

FERNANDO  
**PESSOA**  
poesía VI

/ LOS POEMAS DE  
ÁLVARO DE CAMPOS 4

EDICIÓN BILINGÜE DE  
JUAN BARJA Y JUANA INAREJOS

PRÓLOGO DE  
JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

ABADA EDITORES



FERNANDO  
**PESSOA**  
poesía VI  
LOS POEMAS DE  
ÁLVARO DE CAMPOS 4



## OBRAS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

TÍTULO ORIGINAL: Fernando Pessoa [Álvaro de Campos]:  
• *Poesía*

© JUANA INAREJOS Y JUAN BARJA, 2014  
*de la traducción*

© JUAN BARJA, 2014, *de las notas*

© JOSÉ MANUEL CUESTA ABADA, 2014, *del prólogo*

© ABADA EDITORES, S.L., 2014  
*de la presente edición*  
Calle del Gobernador, 18  
28014 Madrid  
Tel.: 91 429 6882 / fax: 91 429 7507  
[www.abadaeditores.com](http://www.abadaeditores.com)

cubierta ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-15289-13-5 [obra completa]

ISBN 978-84-15289-91-3 [vol. VI]

IBIC DCF

depósito legal M-465-2014

preimpresión DALUBERT ALLÉ

impresión GRÁFICAS VARONA, S.A.

FERNANDO  
**PESSOA**  
poesía VI

LOS POEMAS DE  
ÁLVARO DE CAMPOS 4

EDICIÓN BILINGÜE DE  
JUAN BARJA Y JUANA INAREJOS

PRÓLOGO DE  
JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

NOTAS DE  
JUAN BARJA





## EXCESOS DE CONCIENCIA

### Fernando Pessoa y el triunfo del yo

José Manuel Cuesta Abad

«Que no haya dioses es también un dios», reza un aforismo de Fernando Pessoa. Muertos los dioses antiguos, el poeta moderno no deja de invocarlos convertidos en reliquias de una destrucción de la que él mismo es cómplice y víctima propiciatoria. Los dioses paganos aún pueden regresar con sus múltiples rostros, pero sólo como motivo de nostalgia anticuaria o como materia arquetípica mil veces repetida, cuyo poder de fascinación pone en evidencia quizá los estrechos límites de una imaginación venida a menos, quizá la indigencia de un arte que ha de recurrir una y otra vez a lo más antiguo para tramar sus invenciones. Extraña idea, sin embargo, la de un *no haber* o un vacío que continúa siendo presencia deificada, como si sólo la pérdida y la ausencia pudieran elevarse a objeto de culto. «La falta de Dios ayuda» (*Gottes Fehl hilft*), decía Hölderlin en el verso final de «Vocación de poeta». Si la ausencia de dioses es también un dios, tal vez sea porque el yo del poeta se ha transformado en un ídolo plural suplantando la apariencia proteica que aquellos ostentaban. La voz poética se adentra así en el dominio del mito, donde la palabra, la fábula, la ficción dictan la ley suprema según la cual no hay ley alguna que garantice la separación de lo real y lo irreal, ni suelo firme que pueda asegurar la identidad del *yo pienso* o la personalidad estable del *yo hablo*.

Cierto que la convicción enunciada en el aforismo de Pessoa participa de la experiencia deicida de una época marcada por el pensamiento de Nietzsche. Que a la muerte de Dios ha seguido el desastre interminable del yo es un lugar

común que resuena en otro epigrama pessoano: «Dios no tiene unidad./¿Cómo voy a tenerla yo?» La muerte de Dios condena al yo, no a la extinción, sino a la pérdida de la identidad, y con ella a la simulación espectral de apariencias múltiples y fortuitas. Como ha señalado Pierre Klossowski, la muerte nietzscheana del dios único no supone que la divinidad cese en tanto que explicitación de la existencia, sino que «el garante absoluto de la identidad del yo responsable desaparece del horizonte de la conciencia», siendo así que el yo se confunde con esa desaparición<sup>1</sup>. No habiendo ya ningún principio incondicional que sustente la identidad del individuo, el yo deviene en una incógnita no despejable cuya existencia sólo alcanza a manifestarse, atomizada, en las formas de la simulación. *Ego absconditus*: «Voz que en sí se esconde», advierte muy pronto un verso del portugués. El yo tiene la consistencia de un espejismo, sólo aparece retrayéndose—como insiste Pessoa— en la potencia negativa de su propio desconocer, desrecordar, desaprender, despersonalizar cuantas falsas investiduras va azarosamente fingiendo. Esta disposición al simulacro personal está larvada en el impulso reflexivo del sujeto. Existe un criterio —el más elemental, el menos falible— para saber si uno ha comenzado a figurarse otro: la conciencia de sí. Tan pronto como alguien repara en qué siente, y cómo, o en qué piensa o aventura cuál es su carácter y cuáles sus pasiones empieza el espectáculo. Tener conciencia de sí es entrar en el mundo como representación, desdoblarse en espectador fantasmal del actor que de repente uno descubre ser. «No se es nunca allí donde se es, sino siempre allí donde no se es más que el actor de ese otro que se es», observa Klossowski en una glosa al parágrafo 361 de *La Gaya Ciencia*, donde Nietzsche aborda brevemente «el problema del actor» en estos términos:

I P. Klossowski, «Nietzsche, le polythéisme et la parodie», *Un si funeste désir*, París, Gallimard, 1963.

«La falsedad con buena conciencia: el placer de la simulación que explota como una poderosa fuerza arrasando el llamado carácter, sumergiéndolo a veces hasta apagarlo; el íntimo deseo de hacer un papel, ponerse una careta, tomar una apariencia; un excedente de facultades de adaptación de toda clase que no pueden ya satisfacerse poniéndose al servicio de la necesidad más estricta e inmediata; ¿acaso no pertenece todo esto solamente al actor?»

El actor nietzscheano no representa una simple imagen de aquel que se entrega al «placer de la simulación» sin escrúpulo moral alguno. El problema del actor concierne, de una parte, a la formación tardía de un instinto dominante que hace del yo un maestro invencible en el arte de jugar al escondite y, de otra, a la concepción del genio artístico como la más alta creación de ese instinto que engendró al cómico y a sus diversas subespecies (el bufón, el charlatán, el loco, el clown...). El artista es entonces el genio simulador por excelencia. Pero no habría ninguna tramoya en la que se oculte un demiurgo para mover los hilos de sus títeres, ningún sí mismo que sea causa eficiente de los simulacros, ningún sujeto que orqueste la farsa más allá de la escena. El yo —como en otro tiempo Dios— es solamente una superstición de la gramática, denuncia Nietzsche. Puesto que pensar o querer se interpretan como acciones, y dado que toda acción solicita o presupone un agente, el sujeto sería factor, origen, causa de predicados como «pienso» o «quiero». Pero la verdad es otra: un pensamiento o un deseo vienen cuando ellos quieren, y aun sin querer, gratuita, aleatoria, inexplicablemente. El sujeto es la sombra ilusoria de un juego de espejos al vacío: «*L'effet c'est moi*», y cada cuerpo constituye, en efecto, «una estructura social de muchas almas» (cf. *Más allá del bien y del mal*, §§ 17-19).

Admitamos que en todas estas fórmulas cabe reconocer una experiencia muy cercana a la que Pessoa consigna incansablemente en sus textos. No es que la influencia de Nietzsche explique del todo la gestualidad ateológica que prodiga

con tenacidad obsesiva la obra del escritor portugués. Hay un ateísmo de poetas: en parte nacido de la propia tarea creadora, en parte construido con los materiales de derribo de toda una época. En Hölderlin, Leopardi y Nerval, en Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, en Rilke y Benn, en César Vallejo, la *lírica del ateísmo* se dice ciertamente de muchas maneras. Pero en todas ellas, aun siendo contradictorias, se adivina una misma condición que afecta de raíz a la posibilidad del sujeto poético «moderno»<sup>2</sup>. Recordemos «Le Christ aux oliviers», el poema de *Les Chimères* que Nerval encabeza con una cita de Jean Paul («*Dieu est mort, le ciel est vide...*»), el gran precursor romántico del nihilismo. El poema presenta a un Cristo que alza al cielo los brazos, «*comme font les poètes*», se vuelve hacia quienes, dormidos como bestias, no pueden o no quieren escucharlo, y grita: «*Non, Dieu n'existe pas*». La equiparación inicial entre Cristo y los poetas queda reforzada por la duplicidad del anclaje enunciativo del poema, en el que la voz narrativa del sujeto lírico tiende a fundirse ambigüamente con la voz dramatizada del

- 2 «*El yo*—escribe Gottfried Benn— *es un estado de ánimo tardío de la naturaleza*». Es sintomático que Benn, uno de los poetas de su tiempo que más reflexiones dedica al problema del yo lírico, explique la formación del subjetivismo moderno en relación con una especie de historia natural de las religiones inspirada en ideas nietzscheanas: «La transformación de la imagen del mundo a partir de la interpretación totalmente pluralista del animismo; el mundo escindido en incontables existencias singulares y objetivas, entre las cuales el yo —una existencia singular como cualquier otra— no ocupa ninguna posición privilegiada; pasando por el politeísmo, con su separación cada vez más nítida entre deidades y espíritus; a la actividad plural, imprevisible y caprichosa de los espíritus se opone el dominio de los dioses, regido por leyes, hasta llegar a la idea de unidad propia del monoteísmo: el mundo regido por una voluntad, por una ley, animado por un principio vital. Todo este cambio discurre paralelamente al desarrollo de un sentimiento vital en el ser humano, mientras el yo va formando en su interior el pensamiento del subjetivismo, a saber: que la totalidad del mundo exterior le viene dada como una vivencia interior», G. Benn, *El Yo moderno*; Valencia, Pretextos, 1999, trad. de E. Ocaña, p. 36.

hombre-dios: «*Le dieu manque à l'autel, où je suis la victime...*». Este yo —el del Cristo, el del poeta— delata en Nerval su ascendencia entre fáustica y pascaliana, dice haber recorrido los mundos, donde sólo ha encontrado territorios desiertos, océanos encrespados por confusos torbellinos, un vago aliento que agita las esferas errantes, pero ningún espíritu que exista en toda esa inmensidad. «*O mon père, est-ce toi que je sens en moi-même?*», se pregunta la voz dual que habla de y por el personaje de Cristo. En una carta a Victor Loubens confiesa Nerval que al componer el poema él mismo se creía Dios: «*je me croyais Dieu moi-même*». El poeta se imagina víctima en el altar donde falta el dios, cree incluso ser él mismo ese dios del que niega la existencia. ¿Cómo no ver, sublimada en esta negación de lo absoluto, una tentativa hiperbólica de cuestionar radicalmente la propia identidad?

La desidentificación del yo es desde los románticos un teorema poético. Frente al *egotistical sublime* de Wordsworth, que pretendía colmar de intención autorial el poema, Keats afirma en una conocida carta a R. Woodhouse de 1818: «*A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity —he is continually informing and filling some other Body*». Es más: la re-negación de la identidad (subjética, enunciativa, discursiva) constituye el *sujeto* del poema lírico, que en cada caso ha de dar respuesta, ya que no solución, al carácter problemático de un yo cuyo ser no consiste sino en su devenir figuración poética. La identidad subjética que el poeta moderno sacrifica *in effigie dei* jamás escribirá un poema. Porque la escritura poética es el espacio donde la negación del yo único precede o acompaña necesariamente a la búsqueda incesante de un sujeto aún increado, siempre multiforme, donde la renuncia al sí-mismo coincide con la irrupción de un yo plural que está por venir a cada poema de un modo singular e impredecible.

# I

En Pessoa la negación de la identidad se expresa en una acción soberana y al mismo tiempo ascética. Es sabido que la palabra *abdicación*, una de las predilectas del poeta, aparece con diversos matices a lo largo de su obra, tanto en los escritos llamados *ortónimos* como en los *heterónimos*, en los poemas como en la prosa ensayística y confesional. El acto de abdicar, asociado en el imaginario monarcófilo de Pessoa a la grandeza del rey que depone su poder por decisión propia, no sólo simboliza la virtud de la abnegación, el desasimiento o la desposesión de sí, sino también el heroísmo paradójico de quien sólo triunfa en la derrota o de aquel que, como el poeta, sólo puede esperar la victoria del fracaso. En «*Abdição*», un soneto *ortónimo* que data de 1913, aparecen ya las imágenes regias de la acción que el poeta reclama para sí:

Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços  
E chama-me teu filho.

Eu sou um rei  
Que voluntariamente abandonei  
O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,  
em mãos viris e calmas entreguei;  
E meu ceptro e coroa —eu os deixei  
Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil,  
Minhas esporas, de um tinir tão fútil,  
Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a realeza, corpo e alma,  
E regressei à noite antiga e calma  
Como a paisagem ao morrer do dia<sup>3</sup>.

3 «*Oh noche eterna, tómame en tus brazos/ y llámame hijo tuyo./ Soy un rey/ que volun-*



El escenario palaciego, con sus antecámaras y escalinatas, los atributos del poder que el rey entrega o abandona destrozados emblematizan una acción ritual enmarcada por la invocación inicial a la «noche eterna» y por la comparación final del regreso a la «noche antigua» con la desaparición del paisaje en la oscuridad del ocaso. La abdicación es voluntaria y, por tanto, un acto de libertad. Pero la noche órfica a la que retorna el rey, desnudo de realeza, como deseando volver al seno antenatal, es obviamente el no-lugar de la muerte. Una de las sinopsis que Pessoa redactó con vistas a la composición de *Primeiro Fausto* evidencia el significado mortal de la abdicación. Los actos cuarto y quinto debían desarrollar estos motivos: «*Querer sentir a vida-abdicar da individualidade na Vida*» y «*Cansaço final— abdicacão da individualidade na Morte*». En otro poema muy posterior, «*Na sombra do Monte Abiegnio*» (1932), el motivo de la abdicación trasluce un sentido ascético vinculado a las doctrinas ocultistas de los Rosacruz. *Abiegnus mons* era en éstos la montaña de la sabiduría a la que sólo podía ascender quien hubiera superado una iniciación purificadora. Como en la tradición mística y legendario-caballeresca, como siniestramente en Kafka, un Castillo inaccesible se alza en la cima del Monte que evoca el poema de Pessoa. El yo poético dice haber renunciado a cuanto fuera amor y vida: «*À sombra do monte Abiegnio/ Repousei porque abdiquei.// Tal vez um dia, mais forte/ Da força ou da abdicacão,/ Tentarei o alto caminho/ Por onde ao Castelo vão*»<sup>4</sup>. Otra expresión ascética

*tariamente abandoné / mi trono de sueños y cansancios. // Mi espada, pesada en brazos laxos, / a manos viriles y calmas entregué, / y mi cetro y mi corona los dejé / hechos en la antecámara pedazos. // Mi cota de malla, tan inútil, // mis espuelas, de tintinear tan fútil, / abandoné en la fría escalinata. // Desnudos de realeza cuerpo y alma, / a la noche antigua y calma regresé / como el paisaje cuando muere el día*». Con algunas variaciones, he seguido en este caso la traducción de José A. Llardent, F. Pessoa, *Poesía*, Madrid, Alianza Tres, 1982, p. 52.

- 4 Sobre el decorado ocultista de este poema y su relación con otro de Yeats («*Images*», ca. 1925) donde aparece el Monte Abiegnio puede consultarse el artículo de Sol Biderman, «*Mount Abiegnos and Masks. A Study of Occult Imagery in W. B. Yeats and F. Pessoa*», *Luzo-Brazilian Review*, vol. 5, n° 1, 1968, pp. 59-74.

de la abdicación, emuladora de la moral estoica, es la que se repite en dos odas de Ricardo Reis: «Abdica/ e sê rei de ti próprio». En el *Libro del desasosiego* Bernardo Soares reflexiona a menudo sobre el acto de abdicar, y alude visiblemente al soneto «Abdicação» en un fragmento donde define la lectura como una modalidad de autorrenuncia y dispersión subjetiva: «Leo como quien abdica. Y, como la corona y el manto regios nunca son tan grandes como cuando el Rey que parte los deja en el suelo, depongo sobre los mosaicos de las antecámaras todos mis trofeos del tedio y del sueño, y subo por la escalinata con la nobleza única de la mirada». En otro pasaje del *Libro* la abdicación constituye el requisito para lograr la felicidad del campesino, del lector de ficción o del asceta:

«Feliz, en fin, aquel que abdica de todo, y a quien, porque abdicó, nada le puede ser quitado ni disminuido. El campesino, el lector de novelas, el puro asceta —estos tres son los felices de la vida, porque son estos tres los que abdicen de la personalidad: uno porque vive del instinto, que es impersonal, otro porque vive de la imaginación, que es olvido, el tercero porque no vive y, no habiendo muerto, duerme»<sup>5</sup>.

Estas líneas hacen de la abdicación una metáfora existencial de la despersonalización. En su significación primera (fijada en el lema romano *abdicare imperium*), el acto jurídico de abdicar sólo puede ejecutarlo quien decide libremente renunciar a sus títulos y ceder la potestad de que está investido —huelga decir que el ejemplo máximo de tal acción corresponde al rey que desiste del ejercicio del poder soberano. En la particular mitología de Pessoa la abdicación regia es el símbolo de la renuncia a la personalidad (a *pessoa*, luego a sí mismo) en tanto que identidad única, carácter *monárquico*

5 F. Pessoa, *Libro do desassossego* (de Vicente Guedes-Bernardo Soares), ed. de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2008, pp. 397 y 441.

de un yo definido por sus atributos distintivos y permanentes. Eduardo Lourenço considera que el tema de la abdicación «viene siempre rodeado de las más transparentes connotaciones de la impotencia erótica»<sup>6</sup>. Puede ser. Siempre y cuando advirtamos que el ego es el falo de la conciencia —su «cetro» y su «espada». Pessoa padeció más bien la exacerbación de esta conciencia fálica, al fin y al cabo demasiado cartesiana, de cuya castración simbólica parecía depender el logro de la inspiración poética. En cualquier caso, la abdicación requiere siempre libertad y negatividad (o autolimitación). Es como el suicidio libre, serena e irrevocablemente decidido por el Barón de Teive: el acto último por el que el yo confirma su soberanía suprimiéndola. No es casual que en este heterónimo de Pessoa encontremos de nuevo el término: «De repente se apoderó de mí un deseo de intensa abdicación, de clausura firme y última, una repugnancia por haber tenido tantos deseos, tantas esperanzas, con tanta facilidad externa para realizarlos, y tanta imposibilidad íntima para poder quererlo. Data de ese momento suave y triste el principio de mi suicidio»<sup>7</sup>. Ahora bien, ¿cómo entender poéticamente este poder soberano de un yo que se desposee a voluntad de su dominio sobre sí? Imaginada como un acto despersonalizador, la abdicación de Pessoa encierra cierta mistificación. Para el poeta la negación de la identidad no es algo que pueda realizar soberanamente un yo situado al mismo tiempo *dentro* y *fuera* de la acción que ejecuta. Esa negación depende de la necesidad de «alienación» que impone la escritura poética, y no de la voluntad o la libre intención de un sujeto. Abdicar de la personalidad es en Pessoa, no la causa que da lugar a la despersonalización poética, sino el efecto de una experiencia inseparable de la escritura.

6 E. Lourenço, *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del 'drama en gente'*, Valencia, Pre-Textos, 2006, trad. de A. Márquez, p. 137.

7 F. Pessoa, *La educación del estoico*, Barcelona, El Acantilado, 2005, trad. de R. Vilagrassa, p. 16.

«No sé quien soy», «No soy nada», «No es mío lo que escribo»... Ningún otro poeta moderno ha tematizado el momento *abdicator* del yo lírico con la misma compulsión repetitiva que Pessoa. La insistencia es tan enfática, se propaga de unos textos a otros con tal obstinación, que amenaza con llevar la poesía al callejón sin salida de la manera formularia, el conceptismo egocéntrico, el histrionismo autoelegíaco. La obra de Pessoa se despliega en conjunto como una escritura egopoética que conjura esa recaída del sujeto lírico o confesional en la mera re-negación de la identidad. Dado que de ésta sólo puede resultar la multiplicación fictiva del yo, el poeta trata de superar ese momento puramente negativo mediante dos posiciones «autocríticas»: la poética del fingimiento y la ideación heteronímica. Ni que decir tiene que estas dos dimensiones constructivas cifran la *explicación central* del artista que Pessoa defiende, no sin alguna estrategia de distracción, en una carta a João Gaspar Simões (II-12-1931):

«la función del crítico debe concentrarse en tres puntos: (1) estudiar al artista exclusivamente como artista, y no hacer entrar en el estudio más del hombre que lo que sea rigurosamente preciso para explicar al artista; (2) buscar lo que podríamos llamar la *explicación central* del artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico-elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) comprendiendo la esencial inexplicabilidad del alma humana, rodear estos estudios de una leve aura poética de desentendimiento.

[...] El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; tengo continuamente, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Vuelo como otro —eso es todo. Desde el punto de vista humano —que al crítico no le concierne tocar, pues de nada le sirve— soy un histeroneurasténico con predominio del elemento histérico en la emoción y del elemento neurasténico en la inteligencia y la voluntad (minuciosidad de una, tibieza de la otra). En cuanto el crítico fije, por tanto, que soy esencialmente un poeta dramático, tendrá la llave de mi per-

sonalidad [...]. Provisto de esta llave, puede abrir lentamente todas las cerraduras de mi expresión. Sabe que, como poeta, siento; que, como poeta dramático, siento distanciándome de mí; que como dramático (sin poeta) transformo automáticamente lo que siento en una expresión ajena a lo que sentí, construyendo en la emoción una persona inexistente que la sienta verdaderamente y por eso sienta, derivadas, otras emociones que yo, puramente yo, me olvidé de sentir».

Nada que objetar al método crítico que establece Pessoa. Si no fuera porque él mismo propicia en su correspondencia una interpretación de sus ficciones autoriales en clave biográfico-psicológica (carta a A. Côrtes-Rodrigues, 19-I-1915), llega a hablar de «*a origem orgânica do meu heteronimismo*» (carta a A. Casais Monteiro, 13-I-1935) e insiste en aplicarse una autoexégesis psiquiátrica de corte freudiano que remonta la causa personal de sus desdoblamientos literarios al fondo histeroneurasténico del carácter. La anomalía mental viene a dar razón última de la rareza de la obra. El lenguaje clínico al que tan frecuentemente recurre Pessoa —apelando a la disociación psíquica, lo delirante, lo patológico para justificar sus famosas máscaras— no sólo reduce la singularidad de la obra a unas cuantos rasgos personales, sino que además provee de sentido a la despersonalización saturándola de contenidos existenciales. De ahí la contradicción, no exenta de ironía pessoana, a que ha sido proclive buena parte de la crítica: la relevancia concedida a conceptos como despersonalización e impersonalidad va a dar casi siempre al examen de la «extravagante» personalidad del escritor, y hace de su obra un pretexto para toda suerte de tentativas biográficas y psicológicas.

Pessoa prescribe a la crítica una explicación central del artista en términos poetológicos. Esta explicación, tal como parece entenderla, constituye una mezcla de conceptos clásicos e ideas románticas. Clásica es la distinción genérica de los tipos de poeta (lírico, dramático y sus combinaciones) desde una perspectiva que subraya las formas de enunciación;

romántica, en cambio, es la definición de dichos tipos como modalidades de expresión subjetiva basadas en la figuración de estados emocionales y temples sentimentales. Pessoa vuelve a exponer su clasificación de los tipos de poeta en dos fragmentos teóricos donde emplea una especie de criterio psicodinámico con el fin de distinguir grados de «temperamento lírico» (*Stimmung*, *mood* en las poéticas románticas). El primer grado de la poesía lírica es el del poeta de temperamento intenso y emotivo, que tiende a ser en general «vulgar» y «monocorde», dado que sus poemas giran en torno a un número limitado de emociones (amor, *saudade*, tristeza). El segundo es el del poeta que, por ser más intelectual e imaginativo que el primero, es capaz de vencer la rígida unidad de su temperamento y escribir con destreza e intensidad poemas de tonos y asuntos muy diversos. El tercer grado de la lírica corresponde al poeta aún más intelectual que comienza a despersonalizarse: «a sentir, não ja porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende». Caso ejemplar de esta clase es el monólogo dramático cultivado por R. Browning y los poetas victorianos. El cuarto y último grado es el del poeta cuya índole, intelectual e imaginativa por demás, le permite alcanzar la plena despersonalización: «Não sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente». El poeta dramático, del que son exponentes Shakespeare y —cabe suponer— el propio Pessoa, no siente los sentimientos, pero los vive como pensados e imaginados, de manera que tiende a crear para él una *pessoa fictícia* que los sienta sinceramente<sup>8</sup>.

Cuando Pessoa se identifica con la ambigua figura del poeta dramático está en el fondo escamoteando la explicación central de su obra<sup>9</sup>. Desde «Porphyria's Lover» de

8 Vid. F. Pessoa, *Teoria da heteronímia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, pp. 266-270, ed. de F. Cabral Martins y R. Zenith.

9 Georg R. Lind ha hecho notar atinadamente que esta autointerpretación favorece la tergiversación: «A teoria do poeta dramático por meio da qual o pequeno mundo dos heterónimos é relacionado



Browning hasta «The Love Song of J. Alfred Prufrock» de Eliot —por mencionar dos casos ilustres— el *dramatic monologue* responde deliberadamente a una tendencia implícita en toda la tradición lírica: la ficcionalización de la voz poética. Que esta licencia multipersonificadora sea más explícita y frecuente en la poesía moderna se debe no a una dramatización consumada del lirismo, sino a una calculada exhibición del polimorfismo ficticio del yo lírico. El poema dramático es una manifestación potenciada de subjetivismo mimético: hace finta de atacar la forma lírica sin llegar a destruirla (pues se trata por lo general de objetivar un sujeto «inefable» a través de una alegoresis personal). Sucede algo parecido con la obra de Strindberg, cuya dramaturgia subjetiva (*Ich-Dramatik*) invierte en cierto modo el procedimiento del poema dramático. Peter Szondi ha señalado que la deformación de la construcción dramática tradicional en la dramaturgia subjetivista se debe al hecho de que ésta pretende dramatizar la vida anímica del propio yo en lo que tiene de esencialmente oculta. El drama sólo puede satisfacer este propósito concentrándose en un personaje principal que o desdibuja los perfiles de las demás figuras o se desdobra en ellas como si fueran una comparsa de fantasmas íntimos. En los dramas trágicos de Shakespeare ya se detecta —como advirtiera Hegel— una fuerte inclinación al subjetivismo anti-dramático. «Antidramático» en la medida en que la interioridad demasiado *interesante* del personaje y la sobreabun-

com o cosmo das figuras do teatro de Shakespeare, de forma a que o poeta possa tornar válidas as suas aspirações à mais elevada categoria dentro da hierarquia dos poetas, è um mal-entendido de Pessoa exclusivamente lírico», G. R. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 344. Un juicio semejante es el de Octavio Paz: «la relación de Pessoa con sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes poetas, sino un creador de obras de poetas. La diferencia es capital», O. Paz, «El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)», en *Cuadriño*, Barcelona, Seix Barral, 1991 (1ª ed. 1965), p. 101.

dancia de soliloquios pueden debilitar la objetividad de la acción y el perspectivismo dialogal. En el *Stationendrama* de Strindberg el conflicto interpersonal se contrae a la esfera expresiva de un yo único, el curso de la acción se quiebra en escenas desligadas y estáticas, el diálogo decae en contrapunto espectral de una sola voz y, en consecuencia, el monólogo pierde la función excepcional que tenía en el drama. Por eso puede decir Szondi que en la trilogía *Camino de Damasco* los distintos personajes no son más que emanación del yo del Desconocido, hasta el punto de que la obra entera queda reabsorbida en la subjetividad del protagonista. En palabras de este personaje de Strindberg: «No es la muerte lo que temo, sino la soledad, porque en la soledad siempre se encuentra algo. No sé si es algo diferente o es a mí mismo a quien percibo, pero en la soledad nunca se está solo. El aire se hace más denso, germina y empiezan a crecer seres que son invisibles, pero que se sienten y tienen vida propia»<sup>10</sup>.

En Pessoa la escritura también pone en escena esa soledad donde irrumpen seres invisibles que cobran vida propia. «Ser poeta não é uma ambição minha/É a minha maneira de estar sozinho» («Ser poeta no es ambición mía./Sólo es mi manera de estar solo»), declara Alberto Caeiro en el poema inicial de *El guardador de rebaños*. ¿En qué sentido son «dramáticos» los poemas de Caeiro, de Reis y de Campos? El único modo de determinar si estamos o no ante un poema dramático es constatar la ostensión del fingimiento enunciativo. En ausencia de toda indicación de la diferencia entre un yo autorial y un yo poemático, o bien resulta indecible la ambigüedad (real/irreal) del sujeto poético o bien, según la tesis de Käte Hamburger, el yo lírico aparece siempre como origen de una enunciación real: «sólo tenemos derecho a hablar de un yo lírico fingido cuando el autor lo da a conocer como tal. Su condición de fingido alcanza la máxima claridad en el poema dramático (*Rollengedicht*) expresa y unívoca-

10 Cit. en P. Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994, trad. de J. Orduña, p. 52.

mente caracterizado como tal, y disminuye en razón directa de la claridad con que se sepa que se trata de papeles dramatizados»<sup>II</sup>. La idea pessoana de poeta dramático apunta, no a las convenciones de un género lírico, sino a la postulación radical de una poética del fingimiento cuyas constantes son bien conocidas: simulación de figuras autoriales a las que se asigna la creación de diferentes obras; delación de la personalidad fingida de la voz poética mediante simulacros suirreferenciales e intertextuales; transgresión del lirismo por efecto de la tematización autoirónica del yo. Todos estos artificios dan forma a un problema más esencial: el problema del poeta-comediante. En efecto, son muchas las coincidencias entre la concepción pessoana del *poeta fingidor* y las ideas de Diderot en su *Paradoxe sur le comédien*. Tratemos de resumirlas en tres posiciones:

En primer lugar, la perfecta insensibilidad del comediante. Contra una larga tradición de poética empática, fundada en la catarsis aristotélica y en el precepto horaciano del patetismo contagioso («*si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*»; *Ad Pisones*, vv. 102-3), Diderot sostiene que el hombre de genio puede mover y excitar la sensibilidad ajena justo en virtud de su naturaleza insensible. «Les grands poètes, les grands

- II K. Hamburger, *La lógica de la literatura* [*Logik der Dichtung*], Madrid, Visor, 1995, trad. de J.L. Arántegui, p. 207. La segunda voz de la poesía de que habla T. S. Eliot en «*The Three Voices of Poetry*» (1953) es la del poeta que se camufla en un personaje para dirigirse a una audiencia, y requiere «que seamos conscientes de que el imitador y el imitado son personas distintas». Eliot piensa que en estos casos —que vienen a coincidir con el monólogo dramático— la imitación de un personaje está condicionada por el fin pragmático del texto: «El mero hecho de asumir un papel, de hablar a través de una máscara implica la presencia de un público: ¿por qué iba uno a ponerse un disfraz y una máscara para hablar consigo mismo?». El argumento es más que discutible. Digamos tan sólo que el interrogante eliotiano carece de sentido aplicado a la poesía lírica (incluida la suya): el yo lírico sólo puede hablar consigo mismo o con otros poniéndose distintas máscaras verbales e imaginarias que no encubren rostro idéntico alguno.

acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'il soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les être les moins sensibles»<sup>12</sup>. El poeta-comediante nada tiene de sentimental. Sensaciones y emociones son en él productos de la observación, el estudio, el cálculo. Una imaginación y una inteligencia fuera de lo común son sus únicas cualidades. Se vale de la primera para experimentar sentimientos que no tiene y representarse cualquier tesitura anímica; utiliza la segunda para analizar y comprender asépticamente las pasiones y los caracteres de los otros. No es su corazón —advierte Diderot—, es su cabeza la que lo hace todo. Intelectualismo e hiperestesia imaginativa son también rasgos prominentes del poeta fingidor de Pessoa. «O que em mim sente 'stá pensando», dice un verso del poema a la segadora («Ela canta, pobre ceifeira»); «Eu simplesmente sinto/con a imaginação/ não uso o coração», leemos en otro poema ortónimo («Isto»). Analizar minuciosamente las sensaciones de placer y dolor, crear otro yo que aparente sentir y sufrir por uno mismo, hacer pasar el sentimiento por la inteligencia pura hasta que adquiriera forma literaria son algunas de las recetas que proporciona la «Educación sentimental» de Pessoa-Soares (*Libro del desasosiego*, ed. cit., pp. 131-135).

En segundo lugar, la carencia de identidad personal. El gran actor, nota Diderot, es todo y es nada o, para ser más exactos, «*est-ce parce qu'il est rien qu'il est tout par excellence*». Sólo quien puede olvidarse y distraerse de sí es capaz de simularse otro, fijar su atención en «fantasmas que le sirven de modelo» y parasitar genialmente múltiples apariencias ficticias. El yo del poeta-comediante puede apropiarse cualquier simulacro de personalidad precisamente en razón de su

12 D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2000, ed. de S. Chaouche, p. 53. Una brillante lectura de la paradoja del comediante diderotiano en clave filosófico-moral es la de Antonio Valdecantos, *La clac y el apuntador. Materiales sobre la verdad, la justicia y el tiempo*, Madrid, Abada, 2011, pp. 39 y ss.

capacidad de auto-des-apropiación. Diderot enuncia, como ha visto Lacoue-Labarthe, una *ley de impropiedad* del artista que es a un tiempo el principio mimetológico de la creación poética<sup>13</sup>. Las re-negaciones de Pessoa, con su abdicación despersonalizadora y su delectación en el fracaso, no trazan sino la figura del poeta fingidor como sujeto sin atributos. De esta impropiedad depende la posibilidad de poetizar un yo plural por medio de tácticas imitativas: «Yo mismo no sé si este yo que os expongo, en estas páginas tortuosas, realmente existe o no es más que un concepto estético y falso que me hice de mí mismo. Sí, es así. Me vivo estéticamente en otro. He esculpido mi vida como una estatua de materia ajena a mi ser. A veces no me reconozco, tan exterior a mí mismo me he puesto, y tan de modo puramente artístico he empleado mi conciencia de mí mismo» («Estética del artificio»). Antes que un ateo del yo, hay en Pessoa una especie de agnóstico subjetivo para el que es imposible conocer el fondo del propio ser, imposible comunicar lo singular de la personalidad, imposible expresar quién es verdaderamente uno. «*We are ever unapparent*», sentencia un verso del primero de los 35 *Sonnets*, y la misma idea repite el heterónimo António Mora en este fragmento: «Cada uno de nosotros tiene, a solas consigo en su silencio de ser un ser, una personalidad inefable, que ninguna palabra puede manifestar, ningún gesto interpretar [...]. Por esa personalidad extrasocial, incluso extrahumana, cada cual es un eterno aislado, crucificado eternamente en su propio no ser los otros»<sup>14</sup>.

En tercer lugar, la inversión especular del actor en espectador y viceversa. En Diderot la vieja metáfora del teatro del mundo ha de entenderse en su estricto sentido literal. La vida humana es en realidad un enorme teatro donde unos

13 Ph. Lacoue-Labarthe, «Le paradoxe et la mimésis», en *L'imitation des modernes*, París, Galilée, 1986, pp. 15 y ss.

14 F. Pessoa, *El regreso de los dioses*, Barcelona, El Acantilado, 2006, ed. de A. Crespo, p. 88.

son actores y otros espectadores. Ahora bien, la figura del comediante genial pone al descubierto la paradoja de una inversión de papeles que pasa de costumbre inadvertida: «Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages». El hombre sensible, aquel que cree vivir emociones espontáneas y sentir pasiones auténticas, actúa como un comediante alienado e inconsciente, mientras que tras el genio insensible —actor o poeta— se esconde siempre un espectador distante y perspicaz de la comedia que los demás interpretan sin saberlo. En el *Libro del desasosiego* abundan las reflexiones sobre la teatralidad del mundo y la comedia del yo: «Espectador irónico de mí mismo, nunca sin embargo me desanimé de asistir a la vida». Para Pessoa-Soares la perfecta figuración de la vida jamás es tan verdadera como en los espectáculos teatrales y circenses. «El mundo exterior existe como un actor en un palco: está allí pero es otra cosa», se lee en otro momento. La poética del fingimiento traduce las imágenes del actor y el espectador en las del escritor y el lector. Pessoa confiesa una y otra vez escribir para leerse en los personajes de sus obras. «Me he vuelto una figura de libro, una vida leída. Lo que siento es (sin que yo quiera) sentido para escribir que se ha sentido. Lo que pienso pasa rápido a las palabras, mezclado con imágenes que lo deshacen, patente en ritmos que son otra cosa cualquiera. De tanto recomponerme, me he des-truido» (*Libro*, ed. cit., p. 473).

