

Pessoa. Todo arte es una forma de literatura

Marta Soares, Fernando Cabral Martins, Antonio Sáez Delgado

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018

312 pp.

Fernando Pessoa: la ceremonia de la confusión

Guillermo Carnero

4 abril, 2018



Decía Ramón Gómez de la Serna en *Ismos* que, desde que se hizo público el Futurismo, los italianos se habían hasta tal punto habituado a ver llover panfletos que acabarían saliendo a la calle con paraguas. La época de la Vanguardia histórica (el primer tercio del siglo XX) se distinguió, en efecto, por la hipertensión teórica que dio lugar a una constante proliferación de manifiestos, brotados de dos pulsiones contradictorias: la mesiánica de anunciar la supuesta buena nueva de cada cual y la autopunitiva de forzar su rechazo, y complacerse en él.

La Vanguardia produjo un reducido número de sistemas de pensamiento coherente y relevante, y junto a ellos una plétora de seudoteorías nebulosas e inconsistentes, supuestamente distintivas y arrogantemente excluyentes, cobijadas bajo denominaciones caprichosas: «juegos de enrevesamiento», como decía Ramón. Juegos dados a convertir en complejo lo que en su propia sencillez no llega a ser, casi siempre con una última intención solapada: disfrazar de originalidad el eco, y librarlo del estigma del sucursalismo. El mero índice de *Ismos* tiene mucho de broma y recuerda la enciclopedia zoológica china que, según cuenta Borges, distinguía, entre otras clases de animales, los que se agitan como locos y los que de lejos parecen moscas. Casi todos los movimientos de Vanguardia se agitan como locos y buena parte de ellos parecen moscas incluso de cerca, y de hecho lo son. Volveremos a ello, porque una de las más llamativas facetas de la poliédrica personalidad de Fernando Pessoa es su ambigua relación con el Futurismo italiano, a través de la figura de Álvaro de Campos.

La irresistible ascensión de Fernando Pessoa es uno de mis más antiguos motivos de sorpresa. Muchas horas he dedicado a leerlo, en verso y en prosa. Insolencia, autocompasión, paranoia, megalomanía e incoherencia son sin duda virtudes para quienes consideren que la genialidad ha de ser arbitraria, inaccesible e incomprensible. Está, además, sin duda, la voluntad de reconocerle al

pueblo portugués, siempre digno y noble en su crepúsculo posimperial, una figura literaria contemporánea equiparable a las de otras lenguas y literaturas. No puede desestimarse el atractivo de la leyenda de Pessoa: el grafómano autista, empeñado en huir de sí mismo en el desempeño mecánico y desencantado de una vida vulgar y mediocre. Junto a todas esas motivaciones adventicias, está el hecho indudable de que una parte de la obra de Pessoa, tanto en prosa como en verso, es un raro y único ejercicio de introspección autodestructiva, tan falta de piedad como rebosante de calidad.

La obra de Pessoa tiene, bajo el nombre de Álvaro de Campos, una inicial provincia vanguardista cuya relevancia es primordialmente histórica, como un documento más de la Vanguardia internacional de la que en el Museo Ideal del arte y la literatura intemporales queda poco o nada, aunque sea un campo de trabajo privilegiado para historiadores y sociólogos. Álvaro de Campos no desmerece en el concierto internacional que le era contemporáneo; es en el propósito de vestirlo de un ropaje teórico propio y una originalidad inmaculada donde, en mi opinión, no estuvo afortunado Pessoa, y donde yerran también sus turiferarios.

Fuera de ese territorio, Pessoa sigue siendo un gran poeta. Como ensayista, es a menudo brillante en el fragmento, pero en el conjunto disparatado, prolijo, reiterativo y carente de sistema, lo mismo que en sus incursiones supuestamente filosóficas. Para mayor inri, de vez en cuando sus páginas están hisopadas de ocultismo y teosofía. Y la guinda final la pone el estrafalario ecosistema de heterónimos, preheterónimos, semiheterónimos, ortónimos y seudónimos, un galimatías tan absurdo como ocioso. Puede justificarse como manifestación de una personalidad dividida, o como intento de ir más allá de la asunción distanciada de voces posibles en el monólogo dramático, pero, de hecho, ha venido a ser una ceremonia destinada a abusar de los incautos y divertir a los prestidigitadores letrados que quieran dedicar sus ocios a tan estéril y bizantino pasatiempo. En todos los poetas hay multiplicidad de voces, resultado de la evolución y la diversificación. Vicente Aleixandre, por ejemplo, que militó sucesivamente en el Surrealismo y la rehumanización de posguerra, se aproximó a la poesía social y dio en sus libros finales una honda lectura de su madurez y ancianidad, podría haberse dividido en cuatro heterónimos o más, pero era demasiado sensato para hacerlo.

