Luis Parga, Endymion, Madrid, 1995. Texto inglés y traducciones al portugués y al español.
- Antología*, prólogo, selección y traducción de Octavio Paz, Laia, Barcelona, 1989.
- Antología de Álvaro de Campos*, selección, versión y notas de José Antonio Llardent, Editora Nacional, Madrid, 1978. Edición bilingüe.
- Antología poética: el poeta es un fingidor*, edición y traducción de Ángel Crespo, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- Antología poética ilustrada*, La Máscara, Valencia, 1996, sin mención de traductor.
- El banquer anarquista seguit d'Elogi de la indisciplina*, traducció y postfati de Manel Guerrero, La Magrana, Barcelona, 1986.
- El banquero anarquista y otros cuentos de raciocinio*, traducción de Miguel Ángel Viqueira, Alianza, Madrid, 1986.
- El banquero anarquista*, traducción de José Antonio Llardent, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- Cartas de amor a Ofelia*, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Ediciones B, Barcelona, 1988.
- 42 poemas*, traducción de Ángel Crespo, selección de Jacobo Satrústegui.

- Fausto: tragedia subjetiva*, traducción y prólogo de Ángel Crespo, texto establecido y organizado por Teresa Sobral Cunha, Mondadori, Madrid, 1998.
- Libro del desasosiego*, traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1989.
- Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Lisboa: lo que el turista debe ver*, introducción y traducción de Rogelio Ordóñez Blanco, Endymion, Madrid, 1994.
- Marianela: kuadro bakarreko drama estatikoa*, prologoa, itzulpena eta oharak Joseba Sarrionandia, sin lugar, J. Sarrionandia, 1985. Edición bilingüe.
- El Mariner: drama estátic en un acte*, traducció Moisés Maicas, pròleg de Moisés Maicas y Manel Guerrero, Edicions 62, Barcelona, 1988.
- El marinero*, versión de Carmen Martín Gaité, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1990.
- El marinero: drama estático en un cuadro*, traducción de Ángel Campos Pámpano, Pre-Textos, Valencia, 1982. Edición bilingüe.
- El marinero: drama estático en un cuadro, seguido de En la floresta del enajenamiento*, traducción de Ángel Campos Pámpano, Pre-Textos, Valencia, 1988. Edición bilingüe.
- Máscaras y paradojas*, edición de Perfecto E. Cuadrado, Edhasa, Barcelona, 1996.
- Mensagem-Mensagem*, presentación de Eduardo Lourenço, versión española de Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 1997. Edición bilingüe con un apéndice histórico.
- Noventa poemas últimos (1930-1935)*, traducción y prólogo de Ángel Crespo, Hiperión, Madrid, 1993. Edición bilingüe.
- Obra poética*, traducción de Miguel Ángel Viqueira, Ediciones 29, Barcelona, 1990. Edición bilingüe.
- Odes de Ricardo Reis*, traducció de Joaquim Sala-Sanahuja, pròleg de Pilar Gómez-Bedate, Edicions 62, Barcelona, 1992. Edició bilingüe.
- Poemas de Alberto Caeiro*, versión e introducción de Pablo del Barco, Visor, Madrid, 1980.
- Poemas escogidos*, versión de Rafael Santos Torroella, Plaza y Janés, Barcelona, 1985. Edición bilingüe.
- Poemes d'Alvaro de Campos*, traducció bilingüe de Joaquim Sala-Sanahuja, pròleg d'Yvette Centeno, Edicions del Mall, Barcelona, 1985.

Poesía, selección, traducción y notas de José Antonio Llardent, Alianza, Madrid, 1984.

Poesía: antología mínima, traducción de Miguel Ángel Viqueira, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1983.

Poesía completa, introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viqueira, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1983. Edición bilingüe.

Poesías completas de Alberto Caeiro. Con prefacio de Ricardo Reis y «Notas para recordar a mi maestro Caeiro» de Álvaro de Campos, versión, prólogo y notas de Ángel Campos Pámpano, Pre-Textos, Valencia, 1997. Edición bilingüe.

El poeta es un fingidor: antología poética, selección, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

El primer Fausto y Todavía más allá del otro Océano (¿traducción de Francisco Cervantes?), FCE, Madrid, 1985.

El regreso de los dioses, traducción del portugués y del inglés, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1986.

Tabaquería, Septimomiau, Valencia, 1981. Sin más datos.

Sobre literatura y arte, traducción de los textos portugueses de Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Llisa Trías y Folch; traducción de los textos ingleses de Pilar Gollonet Fernández de Trespalacios, Alianza, Madrid, 1987.