## II

Desde la literatura postromántica los poetas han conspirado para comprometer, si no impedir, el efecto incantatorio del sentimentalismo lírico sobre el lector. En Baudelaire el *hypocrite lecteur* (o el lector bucólico y apacible al que apela y vapulea de nuevo sarcásticamente el poema «Épigraphe pour un



livre condamné» en la segunda edición de *Les Fleurs du Mal*) es invocado como semejante y hermano porque también él ha de fingir el papel de maldito que el poeta representa. Para Mallarmé la lectura de un poema es una práctica tan impersonal como su escritura, puede registrar «un solitaire tacite concert» de sonoridades y frases que lanzan destellos dispersos de significación. Pero el lector no asiste más que a la inscripción material de una idea cuya abstracción pura es escandida por el prisma rítmico del verso. La lectura del Libro mallarmeano se torna al fin un acto indiferente, incluso prescindible: «Impersonifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur» («Quant au Livre»). Lautréamont, que deploraba por sofisticos los gemidos poéticos de su siglo, imaginó una obra que no pudiera ser leída, y en *Maldoror* exhorta sardónicamente al lector a desistir de su empeño o a precaverse de los peligros que le acechan. De estirpe diderotiana, su antisentimentalismo no está lejos del que profesará después Pessoa: «Les sentiments, marque de la faiblesse, ne sont pas le sentiment! L'analyse du sentiment, marque de la force, engendre les sentiments les plus magnifiques que je connaisse. L'écrivain qui se laisse tromper par les sentiments ne doit pas être mis en ligne de compte avec l'écrivain qui ne se laisse tromper ni par les sentiments, ni par lui-même» (*Poésies II*).

Los ejemplos podrían multiplicarse. En todos ellos la figura del lector «sensible» se vuelve problemática. Más aún: el *hipocriticismo* del sujeto poético —la reflexión del yo lírico sobre su carácter fingido o impersonal— se traslada al lector. El poeta fingidor de Pessoa lanza un desmentido contra el lirismo mostrando cuánto tiene de comedia empática, de falacia sentimentaloides que presupone la sinceridad de las emociones expresadas por el poeta y la espontaneidad de las reacciones conmovidas de los lectores. Cuando el lector cede al entusiasmo sentimental apenas sospecha ser el comediante mediocre que otro le hace ser. Cree sentir de veras lo que el poeta finge haber sentido y, por eso mismo, procede como un mal actor que toma a la ficción por experiencia inmediata de la vida. Por el contrario, el poeta es el comediante genial

que, entre bastidores, actúa como un espectador de la comedia que él mismo ha escrito para que otro, el lector sensible, la «viva». Pessoa no se cansa de afirmar que sólo como lector experimenta sensaciones y emociones que no ha tenido. Hay en él una erotización por la palabra que se reparte desigualmente entre la escritura y la lectura. Ésta provoca una sensibilidad ilusoria, despierta al cómico *larmoyant* que todos llevamos dentro; aquélla es anestesiante, obtiene el goce ciego de la insensibilización. Placer paradójico de quien siente no sentir nada y, por eso mismo, sueña con fingir sentirlo todo. No poder sentir más que imaginándose otro es un juego de un refinamiento quizá sofisticado, quizá algo perverso, pero no excepcional. En tal hiperestesia a su modo apática consiste siempre el placer que produce la ficción en tanto que experiencia enajenante o irreal. La crisis irónica del fingidor pessoano estriba en que, para convertirse en lector de las sensaciones que no tiene, el poeta debe hacer de sí un comediante del papel que otro le impone: un otro que es él mismo en trance de desdoblamiento<sup>15</sup>. A este lector esquizoide y escindido se refieren los siempre citados poemas sobre la teoría del fingimiento:

O poeta é um fingidor.  
 Finge tão completamente  
 Que chega a fingir que é dor  
 A dor que deveras sente.  
 E os que lêem o que escreve,  
 Na dor lida sentem bem,  
 Não as duas que ele teve,  
 Mas só a que eles não tem.  
 («Autopsicografia»)

15 Sobre la dialéctica entre «mismidad» e «ipseidad» —a la que es inherente la relación con la «otredad»— es obligado remitir a la gran obra de P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990.

Por isso escrevo en meio  
 Do que não está ao pé,  
 Livre do meu enleio,  
 Sério do que não é.  
 Sentir? Senta quem lê!  
 («Isto»)

Por isso, alheio, vou lendo  
 Como páginas, meu ser.  
 O que segue não prevendo,  
 O que passou a esquecer.  
 Noto a margem do que li  
 O que julguei que senti.  
 Releio e digo, «Fui eu?»  
 Deus sabe, porque o escreveu.  
 («Não sei quantas almas tenho»)<sup>16</sup>

Las referencias al acto de escritura y lectura son bucles recurrentes tanto en la poesía ortónima como en la heterónima. Caeiro alecciona a sus posibles lectores para que al leer sus versos piensen «*que soy cualquier cosa natural*», y medita a cada paso sobre la naturalidad de su escritura, aunque no deja de insinuar en ella la disimulación de un gesto calibrado: «vou escrevendo os meus versos sem querer,/como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos» (*El guardador*, xlv). Imitador concienzudo del clasicismo horaciano, Reis sólo aspira a leer en sus versos los de otro: «Assim quisiera o

16 «El poeta es un fingidor./Finge tan completamente/Que hasta finge que es dolor/El dolor que en verdad siente./Y quienes leen lo que escribe/En el dolor leído sienten,/No los dos que tuvo él,/Sino sólo el que no tienen» («Autopsicografia»); «Por eso escribo en medio/De lo que no está en pie./Libre de mi atadura,/Serio de lo que no lo es./¿Sentir? ¡Sienta quien lee!» («Esto»); «Por eso voy leyendo, ajeno,/Como páginas, mi ser./Lo que sigue no previendo,/Lo que pasó olvidando./Anoto en lo que leí/Lo que juzgué que sentí./Releo y digo, "¿Fui yo?" /Dios sabe, porque lo escribí» («No sé cuántas almas tengo»).

verso: meu e alheio/E por mim mesmo lido». En Campos la escritura no se distingue de una experiencia de dolor y placer que remeda el éxtasis orgiástico y llega a parodiar el *sparagmos* dionisiaco en clave de tecnofilia futurista: «À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica/tenho febre e escrevo./Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,/para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos» («Oda triunfal»). Es evidente que los recursos hasta aquí subrayados (autonegación de la identidad personal, develación del fingimiento, tematización del acto de escritura-lectura) convergen en la fuerte tendencia de Pessoa a inscribir el análisis del proceso creador en los poemas.

Georg R. Lind recordaba en sus estudios sobre el escritor portugués la idea de Paul Valéry según la cual habría que concebir la producción de una obra de arte como una obra de arte<sup>17</sup>. Las afinidades entre Pessoa y Valéry son especialmente relevantes si tenemos en cuenta que, más allá de las obvias diferencias, los dos comparten algunas ideas fundamentales. Ambos conceden la mayor importancia a la conciencia del proceso creador, privilegiando un intelectualismo que va incluso en detrimento de la obra «cerrada», y ambos cuestionan de raíz la personalidad del poeta en aras de un yo impersonal que se multiplica en la simulación de sus avatares conscientes. La actividad creadora consiste para Valéry en la autoexploración de una conciencia implacable, siempre vigilante, absorta en la indagación de los mecanismos intelectuales que generan la materialización del pensamiento en las formas. «*Feci quod potui cum conscientia id faciendi*» («Hice lo que pude con conciencia de hacerlo») es el lema que resume su dedicación tenaz al esclarecimiento reflexivo de la tarea creadora. «*Faire un poème est un poème*» es el axioma que sostiene su concepción del proceso creativo como factor principal frente al carácter accesorio de lo creado, que lleva siempre consigo

17 Una idea citada ya por G. Benn en *Problemas de la lírica* a propósito de la inclinación de los poetas modernos a exponer su filosofía de la composición: cf. G. R. Lind, *Estudios sobre Fernando Pessoa*, cit., p. 306.

la imperfección respecto de *le faire* (el hacer infinitivo). Pessoa sitúa en el centro de su ideario sensacionista estas dos afirmaciones correlativas: que la finalidad del arte es aumentar la autoconciencia humana y que el arte debe tornarse cada vez más consciente (cf. *El regreso de los dioses*, ed. cit., p. 343). «*El modo de concebir una obra de arte es ya el modo de ejecutarla*», afirma Reis en el Prefacio a las obras de Caeiro.

La escritura pessoana no responde a otro requerimiento que no sea el de abismarse en la conciencia de las condiciones de (im-)posibilidad de la poesía y la ficción. Conciencia es lo que hace que las sensaciones exteriores e interiores, analizadas por el pensamiento, queden como anestesiadas y predisuestas a una recreación imaginaria o puramente intelectual. Es lo que enajena a uno de sí mismo conduciéndolo primero a la despersonalización y después a la fabulación multipersonal. Es también lo que convierte al yo en actor y espectador de una comedia escrita no se sabe por qué otro yo. Es, en fin, lo que dicta a Caeiro, Reis y Campos poemas perspicuamente conscientes de su veracidad y su impostura. Leonardo da Vinci y Monsieur Teste dan nombre en Valéry a las figuras principales de un drama intelectual del que un *moi* sin nombre es autor, actor y espectador. El primero personifica al genio cuyo método es infinitamente superior a los productos admirables *pero* limitados que resultan de su aplicación. El segundo representa una especie de máquina meditativa, casi un monstruo intelectual cuyo método no produce nada, pues se sumerge en el más pormenorizado examen de los resortes mentales y se abandona por completo a la ebriedad del propio pensamiento. «La vida de la inteligencia constituye un universo lírico incomparable, un drama completo», leemos en el escrito sobre «Descartes» de *Variété*. En «*Note et digression*», un ensayo donde da cuenta de las ideas que inspiraron *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci* (1894), Valéry dice haber visto en Leonardo al personaje de «esa Comedia Intelectual que no ha encontrado hasta ahora poeta», y añade en un pasaje ulterior estas observaciones:

«Estaba yo acuciado por la necesidad de inventar un personaje capaz de muchas obras. Tenía la manía de no amar más que el funcionamiento de los seres, y en las obras, nada más que su generación. Sabía que estas obras son siempre falsificaciones, componendas, al no ser felizmente el *autor* jamás el *hombre* [...]. Toda la crítica está dominada por este principio anticuado: el hombre es *causa* de la obra —como el criminal a ojos de la ley es *causa* del crimen. ¡Los dos son más bien el efecto!»<sup>18</sup>

De lo que se trata entonces es de imaginar un «ser teórico», un personaje que represente de algún modo la propia capacidad del poeta de construir la obra que él mismo se ha propuesto explicarse. No es otro, en definitiva, el método que Pessoa emplea en su ideación heteronímica. El *drama em gente* pessoano es, al igual que la *Comédie Intellectuelle* del francés, la explicación del proceso creador inscrita en la orquestación ficticia de una obra multiautorial. Naturalmente, los heterónimos sólo pueden ser reconocidos como tales descubriendo el artificio de su existencia fingida. En este sentido, el drama de Pessoa supone una peculiar novelización de la génesis de los poemas. Las biografías inventadas de Caeiro, Reis, Campos (*et al.*), los textos testimoniales, los prólogos, las críticas y las interpretaciones que los dos últimos se cruzan o dedican al primero, la filosofía neopagana de António Mora y la estética «existencialista» de Bernardo Soares, las cartas y los escritos teóricos del mismo Pessoa sobre la heteronimia construyen un complejo simulacro de *frame story*, es decir, un relato-marco que integra los distintos ciclos de poemas y prosas en una fabulación explicativa del proceso creador. Para todo intento de autocomprensión poética es válido este corolario: demasiada atención al proceso de creación amenaza con malograr el resultado, más aún cuando éste es de continuo receptivo a las huellas de aquél. Hay una cesura

18 P. Valéry, «Note et digression» (1919), en *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci*, París, Gallimard, 1957, pp. 112-113.



inevitable, una línea de sombra entre el proceso y la obra. La lucidez que el poeta más genial obtiene de la reflexión sobre el proceso de escritura puede asfixiar la obra, pero nunca podrá explicarla por completo. En este hiato entre la conciencia de la tarea poética y su transparencia en la obra se sitúa el problema de lectura que plantea en general la heteronimia de Pessoa.

La lectura del 'drama en gente' enfrenta antes o después a un dilema. Es posible (hasta cierto punto) leer los poemas ignorando el marco de ficción autorial, disfrutar de los hallazgos expresivos, captar no pocas inflexiones irónicas, admirar la fuerza de las imágenes y la audacia de las ideas, conmoverse acaso con los sentimientos sinceros o impostados. Pero las consecuencias falsificadoras de esta lectura ingenua son inevitables: la actitud del lector tenderá a ser la del comediante entusiasta que cree empatizar de inmediato con el personaje que otro ha fingido y, sobre todo, su interpretación descuidará un remanente de sentido (las inscripciones textuales y contextuales de la heteronimia) sin el cual los poemas se prestan a una continua tergiversación. Si, en cambio, la lectura asume a todos los efectos la poética del fingimiento, la advertencia de la condición heteronímica dejará en los poemas el rastro de una génesis que subvierte su lectura como obras. La poesía heterónima deviene así cuasi-obra, en el sentido de que toda ella aparece, expuesta a la luz del proceso creativo, entre unas comillas invisibles que marcan el *como si* de lo fingido. Como si todos los poemas fueran citas ficticias que infunden en el lector el vértigo de una ironía indecible (*quién dice qué*). Para Pessoa este dilema no sería sino un momento paradójico, indisociable del artificio simulador, que se resuelve en la seriedad última del juego heteronímico. En una carta a Côrtes-Rodrigues (19-1-1915) concibe tal seriedad como una superación poética de la contradicción entre sinceridad e insinceridad:

«Llamo insinceras a las cosas hechas para impresionar, y también a las cosas —*repare en esto, que es importante*— que no contienen una fundamental idea metafísica, esto es, por

donde no pasa, aunque sea como un viento, una noción de la gravedad y del misterio de la Vida. Por eso es serio todo lo que escribí bajo los nombres de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. En cualquiera de ellos puse un profundo concepto de la vida, diferente en los tres, pero en todos gravemente atento a la importancia misteriosa de existir».

Concedamos que los poemas heterónimos son al fin «serios» y «sinceros». La sinceridad de que habla Pessoa nada tiene que ver con la de quien dice expresar veraz o auténticamente sus sensaciones y estados de ánimo. Con razón juzga Campos esta sinceridad como un crimen de lesa literatura, pues la mayor parte de la gente siente convencionalmente, aferrada a la jaula de su personalidad opresiva, mientras que sólo el poeta puede —mediante su sinceridad intelectualizada— *sentir tudo de todas as maneiras*. ¿En qué consiste esta sinceridad literaria o poética? En la creación de un yo polimorfo cuyos momentos de figuración articulan las fases de un drama subjetivo. Como la mayoría de los dramas, el de Pessoa desarrolla una especie de antagonismo que podría simplificarse en la contraposición Caeiro/Campos. Estos dos extremos no contrastan tanto por sus caracteres y sus ideas, cuanto por su función constructiva en la representación del proceso creador. El denominador común a todas las fases del drama heteronímico es la *ironización* de las distintas formas de sujeto poético. Ironización significa aquí, genéricamente, la metáfigura enunciativa que presenta a dicho sujeto desdoblado en otro diferente o contradictorio. Si en la ironía el yo enunciativo «hace oír» —en términos de O. Ducrot— la voz de otro como si fuera la suya<sup>19</sup>, entonces el enunciado irónico afirma algo que al mismo tiempo *se* está negando o reduciendo al absurdo subrepticamente. Esta contradicción se torna metafigural cuando es reflejada de manera osten-

19 O. Ducrot, *El decir lo dicho. Polifonía de le enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 214-215.

sible, es decir, cuando el enunciado ironiza abiertamente sobre su carácter irónico. Desde esta perspectiva, puede decirse que en los poemas de Alberto Caeiro predomina la *ironización antifrástica*, y en los de Álvaro de Campos la *ironización hiperbólica*<sup>20</sup>. Vayamos por partes.

Que Caeiro se presente como el maestro (*o Mestre*) de los demás poetas heterónimos, que sea, como se ha dicho con frecuencia, el «menos» Pessoa de todos, la más extraña, original y desconcertante de sus voces fingidas, se debe a la posición límite que ocupa como punto de partida antitético o, mejor aún, como tesis paradójica en el proceso de figuración del yo lírico. Caeiro es un anti-Pessoa no porque su personalidad, su filosofía o sus opiniones contradigan a las de Pessoa, sino ante todo porque su modo de figurar el sujeto contradice irónicamente la posibilidad del yo poético. Esta posibilidad es inmanente al lenguaje, no ya al lenguaje en general, sino a la palabra que, para ser poética, ha de vencer las constricciones lógicas, gramaticales y semánticas del discurso. Un poeta que se pretenda exponente máximo del «objetivismo absoluto» tiene algo de cómico, habida cuenta de que el lenguaje poético reduce tal objetivismo al más perfecto absurdo. Un poeta que niegue la naturaleza equívoca del material de que están hechas sus obras para afirmar la naturalidad unívoca de lo que dice se acerca mucho a la

- 20 Naturalmente, Ricardo Reis cumple distintas funciones en el drama en gente, sobre todo en lo que atañe a la elaboración del neopaganismo de inspiración caeiriana en una poética neoclasicista complementaria, en cierto modo, de la filosofía de António Mora. Es bien sabido que la obra de Reis es un brillante y cuidadoso ejercicio de imitación horaciana. En ella abundan la introspección epigramática y el tono gnómico «a la manera» de los antiguos. Me limitaré a señalar que Reis ocupa un lugar secundario en la creación heteronímica del yo poético: en su poesía predomina una *ironización anacrónica* centrada en formas y contenidos arcaizantes que se ponen al servicio del ideario neopagano. En Reis el yo lírico fingido es deliberadamente limitado en sus registros expresivos y temáticos, de modo que se acerca demasiado a los dos primeros tipos de poetas de que hablara Pessoa.

genialidad del comediante. Como ha destacado E. Lourenço: «La "idea" que organiza el discurso poético de Caeiro es la de la *imposibilidad* metafísica de nombrar la realidad»<sup>21</sup>. Así es: todo el énfasis de *o Mestre* recae en la grieta que separa las palabras de las cosas. Una piedra sólo es una piedra, y nada más, para nosotros, que lo percibido de ella a través de nuestros sentidos. El yo es una cosa que piensa las sensaciones producidas en él por cada objeto. Las cosas externas son reales, no significan nada, no ocultan misterio alguno, salvo el de su mera existencia inmediata, son innumbrables e inexplicables e intrascendentes. El mito que evocan sus poemas es el de un lenguaje puro que diera acceso directo a lo real.

Es esta quimera de una palabra diáfana la que suscita en nosotros la veneración a que alude una frase de Merleau-Ponty: «Todos veneramos secretamente el ideal de un lenguaje que, en última instancia, nos libraría de sí mismo librándonos a las cosas»<sup>22</sup>. El idioma de Caeiro anhela la univocidad (una aspiración al menos tan antigua como la lógica aristotélica). De ahí que su estilo explote la literalidad y la tautología como esquema elemental del principio de identidad. La tautología es la fórmula de la verdad lógica, pero esta verdad, como destacara Wittgenstein, es la de la pura proposición analítica y, por tanto, no quiere decir nada, no representa la realidad, no es más que la simple enunciación de lo pensable como verdadero ( $A=A$ ). Un lenguaje del todo literal y tautológico, donde cada palabra significara sólo esta cosa, nada más que esta cosa, siempre esta cosa como idéntica a sí misma, sería o una maldición o un don sobrehumano. Un sujeto poético —un poema— es imposible en un lenguaje sin equivocidad ni contradicción ni resto metafórico. En un lenguaje así no habría «palabra en libertad» ni creación posible de yo alguno ni, en suma, poesía.

21 E. Lourenço, *Pessoa revisitado*, cit., p. 39.

22 M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, París, Gallimard, 1969 (ed. de Cl. Lefort), p. 8.

En los poemas de Caeiro el moderno poeta sentimental sale a escena disfrazado de poeta ingenuo que se autoparodia elegiacamente: «Fui el único poeta que tuvo la Naturaleza» (*Poemas inconjuntos*). La suprema aberración del espíritu humano sería para él pensar lo que Hegel pensó en este adagio: «La peor ocurrencia que pueda tenerse es mejor que la naturaleza». Caeiro es sin duda un personaje sumamente atrayente e interesante por cuanto tiene de experimento mental. Reclama una aprehensión animal del mundo, pero imaginar la realidad animal será siempre demasiado humano y, con toda probabilidad, más pobre y menos inocente que vivirla. Es un fanático de la inmanencia material. La fe dogmática que profesa es la de la experiencia sensible, quintaesenciada en el sentido de la vista. Su yo imagina recibir de las sensaciones la garantía absoluta de la existencia real de las cosas más allá del sujeto. Garantía que retorna al yo convertida en autocerteza, conciencia de sí fortificada por la intelectualización del trato sensible con la realidad exterior. Tras la clara y distinta percepción de los objetos que propugna a ultranza se adivina un híbrido de Berkeley y Descartes. El lector puede compartir su repugnancia ante la sobreinterpretación antropomórfica de la naturaleza («pues sólo soy esa cosa odiosa, un intérprete de la Naturaleza», *El guardador*, xxxi), no lejana por lo demás del lamento de Rilke en la Primera Elegía de Duino («no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa/en el mundo interpretado»); o simpatizar con su misticismo pastoral y su rara piedad cósmica; o admirar la sensatez desarmante de sus pensamientos y la aparente claridad de sus razonamientos circulares, por más que la facundia argumentativa con que apuntala su doctrina bordee a menudo —sobremanera en *Poemas inconjuntos*— el pastiche sapiencial o la barbarie filosófica. «Hay metafísica de sobra en no pensar en nada» (*El guardador*, v) podría ser el motto de la filosofía de Caeiro, que no cesa de ensartar pensamientos, juicios idénticos, enunciados declarativos, reflexiones sobre cómo sentir y cómo no pensar, ni cesa por tanto de contradecirse y desdecirse a sabiendas, sin dejar por ello de rumiar siempre las mismas ideas con el mismo martilleo persuasivo.

El proclamado objetivismo de Caeiro es la imagen invertida de su subjetivismo meditativo. Su discurso está dominado por la *antifrasis* irónica: significa en el fondo lo contrario de lo que dice y delata este sentido contradictorio mediante una *re-negación* explícita e igualmente irónica. Del impulso a desmentir el sentido de la antifrasis habla por sí solo el poema xv de *El guardador de rebaños*:

As quatro canções que seguem  
separam-se de tudo o que eu penso,  
mentem a todo o que eu sinto,  
são do contrário do que eu sou...

Escreví-as estando doente  
e por isso elas são naturais  
e concordam con aquelo que sinto,  
concordam con aquilo com que não concordam...  
Estando doente devo pensar o contrario  
do que penso quando estou são  
(senão não estaria doente),  
devo sentir o contrario do que sinto  
quando sou eu na saúde,  
devo mentir a minha natureza  
de criatura que sente de certa maneira...  
Devo ser todo doente —ideias e tudo.  
Quando estou doente, não estou doente para outra coisa.

Por isso essas canções que me renegam  
não son capaces de me renegar  
e são a paisagem da minha alma de noite,  
a mesma ao contrario...<sup>23</sup>

- 23 «Las cuatro canciones que siguen/ se separan de todo lo que pienso,/ mienten a todo lo que siento, / son lo contrario de lo que yo soy...// Las escribí estando enfermo/ y por eso son ellas naturales;/ concuerdan con lo que siento,/ concuerdan con lo que no concuerdan.../ Estando enfermo debo pensar lo contrario/ de aquello que pienso estando sano/ (pues si no, no estaría enfermo);/ debo sentir lo contrario de lo que siento/ en cuanto soy yo en la salud;/ debo mentir a mi naturaleza/ de criatura que siente de cierta manera.../

No suelen contarse estos versos entre los más representativos de Caeiro y, sin embargo, su importancia es capital para una interpretación crítica de su posición en el proceso de la invención heteronímica. El poema se presenta inesperadamente como una especie de prólogo o exordio a una breve serie de canciones situadas casi en medio de *El guardador de rebaños*. El yo hace unas cuantas advertencias relativas a las circunstancias «personales» de escritura y al carácter mendaz o contradictorio de esas canciones para instruir sobre cómo se han de leer. Los motivos típicamente pessoanos de la crisis subjetiva que da lugar al poema, la mentira como lenguaje del alma, el sentimiento fingido y la implicación problemática del lector en el juego ilusionista comparecen proyectados desde el ángulo de la visión caeiriana. El texto se estructura rítmicamente mediante una variación intensiva de unos pocos formantes: la repetición de segmentos escalonados (*o que eu penso / o que eu sinto / o que eu sou*), la alternancia de dualismos léxicos y conceptuales (pensar/sentir; enfermo/sano; concordar/discordar) y las fluctuaciones de una sintaxis paradójica que dice algo y lo desdice a continuación, de un verso a otro y hasta en el mismo verso. Una excelente aliteración cacofónica tartamudea la paradoja central: «[As canções] *concordam con aquilo con que não concordam*». A la luz de la «doctrina» de Caeiro, la contraposición entre *saúde* y *doença*, ligada al par *sentir-pensar*, marca la polaridad temática del poema. En el ideario caeiriano la enfermedad significa por lo general la sobrevaloración humana del pensamiento en perjuicio de la experiencia natural, la *hybris* espiritual que atribuye sentidos ocultos a las cosas, busca en ellas un fondo misterioso o trascendente, ignora la realidad concreta en aras de una verdad que no existe. Los místicos, los filósofos, los

*Debo ser enfermo por entero —ideas y todo./ Cuando estoy enfermo, no estoy enfermo para otra cosa.// Por eso, esas canciones que me desmienten/ no tienen capacidad de desmentirme;/ ellas son el paisaje de mi alma de noche,/ la misma al revés...», trad. de J. Barja y J. Inarejos, F. Pessoa, Los poemas de Alberto Caeiro I, Madrid, Abada, 2011, p. 79.*

teólogos, los poetas son pues *doentes*. Pero las canciones inspiradas por la enfermedad, dice ahora Caeiro, son también naturales, aunque contradigan o desmientan lo que uno siente y piensa cuando está sano. Con esta otra vuelta de tuerca —congruente y sofisticada— el poema está desmontando a su modo la diferencia crucial entre enfermedad y salud<sup>24</sup>. Si estar enfermo es algo tan natural como estar sano, si el pensar y el sentir del primero concuerdan también con el pensar y el sentir contrarios del segundo, ¿cómo determinar al fin una diferencia esencial de *naturalidad* entre esas «cuatro canciones» y las demás? En una de las copias del poema xv consta una nota manuscrita en la que Pessoa elogia la coherencia de Caeiro:

«Lo que admiro en Caeiro es lo fuerte de sus pensamientos —su raciocinio, sí— que une y va ligando sus poemas. Nunca se contradice en la verdad, y cuando parece contradecirse, de repente aparece, en una u otra esquina de sus versos, la alegación prevista y contestada. ¿Profunda coherencia de la obra, donde se superpone el pensamiento por encima de la inspiración? ¿U hondo genio de un griego que lo siente todo y lo ve todo? En cualquiera de las hipótesis planteadas, la figura literaria siempre es estupenda y enorme, demasiado grande incluso para la polícroma pequeñez de nuestra época»<sup>25</sup>.

En efecto, los poemas de Caeiro anticipan objeciones, arguyen razonamientos opuestos, reconocen contradicciones en un estado de alerta por momentos admirable y casi siem-

24 Está en lo cierto F. Cabral Martins cuando afirma: «Caeiro, tal como a heteronímia, é um trabalho por dentro da ilusão, mas que vem a consistir na produção de artefactos destinados a deconstruí-la», en F. Pessoa, *Poesia de Alberto Caeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, ed. de R. Zenith y F. Cabral Martins, p. 274.

25 Vid. la nota de J. Barja al poema en F. Pessoa, *Los poemas de Alberto Caeiro I*, ed. cit., p. 183.



pre seductor. La clave de lectura del poema no está sin embargo en la verdad profunda de sus paradojas ni en la coherencia de su «raciocinio». Los pensamientos no dejan de ser aquí bastante triviales —algo que la naturalidad cae-iriana, incluso enferma, tendría por muy *saludable*— y las paradojas tienen mucho de ejercicio ingenioso. El poema xv constituye sobre todo una parodia de ciertos gestos fundacionales de la tradición lírica europea. El texto remite en conjunto a la forma del *envoi* (la *tornada* provenzal, el *commiato* o *congedo* petrarquesco), aunque en este caso no se trata de una coda, sino de un fragmento a modo de proemio lúdico. En la lírica amoratoria tradicional el *envoi* incluye el apóstrofe al propio poema, la previsión de posibles críticas o reparos a su forma y contenido, la interpelación al futuro lector y las conclusiones del yo sobre sus peripecias sentimentales. Ni que decir tiene que la lírica de Petrarca recreó este procedimiento de estirpe occitana y lo transmitió a la poesía europea posterior: «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura,/ di': —Non ò cura, perché tosto spero/ch'altro messaggio il vero/farà in più chiara voce manifesto...» (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, cxix). En Pessoa, que reprochaba a Camões su poco original emulación del petrarquismo, resuena aún el tono contra-argumentador y explicativo que aparece, por ejemplo, en el cierre de la *Canção VII* del clásico portugués: «Canção, se quem te ler/não crer dos olhos lindos o que dizes,/pelo que em si se esconde,/os sentimentos humanos, lhe responde,/não podem dos divinos ser juizes»<sup>26</sup>. Pero el ancestro lírico que retorna en el poema de Caeiro es todavía más antiguo: el *devinalh*, la adivinanza o el acertijo de la poesía trovadoresca. Como el personaje de Guillermo de Poi-

26 «*Pelo que em si se esconde*», dice una línea de Camões. Recordemos estos versos de un poema ortónimo de Pessoa datado en 1914: «Uma voz que o chama/Mas não sabe donde/(*Voz que em si se esconde*)/E só a ela ama...». (Las cursivas son mías). Que Pessoa conocía muy bien la tradición lírica portuguesa y europea es un hecho que, leídas sus obras, no requiere demostración.

tiers en *Farai un vers de dreyt nien*, el Caeiro de «As quatro canções que seguem» refiere la circunstancia personal en que escribió los poemas, encadena negaciones, confiesa contradirse y lo desmiente, prodiga las paradojas e ironiza sobre sí mismo y el sentido de sus canciones. En breve, el poema caeiriano presenta todos los rasgos compositivos que distinguen al *devinalh*: la *concordia discors* o coincidencia de los opuestos, las anáforas negativas en cascada, la figuración paradójica del yo poético en (auto-)referencia al acto de escritura y, no en último lugar, la desmistificación paródica del convencionalismo lírico<sup>27</sup>.

No es muy probable que Pessoa fuera consciente de esta afinidad con la retórica humorístico-enigmática de los trovadores. Lo cierto es que las reminiscencias de aquel subgénero de la lírica trovadoresca van más allá del poema de Caeiro. La anáfora negativa que recitan los poemas de *devinalh* como una letanía irónica es *no sai*, un «no sé» cuya ignorancia afecta al propio yo lírico o al poema mismo: «*No sai en qual hora.m fui natz,/no soi alegres ni iratz*» («No sé a qué hora nací,/no estoy alegre ni triste», Guillermo de Poitiers); «*Escotatz, mas no say que s'es,/senhor, so que vuelh comensar*» («Escuchad, mas no sé, señores,/qué quiero comenzar», Raimbaut d'Aurenga); «*Un sonet fatz malvatx e bo/e re no sai de cal razo*» («Hago un poema malo y bueno,/no sé cual es el tema», Giraut de Bornelh); «*No sai qui.m so, tan suy desconoyssens,/ni say don venh, ni sai on dei anar,/ni re no sai qu.em dey dir ni far*» («No sé quién soy, tan ignorante soy,/ni sé de dónde vengo ni a dónde debo ir,/ni sé qué debo hacer ni qué decir», Austorc de Segret). *Não sei* es con diferencia la locución que más se repite en los poemas ortónimos de Pessoa:

27 Una síntesis bien documentada de los problemas interpretativos que plantea este género de la poesía trovadoresca es la de Patrice Uhl: «*Devinalh: subtradition médiévale ou métatradition médiévistique?*», *Revue Romane*, 36.2, 2001, pp. 283-296.

[....]

Não sei o que faça,  
Não sei o que penso,  
o frio não passa  
E o tédio é imenso.

[....]

(1917)

Sonho. Não sei quem sou neste momento.  
Durmo sentindo-me. Na hora calma  
Meu pensamento esquece o pensamento,  
Minh'alma não tem alma.

[...]

(1923)

[...]

Porque verdadeiramente  
Não sei se estou triste ou não,  
E a chuva cai levemente  
(Porque Verlaine consente)  
Dentro do meu coração.

(1930)

Como un viento na floresta  
Minha emoção não tem fin.  
Nada sou, nada me resta.  
Não sei quem sou para mim.

[...]

(1930)

Si estas correspondencias resultan iluminadoras, no es porque esclarezcan una posible «fuente» directa de algunos estilemas pessoanos o caeirianos, ni porque resuelvan en un lejano parentesco literario el conceptismo ingenioso del moderno poeta fingidor. Todo el interés de la comparación estriba en la equivalencia esencial entre la gestualidad paradójica del yo en el *devinalh* y la autoposición negativa del sujeto poético en Pessoa. En los dos casos el yo lírico es creado

por el lenguaje enigmático, en el que parece hundirse como en busca de su imagen espectral: reconoce su desconocerse, dice su dificultad de decirse, expone el sinsentido del sujeto (yoico y temático), como si éste no fuera más que efecto de un acto de prestidigitación verbal<sup>28</sup>. Es sugestivo que en el poema de Caeiro aparezca finalmente el verbo *renegar*: «Por isso esas canções que *me renegam*/não son capazes de *me renegar*». Renegar significa negar con tenacidad, desmentir una afirmación o abjurar de una creencia. En el vocabulario de Freud esta forma compleja de negación es designada unas veces con el término *Verneinung* —traducido habitualmente por «denegación»—, y otras por *Verleugnung* —«desmentido» o «renegación» del psicótico—. Cuando un sujeto comienza a tomar conciencia de un contenido reprimido pero no lo asume aún como propio, lo reprimido emerge en su discurso en forma denegativa («No quiero decir que...», «nada más lejos de mí que...»). En otras palabras, la denegación freudiana es una versión psíquica semiconsiente de la antífrasis y la lítotes. Freud habla incluso de «el placer universal de la denegación» (*die allgemeine Verneinungslust*), digamos que la complacencia del yo —movido por la pulsión destructiva— en la supresión o el rechazo de contenidos que constituyen su modo de ser real e imaginario. Caeiro, insistamos en ello, ironiza sobre su renegación del yo lírico, cuya voz finge hablar en los poemas como por defecto, como en un simulacro de inversión: *casi* impoéticamente. Las canciones que lo desmienten no son capaces de desmentirlo porque en ellas estaría hablando el mismo sujeto al revés, la misma alma *ao contrario*, sumida en la noche del subjetivismo lírico. Puesto que la voz del *maestro* tiende a rechazar irónicamente la posibilidad misma del sujeto poético, esto es, reniega de la «enfermedad mística» del lenguaje —de su ambigüedad inevitable, su espesor metafórico, su prolifera-

28 Sobre la poética trovadoresca de la negatividad como experiencia inseparable del lenguaje pueden leerse las lúcidas observaciones de G. Agamben, *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002, trad. de T. Segovia, pp. 109 y ss.

ción simbólica—, el reverso de tal voz sólo puede ser el yo lírico como posición contraria (pero correlativa) al yo simultáneamente antilírico de Caeiro<sup>29</sup>. Álvaro de Campos es el poeta que lleva hasta el exceso la creación de ese yo lírico «reprimido» por el prosaísmo caeiriano.

