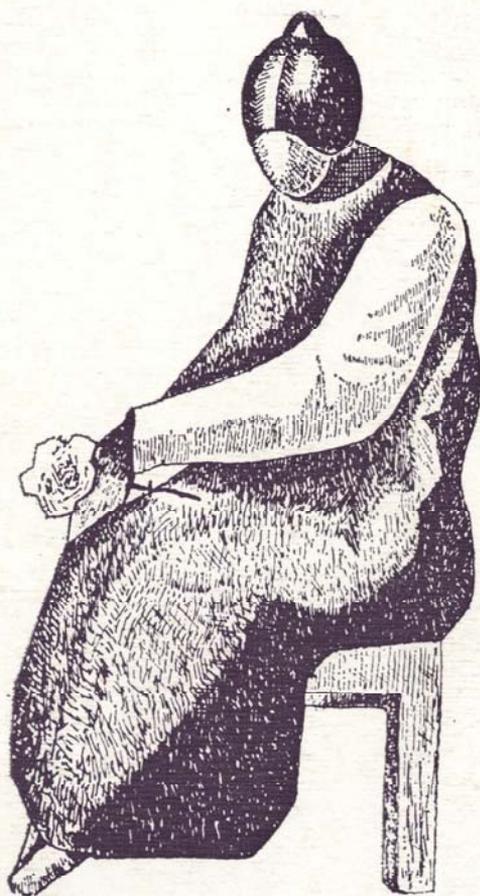


# *fablas*

*revista de poesía y crítica*



abril - octubre 1975

**65**

# *fablas*

*revista de poesía y crítica*

---

Director: ALFREDO HERRERA PIQUÉ

## Redactores

DOMINGO VELÁZQUEZ

LÁZARO SANTANA

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

JUSTO JORGE PADRÓN

Editor-fundador: DOMINGO VELÁZQUEZ

---

F A B L A S — Apartado Postal, 11 — LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (España)

# Introducción a Fernando Pessoa

## 1) Fernando Pessoa : Alvaro de Campos

Dejando a un lado el problema de la génesis de los heterónimos, "dramatis personae" como también les llamó Pessoa, porque es un tema ampliamente debatido, consideraremos en esta breve introducción únicamente su Álvaro de Campos, para cuyas poesías escribió Ricardo Reis (1) un comentario que figura en la obra, desde su primera edición, como nota preliminar, si bien no sea demasiado advertir que al lado de sus peculiaridades perfectamente elaboradas es posible rastrear lo que entre ellos hay en común (2).

Esto no impide a Pessoa de llevar su sublime ficción de la heteronimia hasta límites insospechados y no deben ser, los heterónimos, considerados únicamente a la luz del "corpus" poético respectivo sino también de las notas preliminares y posfacios que recíprocamente se dedicaron, la correspondencia que en su nombre mantuvieron con poetas como Sá-Carneiro o directores de revistas, las reflexiones que el arte, y la poesía en particular, les inspiró, más tarde reunidas en **Páginas de Doutrina Estética** (3), los comunicados que publicaron en la Lisboa de su tiempo, como el de Alvaro de Campos titulado "Aviso por causa da moral" (4), o aún contestando según sus preferencias estéticas a encuestas periodísticas.

Álvaro de Campos es el heterónimo cuya obra refleja de modo más intenso la problemática contemporánea del hombre. Mejor, la problemática del hombre de todos los tiempos, del hombre como ser, si bien arrancando desde las circunstancias presentes y con un estilo literario de vanguardia.

Sus primeros poemas, dos sonetos, están fechados en el año 1913, bien como **Opiário** (5). El último de que se puede establecer una fecha determinada es el que empieza "todas las cartas de amor son...", del 21 de octubre de 1935. El poeta muere el 30 de noviembre de ese mismo año. Se puede pues decir que Álvaro de Campos es, desde que aparece, una constante en la creación poética de Pessoa. Lo mismo se puede decir de Ricardo Reis. Sin embargo Alberto Caeiro es, fundamentalmente, un hecho acaecido entre 1914 y 1919, sin que con esto pretenda yo establecer límites cronológicos definitivos.