Una parte de la obra de Pessoa es un raro y único ejercicio de introspección autodestructiva, tan falta de piedad como rebosante de calidad

No tiene desperdicio, en este orden de cosas, la carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro de 13 de enero de 1935. No es un documento de juventud, sino la confesión de un hombre maduro y a las puertas de la muerte. Comienza por declararse, a propósito de su libro *Mensagem* (1934), «un nacionalista místico, un sebastianista racional»; volveremos a ello. Luego se extiende sobre la génesis de sus heterónimos. Escribe que su origen está en «el profundo rasgo de histeria que existe en mí», desde que en la infancia empezó a levantar a su alrededor «un mundo ficticio» formado por «amigos y conocidos que nunca existieron». Más adelante, hacia 1912, sigue, tuvo la ocurrencia de escribir «unos poemas de índole pagana», que atribuyó a un tal Ricardo Reis. Un par de años después, como broma a Mário de Sá-Carneiro, inventó un poeta bucólico, Alberto Caeiro, para a continuación escribir como Fernando Pessoa, a lo que siguió la irrupción de Álvaro de Campos. Con todos ellos creó una tertulia imaginaria, una casita de muñecas, un guiñol de ventrílocuo. «Yo veo delante de mí ?escribe?,

en el espacio incoloro pero real del sueño, las caras, los gestos de Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos». Siguen unas impertinentes seudobiografías y unas descripciones físicas y caracteriológicas tan absurdas como innecesarias, y entra en escena el «semiheterónimo» Bernardo Soares, que merece ese nombre porque «no siendo su personalidad la mía no es diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad». En un fragmento de hacia 1930 escribe Pessoa: «Que esta cualidad en el escritor sea una forma de histeria o de la llamada disociación de personalidad, el autor de estos libros ni lo rechaza ni lo apoya». *Guarda e passa* fue el consejo de Virgilio en el Infierno de Dante.

Álvaro de Campos interesa al historiador de la Literatura por su proximidad al concierto de propuestas estéticas que giraron alrededor del Futurismo italiano. «Opiario» muestra la convivencia del decadentismo finisecular con la asunción vanguardista de la modernidad; aparecen los paraísos artificiales debidos a las drogas, pinceladas de exotismo oriental y el tópico de la degollación de San Juan Bautista, junto a evocaciones que recuerdan al Valle-Inclán de «Rosa de furias», y al Valery Larbaud de los *Poemas de Archibald Olson Barnabooth* (1908), cantor del cosmopolitismo y el encanto de los viajes.

El poema «¡Tan poco heráldica la vida!» ensalza la sinfonía de las máquinas y los medios de transporte que definen la gran ciudad tecnificada, al modo del filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, si bien en este registro las obras maestras de Pessoa son *Oda triunfal* (en la revista *Orpheu*, núm. 1, 1915) y *Oda marítima* (ibídem, núm. 2, 1915). La primera canta «la belleza enteramente desconocida de los antiguos» debida a la presencia omnímoda de la ciencia aplicada y la tecnología en todas sus manifestaciones: electricidad, fábricas, anuncios luminosos, carteles, grandes rotativas que comunican entre sí los cuatro puntos cardinales. El paisaje urbano mecanizado (trenes, grúas, engranajes, correas de transmisión) se vuelve alternativa de la exuberante naturaleza (como en las escenografías de Liubov Popova y Fortunato Depero, los ambientes de *Metrópolis* de Fritz Lang o los *tubistas* de Fernand Léger); se enaltece la variedad de ruidos (chirridos, susurros, crepitaciones, martilleos) producidos por la mecanización de la ciudad y la muchedumbre (al modo de la proclamación del ruidismo en el *Manifiesto técnico de la música futurista*, 1911, de Luigi Russolo; cómo no recordar *Los ruidos de la calle invaden la casa*, de Umberto Boccioni). Hasta las armas, en aquel momento en que se desencadenó la atroz carnicería de la Primera Guerra Mundial, aparecen integradas en la brillantez de la modernidad y la belleza tecnológica («blindados, cañones, ametralladoras, submarinos, aeroplanos»). No faltan las referencias al cosmopolitismo y la ebriedad de los viajes, al símbolo de símbolos que es la telegrafía sin hilos, a las ingentes obras de ingeniería que abren nuevas rutas y horizontes de velocidad y progreso: junto al antiguo canal de Suez, las dos novedades que eran entonces la apertura del de Panamá y el de Kiel en su última ampliación, destinada a librar a la flota alemana del Báltico de los riesgos y demoras que suponía circunvalar la península de Jutlandia, atravesar los estrechos daneses y entrar en un Mar del Norte tutelado por la Royal Navy desde la base escocesa de Scapa Flow. La máquina resulta enaltecida y hasta erotizada en términos de masoquismo homosexual («morir triturado por un motor / con ese sentimiento de deliciosa entrega de la mujer poseída»); se añora para el ser humano una psicología desprovista de las limitaciones físicas y emocionales de la naturaleza humana («¡Ah, poder expresarme todo yo como un motor se expresa! / ¡Ser completo como lo es una máquina!»), se canta jubilosamente la grata percusión sensorial del maquinismo sobre vista, oído, olfato, tacto e

