

Liliana Swiderski

Clásicos y vanguardistas en la obra de Fernando Pessoa

El propósito de este trabajo es analizar la relación entre dos heterónimos (o *alter ego* literarios) del poeta portugués Fernando Pessoa: el classicista Ricardo Reis y el futurista Álvaro de Campos. En un primer momento, estudio brevemente la cuestión a la luz del pensamiento filosófico de Pessoa, sus creencias ocultistas y sus reflexiones sobre estética. Luego, intento ejemplificar esta aproximación analizando el problema del tiempo en ambos heterónimos. Mientras Reis se refugia en el pasado, y escribe en metros y estrofas que recuerdan a Horacio, Campos escapa hacia el futuro, y su obra es iconoclasta. Las tensiones entre Reis y Campos muestran el punto de vista de Pessoa frente al conflicto entre tradición y vanguardia, entre el pasado y la modernización.

135 { texturas 4-4

The purpose of this paper is to analyze the relationship between two heteronyms (or literary alter egos) of the Portuguese poet Fernando Pessoa: the classicist Ricardo Reis and the futurist Álvaro de Campos. In the first place, I examine briefly the issue in light of Pessoa's philosophical thinking, his occultists beliefs and his meditations on art. Then, I intend to illustrate this approach by analyzing the problem of time in their poems. While Reis takes refuge in the past, and he writes in meters and stanzas that recall Horace. Campos escapes toward the future, and his work is iconoclastic. The tensions between Reis and Campos show the point of view of Pessoa about the conflict between tradition and avant-garde, between past and modernization.

"Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos." (228)

"Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí el nombre y lo ajusté a sí mismo, porque en esa ocasión ya lo veía. Y de repente, y en derivación opuesta a la de Ricardo Reis, me surgió impetuosamente un nuevo individuo. En chorro, y a máquina de escribir, sin interrupción ni correcciones, surgió la Oda triunfal de Álvaro de Campos." (1997:324)

En la célebre carta a Adolfo Casais Monteiro de la que fue extraído este epígrafe, Fernando Pessoa relata la génesis de sus heterónimos.¹ Quisiera centrar la atención en el nacimiento de dos de ellos, signado –como el mismo poeta señala– por la contradicción. Un muro imposible de penetrar parece erigirse entre las odas clasicistas de Ricardo Reis, imbuidas de un paganismo decadente, y la impronta netamente futurista de Álvaro de Campos, puesta bajo el influjo de Walt Whitman –al que Pessoa definió como “the medium of Modern Times” (1994:290), “el médium de los Tiempos Modernos”.²

Mientras que Horacio y Epicuro son los puntos de referencia de Reis, pues de ellos hereda los principales tópicos de su poesía –la futilidad de la experiencia humana, la lejanía de los dioses y la serenidad para asumir la muerte–, Álvaro de Campos, como afirma Tabucchi, es el heterónimo a partir del cual Pessoa “vivió la vanguardia: es decir, gracias a él [...] participó como militante en la cultura de su tiempo”. (1998:82) La utopía del progreso constante no fue ajena a este ingeniero naval, que vivió de cerca los avatares de la modernización y se sintió desgarrado por ellos. En tal sentido, *Ode marítima*, *Oda marítima*, y *Passagem das horas*, *El paso de las horas*, pueden considerarse ejemplos paradigmáticos de su conmoción ante los drásticos cambios del entorno. Ahora bien, ¿cómo se articula la oposición entre Reis y Campos en la galaxia heteronímica? Este trabajo intentará perfilar brevemente algunas posibilidades de lectura.

Filosofía y ocultismo

Comprender acabadamente la tensión entre Reis y Campos supone, a mi juicio, advertir la confluencia de tres líneas en la escritura pessoana: el conflicto estético entre tradición y ruptura, los lazos con la filosofía hegeliana y, finalmente, el cruce de ambas vías con las creencias ocultistas de Pessoa. Por motivos de espacio, enunciaré sólo algunos aspectos generales de cada una de ellas y su peculiar entramado.

Pessoa se ocupó, en varios de sus ensayos, del pensamiento de los griegos. En sus especulaciones y en sus prácticas creía encontrar la base científica de todo arte, un sustrato de pervivencia indiscutible. Pero también advirtió que, frente a la disciplina por ellos postulada, la modernidad traía consigo el advenio de una “nueva sensibilidad” –ideograma central en la época– que imponía otras exigencias:

“Yet our discipline, thought Greek in quality, cannot be Greek in quantity. Our sensibility is of complexities which antiquity could not even dream of; so our discipline of that sensibility must involve the use of a far higher quantum of intellectual force. The Greeks might feel deeply, or strongly or wildly, but they always felt rationally [...] Not only can we not attain to that quality, but we must not”. (1994:292)

“Nuestra disciplina, aunque griega en calidad, no puede ser griega en cantidad. Nuestra sensibilidad es de unas complejidades que la Antigüedad no podría siquiera soñar; por lo tanto nuestra disciplina de esa sensibilidad debe implicar el uso de un quantum de fuerza intelectual bastante más elevado. Los griegos debían sentir profundamente, o fuertemente o frenéticamente, pero siempre sintieron racionalmente [...] Nosotros no sólo no podemos alcanzar esa cualidad sino que no debemos”. (1988:118)