Álvaro de Campos es el único heterónimo donde es posible rastrear una línea evolutiva en la que se pueden demarcar con nitidez las tres fases constitutivas. La primera incluye **Opiário** que está dedicado a Mario

Sá-Carneiro y nítidamente influenciado por la poesía de éste. Pessoa le atribuye una fecha errada por motivos que esclareció en un escrito posterior: se trata de establecer una biografía poética de Campos de la que **Opiário** documentaría el período protohistórico, el de A. de Campos "en capullo" (6). Serían, este primer período y el segundo, fases de la vida poética de Campos donde al lado de sus peculiaridades se manifiestan con claridad las influencias sufridas. En **Opiário**, como vimos, de Sá-Carneiro; en poemas como **Ode Triunfal**, **Ode Marítima** y los poemas hasta **Passagem das Horas**, la huella de Whitman, los futuristas franceses y Marinetti está patente. Pese a haber sido publicados más tarde los "Apontamentos para una estética nao-aristotélica", salidos en la revista **Athena** en 1924, son el fundamento teórico de este segundo período.

El tercer período es de inspiración autónoma y en cuanto a su temática, eminentemente existencial.

En efecto la adhesión de Campos a las estéticas de Whitman y Marinetti fue episódica y creo que el verdadero significado de su culto a la máquina y a la sensación, el recurso a un verbalismo eufórico, la prioridad reconocida al **élan vital** sobre la inteligencia, es más el de una seducción pasajera que una adhesión firme. Y si algunos aspectos de esta estética van a estar en lo más significativo de su obra posterior estarán con otro tono, otra intención y otro sentido.

Porque la poesía de Campos, de 1916 a 1935, va a ser una poesía de emoción, pero emoción lúcida, intelectualizada y escéptica, que refleja la condición humana y medita sobre el hombre y su circunstancia, sin arrebatos fraternales o caridades "moscovitas". Por eso abandona la poesía de la euforia mecánica, del culto de la energía, de la "hermandad con las cosas" para ser el poeta que, registrando todo tipo de vivencias y experiencias humanas, no ve sino en todas y cada una el modo en que se manifiestan la dificultad de ser y la alienación, que conducen al tedio y a la inercia; del hombre que piensa hasta el dolor y sin que de todo ello resulte una solución afirmativa.

Esta dificultad de ser impide la unidad ontológica del hombre y en la obra de Pessoa únicamente se debe hablar de unidad psicológica. La unidad ontológica no pasa de una aspiración condenada a no ser posible. Y la conciencia de esto provoca un desarraigo, un "dépaysement", de que, en Campos, parece salvarse tan solo —y porque más allá de las ideas, al nivel de las creencias, como diría Ortega— una tremenda necesidad de expresarse por palabras (7). Palabras sobre la nada, girando alrededor de la nada. De ahí esa sutilísima discursividad de muchos de sus poemas que con frecuencia provocan la sensación de que, desengañado el poeta de poder concluir algo, se complace en la búsqueda y la matiza hasta el manierismo.

En esto reside la principal similitud entre Campos y Pessoa ortónimo aunque sobre éste pese, con valor determinante, la larga tradición poética que le antecede y Campos se caracterice precisamente por su desvinculación ante esa tradición.

El texto poético de Pessoa es un texto discursivo donde los mecanismos de expresión se establecen para corresponder, con exactitud de fórmula matemática, a todo el fluir de la fenomenología humana y natural, tanto patente como en potencia, por lo que en sus textos descollan

las referencias a las motivaciones, intencionalidad o disposición íntima, que son categorías abstractas, y a las que se enlazan las cosas, hechos o situaciones concretas (8). Y como los materiales heterogéneos se vinculan a los motivos literarios, pocos, y éstos al tema, que a su vez se integra en una problemática, los elementos gramaticales coordinadores y subordinadores son también elementos importantes de sus textos, que con frecuencia han de buscar soluciones expresivas más allá de las que en el idioma están ya catalogadas, intentando otras que, por latentes, no dejan de estar contenidas en él. Y esto plantea un problema al traductor...

El problema de establecer equivalencias entre dos idiomas se hace particularmente importante en relación al texto poético. Este usa un sistema lingüístico, pero lo usa de una forma peculiar. En esto reside parte de su poeticidad. Uno de los aspectos en que ésta se manifiesta está en no limitarse a la explotación del sistema como un todo previo y definitivamente construido, que sería una función selectiva-combinatoria, pero, sin traicionar los esquemas o tendencias del idioma en que se integra, proceder también a indagar sobre formas que podrían ser las futuras. Esta prospectiva de la lengua basada en su intuición creadora es la que puede presentarse al traductor como insalvable. He intentado ser fiel a Pessoa sin traicionar el idioma castellano.