inteligencia («¡Ah, mis sentidos están en celo!»). La psicología, en resumen, de lo que Marinetti llamaba «el hombre multiplicado»; y en concordancia con ella, un tipo de expresión basado en la exclamación y la onomatopeya (¡oh!, ¡eh!, ¡ah!, ¡ea!, ¡hola!, ¡hale!; r-r-r-r-r, z-z-z-z-z...).

La *Oda marítima* comienza en la desembocadura del Tajo. El puerto es, también ahora, epifanía del hiloísmo urbano e industrial, quintaesencia de la ciudad fabril y tecnificada (grúas, trenes de mercancías, humo de las chimeneas), y en él se produce la expansión de la personalidad abarcando espacios y épocas, mediante el tópico del viaje y la figura del marinero («¡Todos los mares, todos los estrechos, todas las bahías, todos los golfos, me gustaría estrecharlos contra mi pecho...!»). No falta el toque sadomasoquista que ya aparecía en la oda anterior: «¡Ser en mi cuerpo pasivo esa mujer-todas-las-mujeres / que han sido violadas, asesinadas, heridas, desgarradas por los piratas!» El tono es persistentemente exclamativo, y el texto un mosaico de onomatopeyas (como «¡Eh-eh-eh-lahó-lahó-lahá-a-a...!»), con incrustación de gritos y ocasionales canciones de marineros y borrachos, mosaico que llega a ocupar la página entera adoptando un diseño letrista con modulación de tamaños y diseños, versión corregida y aumentada de la *Oda triunfal*.

La aproximación a *Zang-tumb-tumb* (1914) y al paroliberismo de Marinetti y compañía es inmediata, y la semejanza y la cronología apoyan la dependencia de Pessoa. Podríamos decir que este Álvaro de Campos de los años de la Gran Guerra es un primo cercano, si no un hermano gemelo, de Marinetti. Incluso un fragmento de oda de junio de 1914, al desdeñar los canales de «una tediosa Venecia», se hace eco del manifiesto *Contra Venecia pasatista* (1910), en el que los futuristas italianos aplaudieron a posteriori el derrumbamiento del *campanile* de San Marcos, ocurrido el 14 de julio de 1902.

En el poema «Saludo a Walt Whitman» (1915) seguimos con la exaltación en términos de presentismo maquinista; Pessoa se define como «Álvaro de Campos, ingeniero, poeta sensacionista» y, a tenor del poema, proclive al *delirium tremens*: «Ganas de gritar, de saltar, / de aullar, de rebuznar, de botar, hacer piruetas...»; en «El paso de las horas», del año siguiente, se llama a sí mismo «poeta sensacionista», y seguimos con la supresión de la puntuación y el recurso al letrismo y las onomatopeyas, en una suerte de epopeya de la expansión del yo por épocas y lugares en la que no falta la «borrachera de la calle y de sentirlo verlo oírlo todo al mismo tiempo», es decir, lo que el Futurismo italiano llamaba una «simultaneidad metropolitana», al modo del *Informe de un noctámbulo milanés* (1914), de Carlo Carrà, o el poema “Scarpetta da società” de Boccioni, publicado en 1913 en la revista *Lacerba*.