### III

'Exceso' es una palabra que sin duda conviene a Álvaro de Campos. «Excesivo en mis ansias para todo, tan excesivo ya que ni fracaso», confiesa en un verso de «Salutación a Walt Whitman». A diferencia de Caeiro, cuya muerte debía poner fin a una obra ya concluida en sus líneas maestras, Campos sólo muere con su creador y deja una obra inconclusa que es, además, la más extensa y compleja de las atribuidas a los poetas heterónimos. Pessoa autorizó ciertamente la idea de que Campos es (junto con Soares) el más pessoano de sus personajes inventados, casi un pseudónimo, una máscara hiperbólica de su propio temple obsesivo, de sus angustias vitales, sus deseos y sueños incumplidos. Esta semejanza «personal» quizá sea plausible, pero sólo concierne a una lectura crítica de la heteronimia en la medida en que arroje luz sobre el proceso de figuración del sujeto poético. Campos es el más fiel fantasma de Pessoa sólo en tanto que configuración de ese sujeto en la escritura. Si Caeiro —decíamos— supone la ironización de la voz lírica *por defecto*, Campos la despliega *por exceso*. La creación pessoana del yo lírico culmina en las grandes odas escritas entre 1914 y 1916 («Oda triunfal», «Oda marítima»,

29 En «Alberto Caeiro—Translator's Preface», el heterónimo Thomas Crosse señala la posición contraria Caeiro—Campos («Álvaro de Campos—curiously enough—is on the opposite point [a Caeiro], entirely opposed to Ricardo Reis», vid. F. Pessoa, *Teoría da heteronímia*, ed. cit., p. 303), aunque reduce la contraposición al modo de concebir las sensaciones y su expresión. Por su parte, E. Lourenço refleja esta inversión genéricamente cuando afirma que la verdad de Campos «es la de Caeiro, pero al revés», *Pessoa revisitado*, p. 174.

«Salutación a Walt Whitman», «Paso de las horas», «Al fin la mejor manera de viajar es sentir») y en las otras composiciones sensacionistas coetáneas que el escritor proyectaba reunir en un volumen titulado *Arco de Triunfo*. Que ese yo sea excesivo significa, en primer lugar, que los poemas de Campos desarrollan, potencian y, en suma, hiperbolizan líricamente la constante que atraviesa toda la escritura de Pessoa: la reflexión expresa sobre el proceso creador como crítica del sujeto poético. Lejos de reducirse a una licencia retórica, lo hiperbólico se manifiesta en diferentes planos de la construcción lírica. Así, el ideal de Campos, «Sentirlo todo de todas las maneras», incluye el sentido del exceso como principio egopoético, es decir, gestación de un yo en (y por) el poema. Recordemos la versión que ofrece de tal principio el comienzo de «Al fin la mejor manera de viajar es sentir»:

Sentir tudo de todas as maneiras.  
 Sentir tudo excessivamente  
 porque todas as coisas são, em verdade, excessivas  
 e toda a realidade é um excesso, uma violência,  
 uma alucinação extraordinariamente nítida  
 que vivemos todos em comum com a fúria das almas,  
 o centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas  
 que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias  
 [pessoas,  
 quanto mais personalidades eu tiver,  
 quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,  
 quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,  
 quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente  
 [atento,  
 estiver, sentir, viver, for,  
 mais possuirei a existência total do universo,  
 mais completo serei pelo espaço inteiro fora,  
 mais analogo serei a Deus, seja ele quem for,  
 porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,  
 e fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco<sup>30</sup>.

La *panestesia* define en estas líneas el exceso que inspira la creación del yo poético. Exceso como éxtasis, salida de sí que supone la entrada en otros o en lo totalmente Otro: *excessus mentis in Deum*, según la expresión de origen bíblico retomada por los místicos medievales<sup>30</sup>. No es indiferente que el poema de Campos gire en torno a algunos motivos religiosos: la analogía teológica que compara la capacidad del yo para sentirlo todo con el poder de Dios sobre la totalidad de los seres; la imagen del alma como una escala hacia la divinidad («Cada alma é uma escada para Deus»); o la reiteración de una frase de la liturgia católica (*Sursum corda!*) a modo de estribillo blasfemo. Con su misticismo paródico y su ansiedad pansensualista, el yo de Pessoa-Campos rinde tributo al ancestro que personifica por antonomasia el exceso egotista del poeta moderno: Fausto. Conviene recordar la escena de Goethe en la que Fausto confía a Mefistófeles cuál es su mayor deseo. Lo que él desea no es otra cosa que *sentirlo todo de todas las maneras*, gozar ilimitadamente de lo bueno y lo malo, de los placeres y los sufrimientos de toda la humanidad, elevándose y hundándose con ella, para que «así mi propio yo se extienda a su yo mismo» («*so mein eigen Selbsts zu ihrem Selbst erweitern*», *Fausto I*, v.

30 «Sentirlo todo de todas las maneras./ Sentirlo todo excesivamente,/ porque todas las cosas son, en verdad, excesivas/ y la totalidad de lo real es exceso, violencia,/ alucinación extraordinariamente nítida/ que vivimos todos en común con la furia del alma,/ centro hacia donde tienden las extrañas y centrifugas fuerzas/ de las psiques humanas en el combinar de sus sentidos.// Cuanto más sienta, sí, cuanto más sienta como varias personas,/ y cuantas más personalidades tenga yo,/ cuanto más intensamente yo las tenga, más estridentemente,/ cuanto más simultáneamente sienta con todas ellas,/ más unificado en lo diverso, dispersamente atento,/ viva, esté, sienta, sea,/ más he de poseer la existencia total del universo,/ más complejo seré en todo el espacio,/ más análogo a Dios, sea quien sea,/ porque, sea quien sea, es seguro que es Todo,/ y en lo afuera de Él no hay sino Él dado que Todo es poco para Él», F. Pessoa, *Los poemas de Álvaro de Campos 2*, Madrid, Abada, 2012, trad. de J. Barja y J. Inarejos, p. 171.

31 La expresión procede del Salmo 30, 23 en la versión de la Vulgata: «Ego autem dixi in excessu mentis mea...» [La cursiva es mía]. Sobre el efecto de este exceso en el lenguaje místico y poético véase el excelente ensayo de Amador Vega, *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Barcelona, Fragmenta, 2011.

174). «Ese Todo/sólo para un dios se ha hecho» («*dieses Ganze/Ist nur für einen Gott gemacht!*», v. 181), responde Mefistófeles. El deseo fáustico retiene al yo en la encrucijada aporética de Todo-o-Nada. Falsa disyuntiva, porque ese Todo es para el sujeto lo imposible de una experiencia que sólo puede conducir a la Nada de la que ha partido el deseo. La sustancia ética del poeta fáustico es incontestablemente el *pathos* apático de la desesperación. Desesperar(-se) es siempre una acción —y exacción— reflexiva que entraña un momento esencial de lo ético, pero sólo en el sentido de que determina un estado de conciencia en el que lo ético se torna objeto de renegación absoluta. La conciencia desesperada sólo ve en los otros un medio fungible de exorcizar su apática vaciedad. El yo fáustico está encadenado a un instante sensual perpetuamente defectivo. No vive cada momento como si fuera el último: lo vive como si no hubiera sido *totalmente*. En un instante desesperado —en el que jamás se sentirá «todo»— no importa qué pueda pasar, o sólo importa que suceda lo que el sujeto desesperado desea únicamente para sí. Lo único que desea desesperadamente el yo fáustico en cada instante es, parafraseando a Kierkegaard en *La enfermedad mortal*, deshacerse de sí mismo para llegar a ser otro sí-mismo de manera absoluta: un Yo que sea todos los yos. No es casual que el drama subjetivo al que Pessoa trató de dar forma en su *Fausto* quedara reducido a esbozos fragmentarios. El «misterio del mundo» que pretende reflejar esa voz fáustica se confunde con la experiencia total que ningún ser humano puede pensar ni imaginar ni decir. La voz que pretende decir la profundidad del misterio nada tiene que decir finalmente por tener que decirlo todo. Como las demás obras con sujeto fáustico, la de Pessoa habría sido más o menos fallida porque sólo podía hablar el idioma de Fausto a cambio de su ruina. Ni el tono trágico ni el cómico ni el lírico ni el épico convienen a tal idioma, y de la amalgama de todos ellos sólo cabe esperar, en el mejor de los casos, algo parecido al poema de Goethe, que amenaza con desmoronarse como un coloso de arena.

En los grandes poemas sensacionistas de Campos domina la ironización hiperbólica del yo lírico como sujeto fáustico.



Aun sabiendo que no puede sentirlo todo, que decirlo todo sería tanto como decir lo imposible —incluso la imposibilidad del decir—, el yo no renuncia a una simulación de panestesia de la que hace depender su misma singularidad poética. El Todo de las sensaciones sólo se atisba oscuramente a través de las imágenes parciales de una transgresión erotómana que finge desbordar los límites de lo moral. Si en Pessoa-Campos es la insensibilidad lo que suscita el ansia de sensibilidad total, el yo solamente puede imaginar sentirlo *todo* mediante los fantasmas de una hiperestesia excesiva. La experiencia pansensual, de por sí irrealizable, queda miniaturizada en los iconos de la crueldad orgiástica. Iconos que simbolizan la transgresión aberrante de los límites convencionales de lo sensible. La subversión del yo lírico se expresa así en el lenguaje de la perversión sensual. Perversión que, no sin acento irónico, celebra la «Oda triunfal»: «Yo podría morir triturado por un motor/con ese sentimiento de deliciosa entrega de la mujer poseída (...)/¡Masoquismo a través de maquinismos!/¡Nuevo sadismo de no sé qué moderno y qué yo y qué ruido!»; o más aún la «Oda marítima», donde el yo fantasea ser pirata que saquea, mata y viola salvajemente, o se complace imaginándose víctima que evoca detalladamente todas las formas de crueldad padecidas en su carne. Las fantasías de feminización sexual y las imágenes sadomasoquistas trazan la figura de una conciencia cuyo deseo totalitario sólo consigue realizarse en un simulacro de éxtasis orgiástico, cuya perversión no es sino metáfora de una «*universalitis*» sensitiva tan indecible como inexperimentable. Salir de sí para recrearse en una otredad irrestricta es el acto imaginario que desea cumplir el poeta fingidor remedando ahora el gesto del perverso. Un gesto por el que el yo se figura fuera-de-sí en un exceso de conciencia alienante. Lo que mejor siente el perverso, ha destacado Klossowski, es el cuerpo de otro como siendo el suyo, pues en los reflejos de otro cuerpo verifica «la irrupción de una fuerza extraña en el interior de "sí". Está a la vez dentro y fuera»<sup>32</sup>. En Campos la

32 P. Klossowski, *Sade mon prochain*, París, Seuil, 1967, p. 47.

voluntad de fingimiento caricaturiza así su impulso más extremo, que conduce en el centro de la «Oda marítima» a la transgresión máxima del histrionismo satánico:

Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,  
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum  
[panteísmo de sangue  
para poder encher toda a medida da minha fúria  
[imaginativa,  
para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade  
com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas  
[vitórias!<sup>33</sup>

Estos versos declaran en realidad la profesión de fe del poeta tardomoderno, ávido de una libertad ilimitada que sólo la pantomima de estirpe demoníco-romántica prometía satisfacer. Desde una perspectiva literaria, el yo endiosado y melancólico de Pessoa-Campos es el de un Fausto que hubiera leído desesperadamente a Walt Whitman: «Y nada, ni Dios, es más grande para uno que uno mismo» («*And nothing, not God, is greater to one than one's-self is*»), dice un famoso verso de *Song of Myself* que podría servir como divisa de la elefantiasis egocéntrica del norteamericano. No será preciso detenerse a explicar hasta qué punto fue consciente Pessoa de su *anxiety of influence* whitmaniana («mal de Whitman» lo llama él mismo), cómo trató de distanciarse tácticamente del precursor en lo que respecta a la naturalidad mística y la simpatía universal de Caeiro, cuánto exaltó su enormidad insuperable en la «Salutación» que Campos le dedica, con qué entusiasmo imita y distorsiona los recursos estilísticos del maestro estadounidense en las odas sensacionistas. Como el niño de

33 «¡Debería ser Dios, Dios de un culto invertido,/ ser un Dios satánico y monstruoso, Dios de un panteísmo hecho de sangre/ para llenar en toda su medida toda la furia de mi imaginación,/ para conseguir no agotar nunca mis deseos de identidad/ con el cada, y el todo, y el más-que-todo de vuestras victorias [las de los piratas]», F. Pessoa, *Los poemas de Álvaro de Campos* 1, Madrid, Abada, 2012, trad. de J. Barja y J. Inarejos, p. 197.

la fábula de Whitman en «There Was a Child Went Forth» (*Autumn Rivulets*), Caeiro y Campos también habrían querido salir cada día y convertirse en el primer objeto que mirasen con asombro, piedad, amor o temor. De ese complejo infantil de Proteo no quedan en las criaturas pessoanas más que un deseo amargamente nostálgico y una pulsión pantomímica nada ingenua. A su modo, el ego whitmaniano tampoco tiene otro deseo que sentirlo todo de todas las maneras, pero esta desmesura de aparente filiación fáustica deviene en él una especie de temperamento pánico que oscila entre la ingenuidad y la barbarie, entre la forma totalizadora y el riesgo inminente de lo informe. De ahí que siga siendo certera —aunque tal vez demasiado refinada— la idea de G. Santayana según la cual Whitman sería uno de los mayores exponentes de «la poesía de la barbarie», es decir, la del poeta que hace de la plétora de sus sensaciones y de la vehemencia de sus pasiones el único modo de ser, y del lenguaje que ha de expresarlo, palabra *en masse* cuyas creaciones, en aras de una libertad omnimoda, tienden a la dispersión o a la hipertrofia de la forma: «una multiplicidad de imágenes pasa ante sus ojos y él se entrega a cada una con pasividad absoluta. El mundo no tiene interior; es una fantasmagoría de visiones continuas, vívidas y sorprendentes, pero monótonas y difíciles de distinguir en la memoria, como las olas del mar o los decorados de algún templo bárbaro, sublime sólo por la adición infinita de partes»<sup>34</sup>. Esta barbarie «democrático-americana» convirtió (y sigue convirtiendo) a Whitman en un poeta exótico, en cierto modo incomprensible para sus epígonos europeos, y en todo caso inasimilable para una conciencia tan acendradamente «civilizada» como la de Pessoa-Campos. Sobre la lectura pessoana de *Leaves of Grass*, en parte mediada por el filtro de los movimientos vanguardistas de

34 G. Santayana, «La poesía de la barbarie», en *Interpretaciones de poesía y religión*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 157. «Hay cierta analogía —señala Santayana— entre una masa de imágenes sin estructura y la idea de una democracia absoluta». Democracia, como es de sobra sabido, a la que está consagrada la poesía de Whitman.

época, resultan esclarecedoras estas observaciones de J. L. Borges en «El otro Whitman» (*Discusión*):

«La economía de los versos de Whitman les fue tan inaudita [a los *vanguardistas parisinos* y, por sinécdoque, a los europeos] que no lo conocieron a Whitman. Prefirieron clasificarlo: encomiaron su *licence majestueuse*, lo hicieron precursor de los muchos inventores caseros del verso libre. Además, remedaron la parte más desarmable de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman para cumplir con cierta profecía de Emerson sobre el poeta digno de América. Esos remedos o recuerdos fueron el futurismo, el unanimismo. Fueron y son toda la poesía francesa de nuestro tiempo, salvo la que deriva de Poe. (De la buena teoría de Poe, quiero decir, no de su deficiente práctica.) Muchos ni siquiera advertieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos —recuérdense los salmos de la Escritura y el primer coro de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves— y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las "simpatías y diferencias" de las palabras».

Sería injusto reprochar a Campos una adaptación deleznable o superflua de la poesía whitmaniana. Pessoa fue uno de los más lúcidos y avanzados lectores de Whitman entre todos sus contemporáneos, y la lírica de Campos ofrece una particular interpretación fáustico-futurista del universo whitmaniano. Pero no es tanto el mundo del americano —su grandiosidad panteísta y sentimental, su ego caleidoscópico y profético, su épica democrática— lo que suscita en él la ansiedad imitativa, sino las formas poéticas con las que ese nuevo mundo es construido. Angus Fletcher ha sintetizado los procedimientos compositivos de Whitman en la idea de *poema ambiental* (*environment-poem*)<sup>35</sup>. En este

35 A. Fletcher, *A New Theory for American Poetry. Democracy, the Environment, and*

género de invención whitmaniana el poeta no habla del mundo circundante tematizándolo, ni representa este o aquel aspecto de un entorno paisajístico reconocible. Es el propio poema el que se propone rodear o envolver al lector para trasladarlo a un ambiente textual donde tiene lugar una experiencia predominantemente lingüística e imaginaria. Fletcher considera que esta fuerza envolvente de la poesía de Whitman obedece a dos pautas metódicas de composición: 1) el principio que dota de orden, forma, energía expresiva y coherencia al poema ambiental es *la frase* como patrón de dicción panorámica por recurrencia y acumulación, y 2) la frase whitmaniana reproduce la dinámica escalonada de las olas, de modo que el *undulant effect* de los versículos permite variaciones virtualmente infinitas de un esquema repetitivo. «Waves for Whitman are *eidolons* of passage and transport», advierte Fletcher. En un estudio ya clásico, Leo Spitzer mostró el parentesco de la enumeración caótica whitmaniana con las más antiguas fórmulas de dicción hierática, interpretándola como cauce de expresión de la creciente complejidad del mundo moderno. Cabe añadir que el verso libre, el fraseo anafórico y las enumeraciones acumulativas son las formas rítmicas de una nivelación igualitaria de lo diferente o heterogéneo. Formas desiderativas, rituales, casi mágicas a través de las que accede al lenguaje del poema el entusiasmo democrático del ego whitmaniano.

Pessoa captó perfectamente en Whitman la poderosa pregnancia ambiental del poema y el efecto hipnótico de la ondulación masiva de las frases: «Atravieso tus versos como una multitud a encontronazos,/y me huelen a sudor, huelen a aceites, huelen a actividad humana y mecánica,/ tus versos que, a partir de cierto punto, no sé si leo o vivo./Porque no sé si mi lugar real está en el mundo o está en tus versos» («Salutación a Walt Whitman»). «Fluctuar como alma de la vida, partir como voz,/y vivir el momento, muy trémula-

mente, sobre aguas eternas» («Oda marítima»). Las frases de entonación versicular, la anáfora proliferante y la enumeración caótica son desde luego los estilemas whitmanianos que Campos emula en buena parte de sus poemas. Sin embargo, la motivación pessoana es otra —y de raigambre simbolista—: el viaje como liberación subjetiva. *Passage and transport* que terminan siempre en el retorno a un yo ineluctable. El viaje es el pretexto argumental para otra forma de exceso (solidaria del *excessus mentis*) que traspasa la composición del poema lírico: el *excessus* como excursio temático, cambio de registro expresivo, aglutinación digresiva de variedades de discurso. En las grandes odas sensacionistas de Pessoa-Campos prevalece ostensiblemente el modelo himnico, sobresaturado por largas ráfagas de exclamaciones, interjecciones, vocativos y apóstrofes que traicionan un propósito caricatural. Pero la forma himnica incorpora a placer los más diversos tipos de discurso: segmentos descriptivos, narrativos, epigramáticos, meditativos, dialógicos, confesionales, paródicos... En la construcción abruptamente digresiva de materiales discursivos heteróclitos radica la figuración del yo lírico como sujeto sin atributos, carente de forma específica, siempre en busca de una identidad que sólo el curso del poema otorga y deniega al mismo tiempo.

Es relevante que el yo excesivo de Campos se explye en la forma de la oda. En una contribución esencial a la teoría de la lírica moderna, K. Stierle ha llamado la atención sobre el concepto de *beau desordre* que Boileau introdujo en su *Art Poétique*. De tal desorden sería paradigma la oda —por lo demás mediocre— que él mismo escribió *Sur la prise de Namur*, cuyo «stile impetueux souvent marche au hazard». Stierle sostiene que el «bello desorden» es una categoría fundamental de la lírica porque se refiere ante todo al hecho de que «la linealidad del discurso se rompe como signo de su identidad»<sup>36</sup>.

36 K. Stierle, «Die Identität des Gedichts -Hölderlin als Paradigma», en O. Marquard y K. Stierle, eds., *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*, München, W. Fink, 1979, pp. 515 y ss.

Dicho de otro modo, lo que identifica al poema lírico (y más aún en sus formas modernas) es la transgresión del discurso uniforme mediante la ruptura del orden lineal y la agregación compleja de tipos textuales desconcertados. Para Stierle la lírica se caracteriza por ser un *anti-discurso*, una subversión de los esquemas discursivos a través del desorden y la multiplicación de referentes textuales, de modo que la identidad (subjetiva y formal) del poema «sólo es viable en relación con el sujeto lírico convertido en punto de fuga de un discurso problemático».

«¡Fugas continuas, idas, auténtica ebriedad de lo Diverso!», leemos en una línea de la «Oda marítima». Diversión del sujeto como diversidad textual del verso, exceso multiforme del poema, que a cada paso sale de sí en una simulación de éxtasis premeditado. No hay que olvidar que en Pessoa esta hiperbolización del discurso poético rebosa de ironía. Al final el sujeto lírico descubre su impostura, vuelve a ser reabsorbido por la conciencia monótona del fingimiento. Al final regresa el lamento por no ser «todo el mundo y todo lugar» («Oda triunfal»); regresa la hora real, y con ella «no sé que emoción/en el silencio conmovido de mi alma» («Oda marítima»); regresa el universo entero «sin ideal ni esperanza» («Tabacaria»). Al final siempre reaparece ese yo-mismo del que ninguna huida salva:

Paro, escuto, reconheço-me!  
 O som da minha voz caiu no ar sem vida.  
 Fiquei o mesmo, tu estás morto, tudo é insensível...  
 Saudar-te foi um modo de querer animar-me,  
 para que te saudei sem que me julgue capaz  
 da energia viva de saudar alguém!

Ó coração por sarar! Quem me salva de ti?  
 («Salutación a Walt Whitman»)<sup>37</sup>

37 «¡Me paro, escucho y me reconozco!/El sonido de mi voz cayó en el aire sin vida./Yo me quedé igual, y tú estás muerto, todo es insensible.../Saludarte fue un modo de querer animarme,/pero, ¡para qué te saludé sin crearme capaz/de la viva energía de saludar a

Las grandes odas sensacionistas tienen mucho, como juzgaba J. Gaspar Simões, de «feéricos juegos de palabras y arrebatadoras asociaciones de imágenes», de histerismo impostado y pirotecnia verbal. Aun así, la obra de Campos abunda en momentos memorables, intensamente poéticos, cuando el fingidor, agotado por el hastío o el cansancio, deja oír una voz luctuosa que habla de la infancia perdida y de un desvalimiento que perdura, o cuando los poemas parecen anclarse en el fondo real de una existencia para cuya desolación ninguna palabra basta. El fracaso como «poeta» es el precio que Pessoa tuvo que pagar por el triunfo de Campos. Dentro y fuera de su imaginación, desde lo alto del arco de triunfo, el heterónimo más hiperbólicamente pessoano se erige en la figura victoriosa que ve pasar la totalidad de la vida sin participar en ella, contemplándola de lejos para poder decir todo lo que no ha sentido ni vivido. Lo que triunfa inequívocamente en Campos es el poema como exceso de conciencia. Su triunfo es también el de la ideación heteronímica: una de las más radicales desmistificaciones del yo lírico que ha conocido la literatura moderna.

Hay todavía una tercera forma de exceso, la última en el orden simbólico de la poesía pessoana, el *passage and transport* definitivos a que llevan las imágenes del viaje. *Excessus* como salida de la existencia, paso mortal. «Passagem das Horas» («El paso de las horas») no es sólo la oda que resume el ideario de Campos con todos sus tics hiperbólicos e irónicos. Es también como el reverso de la trama cuyos hilos dibujan la figura desvaída del poeta que Pessoa soñó ser. Un himno a la noche ocupa el centro del poema, que se cierra con esta invocación: «¡Ah, sé materna! / ¡Ah, sé meliflua y taci-

alguno!// ¡Corazón por sanar! ¿Quién me salva de ti?» En su nota a este final de la «Salutación», Juan Barja observa con toda perspicacia: «La acelerada *coda* de estos versos re-produce el retorno del poema hacia el "yo" que lo canta (desde el Canto) como presencia (siempre) inevitable. Retorno que confiesa su fracaso, dado que de ese 'yo' no hay salvación», *Los poemas de Álvaro de Campos* 1, ed. cit., p. 348.



turna,/noche donde me olvido de mí,/recordando!...» Esta noche letal y acogedora es la misma que aparece en el «Fragmento de Oda». Es la noche igualmente invocada al principio en el poema «Abdicação». Olvidarse de sí en esa noche, como quien olvida su cuidado en el sueño o en la muerte, es otra imagen de un éxtasis entre místico y nihilizante, y quizá fuera el deseo imposible que Pessoa abrigó siempre. Noche donde la conciencia insomne del poeta querría olvidarse de sí recordando a veces un pasado ya irreal. Tan irreal como la apariencia de las cosas cuando cae sobre ellas *o luar*, ese rayo de luna que en un poema de Caeiro golpea en la hierba e ilumina una remembranza infantil. Fue Campos quien dejó escrito el epitafio de Pessoa en un libro abandonado durante el viaje: «*Fui como hierbas, y no me arrancaron*».



### Advertencia

La presente edición sigue, de manera fundamental, la fijación y ordenación de textos realizada por Teresa Rita Lopes (cit. como 'TRL'), publicada en Lisboa en 2002. Siendo su orden estrictamente cronológico, se ha suprimido la división interna –no temporal, sino intelectual y supuestamente evolutiva– propuesta por la editora portuguesa. Cuando nos separamos de su texto, recogiendo lecturas (o fragmentos) de la edición de Luís de Montalvor y João Gaspar Simões, Ática, Lisboa, 1980 (cit. como Ática) lo indicamos en nota.

### Signos

- [...] Laguna en el manuscrito original.
- [?] Lectura insegura.



FERNANDO  
**PESSOA**  
poesía VI  
/ LOS POEMAS DE  
ÁLVARO DE CAMPOS 4



Sí, soy yo, soy yo mismo, según vengo de todo,  
especie de accesorio o sobrante repuesto,  
irregular entorno de mi emoción sincera.  
Soy yo aquí en mí, sí, aquí yo, soy yo.

- 5      Cuanto fui y no fui, soy todo eso.  
Cuanto quise y no quise, todo eso me forma.  
Cuanto yo amé o dejé de amar es la misma nostalgia en mi  
[interior.

- 10      Tengo, al mismo tiempo, la impresión, un poco inconsecuente,  
de algún sueño formado de realidades mixtas,  
de haberme dejado abandonado, puesto en el asiento de un  
[tranvía,  
para ser encontrado casualmente por quien iba a sentarse sobre  
[mí.  
Tengo, al mismo tiempo, la impresión, aunque un poco remota,  
de un sueño que se quiere recordar en la penumbra a la que se  
[despierta,  
de haber algo mejor en mí que yo.

- 15      Sí, y al mismo tiempo la impresión, un poco dolorosa,  
como un despertarse ya sin sueños a un día de acreedores  
[abundantes,  
de haber fracasado siempre en todo, como tropezar en el felpudo,  
de haber empaquetado la maleta sin haber metido los cepillos,  
de haberme sustituido cualquier cosa en un sitio concreto de la  
[vida.

- 20      ¡Basta ya! Es la impresión un tanto más o menos metafísica,

como o sol pela última vez sobre a janela da casa a abandonar,  
de que mais vale ser criança que querer compreender o

[mundo —

a impressão de pão com manteiga e brinquedos  
de um grande sossego sem Jardins de Proserpina,  
25 de uma boa vontade para com a vida encostada de testa à janela,  
num ver chover com som lá fora  
e não as lágrimas mortas de custar a engolir.

Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado,  
o emissário sem carta nem credenciais,  
30 o palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro,  
a quem tinem as campainhas da cabeça  
como chocalhos pequenos de uma servidão em cima.

Sou eu mesmo, a charada sincopada  
que ninguém da roda decifra nos serões de província.

35 Sou eu mesmo, que remédio!...



como el sol la última vez en la ventana de la casa que hay que  
[abandonar,  
de que mucho mejor es ser un niño que pretender comprender  
[el mundo  
-la impresión que producen el pan con mantequilla y los  
[juguetes-,  
de un gran sosiego sin Jardín de Proserpina ,  
25 de buena voluntad hacia la vida apoyando la frente en la  
[ventana,  
viendo llover con el sonido afuera  
y no lágrimas muertas que nos cuesta tragar .

¡Basta, sí! Soy yo mismo, soy aquel que cambiaron,  
soy el emisario que carece de credencial o de presentación,  
30 el payaso sin risa, el bufón con el traje de la talla de otro  
tintineando con las campanillas que le cuelgan del gorro,  
los pequeños cencerros que el servicio le impone.

Soy yo mismo, charada sincopada  
que ninguno descifra en las largas veladas de provincias.

35 ¡Soy yo, qué remedio!...

AH, UM SONETO...

Meu coração é um almirante louco  
que abandonou a profissão do mar  
e que a vai relembrando pouco a pouco  
em casa a passear, a passear...

5      No movimento (eu mesmo me desloco  
nesta cadeira, só de o imaginar)  
o mar abandonado fica em foco  
nos músculos cansados de parar.

10      Há saudades nas pernas e nos braços.  
Há saudades no cérebro por fora.  
Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas — esta é boa! — era do coração  
que eu falava... e onde diabo estou eu agora  
com almirante em vez de sensação?...

AH, UN SONETO...

Mi corazón un almirante loco  
que abandonó la profesión del mar  
y la va recordando, poco a poco,  
en casa, a pasear, a pasear...

5     Al moverme (y yo mismo me disloco  
      en mi silla, con sólo imaginar)  
      el mar abandonado ya entra en foco  
      en músculos cansados de parar.

10    Hay nostalgia en las piernas y en los brazos.  
      Hay nostalgia por fuera, en la memoria.  
      Hay grandes rabias hechas de cansancios.

Pero —¡qué digo!— si es del corazón  
de lo que hablaba... y, ¿dónde estoy ahora,  
con almirante en vez de sensación?...

Meu coração, o almirante errado  
que comandou a armada por haver  
tentou caminho onde o negou o Fado,  
quis ser feliz quando o não pôde ser.

5 E assim, fechado, absurdo, postergado,  
dado ao que nos resulta de se abster,  
não foi dado, não foi dado, não foi dado  
e o verso errado deixa-o entender.

10 Mas há compensações absolutórias  
na sombra — no silêncio da derrota  
que tem mais rosas de alma que as vitórias.

E assim surgiu, Imperial, a frota  
carregada de anseios e de glórias  
com que o almirante prosseguiu na rota.

Mi corazón, un almirante errado  
que mandaba la armada por deber,  
probó un camino que al fin le negó el Hado.  
Quería ser feliz, no pudo ser.

5      Así, cerrado, absurdo, postergado,  
dado a lo que nos viene de abstener,  
no fue dado, no fue, no, no fue dado  
el verso errado ya lo hace entender.

10      Pero hay compensación absolutoria  
en la sombra, porque hay en la derrota  
rosas del alma más que en la victoria.

Y con ello surgió, Imperial, la flota  
tan cargada de anhelos y de gloria,  
marcando el almirante la derrota.

Estou escrevendo sonetos regulares  
(ou quase regulares) como um poeta...  
Mas se eu dissesse a alguém a dor completa  
que me faz ter tais gestos e tais ares,

5      ninguém acreditava. Ó grandes mares  
da emoção subindo em névoa preta  
até a mágoa ser como a do asceta.  
[...]

Com um estalido de «mola de pressão»  
fecho a carteira dos apontamentos  
10      onde fixei a minha indecisão,

não sou meu ser, nem sou meus pensamentos,  
a minha vida é um príncipe ao balcão  
[...]

Ahora escribo sonetos regulares  
(o casi regulares), de poeta...  
Pero si yo contara la completa  
pena de tales gestos, tales aires,

5 ninguno me creería. Oh grandes mares  
de la emoción subiendo en negra y prieta  
niebla , mi pena ya es como de asceta.  
[...]

Al igual que un «resorte de presión»,  
cierro esa libreta donde intento  
10 ir fijando lo que es mi indecisión,

no soy mi ser, ni soy mis pensamientos,  
y mi vida es un príncipe al balcón  
[...]

Não fales alto, que isto aqui é vida –  
vida e consciência dela,  
porque a noite avança, estou cansado, não durmo,  
e, se chego à janela  
5 vejo, de sob as pálpebras da besta, os muitos lugares das  
[estrelas...  
Cansei o dia com esperanças de dormir de noite,  
é noite quase outro dia. Tenho sono. Não durmo.  
Sinto-me toda a humanidade através do cansaço –  
um cansaço que quase me faz carne os ossos...  
10 Somos todos aquilo...  
Bamboleamos, moscas, com asas presas,  
no mundo, teia de aranha sobre o abismo.



—sí que lo es, la vida y su conciencia—.

pero, si me asomo a la ventana,

vro, bajo los párpados de la bestia, los muchos lugares donde  
[están las estrellas...

Así siento ser toda la humanidad en mi cansancio

10 Todos somos aquello...

telaraña encima del abismo.

Sim, não tenho razão...

Deixa-me distrair-me do argumento mental,  
não tenho razão, está bem, é uma razão como outra  
[qualquer...

Se nem creio? Não sei.

5 Creio que sim. Mas repito.

O amor deve ser constante?

Sim, deve ser constante,

só no amor, é claro.

Digo ainda outra vez...

10 Que embrulhada a gente arranja na vida!

Sim, está bem, amanhã trago o dinheiro.

Ó grande sol, tu não sabes nada disto,

alegria que se não pode fitar no azul sereno inatingível.

Sí, no tengo razón ...

Déjame distraerme del argumento mental.

No la tengo, está bien, pero es que eso es una razón como  
[otra cualquiera...

¿Que si no me lo creo? No lo sé.

5      Creo que sí. Pero lo repito.

El amor, ¿debe ser constante?

Sí, el amor debe ser constante.

Sólo en el amor, eso está claro,

Pero lo digo aún una vez más...

10      ¡En menudos embrollos nos metemos!

Sí, está bien, mañana traeré el dinero.

¡Oh gran sol, tú no sabes nada de esto!

Alegría que no puede contemplarse en el azul sereno,  
[inalcanzable.

É inútil prolongar a conversa de todo este silêncio.  
Jazes sentado, fumando, no canto do sofá grande —  
jazo sentado, fumando, no sofá de cadeira funda,  
entre nós não houve, vai para uma hora,  
senão os olhares de uma só vontade de dizer.  
Renovávamos, apenas, os cigarros — o novo no aceso do  
[velho  
e continuávamos a conversa silenciosa,  
interrompida apenas pelo desejo olhado de falar...

Sim, é inútil,  
mas tudo, até a vida dos campos é igualmente inútil,  
há coisas que são difíceis de dizer...  
Este problema, por exemplo.  
De qual de nós é que ela gosta? Como é que podemos chegar  
[a discutir isso?

Nem falar nela, não é verdade?  
15 E sobretudo não ser o primeiro a pensar em falar nela!  
A falar nela ao impassível outro e amigo...  
Caiu a cinza do teu cigarro no teu casaco preto —  
ia advertir-te, mas para isso era preciso falar...

20 Entreolhámo-nos de novo, como transeuntes cruzados.  
E o pecado mútuo que não cometemos  
assomou ao mesmo tempo ao fundo dos dois olhares.  
De repente espreguiças-te, semi-ergues-te — escusas de  
[falar...  
«Vou-me deitar!» dizes, porque o vás dizer.

Desde luego es inútil prolongar la conversación de este silencio.  
Yaces sentado, fumando, puesto en el rincón del gran sofá  
-yazgo sentado, fumando, puesto en el sofá de asiento  
[hundido-.