Teatro completo, prólogo y traducción de Alfredo López-Vázquez, Hondarribia, Hiru, 1996.

Teoría poética, introducción de José Luis García Martín, selección de textos del mismo y J. A. Cilleruelo, traducción de J. A. Cilleruelo, Júcar, Madrid, 1985.

Ultimatum y altres textos sobre literatura y estética, introducción, edición i traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Parcir, Manresa, 1990.

SA-CARNEIRO, Mário de: *Obra poética*, prefacio de Fernando Pessoa, traducción, introducción y notas de Alberto Virella, Hiperión, Madrid, 1990. Edición bilingüe.

Obras sobre Fernando Pessoa

CASTRO FLÓREZ, Fernando: *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa*, Tecnos, Madrid, 1993.

- CRESPO, Ángel: *Estudios sobre Pessoa*, Bruguera, Barcelona, 1984.
- *La vida plural de Fernando Pessoa*, Seix Barral, Barcelona, 1988.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 485, noviembre de 1985, semimono-gráfico sobre Fernando Pessoa.
- «Fernando Pessoa: poeta y pensador, creador de universos», *Anthropos*, Revista de Documentación científica de la cultura, n.º 74-75, año 1987.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis: *Fernando Pessoa*, Júcar, Madrid, 1983.
- Pessoa en persona*, Primer Acto, Madrid, 1990.
- SARAIVA, Mário: *El caso clínico de Fernando Pessoa*, traducción de Ramón Atienza y Carmen Eberhardt, presentación de Javier Dámaso, Guadarrama, Madrid, 1996.
- SIMÕES, João Gaspar: *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación*, traducción de Francisco Cervantes, FCE, México, 1987.

Índice onomástico

(No figuran Fernando Pessoa, los heterónimos Caeiro, Campos, Reis y Soares ni las personas citadas en los prólogos y anexos.)

- Abel, 125, 480-81, 483
- Abelaira, 27
- Abellio, 31
- Addison, 66-67, 91
- Adriano, 324-26, 328
- Alfonso I, 386, 411, 448, 557
- Alfonso V, 412
- Alain, 67
- Albuquerque, Alfonso de, 558
- Alegre, Manuel, 578
- Alejandro, 413, 437
- Alexandre, Michel, 132
- Alejandro II, 104
- Alighieri, Dante, 22, 25, 81, 439
- Almada Negreiros, José de, 184, 225, 287, 291, 293-96, 303-4, 306, 346, 348-52, 355, 362, 421, 455, 576, 579, 583, 588
- Almeida, António José de, 103, 125, 153, 364
- Almeida, Luís Pedro Moitinho de, 125, 468
- Almeida, Teresa Sousa de, 421, 424, 430
- Almeida, Thomaz de, 304
- Alves, Marcos, 89
- Amiel, 435
- Amiel, Olivier, 329
- Andrea, Johann Valentin, 509
- Anica (Ana Luisa Nogueira de, llamada), 93, 184, 216, 289, 318, 321
- Anon, Charles Robert, 65, 76, 101, 115-16
- Antínoo, 323-27
- Antonio de Padua, san, 35, 570-71
- Antunes, Faustino, 84, 89, 130
- Apollinaire, Guillaume, 143, 225, 228, 289, 302, 336
- Aragão, Francisco, 310
- Aragon, Louis, 21
- Araújo, José de, 34, 318
- Arbaizar, Felipe, 592
- Aristides, 591
- Aristóteles, 74, 128, 366, 394, 427
- Arnaud, Michel, 347
- Arnold, Matthew, 242
- Arriaga, Manuel de, 153, 300
- Augusto, emperador, 168