En el segundo número de *Orpheu* apareció el poema «Manicura», de Mário de Sá-Carneiro, con el esperable repertorio de caligramas, onomatopeyas, inserción de carteles, anuncios y etiquetas, y el letrismo y tipografía futuristas que proceden directamente de *Zang-tumb-tumb*, dependencia que Sá-Carneiro no se preocupa de ocultar cuando termina su poema como sigue: «Zing-Tang... Zing-Tang / Tang... Tang... Tang... / Prá á K K!». Sá-Carneiro, Pessoa, José de Almada Negreiros, Guilherme de Santa-Rita y Amadeo de Souza-Cardoso formaban un grupo que estaba al tanto del Cubismo, el Futurismo italiano y el llamado «Orfismo» de Robert Delaunay. El grupo organizó la Velada Futurista del Teatro República de Lisboa, el 14 de abril de 1917; el número primero y único de la revista *Portugal futurista* (1917) le estuvo dedicado.

Contiene un compendio de textos procedentes, en su inmensa mayoría, del Futurismo italiano: el

Manifiesto técnico de la pintura futurista (1910), el *Manifiesto futurista da luxuria*, de Valentine de Saint-Point, y el dedicado al *music-hall* por Marinetti; un collage formado a base del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), *Destrucción de la sintaxis ? Imaginación sin hilos ? Palabras en libertad* (1913) y *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica* (1914), más *La pintura de los sonidos, ruidos, olores*, de Carlo Carrà (1913), y el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, de Umberto Boccioni (1912). También poemas de Apollinaire, Blaise Cendrars y otros, el «Ultimátum futurista a las generaciones portuguesas del siglo XX», de Almada Negreiros, y el «Ultimátum», mezcla de prosa y verso, de Pessoa.



Este «Ultimátum» comienza con la esperable diatriba contra una larga enumeración de clásicos contemporáneos a los que se cubre de insultos: Anatole France, Gustave Flaubert, Maurice Barrès, William Butler Yeats, Gabriele D'Annunzio, Maurice Maeterlinck y otros, a quienes sigue idéntica letanía de líderes políticos (el káiser Guillermo II, David Lloyd George, Elefterios Venizelos), con lo cual estamos ante la habitual proclamación del fin de trayecto político-cultural que distingue el antipasatismo que encarnaron paradigmáticamente Futurismo y Dadá. Le sigue la propuesta de abolición de la moral cristiana, del subjetivismo personal y de la democracia parlamentaria. La filosofía será sustituida por la Ciencia, y se producirá el advenimiento del superhombre o, lo que es lo mismo, de «una Humanidad matemática y perfecta». Y aparece el miedo al sucursalismo: «La interpretación futurista es una visión de miopes [...]. Se avisa a los incautos y a los sometidos a hipnosis del extranjero de que este manifiesto es superior, en todos los sentidos, a todos los manifiestos simbolistas, cubistas o futuristas». Como piedras de toque de supuesta originalidad, lo que se llama interseccionismo, vertiginismo y sensacionismo, supuestas teorías que habría que mencionar seguidas de un signo de interrogación entre paréntesis, como el que ponía Guillermo de Torre a las de Vicente Huidobro.

«Modernas corrientes en la literatura portuguesa» (hacia 1915) contiene una definición de

«sensacionismo» tan disparatada como el intento de apropiación del concepto:

El sensacionismo se relaciona con la actitud enérgica, vibrante, llena de admiración por la vida, por la materia y por la fuerza, que tiene fuera de aquí representantes como Verhaeren, Marinetti, la condesa de Noailles y Kipling [...] El sensacionismo es un gran progreso si lo relacionamos con todo lo que por ahí fuera se hace con esta misma orientación.

En carta al *Diario de Noticias* de 4 de junio de 1915, Pessoa afirma que «mi Oda triunfal, en el núm. 1 de *Orpheu*, es lo único que me acerca al futurismo». Y en un borrador de carta no enviada a Marinetti, de junio de 1915, que «el amor a las cosas modernas» ya existía en él antes de leer a su destinatario, que las «palabras en libertad» futuristas carecen de sentido para él, y que no hay más sensacionista que él mismo: «Cette école c'est moi. Il n'y a que moi de Sensationiste». Hizo bien en no enviarla, pero no debió de ser por humildad; en una encuesta de Augusto Ferreira Gomes de 1926, contestó que no tenía libros publicados, «sino sólo poemas que valen más que los libros de mis contemporáneos de cualquier expresión», y que su «Oda triunfal» es «la obra prima de la sensibilidad moderna». En resumen, afirmó, «son favores que les debo a los Dioses», y sería ingratitud hacia ellos no reconocerlo.