5 No hubo entre nosotros, y va para una hora,  
sino las miradas de una sola voluntad de decir.  
Renovábamos, apenas, los pitillos -encendiendo el nuevo con  
[el viejo-  
y así continuábamos la silenciosa charla,  
interrumpida apenas por las ganas moderadas de hablar...

10 Sí, sí, es inútil,  
pero todo, hasta la vida de los campos, es igualmente inútil.  
Hay cosas muy difíciles de decir...  
Así, este problema, por ejemplo.  
¿A cuál de los dos quiere? ¿Cómo podemos llegar a discutirlo?  
Pero ni hablar de ella, ¿no es verdad?  
15 ¡Y, sobre todo, no ser el primero en llegar a pensar en hablar de  
[ella!

Hablando de ella al otro, impasible y amigo...  
Se cayó la ceniza del pitillo sobre tu abrigo negro  
-iba ahora a advertírtelo, mas para eso es preciso hablar...-.

Nos miramos de pronto, nuevamente, como transeúntes que se  
[cruzan,  
20 y ese mutuo pecado que jamás cometimos  
se asomó al mismo tiempo desde el fondo de ambas miradas.  
De repente te desperezaste, medio te incorporaste, excusas  
[hablar...  
«¡Voy a acostarme!», dices, porque vas a decirlo.

25 E tudo isto, tão psicológico, tão involuntário,  
por causa de uma empregada de escritório agradável e solene.  
Ah, vamo-nos deitar!  
Se fizer versos a respeito disto, já sabes, é desprezo!

25

Todo tan psicológico, tan involuntario,  
todo esto por culpa de una secretaria agradable y solemne.  
¡Ah, vamos a acostarnos!  
¡Y si hago versos con respecto a esto, es por desdén, ya sabes!

Acordo de noite, muito de noite, no silêncio todo.  
São — tictac visível — quatro horas de tardar o dia.  
Abro a janela directamente, no desespero da insónia.  
E, de repente, humano,  
5 o quadrado com cruz de uma janela iluminada!  
Fraternidade na noite!

Fraternidade involuntária, incógnita, na noite!  
Estamos ambos despertos e a humanidade é alheia.  
Dorme. Nós temos luz.

10 Quem serás? Doente, moedeiro falso, insone simples como  
[eu?

Não importa. A noite eterna, informe, infinita,  
só tem, neste lugar, a humanidade das nossas duas janelas,  
o coração latente das nossas duas luzes,  
neste momento e lugar, ignorando-nos, somos toda a vida.

15 Sobre o parapeito da janela da traseira da casa,  
sentindo húmida da noite a madeira onde agarro,  
debruço-me para o infinito e, um pouco, para mim.

Nem galos gritando ainda no silêncio definitivo!  
Que fazes, camarada da janela com luz?  
20 Sonho, falta de sonho, vida?  
Tom amarelo cheio da tua janela incógnita...  
Tem graça: não tens luz eléctrica.  
Ó candeeiros de petróleo da minha infância perdida!



- Me despierto de noche, muy de noche, en pleno silencio.  
 Son –visible tictac– las cuatro en punto demorándose el día.  
 Abro directamente la ventana, no me angustia el insomnio.  
 ¡Y, de repente, humano,  
 5 el cuadrado con cruz de aquella ventana iluminada!  
 ¡Fraternidad en la noche!
- ¡Fraternidad involuntaria, fraternidad incógnita, en la noche!  
 Estamos ambos despiertos, la humanidad es ajena.  
 Duerme. Pero nosotros, ahora, tenemos luz.
- 10 ¿Quién serás? ¿Un enfermo, falsificador de moneda, o un simple  
 [insomne como yo?  
 Da igual. La noche eterna, noche informe, infinita,  
 sólo posee, aquí, la humanidad de nuestras dos ventanas,  
 latente corazón de estas dos luces.  
 Ahora y aquí, ignorándonos, somos toda la vida.
- 15 Sobre la barandilla de la ventana de la parte trasera de la casa,  
 sintiendo húmeda, a causa de la noche, esa madera a la que me  
 [agarro,  
 me asomo al infinito y, poco a poco, a mí.
- ¡No hay ni gallos gritando todavía en el silencio ya definitivo!  
 ¿Qué haces, camarada, en tu ventana con luz?  
 20 ¿Sueño, falta de sueño, o quizá vida?  
 Denso tono amarillo de tu ventana incógnita.  
 ¡Qué gracia!, si no tienes luz eléctrica...  
 ¡Lámparas de petróleo de mi infancia perdida!

## NOTAS SOBRE TAVIRA

- Cheguei finalmente à vila da minha infância.  
Desci do comboio, recordei-me, olhei, vi, comparei.  
(Tudo isto levou o espaço de tempo de um olhar cansado).  
Tudo é velho onde fui novo.
- 5 Desde já — outras lojas, e outras frontarias de pinturas nos  
[mesmos prédios —  
um automóvel que nunca vi (não os havia antes)  
estagna amarelo escuro ante uma porta entreaberta.  
Tudo é velho onde fui novo.
- Sim, porque até o mais novo que eu é ser velho o resto.
- 10 A casa que pintaram de novo é mais velha porque a pintaram  
[de novo.
- Paro diante da paisagem, e o que vejo sou eu.  
Outrora aqui antevi-me esplendoroso aos 40 anos —  
senhor do mundo —  
é aos 41 que desembarco do comboio indolentão.
- 15 O que conquistei? Nada.  
Nada, aliás, tenho a valer conquistado.  
Trago o meu tédio e a minha falência fisicamente no pesar-me  
[mais a mala...
- De repente avanço seguro, resolutamente.  
Passou toda a minha hesitação.
- 20 Esta vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira.

NOTAS SOBRE TAVIRA

Llegué por fin al pueblo de mi infancia.  
Bajé del tren, recordé, miré, vi, comparé.  
(Todo esto llevando el espacio de tiempo de un mirar ya  
[cansado]).

Todo es viejo allí donde fui joven.

- 5 Para empezar —otras tiendas, y otros frontispicios de pinturas,  
[aunque en los mismos edificios—  
un automóvil que yo nunca vi (antes no los había)  
que de pronto se para, tono amarillo oscuro, ante una puerta  
[entreabierta.

Todo es viejo allí donde fui joven.

- Sí, sí, porque hasta lo más joven que yo junto al resto ya es viejo.  
10 La casa que volvieron a pintar aún resulta más vieja justo porque  
[volvieron a pintarla.

Me paro ante el paisaje y lo que veo soy yo.

Antaño, en este sitio, me soñé esplendoroso a los cuarenta años  
—como Señor del mundo—.

- A los cuarenta y uno desembarco, indolente, del tren.  
15 ¿Qué he conquistado? Nada.  
Nada he conquistado en realidad.

Llevo mi tedio y mi quiebra muy físicamente, por cuanto que  
[noto pesar más mi maleta...

Mas, de repente avanzo, con seguridad y resolución.

Cesan todas mis dudas.

- 20 Éste, que es el pueblo de mi infancia, es después de todo una  
[ciudad extranjera

(Estou à vontade, como sempre, perante o estranho, o que  
[me não é nada)

sou forasteiro, *tourist*, transeunte.

É claro: é isso que sou.

Até em mim, meu Deus, até em mim.

(y, como siempre, estoy a gusto ante lo extraño, eso que no es  
[nada para mí]).

Soy un forastero, un *tourist*, transeúnte.

Está bien claro: eso es lo que soy.

Incluso en mí, Dios mío, incluso en mí.

Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância.  
Os crisântemos de depois, desfolhei-os a frio.  
Falem pouco, devagar,  
que eu não oiça, sobretudo com o pensamento.  
5 O que quis? Tenho as mãos vazias,  
crispadas flebilmente sobre a colcha longínqua.  
O que pensei? Tenho a boca seca, abstracta.  
O que vivi? Era tão bom dormir!

Quiero acabar entre rosas, que amé tanto en la infancia.  
Después, los crisantemos los deshojé sereno.  
Hablad poco, despacio.

Que no oiga nada, sobre todo con el pensamiento.

- 5    ¿Lo que quise? Si tengo las manos vacías,  
         débilmente crispadas en la colcha remota...  
         ¿Lo que pensé? Si tengo la boca seca, abstracta.  
         ¿Lo que viví? ¡Ay! ¡Sería tan bueno dormir!...

Não, não é cansaço...  
É uma quantidade de desilusão  
que se me entranha na espécie de pensar,  
é um domingo às avessas  
5 do sentimento,  
um feriado passado no abismo...

Não, cansaço não é...  
É eu estar existindo  
e também o mundo,  
10 com tudo aquilo que contém,  
com tudo aquilo que nele se desdobra  
e afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais.

Não. Cansaço porquê?  
É uma sensação abstracta  
15 da vida concreta —  
qualquer coisa como um grito  
por dar,  
qualquer coisa como uma angústia  
por sofrer,  
20 ou por sofrer completamente,  
ou por sofrer como...  
sim, ou por sofrer como...  
Isso mesmo, como...

Como quê?...  
25 Se soubesse, não haveria em mim este falso cansaço.

(Ai, cegos que cantam na rua,  
que formidável realejo



No, no es cansancio...  
Es una cantidad de desilusión  
que se me entraña en el modo de pensar,  
un domingo al revés  
5 del sentimiento,  
un festivo pasado en el abismo...

No, cansancio no es...  
Es estar yo existiendo  
pero también el mundo,  
10 junto con todo aquello que contiene,  
con todo aquello que se desdobra en él  
y que al final es la misma cosa, sólo variada con copias iguales.

No. ¿Por qué cansancio?  
Se trata de una sensación abstracta  
15 de la vida concreta  
—algo así como un grito  
aún por dar,  
algo como una angustia  
por sufrir,  
20 una por sufrir completamente,  
o por sufrir como...  
sí, por sufrir como...  
Eso mismo, como...

¿Cómo qué?...  
25 Mas, si lo supiera, en mí no habría este falso cansancio.

¡Ay, ciegos que cantan en la calle,  
qué tremendo barullo

que é a guitarra de um, e a viola do outro, e a voz dela!)

Porque oiço, vejo.

30 Confesso: é cansaço!...

la guitarra del uno y la viola del otro y la voz de ella!).

Porque oigo, veo.

30

Lo diré: ¡es cansancio!...

O horror sórdido do que, a sós consigo,  
vergonhosa de si, no escuro, cada alma humana pensa.

Horror sórdido de eso que, a solas consigo,  
vergonzosa de sí, entre lo oscuro, toda alma humana piensa.

Sucata de alma vendida pelo peso do corpo,  
se algum guindaste te eleva é para te despejar...  
Nenhum guindaste te eleva senão para te baixar.

Olho analiticamente, sem querer, o que romantizo sem  
[querer...

¡Oh, chatarra de alma que han vendido por el peso del cuerpo!  
Si ahora te levanta alguna grúa, será para arrojarte...  
Porque ninguna grúa te levanta si no es para luego hacerte bajar.

Miro analíticamente, sin querer, eso que romantizo sin querer...

A alma humana é porca como um ânus  
e a vantagem dos caralhos pesa em muitas imaginações.

Meu coração desgosta-se de tudo com uma náusea do  
[estômago.

5 A Távola Redonda foi vendida a peso,  
e a biografia do Rei Artur, um galante escreveu-a.  
Mas a sucata da cavalaria ainda reina nessas almas, como um  
[perfil distante.

Está frio.  
Ponho sobre os ombros o capote que me lembra um xale —  
o xale que minha tia me punha aos ombros na infância.  
10 Mas os ombros da minha infância sumiram-se muito para  
[dentro dos meus ombros,  
e o meu coração da infância sumiu-se muito para dentro do  
[meu coração.

Sim, está frio...  
Está frio em tudo que sou, está frio...  
Minhas próprias ideias têm frio, como gente velha...  
15 E o frio que eu tenho das minhas ideias terem frio é mais  
[frio do que elas.

Engelho o capote à minha volta...  
O Universo da gente... a gente... as pessoas todas!...  
A multiplicidade da humanidade misturada,  
sim, aquilo a que chamam a vida, como se não houvesse  
[outros e estrelas...



El alma humana es puerca como el ano  
y la ventaja propia del carajo pesa en muchas imaginaciones.

Mi corazón, que lo aborrece todo, experimenta una náusea en el  
[estómago.

5 La Tabla Redonda fue vendida a peso,  
y la biografía del Rey Arturo la escribió un gracioso.  
Pero la chatarra de la caballería reina todavía en esas almas, como  
[un perfil distante.

Y ahora hace frío.  
Me pongo sobre los hombros el capote, que me recuerda a un chal  
—aquel chal que mi tía me ponía en los hombros de niño—.  
10 Pero es que aquellos hombros de mi infancia se hundieron muy  
[dentro de los míos,  
y el corazón mío de la infancia se hundió muy adentro, al interior  
[de mi corazón.

Sí, sí, hace frío...  
Hace frío en todo lo que soy, hace mucho frío...  
Y mis propias ideas tienen frío, como la gente vieja...,  
15 y el frío que tengo de que mis ideas tengan frío es más frío que  
[ellas.

Ahora me envuelvo entero en mi capote...  
¡Y el Universo de los hombres... de los hombres... de todas las  
[personas,  
de lo que es la multiplicidad de una humanidad siempre mezclada,  
eso que llaman vida, como si no existieran otros mundos y otras  
[estrellas...,

Sim, a vida...

Meus ombros descaem tanto que o capote resvala...

Querem comentário melhor? Puxo-me para cima o capote.

Ah, parte a cara à vida!

Liberta-te com estrondo no sossego de ti!

eso, sí, la vida....!

Dejo decaer tanto mis hombros que ahora el capote se resbala...  
¿Queréis mejor comentario? Me estiro sobresaliendo del capote.

¡Ah, pero entonces, pártelo la cara a la vida!

¡Libérate ostentosamente descansando de ti!

São poucos os momentos de prazer na vida...

É gozá-la... Sim, já o ouvi dizer muitas vezes,  
eu mesmo já o disse. (Repetir é viver.)

É gozá-la, não é verdade?

5      Gozêmo-la, loura falsa, gozêmo-la, casuais e incógnitos,  
tu, com teus gestos de distinção cinematográfica,  
com teus olhares para o lado a nada,  
cumprindo a tua função de animal emaranhado;  
eu no plano inclinado da consciência para a indiferença,  
10      amemo-nos aqui. Tempo é só um dia.

Tenhamos o romantismo dele!

Por trás de mim vigio, involuntariamente.

Sou qualquer nas palavras que te digo, e são suaves — e as  
[que esperas.

Do lado de cá dos meus Alpes, e que Alpes! somos do corpo.  
15      Nada quebra a passagem prometida de uma ligação futura,  
e vai tudo elegantemente, como em Paris, Londres, Berlim.  
«Percebe-se», dizes, «que o senhor viveu muito no  
[estrangeiro».

E eu que sinto vaidade em ouvi-lo!

Só tenho medo que me vás falar da tua vida...

20      Cabaret de Lisboa? Visto que o é, seja.  
Lembro-me subitamente, visualmente, do anúncio no  
[jornal...

«*Rendez-vous* da sociedade elegante»,  
isto.

Mas nada destas reflexões temerárias e futuras  
25      interrompe aquela conversa involuntária em que te sou  
[qualquer.

Pocos son los momentos de placer en la vida...  
Hay que gozarla..., sí, ya lo oí muchas veces,  
yo mismo ya lo dije (repetir es vivir).  
Hay que gozarla, sí, ¿no es verdad eso?

- 5      Gocémosla, rubia falsa, gocémosla, causales e incógnitos.  
Tú con tus gestos de distinción cinematográfica,  
con tus miradas hacia el lado a nada,  
cumpliendo exactamente tu función de animal enredado.  
Yo en el plano inclinado de la conciencia de la indiferencia.
- 10     Amémonos aquí. Todo el tiempo es un día.  
¡Tengamos pues su romanticismo!  
Ahí, por detrás de mí, voy vigilando, involuntariamente.  
Soy cualquiera en las palabras que te digo, son palabras suaves  
[—las que esperas—.
- 15     Más acá de mis Alpes, ¡y qué Alpes!, nuestro amo es el cuerpo.  
Nada hay que cierre el paso prometido de una futura unión  
y todo corre elegantemente, como en París, en Londres, en  
[Berlín.  
«Se ve», dices de pronto, «que el señor ha vivido mucho en el  
[extranjero».
- 20     ¡Y yo que siento vanidad al oírlo!  
Y sólo tengo miedo de que empieces a hablar de tu vida...  
¿Cabaret de Lisboa? Ya que lo es, que sea.  
Y de pronto me acuerdo, visualmente, del anuncio visto en el  
[periódico...
- 25     «Rendez-vous de la sociedad elegante»,  
bueno, esto.  
Pero nada de todas estas reflexiones temerarias, futuras,  
interrumpe la conversación involuntaria en la que para ti yo soy  
[cualquiera.

Falo médias e imitações

e cada vez, vejo e sinto, gostas mais de mim a valer que [...]

[hoje;

é nesta altura que, debruçando-me de repente sobre a mesa,  
te segredo em segredo o que exactamente convinha.

30 Ris, toda olhar e em parte boca, efusiva e próxima,  
e eu gosto verdadeiramente de ti.

Soa em nós o gesto sexual de nos irmos embora.

Rodo a cabeça para o pagamento...

Alegre, álaque, sentindo-te, falas...

35 Sorrio.

Por trás do sorriso, não sou eu.

Hablo a medias y haciendo imitaciones  
y cada vez, lo veo y aun lo siento, te gusto mucho más aún que  
[...] hoy.

Y es en este momento cuando, inclinándome encima de la mesa,  
te susurro en secreto lo que exactamente convenía.

30 Ríes, toda mirar y en parte boca, efusiva y próxima,  
y es que tú a mí me gustas de verdad.

Suena en nosotros el gesto sexual de irnos.

Giro la cabeza para ir a pagar...

Viva, alegre, sintiéndote...

35 tu me hablas... sonrío.

Pero, tras la sonrisa, no soy yo.

Ah, que extraordinário,  
nos grandes momentos do sossego da tristeza,  
como quando alguém morre, e estamos em casa dele e todos  
[estão quietos,  
o rodar de um carro na rua, ou o canto de um galo nos  
[quintais...

- 5      Que longe da vida!  
      É outro mundo.  
      Viramo-nos para a janela, e o sol brilha lá fora —.  
      Vasto sossego plácido da natureza sem interrupções!



¡Ah, qué extraordinario!  
En los grandes momentos de sosiego que se abren en mitad de  
[la tristeza,  
como cuando alguien muere, y estamos reunidos en su casa y  
[están todos quietos,  
el rodar de un coche por la calle, o el canto de un gallo en los  
[jardines...

5 ¡Lejos de la vida!  
¡Es otro mundo!  
Y nos volvemos hacia la ventana, y el sol brilla afuera.  
¡Vasto sosiego plácido, naturaleza sin interrupción!

## COSTA DO SOL

### I

Todas as coisas são impressionantes.  
Enquanto houver no mundo sangue e rosas  
há-de haver sempre certos bons instantes  
em que se passam coisas sem ser coisas.

5     Meu coração, um solavanco, ou antes  
      um intervalo consciente. Lousas  
      cobrem os que como eu tinham rompantes  
      em que iam à conquista das teimosas.

10    Mas o foguete é um símbolo que sobe  
      para cair, depois de ruídos no alto,  
      mera cana caduca, e até sobre

      quem o deitou... E o que um garoto leva  
      da rua — a cana ardida — é quanto falto...  
      Que absurdo pirotécnico me eleva?

### II

Deixo, deuses, atrás a dama antiga.  
(Com uma letra diferente fixo  
o absurdo, e rio, porque soffro). Digo:  
deixo atrás quem amei, como um prefixo...

## COSTA DEL SOL

### I

Todas las cosas son impresionantes.  
Mientras haya en el mundo sangre y rosas  
habrá siempre de haber buenos instantes  
en los que pasan cosas sin ser cosas.

5      Mi corazón, vaivén, o quizás, antes,  
un consciente intervalo. Grandes losas  
cubren a quienes como yo, en triunfantes  
momentos, iban a lograr preciosas.

10      Pero el cohete es símbolo que sube  
para caer, tras estallar en alto,  
mera caña caduca, y de la nube

cae en quien lo prendió... que un niño lleva,  
caña ardida... ¿soy eso tras el salto  
que, absurdo pirotécnico, me eleva?

### II

Dejo atrás a mi dama, y luego sigo.  
(Con una letra diferente, fijo  
el absurdo, y me río, y sufro). Digo:  
dejo allá a quien amé, como un prefijo...

5      Outrora eu, que era anónimo e prolixo  
      (dois adjectivos que de há muito sigo)  
      amei por ter um coração amigo.  
      Amo hoje o que amo só porque o persigo.

      Dêem-me vinho que um Horácio cante!  
10      Quero esquecer o que de meu é meu...  
      Quero, sem que me mexa, ir indo adiante.

      Estou no Estoril e olho para o céu...  
      Ah que ainda é certo aquele azul ovante  
      que esplendeu astros sobre o mar egeu.

### III

      Somos meninos de uma primavera  
      de que alguém fez tijolos. Quando cismo  
      tiro da cigarreira um misticismo  
      que acendo e fumo como se o esquecera.

5      No teu ar de dormir nessa cadeira  
      (reparo agora, feito o exorcismo,  
      que o terceiro soneto ergue do abismo),  
      és sempre a mesma, anónima — terceira...

      Ó grande mar atlântico, desculpa!  
10      Cuspi à tua beira três sonetos.  
      Sim, mas cuspi-os sobre a minha culpa.

      Mulher, amor, alcova — sois tercetos!  
      Só vós ó mar e céu nos libertais,  
      que qualquer trapo incógnito franjais.

15      .....  
      Sossego? Outrora? Ora adeus! Foi feita

- 5 Otrora yo, anónimo y prolijo  
(dos adjetivos que hace mucho ligo),  
amé buscando un corazón amigo.  
Amo hoy lo que amo: lo persigo.
- ¡Dadme ahora un vino que un Horacio cante!
- 10 Quiero olvidar lo que de mío es mío...  
Quiero, sin que me mueva, ir adelante.
- Estoy en Estoril, y al cielo miro...  
¡Ah, que aún existe aquel azul triunfante  
que encendía el Egeo con su brillo!

### III

- Somos los hijos de una primavera  
que alguien hizo ladrillos, sí, y yo mismo  
de mi pitillera un misticismo  
saco y me fumo, cual si no lo viera.
- 5 Con tu aire de dormirte en esa espera  
(y ahora advierto, hecho el exorcismo,  
que el soneto se yergue del abismo),  
eres la misma, anónima y tercera...
- ¡Oh, gran mar atlántico, disculpa!
- 10 A tu orilla he escupido tres sonetos,  
pero los escupí sobre mi culpa.
- ¡Mujer, amor, alcoba –sois tercetos–!  
Mas tú, mar, y tú, cielo, nos libráis,  
que cualquier trapo incógnito adornáis.
- .....
- 15 ¿Sosiego? ¿Antaño? ¡Pues adiós! Fue hecha

no cárcere a Marília de Dirceu.  
De realmente meu só tenho eu.

Pudesse eu pôr um dique ao que em mim espreita.  
(No seu perfil de pálida imperfeita,  
20 recorte morto contra um vivo céu.

en la cárcel Marília de Dirceu.  
Sólo yo tengo lo realmente mío.

¡Si alzara un dique a lo que en mí me acecha!...  
(Su pálida figura contrahecha,  
muerto recorte contra un cielo vivo).

20

Ah, como outrora era outra a que eu não tinha!  
Como amei quando amei! Ah, como eu ria.  
Como com olhos de quem nunca via  
tinha o trono onde ter uma rainha.

5      Sob os pés seus a vida me espezinha.  
Reclinas-te tão bem! A tarde esfria...  
Ó mar sem cais nem lodo ou maresia,  
que tens comigo, cuja alma é a minha?

10     Sob uma umbrela de chá em baixo estamos  
e é súbita a lembrança opositória  
da velha quinta e do espalmar dos ramos

sob os quais a merenda... Oh amor, oh glória!  
Fechem-me os olhos para toda a história!  
Como sapos saltamos e erramos...



¡Otrora era otra la que no tenía!  
¡Cómo amé cuando amé! ¡Cómo reía!  
Como con ojos de quien no veía  
para mi reina un trono yo tenía.

5     ¡Bajo sus pies la vida me pateal!  
      ¡Te reclinás tan bien! La tarde enfría...  
      Oh mar, sin muelle, lodo ni marea,  
      ¿qué tenemos que ver, y qué alma es mía?

10    Una umbrella de té. Debajo estamos  
      y de repente se abre, en la memoria,  
      la vieja quinta y el tender los ramos.

Bajo ellos la merienda... ¡Amor y gloria!  
¡Cerrad mis ojos a cualquier historia!  
Como sapos saltamos y vagamos...

## REALIDADE

Sim, passava aqui frequentemente há vinte anos...  
Nada está mudado — ou, pelo menos, não dou por isso —  
nesta localidade da cidade...

Há vinte anos!...

5 O que eu era então! Ora, era outro...  
Há vinte anos, e as casas não sabem de nada...

Vinte anos inúteis (e sei lá se o foram!  
Sei eu o que é útil ou inútil?)...  
Vinte anos perdidos (mas o que seria ganhá-los?)

10 Tento reconstruir na minha imaginação  
quem eu era e como era quando por aqui passava  
há vinte anos...

Não me lembro, não me posso lembrar.  
O outro que aqui passava então,

15 se existisse hoje, talvez se lembrasse...  
Há tanta personagem de romance que conheço melhor por  
[dentro  
do que esse eu-mesmo que há vinte anos passava aqui!

Sim, o mistério do tempo.

Sim, o não se saber nada,

20 sim, o termos todos nascido a bordo.  
Sim, sim, tudo isso, ou outra forma de o dizer...

## REALIDAD

Pasaba por aquí frecuentemente, hace ya veinte años...  
Nada ha cambiado —o, al menos, yo no me he dado cuenta—  
aquí, en este lugar de la ciudad...

¡Hace ya veinte años!...

- 5 ¡Ese que yo era entonces! Sí, pero era otro...  
Hace ya veinte años, y las casas no saben de nada...

Veinte años inútiles (¿yo qué sé si lo fueron!,  
¿sé quizá lo que es útil o inútil?)...  
Veinte años perdidos (¿qué sería ganarlos?)

- 10 Intento reconstruir en mi imaginación  
quién era y cómo era cuando yo pasaba por aquí,  
hace ya veinte años...

No me acuerdo, no puedo acordarme.

- El que por aquí pasaba entonces,  
15 si hoy existiera, tal vez se acordara...

¡Hay tanto personaje de novela que conozco mejor por sus  
[adentros

que a ese yo-mismo que hace veinte años pasaba justamente por  
[aquí!...

Sí, el misterio del tiempo.

Sí, el no saberse nada.

- 20 Haber nacido todos, sí, a bordo.  
Sí, sí, todo eso, o alguna otra forma de decirlo...

Daquela janela do segundo-andar, ainda idêntica a si mesma,  
debruçava-se então uma rapariga mais velha que eu, mais  
[lembradamente de azul.

Hoje, se calhar, está o quê?

- 25 Podemos imaginar tudo do que nada sabemos.  
Estou parado física e moralmente: não quero imaginar nada...

Houve um dia em que subi esta rua pensando alegremente  
[no futuro,  
pois Deus dá licença que o que não existe seja fortemente  
[iluminado.

- Hoje, descendo esta rua nem no passado penso alegremente.  
30 Quando muito, nem penso...  
Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua,  
[nem então nem agora,  
mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento.  
Olhámos indiferentemente um para o outro.  
E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girassol.  
35 E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada.

Talvez isto realmente se desse...

Verdadeiramente se desse...

Sim, carnalmente se desse...

Sim, talvez...



Que somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite,  
cada um a vida das linhas das vigias iluminadas  
e cada um sabendo do outro só que há vida lá dentro e mais  
[nada.

5 Navios que se afastam ponteados de luz na treva,  
cada um indeciso diminuindo para cada lado do negro.  
Tudo mais é a noite calada e o frio que sobe do mar.

¿Qué somos? Navíos, que se van cruzando entre la noche,  
cada uno la vida en los cordajes de las vigías bien iluminadas,  
cada uno sabiendo en cuanto al otro sólo que hay vida ahí dentro  
[y nada más.

5 Navíos que se alejan punteados de luz en tinieblas,  
cada uno indeciso y encogiéndose hacia cada lado de lo negro.  
Todo el resto es noche callada, y el frío subiendo de la mar.

E o esplendor dos mapas, caminho abstracto para a  
[imaginação concreta,  
letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha.

O que de sonho jaz nas encadernações vetustas,  
nas assinaturas complicadas (ou tam simples e esguias) dos  
[velhos livros.

5 (Tinta remota e desbotada aqui presente para além da morte,  
ó enigma visível do tempo, o nada vivo em que estamos!)  
O que de negado à nossa vida quotidiana vem nas ilustrações,  
o que certas gravuras de anúncios sem querer anunciam.

10 Tudo quanto sugere, ou exprime o que não exprime,  
tudo o que diz o que não diz,  
e a alma sonha, diferente e distraída.



Esplendor de los mapas, camino abstracto a la imaginación  
[concreta,  
letras y trazos siempre irregulares que van abriéndose a la  
[maravilla.

Lo que yace de sueños en las vetustas encuadernaciones,  
en las complicadas signatures (o tan simples y esbeltas) de los  
[viejos libros.

5 (¡Tinta remota y descolorida aquí presente más allá de la muerte,  
visible enigma del tiempo, viva nada en que estamos!).  
Lo que, negado a nuestra vida cotidiana, nos aparece en las  
[ilustraciones,  
lo que ciertas imágenes de anuncios dicen sin querer.

10 Todo cuanto sugiere o cuanto expresa eso que no expresa,  
lo que dice eso que no dice.  
Distraída y distinta, el alma sueña.

Na ampla sala de jantar das tias velhas  
o relógio tictaqueava o tempo mais devagar.  
Ah o horror da felicidade que se não conheceu  
por se ter conhecido sem se conhecer,  
5 o horror do que foi porque o que está está aqui.  
Chá com torradas na província de outrora,  
em quantas cidades me tens sido memória e choro!  
Eternamente criança,  
eternamente abandonado,  
10 desde que o chá e as torradas me faltaram no coração.

Aquece, meu coração!  
Aquece ao passado,  
que o presente é só uma rua onde passa quem me esqueceu...

En la amplia sala de las viejas tías  
el reloj tictaqueaba el tiempo más despacio.  
¡Horror de una felicidad no conocida  
porque se conoció sin conocerse,  
5 horror que nos produce lo que fue, porque lo que es está aquí  
[ahora!  
¡Té con tostadas en la provincia de otro tiempo,  
oh, en cuántas ciudades tú me has sido mi memoria y mi llanto!  
Eternamente niño  
y eternamente abandonado,  
10 siempre que té y tostadas me faltaban en el corazón.  
¡Arde, corazón mío!  
¡Arde y alienta mi pasado!,  
que el presente tan sólo es una calle por donde pasa quien ya me  
[olvidó.

A clareza falsa, rígida, não-lar dos hospitais  
a alegria humana, vivaz, sobre o caso da vizinha,  
da mãe inconsolável a que o filho morreu há um ano

5      Trapos somos, trapos amamos, trapos agimos —,  
que trapo tudo que é este mundo!

Esa claridad rígida y falsa en el no-hogar de los hospitales.  
La alegría vivaz y tan humana en lo que hace a lo de la vecina,  
inconsolable madre a la que el hijo se le murió hace un año.

5      Trapos somos, amamos, actuamos,  
¡Qué trapo todo cuanto el mundo es!

Ah o som de abanar o ferro da engomadeira  
à janela ao lado da minha infância debruçada!  
O som de estarem lavando a roupa no tanque!  
Todas estas coisas são, de qualquer modo,  
5 parte do que sou.  
(Ó ama morta, que é do teu carinho grisalho?).  
Minha infância da altura da cara pouco acima da mesa...  
Minha mão gordinha pousada na borda da toalha que se  
[enrodilhava.  
E eu olhava por cima do prato, nas pontas dos pés.  
10 (Hoje se me puser nas pontas dos pés, é só intelectualmente.  
E a mesa que tenho não tem toalha, nem quem lhe ponha  
[toalha...)].  
Estudei o fermento da falência  
na demonologia da imaginação...

¡El vaivén ruidoso de la plancha de la planchadora  
 en la ventana al lado de mi infancia asomada!  
 ¡El sonido de ropa que van lavando en el lavadero!  
 Todas estas cosas son, de cualquier modo,  
 5 parte de lo que soy.  
 (¡Oh, ama muerta, ¡qué es hoy de tu cariño opaco?).  
 Mi infancia de la altura de la cara un poco por encima de la  
 [mesa...  
 Mi mano que era un pco regordeta posada sobre el borde del  
 [mantel que se iba enrollando,  
 y yo miraba un poco por encima del plato, en puntillas.  
 10 (Hoy, si es que me pongo de puntillas, lo hago sólo  
 [intelectualmente.  
 Y la mesa que tengo no tiene mantel ni quien se lo ponga...).  
 Estudié el fermento de la quiebra  
 en la demonología de la imaginación...

E o som só dentro do relógio acentuado  
no serão sem ninguém das casas de jantar da província  
põe-me o tempo inteiro em cima da alma,  
e enquanto não chega a hora do chá das tias velhas,  
5 o meu coração ouve o tempo passar e sofre comigo.

Tic-tac mais sonolento que o dos outros relógios —  
na parede, de madeira, este tem pêndulo e oscila.  
O meu coração tem saudades não sabe de quê.  
Tenho que morrer...  
10 Tic-tac mecânico e certo — serão sereno mecânico na  
[província.



Sólo ese sonido dentro del reloj acentuado  
en la velada sin nadie de los comedores de provincias  
me pone el tiempo entero encima del alma,  
y mientras no llega la hora del té de las viejas tías,  
5 mi corazón oye ir pasando el tiempo y sufre conmigo.

Tic-tac más somnoliento que el de otros relojes  
—en la pared, de madera, éste tiene péndulo y oscila—.  
Mi corazón aquejado de nostalgia; y no sabe de qué.  
He de morir...  
10 Tic-tac mecánico y preciso — velada calma mecánica en  
[provincias...

Névoas de todas as recordações juntas  
(a institutrice loura dos jardins pacatos).  
Recordo tudo a ouro do sol e papel de seda...  
E o arco da criança passa veloz por quase rente a mim...

Nieblas de todos los recuerdos juntos  
(la rubia institutriz del jardín sereno).  
Todo lo recuerdo a oro del sol con papel de seda...  
Y el aro del niño pasa ahora veloz, casi rozándome...

Que noite serena!  
Que lindo luar!  
Que linda barquinha  
bailando no mar!

5 Suave, todo o passado — o que foi aqui de Lisboa — me  
[surge...

O terceiro-andar das tias, o sossego de outrora,  
sossego de várias espécies,  
a infância sem o futuro pensado,  
o ruído aparentemente contínuo da máquina de costura delas,  
10 e tudo bom e a horas,  
de um bem e de um a-horas próprio, hoje morto.

Meu Deus, que fiz eu da vida?

Que noite serena!  
Que lindo luar!  
15 Que linda barquinha  
bailando no mar!

Quem é que cantava isso?  
Isso estava lá.  
Lembro-me mas esqueço.  
20 E dói, dói, dói...

Por amor de Deus, parem com isso dentro da minha cabeça.

¡Qué noche serena!  
¡Qué brillo lunar!  
¡Qué linda barquilla  
bailando en la mar!

5 Suave, todo el pasado —el de aquí, en Lisboa— va surgiendo...  
El tercer piso, vivienda de las tías, la calma de entonces,  
una de varias clases.  
La infancia sin futuro ya pensado,  
el ruido, continuo en apariencia, que viene de la máquina de  
[coser.

10 Todo bueno y en hora,  
de un bien y un en-hora propio y hoy ya muerto.

Díos mío, ¿qué he hecho de mi vida?

¡Qué noche serena!  
¡Qué brillo lunar!  
15 ¡Qué linda barquilla  
bailando en la mar!

¿Quién cantaba esto?  
Eso estaba allí.  
Me acuerdo y me olvido.  
20 Duele, duele, sí...

¡Por el amor de Dios, detened ya eso en mi cabeza!