- Aupick, general, 41
 Aveline, Claude, 132

 Bacon, Francis, 70
 Baldaya, Rafael, 224, 504
 Balzac, Honoré de, 21, 24, 182, 223, 226
 Bandarra, 312, 415-16, 418, 553, 559
 Barbarroja, Federico, 312
 Barrès, Maurice, 356
 Barros, João de, 311
 Bataille, Georges, 443, 464
 Baudelaire, Charles, 21, 25, 41, 45, 81, 83, 123, 132, 141, 144, 157, 167, 190, 254, 400, 403, 464, 581
 Beatriz, infanta de Portugal, 448
 Beauvoir, Simone de, 545
 Beckett, Samuel, 193
 Beethoven, Ludwig van, 24
 Beirão, Mário, 155, 554
 Belcher, 84-85, 130
 Béranger, Pierre Jean de, 167
 Bérardinelli, Cléonice, 247
 Berger, Gaston, 83
 Bergson, Henri, 548
 Besant, Annie, 320
 Bettencourt-Rebello, 350
 Binet-Sanglé, 406
 Blake, William, 46
 Blanco, José, 74, 123, 377, 447, 497, 541, 553, 556, 568, 579
 Blavatsky, Helena, 320, 494
 Bloy, Léon, 348, 356, 414
 Boileau, Nicolás, 419
 Bombarda, Miguel, 134
 Bonaparte, Marie, 46
 Borges, Jorge Luis, 73, 414
 Bossuet, 312, 414
 Botelho, João, 177
 Botto, António, 328, 399-404, 421, 484, 537, 583
 Buda, 506
 Boulanger, Georges, 363
 Bourbon, Francisco Peixoto, 127
 Bourdon, Albert Alain, 151, 365, 543
 Bourget, Paul, 145-47, 356
 Bourgois, Christian, 592
 Braga, Teófilo, 151, 300
 Brandão, Júlio, 138, 169
 Breton, André, 287, 321, 347, 469
 Briand, Aristide, 357
 Brod, Max, 590
 Brown, Susan, 109-10, 141
 Brozille, Serge, 90
 Bruckner, Anton, 264
 Brun, André, 298
 Bruno, Sampaio, 156
 Büchner, Georg, 162
 Buci-Glucksmann, Christine, 341
 Bunyan, John, 70
 Burne-Jones, 183
 Butler, Samuel, 70
 Byron, lord, 74, 162

 Cabral, José, 564-65
 Cabral, Pedro Alvares, 357
 Cabreira, Thomaz, 179
 Camacho, Brito, 153
 Camões, Luís de, 23, 70, 75, 80, 138-39, 158, 165, 167-69, 360, 561, 577, 592
 Campbell, Roy, 256
 Camus, Albert, 24
 Cão, Diogo, 410, 558
 Cardoso, Amedeo de Souza, 295, 351, 363
 Cardoso, Paulo, 36
 Carlos, don, 28, 95, 103, 133
 Carlyle, Thomas, 72-73, 85, 113, 529, 546
 Carmona, Oscar, 441, 578
 Carvalho, Alberto, 581

- Carvalho, Ronald de, 37, 225, 291-93, 296, 301
- Castex, François, 177
- Castro, Eugénio de, 141-42, 191
- Castro, Inés de, 191, 448
- Castro, Ivo, 109, 240, 593
- Castro, Pimenta de, 300
- Catalina de Austria, 413
- Cavafis, Constantino, 21
- Cavaignac, Louis de, 168
- Cecil, Hugh, 450
- Cecily, 455
- Céline, Louis Ferdinand, 348, 581
- Cendrars, Blaise, 225, 351
- Centeno, Yvette, 109, 503, 507, 511, 555, 558
- César, 243, 363, 437
- Chamberlain, Joseph, 46
- Chandeigne, Michel, 190, 464n., 555, 592
- Chaplin, Charles (Charlot), 27
- Chateaubriand, François René de, 356
- Chaucer, Geoffrey, 81, 132
- Chénier, André de, 59
- Chesterton, Gilbert K., 74, 132, 242, 356, 392
- Chopin, Federico, 36
- Churchill, Winston, 46
- Cintra, Luís Miguel, 197
- Claudé, Paul, 143, 167
- Clemenceau, Georges, 151
- Cocteau, Jean, 225, 293
- Coelho, Adolfo, 169-70
- Coelho, Eduardo Prado, 592
- Coelho, Furtado, 537
- Coelho, Jacinto do Prado, 19, 155, 523-24, 549
- Cohn-Bendit, Daniel, 398
- Coimbra, Leonardo, 156
- Coleridge, Samuel Taylor, 216
- Colet, Louise, 383
- Colón, Cristóbal, 558-59
- Condillac, Étienne de, 127
- Conrad, Joseph, 79
- Constable, 330, 375
- Corbière, Tristan, 124, 143
- Cordeiro, Silva, 95
- Corneille, Pierre, 419
- Côrtes-Rodrigues, Armando, 35, 184, 225, 280-81, 284, 288-92, 296, 298, 301, 318, 339, 577
- Cortesão, Jaime, 155, 399
- Costa, Afonso, 151-52, 168, 302-3, 364, 446
- Costa, Augusto da, 445
- Costa, Dalila Pereira da, 217, 491, 502
- Costa, Eduardo Freitas da, 100, 199
- Costa, Gomes da, 441
- Costa, Mário Freitas da, 372, 379-80, 582
- Cousin, Victor, 74
- Crashaw, Richard, 340
- Crespo, Ángel, 17, 19, 58, 63, 66, 84, 165, 202, 292, 327, 361, 400, 404, 468, 479, 486, 510, 512, 546, 564, 582
- Cromwell, Oliver, 168, 363
- Crowley, Aleister, 376, 491-501, 510, 523
- Cruz, Irénée, 582
- Cunha, Manuel da, 42, 59, 576
- Cunha, Maria Xavier Pinheiro da, 34, 37, 42, 59, 61, 75, 93
- Cunha, Rita, 59, 93-94
- Cunha, Sancho Pessoa da, 34
- Cunha, Teresa Sobral, 198-99, 240, 371, 523
- Dac, Pierre, 310
- D'Annunzio, Gabriele, 356
- Dantas, Júlio, 348