La epistemología futurista se proponía ante todo potenciar los sentidos. El *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) exige la introducción en el discurso literario de las sensaciones auditivas y olfativas; *Destrucción de la sintaxis ? Imaginación sin hilos ? Palabras en libertad* (1913) se refiere al «vapor-emoción» debido a la multiplicidad de sensaciones visuales, auditivas y olfativas; *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica* (1914), a los «cuadros sinópticos de valores líricos» que reflejarán la presencia conjunta de «muchas corrientes de sensaciones entrelazadas o paralelas», o simultaneísmo, que resulta asimismo de la gran velocidad mental y sensorial que convierte lo sucesivo en simultáneo: véase el «Cuadro sincrónico de los sonidos ruidos colores imágenes olores esperanzas deseos energías nostalgias trazado por el aviador Y. M.», en *Zang Tumb Tumb* (1914), un libro subtítulo «Adrianópolis octubre de 1912» en alusión a la primera batalla de Adrianópolis (21 de octubre a 3 de diciembre de 1912), librada durante la Primera Guerra Balcánica, que unió a Serbia, Montenegro, Grecia y Bulgaria para despojar a Turquía de Macedonia.

El «vapor-emoción», el «lirismo telegráfico» resultado del simultaneísmo y la velocidad, suponían, de acuerdo con los postulados futuristas, un nuevo tipo de expresión («palabras en libertad») centrada en la onomatopeya, cuyas variedades se detallan en *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica*.

Todo en Álvaro de Campos, en pensamiento y discurso literario, encaja con lo que el Futurismo italiano llamaba palabras en libertad, sensacionismo, simultaneísmo y velocidad moral y cognitiva, con tres matices, a mi modo de ver: la perspectiva específicamente portuguesa en paisaje, Historia y proyección hacia el mar, la magnificación de la voluntad de trascendencia expansiva de la personalidad más allá de la singularidad individual, y la exhibición de un aparatoso masoquismo homosexual. Con todo, Pessoa debió de ser consciente de la peligrosa vecindad que su obra de esta época entablaba con el Futurismo italiano. Álvaro de Campos, con toda su calidad, no fue ni independiente de Marinetti ni superior a él, sino el primero de la clase.

En un fragmento de 1929 titulado *El ritmo frástico*, Pessoa recurre al habitual procedimiento –en el que no le falta algo de razón– de señalar a Walt Whitman como fuente común de sus hazañas y las de los italianos («fue Whitman el primero que tuvo lo que después se llamó sensibilidad futurista»), para luego tronar contra «la increíble idiotez de Marinetti» por haber adoptado el nombre de Futurismo, cuando «futurista es únicamente todo el arte que perdura», exabrupto que hará sonreír a cualquiera que conozca mínimamente la Vanguardia; y, según un fragmento de 1932, resulta que Álvaro de Campos «fue el único Gran Resultado del Futurismo». En resumen: intento de secuestro y de asesinato.

El de Pessoa no fue el único. Quienes no pudieron resistir la tentación de apropiarse de la brillante novedad futurista siguieron dos estrategias complementarias: intentar desacreditar el Futurismo italiano y rebautizar sus logros con denominaciones propias. El caso más obvio a este respecto fue el de Guillaume Apollinaire, desde su maliciosa reseña, en *L'Intransigeant* de febrero de 1912, de la exposición futurista de París inaugurada el día 5, hasta el texto de presentación de la exposición de Robert Delaunay en Berlín el 18 de enero de 1913, reproducido en *Der Sturm* de febrero, donde llegó a afirmar que el Futurismo era una provincia del supuesto Orfismo atribuido a su protegido, dislate que dio lugar a la réplica de Boccioni en dos artículos de *Lacerba*. Hubo otros intentos de apropiación indebida por parte de Apollinaire, como el manifiesto *La antitradición futurista* (junio de 1913). Y en otras voces y ámbitos el truco se repite. ¿Qué tienen de genuino el vibracionismo y el clownismo de Rafael Barradas? Cuando el Dadaísmo se descompuso, en la primera mitad de la década de los años veinte, Francis Picabia –el mayor bluf de la Vanguardia– intentó sobrenadar proponiendo, en el número decimonoveno y último de su revista *391*, un supuesto «Instantaneísmo» que pasó allí instantáneamente de la cuna a la sepultura, con su intento frustrado de desacreditar el emergente Surrealismo, y *nominatim* a André Breton.