137 { swiderski

Como puede observarse, Pessoa, amante de la tradición clásica, advierte sin embargo los obstáculos que se plantean para su actualización. La razón griega merece conservarse en la producción estética, pero no del modo en que pretendió hacerlo el neoclasicismo francés –que Pessoa siempre criticó–,³ sino aceptando su transmutación por efecto de la modernidad. Es interesante advertir, a modo de digresión, que el término quantum parece aunar ambas vertientes, pues siendo de procedencia clásica, nos conduce a las innovaciones científicas del siglo XX que socavaron la concepción tradicionalmente aceptada del mundo físico –resquebrajamiento del que también acusaron recibo las vanguardias.⁴

Desde la perspectiva de Fernando Pessoa, antigüedad y modernidad confluyen en el arte. No sorprende por ello la escenificación de sus tensiones a partir de la dupla Reis - Campos, quienes encarnan, respectivamente, la disciplina griega y la moderna sensibilidad. La relación que se establece entre ellos condensa la posición estética del poeta portugués ante el conflicto entre la tradición y lo nuevo: “The real novelty that endures is the one that has taken up all the threads of tradition and weaved them again into a pattern that tradition could not weave them into”. (1994:212) “La verdadera novedad que permanece es la que ha retomado todos los hilos de la tradición y los ha tejido de nuevo según un modelo que la tradición no pudo producir”. (1988:91)

Por otro lado, Pessoa reconoce la influencia que Hegel ejerció en sus propias especulaciones, a partir de la dialéctica como integración de los opuestos. Como él mismo explica, para Hegel “o ser em si (Sein) se torna outro-ser (Dasein) e volta a si (für sich Sein)” (1994:192), “el ser en sí (Sein) se torna otro - ser y vuelve a sí”. En efecto, la operación de “tornarse otro ser” para “volver al ser” se materializa a partir de la creación de los poetas heterónimos. No obstante, importa formular dos aclaraciones. En primer lugar, la dialéctica no constituye, para Pessoa, un hallazgo hegeliano, sino una ley del espíritu humano ya anunciada (en un principio, a partir de la literatura) por los griegos:

“O movimento da ode grega - strofe, antístrofe, epodo- não representa uma invenção dos Gregos, mas uma descoberta sua. Não é um postulado da inteligência grega; é um axioma da inteligência humana, que aos Gregos foi dado encontrar”. (1994:141)

“El movimiento de la oda griega -estrofa, antiestrofa, épodo- no representa una invención de los griegos, sino un descubrimiento suyo. No es un postulado de la inteligencia griega; es un axioma de la inteligencia humana, que a los griegos les fue dado encontrar”.

Pessoa considera que este triple impulso es el que reaparece después en la dialéctica de Platón, en el “pensamiento substancial” de Hegel y aun –lo que resulta bastante sorprendente para nosotros– en la doctrina cristiana de la Trinidad. (1994:142) En la continuidad de este esquema de pensamiento descansa, seguramente, la inclinación hacia lo tripartito que recorre su obra y enlaza a los principales heterónimos. Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos configuran un triángulo cuyo vértice superior es Caeiro (quien, según declara Pessoa, es el maestro de todos ellos, hasta el suyo propio),⁵ mientras que el plano horizontal se articula a partir de la tensión latente en el binomio Reis - Campos. En segundo lugar, Pessoa se desvía de la concepción hegeliana por considerar que la síntesis es imposible, siendo la contradicción la esencia de lo real: “não há síntese, pois [...] senão tese e antítese apenas. Só os Deuses, talvez, poderão sintetizar” (1989:33), “no hay síntesis, pues, [...] sino tesis y antítesis apenas. Sólo los Dioses, tal vez, podrán sintetizar”. Así, la tensión entre poéticas antitéticas pone en escena la paradoja inherente a lo real y el movimiento pendular de la inteligencia humana, postulándose como un ejercicio gnoseológico.

La insistencia en la contradicción en la obra de Pessoa no sólo tiene sus raíces en la filosofía occidental a partir de Hegel, sino –fundamentalmente– en la alquimia como tensión entre opuestos (el principio masculino y el femenino, el polo material y el espiritual). El caduceo, fundamental en la tradición hermética, representa el orden del mundo en forma de un eje estático vertical, siendo el curso de la natura-

leza una espiral que se enrosca en torno de aquél, de manera que con cada vuelta se realiza una etapa o un plano de la existencia: es la imagen antiquísima de la serpiente o del dragón que envuelve en sus giros al árbol del Universo. Pessoa prestó especial atención a este símbolo, como lo demuestran los borradores de un tratado hermético al cual proyectaba titular *O Caminho da Serpente*, *El Camino de la Serpiente*. Y es en ese mismo tratado donde podemos hallar una pista para comprender su galaxia heteronímica:

"Reconhecer a verdade como verdade, e ao mesmo tempo como erro; viver os contrários, não os aceitando; sentir tudo de todas as maneiras, e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo - quando o homem se ergue a este píncaro, está livre, como todos os píncaros, está só, como em todos os píncaros, está unido ao céu, a que nunca está unido, como em todos os píncaros". (216)

"Reconocer la verdad como verdad, y al mismo tiempo como error; vivir los contrarios, no aceptándolos; sentir el todo de todas las maneras, y no ser nada, al fin, sino el entendimiento del todo - cuando el hombre se yergue sobre esta cumbre, está libre, como todas las cumbres, está solo, como en todas las cumbres, está unido al cielo, al que nunca está unido, como en todas las cumbres."

139 { swiderski

Porque el arte es para Pessoa, como afirma Yvette Centeno, un camino de iniciación, es posible considerar el despliegue heteronímico como una operación espiritual que rompe las barreras del propio pensamiento a partir de la paradoja:

" 'Sentir tudo de todas as maneiras', eis novamente um elo, bem explícito, entre a filosofia hermética e a prática dos heterónimos, a maneira que tem de se entregar à multiplicidade, até chegar ao uno, ao não diferenciado". (1993:366)

" 'Sentir el todo de todas las maneras', he aquí nuevamente un eslabón, bien explícito, entre la filosofía hermética y la práctica de los heterónimos, la manera en la que se entrega a la multiplicidad hasta llegar al uno, al no diferenciado."

Ello es así porque Pessoa no sólo crea heterónimos, sino que establece particulares relaciones entre ellos, regidas por una doble atracción: hacia el centro del yo, hacia el Absoluto. Aunque los conceptos de "constelación" y de "galaxia" arrastren consigo las ideas de multiplicidad y expansión, es de fundamental importancia tener en cuenta que tal multiplicidad, para Pessoa, está jerárquicamente ordenada.

Por eso, en su búsqueda espiritual a partir del arte, manipula a sus personae poéticas como quien trabaja con el mercurio, el plomo y el azufre en pos de la piedra filosofal, comparación que no es extraña a su pensamiento pues, según declaró en la misma carta a Casais Monteiro que comentamos al principio, el camino alquímico es el más adecuado para la iniciación:

"[...] o caminho alquímico [é] o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a prepara, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm". (1986a:231)

"[...] el camino alquímico [es] el más difícil y el más perfecto de todos, porque envuelve una transmutación de la propia personalidad que la prepara, sin grandes riesgos, antes con defensas que los otros caminos no tienen."

Como señala con acierto Pedro Martín Lago, uniendo en su enfoque filosofía y ocultismo, "Pessoa, al recurrir al simbolismo de la Serpiente, lo que de veras nos está ofreciendo en exégesis hermética es una explicación del método dialéctico". (1993:142)

Antiguos y modernos⁶

Quisiera señalar convergencias y divergencias entre Reis y Campos, a partir del análisis textual de una de las cuestiones cruciales para ambos poetas: el problema del tiempo. Como ya señalé, mientras Reis se orienta hacia el pasado e intenta anidar en una tradición, Campos se desborda hacia el futuro por las presiones de la modernización y queda inmerso en la experimentación vanguardista. Es necesario advertir, a partir de aquí, una primera coincidencia fundamental, y es que ambos huyen de un presente desestabilizador.

Para Reis, el tiempo conduce hacia la nada. En su poesía plagada de alusiones paganas respecto de la muerte ("se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio", "si antes que yo llevares el óbolo al barquero sombrío", "se for sombra antes" "si entro en las sombras antes" (13)), se niega explícitamente toda trascendencia. Ni siquiera existe un afán de perduración a partir de la fama, porque Reis ha hecho suyo el ideario de Epicuro: "Pouco me importa/ Amor o glória./ A riqueza é um metal, a glória é um eco/ E o amor uma sombra", "Poco me importa/ amor o gloria./ La riqueza es un metal, la gloria es un eco./ y el amor una sombra". (32) De allí la conciencia de la inutilidad de la experiencia humana que se expresa en una recurrente exhortación al *carpe diem*, pues "Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio", "gocemos o no gocemos, pasamos como el río". (11) Únicamente la contemplación de la naturaleza y de la amada (sin ningún tipo de