Penso em ti no silêncio da noite, quando tudo é nada,  
e os ruídos que há no silêncio são o próprio silêncio,  
então, sozinho de mim, passageiro parado  
de uma viagem em Deus, inutilmente penso em ti.

5      Todo o passado, em que foste um momento eterno  
e como este silêncio de tudo.  
Todo o perdido, em que foste o que mais perdi,  
é como estes ruídos,  
todo o inútil, em que foste o que não houvera de ser  
10     é como o nada por ser neste silêncio nocturno.

Tenho visto morrer, ou ouvido que morrem,  
quantos amei ou conheci,  
tenho visto não saber mais nada deles de tantos que foram  
comigo, e pouco importa se foi um homem ou uma conversa,  
15     ou um povo omitido e mudo,  
e o mundo hoje para mim é um cemitério de noite  
branco e negro de campas e árvores e de luar alheio  
e é neste sossego absurdo de mim e de tudo que penso em ti.

Pienso en ti en el silencio de la noche, cuando todo es nada.  
y los ruidos que hay en el silencio son el propio silencio,  
y solo como estoy, pasajero parado  
de un viaje en Dios, pienso en ti inútilmente.

- 5 El pasado, en que fuiste un momento eterno,  
es igual que este silencio de todo.  
Todo lo perdido, en lo que fuiste lo que más perdí,  
es como estos ruidos,  
y todo aquello inútil, en que fuiste lo que no hubo de ser,  
10 es como la nada aún por ser del silencio nocturno.

- He visto morir, o he oído que mueren,  
a cuantos amé o conocí.  
He visto no saber ya nada de ellos, de tantos de aquellos que  
[estuvieron conmigo,  
y así poco importa si era un hombre o una conversación,  
15 o incluso un pueblo que han borrado del mundo.  
El mundo es, para mí, un cementerio nocturno,  
blanco y negro, de lápidas y árboles sin luna.  
Y en esta absurda calma, ya de mí y de todo, es cuando pienso  
[en ti.

Faze as malas para Parte Nenhuma!

Embarca para a universalidade negativa de tudo  
com um grande embandeiramento de navios fingidos —  
dos navios pequenos, multicolores, da infância!

5 Faz as malas para o Grande Abandono!

E não esqueças, entre as escovas e a tesoura,  
a distância policroma do que se não pode obter.  
Faz as malas definitivamente!

Quem és tu aqui, onde existes gregário e inútil —

10 E quanto mais útil mais inútil —

E quanto mais verdadeiro mais falso —

Quem és tu aqui? quem és tu aqui? quem és tu aqui?

Embarca, sem malas mesmo, para ti mesmo diverso!

Que te é a terra habitada senão o que não é contigo?



¡Haz las maletas a Ningún Lugar!  
 ¡Embarca a la universalidad negativa de todo,  
 llenos de gallardetes tus navíos fingidos  
 —pequeños y multicolores navíos de infancia—  
 5 ¡Llena ya las maletas para el Gran Abandono!  
 Y no olvides, entre cepillos y tijeras,  
 la distancia polícroma de lo que no puede obtenerse.  
 ¡Haz definitivamente las maletas!  
 ¡Qué eres tú, aquí en donde existes, gregario e inútil  
 10 —y cuanto más útil más inútil  
 y más falso por ser más verdadero—?  
 ¡Qué eres tú aquí?, ¡qué eres tú aquí?, ¡qué eres tú aquí?  
 ¡Embárcate, incluso sin maletas, en ti mismo diverso!  
 ¡Qué es la tierra habitada, para ti, sino lo que contigo no está  
 [nunca?

## PSIQUETIPIA

Símbolos. Tudo símbolos...  
Se calhar, tudo é símbolos...  
Serás tu um símbolo também?

5 Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas  
postas, com boas maneiras inglesas, sobre a toalha da mesa,  
pessoas independentes de ti...  
Olho-as: também serão símbolos?  
Então todo o mundo é símbolo e magia?  
Se calhar é...  
10 E porque não há-de ser?

Símbolos...  
Estou cansado de pensar...  
Ergo finalmente os olhos para os teus olhos que me olham.  
Sorris, sabendo bem em que eu estava pensando...  
15 Meu Deus! e não sabes...  
Eu pensava nos símbolos...  
Respondo fielmente à tua conversa por cima da mesa...  
«*It was very strange, wasn't it?*»  
«*Awfully strange. And how did it end?*»  
20 «*Well, it didn't end. It never does, you know.*»  
Sim, *you know*... Eu sei...  
Sim, eu sei...  
É o mal dos símbolos, *you know*.  
Yes, *I know*.

## PSIQUETIPIA

Símbolos. Todo símbolos...

Sí, quizá, todo es símbolos...

¿Y no serás tú un símbolo también?

5 Miro, desterrado de ti, tus manos blancas,  
puestas, con buenas maneras inglesas, ahí, sobre el mantel,  
personas independientes de ti mismo...

Las miro: ¿serán símbolos también?

¿Entonces todo el mundo sólo es símbolo y magia?

Sí, a lo mejor es...

10 Y ¿por qué no ha de ser?

Símbolos...

Estoy cansado de pensar...

Y levanto los ojos finalmente en dirección a tus ojos que me  
[miran.

15 Sonríes, sabiendo ya perfectamente en qué estaba pensando...

¡Dios mío!, y no lo sabes...

Yo pensaba en los símbolos...

Mas respondo fielmente a tu conversación trabada por encima  
[de la mesa...

«*It was very strange, wasn't it?*».

«*Awfully strange. And how did it end?*».

20 «*Well, it didn't end. It never does, you know*».

Sí, sí, *you know*... Lo sé...

¡Oh, sí, lo sé!...

Es el mal de los símbolos, *you know*.

*Yes, I know.*

25      Conversa perfeitamente natural... Mas os símbolos?  
Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são elas?  
Meu Deus! Os símbolos... Os símbolos...

25      Conversación perfectamente natural... Pero ¿y los símbolos?  
No aparto los ojos de tus manos y pienso... ¿Quién son ellas?  
¡Oh, Dios mío! Los símbolos... Los símbolos...

## MAGNIFICAT

- Quando é que passará esta noite interna, o universo,  
e eu, a minha alma, terei o meu dia?  
Quando é que despertarei de estar acordado?  
Não sei. O sol brilha alto,  
5 impossível de fitar.  
As estrelas pestanejam frio,  
impossíveis de contar.  
O coração pulsa alheio,  
impossível de escutar.  
10 Quando é que passará este drama sem teatro,  
ou este teatro sem drama,  
e recolherei a casa?  
Onde? Como? Quando?  
Gato que me fitas com olhos de vida,  
15 quem tens lá no fundo?  
É esse! É esse!  
Esse mandará como Josué parar o sol e eu acordarei;  
e então será dia.  
Sorri, dormindo, minha alma!  
20 Sorri, minha alma, será dia!

## MAGNIFICAT

- ¿Cuándo pasará esta noche interna, ésta, el universo,  
y yo, mi alma, tendré por fin mi día?  
¿Cuándo despertaré de estar despierto?  
No lo sé. El sol brilla muy alto,  
5 imposible poderlo contemplar,  
y las estrellas pestañean frío.  
Imposible contarlas.  
Y el corazón palpita ajeno.  
Imposible escucharlo.  
10 ¿Cuándo acaba este drama sin teatro,  
o este teatro sin drama,  
y podré ir a recogerme a casa?  
¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuándo?  
Gato que me contemplas con ojos de vida,  
15 ¿quién es el que habita en tu interior?  
¡Es ése! ¡Es ése!  
Ése mandará como Josué parar el sol, y yo despertaré;  
y será ya de día.  
¡Sonríe durmiendo, alma mía!  
20 ¡Sonríe, sí, alma mía, vendrá el día!

## PECADO ORIGINAL

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?  
Será essa, se alguém a escrever,  
a verdadeira história da humanidade.

5 O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;  
o que não há somos nós, e a verdade está aí.

Sou quem falhei ser.  
Somos todos quem nos supusemos.  
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.

10 Que é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?  
Que é daquela nossa certeza — o propósito à mesa de depois?

Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas  
sobre o parapeito alto da janela de sacada,  
sentado de lado numa cadeira, depois de jantar.

15 Que é da minha realidade, que só tenho a vida?  
Que é de mim, que sou só quem existo?

Quantos Césares fui!

Na alma, e com alguma verdade;  
na imaginação, e com alguma justiça;



## PECADO ORIGINAL

¿Quién escribirá ahora la historia de lo que pudo haber sido?  
Sería ésa, si alguien la escribiera,  
la verdadera historia de la humanidad.

Lo que hay es el mundo verdadero, no nosotros, el mundo,  
5 y lo que no hay somos nosotros, y la verdad está ahí.

Yo soy quien he fracasado ser.  
Y somos todos quienes nos supusimos.  
Nuestra realidad es justo eso que no logramos nunca.

¿Qué ha sido de aquella verdad nuestra —sueños en la ventana  
[de la infancia—?  
10 ¿Qué habrá sido de la certeza nuestra —propósito para la mesa  
[de después—?

Y ahora medito, con la cabeza apoyada entre las manos que  
[están puestas encima  
de la barandilla del balcón,  
ahí sentado de lado en una silla, después de cenar.

¿Qué es entonces de mi realidad, si es que solamente tengo vida?  
15 ¿Qué es de mí, que tan sólo soy ése que existo?

¡Cuántos Césares fui!

Cuántos fui en el alma, y con cierta verdad;  
y en la imaginación, y con cierta justicia;

Na inteligência, e com alguma razão —

Meu Deus! meu Deus! meu Deus! —

Quantos Césares fui!

Quantos Césares fui!

Quantos Césares fui!

20 y en la inteligencia, y con cierta razón  
—¡Dios! ¡Dios mío! ¡Dios mío!—.  
¡Cuántos Césares fui!  
¡Cuántos Césares fui!  
¡Sí! ¡Cuántos Césares!

## DACTILOGRAFIA

Traço, sozinho, no meu cubículo de engenheiro, o plano,  
formo o projecto, aqui isolado,  
remoto até de quem eu sou.

5      Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,  
o tic-tac estalado das máquinas de escrever.

Que náusea da vida!  
Que abjecção esta regularidade!  
Que sono este ser assim!

10      Outrora, quando fui outro, eram castelos e cavalarias  
(ilustrações, talvez, de qualquer livro de infância),  
outrora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,  
eram grandes paisagens do Norte, explícitas de neve,  
eram grandes palmares do sul, opulentos de verdes.

Outrora.

15      Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,  
o tic-tac estalado das máquinas de escrever.

Temos todos duas vidas:  
a verdadeira, que é a que sonhámos na infância,  
e que continuamos sonhando, adultos num substracto de  
[névoa;  
20      a falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,  
que é a prática, a útil,

## MECANOGRAFÍA

Trazo ahí, en mi cuartucho de ingeniero, mi plano,  
formo mi proyecto, aquí aislado,  
remoto incluso para quien yo soy.

5 Al lado, acompañamiento banalmente siniestro,  
el tic-tac restallante de las máquinas de escribir.

¡Qué náusea la vida!  
¡Qué abyección la regularidad!  
Y, ¡qué sueño este ser así!

10 Cuando fui otro, antaño, había castillos y caballerías  
(tal vez ilustraciones de algún libro de infancia),  
antaño, cuando fui verdadero a mi sueño.  
Y había unos enormes paisajes del norte, con explícita nieve,  
y había unos grandes palmerales del sur, opulentos de verdes.

Antaño...

15 Al lado, acompañamiento banalmente siniestro,  
el tic-tac restallante de las máquinas de escribir.

Todos tenemos dos vidas:  
la verdadera, que soñamos en la infancia,  
y seguimos soñando luego, adultos, en un sustrato de niebla;  
20 y la falsa, que es la que vivimos conviviendo con otros,  
que es la práctica y útil,

aquela em que acabam por nos meter num caixão.

Na outra não há caixões, nem mortes,  
há só ilustrações de infância:

25 grandes livros coloridos, para ver mas não ler;  
grandes páginas de cores para recordar mais tarde.

Na outra somos nós,  
na outra vivemos;

nesta morremos, que é o que viver quer dizer.

30 Neste momento, pela náusea, vivo na outra...

Mas ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,  
se, demeditando, escuto,  
ergue a voz o tic-tac estalado das máquinas de escrever.

aquella en la que acaban por meternos en un ataúd.

En la otra no hay ni ataúdes ni muertes.

ahí hay solamente ilustraciones de infancia:

25 grandes libros coloridos, para ver, no leer;  
grandes páginas de colores que recordar más tarde.

Ahí somos nosotros,

ahí, en la otra, vivimos;

y en ésta morimos, que es lo que vivir quiere decir.

30 Yo en este momento, por la náusea, sólo vivo en la otra...

Pero al lado, acompañamiento banalmente siniestro,

si, desmeditándome, lo escucho ,

ya levanta la voz el tictac restallante de las máquinas de  
[escribir.

Não ter emoções, não ter desejos, não ter vontades,  
mas ser apenas, no ar sensível das coisas,  
uma consciência abstracta com asas de pensamento.

5 Não ser desonesto nem não desonesto, separado ou junto,  
nem igual a outros, nem diferente dos outros,  
vivê-los em outrem, separar-se deles  
como quem, distraído, se esquece de si...



No tener emociones, no tener deseos, no tener voluntad,  
sino ya ser apenas, en el aire sensible de las cosas,  
una conciencia abstracta con las alas de los pensamientos.

5 No ser deshonesto ni no deshonesto, junto o separado,  
ni ser igual a otros, ni ser diferente de los otros,  
vivirlos en otros, separarse de ellos,  
como quien, distraído, se olvida de sí...

Não será melhor  
não fazer nada?  
Deixar tudo ir de escantilhão pela vida abaixo  
para um naufrágio sem água?

5 Não será melhor  
colher coisa nenhuma  
nas roseiras sonhadas,  
e jazer quieto, a pensar no exílio dos outros,  
nas primaveras por haver?

10 Não será melhor  
renunciar, como um rebentar de bexigas populares  
na atmosfera das feiras,  
a tudo  
sim, a tudo,  
15 absolutamente a tudo?

¿No será mejor  
no hacer nada?  
¿Dejar que todo vaya en tropel, vida abajo,  
a un naufragio sin agua?

5     ¿No será mejor  
no coger nada  
en los rosales soñados,  
yacer quieto, pensando en el exilio de otros,  
en las primaveras por haber?

10    ¿No será mejor  
renunciar, quizá, como revientan  
las burbujas en las atmósferas de feria,  
a todo,  
sí, a todo,  
15    totalmente a todo, en absoluto?

Estou vazio como um poço seco.  
Não tenho verdadeiramente realidade nenhuma.  
Tampa no esforço imaginativo!

Estoy vacío como un pozo seco.  
Carezco ya de toda realidad.  
¡Esfuerzo imaginativo taponado!

Puseram-me uma tampa —  
todo o céu.  
Puseram-me uma tampa.

5      Que grandes aspirações!  
      Que magnas plenitudes!  
      E algumas verdadeiras...  
      Mas sobre todas elas  
      puseram-me uma tampa.  
10     Como a um daqueles penicos antigos —  
      lá nos longes tradicionais da província —  
      uma tampa.

Me echaron una tapa  
—todo el cielo—.  
Me echaron una tapa.

5 ¡Qué aspiraciones!  
¡Qué magnas plenitudes!  
Y además algunas verdaderas...  
Mas, sobre todas ellas,  
una tapa me echaron,  
como a uno de esos viejos orinales,  
10 en la tradicional lejanía de provincias.  
Ahí, sí, una tapa.

Lisboa com suas casas  
de várias cores,  
Lisboa com suas casas  
de várias cores,  
5 Lisboa com suas casas  
de várias cores...  
À força de diferente, isto é monótono,  
como à força de sentir, fico só a pensar.

Se, de noite, deitado mas desperto,  
10 na lucidez inútil de não poder dormir,  
quero imaginar qualquer coisa  
e surge sempre outra (porque há sono,  
e, porque há sono, um bocado de sonho),  
quero alongar a vista com que imagino  
15 por grandes palmares fantásticos.  
Mas não vejo mais,  
contra uma espécie de lado de dentro de pálpebras,  
que Lisboa com suas casas  
de várias cores.

20 Sorrio, porque, aqui, deitado, é outra coisa.  
À força de monótono, é diferente.  
E, à força de ser eu, durmo e esqueço que existo.

Fica só, sem mim, que esqueci porque durmo,  
Lisboa com suas casas  
25 de várias cores.



Lisboa con sus casas  
de variados colores,  
Lisboa con sus casas  
de variados colores,  
5 Lisboa con sus casas  
de variados colores...  
A fuerza de distinto, esto es monótono,  
como también, a fuerza de sentir, sólo puedo pensar.

Si, de noche, tumbado mas despierto,  
10 en la inútil lucidez de no dormir,  
quiero imaginarme cualquier cosa  
y surge otra (porque tengo sueño,  
y, porque tengo sueño, sueño un poco),  
si alargo la visión con que imagino  
15 por fantásticos y grandes palmerales,  
no consigo ver más,  
sobre una especie de cara interna de los párpados,  
que Lisboa con sus casas  
de colores.

20 Sonríó, pues tumbado es otra cosa.  
A fuerza de monótono, es distinto.  
Y, a fuerza de ser yo, duermo y olvido finalmente que existo.

Y ahí sola, sin mí, que la olvidé al dormirme,  
queda Lisboa y sus casas  
25 de colores.

Esta velha angústia,  
esta angústia que trago há séculos em mim,  
transbordou da vasilha,  
em lágrimas, em grandes imaginações,  
5 em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,  
em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.  
Mal sei como conduzir-me na vida  
com este mal-estar a fazer-me pregar na alma!  
10 Se ao menos endoidecesse de veras!  
Mas não: é este estar-entre,  
este quase,  
este poder ser que...,  
isto.

15 Um internado num manicómio é, ao menos, alguém.  
Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.  
Estou doido a frio,  
estou lúcido e louco,  
estou alheio a tudo e igual a todos:  
20 estou dormindo desperto com sonhos que são loucura  
porque não são sonhos.  
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!  
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!  
25 Que é do teu menino? Está maluco.  
Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?  
Está maluco.

Esta vieja angustia,  
esta angustia que llevo hace siglos en mí,  
desbordó finalmente la vasija  
convertida en lágrimas, imaginaciones desbordadas,  
5 convertida en sueños al estilo de una pesadilla sin terror,  
e intensas emociones repentinas, carentes de sentido.

Se desbordó,  
y no sé casi cómo conducirme en la vida  
con este malestar que ya me viene arrugando el alma.  
10 ¡Si al menos enloqueciera de verdad!  
Pero no: sólo es este estar-entre,  
este casi,  
este poder ser que...,  
sí, esto.

15 Uno que está internado en un manicomio al menos es alguien.  
Yo estoy internado en un manicomio, mas sin manicomio.  
Soy un loco en frío,  
estoy lúcido y loco,  
soy ajeno a todo e igual a todos:  
20 duermo despierto con sueños de locura,  
porque no son sueños.  
Soy así...

¡Pobre vieja casa de mi infancia perdida!  
¡Quién podría haber dicho que te abandonaría hasta ese punto!  
25 ¿Qué ha sido de tu niño? Está loco.  
¿Qué de quien dormía sosegado acogido a tu techo provinciano?  
Está loco. Está loco.

Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

30 Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!  
Por exemplo, a por aquele manipanso  
que havia em casa, lá nessa, trazido de África.  
Era feiíssimo, era grotesco,  
mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.  
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —  
35 Júpiter, Jeová, a Humanidade —  
qualquer serviria,  
pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado!

¿Qué de quien fui? Está loco y ahora es quien soy.

- 30 ¡Si al menos tuviera cualquier religión!  
Por ejemplo, la de aquel fetiche  
que había en casa, hace tanto, traído de África,  
y que era feísimo, grotesco;  
pero había en él la divinidad que hay en todo eso en que se cree.  
¡Si pudiera creer en un fetiche  
35 —Júpiter, Jehová, la Humanidad—,  
serviría cualquiera,  
pues, ¿qué es todo sino eso que pensamos de todo?
- ¡Corazón de cristal pintado, estalla!

Na casa defronte de mim e dos meus sonhos,  
que felicidade há sempre!

Moram ali pessoas que desconheço, que já vi mas não vi.  
São felizes, porque não são eu.

5 As crianças, que brincam às sacadas altas,  
vivem entre vasos de flores,  
sem dúvida, eternamente.

As vozes, que sobem do interior do doméstico,  
cantam sempre, sem dúvida.

10 Sim, devem cantar.

Quando há festa cá fora, há festa lá dentro.  
Assim tem que ser onde tudo se ajusta —  
O homem à Natureza, porque a cidade é Natureza.

Que grande felicidade não ser eu!

15 Mas os outros não sentirão assim também?  
Quais outros? Não há outros.  
O que os outros sentem é uma casa com a janela fechada,  
ou, quando se abre,  
é para as crianças brincarem na varanda de grades,  
20 entre os vasos de flores que nunca vi quais eram.

Os outros nunca sentem.  
Quem sente somos nós,

En la casa de enfrente de mí y de mis sueños,  
¡qué felicidad esa que hay siempre!

Ahí viven personas que desconozco, que ya vi mas no vi.  
Y son felices porque no son yo.

5 Los niños, que juegan en los altos balcones,  
viven en esa casa entre macetas de flores.  
Sin duda, eternamente.

Y las voces, que suben desde el interior de lo doméstico,  
cantan siempre, sin duda.  
10 Sí, deben cantar.

Si hay fiesta aquí afuera, hay fiesta allí adentro.  
Donde todo se ajusta, así ha de ser  
—donde el Hombre se ajusta a la Naturaleza, pues la ciudad es  
[Naturaleza—.

¡Qué gran felicidad el no ser yo!

15 ¿Pero entonces, los otros, no sentirán quizás eso también?  
¿Qué otros? No hay otros.  
Lo que los otros sienten es tan sólo una casa de ventanas  
[cerradas,  
o, cuando se abren,  
es para que los niños salgan a jugar en el balcón,  
20 entre macetas de flores —nunca vi cuáles eran—.

Los otros nunca sienten.  
No, sentimos nosotros.

sim, todos nós,  
até eu, que neste momento já não estou sentindo nada.

25 Nada? Não sei...  
Um nada que dói...



Sí, todos nosotros, hasta yo  
que, en este momento, no estoy sintiendo nada.

25     ¿Nada? No lo sé...  
Una nada que duele...

Saí do comboio,  
disse adeus ao companheiro de viagem,  
tínhamos estado dezoito horas juntos.  
A conversa agradável,  
5 a fraternidade da viagem,  
tive pena de sair do comboio, de o deixar.  
Amigo casual cujo nome nunca soube.  
Meus olhos, senti-os, marejaram-se de lágrimas...  
Toda despedida é uma morte...  
10 Sim, toda despedida é uma morte.  
Nós, no comboio a que chamamos a vida  
somos todos casuais uns para os outros,  
e temos todos pena quando por fim desembarcamos.

Tudo que é humano me comove, porque sou homem.  
15 Tudo me comove, porque tenho,  
não uma semelhança com ideias ou doutrinas,  
mas a vasta fraternidade com a humanidade verdadeira.

A criada que saiu com pena  
a chorar de saudade  
20 da casa onde a não tratavam muito bem...

Tudo isso é no meu coração a morte e a tristeza do mundo.  
Tudo isso vive, porque morre, dentro do meu coração.

E o meu coração é um pouco maior que o universo inteiro.

- Salí del tren,  
dije adiós al compañero de viaje;  
habíamos estado dieciocho horas juntos.  
Conversación gustosa,  
5 fraternidad del viaje...  
Así que me dio pena salir del tren, dejarlo.  
El casual amigo cuyo nombre no supe.  
Mis ojos, los sentía, se inundaron de lágrimas...  
Toda despedida es una muerte...  
10 Sí, la despedida es una muerte.  
Nosotros, en ese tren llamado vida,  
somos todos casuales mutuamente  
y nos da pena a todos cuando desembarcamos.
- Todo lo que es humano me conmueve, sí, porque soy hombre.  
15 Todo me conmueve, porque tengo,  
no algo como ideales o doctrinas,  
sino fraternidad vasta y extensa con la verdadera humanidad.
- Esa criada que salió apenada,  
llorando como iba de nostalgia  
20 de aquella casa donde no la trataban bien...  
Todo eso es la muerte y tristeza del mundo al interior de mi  
[corazón.  
Sí, todo eso vive en mi corazón, por cuanto muere.
- Sí, mi corazón cuyo tamaño es algo más que todo el universo.

Mas eu não tenho problemas; tenho só mistérios.

Todos choram as minhas lágrimas, porque as minhas  
[lágrimas são todos.

Todos sofrem no meu coração, porque o meu coração é tudo.

Yo no tengo problemas, sino sólo misterios.

Todos lloran mis lágrimas, dado que mis lágrimas son todos.

Y todos sufren en mi corazón, pues mi corazón también es  
[todo.

Meu coração, bandeira içada  
em festas onde não há ninguém...  
Meu coração, barco atado à margem  
esperando o dono, cadáver amarelado entre os juncais...  
5 Meu coração, a mulher do forçado,  
a estalajadeira dos mortos da noite,  
aguarda à porta, com um sorriso maligno,  
todo o sistema do universo,  
concluso a podridão e a esfinges...  
10 Meu coração, algema partida.

Mi corazón, una bandera izada  
en las fiestas sin nadie...

Mi corazón, un barco atracado a la orilla,  
esperando a su dueño, cadáver que amarillea entre juncas...

5 Mi corazón, mujer del condenado a trabajos forzados,  
posadera de los muertos de la noche,  
aguardando a la puerta, con maligna sonrisa,  
el completo sistema del universo,  
concluso en podredumbre y en esfinges...

10 Mi corazón, cadena troceada...

A música, sim, a música...  
 Piano banal do outro andar...  
 A música em todo o caso, a música...  
 Aquilo que vem buscar o choro imanente  
 5 de toda a criatura humana,  
 aquilo que vem torturar a calma  
 com o desejo duma calma melhor...  
 A música... Um piano lá em cima  
 com alguém que o toca mal...  
 10 Mas é música...

Ah, quantas infâncias tive!  
 Quantas boas mágoas!  
 A música...  
 Quantas mais boas mágoas!  
 15 Sempre a música...  
 O pobre piano tocado por quem não sabe tocar.  
 Mas apesar de tudo é música.

Ah, lá conseguiu uma música seguida —  
 Uma melodia racional —.  
 20 Racional, meu Deus!  
 Como se alguma coisa fosse racional!  
 Que novas paisagens de um piano mal tocado?  
 A música!... A música!...



Música, sí, la música...  
 Piano banal en el otro piso...  
 Música, en todo caso...  
 Lo que viene a buscar el inmanente  
 5 llanto de toda criatura humana,  
 eso que viene a torturar la calma  
 abrigando el deseo de una calma mejor...  
 Música... De un piano, ahí arriba,  
 con alguno que lo toca mal...  
 10 Cierto, sí, mas música...

¡Cuántas infancias tuve!  
 ¡Ah, cuántas buenas penas!  
 La música, la música...  
 ¡Cuántas más buenas penas!  
 15 Sí, la música siempre...  
 Pobre piano que toca quien no sabe tocar.  
 Pero, a pesar de todo, es que eso es música.

¡Ah, consiguió una música seguida  
 —una melodía racional!—  
 20 ¡Racional, oh, Dios mío!  
 ¡Como si algo fuera racional!  
 Y, ¿qué nuevos paisajes mal tocados al piano?  
 ¡La música!... ¡La música!...!

Começa a haver meia-noite, e a haver sossego,  
por toda a parte das casas sobrepostas,  
os andares vários da acumulação da vida...

Calaram o piano no terceiro andar...  
5 Não oiço já passos no segundo andar...  
No rés-do-chão o rádio está em silêncio...

Vai tudo dormir...

Fico sozinho com o universo inteiro.  
Nem quero ir à janela:  
10 se eu olhar, que de estrelas!  
Que grandes silêncios maiores há no alto!  
Que céu anti-citadino!...

Antes, recluso  
num desejo de não ser recluso,  
15 escuto ansiosamente os ruídos da rua...  
Um automóvel! — demasiado rápido! —,  
os duplos passos em conversa falam-me...  
o som de um portão que se fecha brusco dói-me...

Vai tudo dormir...

20 Só eu velo, sonolentemente escutando,  
esperando  
qualquer coisa antes que durma...  
Qualquer coisa...

Empieza a ser media noche, a haber sosiego,  
por todas partes, en casas superpuestas,  
los variados pisos que acumulan la vida...

5      Acallaron el piano en el tercero...  
Ya no oigo pasos en el segundo piso...  
En el bajo la radio está en silencio...

Todo va ya a dormirse...

10      Me quedo solo con el universo.  
No quiero ni acercarme a la ventana  
pues, si mirara, ¡qué cantidad de estrellas!  
¡Y qué grandes silencios mayores en lo alto!  
¡Y qué cielo antiurbano!...

15      No, mejor, recluso  
en un deseo de no ser recluso,  
escucho ansioso el ruido de la calle...  
Un automóvil —¡demasiado rápido!—.  
Dobles pasos de charla que me hablan ...  
Y el sonido brusco de un portón que se cierra de golpe y que  
[me duele...

Todo va ya a dormirse...

20      Y tan sólo yo velo, somnoliento, escuchando...  
Esperando algo,  
cualquier cosa, antes de dormir...  
Algo, cualquier cosa...

Domingo irei para as hortas na pessoa dos outros,  
contente da minha anonimidade.

Domingo serei feliz — eles, eles...

Domingo...

5 Hoje é a quinta-feira da semana que não tem domingo...

Nenhum domingo...

Nunca domingo...

Mas sempre haverá alguém nas hortas no domingo que vem.

Assim passa a vida,

10 sobretudo para quem sente,

mais ou menos para quem pensa:

haverá sempre alguém nas hortas ao domingo...

Não no nosso domingo,

não no meu domingo,

15 não no domingo...

Mas sempre haverá outrem nas hortas e ao domingo...

Iré el domingo a las huertas en la persona de otros,  
 contento de ir así, en mi anonimía.  
 Seré feliz el domingo –ellos, ellos...  
 El domingo...  
 5 hoy es jueves, pero de esa semana que no tiene domingo...  
 Domingo no, ninguno...  
 Domingo nunca, nunca...  
 Pero siempre habrá alguien en las huertas el domingo que viene.  
 Así pasa la vida,  
 10 y sobre todo para aquel que siente,  
 y más o menos para aquel que piensa:  
 siempre habrá de haber alguien el domingo en las huertas...  
 No en nuestro domingo,  
 no en el mío, no,  
 15 no en domingo...  
 Pero, en cambio, en las huertas y el domingo habrá otros  
 [siempre...

Há tanto tempo que não sou capaz  
de escrever um poema extenso!  
Há anos...

5 Perdi a virtude do desenvolvimento rítmico  
em que a ideia e a forma,  
numa unidade de corpo com alma,  
unanimemente se moviam...

10 Perdi tudo que me fazia consciente  
de uma certeza qualquer no meu ser...  
Hoje o que me resta?  
O sol que está sem que eu o chamasse...  
O dia que me não custou esforço...  
Uma brisa, ou a festa de uma brisa,  
que me dão uma consciência do ar...  
15 E o egoísmo doméstico de não querer mais nada.

Mas, ah!, minha *Ode Triunfal*,  
o teu movimento rectilíneo!  
Ah, minha *Ode Marítima*,  
a tua estrutura geral em estrofe, antiestrofe e épodo!  
20 E os meus planos, então, os meus planos —  
esses é que eram as grandes odes!  
E aquela, a última, a suprema, a impossível!

¡Hace ya tanto que no soy capaz  
de escribir un poema extenso!...  
¡Hace ya tantos años!...

5      Perdí la virtud propia del desarrollo rítmico  
en donde idea y forma,  
como una unidad de cuerpo y alma,  
se iban moviendo de manera unánime...

10      Perdí cuanto me hacía ser consciente  
de una certeza cualquiera en mi ser...  
Así, hoy, ¿qué me queda?  
El sol, que está sin llamarlo yo...  
El día, que no me cuesta esfuerzo alguno...  
Una brisa, o la fiesta de una brisa,  
las que me dan una conciencia de aire...  
15      Y aún el doméstico egoísmo de no tener ningún otro deseo.

Pero, ¡ah! ¡mi *Oda Triunfal*,  
con tu movimiento rectilíneo!  
¡Ah, mi *Oda Marítima*,  
con tu estructura general de estrofa, antistrofa y épodo!  
20      ¡Y mis planes, entonces, sí, mis planes,  
esos que eran ya las grandes odas!  
¡Y aquella, la última, y también la suprema, la imposible!

Sem impaciência,  
sem curiosidade,  
sem atenção,  
5 vejo-o *crochet* que com ambas as mãos combinadas  
fazes.

Vejo-o do alto de um monte inexistente,  
malha após malha formando pano...

Qual é a razão que te dá entretenimento  
às mãos e à alma essa coisa rala  
10 por onde se pode meter um fósforo apagado?  
Mas também,  
qual é a razão que assiste a eu te criticar?

Nenhuma.  
Eu também tenho um *crochet*.  
15 Data de desde quando comecei a pensar...  
Malhas sobre malhas formando um todo sem todo...  
Um pano que não sei se é para um vestido ou p'ra nada,  
uma alma que não sei se é para sentir ou viver...  
Olho-te com tanta atenção  
20 Que já nem dou por ti...

*Crochet*, almas, filosofia...  
Todas as religiões do mundo...  
Tudo quanto nos entretém ao serão de sermos...  
Dois marfins, uma volta, o silêncio...



Sin ninguna impaciencia,  
sin curiosidad,  
sin atención,  
veo el *crochet* que con ambas manos, combinadas,  
5 tú haces.

Lo veo desde aquí, desde lo alto de una montaña inexistente;  
nudo a nudo se va formando el paño...

¿Cuál es la razón que así entretiene  
tu mano y tu alma, esa cosa rala  
10 por la que entra un fósforo apagado?  
Pero, también,  
¿cuál es la razón que a mí me asiste para criticarte?

Ninguna.  
Yo también tengo un *crochet*.  
15 Data del tiempo en que empecé a pensar...  
Nudo tras nudo, sí, para ir formando como un todo sin todo...  
Este paño, no sé si para un vestido o para nada,  
esta alma, no sé si para sentir o ya vivir...  
Y yo te miro con tal atención  
20 que ni me doy cuenta ya de ti...

*Crochet* y almas y filosofía...  
Todas las religiones de este mundo...  
Cuanto nos entretiene la velada de ser...  
Dos hileras más, vuelta, y silencio...

— O senhor engenheiro não conhece aquela cantiga?

— Qual cantiga, mulher?...

— Aquela muito antiga. Então não conhece?

Aquela que é assim —

5                    Toda esta noite choveu...

— Sim, lembro-me, vai-te embora!

— Sim, lembro-me.

Sei lá se me lembro.

Sei que me lembro agora.

10    Sei que me lembro agora de toda a vida possível,  
a verdadeira, a essencial...

Aquela em que

toda a noite choveu

nas gargulinhas da praça...

15    Sei lá (ó meu coração) o que são gargulinhas da praça!

Mas que *musique de fond* de todos os seres

Me foi esta cantiga?

Com que então

toda a noite choveu

20                    nas gargulinhas da praça...

E eu aqui, eu aqui, eu aqui,

tão definitivamente aqui!

Tão irremediavelmente aqui!

Onde é que está essa praça?

25    Onde é que está essa noite?

Onde é que está essa chuva?

E tu, Senhora D. Maria,

e tu, e tu, boquinha de cravo roxo?

Tenho passado por muitos cansaços

—Señor ingeniero ¿no conoce aquel canto?  
—¿Qué canto, mujer?...  
—Aquél tan antiguo. Pero, ¿no lo conoce?  
Ése que es:

5                   Llovió toda la noche...

—Sí, me acuerdo, ¡ve!

—Sí, me acuerdo.

Mas, ¿qué sé si me acuerdo?

Sí, me acuerdo ahora.

10    Sé que ahora recuerdo toda vida posible,  
sí, la verdadera, la esencial...

Aquella en que

                  llovió toda la noche

                  en los canalones de la plaza...

15    ¡Y yo qué sé (oh, mi corazón) qué son los canalones de la plaza!

¿Qué *musique de fond* de los seres todos

fue para mí ese canto?