- Daumal, René, 321
 Dee, John, 494
 Delaunay, Robert, 295
 Delaunay, Sonia, 351
 Deluy, Henri, 107, 549
 Demarcy, Richard, 264
 Déroulède, Paul, 179
 Descartes, René, 394
 Desnos, Robert, 469
 Desoille, Robert, 235
 Dias, Alberto da Cunha, 576
 Dias, Bartolomeu, 410, 412, 558
 Dias, Francisco Caetano, 431-32, 580, 583
 Dias, Henriqueta Madalena Rosa, 57, 82, 582
 Dias, Luís Miguel Rosa, 57, 80
 Dias, Marina Tavares, 177
 Dickens, Charles, 55
 Diderot, Denis, 175, 377, 383
 Diniz, don, 557
 Donne, John, 340
 Dostoievski, Fedor, 591
 Doyle, Arthur Conan, 76, 86, 392
 Dryden, John, 70
 Duarte, Afonso, 155
 Duarte, don, 154, 411-12
 Duhamel, Georges, 568
 Dujardin, Édouard, 143
 Duncan, Isadora, 494
 Durville, Hector, 373

 Eanes, Gil, 411
 Eco, Umberto, 507
 Eliot, Thomas Sterne, 376
 Éluard, Paul, 167, 228, 469
 Emerson, Ralph, 109
 Enrique de Borgofia, 557
 Enrique IV, 104
 Enrique el Navegante, 411-12, 558, 587

 Eróstrato, 262, 436-38, 468

 Faber, James, 76
 Fargue, Léon Paul, 21
 Felipe el Hermoso, 411
 Fernando, príncipe, 208-9, 409, 551, 584
 Fernando I, 448
 Ferreira, António, 191
 Ferreira, Francisco Manuel da Fonseca, 581-82
 Ferro, António, 184, 288, 293, 301, 303, 545, 548-49, 553-54, 566, 568, 583
 Feydeau, Georges, 192
 Flaubert, Gustave, 356, 377, 383
 Ford, Harrison, 589
 Fort, Paul, 141, 143
 Foucault, Michel, 443, 589
 Fouillée, Alfred, 74
 França, José Augusto, 32, 294
 France, Anatole, 356
 Franco, João, 96, 103-4, 151
 Francisco de Asís, san, 577
 Freud, Sigmund, 86, 538-39

 Galhoz, Maria Aliete, 177, 556
 Galliffet, Gaston de, 168
 Gama, Vasco de, 22-23, 44, 410, 412, 558, 592
 Gambetta, Léon, 151
 Garrett, Almeida, 59, 139, 154, 191
 Gautier, Théophile, 170, 387
 Geerdts, Clifford, 51, 68, 79, 84, 89, 130
 Genet, Jean, 581
 Géraldy, Paul, 167
 Gersão, Teolinda, 351
 Gide, André, 118, 124, 143, 188, 328, 444, 469-70, 475, 483, 557
 Gil, Augusto, 75