pasión o deseo corporal), parece postularse como una “actividad” valedera, aunque sólo en tanto permita comprender la vacuidad de la acción. Las imágenes del “río que corre” y de las “rosas breves” son recuperadas como motivos recurrentes y emblemáticos mediante los que Reis procura inscribirse en lo más selecto de la tradición occidental. La naturaleza, serena y sencilla, es dibujada con simples y breves pinceladas; en la mayoría de los casos, se apunta a la representación de un mundo natural mediatizado por la cultura: “Só o ter flores pela vista fora/ Nes áleas largas dos jardins exactos/, Basta para podermos/ Achar a vida leve”, “Sólo el tener flores siempre a la vista/ en las anchas alamedas de los jardines exactos/ basta para poder hallar/ la vida leve”. (18) El ritmo moroso de la frase colabora en la creación de una atmósfera de quietud; el epigrama, la elegía y la oda serán los moldes formales empleados para la recuperación de lo grecolatino. Levedad, palidez, sombras, configuran un campo semántico de dilución de los contornos y de la intensidad de las experiencias. Lo ideal es contemplar el eterno fluir de las cosas sin procurar alcanzarlas y, menos aún, retenerlas: “Não tenhas nada nas mãos/ Nem uma memória na alma, // Que quando te puserem/ Nas mãos o óbolo último, // Ao abrirem-te as mãos/ Nada te cairá”, “No tengas nada en las manos,/ ni una memoria en el alma, / Que cuando te pusieren/ en las manos el óbolo último, /al abrirte las manos/ nada te caerá”. (20)

Si cada cosa tiene su tiempo en el mundo natural –como los ciclos de las estaciones– el hombre deberá incorporarse a la marcha del universo aceptando serenamente su mortal condición y su propia insignificancia (“Não fazemos mais ruído no que existe/ Do que as folhas das árvores”, “No hacemos más ruido en lo que existe/ que el de las hojas de los árboles” (24)). El planteo se profundiza aún más cuando el poeta advierte que la eternidad es relativa, pudiendo ser incluso una ilusión que anida en lo efímero: las rosas que mueren el mismo día que nacen han disfrutado de una eterna luz. La vida humana también es un día entre dos noches: asumir voluntariamente esa condición es el único gozo al que es plausible acceder. Huir de lo mutable, de la “negra poeira que erguem das estradas”, “negra polvareda que levantan los caminos” (35), para permanecer inscritos en un instante feliz en la conciencia de los dioses, he aquí la verdadera vida: “Só os deuses socorrem/ Com seu exemplo aqueles/ Que nada mais pretendem/ Que ir no rio das coisas”, “Sólo los dioses socorren/ con su ejemplo a aquéllos/ que nada más pretenden/ que ir en el río de las cosas”. (34) Si la realidad nunca satisface el deseo, es preferible distanciarse de la experiencia y despojarse de todo más allá de la visión, sin buscar más respuestas que las que la contemplación ofrece: “Os deuses são deuses/ Porque não se pensam”, “Los dioses son dioses porque no se piensan”. (36)

En *Os jogadores de xadrez*, *Los jugadores de ajedrez*, esta actitud se exagera hasta alcanzar su clímax. Se trata de un texto singular, en primer término, por la fuerza del componente narrativo: la historia, que transcurre en Persia, convoca simultáneamente dos escenas antitéticas. Por una parte, la invasión a la Ciudad,

escenario de destrucción, saqueo, violación y muerte. Por otra, “perto da cidade/ e longe do seu ruído”, “cerca de la ciudad, y lejos de su ruido” (38), dos jugadores compenetrados en las movidas del ajedrez: “Quando o rei de marfim está em perigo/ Que importa a carne e o osso/ Das irmãs a das mães e das crianças?”, “Cuando el rey de marfil está en peligro./ ¿qué importa la carne y el hueso/ de las hermanas y de las madres y de los niños?”. (40) La reclusión en la indiferencia resulta la mejor enseñanza: “Meus irmãos em amarmos Epicuro/ E o enterdermos mais/ De acordo com nós-próprios que com ele, /Aprendamos na história/Dos calmos jogadarez de xadrez/ Como passar a vida”, “Hermanos míos en amar a Epicuro/ y en entenderlo más/ de acuerdo con nosotros mismos que con él./ aprendamos en la historia/ de los tranquilos jugadores de ajedrez/ cómo pasar la vida”. (42)

Bajo esta capa de atroz apatía subsiste el terror a la pérdida, la conciencia de la inutilidad de todo lo existente, la vanidad de los logros humanos: la gloria, la fama, el amor, la ciencia. El refugio en la actividad lúdica y en la ensoñación concomitante a todo juego, es enarbolado como un gozo inútil, tan inútil como todo lo demás pero, al menos, gozo. La actitud de radical indiferencia y de despojo interior alcanza también a la patria y a la religión: “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero”, “A ti, Cristo, ni te odio ni te quiero”. (47) La vida es pluralidad, y el dios cristiano es uno más en el panteón que refugia multiplicidad de dioses, aunque la radical distancia de todos ellos suma al hombre en una irremediable soledad.