Conque, entonces,

                  llovió toda la noche

20                   en los canelones de la plaza...

¡Y yo aquí, sí, yo aquí, yo aquí!

¡Tan definitivamente aquí!

¡Tan irremediabilmente aquí!

Y, ¿dónde está esa plaza?

25    Y, ¿dónde está esa noche?

Y, ¿dónde está esa lluvia?

¿Y dónde estás tú, doña María,

tú y tu boquita de clavel carmín?

He ido pasando por muchos cansancios

- 30 cheios de vagas esperanças de um futuro qualquer.  
Tenho dormido muitas vezes  
ao relento de todos os sonhos...  
Tenho sido inútil, fruste, incongruente —  
como isso que está aí fora e é a vida.  
35 Tenho sido estes nada fúteis.

- Senhora D. Maria,  
quando eu um dia te encontrasse  
ah, quanto te amaria!  
E com quanto amor de todos os que amaram sem futuro!  
40 Mas quando é que chove toda a noite  
nas gargulinhas da praça?  
Quando? E onde? onde?  
Boquinha de cravo roxo?

- Eras tu, eras tu, aquela que sempre amei!  
45 Mas não sabia o teu nome — sei-o agora.  
Não sabia como eras — sei-o agora...  
Senhora D. Maria,  
boquinha de cravo roxo,  
já te conheço melhor, mas não estou mais perto de ti.  
50 Perco-te mais porque te conheci.



## DOBRADA À MODA DO PORTO

Um dia, num restaurante, fora do espaço e do tempo,  
serviram-me o amor como dobrada fria.

Disse delicadamente ao missionário da cozinha  
que a preferia quente,

5      que a dobrada (e era à moda do Porto) nunca se come fria.

Impacientaram-se comigo.

Nunca se pode ter razão, nem num restaurante.

Não comi, não pedi outra coisa, paguei a conta  
e vim passear para toda a rua.

10      Quem sabe o que isto quer dizer?

Eu não sei, e foi comigo...

(Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um  
[jardim,  
particular ou público, ou do vizinho.

Sei muito bem que brincarmos era o dono dele.

15      E que a tristeza é de hoje).

Sei isso muitas vezes,

mas, se eu pedi amor, porque é que me trouxeram  
dobrada à moda do Porto fria?

Não é prato que se possa comer frio,

20      mas trouxeram-me frio.

Não me queixei, mas estava frio,

nunca se pode comer frio, mas veio frio.

## CALLOS AL ESTILO DE OPORTO

Un día, en un restaurant, fuera del espacio y del tiempo,  
me sirvieron amor como callos fríos.  
Dije educadamente al encargado  
que los prefería bien calientes,  
5 que los callos (y eran al estilo de Oporto) nunca se comen fríos.

Se irritaron mucho contra mí.  
No es posible jamás tener razón, ya ni siquiera en el restaurant.  
Ni comí ni pedí ya nada más, luego pagué la cuenta  
y me fui de paseo por la calle.

10 ¿Quién sabe lo que esto significa?  
No sé, pero eso tuvo mucho que ver conmigo...

(Sé muy bien que en la infancia de los hombres siempre ha  
[habido un jardín,  
particular o público, o el de su vecino.  
Sé muy bien que su gracia era jugar,  
15 y sé que lo de hoy es la tristeza).

Sí, sé eso de sobra,  
mas, si yo pedí amor, ¿por qué trajeron  
aquellos callos fríos al estilo de Oporto?  
No es plato que se pueda comer frío,  
20 pero a mí así me lo trajeron.  
No me quejé, pero es que estaba frío,  
nunca se come frío y vino frío.

## VILEGIATURA

O sossego da noite, na vilegiatura no alto;  
o sossego, que mais aprofunda  
o ladrar esparso dos cães de guarda na noite;  
o silêncio, que mais se acentua,  
5 porque zumbe ou murmura uma coisa nenhuma no escuro...  
Ah, a opressão de tudo isto!  
Oprime como ser feliz!  
Que vida idílica, se fosse outra pessoa que a tivesse  
com o zumbido ou murmúrio monótono de nada  
10 sob o céu sardento de estrelas,  
com o ladrar dos cães polvilhando o sossego de tudo!

Vim para aqui repousar,  
mas esqueci-me de me deixar lá em casa.  
Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente,  
15 a vaga náusea, a doença incerta, de me sentir.  
Sempre esta inquietação mordida aos bocados  
como pão ralo escuro, que se esfarela caindo.  
Sempre este mal-estar tomado aos maus haustos  
como um vinho de bêbado quando nem a náusea obsta.  
20 Sempre, sempre, sempre  
este defeito da circulação na própria alma,  
esta lipotimia das sensações,  
isto...



## VERANEO

- El sosiego nocturno, vacación en lo alto;  
el sosiego que ahonda  
con el ladrar disperso de los perros, vigilando en la noche;  
acentuado silencio
- 5 porque hay algo que zumba o susurra en lo oscuro...  
¡Ah, y la opresión de todo eso,  
que oprime tanto como ser feliz!  
¡Qué idílica vida, si fuera otro el que la tuviera  
bien con el zumbido o con el monótono susurro de nada
- 10 por debajo de un cielo pecoso de estrellas,  
y el ladrar de los perros, espolvoreando el sosiego de todo!
- Yo vine aquí para reposar,  
pero me olvidé dejarme en casa.  
He traído conmigo la espina esencial de ser consciente,
- 15 traje esa vaga náusea, la enfermedad incierta, de sentirme.  
Y siempre esta inquietud mordida a trozos  
como pan ralo oscuro que desmiga cayendo.  
Siempre un malestar que se digiere entre los malos tragos,  
al igual que un vino de borracho que no nos impide tragarnos  
[la náusea.
- 20 Siempre, siempre, siempre.  
Siempre este defecto de la circulación en nuestra alma,  
la lipotimia de las sensaciones,  
esto, esto siempre...

25 Tuas mãos esguias, um pouco pálidas, um pouco minhas,  
estavam naquele dia quietas pelo teu regaço de sentada,  
como e onde a tesoura e o dedal de uma outra.  
Cismavas, olhando-me, como se eu fosse o espaço.  
Recordo para ter em que pensar, sem pensar.  
De repente, num meio suspiro, interrompeste o que estavas  
[sendo.

30 Olhaste conscientemente para mim, e disseste:  
«tenho pena que todos os dias não sejam assim» —  
assim, como aquele dia que não fora nada...

Ah, não sabias,  
felizmente não sabias,  
35 que a pena é todos os dias serem assim, assim;  
que o mal é que, feliz ou infeliz,  
a alma goza ou sofre o íntimo tédio de tudo,  
consciente ou inconscientemente,  
pensando ou por pensar —  
40 que a pena é essa...  
Lembro fotograficamente as tuas mãos paradas,  
molemente estendidas.  
Lembro-me, neste momento, mais delas do que de ti.  
Que será feito de ti?  
45 Sei que, no formidável algures da vida,  
casaste. Creio que és mãe. Deves ser feliz.  
Porque o não haverias de ser?

Só por maldade...  
Sim, seria injusto...  
50 Injusto?

(Era um dia de sol pelos campos e eu dormitava, sorrindo).

(Y tus manos delgadas, algo pálidas, sí, y un poco más,  
25 que se encontraban aquel día quietas —tu sentada ahí—, en tu  
[regazo,  
dispuestas como y donde las tijeras y el dedal de otra.  
Cavilabas, mirándome, tal como si yo fuera el espacio.  
Recuerdo para tener en qué pensar, pero sin pensar.  
Y de repente, en un medio suspiro, interrumpiste lo que estabas  
[siendo,

30 me miraste consciente y me dijiste:  
«Siento mucha pena de que todos los días no sean así».  
Tal como era aquel día, ese que no había sido nada...

Ah, y tú no sabías,  
afortunadamente no sabías,  
35 que la pena sin duda es que todos los días sean así, así;  
que lo malo, feliz o infelizmente,  
es que nuestra alma goza o, al contrario, que íntimamente sufre  
[el tedio de todo,

sea consciente o inconscientemente,  
pensando o todavía por pensar.  
40 Sí, que la pena es ésa...  
Pero ahora recuerdo fotográficamente tus manos paradas,  
laxamente extendidas.

Sí, me acuerdo, ahora mismo, de ellas más que de ti.  
Pues, de ti, ¿qué se ha hecho?  
45 Sé que, en el formidable azar de la vida decidiste casarte.  
Y creo que eres madre. Sin duda eres feliz.  
¿Por qué no ibas a serlo?

Por maldad solamente...  
Sería injusto...  
50 ¿Injusto?).

—Era un día de sol sobre los campos mientras yo dormitaba,  
[sonriendo—.

.....  
A vida...

Branco ou tinto, é o mesmo: é para vomitar.

.....  
La vida...

Blanco o tinto; pero es lo mismo: para vomitar.

Depus a máscara e vi-me ao espelho...

Era a criança de há quantos anos...

Não tinha mudado nada...

É essa a vantagem de saber tirar a máscara.

5      É-se sempre a criança,  
o passado que fica,  
a criança.

Depus a máscara e tornei a pô-la.

Assim é melhor.

10      Assim sou a máscara.

E volto à normalidade como a um término de linha.

Me levanté la máscara y me miré al espejo...  
Era aquel niño de hace cuántos años...  
No cambiaba nada...

5      Ésa es la ventaja cuando uno sabe desenmascararse.  
Se es siempre ese niño,  
el pasado que queda,  
sí, el niño.

10      Me levanté la máscara, y volví a ponérmela de nuevo.  
Así está mejor.  
Así soy yo, la máscara.

Y así regreso a la normalidad como se vuelve a un final de línea.

... Como, nos dias de grandes acontecimentos no centro  
[da cidade,  
nos bairros quase-excêntricos as conversas em silêncio às  
[portas —

a expectativa em grupos...

Ninguém sabe nada.

5 Leve rastro de brisa...

coisa nenhuma que é real

e que, com um afago ou um sopro,

toca o que há até que seja...

Magnificência da naturalidade...

10 Coração...

Que Áfricas inéditas em cada desejo!

Que melhores coisas que tudo lá longe!

Meu cotovelo toca no da vizinha do eléctrico

com uma involuntariedade fruste,

15 curto-circuito da proximidade...

Ideias ao acaso

como um balde que se entornou...

Fito-o: é um balde entornado...

Jaz: jazo...



... Como pasa en los días de grandes sucesos en la parte central  
[de la ciudad,  
y en los barrios casi-periféricos, las conversaciones en silencio,  
[en las puertas,

esperando, en grupos...

Nadie sabe nada.

- 5 Leve rastro de brisa...  
ahí nada es real,  
mas con una caricia o con un soplo  
roza lo que hay, hasta que sea...  
Magnificencia de lo natural, de lo natural...  
10 El corazón...  
¡y qué inéditas Áfricas en cada deseo!  
¡ni qué mejor cosa que todo allá lejos!

- Mi codo roza el de la vecina del tranvía  
de manera algo tosca, involuntaria,  
15 cortocircuito de lo próximo...  
cierta idea al acaso,  
igual que un cubo que se vació...

Lo contemplo: es un cubo vacío, sí, un cubo...

Él yace: yo yazgo...

Depois de não ter dormido,  
 depois de já não ter sono,  
 interminável madrugada em que se pensa sempre sem se  
 [pensar,  
 vi o dia vir  
 5 como a pior das maldições —  
 a condenação ao mesmo.

Contudo, que riqueza de azul verde e amarelo dourado de  
 [vermelho  
 no céu eternamente longínquo —  
 nesse oriente que estragaram  
 10 dizendo que vêm de lá as civilizações;  
 nesse oriente que nos roubaram  
 com o Conto do Vigário dos mitos solares,  
 maravilhoso oriente sem civilizações nem mitos,  
 simplesmente céu e luz,  
 15 material sem materialidade...  
 Todo luz, mesmo assim  
 a sombra, que é a luz da noite dada ao dia,  
 enche por vezes, irresistivelmente natural,  
 o grande silêncio do trigo sem vento,  
 20 o verdor esbatido dos campos afastados,  
 a vida e o sentimento da vida.  
 A manhã inunda toda a cidade.  
 Meus olhos pesados do sono que não tivestes,  
 que amanhã inundará o que está por trás de vós.  
 25 Que é vós,  
 que sou eu?

Tras no haber dormido,  
y después de ya no tener sueño,  
en la interminable madrugada en que siempre se piensa sin  
[pensar,

vi venir el día  
5 como la peor de las maldiciones:  
la condena a lo mismo.

No obstante, qué riqueza de azul verde y de un amarillo dorado  
[de rojo

en el cielo remoto eternamente,  
en ese oriente que han arruinado  
10 al decirnos que vienen de allí todas las civilizaciones;  
en ese oriente que nos han robado  
con el viejo cuento de los mitos solares,  
maravilloso oriente sin civilizaciones y sin mitos,  
tan sólo luz y cielo,  
15 material sin materialidad...  
Todo luz y aun así  
la sombra, que es la luz que la noche da al día,  
y que algunas veces está llena, irresistiblemente natural,  
ese gran silencio del trigo sin viento,  
20 verdor atenuado de los campos lejanos,  
la vida y el sentimiento de la vida.  
La mañana inunda la ciudad,  
y me pesan los ojos por el sueño que no has tenido.  
Ese que mañana inundará lo que ahora aún se encuentra  
[detrás de vosotros.

25 Sí, pero, ¿qué es vosotros?  
¿Qué soy yo?

E deito um cigarro meio fumado fora  
para irremediavelmente acender um novo cigarro

impaciente até à angústia,  
como quem espera numa estação dos arredores  
5 o comboio que há-de trazer ah tão talvez, quem talvez venha

Y tiro un pitillo a medio fumar  
para luego encender, irremediablemente, un nuevo pitillo.

Me encuentro impaciente hasta la angustia,  
al igual que el que espera, en cualquier estación de los  
[alrededores,  
5 al tren que ha de traer, ¡ah, tan tal vez!, a ese que tal vez venga.

LÀ-BAS, JE NE SAIS OÙ...

Véspera de viagem, campainha...  
Não me sobreavisem estridentemente!

Quero gozar o repouso da *gare* da alma que tenho  
antes de ver avançar para mim a chegada de ferro  
5 do comboio definitivo,  
antes de sentir a partida verdadeira nas goelas do estômago,  
antes de pôr no estribo um pé  
que nunca aprendeu a não ter emoção sempre que teve que  
[partir.

Quero, neste momento, fumando no apeadeiro de hoje,  
10 estar ainda um bocado agarrado à velha vida.  
Vida inútil, que era melhor deixar, que é uma cela?  
Que importa? Todo o universo é uma cela, e o estar preso  
[não tem que ver com o tamanho da cela.  
Sabe-me a náusea próxima o cigarro. O comboio já partiu  
[da outra estação...  
Adeus, adeus, adeus, toda a gente que não veio despedir-se  
[de mim,  
15 minha família abstracta e impossível...  
Adeus dia de hoje, adeus apeadeiro de hoje, adeus vida,  
[adeus vida!

Ficar como um volume rotulado esquecido,  
ao canto do resguardo de passageiros do outro lado da linha.  
Ser encontrado pelo guarda casual depois da partida —.

LÀ-BAS, JE NE SAIS OÙ...

Vísperas de viaje, y ahora el timbre,...  
¡no me aviséis tan estridentemente!

Quiero gozar del reposo de la *gare* del alma que tengo  
antes de contemplar cómo avanza hacia mí la llegada de hierro  
5 del que va a ser el tren definitivo,  
antes de que sienta la salida justo en la boca del estómago,  
y de poner en el estribo un pie  
que no ha aprendido nunca a no sentir emoción cuando tuvo  
[que partir.

Quiero, en este momento, aquí, en el apeadero de hoy, fumando,  
10 continuar, todavía, algo agarrado a la vieja vida.  
¿A esa vida inútil que sería quizá mucho mejor abandonar, y  
[que es una celda?  
Pero eso, ¿qué importa? Todo el universo es una celda, de  
[manera tal que el estar preso nada tiene que ver  
[con el que sea finalmente el tamaño de la celda.  
Me sabe a náusea próxima el cigarro. Y el tren ya ha salido de la  
[otra estación...  
¡Adiós, adiós, adiós, a todos esos que no han acudido a  
[despedirme,

15 a mi familia abstracta e imposible...  
¡Adiós día de hoy, apeadero de hoy, adiós vida, adiós vida!  
Y quedarme aquí quieto como un bulto rotulado, olvidado,  
en un rincón del hogar de pasajeros que hay al otro lado de la  
[vía.  
Y ser hallado casualmente por el guarda, ya después de partir.

20 «E esta? Então não houve um tipo que deixou isto aqui?» —  
Ficar só a pensar em partir,  
ficar e ter razão,  
ficar e morrer menos...

Vou para o futuro como para um exame difícil.  
25 Se o comboio nunca chegasse e Deus tivesse pena de mim?

Já me vejo na estação até aqui simples metáfora.  
Sou uma pessoa perfeitamente apresentável.  
Vê-se — dizem — que tenho vivido no estrangeiro.  
Os meus modos são de homem educado, evidentemente.  
30 Pego na mala, rejeitando o moço, como a um vício vil.  
E a mão com que pego na mala treme-me e a ela.

Partir!  
Nunca voltarei.  
Nunca voltarei porque nunca se volta.  
35 O lugar a que se volta é sempre outro,  
a *gare* a que se volta é outra.  
Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma  
[filosofia.

Partir! Meus Deus, partir! Tenho medo de partir!...



20 —«¿Y ésta? ¿No hubo un tipo que se dejó esto aquí?»—.  
Quedarme sólo pensando en el partir,  
pero quedarme y tener razón,  
quedarme y morir menos...

Voy al futuro tal como se va a un difícil examen.  
25 ¿Si el tren nunca llegara y Dios tuviera lástima de mí?

Ya me veo ahí en la estación, que hasta aquí sólo fue simple  
[metáfora.

Soy perfectamente presentable,  
se ve —dicen— que viví en el extranjero.  
Mis modales son propios de un hombre educado, desde luego.  
30 Cojo ya la maleta, rechazando al mozo como a un vicio vil.  
Y la mano con que cojo la maleta hace que temblemos ella y yo.

¡La salida!  
Nunca volveré.  
Nunca volveré, precisamente porque nunca se vuelve.  
35 El sitio al que se vuelve es siempre otro,  
la *gare* a que se vuelve es siempre otra.  
Pues allí ya no está la misma gente, ni hay al regresar la misma  
[luz, ni es ya la misma la filosofía.

¡Partir! ¡Partir, Dios mío! ¡Tengo miedo!...

Na véspera de não partir nunca  
ao menos não há que arrumar malas  
nem que fazer planos em papel  
com acompanhamento involuntário de esquecimentos,  
5 para a parte ainda livre do dia seguinte.

Não há que fazer nada  
na véspera de não partir nunca.

Grande sossego de já não haver sequer  
de que ter sossego!  
10 Grande tranquilidade a que nem sabe encolher ombros  
por, pobre tédio, ter passado o tédio  
e ter chegado deliberadamente a nada.  
Grande alegria de não ter precisão de ser alegre,  
como uma oportunidade virada do avesso.

15 Há quantos meses vivo  
a vida vegetativa do pensamento!  
Todos os dias *sine linea*...

Sossego, sim, sossego...  
Grande tranquilidade...  
20 Que repouso, depois de tantas viagens, físicas e psíquicas!  
Que poder olhar para as malas fechadas como para nada!  
Dormita, alma, dormita!  
Aproveita, dormita!  
Dormita!

25 É pouco o tempo que tens! Dormita.  
É a véspera de não partir nunca!...

En la víspera de no partir nunca  
por lo menos no hay que hacer maletas  
ni tampoco planes en papel,  
involuntario acompañar de olvidos  
5 hacia la parte aún libre del que será el siguiente día.

Pues no hay que hacer nada  
en esa víspera de no partir nunca.

¡Gran sosiego de ya no haber siquiera  
de qué sosegar!e!  
10 Gran tranquilidad la que ni sabe encogerse de hombros  
por, pobre tedio, haber pasado el tedio  
y haber llegado deliberadamente a nada.  
Y gran alegría que no haya la necesidad de estar alegre,  
oportunidad vuelta al revés.

15 ¡Ah, cuántos meses hace ya que vivo  
la vida vegetativa del pensar!  
Un día tras otro *sine linea*...

Sosiego, sí, sosiego...  
Y también una gran tranquilidad...  
20 ¡Qué reposo, después de tantos viajes, físicos y psíquicos!  
¡Qué poder ya mirar las maletas cerradas como mirando a nada!  
¡Dormita, alma, dormita!  
¡Aprovecha y dormita!  
¡Sí! ¡Dormita!

25 ¡Dormita, que ya es poco el tiempo que tienes!  
¡Que hoy es la víspera de no partir nunca!...

O que há em mim é sobretudo cansaço —  
não disto nem daquilo,  
nem sequer de tudo ou de nada:  
cansaço assim mesmo, ele mesmo,  
5 cansaço.

A subtileza das sensações inúteis,  
as paixões violentas por coisa nenhuma,  
os amores intensos por o suposto em alguém,  
essas coisas todas —  
10 essas e o que falta nelas eternamente —;  
tudo isso faz um cansaço,  
este cansaço,  
cansaço.

Há sem dúvida quem ame o infinito,  
15 há sem dúvida quem deseje o impossível,  
há sem dúvida quem não queira nada —  
três tipos de idealistas, e eu nenhum deles:  
porque eu amo infinitamente o finito,  
porque eu desejo impossivelmente o possível,  
20 porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,  
ou até se não puder ser...

E o resultado?  
Para eles a vida vivida ou sonhada,  
para eles o sonho sonhado ou vivido,  
25 para eles a média entre tudo e nada, isto é, isto...  
Para mim só um grande, um profundo,  
e, ah com que felicidade infecundo, cansaço,  
um supremíssimo cansaço,

Eso que hay en mí sobre todo es cansancio  
—no de esto o de aquello,  
ni de todo o de nada tan siquiera:  
cansancio, sí, así mismo y en sí mismo,  
5 cansancio.

La sutileza propia de las sensaciones inútiles,  
las violentas pasiones sin objeto,  
los amores intensos por lo supuesto en alguien,  
sí, todas esas cosas  
10 —ésas y lo que en ellas falta, eternamente—,  
eso hace un cansancio,  
este cansancio,  
éste.

Hay sin duda quien ame lo infinito,  
15 hay sin duda quien quiera lo imposible,  
hay sin duda quien no desee nada  
—tres tipos de idealistas; yo ninguno:  
pues yo amo infinitamente lo finito,  
deseo imposiblemente lo posible,  
20 quiero todo, o algo más, si puede ser,  
y hasta, incluso, si no puede ser...—.

Y así, ¿cuál es el resultado?  
Para ellos la vida vivida o soñada,  
para ellos el sueño soñado o vivido,  
25 para ellos la media entre todo y nada, es decir, sí, esto ...  
Y para mí tan sólo un gran, un profundo,  
y, ¡ah, qué felizmente infecundo!, cansancio,  
un cansancio supremo, supremísimo,

30      íssimo, íssimo, íssimo,  
cansaço...

30      ísimo, ísimo, ísimo,  
          cansancio...

Tantos poemas contemporâneos!  
Tantos poetas absolutamente de hoje —  
interessante tudo, interessantes todos...  
Ah, mas é tudo quase...

5 É tudo vestibulo  
é tudo só para escrever...  
Nem arte,  
nem ciência  
nem verdadeira nostalgia

10 Este olhou bem o relevo desse cipreste...  
Esse viu bem o poente por trás do cipreste...  
Este reparou bem na emoção que tudo isso daria...  
Mas depois?...

Ah, meus poetas, meus poemas — e depois?  
15 O pior é sempre o depois...  
É que para dizer é preciso pensar —  
pensar com o segundo pensamento —  
e vocês, meus velhos, poetas e poemas,  
pensam só com a rapidez primária da asneira — é [...] e da  
[pena —

20 Mais vale o clássico seguro,  
mais vale o romântico cantante,  
mais vale qualquer coisa, ainda que má,  
que os arredores inconstruídos duma qualquer coisa boa...  
«Tenho a minha alma!»

25 Não, não tens: tens a sensação dela.  
Cuidado com a sensação!  
Muitas vezes é dos outros,  
e muitas vezes é nossa  
só pelo acidente estonteado de a sentirmos...



- ¡Tantos poemas hay contemporáneos!  
 ¡Tantos poetas que son del todo de hoy  
 –interesante, interesantes todos...–!  
 ¡Ah, pero todo es casil...
- 5      Sí, todo es vestíbulo,  
 todo sólo es para escribir...  
 Ni arte,  
 ni ciencia  
 ni nostalgia auténtica...
- 10     Éste ha mirado bien el perfil del ciprés...  
 Éste vio el poniente por detrás del ciprés...  
 Éste se fijó bien en la emoción que daría todo eso...  
 Pero, ¿y después?...  
 ¡Ah, poetas, poemas! –¿y después?–.
- 15     Pues lo peor siempre es el después,...  
 porque para decir es preciso pensar  
 –pensar con el segundo pensamiento–,  
 y ustedes, amigos, poetas, poemas,  
 piensan tan sólo con la rapidez primaria de los asnos –es [...] y  
 [de la pluma–
- 20     Más vale lo clásico seguro,  
 más vale lo romántico cantante,  
 más vale cualquier cosa, aun siendo mala,  
 que los alrededores inconstruidos de cualquier cosa buena...  
 «¡Yo tengo mi alma!»
- 25     No la tienes: tienes su sensación.  
 Pero, ¡cuidado con la sensación!  
 Muchas veces ésa es de los otros  
 y otras muchas es nuestra,  
 pero lo es tan sólo por el mero accidente de sentirla...

Subiste à glória pela escada abaixo.  
Paradoxo? Não: a realidade.  
O paradoxo é o que é palavras;  
a realidade é o que és.  
5 Subiste porque desceste.  
Está bem.  
Amanhã talvez eu faça a mesma coisa.  
Por ora, se calhar, invejo-te,  
não sei se te invejo a vitória,  
10 não sei se te invejo o consegui-la,  
mas realmente creio que te a invejo...  
Sempre é vitória...  
Façam um embrulho de mim  
e depois deem-me ao rio.  
15 E não esqueçam o «se calhar» quando lá me deitarem.  
Isso é importante.  
Não esqueçam o «se calhar».  
Isso é que é importante.  
Porque tudo é se calhar...

- Te subiste a la gloria escalera abajo.  
¿Paradoja? No: la realidad.  
La paradoja es lo que es palabras,  
y la realidad es lo que es.
- 5 Subiste justo porque descendiste.  
Así está bien.  
Mañana tal vez haga lo mismo.  
Por ahora, a lo mejor, te envidio,  
mas no sé si te envidio la victoria,  
10 ni tampoco si envidio el conseguirla,  
mas realmente, creo que te envidio...  
Al final, es victoria...  
Haced de mí un paquete,  
echadme al río.
- 15 Pero, atención, no os olvidéis del «a lo mejor» cuando me echéis.  
Eso es importante.  
No os olvidéis de ese «a lo mejor».  
Eso sí es importante.  
Porque todo es a lo mejor...

Símbolos? Estou farto de símbolos...  
Uns dizem-me que tudo é símbolo.  
Todos me dizem nada.

Quais símbolos? Sonhos...  
5 Que o sol seja um símbolo, está bem...  
Que a lua seja um símbolo, está bem...  
Que a terra seja um símbolo, está bem...  
Mas quem repara no sol senão quando a chuva cessa  
e ele rompe as nuvens e aponta para trás das costas  
10 para o azul do céu?  
Mas quem repara na lua senão para achar  
bela a luz que ela espalha, e não bem ela?  
Mas quem repara na terra, que é o que pisa?  
Chama terra aos campos, às árvores, aos montes  
15 por uma diminuição instintiva,  
porque o mar também é terra...

Bem, vá, que tudo isso seja símbolos...  
Mas que símbolo é, não o sol, não a lua, não a terra,  
mas neste poente precoce e azulando-se menos,  
20 o sol entre farrapos findos de nuvens,  
enquanto a lua é já vista, mística, no outro lado,  
e o que fica da luz do dia  
doira a cabeça da costureira que pára vagamente à esquina  
onde se demorava outrora (mora perto) com o namorado  
[que a deixou?  
25 Símbolos? Não quero símbolos...  
Queria só — pobre figura de magreza e desamparo! —  
que o namorado voltasse para a costureira.

¿Símbolos? Estoy harto de símbolos ...  
Unos me dicen, sí, que todo es símbolo.  
Todos me dicen nada.

Mas, ¿qué símbolos? Sueños...  
5 El que el sol sea símbolo, está bien...  
Que la luna sea símbolo, está bien...  
Que la tierra sea símbolo, está bien...  
Pero, ¿quién mira el sol sino cuando cesa ya la lluvia  
y él rompe las nubes apuntando sobre la espalda  
10 al azul del cielo?  
¿Quién se fija en la luna sino para encontrar  
la bella luz que esparce, y no ella exactamente?  
¿Quién se fija en la tierra, que no es nada más que lo que pisa?  
Llama tierra a los campos, los árboles, los montes  
15 por una disminución que es instintiva,  
porque sin duda el mar también es tierra...

Bueno, vale, que eso sean símbolos...  
¿Mas qué símbolo es ya no el sol, o la luna, o la tierra,  
sino, en este poniente tan precoz, azulándose menos,  
20 ese sol entre harapos deshilados de nubes,  
mientras la luna ya se deja ver, mística, al otro lado,  
y lo que queda de la luz del día  
dora ya el rostro de la costurera vagamente parada en esa  
[esquina  
donde se demoraba (vive cerca) con el novio aquel que la dejó?  
25 ¿Símbolos?... Yo no quiero símbolos...  
No, yo quiero tan sólo —¡pobre figura de delgadez y desamparo!—  
que vuelva el novio con la costurera.

*(À memória de Soame Jenyns,  
lembrando depois de o poema escrito)*

Às vezes tenho ideias felizes,  
ideias subitamente felizes, em ideias  
e nas palavras em que naturalmente se despejam...

Depois de escrever, leio...  
5 Porque escrevi isto?  
Onde fui buscar isto?  
De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu...

Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta  
com que alguém escreve a valer o que nós aqui  
[traçamos?...

*(A la memoria de Soame Jenyns,  
recordado después de escribir el poema)*

Algunas veces tengo ideas felices,  
sí, ideas felices de repente, en ideas  
y en esas palabras en las cuales de una manera natural se vierten...

Después de escribir, leo...

- 5    ¿Por qué escribí esto?  
      ¿Dónde fui a buscar esto?  
      ¿De dónde vino esto? Si es mejor que yo...

¿No seremos nosotros en el mundo sino apenas plumas cargadas  
[de tinta  
con las que alguien escribe de verdad eso que nosotros trazamos  
[aquí?

Ali não havia electricidade.  
 Por isso foi à luz de uma vela mortiça  
 que li, inserto na cama,  
 o que estava à mão para ler —  
 5 a Bíblia, em português porque (coisa curiosa!), eram  
 [protestantes.  
 E reli a Primeira Epístola aos Coríntios.  
 Em torno de mim o sossego excessivo das noites de província  
 fazia um grande barulho ao contrário,  
 dava-me uma tendência do choro para a desolação.  
 10 A Primeira Epístola aos Coríntios...  
 Reli-a à luz de uma vela subitamente antiquíssima,  
 e um grande mar de emoção ouviu-se dentro de mim...  
  
 Sou nada...  
 Sou uma ficção...  
 15 Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo?  
 «Se eu não tivesse a caridade»...  
 E a soberana luz manda, do alto dos séculos,  
 a grande mensagem em que a alma é livre...  
 «Se eu não tivesse a caridade»...  
 20 Meu Deus, e eu que não tenho a caridade!...



Por eso al mortecino resplandor de una vela  
fue como leí, embutido en la cama,  
eso que estaba ahí para leer

Y releí la Primera Epístola a los Corintios.

poniéndome de un ánimo que iba desde el llanto a la desolación.

Yo la fui relejendo a la luz de una vela de repente antiquísima, y un gran mar de emoción se podía oír en mi interior.

una ficción...

«Y si yo no tuviera caridad»...

el gran mensaje en el que es libre el alma...

20      ¡Dios mío, no tengo !...

Há mais de meia hora  
que estou sentado à secretária  
com o único intuito  
de olhar para ela.

- 5 (Estes versos estão fora do meu ritmo.  
Eu também estou fora do meu ritmo).

- Tinteiro (grande) à frente.  
Canetas com aparos menos à frente.  
Mais para cá papel muito limpo.  
10 Ao lado esquerdo um volume da Enciclopédia Britânica,  
ao lado direito —  
ah, ao lado direito! —  
a faca de papel com que ontem  
não tive paciência para abrir completamente  
15 o livro que me interessa e não lerei.

Quem pudesse hipnotizar tudo isto!

Hace más de media hora  
que me he sentado al escritorio  
con la intención exclusiva  
de mirarlo.

5     (Estos versos están fuera de mi ritmo.  
Yo también estoy fuera de mi ritmo).

(Gran) tintero delante,  
y plumas con plumillas no tan adelante.  
Más acá, papel limpio.  
10    Al lado izquierdo un volumen de la Enciclopedia Británica,  
y, al lado derecho  
—¡ah, al lado derecho!—  
ese abrecartas con que ayer  
yo no tuve paciencia de abrir por completo  
15    el libro que me interesa y que no leeré.

¡Ah, quién pudiera hipnotizar todo esto!

Não: devagar.

Devagar, porque não sei  
onde quero ir.

Há entre mim e os meus passos  
5 uma divergência instintiva.

Há entre quem sou e estou  
uma diferença de verbo  
que corresponde à realidade.

Devagar...

10 Sim, devagar...

Quero pensar no que quer dizer  
este devagar...

Talvez o mundo exterior tenha pressa de mais.

Talvez a alma vulgar queira chegar mais cedo.

15 Talvez a impressão dos momentos seja muito próxima...  
Talvez isso tudo...

Mas o que me preocupa é esta palavra: devagar...

O que é que tem que ser devagar?

Se calhar é o universo...

20 A verdade manda Deus que se diga.

Mas ouviu alguém isso a Deus?

No: despacio.  
Despacio, pues no sé  
dónde quiero ir.  
Hay entre yo y mis pasos  
5 una instintiva divergencia.

Entre quien soy y estoy  
una diferencia de verbo  
que corresponde a la realidad.

Despacio...  
10 Sí, despacio...  
Y es que quiero pensar  
lo que quiere decir este despacio...

Quizá el mundo exterior tenga prisa de más.  
Quizá el alma vulgar quiera llegar más pronto.  
15 Quizá que la impresión de los momentos se encuentre muy  
[próxima...

Quizá, sí, todo eso...  
Mas lo que me preocupa es la palabra despacio...  
¿Qué es eso que ha de ser despacio?  
A lo mejor es el universo...  
20 La verdad, Dios manda que se diga,  
pero, ¿le oyó eso alguien a Dios?

Os antigos invocavam as Musas.  
Nós invocamo-nos a nós mesmos.  
Não sei se as Musas apareciam —  
seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação —.  
5 Mas sei que nós não aparecemos.

Quantas vezes me tenho debruçado  
sobre o poço que me suponho  
e balido «Uh!» p'ra ouvir um eco,  
e não tenho ouvido mais que o visto —  
10 o vago alvor escuro com que a água resplandece  
lá na inutilidade do fundo.  
Nenhum eco para mim...  
Só vagamente uma cara, que deve ser a minha, porque não  
[pode ser de outro.  
É uma coisa quase invisível,  
15 excepto como luminosamente a vejo  
lá no fundo...  
No silêncio e na luz falsa do fundo...  
Que Musa!...

Los antiguos invocaban a las Musas.  
Nosotros nos invocamos a nosotros.  
No sé si aparecían esas Musas  
aunque debía haber correspondencia de lo invocado a la  
[invocación—.

5 Pero nosotros no nos aparecemos.

¡Cuántas veces no me habré asomado  
al pozo que yo mismo me supongo  
balando «¡uh!» para oír un eco,  
y nunca he oído más que lo que he visto!  
10 A saber, el vago albor oscuro con el cual el agua resplandece  
en la inutilidad que es ese fondo.  
No hay un solo eco para mí...  
Sólo, vagamente, hay una cara; deberá ser la mía, dado que no  
[puede ser de otro,  
una cosa que es casi invisible  
15 excepto a esa luz en que la veo,  
sí, ahí, en el fondo...  
en el silencio y la falsa luz del fondo...