- Gil, José, 128, 269, 352-53, 527
 Gil de Santarém, fray, 198
 Goethe, Johann Wolfgang von, 24, 171, 179, 198, 200, 237
 Gomes, André, 177
 Gomes, Augusto Ferreira, 304, 321, 372, 379, 389, 421, 456, 497, 552-54, 582-83
 Gomes, Manuel Teixeira, 440
 Gonçalves, Nuno, 411
 Góngora, Luis de, 341
 Gourmelon, Yves, 264
 Gourmont, Rémy de, 143
 Gouveia, Francisco, 580
 Gracián, Baltasar, 341
 Green, Guy, 493
 Gregh, Fernand, 144, 568
 Gresset, 74
 Guedes, Vicente, 18, 188, 224, 371, 522
 Guibert, Armand, 46-47, 66, 216-17, 224, 284, 296, 464n.
 Guicciardini, Francesco, 435
 Guillermo II, 357
 Guimaraes, Eduardo, 292, 301
 Guisado, Alfredo Pedro, 184, 225, 280, 291-92, 294, 296, 303-4, 583
 Gurdjieff, Georges, 321, 376
 Giges, 382
 Haggard, C. H., 65, 76
 Halévy, Daniel, 222
 Halifax, Edward, 435
 Hegel, Friedrich, 139, 171, 173, 312
 Helena, 317
 Heine, Heinrich, 179
 Hemingway, Ernest, 589
 Herbert, George, 70, 340
 Heredia, José María de, 387
 Herzl, Theodor, 146
 Hirsig, Alma, 494
 Hitler, Adolf, 544-45
 Hjelmslev, 245
 Hölderlin, Friedrich, 137, 590
 Homero, 173, 254, 419
 Horacio, 244, 419
 Hourcade, Pierre, 27, 185, 378, 464n., 477, 541, 588
 Hourcade, Rémy, 31, 464n.
 Hugo, Victor, 25, 36, 81, 141, 165, 167, 179, 216, 287, 419, 568, 591
 Huysmans, Joris Karl, 141, 144, 414
 Ibsen, Henrik, 191
 Isabel I, 494
 Jacob, Max, 289
 Jaeger, Hanni Larissa, 497-98
 James, Henry, 594
 Jammes, Francis, 143
 Jarry, Alfred, 124, 143
 Jaspers, Karl, 394
 Jaurès, Jean, 356
 Juan, san, 505, 553, 570-71
 Juan de la Cruz, san, 75
 Juan I, 209, 411, 448, 558
 Juan II, 412, 559
 Juan III, 413
 Jennings, Hubert D., 47-50, 62, 63, 65, 79, 86, 407
 Jenofonte, 237
 Jesus, Geraldo Coelho de, 365, 372, 379, 389
 Joaquín de Flore, 415
 Jonson, Ben, 70
 Jouve, Pierre Jean, 471
 Joyce, James, 21
 Júdice, Manuela, 593
 Júdice, Nuno, 348, 351
 Junqueiro, Guerra, 75, 139-41, 240

- Kafka, Franz, 21, 590
 Kahn, Gustave, 143
 Kamenezsky, Eliezer, 503
 Kant, Immanuel, 394
 Keats, John, 74
 Kelly, Edward, 494
 Kelly, Rose, 494
 King, Francis, 493
 Kipling, Rudyard, 356
 Klee, Paul, 362
 Kleist, Heinrich von, 24
 Klimt, Gustav, 183
 Krisnamurti, 320

 La Boétie, Étienne de, 174-75
 Lacerda, Fernando de, 321
 Laforgue, Jules, 124, 143
 Lamartine, Alphonse de, 59
 Lancaster, Felipa de, 209, 411, 558
 Lancastre, Maria José de, 19, 52, 83, 481
 Larbaud, Valéry, 225
 Lautréamont, conde de, 74
 Lawrence, David Herbert, 376
 Laye, Françoise, 592
 Le Gentil, Georges, 139-41, 588
 Le Senne, René, 83
 Leal, Gomes, 158, 408
 Leal, Raúl, 288, 292, 301, 303, 350, 403, 405-6, 421, 583
 Lebesgue, Phileas, 141
 Légglise-Costa, Pierre, 592
 Lenin, Vladimir, 27
 Levi, Elifas, 493
 Lima, Angelo de, 292, 301, 577
 Lind, Georg Rudolf, 107, 109, 549
 Lloyd-George, David, 357
 Lobo, Rodrigues, 138
 Lombroso, Cesare, 147
 Lopes, Francisco Fernandes, 372
 Lopes, Teresa Rita, 22, 82, 89-90, 109, 130, 181, 190, 196-97, 224, 258, 263, 578, 589, 592
 Loti, Pierre, 356
 Luis II de Baviera, 327, 371, 413, 584
 Luis XIII, 341
 Luis Felipe, 95, 103
 Lourenço, Eduardo, 29, 137, 164, 198, 200, 209, 214, 217-18, 224, 269-70, 322, 339, 502, 578
 Loyola, Ignacio de, 253
 Lucrecio, 244
 Luis I, 95
 Lupasco, Stefan, 222
 Lutero, Martín, 81