142 {texturas 4-4

Concomitantemente, la poesía de Reis conlleva una postura gnoseológica: el rechazo hacia la búsqueda del conocimiento, no por la imposibilidad de alcanzarlo, sino por su banalidad. Reis parece adelantarse a planteos de la filosofía de nuestro tiempo, al afirmar la inoperancia del saber si no es acompañado por el poder: “Se sabê-lo não serve de sabê-lo/ (Pois sem poder que vale conhecermos?)/ Melhor vida é a vida/ Que dura sem medir-se”, “Si saberlo no sirve de saberlo/ (pues sin el poder, ¿qué vale el conocimiento?)/ mejor vida es la vida/ que dura sin medirse”. (48) La ignorancia y la inconsciencia de sí son los tesoros más codiciados por el poeta, e intenta conquistarlos a través del placer y del silencio: “Circunda-te de rosas, ama, bebe/ E cala. O mais é nada”, “Rodéate de rosas, ama, bebe y calla. Lo demás es nada”. (56)

La experiencia de un yo plural se basa, principalmente, en las diferentes identidades que surgen y desaparecen en forma alternativa con el correr del tiempo. El sujeto queda escindido, así, entre el presente y el pasado, pues la memoria sólo permite el acceso a los sueños: “Minha mesma lembrança é nada, e sinto/ Que quem sou e os que fui/ São sonhos diferentes”, “Mi misma memoria no es nada, y siento/ que quien soy y los que fui/ son sueños diferentes”. (66) Sujeto y mundo pierden entidad y son definidos como efectos del lenguaje (“Somos contos contando contos, nada”, “Somos cuentos contando cuentos, nada” (78)). Pero la palabra, en tanto producto humano, está inficionada de fugacidad y corre la misma suerte

que los demás frutos del acontecer: “Leis feitas, státuas vistas, odes findas / Tudo tem cova sua”, “Leyes hechas, estatuas vistas, odas terminadas / todo tiene su hoyo”. (78) El único valor que conserva es el de dotar de identidad al yo, aunque imperfectamente. Así llegamos a una paradoja central en la operatoria heteronímica, y es que el lenguaje que produce la diseminación del yo es el único que puede conjurarla: “Tenho mais almas que uma./ Há mais eus do que eu mesmo./ [...] Faço-os calar: eu falo”, “Tengo más almas que una./ Hay más yos que yo mismo/[...] Los hago callar: yo hablo”. (84)

Como vemos, Ricardo Reis desarrolla un número limitado de tópicos que se reiteran, con variaciones, en los distintos poemas: la imposibilidad de luchar contra el destino, pues el Hado es incluso más poderoso que los dioses; la exhortación a la total indiferencia; la búsqueda del placer corporal, pero sin apego ni pasión; la vida como una postergación de la muerte; la vanidad e inutilidad de toda acción humana; la imposibilidad de la trascendencia (que no se alcanza ni por la prolongación de la vida en el Más Allá, ni por la gloria, la fama o la memoria).

En Álvaro de Campos el registro varía totalmente. El verso es más extenso; el formato de las estrofas, irregular; el discurso cambia en forma continua de ritmo, transmitiendo un efecto de aceleración a partir de distintos procedimientos, entre ellos, la acumulación paratáctica de oraciones exclamativas. La ruptura de la palabra en sílabas o letras aisladas, el ingreso de otras voces (canciones, publicidad, carteles), el bilingüismo y el léxico que incorpora los nuevos términos surgidos a partir de la ciencia y de la técnica, son algunos de los rasgos que singularizan su producción en relación con los demás heterónimos. Mientras que Ricardo Reis emplea un lecto arcaizante, que lo lleva a ignorar la historicidad del contexto de producción (de allí que sus poemas parezcan dotados de intemporalidad), con Álvaro de Campos ingresamos en la modernidad, en el tiempo de la historia. Persiste la actitud contemplativa pero, en este caso, adopta la forma de un ojo que observa el entorno y se quiebra por las sensaciones encontradas que en su yo se desatan. En Ode marítima (escrita en 1915), el sujeto mira el puerto de Lisboa y a partir de esa visión –en la que resulta imposible ignorar la dramática experiencia del progreso, conquistada sobre todo a partir de las nuevas tecnologías– nace su angustia existencial. Mientras que Ricardo Reis procura refugiarse en la inmutabilidad, renegando de cualquier variación, Campos descubre que todo cambia, aun lo que aparenta inmovilidad: “E, sem que nada se altere/ Tudo se revela diverso.”, “y, sin que nada se altere, todo se revela distinto”. (98) El misterio anida en el trayecto que va de lo singular a lo universal: “ah, que essencialidade de mistério e sentidos parados/ Em divino êxtase revelador/ Às horas cor de silêncios e angústias/ Não é ponte entre qualquer cais e o Cais!”, “¡Ah, qué esencialidad de misterio y sentido parados/ en divino éxtasis revelador/ en las horas color de silencio y angustias/ no es puente entre cualquier muelle y el Muelle!”. (35) La revelación de lo singular en lo universal –la Idea o Arquetipo– parece tener un

fuerte arraigo en el neoplatonismo que, según Dalila Pereira, es uno de los rasgos del pensamiento pessoano:

"La doctrina de la reminiscencia, la dualidad de los dos mundos –celestes y terrestres–, la participación en una realidad superior y verdadera por encima de las apariencias, el simbolismo y el sentimiento religioso de muchos de sus poemas son algunos de los aspectos del platonismo que están fuertemente impresos en su poesía desde el principio al fin".
(citado en Martín Lago: 140)

No obstante, es imprescindible recordar que se trata de un platonismo contaminado por elementos maniqueos, ocultistas y cabalistas.