¡Ahí! ¡Vaya Musa!...

Depois de quando deixei de pensar em depois  
minha vida tornou-se mais calma —  
isto é, menos vida.  
Passei a ser o meu acompanhamento em surdina.

5 Olho, do alto da janela baixa,  
as garotas que dançam a brincar na rua.  
O seu destino inevitável  
dói-me.  
Vejo-lho no vestido entreaberto nas costas, e dói-me.

10 Grande cilindro, quem te manda cilindrar esta estrada  
que está calçada de almas?

(Mas a tua voz interrompe-me  
— voz alta, lá de fora, do jardim, rapariga —  
e é como se eu deixasse  
15 cair irresolutamente um livro no chão).

Não teremos, meu amor, nesta dança da vida  
que fazemos por brincadeira natural  
as mesmas costas desabotoadas  
e o mesmo decote a mostrar-nos a pele por cima da camisa  
[suja?



Después que dejé de pensar en después  
mi vida se hizo más calma,  
es decir, menos vida.  
Pasé a ser, en sordina, mi acompañamiento.

5      Miro, desde lo alto de la ventana baja,  
a las niñas que bailan en la calle, jugando.  
Su implacable destino,  
que me duele,  
lo veo en su vestido entreabierto a la espalda.

10     Gran cilindro, ¿quién es el que te manda apisonar esta carretera  
que está enteramente pavimentada de almas?

(Mas tu voz me interrumpe  
—voz alta, desde afuera, desde el jardín, muchacha—,  
y es como si dejara  
15     caer, irresoluto, un libro al suelo).

¿No tendremos, amor, quizás en esta danza de la vida  
que hacemos como juego natural  
la misma espalda desabotonada  
y el mismo escote mostrando nuestra piel sobre la sucia camisa  
[que llevamos?

Eu, eu mesmo...  
Eu, cheio de todos os cansaços  
quantos o mundo pode dar...  
Eu...

5      Afinal tudo, porque tudo é eu,  
e até as estrelas, ao que parece,  
me saíram da algibeira para deslumbrar crianças...  
Que crianças não sei...  
Eu...

10     Imperfeito? Incógnito? Divino?  
Não sei...  
Eu...

Tive um passado? Sem dúvida...  
Tenho um presente? Sem dúvida...  
15     Terei um futuro? Sem dúvida,  
ainda que pare de aqui a pouco...  
Mas eu, eu...  
Eu sou eu,  
eu fico eu,  
20     Eu...

Yo, yo mismo, yo mismo...  
yo, lleno de todos los cansancios,  
todos cuantos el mundo puede darnos...  
yo...

5      Al final todo, porque todo es yo,  
me parece que hasta las estrellas  
se me han salido del bolsillo para deslumbrar a los niños...  
Qué niños no lo sé... no lo sé...  
yo...

10     ¿Imperfecto? ¿Incógnito? ¿Divino?  
No, no lo sé.  
Yo...

          ¿He tenido un pasado? Sí, sin duda...  
          ¿Tengo quizá un presente? Sí, sin duda...  
15     ¿Tendré yo un futuro? Sí, sin duda...  
Aunque se detenga de aquí a poco ...  
Pero yo, yo...  
yo, soy yo,  
yo sigo siendo yo, sí, sigo  
20     yo...

Não sei se os astros mandam neste mundo,  
nem se as cartas —  
as de jogar ou as do Tarot —  
podem revelar qualquer coisa.

5 Não sei se deitando dados  
se chega a qualquer conclusão.  
Mas também não sei  
se vivendo como o comum dos homens  
se atinge qualquer coisa.

10 Sim, não sei  
se hei-de acreditar neste sol de todos os dias,  
cuja autenticidade ninguém me garante,  
ou se não será melhor, por melhor ou por mais cómodo,  
acreditar em qualquer outro sol —  
15 outro que ilumine até de noite, —  
qualquer profundidade luminosa das coisas  
de que não percebo nada...

Por enquanto...

(vamos devagar)

20 por enquanto  
tenho o corrimão da escada absolutamente seguro,  
seguro com a mão —  
o corrimão que me não pertence  
e apoiado ao qual ascendo...

25 Sim... Ascendo...

Ascendo até isto:

não sei se os astros mandam neste mundo...

No sé si mandan los astros en el mundo,  
ni si las cartas  
—de jugar, o del Tarot—  
pueden revelarnos ciertas cosas.

5      No sé si echando dados  
se alcanza alguna conclusión.  
Pero no sé tampoco  
si viviendo como hacen normalmente los hombres  
se llega a alguna cosa.

10     Sí, es que no sé  
si he de creer en el sol de cada día,  
de cuya autenticidad nadie responde,  
o si quizá no será mejor, por mejor o más cómodo,  
dar en creer en cualquier otro sol  
15     —otro que ilumine hasta de noche—  
cualquier profunda luz sobre las cosas  
de las cuales nada se me alcanza...

Mientras...  
(vamos despacio)

20     mientras  
yo mantengo el pasamanos de la escalera bien sujeto,  
firmemente sujeto con la mano  
—el pasamanos, que no me pertenece,  
pero apoyándome en el cual asciendo... —  
25     Asciendo... sí...  
hasta esto:  
no sé si mandan los astros en el mundo...

Ah! Ser indiferente!  
É do alto do poder da sua indiferença  
que os chefes dos chefes dominam o mundo.

5      Ser alheio até a si mesmo!  
É do alto do sentir desse alheamento  
que os mestres dos santos dominam o mundo.

Ser esquecido de que se existe!  
É do alto do pensar desse esquecer  
que os deuses dos deuses dominam o mundo.

10      (Não ouvi o que dizias...  
Ouvi só a música, e nem a essa ouvi...  
Tocavas e falavas ao mesmo tempo?  
Sim, creio que tocavas e falavas ao mesmo tempo...  
Com quem?  
15      Com alguém em quem tudo acabava no dormir do mundo...)

¡Ah! ¡Ser indiferente!

Ahí, desde la altura que da el poder de su indiferencia,  
desde ahí los jefes de los jefes dominan el mundo.

¡Enajenarse incluso de sí mismo!

- 5      Ahí, desde la altura que da el sentir de su enajenación,  
desde ahí los maestros de los santos dominan el mundo.

¡Olvidarse también de que se existe!

Ahí, desde la altura que nos da el pensar que contiene ese  
[olvidar,  
desde ahí los dioses de los dioses dominan el mundo.

- 10      (No oí qué decías...

Oí sólo la música, y ni ésa oí...

¿O tocabas y hablabas todo al tiempo?

Sí, tocabas y hablabas todo al tiempo...

¿Con quién?

- 15      Con alguno en que el dormir del mundo es el final...).

## REGRESSO AO LAR

Há quanto tempo não escrevo um soneto  
mas não importa: escrevo este agora.  
Sonetos são infância e, nesta hora,  
a minha infância é só um ponto preto,

5      que num imóvel e fútil trajecto  
do comboio que sou me deita fora.  
E o soneto é como alguém que mora  
há dois dias em tudo que projecto.

10     Graças a Deus, ainda sei que há  
catorze linhas a cumprir iguais  
para a gente saber onde é que está...

Mas onde a gente está, ou eu, não sei...  
não quero saber mais de nada mais  
e berdamerda para o que saberei.



## REGRESO AL HOGAR

¡Cuánto hace que no escribo yo un soneto!  
Pero no importa, que éste escribo ahora.  
Sonetos son infancia, y, a esta hora,  
mi infancia es sólo un punto, negro, escueto,

5      que en lo fútil e inmóvil del trayecto  
del tren que soy me expulsa sin demora,  
y el soneto es igual que uno que mora  
hace dos días en cuanto proyecto.

10      Gracias a Dios que sé muy bien que habrá  
catorce líneas por cumplir, ¡a fel,  
y que la gente sepa en dónde está...

Mas dónde está la gente, o yo, no sé...  
No quiero saber más de nada ya.  
Y a la mierda, por fin, lo que sabré.

- Sim, está tudo certo.  
Está tudo perfeitamente certo.  
O pior é que está tudo errado.  
Bem sei que esta casa é pintada de cinzento  
5 bem sei qual é o número desta casa —  
não sei, mas poderei saber, como está avaliada  
nessas oficinas de impostos que existem para isto —  
bem sei, bem sei...  
Mas o pior é que há almas lá dentro  
10 e a Tesouraria de Finanças não conseguiu livrar  
a vizinha do lado de lhe morrer o filho.  
A Repartição de não sei quê não pôde evitar  
que o marido da vizinha do andar mais acima lhe fugisse  
[com a cunhada...  
Mas, está claro, está tudo certo...  
15 E, excepto estar errado, é assim mesmo: está certo...

Sí, todo es correcto.

Todo es correcto estrictamente.

O, peor, todo está equivocado.

Sé perfectamente que esta casa va pintada de gris.

5 Sé perfectamente de igual modo el número que marca dicha

[casa

—aunque no sé, pero podré saber, en qué cantidad está tasada  
en esas oficinas del impuesto que a tal efecto existen—.

Lo sé perfectamente, sí, lo sé...

Mas lo peor es que hay almas dentro,

10 y la Tesorería de la Hacienda no ha podido librar

a la vecina de al lado de que su hijo muriera.

La Administración de no sé qué no ha podido evitar

que el marido de la vecina del piso de arriba huyera con la que

[era su cuñada...

Pero, está claro, sí, todo es correcto...

15 Y, excepto por estar equivocado, es correcto tal cual...

Estou cansado, é claro,  
porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado.  
De que estou cansado não sei.  
De nada me serviria sabê-lo  
5 pois o cansaço ficaria na mesma,  
a ferida dói como dói  
e não em função da causa que a produziu.  
Sim, estou cansado,  
e um pouco sorridente  
10 de o cansaço ser só isto —  
uma vontade de sono no corpo,  
um desejo de não pensar na alma,  
e por cima de tudo uma tranquilidade lúcida  
do entendimento retrospectivo...  
15 E a luxúria muda de não ter já esperanças?

Sou inteligente: eis tudo.

Tenho visto muito e entendido muito o que tenho visto,  
e há um certo prazer até no cansaço que isto me dá,  
que afinal a cabeça sempre serve para qualquer coisa.

Estoy cansado, claro,  
porque, en cierto momento, uno ha de cansarse.  
Mas de qué estoy cansado no lo sé,  
aunque saberlo de nada serviría.  
5 Seguiría el cansancio de igual modo,  
pues la herida duele como duele,  
no en función de la causa que la causa.  
Sí, estoy cansado,  
y hasta sonrío un poco  
10 porque el cansancio sea sólo esto,  
voluntad de sueño en nuestro cuerpo,  
un querer no pensar dentro del alma,  
y, sobre todo, una calma lúcida  
de nuestro entender retrospectivo...

15 ¿La lujuria cesa al no tener ya ninguna clase de esperanzas?

Soy inteligente: sí, eso es todo.

Yo ya he visto mucho, y he entendido mucho lo que he visto,  
y hay un cierto placer, hasta en el cansancio que me da,  
que después de todo la cabeza siempre pueda servirnos para  
[algo.

Não estou pensando em nada  
e essa coisa central, que é coisa nenhuma,  
é-me agradável como o ar da noite,  
fresco em contraste com o verão quente do dia.

5 Não estou pensando em nada, e que bom!

Pensar em nada  
é ter a alma própria e inteira.  
Pensar em nada  
é viver intimamente  
10 o fluxo e refluxo da vida...

Não estou pensando em nada.  
Só, como se me tivesse encostado mal  
uma dor nas costas, ou num lado das costas,  
há um amargo de boca na minha alma:  
15 é que, no fim de contas,  
não estou pensando em nada,  
mas realmente em nada,  
em nada...

No, no pienso en nada,  
y esa cosa central, que no es ninguna,  
me agrada como el aire de la noche,  
fresco al contrastar con el caliente verano del día.

5      No, no pienso en nada, ¡sí, qué bien!

Pensar en nada  
es tener el alma al fin propia y entera.  
Pensar en nada  
es vivir íntimamente  
10      el flujo y el reflujo de la vida...

No, no pienso en nada.  
Sólo, cual si me hubiera recostado mal,  
cierto dolor de espalda, o dolor de un lado de la espalda.  
Hay amargor de boca ahí, en mi alma:  
15      es que, a fin de cuentas,  
de verdad que no estoy pensando en nada;  
pero realmente en nada,  
en nada...

O sono que desce sobre mim,  
o sono mental que desce fisicamente sobre mim,  
o sono universal que desce individualmente sobre mim —  
esse sono  
5 parecerá aos outros o sono de dormir,  
o sono da vontade de dormir,  
o sono de ser sono.

Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:  
é o sono da soma de todas as desilusões,  
10 é o sono da síntese de todas as desesperanças,  
é o sono de haver mundo comigo lá dentro  
sem que eu houvesse contribuído em nada para isso.

O sono que desce sobre mim  
é contudo como todos os sons.  
15 O cansaço tem ao menos brandura,  
o abatimento tem ao menos sossego,  
a rendição é ao menos o fim do esforço,  
o fim é ao menos o já não haver que esperar.

Há um som de abrir uma janela,  
20 viro indiferente a cabeça para a esquerda  
por sobre o ombro que a sente,  
olho pela janela entreaberta:

a rapariga do segundo-andar de defronte  
debruça-se com os olhos azuis à procura de alguém.  
25 De quem?,  
pergunta a minha indiferença.



El sueño que desciende sobre mí,  
ese sueño mental que baja sobre mí físicamente,  
ese sueño, sí, universal, que baja sobre mí individualmente,  
ese sueño  
5 parecerá a los otros solamente el sueño de dormir,  
el sueño de las ganas de dormir,  
el sueño de ser sueño.

Pero es más, más de dentro, más de arriba:  
el sueño que resulta de la suma de las desilusiones,  
10 el sueño que resulta de la síntesis de las desesperanzas,  
el sueño de haber mundo mas conmigo ahí adentro,  
y sin que yo contribuyera en nada.

El sueño que desciende sobre mí  
es, a pesar de todo, como todos los sueños.  
15 Al menos el cansancio tiene cierta blandura  
y el abatimiento tiene al menos sosiego,  
el rendirse es al menos fin de nuestro esfuerzo  
y el fin es al menos no deber ya esperar.

Suena ahora, al abrirse, una ventana.  
20 Giro indiferente la cabeza, volviéndola a la izquierda,  
por encima del hombro que la siente.  
Miro por la ventana, ya entreabierta:

la chica del segundo de ahí enfrente  
de repente se asoma con sus ojos azules a la busca de alguien,  
25 ¿de quién?,  
pregunto en mi indiferencia.

e tudo isso é sono.  
Meu Deus, tanto sono!...

Pero todo eso es sueño.  
¡Ay Dios, tanto sueño!...

Estou tonto,  
tonto de tanto dormir ou de tanto pensar,  
ou de ambas as coisas.  
O que sei é que estou tonto  
5 e não sei bem se me devo levantar da cadeira  
ou como me levantaria dela.  
Fiquemos nisto: estou tonto.

Afinal  
que vida fiz eu da vida?  
10 Nada.  
Tudo interstícios,  
tudo aproximações,  
tudo função do irregular e do absurdo,  
tudo nada...  
15 É por isso que estou tonto...

Agora  
todas as manhãs me levanto  
tonto...  
Sim, verdadeiramente tonto...  
20 Sem saber em mim o meu nome,  
sem saber onde estou,  
sem saber o que fui,  
sem saber nada.

Mas se isto é assim é assim.  
25 Deixo-me estar na cadeira.  
Estou tonto.  
Bem, estou tonto.

Estoy tonto,  
de tanto dormir o de tanto pensar,  
o quizá de ambas cosas.  
Lo que sé es que estoy tonto  
5 y no sé si me debo levantar de la silla  
o cómo debo levantarme de ella.  
Quedémonos en esto: que estoy tonto.

Pues, al final,  
¿qué vida hice yo de la vida?  
10 Nada.  
Todo intersticios,  
todo aproximaciones,  
todo función de lo absurdo e irregular,  
nada, no, todo nada...  
15 Y es por eso por lo que estoy tonto...

De manera que, ahora,  
cada mañana me levanto  
tonto...  
Sí, verdaderamente tonto...  
20 Me levanto sin saber en mí mi nombre,  
sin saber siquiera dónde estoy,  
sin saber lo que fui,  
sin saber nada.

Pero si esto es así esto es así.  
25 Y me quedo en la silla,  
que estoy tonto.  
Bueno, bien, estoy tonto.

Fico sentado  
e tonto,  
30 sim, tonto,  
tonto...  
tonto...

30

Aquí, sentado  
y tonto,  
tonto,  
tonto,  
tonto...

Todas as cartas de amor são  
ridículas.  
Não seriam cartas de amor se não fossem  
ridículas.

5 Também escrevi em meu tempo cartas de amor,  
como as outras,  
ridículas.

As cartas de amor, se há amor,  
têm de ser  
10 ridículas.

Mas, afinal,  
só as criaturas que nunca escreveram  
cartas de amor  
é que são  
15 ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia  
sem dar por iso  
cartas de amor  
ridículas.

20 A verdade é que hoje  
as minhas memórias  
dessas cartas de amor  
é que são  
ridículas.



Todas las cartas de amor son, sí,  
ridículas.  
Sin duda no serían tales cartas de amor si no fueran  
ridículas.

5 También yo mismo escribí en mis tiempos de esas cartas de amor;  
como todas,  
ridículas.

Pues las cartas de amor, si es que lo hay,  
tienen que ser  
10 ridículas,

pero, después de todo,  
sólo las criaturas que jamás escribieron  
unas cartas de amor  
son las que son  
15 ridículas.

¡Ah, si volviera al tiempo en que escribía,  
aunque sin darme cuenta,  
cartas de amor  
ridículas!

20 La verdad es que hoy  
las memorias que guardo  
de esas cartas de amor  
son las que son  
ridículas.

25      (Todas as palavras esdrúxulas,  
             como os sentimentos esdrúxulos,  
             são naturalmente  
             ridículas).

25      (Las palabras esdrújulas,  
         como los sentimientos esdrújulos,  
         siempre, naturalmente, son  
         ridículas).

O bêbado caía de bêbado  
e eu, que passava,  
não o ajudei, pois caía de bêbado,  
e eu só passava.  
5 O bêbado caiu de bêbado  
no meio da rua.  
E eu não me volvei, mas ouvi. Eu bêbado  
e a sua queda na rua.  
O bêbado caiu de bêbado  
10 na rua da vida.  
Meu Deus! Eu também caí de bêbado  
Deus [...]

El borracho se caía de borracho,  
     y yo, que pasaba,  
 no lo ayudé, pues se caía de borracho,  
     y yo sólo pasaba.  
 5 El borracho se cayó ya de borracho  
     en mitad de la calle,  
 y yo no me volví, pero lo oí, sí, lo oí yo, borracho,  
     y su caída en la calle.  
 El borracho cayó ya de borracho  
 10 en la calle: en la vida.  
 ¡Dios mío! ¡También yo caí de borracho,  
     también yo caí, Dios! [...]

Saudação a todos quantos querem ser felizes:  
saúde e estupidez!

Isto de ter nervos  
ou de ter inteligência  
5 ou até de julgar que se tem uma coisa ou outra  
há-de acabar um dia...  
há-de acabar com certeza  
se os governos autoritários continuarem.

Saludo a cuantos quieren ser felices:  
¡salud y estupidez!

5      Esto de tener nervios  
         o lo de tener inteligencia  
         o incluso el creer que se posee una u otra cosa  
         ha de acabar un día...  
         acabará, seguro...  
         si los gobiernos autoritarios continúan.

## O FUTURO

Sei que me espera qualquer coisa,  
mas não sei que coisa me espera.

5      Como um quarto escuro  
que eu temo quando creio que nada temo,  
mas só o temo por ele, temo em vão.  
Não é uma presença; é um frio e um medo.  
O mistério da morte a mim o liga.  
ao brual fim do meu poema.



## EL FUTURO

Sé que me está esperando alguna cosa,  
pero no sé qué cosa está esperando.

Igual que un cuarto oscuro  
que temo cuando creo que yo ya nada temo,  
5 pero sólo lo temo y por él temo en vano.  
No es una presencia: es un frío y un miedo.  
El misterio de la muerte a mí lo liga,  
al brutal terminar de mi poema.

óóóó — óóóóóóóóóó — óóóóóóóóóóóóóóóóóóóó

(O vento lá fora).



ESBOÇOS  
Y  
FRAGMENTOS

ESBOZOS  
Y  
FRAGMENTOS

## ODE MARCIAL

Ave guerra, som da luz e do fogo  
ave, ave, ave pelos teus arsenais e pelas tuas esquadras,  
ave, ave, ave, pelos teus barcos e pelas tuas fábricas,  
ave por toda a tua civilização de metal em obra,  
5 ave por todo o teu aço!  
Ave por todo o teu alumínio!  
Ave por todas as tuas máquinas, ave!  
Ave, ave, ave, por toda a força motriz que tu és!

Farol do Aplicado!  
10 Eclusa [...]  
Grande ponte perfeitamente construída sobre [...]

O que quer que seja que cria e mantém este mundo,  
se é gente, que sinta como gente, tenha piedade da gente!  
E se não é nada, que o acaso, guiado ou vivo antes,  
15 o esboroe na terra e acabe com esta dolorosa função.  
A pensar em tudo, eu quero que tudo [...],

penso em tudo isto é dói-me a alma angustiadamente  
e o ver isso é vermos melhor o que fazer ou poder.

## ODA MARCIAL

¡Ave guerra, sonido de la luz y el fuego,  
ave, por tus arsenales, ave, por tus escuadras,  
ave, ave, ave, por tus barcos y fábricas,  
ave por toda tu civilización de metal en obra,  
5 ave por todo tu acero,  
por todo tu aluminio,  
por tus máquinas, ave!  
¡Ave, ave, ave, ya por toda la fuerza motriz que tú eres!

¡Faro del Aplicado!,  
10 esclusa,  
gran puente, perfectamente construido sobre [...].

¡Lo que quiera que sea lo que crea y mantiene este mundo,  
si es gente, ¡que sienta como gente y tenga piedad de ella!  
Pero, si no es nada, que el azar, guiado, o mejor vivo,  
15 lo desmorone en tierra y que se acabe esta función dolorosa.  
Porque, pensando en todo, yo quiero que todo [...],

pienso yo en todo esto y el alma me duele angustiadamente,  
así que ver eso es un ver mejor qué hacer o poder.

- (Campina e trigo, campina,  
20 campina e trigo).  
Como ao som de uma marcha ao mesmo tempo marcial e  
[fúnebre,  
e alegria e temor  
rompem  
a vida é antagonismo...
- 25 Queda de impérios, tudo a fugir... sangue, ruídos...  
[tumultos  
amontoamentos de coisas pilhadas num saque,  
despesas junto das cidades, entre casas caídas,  
choros, raivas, inferno de som,  
a vida e a sua tragédia toda vivida num dia, numa hora...  
30 Todo o mistério e horror de nos acontecerem coisas  
todo o horror de quem vive sossegado e de repente vê a  
[morte  
vê o inferno, [...]  
(pobre de [...]!).  
Tudo quebrado, tudo ferido, tudo diverso de quando era  
[normal a vida...
- 35 (Ditosos os que morrem logo depois de nascer  
e para quem a luz da vida não é mais do que um relâmpago  
[no horizonte!].  
(Poder pensar claro neste assunto!  
Poder ver bem e sem sofrer ser outro o que é isto!  
Ah quem me dera ter o coração ampliado e arrumado  
40 como um interior de casa de família de gente que tem com  
[que viver!].  
E o ruído dos saques, o fragor das batalhas, os choros, as  
[mágoas, os [...],  
os choques dos homens  
são um mar de confusão onde a nossa lucidez se afunda.



- (Campiña y trigo, campiña,  
 20 campiña y trigo).  
 Como al son de una marcha al mismo tiempo funeral y marcial,  
 alegría y temor  
 rompen de pronto,  
 y es que la vida es antagonismo...
- 25 La caída de imperios, todo huyendo... sangre, ruidos... tumulto  
 y montones de cosas saqueadas,  
 depósitos junto a ciudades, entre casas caídas,  
 llantos, rabias, infierno de sonido,  
 la vida y su tragedia vivida en sólo un día, en una hora...
- 30 Todo el horror y misterio de que sucedan cosas,  
 todo el horror de quien vive sosegado y que de repente ve la  
 [muerte,  
 ve el infierno,...  
 (¡Pobre!).  
 Todo quebrado, herido, diferente de cuando la vida era normal...
- 35 (¡Dichosos los que mueren de inmediato después de nacer  
 y para los cuales la luz de la vida no es más que un relámpago en  
 [el horizonte!).
- (¡Y poder pensar claro en este asunto!  
 ¡Poder ver bien, y sin sufrir ser otro, todo aquello que es esto!  
 ¡Quién me diera tener el corazón ampliado, ordenado,  
 40 como interior de casa de familia de gente que tiene bien de qué  
 [vivir!).
- Y el ruido que producen los saqueos, el fragor de batallas,  
 [llantos, penas, los [...],  
 el chocar de los hombres,  
 como un enorme mar de confusión donde se hunde nuestra  
 [lucidez.

Perco-me de compreender...  
45 Apanho-me nessa tragédia de pasmo humanitário.

Chove fogo — ouro de barulho estruge...  
«Hela-hohô-ô (ô)...».

Z — zz Sher Rr to go. Shabababulá...

[...]

Tudo se apaga como uma grande lâmpada eléctrica que se  
[funde...

50 Vem do fundo do mundo  
vem do horizonte mudo, confuso do mundo,  
sussurro surdo, escuro, murmúrio  
de uma cavalgada que dura, que dura furiosa no ouvido,  
inúmera cavalgada vem...

55 Vêm do fundo do mundo confuso,  
vêm do abismo do espaço nocturno...  
À pressa, negros, rápidos, de repente surdem...  
Súbito outra vez tremem...  
oscilam no ruído que tem rasto no escuro...

60 Inúmera cavalgada... Quem?

Vem apertada nos passos confusos  
vem apertada nos ruídos dispersos,  
vem aclamada nos ruídos mudos  
vem apertada nos ruídos confusos,  
65 vem apertada, vem apertada, vem apertada...

Me pierdo en comprender,...  
45 y me sorprendo en la tragedia de pasmo humanitario.

Llueve fuego – truena oro de ruido–...  
«Hela-hohô-ô (ô) ...».

Z-zz Sher Rr to go. Shabababulá...

[...]

Y todo se apaga, como cuando se funde una bombilla...

50 Viene del fondo del mundo,  
viene del horizonte confuso y mudo del mundo,  
susurro sordo, oscuro,  
rumor de cabalgada duradera, duradera y furiosa, en el oído;  
la innumerable cabalgada viene...

55 Viene del fondo del confuso mundo,  
desde el abismo del nocturno espacio...  
De prisa, negros, rápidos, de repente ensordecen...  
Y de súbito tiemblan otra vez...  
oscilan en el ruido que hace rastro en lo oscuro...

60 Innumerable cabalgada... ¿quién?

Viene apretada en los confusos pasos,  
viene apretada en los dispersos ruidos,  
viene aclamada en los ruidos mudos,  
viene apretada en los confusos ruidos,  
65 viene apretada, apretada, sí...

Todo o horizonte está cheio por dentro de um grito  
absurdo,  
helahôhê...  
helahôhê...

Y el horizonte entero está por dentro lleno de un grito  
absurdo,  
helahô...  
helahô...

## SAUDAÇÃO A WALT WHITMAN

Portugal — Infinito, onze de Junho de 1915

Hé lá, á — á — á — á!

De aqui, de Portugal, de onde a Europa olha a América,  
de onde tu teres existido é um efeito complexo,  
5 consciente de estar à vista, no palco para a plateia que é no  
[auge.

Saúdo-te deliberadamente, saúdo-te  
desde o princípio de te saudar, como é próprio de ti.

Hé-lá Walt, *old boy*, meu velho arado das almas,  
hé-lá meu *condottiere* da sensualidade autêntica,  
10 pirata do teu próprio génio,  
filho-pródigo da tua inspiração!

Ó sempre moderno e eterno; cantor dos concretos absolutos,  
concubina fogosamente [...] do universo disperso,  
grande pederasta roçando-te pela diversidade das coisas,  
15 sexualidade...

Tu, o homem-mulher-criança-natureza-máquinas!  
Tu, o pra-dentro, tu o pra-fora, tu o ao-lado de tudo!  
Fulcro-sensualidade ao serviço do infinito, escada  
até não haver fim a subir, — e subir!

20 Saúdo-te e chamo  
a tomar parte em mim na saudação que te faço

## SALUTACIÓN A WALT WHITMAN

Portugal – Infinito, once de junio de 1915

¡Hé lá, á-á-á-á!

Desde aquí, Portugal, desde donde Europa mira a América,  
desde donde que tú hayas existido es un efecto complejo,  
5 situado y consciente de estar a la vista, directamente sobre el  
[escenario, frente a una platea que está en auge,  
te saludo deliberadamente, te saludo  
desde el principio ya de saludarte, como es propio de ti.

¡Hé-lá Walt, *old boy*, viejo arado de almas,  
hé-lá, mi *condottiere* de la sensualidad auténtica,  
10 tú, pirata de tu propio genio,  
pródigo hijo de tu inspiración!

¡Siempre eterno y moderno; cantor de los concretos absolutos,  
concubina fogosamente [...] del disperso universo,  
gran pederasta rozándote en la diversidad de las cosas,  
15 sexualidad...

¡Tú, el hombre-mujer-niño-naturaleza-máquinas!  
¡Tú, el hacia-dentro, el hacia-fuera, el al-lado de todo!  
¡Sensualidad central al servicio ya del infinito,  
escalera hasta no haber ya fin sino subir, indefinidamente!

20 Yo te saludo, y llamo  
a tomar parte en mí, en mi saludo

tudo quanto cantaste ou desejaste cantar.  
Ervas, árvores, flores, a natureza dos campos...  
homens, lutas, tratados — a natureza das almas...  
25 Os artificios, que dão sabor ao que não é artifício,  
as coisas naturais que valem sem valor dado,  
as profissões com que o homem se interessa por ter vontade,  
as grandes ambições, as grandes raivas, as pálpebras  
descidas sobre a inutilidade metafísica de viver...  
30 Chamo a mim, para os levar até ti,  
como a mãe chama a criança para a sentir ser  
a totalidade dispersa do que interessa ao mundo...  
Ah, que nada me fique de fora das algibeiras  
quando vou procurar-te.  
35 Que nada me esqueça, se te saúdo, que nada  
falte, nem o faltar esqueça,  
porque faltar é uma coisa — faltar.

Vá! Vá! Tudo! O natural e o humano!  
Vá, o que parte! vá, o que fica! vá o que lembra e o que  
[esquece!  
40 Tu tens direito a ser saudado por tudo  
e eu, porque o vejo,  
tenho o direito a encanar a voz em tudo saudar-te.

O pó que fica das velocidades que já se não vêem!  
O cio metálico dos êmbolos,  
45 o furor uterino das válvulas lá por dentro —,  
o sangue dando em baque ao ataque dos excêntricos.

Minhas sensações,  
protoplasma da humanidade matemática do futuro!



- a cuanto cantaste o quisiste cantar:  
hierbas, árboles, flores, la naturaleza de los campos...  
hombres, luchas, tratados –la naturaleza de las almas–...  
25 los artificios, que otorgan su sabor a lo que no es un artificio,  
las cosas naturales que nos valen sin ningún valor dado,  
las profesiones con que el hombre se interesa por tener voluntad,  
las grandes ambiciones, las grandes rabias, los párpados  
cerrados sobre la inutilidad metafísica de vivir...  
30 A mí los llamo para llevarlos hasta ti,  
tal como la madre llama al niño, para sentirlo ser,  
totalidad dispersa de lo que al mundo atañe...  
¡Ah, que nada se quede fuera de mis bolsillos  
cuando voy a buscarte!  
35 ¡Que nada se me olvide, si te saludo, que nada  
falte, ni el faltar olvide,  
dado que faltar es una cosa –faltar–.

- ¡Vamos! ¡Sí! ¡Vamos! ¡Todo! ¡Lo natural, lo humano!  
¡Vamos, sí, lo que partel, ¡vamos, sí, lo que queda!, ¡vamos lo  
[que recuerda y lo que olvida!  
40 Tienes derecho a ser saludado por todo,  
y yo, porque lo veo,  
tengo derecho a engolar la voz, engolarla en todo saludarte.

- ¡Ese polvo que queda de las velocidades que ya no se ven!  
El metálico cielo de los émbolos,  
45 el furor uterino de las válvulas  
–con la sangre golpeando por ataques excéntricos–.

¡Y mis sensaciones,  
protoplasma de la matemática y futura humanidad!

Eia-la-ho! Hó-oo-o!

50 Oh lá, saltos e pulos com o meu pensamento todo.  
Pula, bola de mim — a mágica biológica que eu sou!  
O cérebro servo de leis, os nervos movidos por normas,  
por normas compostas em tratados de psiquiatras.

A minha universalite —,  
55 a ânsia vaga, a alegria absurda, a dor indecifrável,  
síndrome da doença da Incongruência Final.

Curso do êmbolo do dinamismo abstracto,  
do vácuo dinâmico do mundo!

A minha aspiração consubstanciada com fórmulas,  
60 matemática de mim falido.

Com bandas militares à frente, compostas de volantes e  
[hélices,  
com uma vanguarda sonora de sereia de automóvel e de  
[barco  
com um estardalhaço longínquo, com saltos e alardes  
de bombos e pratos, com [...]  
65 Desencadeio-me a saudar-te. Pum!  
Pum, pum, pum...  
Pu-u-u-u-u-m!

¡Eia-la-ho! ¡Hó-oo-o!

50 ¡Oh allí, saltos, brinco con todo lo que es mi pensamiento!  
¡Brinca, bola de mí —la magia biológica que soy—!,  
cerebro siervo de leyes, nervios movidos por normas,  
normas compuestas en tratados de psiquiatras.

55 ¡Mi universalitis,  
el ansia vaga, la alegría absurda, como el dolor indescifrable,  
síndrome de la dolencia de la Incongruencia Final!

¡Curso del émbolo del dinamismo abstracto,  
la vacuidad dinámica del mundo!

60 ¡Mi aspiración consubstanciada en fórmulas!  
¡Matemática yo, que fracasé!

Con bandas militares en vanguardia, todas compuestas de  
[volantes y hélices,  
y vanguardia sonora de sirena de automóvil y barco,  
con un remoto estruendo, y con saltos y alardes,  
golpeando bombos y platillos, con [...].

65 Me desencadenó saludándote.  
¡Pum! ¡Pum, pum, pum!...  
¡Pu-u-u-u-u-m!

Cá estamos no píncaro — nós dois.  
Nós dois e Homero? Não sabemos. Esse está mais abaixo.  
70 Estendemos a mão e cada qual ainda que cego chega a Deus  
[(ele não).  
O quê — você não chega? Então você desaparece? — ou não  
[chegou.

Sou míope e português  
se houver troca de louros  
[...]

P'ra Apolo falta-me a beleza,  
75 mas também falta só isso.  
[...]  
[...]

Camarada Will, qualquer de nós  
vale o resto, excepto o outro.

Ave, poema mudo de verso (poema diverso),  
verso mudo de frases,  
80 mesmo (ó diabo!) mudo de mim.  
Não importa. Feliz encontro.

Para cantar-te,  
para cantar-te como tu quererias que te cantassem,  
melhor é cantar a terra, o mar, as cidades e os campos —  
85 os homens, as mulheres, as crianças,  
as profissões, [...], as [...].  
Todas as coisas que, juntas, formam a síntese-Universo,  
todas as coisas que, separadas, valem a síntese-Universo,

Aquí estamos —los dos— en el pináculo.  
Pero, ¿los dos y Homero? No sabemos. Ése está más abajo.  
70 Extendemos la mano y cada uno, aunque ciego, llega hasta  
[Dios (él no).  
¡Qué!, ¿usted no llega? Pero, entonces, ¿usted desaparece? —o  
[quizá no llegó—.

Soy miope y portugués.  
Pero quizá si hubiera intercambio de rubios...  
[...]