 Macaulay, Thomas Babington, 73, 85
 Macedo, Helder, 285
 Machado, Luís Bernardino, 440
 Maquiavelo, Nicolás, 366, 435, 442
 Maeterlinck, Maurice, 141, 143-144, 187, 191-93, 356, 568
 Magallanes, Hernando de, 412, 558
 Mahler, Gustav, 24, 264, 591
 Maia, Álvaro, 402-4
 Malebranche, Nicolas de, 171
 Malevich, Casimiro, 347
 Mallarmé, Stéphane, 141, 143-44, 171, 187, 191, 254, 432
 Malraux, André, 471
 Malthus, Thomas Robert, 359
 Mann, Thomas, 127
 Mansfield, Katherine, 330, 376
 Manuel I el Afortunado, 34, 133, 412
 Manuel II, 103-4, 133
 Mao Zedong, 545
 Margarido, Alfredo, 63, 122, 541, 546-47, 549, 554, 562, 564, 567
 Maria da Graça, 480
 Maria Pfa, 104
 María Amelia, 95, 103-4, 133

- Marinetti, Filippo Tommaso, 289, 294, 346-50
 Marlowe, Christopher, 198
 Martin du Gard, Roger, 118
 Martins, Alves, 417-18
 Martins, Fernando Cabral, 177
 Martins, Oliveira, 448
 Martins da Hora, Manuel, 480
 Marwell, Andrew, 70, 340
 Mary, 494
 Mathers, Mac Gregor, 494
 Matias, Marcello, 47
 Maugham, William Somerset, 495
 Maupassant, Guy de, 395
 Mauriac, François, 568
 Maurras, Charles, 543
 Mauss, Marcel, 443
 Mayer, 185
 Medeiros, Maria de, 197
 Merrick, David, 77-78
 Michaux, Henri, 34, 38, 167, 186, 221
 Miguéis, Rodrigues, 578
 Miller, Henry, 148
 Milosz, Oscar de Lubicz, 143
 Milton, John, 46, 70-72, 260, 264
 Modigliani, Amedeo, 295
 Moisés, 561
 Molay, Jacques, 509
 Molière, 74
 Moniz, António Egas, 363, 537
 Montaigne, Michel de, 174-75, 527
 Montalvor, Luís de, 184, 225, 290-92, 295-96, 301, 319, 421, 583, 588, 590
 Monteiro, Adolfo Casais, 211-12, 215-16, 221, 223, 236, 290, 296, 306, 464n., 470, 472, 477, 537, 563, 575, 578, 588
 Monteiro, Maria da Encarnação, 47, 74, 340
 Montesquiou, Robert de, 144
 Montherlant, Henri de, 191, 528
 Mora, António, 224, 239, 241, 321-22
 Moraes, Castello de, 304
 Moares, Wenceslau de, 157
 More, Henry, 321
 Moréas, Jean, 141, 143
 Moreau, Gustave, 183
 Mounier, Emmanuel, 469
 Moura, Vasco Graça, 109
 Mourão-Ferreira, David, 377, 382, 483, 486
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 24, 84
 Murry, John Middleton, 375-76
 Musset, Alfred de, 59
 Mussolini, Benito, 27, 495, 545, 547

 Nabokov, Vladimir, 79, 383
 Nabucodonosor, 414
 Napoleón I, 36, 141, 168, 212, 437
 Némésio, Vitorino, 158
 Nerval, Gérard de, 167
 Neves, Jaime, 580-81, 583
 Nicholas, Vera, 54
 Nicholas, W. H., 52-55, 63, 65, 68, 95, 117, 386
 Nietzsche, Friedrich, 72, 124, 127, 145, 157, 222, 233, 249, 361, 401, 492
 Nizan, Paul, 120
 Nobre, António, 139-40, 157
 Nogueira, Luís António, 35
 Nordau, Max, 143, 146-47
 Nostradamus, 418
 Nouveau, Germain, 143
 Novalis, Friedrich, 170

 Ofelia; *véase* Queiroz, Ofelia,
 Ormond, Augustin, 50, 65, 84
 Oseki-Dépré, Inès, 481
 Ouspensky, 321