## 2) Tabaquería

Este largo poema de Campos es, sin duda, uno de los más significativos de su tercer período, que hemos calificado de autónomo y existencial.

Constituido por 167 versos, es todo él un largo circunloquio, dispuesto en estrofas irregulares en cuanto al número de versos, y caracterizado su verso por una enorme oscilación métrica, varía entre 6 y 23 el número de sílabas, y desprovisto de rima. Sin embargo el poema nunca sugiere una impresión de desorden. Si las libertades métricas pueden dificultar la percepción del ritmo del poema esto no supone que no exista, y se debe, sobre todo, a una habituación poética hecha sobre esquemas donde predomina el isomorfismo estrófico y silábico, derivados éstos, en gran parte, como reminiscencia, de los formalismos de la tradición oral. Cuando el poeta adquirió conciencia de que la poesía es eminentemente poesía escrita ha buscado ritmos más amplios con frecuencia inspirados en formas de expresión tradicionales pero no poéticas. Recuerdo, como ejemplo, textos bíblicos y la oratoria. Por eso si estos nuevos ritmos pueden parecer arrítmicos se debe más que nada a prejuicios auditivos.

**Tabaquería** es un poema con una preocupación constructiva llevada hasta el detalle. Todo está pensado y calculado bien si se considera su estructuración semántica, sobre un hilo conductor de significados convergen los más diversos materiales, pasando por la disposición sintáctica, difícil pero siempre intencionada, hasta la selección de unidades léxicas y el "corpus" fonético.

Prescindiendo de un elemento tan importante como la rima, mantiene un alto grado de eufonía gracias a una sabia dosificación y distribución de fonemas, predominantemente sordos, que de forma muy compleja

pero apropiada se colocan estratégicamente para, vinculados unos a otros, constituirse en una muy apretada red de apoyos fonéticos, de que sería muy instructivo hacer diagramas que, con todo, no caben aquí. Por otro lado, el frecuente recurso de la anáfora y la abundante aliteración obligan, por lo menos de modo subconsciente, a tener siempre presente su carácter rítmico. Este ritmo es largo y lento pero cortado algunas veces, bien por incisos que adquieren autonomía rítmica bien por versos cortos que obligan a un decir rápido o imperativo, o es acelerado por una exclamación contundente. "Cíclicas" interrogantes afines sugieren una indagación matizada y por tanto un regreso puntualizador que le da a este texto un estrecho parentesco con otra práctica literaria oral, la oratoria; esto no es de extrañar tratándose, como en **Tabaquería**, de un poema intencionadamente narrativo y discursivo, en que se verifica un constante regreso del personaje a los pocos motivos que componen el tema, arrancando hacia nuevas variaciones.

Su estructura narrativa y discursiva me parece patente. Es una narración en primera persona, característica, por otra parte, común a la lírica (9).

La narración se desarrolla en dos planos: el mundo objetivo, con un tiempo y un espacio reducidos y totalmente delimitados, y el mundo interior del personaje que es caracterizado por una amplia gama de experiencias y problemas, aunque subordinadas todas a un núcleo, el hombre como unidad psicológica. Este mundo interior presenta un tiempo que no se define como secuencia cronológica sino que a través de mecanismos psíquicos, como la memoria o el sueño y la asociación, se establece una vivencia global presente que reúne los materiales más diversos por distantes que estuvieran en el tiempo o en el espacio. Prevalecen criterios de valor y significación en una "zona" donde tiempo y espacio son ilimitados (10).

El espacio objetivo consiste en un cuarto, lo que de la calle puede ser visto desde la ventana, destacándose la tabaquería, y su tiempo es definido por unos cuantos movimientos del personaje, de la ventana a una silla, y el fumar de un cigarrillo, la aparición, salida y saludo de Estéves y el aparecer del dueño de la tabaquería.

Y el mundo de las experiencias íntimas pese a la duda manifestada por el personaje (11), duda "ideológica", ocupa cuantitativamente y cualitativamente casi todo el poema, le da su tono y su significado. El mundo circundante parece desempeñar tan sólo una función de contrapunto.

Este plano de la narración no consiste únicamente en la presentación de hechos y fenómenos sino que incluye también todo un "sistema" de reflexiones en ellos inspirado y que se constituye como una filosofía de la vida del personaje. Es esta reflexión que da al poema un hondo sentido existencial y contribuye esencialmente para su carácter unitario, pues a ella se subordinan todos los materiales.