Para Apolo me falta la belleza,  
75 pero cierto que falta sólo eso.  
[...]  
[...]

Will, camarada, cualquiera de nosotros  
vale por el resto, excepto el otro.

¡Ave, tú, poema, poema mudo de verso (poema diverso),  
verso mudo de frases  
80 e incluso (¡oh diablos!) verso mudo de mí.  
Da igual. Feliz encuentro.

Pues, para cantarte,  
cantarte como querías ser cantado,  
lo mejor es cantar la tierra y el mar, las ciudades, los campos,  
85 los hombres, las mujeres y los niños,  
las profesiones, las [...],  
todas las cosas que, juntas, forman esa síntesis-universo,  
todas las cosas que, estando separadas, valen por la síntesis—  
[universo,

todas as coisas que, universais, formam a síntese Deus.

90 Ah, o poema que te cantasse bem,  
seria o poema que todo cantasse tudo,  
o poema em que estivessem todas as vestes e todas as sedas —,  
todos os perfumes e todos os sabores  
e o contacto em todos os sentidos do tacto de todas as coisas  
[tangíveis.

95 Poema que dispensasse a música, música com vida,  
poema que transcendesse a pintura, pintura com alma.

Ah, de que serve  
a arte que quer ser vida, sem a vida que quer ser?  
De que serve a arte se não é a arte que queremos?  
100 De que nos serve a vida se a queremos e não a buscamos,  
se nunca é para nós a vida?

Ah, pra saudar-te  
era preciso o coração  
da terra toda...  
105 O corpo-espírito das coisas...

Eu, o ritmista febril  
para quem o parágrafo de versos é uma pessoa inteira,

todas las cosas que, siendo universales, forman todas la síntesis  
[de Dios.

90 Ah, el poema que te cantara bien  
sería el poema entero que todo lo cantara,  
el poema en que estuvieran contenidas todas las vestiduras y  
[todas las sedas,  
todos los perfumes y sabores,  
y el contacto en todos los sentidos del tacto de todas las cosas  
[tangibles.

95 Ese poema que dispensara música, que dispensara música con  
[vida,  
poema que trascendiera la pintura, la pintura con alma.

Ah, ¿para qué sirve,  
para qué sirve el arte que quiere ser vida sin la vida que  
[pretende ser?  
¿Para qué sirve el arte si ése no es el arte que queremos?  
100 ¿De qué sirve la vida cuando la queremos y no la buscamos,  
si no es jamás para nosotros vida?

Ah, para saludarte  
sería necesario el corazón  
de toda la tierra...  
105 Ese cuerpo-espíritu que las cosas poseen...

Yo, el febril ritmista  
para quien un parágrafo de versos es enteramente una persona,

para quem, por baixo da metáfora aparente,  
como em estrofe, antístrofe, épodo o poema que escrevo,  
110 que por detrás do delírio construo,  
que por detrás de sentir penso,  
que amo, expludo, rujo, com ordem e oculta medida,  
eu ante ti queria ter menos de engenheiro na alma,  
menos de grego das máquinas, de Bacante de Apolo  
115 nos meus momentos de alma multiplicados em verso.

Mas o ar do mar alto  
chega, por um influxo de dentro do meu sangue,  
ao meu cérebro desterrado em terra,  
e a fúria com que medito, a raiva com que me domino  
120 abre-se como uma vela, tomada de vento, aos ares,  
ampla servidão ao rasgo de assombro dos [...]



para quien, por debajo de la propia metáfora aparente,  
como en estrofa, antistrofa y épodo el poema que escribo,  
110 que por detrás del delirio lo construyo  
y que por detrás de sentir pienso,  
que amo, exploto, rujo, dotándolo con orden, con oculta  
[medida,  
yo ante ti querría sin duda tener menos de ingeniero en el  
[alma,  
algo menos de griego de las máquinas, de Bacante de Apolo,  
115 en mis momentos de alma multiplicados en verso.

Pero el aire, el aire de alta mar,  
llega, por un impulso del interior de mi sangre,  
a mi cerebro desterrado en tierra,  
y esa furia con la que medito, y esa rabia con que me domino,  
120 se abre, como vela que bate el viento, al aire,  
amplia servidumbre frente al rasgo de asombro de los [...]

## A PASSAGEM DAS HORAS

Grandes estandartes de fumo das chaminés das fábricas  
sobre os telhados [...].

Ó poderosamente gritos de combate!

Vago rumor silencioso e comercial das ruas...

5

e a ordem inconsciente dos que vão e vêm  
pelas fitas dos passeios...

à hora de sol em que as lojas descem os toldos.

## EL PASO DE LAS HORAS

Gran estandarte de humo de las chimeneas de las fábricas,  
ahí, sobre los tejados [...].

¡Oh, poderosos gritos de combate!

Vago rumor silencioso y comercial de las calles...

5 y el orden inconsciente de los que van y vienen  
junto al borde exterior de las aceras...

a la hora de sol en que las tiendas van bajando los toldos.

Todas as horas faço *gaffes* de civilidade e etiqueta  
(a vida social é complexa para a minha fraqueza de nervos),  
mas nunca existiu quem só tivesse vivido em alma  
numa eterna luta de Janus.

5 Arre, a humanidade é uma coisa muito complexa...  
Tenho-a observado com os olhos e os nervos, e ainda não  
[percebi.  
(Compreender é um navio ao longe).

Toda a gente que tenho conhecido  
[...]

Estou farto de semi-deuses!  
10 Onde é que há gente no mundo?

Não tenho um amigo, um conhecido, em quem batessem,  
ninguém que eu conheça perdeu o amor de uma mulher.  
Tenho feito muitas coisas más, muitas coisas reles, muitas  
[infâmias.

Tenho sido cobarde, revoltante, sujo.  
15 Não encontro ninguém assim.  
Todos têm sido príncipes, os que têm andado comigo.

A toda hora hago *gaffes* de educación y etiqueta  
(la vida social es compleja para mis flacos nervios),  
pero no existió nunca quien hubiera vivido solamente en el  
[alma  
trabado en una lucha eterna de Jano.

- 5 ¡Arre, la humanidad es muy compleja!...  
La he observado con los ojos y los nervios y aún no la entendí.  
(Y es que el comprender es un navío que se avista a lo lejos).

Toda la gente que hasta ahora he conocido...  
[...]

- 10 ¡Estoy más que hartos ya de semidioses!  
¿Dónde hay gente en el mundo?

- Yo no tengo un amigo, o un conocido, al que hayan golpeado,  
nadie que yo conozca perdió nunca el amor de una mujer.  
He hecho maldades, cosas despreciables y muchas infamias,  
y fui cobarde, repugnante y sucio.  
15 No encuentro así a nadie.  
Cuanto fueron conmigo fueron príncipes siempre.

Ah, quem me dera ser desempregado!  
Não ter que fazer a valer, mas de dentro!  
Ter [...]

¡Ah, quién me diera estar desempleado  
y no tener ya nada para hacer, mas por dentro!  
Y tener [...]

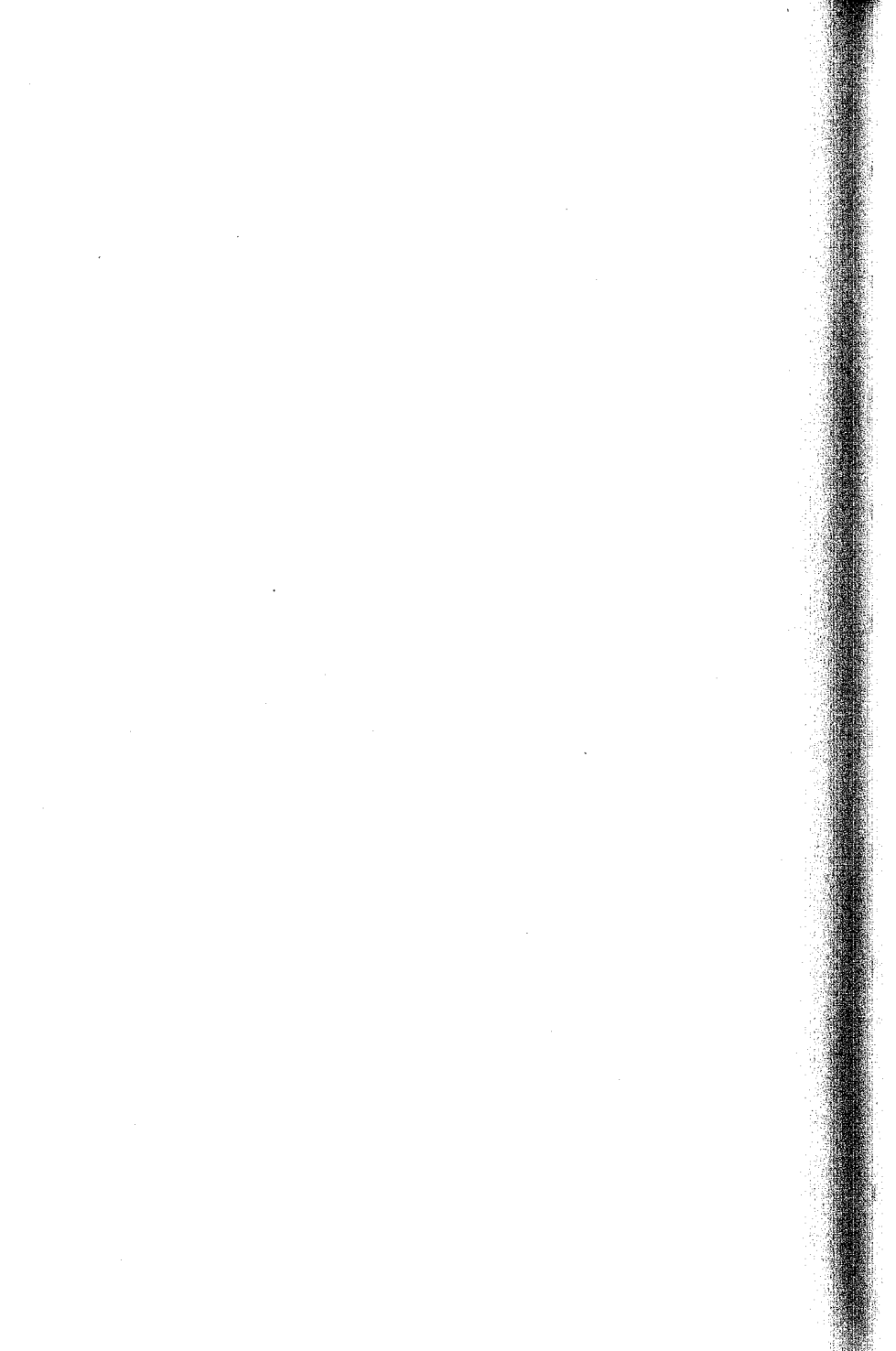
Onde é que os mortos dormem? Dorme alguém  
neste universo atomicamente falso?



¿Dónde duermen los muertos? ¿Duerme alguien  
en este universo falso atómicamente?

Nas minhas veias, por onde corre, numa lava de asco,  
a fúria do horror da vida!

¡En mis venas, ahí por donde corre, en una lava de asco,  
una furia de horror ante la vida!



## NOTAS

ADVERTENCIA. La presente edición de la *Poesía* de Fernando Pessoa estando globalmente concebida, hemos pretendido limitar la anotación de cada volumen –en lo que hace a la interpretación– a las variantes significativas en el desplegarse sucesivo de lo que cada poética supone. En consecuencia sólo señalamos lo que nos aparece como nuevo –o, por mejor decir diferencial– en los textos que forman este libro. Para asuntos ya vistos en extenso (en lo que corresponde, entre otros temas, a la sexualidad, a la violencia, las posiciones de la subjetividad, la personalidad, la identidad, la poética o la política de ‘Campos’) nos remitimos a los tres volúmenes anteriores y a los comentarios de sus páginas 313–348, 309–325 y 249–263 respectivamente.

- pág. 59      Fechado a 6 de agosto del año 1931. El poema es un texto casi final y definitivo entre la poética de ‘Campos’ sobre el problema de la identidad (ver ahí al respecto, entre otros muchos, el poema de páginas 216–219 del volumen V de la edición de esta *Poesía* de Fernando Pessoa). En todo caso tanto este poema como otros varios de los posteriores –que se prolongan hasta el final de ‘Campos’, muy poco anterior al de Pessoa– muestran que en el proceso de extrañeza que se sigue mostrando *en* el sí-mismo –y sin duda, también *hacia* el sí-mismo– se ha perdido la multiplicidad, el caleidoscopio simultáneo que fue característico de ‘Campos’ (especialmente en las grandes “Odas”).

No se ha dado con ello sin embargo una evolución en el poeta sino más bien su transformación por efecto de un tiempo –ahora lineal, aunque sin duda, aún, contradictorio– que reduce el espacio del poema –y al tiempo el ‘espacio’ del poeta– a figura final de lo que *fue*. Es, en los mismos años más o menos –por citar otro caso destacado–, un proceso inverso al de Vallejo, por ejemplo en el texto que comienza: «A lo mejor soy otro; andando...»; una suposición («sospecha póstuma», como el propio Vallejo nos señala) que se basa de modo bien expreso en la supresión correlativa de todo rastro de temporalidad. «¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después!» es otro de los versos de ese texto (ver en *Poemas humanos*; el texto va fechado en octubre de 1937). La sombra de Rimbaud, que es alargada, cruza todo un espacio que se ensancha –desbordando su tiempo y nuestro siglo retrospectiva y prospectivamente– del romanticismo al psicoanálisis.

- 61 v. 24. El Jardín de Proserpina, de acuerdo con el mito, es el jardín de la muerte –que la diosa cultiva en el submundo tras ser arrebatada por Hefaiostos–.

v. 27. «Lágrimas adultas». Variante señalada en TRL.

- 63 Fechado a 12 de octubre del año 1931 y publicado en el número 34 de *Presença*, de noviembre de 1931-febrero de 1932, el poema tiene por título alternativo el de «Soneto para parecer normal» (en el manuscrito de Pessoa).

- 67 v. 7. «Noche» (por «niebla»). Variante señalada en TRL.

- 69 Fechado a 21 de octubre del año 1931.

v. 9. «De espuma los huesos». Variante señalada en TRL.

71    Fechado a 31 de octubre del año 1931.

73    Fechado a 22 de noviembre del año 1931.

v. 6. «Encendiendo el nuevo en el ocaso del viejo». Variante señalada en TRL.

v. 10. «Todo, hasta la vida al aire libre». Variante señalada en TRL.

77    Fechado a 25 de noviembre del año 1931.

v. 23. Podríamos decir que en este verso se inicia una serie de poemas (o de variantes de poemas –textos complementarios mutuamente, más o menos logrados o en estado de esbozo–) de lo que el mismo ‘Campos’ califica de su «infancia perdida», contemplada a la luz imprecisa del recuerdo. Así en el poema que le sigue –el titulado «Notas sobre Tavira»– como también, entre otros, en el poema de pág. 82, en el titulado «Realidad», en el poema «Pecado original», el titulado «Mecanografía», el de pág. 158, el titulado «Callos al estilo de Oporto», el de pág. 194 o en la secuencia ‘de provincias’ sobre la casa de las «viejas tías» (ver poemas de páginas 118, 122, 124 y 126). La reducción que antes comentamos (nota al poema de pp. 58–61) –desde el plano de un ‘Campos’ expandido, como un ‘Campos-mundo’, a uno provinciano y puntual– llega ahí a su extremo en su mínima forma de nostalgia.

79    Fechado a 8 de diciembre del año 1931.

83    Fechado a 8 de diciembre del año 1931, se publicó en *Descubrimiento*, en el número de invierno de 1931–1932.

v. 2. Frente a la juvenil imagen de las rosas, los crisante-

mos, 'margaritas de los muertos', marcan el cambio de signo de una(s) vida(s).

91 Posterior al 1 de febrero del año 1932 (así resulta por el matasellos del folleto de propaganda sobre el cual está escrito).

93 v. 1. «Como un culo». Variante señalada en TRL.

97 Fechado a 5 de febrero del año 1932.

v. 22. «Cita» (en francés en el original).

101 Fechado a 28 de marzo del año 1932.

103 Fechado a 9 de septiembre del año 1932. En el tercer soneto del conjunto el autor duda entre dos finales (marcándolos con puntos suspensivos; ver pp. 104-107).

111 Fechado a 15 de diciembre del año 1932.

113 vv. 27-39. El encuentro entre el poeta ya maduro y el joven aún lleno de ambición –variación de carácter temporal de la vieja temática del doble (Musset, Hoffman, Poe, tantos otros)– logrará su expresión más ingeniosa en el relato de Borges titulado «El otro» (incluido en el conjunto de *El libro de arena*), del año 1972; uno que podría haber tenido –el doble en su distancia temporal– el poema de Pessoa por modelo.

115 v. 5. «Hacia cada lado de la sombra». Variante señalada en TRL.

v. 6. «Subiendo de las aguas». Variante señalada en TRL.



117 Fechado a 14 de enero del año 1933.

119 Fechado a 29 de enero del año 1933.

121 De idéntica fecha que el poema anterior.

131 Fechado con posterioridad al 15 de marzo del año 1933.

v. 2. «Crean el propio silencio». Variante señalada en TRL.

133 Fechado a 2 de mayo del año 1933. En clara relación a este poema, y a las «maletas» siempre por hacer, ver el poema de pp. 224-229 (y su nota de pp. 261-262) en el volumen V de esta edición de la poesía pessoana.

135 Fechado a 7 de mayo del año 1933. En este texto de desdoblamientos («desterrado de ti», ver verso 4), el desdoblamiento más extraño: el *extrañamiento* de las «manos» que se independizan del sujeto (del sujeto visto en el espejo y del 'otro' que mira a quien lo mira y que piensa lo mismo que aquél piensa). Y unas manos ahí vistas justamente en su (im)propio carácter de «personas» (así literalmente en verso 6). Aún añadiremos al respecto que la «persona» (en)cubre –y manifiesta, siempre, al tiempo– otra cosa (otra que la que oculta y que desvela), de la misma manera que los símbolos –y «el mal» enfermizo de los símbolos (así se dice en verso 23)– siempre lo son, y están, por otra cosa... El poema en conjunto se com-pone en la *mise-en-abîme* de sus 'conceptos': la 'mirada', el 'reflejo', 'ojos' y 'manos', y en todo ello las 'almas', las 'personas': escritura automática del alma –a saber: psicotipia del reflejo, del símbolo reflejo de las almas–. Extrañamiento y fragmentación.

v. 18-24. «Fue muy extraño. ¿O no? / Sí. Por completo. Y,

¿cómo acabará? / No acabará. No acaba, ya lo sabes. / Sí, lo sabes... lo sé... / ¡Oh, sí, lo sé! / Es el mal de los símbolos, lo sabes. / Sí, lo sé».

139 Fechado a 7 de noviembre del año 1933.

vv. 10-11. Aquí se ve cómo el «drama-en-gente» (es decir, el *drammatis personae*) que constituye el 'teatro' pessoano en realidad es un «drama sin teatro» o un «teatro sin drama», sin espacio por tanto, o sin suceso (a la «busca de autor» casi diríamos con su coetáneo Pirandello) en su (im)posible 'interpretación'.

v. 17. «Parar el sol» —o bien parar el tiempo. [La referencia es ahí a Josué, el caudillo judío que encabeza —en sustitución de Moisés— la conquista de la «tierra prometida» (*Libro de Josué*, capítulo X)]. El título antepuesto a este poema —que quisiera ser canto— se justifica en la conclusión.

141 Mecanografiado con indicación de fecha y de 'lugar': «Mundo, a 7 de diciembre del 1933».

vv. 6-8. El texto nos remite nuevamente —como prolongación y variante— a lo ya comentado del poema que se incluye en las pp. 58-61 de este libro. El 'pecado' («Pecado original») que constituye al hombre es no haber sido (no haber sido lo que pudo ser, como se dice ya en el primer verso); una inversión, en cierto modo, del famoso motivo del drama de(l) ser calderoniano.

145 Fechado a 19 de diciembre del año 1933.

147 v. 32. «Sí, desmeditándome, despierto». Variante señalada en TRL.

149 v. 2. «En el aire sentido de las cosas». Variante señalada en TRL.

v. 3. «Una emoción abstracta». Variante señalada en TRL.  
151 Fechado a 12 de abril del año 1934.

v. 4. Nueva metáfora de un vaciamiento –un «naufragio sin agua»– como en las dos fórmulas del «Magnificat» –«drama sin teatro» / «teatro sin drama» (p. 139, vv. 10 y 11)– o de una falta irrestañable que anteriormente ya hemos señalado. La idea se prolonga en todo caso en el «vacío como un pozo seco» (p. 153, v. 1) que, además, se encuentra clausurado (p. 153, v. 3, y poema de pp. 154–155), entre otros ejemplos reseñables.

153 Posterior a 1923.

155 Fechado a 12 de abril del año 1934.

157 Fechado a 11 de mayo del año 1934.

v. 22. Una nueva fórmula –contradictoria: «a fuerza de ser yo[...] olvido[...] que existo»– para las ‘personalidades’ pessoanas.

159 Fechado a 16 de junio del año 1934.

vv. 16 y 20–21. «Un manicomio, mas sin manicomio», «sueños [...] / [...] que no son sueños». Ver nota a la p. 151, v. 4.

161 vv. 29–36. Aunque el texto remite a una vivencia –y una en el recuerdo de Pessoa, que también, en su día, ha venido «de África»–, es interesante recordar una famosa anécdota de Baudelaire que Pessoa seguramente conocía:

«Según cuentan, un día, uno de sus amigos, oficial de marina, le mostró un fetiche que se había traído de África, una más que monstruosa cabecita tallada en un palo [...]. “Es espantosa”, comentó el marino desplazándola a un lado desdenoso. “¡Cuidado!” dijo Baudelaire inquieto. “¡Podría ser el verdadero dios!”. (En Anatole France, *La vie littéraire* III, p. 23, París, 1891). Así, en efecto: «Esta vieja angustia» (p. 59, v. 1).

163 De idéntica fecha al poema anterior.

167 Fechado a 4 de julio del año 1934.

vv. 21-23. Ahí tiene comienzo una pequeña serie de poemas –pp. 166-171– con el «corazón» como motivo.

173 Fechado a 19 de julio del año 1934.

175 Fechado a 9 de agosto del año 1934.

v. 2. «Por todas partes cosas superpuestas». Variante de lectura en Ática.

v. 17. «Que me anuncian». Variante en Ática. «Que me animan». Variante en TRL.

177 De idéntica fecha que el poema anterior.

179 De idéntica fecha que el poema anterior. Aquí el poeta declara, al mismo tiempo que una incapacidad para la forma (para la forma grande, ‘triumfal’), quizás una poética tardía; esa que se ha venido practicando en los distintos textos de este libro.

181 De idéntica fecha al poema anterior. El poema constituye

otra poética en calidad de una vieja práctica, la que forma un tejido textual.

v. 16. «Como un todo sin todo». Ver nuevamente notas a p. 151, v. 4 y 159, vv. 16 y 20-21.

- 183 La metapoética de 'Campos' gusta de glosar algunas veces —por ejemplo en el caso del «Poema de canción sobre la esperanza» o en el que comienza por el verso «¡Qué noche serena!» (pp. 130-135 del volumen V y pp. 128-129 del presente volumen de la *Poesía* de Pessoa)— figuras y canciones populares.

v. 16. «Música de fondo» (en francés en el original).

- 195 Fechado a 11 de agosto del año 1934. El poema de la máscara contiene igualmente el 'poema-de-pessoa' (la persona = la máscara). El verso 10 lo dice expresamente: así soy *yo*, Pessoa. El drama-en-gente de 'Campos', con sus máscaras y las demás personas pessoanas en su teatro en busca de un 'Autor'.

v. 6. «El pasado que fue». Variante de lectura en Ática.

v. 10. «Así, sin la máscara». Variante de lectura en Ática; una que, en todo caso, parece resultar contradictoria con el sentido afirmado en / del poema.

- 197 Fechado a 16 de agosto del año 1934.

- 199 Fechado a 5 de septiembre del año 1934. La desmitologización propuesta del "oriente" —tan a contramano de su tiempo— puede ser quizá para Pessoa o, en todo caso, para 'Campos', una crítica histórica al destino oriental de Portugal.

203 «Ahí abajo, no sé dónde» (en francés en el original). Este poema, como el que le sigue, reinciden en la metáfora del tren y de la última espera en la estación (v. 26 expresamente), en una serie que se había iniciado en los textos de pp. 220-229 del volumen V de esta edición de la *Poesía* de Pessoa: «¡Qué vida fue la mía! / ¡Qué larga espera en el apeadero!», se dice en versos 20 y 21 de «¡La libertad, sí, la libertad!»; «Mejor será que me haga la maleta. / Fin» —son los versos finales de «Grandes son los desiertos y ya todo es desierto»—. En relación con esto remitimos a la nota que glosa ese poema (pp. 261-262 del citado volumen).

v. 3. «La estación» (en francés en el original).

205 v. 35. «El sitio al que se vuelve es siempre otro». Ahí —y en los dos versos que le siguen— vienen a resonar en cierto modo el «nunca entramos en los mismos ríos» del famoso fragmento heraclítico y el célebre «yo es otro» de Rimbaud.

207 Fechado a 27 de septiembre del año 1934.

v. 11. «Por todo esto, haber pensado todo». Variante de lectura en Ática.

v. 17. «Sin línea» (es decir, «sin escribir», en latín en el original; el adagio latino nos ordena, al contrario, «ni un día sin línea»).

v. 21. «Las maletas, como mirando a nada». Variante de lectura en Ática (ver al respecto nota a poema de p. 133).

209 Fechado a 9 de octubre del año 1934.

v. 25. «Es decir, la vida...». Variante señalada en Ática.

- 213 Fechado a 1 de noviembre del año 1934. El texto muestra evidente relación con uno semejante titulado «En la última página de una nueva antología» (ver en pp. 64-65 del volumen V de esta edición de la *Poesía* pessoana).
- 215 Fechado a 30 de noviembre del año 1934. Otro poema de crítica más o menos directa a los poetas. Es posible leerlo en relación con «Marinetti, académico» (ver en pp. 116-117 del volumen V ya citado de esta *Poesía* de Pessoa).
- 217 Fechado a 18 de diciembre del año 1934. El poema retoma el rumbo establecido en «Psiquetipia» (pp. 134-137 del presente volumen de la *Poesía* de Pessoa), en cierta forma como variante: lo que allí constituía ya el rechazo —o, por lo menos, el cuestionamiento— de la idea de símbolo en los terrenos del cuerpo y de la mente aquí se centra en cambio en impugnar una naturaleza idealizada (concebida, pensada, como símbolo). De algún modo se da un acercamiento a la poética propia de 'Caeiro' —el 'maestro de Campos'— en estos versos últimos, finales.

v. 20. «Entre finos harapos». Variante de lectura en Ática.

v. 24. «Donde se demoraba con el novio aquel que la dejó». Variante de lectura en Ática.

- 219 De idéntica fecha que el poema anterior. Una escueta versión de la sospecha arraigada y antigua —¿inevitable?— de que «el espíritu sopla donde quiere».

- 221 Fechado a 20 de diciembre del año 1934.

v. 5. «La Biblia, en portugués (¡cosa curiosa!) pero hecha para protestantes». Variante recogida en Ática.

v. 12. «Murmura en mi interior». «Lloraba en mi interior». Dos nuevas variantes recogidas en Ática.

v. 17. «La soberana luz». Variante de lectura en Ática.

v. 18. «El gran mensaje con el que el alma se libera». Variante recogida en Ática.

223 Fechado a 30 de diciembre del año 1934.

225 Fechado a 3 de enero del año 1935. El texto continúa, de otro modo, el problema poético planteado en el poema de p. 219 de este libro.

227 De idéntica fecha al poema anterior.

v. 8. «Y plumas con plumillas nuevas ahí delante». Variante de lectura en Ática.

v. 16. «Sintonizar todo eso!». Variante de lectura en Ática.

229 De idéntica fecha al poema anterior.

231 Fechado a 4 de enero del año 1935.

v. 16. «La vida, que se pare, de aquí a poco». Variante de lectura en Ática.

233 Fechado a 5 de enero del año 1935.

235 Fechado a 12 de enero del año 1935.

237 Fechado a 3 de febrero del año 1935, lleva nota manuscrita de Pessoa calificándolo, en inglés, de «end of the book» («fin del libro» proyectado para 'Campos').



- 239 Fechado a 5 de marzo del año 1935.
- 241 Fechado a 24 de junio del año 1935.
- v. 15. «¿Y la lujuria única de no tener ya esperanzas?». Variante de lectura en Ática.
- v. 18. «Que nos da». Variante de lectura en Ática.
- 243 Fechado a 6 de julio del año 1935.
- 245 Fechado a 28 de agosto del año 1935.
- 249 Fechado a 12 de septiembre del año 1935.
- 253 Fechado a 21 de octubre del año 1935, el poema sería póstumamente publicado en el n° 41 de *Acção*, el 6 de marzo de 1937.
- 259 Fechable en 1935. El último de los versos del poema –junto a los tres primeros del de la p. 197–, son los únicos casos en que la actualidad de la política viene a hacerse presente en los últimos textos producidos por ‘Campos’ ya en su período final.
- 263 Los dos versos primeros del poema, nos dice ‘Campos’ en el verso 3, son dos versos de Álvaro de Campos (con la atribución entre paréntesis). El siguiente verso –el verso 4– viene en cambio firmado por el «viento» (el verso 5 lo dice entre paréntesis). La ironía –del viento (en el «afuera»)– barre el ingenio –de la propia voz–...
- 267 Este texto nos muestra, fragmentario y en estado de esbozo, cierta coincidencia de motivos con la *Oda marcial* definitiva (pp. 236-261 del volumen III de esta edición de

la *Poesía* de Pessoa); así nos encontramos, por ejemplo, la onomatopeya del grito («helahô...») o la cabalgada incontenible. Y también se da inicio a un desarrollo, todavía embrionario en todo caso, del tema que presenta la «venida» (desde «el fondo del mundo») de ese «confuso» alud de destrucción: comparar al respecto versos 50-69 de este texto con los 18-26 presentes en la versión definitiva. La diferencia de concepción y dimensión (279 versos en aquélla frente a 68 en esta otra) es de todas formas manifiesta.

- 275 Al igual que en el caso de la *Oda marcial* que le antecede, este fragmento de la *Salutación* muestra ya algún motivo en miniatura del amplio y ambicioso desarrollo de la *Salutación* definitiva (ver en pp. 262-311 del volumen III de esta edición de la *Poesía* pessoana), siendo la diferencia de extensión más apreciable aún por esta vez —611 versos la versión ‘completa’ (aunque sea incompleta en realidad, con diversos fragmentos y lagunas) frente a 121 del esbozo—. Entre los motivos coincidentes tenemos los dos versos del inicio —con idéntica fecha y redacción—, las referencias a la sexualidad (comparar verso 13 del esbozo con el 6 de la versión definitiva, que casi son iguales entre sí), o el problema del canto y de los versos en sus diferencias con la *vida* (vv. 97-101 en el caso presente; vv. 441-446 y 499-513 de los que componen la gran oda).

v. 14. «Contra la diversidad de las cosas». Variante señalada en TRL.

- 277 v. 42. «Engolar en todo saludar». Variante señalada en TRL.

- 281 v. 70. «Pero Homero no». Variante señalada en TRL. Este verso y los dos que le anteceden, parecen encontrarse en

relación con la posición en la que Dante se sitúa a su vez en su *Comedia* cuando, acompañado por Virgilio, es recibido en el limbo, como igual, por los grandes poetas de la antigüedad grecolatina, Homero, Horacio, Ovidio y Lucano (vid. «Inferno», IV, vv. 79-102; más adelante, en el «Purgatorio», aún será recibido por Estacio). Pessoa se sitúa por su parte subido «en el pináculo» con Whitman, a cuya altura no alcanza Homero (ése «está más abajo», se nos dice) porque no puede alcanzar «a Dios». De este modo el rey de los poetas sigue estando en el limbo (ahí «abajo») frente a los cristianos y *modernos* (aunque de éstos se dice que son «ciegos» —como Homero lo era ‘realmente’—; ahí la relación tradicional entre ‘visión poética’ y ‘ceguera’ se activa de nuevo, idealmente, a favor de Whitman y Pessoa).

- 283 vv. 97-105. El presente fragmento está datado como anterior a 1918.

vv. 106-107. El que cada «parágrafo de versos», cada grupo coherente, cada estrofa, sea ya «enteramente una persona» nos da una clave sobre la estructura —‘individual’ al tiempo que poética— y la autonomía morfológica de las composiciones pessoanas (de las de ‘Campos’ muy especialmente). Ello no contradice en todo caso la afirmación del v. 109 sobre sus pretensiones clasicistas («estrofa, antiestrofa y épodo»), iluminando en cambio, expresamente, su naturaleza conflictiva (vv. 110-112) inmediatamente confirmada.

- 285 v. 118. «Desterrado en tierra», se nos dice. Pese a las enormes diferencias tanto estilísticas como personales, quizá valga la pena señalar la coincidencia que ahí se muestra con la expresión «marinero en tierra» del libro de Alberti —unos siete años posterior—.

287 El mínimo fragmento aquí incluido es completamente incomparable con el poema de (casi) el mismo título que hemos editado anteriormente (pp. 56-103 del volumen IV de esta edición de la *Poesía* de Pessoa). Frente a los 576 versos de esa oda, los siete versos sueltos de este texto no componen entera ni una estrofa. En todo caso puede señalarse el parentesco motivico existente de algunos de los versos contenidos entre los 482 y 504 de aquella versión definitiva con el contenido del fragmento; en especial se nota el parentesco que hay entre «banderas» (v. 484) y «estandartes» (aquí v. 1), y todavía más el existente entre lo que presentan las imágenes «aquella hora [...] de luz en que las tiendas van bajando los párpados» (v. 504) y «a la hora de sol en que las tiendas van bajando los toldos» (aquí v. 7).

v. 7. «Van bajando los párpados». Variante señalada en TRL (ver sobre esta imagen lo expresado en la nota anterior).

289 El fragmento procede claramente de una versión parcial alternativa del llamado «Poema en línea recta» (ver en pp. 190-193 del volumen IV de esta edición de la *Poesía* de Pessoa). Siendo idéntico el tema, algunos versos (p. ej.: los vv. 9-10 del fragmento que aquí se nos presenta que corresponden casi exactamente a los vv. 29-30 de la versión más larga de este texto) son en gran medida intercambiables.

v. 1. «Faltas», «meteduras de pata» (en francés en el original).

v. 4. Jano, divinidad romana con dos rostros —violento y pacífico respectivamente—.

291 Fragmento del 28 de febrero del año 1931.

## ÍNDICE

### PRÓLOGO

Excesos de conciencia	
Fernando Pessoa y el triunfo del yo	5
<i>por José Manuel Cuesta Abad</i>	

Advertencia	55
-------------	----

### LOS POEMAS DE ÁLVARO DE CAMPOS - 4 57

ESBOZOS Y FRAGMENTOS	265
----------------------	-----

NOTAS	297
<i>Juan Barja</i>	

«'No sé quien soy', 'No soy nada', 'No es mío lo que escribo'... Ningún otro poeta moderno ha tematizado el *momento abdicador* del yo lírico con la misma compulsión repetitiva que Pessoa. La insistencia es tan enfática, se propaga de unos textos a otros con tal obstinación, que amenaza con llevar la poesía al callejón sin salida de la manera formularia, el conceptismo egocéntrico, el histrionismo autoelegíaco. La obra de Pessoa se despliega en conjunto como una escritura egopoética que conjura esa recaída del sujeto lírico o confesional en la mera re-negación de la identidad. Dado que de ésta sólo puede resultar la multiplicación fictiva del yo, el poeta trata de superar ese momento puramente negativo mediante dos posiciones 'autocríticas': la poética del fingimiento y la ideación heteronímica». (José Manuel Cuesta Abad)

El lector tiene en sus manos el cuarto libro de **Álvaro de Campos**, que representa, tras los dos ya publicados de Alberto Caeiro, el volumen VI de la obra poética de Fernando Pessoa que viene publicando ABADA Editores en edición bilingüe y anotada.

 IBIC: DCF	 9 788415 289913
«OBRAS»	
ABADA EDITORES	