La idea del *fluir* temporal, del cambio que todo lo modifica más allá de la voluntad humana –ese río de Heráclito tan caro a Reis–, permanece en Campos: "Se eu agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas.", "Si yo ahora me asomase a las mismas ventanas no me asomaría a las mismas ventanas". (138) Pero la conciencia del devenir no sólo es fruto del sereno –aunque dramático– *fluir* de las cosas, sino de las fisuras desgarradoras que los cambios de la modernidad provocan. De allí que, juntamente con la exaltación de lo moderno y la búsqueda de lo nuevo, se manifieste el horror a la novedad. En este anhelo de inmutabilidad, Campos se aproxima a Reis: "O medo ancestral de se afastar e partir,/ O misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo", "el miedo ancestral de alejarse y partir, / el misterioso recelo ancestral a la Llegada y a lo Nuevo". (100) Por ello, la infancia será para ambos un momento de gozo, pues en ella aún no existía la conciencia de división. Dirá Reis: "Das flores que na nossa infância ida / Com outro fim no gozo nós colhíamos / E com outra ciência/ No olhar lançado ao mundo", "de las flores que en nuestra infancia ida/ con otro final de gozo cogíamos/ y con otra ciencia/ en la mirada lanzada al mundo" (22), mientras que Campos exclamará: "Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!", "¡Oh mi infancia pasada, muñeco que me rompieron!". (142)

La nueva época deslumbra al sujeto poético, en tanto permite o favorece el progreso, la velocidad, el pragmatismo, la higiene, la mezcla de culturas, el acercamiento de lo diverso, una percepción más acotada del espacio. Sin embargo, a pesar de eso y por todo eso, sofoca los impulsos vitales más profundos, y al modificar la percepción de las coordenadas temporales y espaciales, distorsiona la visión: "Todo vapor ao longe é um barco de vela perto./ Todo navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.", "Todo vapor a lo lejos es un barco de vela cerca./ Todo navio distante visto ahora es un navio en el pasado visto próximo". (106) El pasado no ha desaparecido, sino que insiste y reclama actualidad.⁷ Por eso, el futurismo de Campos no hace tabla rasa del pretérito, sino que capta su perdurabilidad en todas las cosas: "As épocas marítimas todas sentidas no

passado, a chamar”, “las épocas marítimas todas sentidas en el pasado, clamando”. (108)

La literatura se revela para el ingeniero Álvaro de Campos como un puente hacia el misterio; lo estético es el lazo que une al sujeto con su experiencia, en esa apuesta por unificar el arte con la praxis vital –anhelo compartido por las vanguardias históricas–: “Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência, / Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética, / Furneci-me metáforas, imagens, literatura, / Porque em real verdade, a sério, literalmente / Minhas sensações são um barco de quilha pró ar”, “tema de cantos míos, sangre en las venas de mi inteligencia, / vuestro sea el lazo que me une al exterior por la estética, / proveedme de metáforas, imágenes, literatura, / porque en real verdad, en serio, literalmente, / mis sensaciones son un barco de quilla al aire”. (104) La exaltación de lo moderno se traduce en metáforas centradas en los avances tecnológicos, que dan razón de los estados emocionales del sujeto: “Nos meus nervos locomotiva, carro eléctrico, automóvel, debulhadora a vapor / Nos meus nervos máquina marítima, Diesel, semi-Diesel, Campbell, / Nos meus nervos instalação absoluta a vapor, a gás, a óleo e a electricidade”, “en mis nervios locomotora, tranvía, automóvil, trilladora a vapor, / en mis nervios máquina marítima, Diesel, semi - Diesel, Campbell / en mis nervios instalación absoluta a vapor, a gas, a aceite y a electricidad”. (190)

La admiración por las máquinas coexiste con la desesperación por lo que ellas han provocado, siendo sumamente interesante observar cómo, en numerosos pasajes, su animización sirve para denunciar la intensidad de una fuerza “voluntariamente” destructiva. Esta duplicidad frente a los horizontes de la técnica y del progreso es captada por Octavio Paz, en el capítulo dedicado a Pessoa en Cuadrivio:

“La Oda triunfal es en apariencia un eco brillante de Whitman y de los futuristas [pero] Whitman creía realmente en el hombre y en las máquinas; mejor dicho, creía que el hombre natural no era incompatible con las máquinas. La Oda triunfal no es epicúrea ni romántica ni triunfal: es un canto de rabia y derrota. Y en esto radica su originalidad”.
(1976:151)

Paralelamente, el mundo público se inmiscuye en la vida privada disciplinando y controlando al individuo, pues no siempre lo “civilizado” ha doblegado a lo primitivo, sino que coexisten en lucha agónica. Así, en *Lisbon Revisited* (1923), Campos exclamará: “Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica / Fora disso sou um doido, com todo o direito a sê-lo / [...] Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?”, “Soy un técnico, pero tengo técnica sólo dentro de la técnica. / Fuera de eso soy un loco, con todo el derecho a serlo / [...] ¿Me queriais casado, fútil, cotidiano, tributável?”. (208) Campos, paradigma del hombre moderno, queda

aprisionado en una encrucijada, pues pretende el disfrute del progreso pero también es consciente de sus rasgos opresivos. La ensoñación culpable que lo ubica en otro pasado –el de los piratas como emblema de lo salvaje–, será un modo de dar rienda libre al yo:

*"Fugir convosco à civilização!
Perder convosco a noção da moral!
Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
Beber convosco em mares do Sul
Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma.
Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!
Ir convosco, despir de mim –ah! Põe-te daqui para fora!–
O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
Meu medo inato das cadeias,
Minha pacífica vida,
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!" (116)*

*"¡Huir con vosotros de la civilización!
¡Perder con vosotros la noción de la moral!
¡Sentir cómo en las lejanías cambia mi humanidad!
¡Beber con vosotros en mares del Sur
nuevas salvajadas, nuevas algarabías del alma,
nuevos fuegos centrales en mi volcánico espíritu!
¡Ir con vosotros, desnudar de mí –¡ah! ¡lárgate de aquí!–
mi traje de civilizado, mi blandura de acción,
mi miedo innato a las cadenas,
mi pacífica vida,
mi vida sentada, estática, regulada y revisada!"*

146 {texturas 4-4

El yo poético incursiona en la aventura a partir del fantaseo –única vía de escape posible– construyendo una realidad alternativa que muestra las intensas ansias de vandalismo, de crueldad, de instintos y pulsiones primarias que subyacen reprimidas bajo el traje civilizado del europeo. La androginia y la homosexualidad (al igual que en Walt Whitman) forman parte, quizás, de un desesperado intento de fusión: "Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas!", "¡Ser mi cuerpo pasivo la mujer-todas-las-mujeres/ que fueron violadas, muertas, heridas, rasgadas por los piratas!". (126) La añoranza del origen tiene que ver, entonces, con la conciencia de que lo ancestral, lo descontrolado y lo primigenio forman parte ineludible del ego, lo que trae a la memoria al Rimbaud de Una temporada en el Infierno. Como él, Campos ansía "ser el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito" (Rimbaud, 1997:37), un cazador

ral), la atracción de los opuestos. Ante el desgarramiento que provoca la experiencia de la modernidad, el regreso hacia la tradición clásica constituye un modo de fantasear con la detención del tiempo y la abolición del progreso. Pero hay más: porque las nuevas experiencias resultan tan desconocidas, distantes e incomprensibles como los dioses de Epicuro, el ideario ético del griego recobra actualidad. La dimensión trascendente ha sido sofocada: sólo quedan como refugio la contemplación estética de la vida, el *carpe diem*, la búsqueda serena del placer.

Pessoa no plantea una vuelta hacia atrás —sino seríamos griegos antiguos y no europeos modernos, como indica en Erostratus (292)—, sino la construcción de una actitud interior que contrapesa esa tensión hacia adelante que la modernización arrastra consigo. Por eso, y más allá del orden cronológico con el que surgieron en la mente de Pessoa, pareciera que Ricardo Reis es una respuesta para Álvaro de Campos, una construcción de su fantasía que, presa del presente, no deja de sentirse atraída por los tiempos pretéritos. No es casual que, al comentar el modo en que Reis surgió en su interior, Pessoa revele: “O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 20 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna”, “El Dr. Reis nació dentro de mi alma el día 20 de enero de 1914, alrededor de las 11 de la noche. Yo había estado oyendo el día anterior una extensa discusión sobre los excesos, especialmente de realización, del arte moderno”. (1994:167)

La angustia y el nihilismo que los caracterizan son puntos de encuentro; a fin de cuentas, Reis es también un hombre moderno que se traslada, a partir del arte, hacia el ayer. Como la serpiente del caduceo, que “liga os contrários verdadeiros, porque, ao passo que os caminhos do mundo são, ou da direita, ou da esquerda, ou do meio, ela segue um caminho que passa por todos e não é nenhum” (1989:216), “une los verdaderos contrarios, porque, mientras que los caminos del mundo son, o el de la derecha, o el de la izquierda, o el del medio, ella sigue un camino que pasa por todos y no es ninguno”, Pessoa tensa los opuestos como iniciación espiritual y como estrategia estética. Reis y Campos no alcanzan jamás un punto de síntesis: sus contradicciones, en cambio, invitan a ondular entre ellos trazando un camino ascendente, que prepare a la propia alma para el encuentro con el Absoluto.

Notas

¹ Esta carta, escrita el 13 de enero de 1935 (es decir, pocos meses antes de su muerte), es de suma importancia para la crítica, pues Pessoa también realiza en ella importantes aclaraciones sobre el plan futuro de publicación de sus obras y sobre sus creencias ocultistas. Puede consultarse en *Escritos Íntimos*, cartas e páginas autobiográficas, y también una versión castellana en el tomo I de *Obra poética* (las referencias completas de ambas ediciones figuran en la Bibliografía).