La expresión de una realidad tan compleja impone el empleo de un estilo eminentemente analítico que refleje las sutiles vinculaciones entre unos elementos y otros y que, dado su carácter vivencial, no puede supeditarse a un orden estrictamente lógico. Esto justifica el frecuente recurso al hiperbaton. Gradación y oposición son los procedimientos que

establecen lo matizado o dilemático de las situaciones existenciales. Incluso el dialogismo, vocativo con frecuencia, pero en todo caso un dialogismo falso, forjado, es un recurso frecuente que deja en claro la escisión ontológica.

Para concluir este esbozo de análisis de **Tabaquería** referiré que siendo narrativo este poema no es de extrañar que presente un climax, climax éste que, sin embargo, no se encuentra concentrado en una parte del poema. Siendo un registro de la dramática condición del hombre, este climax se hace patente en los momentos de angustiada interrogante o desesperada negación para inmediatamente apaciguarse la intensidad de la vivencia a través del recurso a amargas ironías o la referencia a la circunstancia objetiva. Excepcionalmente, y entre paréntesis, se presenta un anti-climax.

También el hecho de que Pessoa reconociera poca importancia a la uniformidad métrica y que **Tabaquería** sea un poema "de sentido" justifica los numerosos casos de encabalgamiento.

La redacción de **Tabaquería** está fechada el 15 de enero de 1928. El poema fue publicado por primera vez en julio de ese mismo año, en el número 39 de la revista literaria de Coimbra, **Presença**, revista de la llamada segunda generación modernista portuguesa, de la que formaban parte, entre otros, Miguel Torga, José Régio, Adolfo Casais Monteiro y João Gaspar Simões. Régio, Simões y Monteiro, sobre todo, han sido quienes han elevado a Pessoa al rango de guía espiritual de las nuevas generaciones.

En su obra "Algunas notas biográficas sobre Fernando Pessoa", Setúbal 1954, Luis Pedro de Almeida escribe: "En la Rua dos Retroseiros, por la que pasan los tranvías, esquina Rua da Prata, en el rincón enfrente de la oficina... existía entonces, una tabaquería, la "Havanesa dos Retroseiros" que dio nombre al poema". La oficina referida es una de las varias donde trabajó Pessoa como encargado de correspondencia comercial y que según se afirma habría sido el local de composición del poema.

## JOAQUIM MATOS

- (1) Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa. Uno de los tres principales, al lado de A. Campos y Alberto Caeiro.
- (2) Como bien nota J. Prado Coelho en su **Diversidade e Unidade em F. P.**, la autonomía elaborada y coherente, emergente, de los heterónimos no puede ser disuelta en un todo indiferenciado, porque eso sería ignorar realidades patentes. La desvinculación total está también equivocada porque olvida realidades unitarias importantes.
- (3) **Páginas de Doutrina Estética**, selecção, prefácio, introdução e notas de Jorge de Sena, Edit. Inquérito, Lisboa 1946.
- (4) Ed. da Tipografia do Anuário Comercial, Lisboa 1923. Reedición en **Páginas de Doutrina Estética**.
- (5) **Opiário** fue fechado por Pessoa en Marzo de 1913 pero fue escrito, en realidad, en febrero o marzo de 1915 y destinado al núm. 1 de la revista Orfeu. Los motivos de esta antefecha se refieren en esta introducción.
- (6) **Páginas de Doutrina Estética**, pág. 265.
- (7) No es extraño que el poeta haya dicho alguna vez que su patria era la lengua portuguesa.
- (8) Esta inspiración fenomenológica justifica el predominio de sustantivos, destacando en este aspecto en toda la obra de Pessoa justamente los poemas de Campos. Sobre un fondo de 600-700 versos se registra un 34 por 100 de adjetivos en función de sustantivos.
- (9) En un sentido estricto de acción **Tabaquería** es una narración que, con más propiedad, lo es de una inacción. La acción no va más allá de lo que podríamos llamar algunos "tropismos".
- (10) Se ignoran sus fronteras. Esto explica la gran tendencia a expresarlas, por vía metafórica, con los símiles cósmicos de lo infinitamente grande e infinitamente pequeño. La inmensidad se le impone.
- (11) Hoy estoy dividido entre la lealtad que le debo  
A esta Tabacquería al otro lado de la calle, como cosa real  
afuera  
Y la sensación que todo es sueño, como cosa real adentro.