- Pablo, san, 512
 Pacheco, Coelho, 304-6
 Pacheco, José, 295, 390, 402
 Pais, Sidónio, 29, 103, 152, 363-65, 367-68, 440, 445, 546, 548
 Palgrave, F. T., 340
 Pancrácio, 61, 77-78
 Pantoja, 379-80
 Papini, Giovanni, 348
 Pas, 39, 61, 77, 130, 166, 215
 Pascal, Blaise, 84, 244, 529
 Pascoaes, Teixeira de, 142, 154-58, 168-69
 Pater, Walter, 242, 400, 402
 Patrício, António, 191
 Pavese, Cesare, 317-18
 Paz, Octavio, 18, 70, 582
 Pedro, António, 583
 Pedro I, 411, 448
 Pedro, san, 570, 572-73
 Péladan, Joséphin, 141
 Perceval, 209, 501
 Pereira, Nuno Alvares, 448, 558
 Pericles, 168
 Perrone-Moisés, Leyla, 508
 Pessanha, Camilo, 140, 157-58
 Pessoa, Dionísia Perestrelo de Seabra, 36, 59, 93-94, 97, 100
 Pessoa, Joaquim de Araújo, 36
 Pessoa, Joaquim de Seabra, 35, 41
 Pessoa, Maria Magdalena, 34-35, 40, 42-43, 61, 82
 Petrarca, Francesco, 75, 577
 Picasso, Pablo, 289, 293
 Pigault-Lebrun, 74
 Píndaro, 252, 254, 419
 Pinheiro, Maria, 59, 93
 Pinheiro, Rita, 93-94
 Pinto, Álvaro, 155, 162, 170, 172, 188, 192
 Platón, 55, 71, 74, 237, 261, 444-45
 Plutarco, 26, 557n.
 Poe, Edgar, 74, 76, 86, 109, 157, 390, 421, 582
 Pombal, marquês de, 23
 Pompeyo, 557n.
 Ponce de León, 185
 Portugal, Boavida, 168-69, 190, 299
 Pound, Ezra, 347
 Powys, John Cowper, 231
 Preto, Rolão, 565
 Primo de Rivera, Miguel, 440
 Proença, Raúl, 156, 399
 Propercio, 244
 Proust, Marcel, 24, 33, 144, 155, 223
 Quadros, António, 18, 45, 304, 502, 582
 Queiroz, Carlos, 379, 480, 583, 588
 Queiroz, Ofelia, 100, 123, 328, 478, 370, 377-86, 389-90, 479-89, 490, 523
 Quental, Antero, 139-40, 151, 157, 300, 584
 Quillier, Patrick, 199, 329, 354, 410, 412, 555, 557, 592
 Quinn, Anthony, 493
 Rabelais, François, 492, 494
 Racine, Jean, 419
 Raibaud, André, 103-4
 Rais, Gilles de, 495
 Rebelo, Armando Teixeira, 95, 98, 123, 580
 Reckert, Stephen, 109
 Recoing, Aurélien, 199
 Régio, José, 470-72, 476-77, 588
 Régnier, Henri de, 141
 Reis, Carlos, 134, 554-55
 Rembrandt, 591
 Renan, Ernest, 356
 Ribeiro, Aquilino, 399