² Fernando Pessoa fue un poeta plurilingüe, pues escribió en portugués, inglés y, en menor medida, en francés. Todas las citas en inglés que figuran en este trabajo fueron escritas originalmente en esa lengua. Las traducciones del portugués en las que no consigno fuente me pertenecen.

³ Dice el mismo Ricardo Reis, en un trecho en el que critica la obra de Álvaro de Campos: "A disciplina é natural ou artificial, espontânea ou reflectida. O que distingue a arte clássica, propriamente dita, a dos gregos e até dos romanos, da arte pseudoclássica, como a dos franceses em seus séculos de fixação, é que a disciplina de uma está nas mesmas emoções, com uma harmonia natural da alma, que naturalmente repele o excessivo, ainda ao senti-lo; e a disciplina da outra está em uma deliberação da mente de não se deixar sentir para cima de certo nível. A arte pseudoclássica é fria porque é uma regra; a clássica tem emoção porque é uma harmonia" (1986b:226), "La disciplina es natural o artificial, espontánea o reflexiva. Lo que distingue al arte clásico, propiamente dicho, el de los griegos y hasta el de los romanos, del arte pseudoclásico, como el de los franceses en sus siglos de fijación, es que la disciplina de uno está en las mismas emociones, con una armonía natural del alma, que naturalmente repele lo excesivo, aun al sentirlo; y la disciplina del otro está en una deliberación de la mente de no permitirse sentir por encima de cierto nivel. El arte pseudoclásico es frío porque es una regla; el clásico tiene emoción porque es una armonía".

⁴ Para una clara comprensión de la auténtica revolución científica producida en los primeros años del siglo XX (sobre todo en los campos de la física y la matemática) y su relación con el contexto social y artístico, ver Hobsbawm, Eric (1998): *La era del Imperio. 1875-1914*. Traducción de Juan Faci Lacasta. Buenos Aires, Crítica (Grijalbo Mondadori).

⁵ Dice Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, en la carta antes citada: "[...] o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre" (228), "[...] lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien di de inmediato el nombre de Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: había aparecido en mí mi maestro". (1997:324) Interesantísima es la hipótesis de Perfecto Cuadrado, quien sostiene que la figura de Caeiro permite a Pessoa alejarse "del trascendentalismo de la poesía decimonónica en cuya línea se inscribiría, por ejemplo, el pensamiento y la obra del así negado maestro de Pessoa, el 'saudosista' Teixeira de Pascoaes". (1996:28)

⁶ Todas las citas de poemas presentes en este apartado, salvo indicación en contrario, pertenecen a Pessoa, Fernando (1997) *Obra poética* (2 tomos bilingües) Introducción, traducción y notas: Miguel Ángel Viqueira. Barcelona, Ediciones 29.

⁷ Martin Heidegger, al postular la "historicidad de la cosa", y Walter Benjamin, afirmando que el instante condensa y a la vez fisura la actualidad, se aproximan desde perspectivas distintas a la concepción de tiempo de Álvaro de Campos. Ver Heidegger, Martín (1975): *La pregunta por la cosa. La doctrina kantiana de los principios trascendentales*. Madrid, Hispamérica, sobre todo el apartado 10, "Historicidad de la determinación de

la cosa". Para una explicación del concepto de "ahora" en Benjamin, ver Habermas, Jürgen (1989): *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*. Taurus, Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

Centeno, Yvette: "O pensamento esotérico de Fernando Pessoa", en *Mensagem. Poemas esotéricos (1993)* Edição Crítica: José Augusto Seabra, coordenador. Madrid: Coleção Archivos. Fundação Eng. Almeida.

Cuadrado, Perfecto (1996): "Invitación/incitación a la lectura de Fernando Pessoa (casi una presentación)" en Pessoa, Fernando: *Máscaras y paradojas*. Barcelona, Edhasa.

Hobsbawm, Eric (1998): *La era del Imperio, 1875-1914*. Traducción de Juan Faci Lacasta. Buenos Aires, Crítica (Grijalbo Mondadori).

Martín Lago, Pedro (1993): *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicación e Intercambio Científico.

Paz, Octavio (1976): "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)" en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz Editor.

Pessoa, Fernando (1989): *A procura da verdade oculta. Textos filosóficos e esotéricos*. Prefácio, organização e notas de António Quadros. Sintra, Europa – América.

————— (1988): *Erostratus*. Traducción de Rosa Sánchez Aliaga. Edición, introducción y notas de Juan Antonio Millón. Valencia, Pre-textos.

————— (1986a): *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. introduções, organização e notas de António Quadros. Sintra, Europa – América.

————— (1997): *Obra poética*. (2 tomos bilingües) introducción, traducción y notas: Miguel Ángel Viqueira, Barcelona, Ediciones 29.

————— (1998): *Odes de Ricardo Reis*. Introdução, organização e bibliografía de António Quadros. Sintra, Publicações Europa América.

————— (1994): *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática.

————— (1999): *Poemas de Álvaro de Campos Fixação do Texto*.