- Ribeiro, Bernardim, 285, 372
 Ribot, Théodule, 74
 Rilke, Rainer Maria, 340
 Rimbaud, Arthur, 24, 74, 120, 141, 143, 162, 175, 190, 210, 471, 532n., 577, 590
 Roberts, Susan, 493
 Rocha, Paulo, 157
 Rollinat, Maurice, 94
 Romain, Jules, 497, 568
 Ronsard, Pierre de, 228, 250, 254
 Rosa, Henrique, 42, 94, 105, 123, 157, 174, 421
 Rosa, Henriqueta; *véase* Dias, Henriqueta
 Rosa, João Maria Nogueira, 96
 Rosa, João Miguel, 41-42, 57, 63-64, 82, 123, 374
 Rosa, João, 83, 124
 Rosa, Luís Miguel, 57, 80, 82
 Rosa, António Ramos, 132
 Rossetti, Dante Gabriel, 147-48, 157
 Rostand, Edmond, 356
 Rougemont, Denis de, 511
 Rousseau, Jean-Jacques, 21, 150, 172, 328, 529
 Rousselot, Jean, 340n.
 Rousset, Jean, 341
 Rubens, Pedro Pablo, 204
 Rubin, Jerry, 398
 Russell, Bertrand, 376
 Sá-Carneiro, Carlos Augusto, 178-79, 182
 Sá-Carneiro, Mário de, 25-26, 117, 144, 147, 158, 162, 174-83, 184-86, 199, 206-7, 225, 257, 263, 279-80, 283, 289-90, 292-93, 295-97, 301-6, 309-10, 312-20, 322, 346, 351, 362, 370, 376, 383, 421, 425, 454, 467, 475, 484
 Saa, Mário, 225
 Saint-Exupéry, Antoine de, 33
 Saint-Point, Valentine de, 350
 Salazar, António de Oliveira, 27, 29, 103, 275, 404, 441, 447, 543-48, 562, 564-68, 570, 576, 578
 Salomón, 137
 Samain, Albert, 141, 171, 187
 Santa Rita, Augusto, 319
 Santa Rita Pintor, Guilherme de, 289, 292, 294, 301, 306, 346, 348, 350-51, 362-63
 Sartre, Jean-Paul, 49
 Schiller, Friedrich von, 179
 Schneider, Michel, 18
 Schopenhauer, Arthur, 74, 139, 394
 Seabra, José Augusto, 90, 196, 245, 306, 556
 Search, Alexander, 76, 101, 108-19, 148, 161, 166, 171, 194, 486
 Search, Charles James, 76
 Sebastián I, 22, 29, 36, 73, 136, 312, 361, 363, 368, 409-17, 437, 447, 497, 558-59, 561, 562, 569, 587, 593
 Sena, Jorge de, 18, 50, 339, 578, 582
 Sérgio, António, 156, 399
 Serrão, Joel, 451
 Sesé, Bernard, 556
 Seul, Jean, 77, 102
 Severino, Alexandrino E., 47, 64, 66-67, 70-71, 79-80
 Shakespeare, William, 25, 46, 55, 66-67, 70, 74, 80, 91, 117, 132, 165, 167-69, 173, 190, 200, 262, 328, 339-42, 361, 390, 436-39, 468, 510, 591
 Shelley, Percy Bysshe, 56, 74, 171
 Silva, António José da, 191
 Silva, Antonia Maria da, 440
 Silva, Eugénio, 381

- Simões, João Gaspar, 19-20, 28, 33, 40, 45-46, 49, 52, 58, 88, 106, 123-24, 132, 166, 192, 203, 217, 225, 240, 290-92, 323, 378, 384, 470-72, 475-77, 496, 499-500, 537-41, 552, 575, 579-83, 588, 590
 Soares, Mário, 544, 578
 Sócrates, 124, 237, 394
 Sófocles, 168
 Sousa, Teixeira de, 134-35
 Spenser, Edmund, 70
 Spinoza, Benito, 171
 Stalin, José, 545
 Steele, Richard, 67, 91
 Stendhal, 145
 Sterne, Laurence, 294
 Strachey, Lytton, 376
 Swift, Jonathan, 67, 102
 Symonds, John, 498

 Tabucchi, Antonio, 524, 590
 Taine, Hippolyte, 145
 Teresa, 557
 Terra, José, 578
 Thackeray, William, 74
 Tharaud, Jérôme, 568
 Teresita del Niño Jesús, santa, 242
 Thoreau, Henry, 150
 Tolstoi, León, 74, 141, 223
 Torga, Miguel, 286, 472, 477
 Touati, Dominique, 190, 464n.
 Tzara, Tristan, 347

 Ulises, 21, 92, 389, 557
 Unamuno, Miguel de, 191, 470

 Valéry, Paul, 25, 143, 225, 245, 548
 Van Gogh, Vincent, 24
 Vaughan, Henry, 340

 Vaz, Rui, 420
 Venizelos, Eleuterio, 357
 Verde, Cesário, 140, 142-43, 157, 260
 Verhaeren, Émile, 157
 Verlaine, Paul, 123, 141, 144, 147-48, 157, 171, 175, 187, 354, 468, 581
 Verne, Julio, 74
 Viana, Eduardo, 295
 Vicente, Gil, 191
 Victoria I, 67
 Vieira, António, 137-38, 414-16, 559
 Vielé-Griffin, Francis, 143
 Vigny, Alfred de, 167
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, 141, 143, 191
 Villon, François, 228
 Vinci, Leonardo da, 262
 Virgilio, 22, 168, 244, 419, 439
 Viriato, 557
 Vital, Joaquim, 592
 Volland, Sophie, 383
 Voltaire, 24, 74, 102

 Waddell, Leila, 494
 Wagner, Richard, 191
 Waldstein, Arnold, 493, 496
 Wells, H. G., 356
 West, Martin, 49
 Whitman, Walt, 109-10, 115, 117-18, 150, 157, 220, 263, 270-71, 426, 428
 Wilde, Oscar, 132, 183, 242, 400, 403
 Wittgenstein, Ludwig, 394
 Woolf, Virginia, 376

 Yeats, William Butler, 132, 356
 Yourcenar, Marguerite, 324