En otro orden de cosas, ¿cuáles fueron las ideas políticas de Pessoa? Hemos de reconocer que le tocó vivir una época especialmente conflictiva de la vida nacional portuguesa. En 1908 fueron asesinados el rey Carlos I y su hijo y heredero Luis Felipe; tras el breve reinado de Manuel II, se proclamó en 1910 la República, que presenció la entrada de Portugal en la Primera Guerra Mundial, el golpe de Estado y la breve dictadura de Sidonio Pais (1917-1918), seguida desde 1926 por la de António de Oliveira Salazar.

En «Oda triunfal» se habla de «violencia política en la calle / y de vez en cuando el cometa de un regicidio / que ilumina de Prodigio y Charanga los cielos». En 1912 Pessoa publicó en la revista *A Águia* media docena de artículos sobre la poesía portuguesa del momento. Dentro del mesianismo agresivo y victimista que es propio del espíritu vanguardista, afirmó que, coincidiendo «con un período de vida social pobre y deprimida, de mezquindad política», el movimiento político portugués de actualidad, absolutamente nacional y novedoso, iba a ver surgir en su seno a un Gran Poeta (con mayúsculas) «que desplazará inevitablemente a un segundo plano a la figura hasta ahora superior de Camoens», y que será así «un super-Camoens», con lo cual «en Portugal está forjándose un renacimiento extraordinario, un resurgimiento asombroso», «un futuro glorioso» impuesto por un «hombre de fuerza» que eliminará «el obstáculo que representan esos individuos de ahora, monárquicos y republicanos», a propósito de lo cual «tal vez el super-Camoens pueda decir algo». Llamar a ese Gran Poeta, cuyo advenimiento es inminente, super-Camoens, «por mucho que pueda

parecer que le beneficia, en realidad deslustra su genio, que será, no de grado superior sino incluso de orden superior al del que aún es nuestro poeta principal». En resumen, un galimatías totalitario basado en el advenimiento mesiánico de un poeta y un dictador redentores. ¿Pensaba Pessoa ser él ese super-Camoens?

Un manifiesto del «Neopaganismo portugués» (hacia 1917) declara que sus adeptos rechazan «la democracia, todas las formas de gobierno no aristocrático, todas las fórmulas humanitarias», y también el feminismo, porque «pretende igualar la mujer al hombre y conceder a la mujer derechos sociales y políticos, cuando la mujer es un ser inferior sólo necesario a la humanidad para el hecho esencial pero sólo biológico de su continuación». El «Ultimátum» de ese mismo año reclama la «sustitución de la Democracia por la Dictadura de lo Completo, del Hombre que sea en sí mismo el mayor número de Otros, que sea por lo tanto la mayoría». Los «Apuntes para una estética no aristotélica» de comienzos de 1925 afirman que la monarquía medieval es el único sistema verdaderamente democrático debido a «su carácter esencialmente místico».

Tres artículos aparecieron en 1919 en la revista *Acção* para exponer unas tesis muy simples y claras: la reconstrucción política necesaria tras la Primera Guerra Mundial había de superar el obsoleto modelo democrático, los partidos políticos y el sufragio. En su respuesta a la encuesta «Portugal, vasto imperio», Pessoa dio una vuelta más de tuerca a la confusión:

Por suerte, tenemos el mito sebastianista, con raíces profundas en el pasado portugués y en el alma portuguesa. De modo que nuestro trabajo es más fácil, pues no tenemos que crear un mito sino sólo renovarlo. Empecemos por embebernos de este sueño, por integrarlo, por encarnarlo en nosotros [...]. Entonces en el alma de la nación se producirá el fenómeno imprevisible del que surgirán los Nuevos Descubrimientos. La Creación del Mundo Nuevo, o el Quinto Imperio. Habrá regresado el rey Sebastián.

El folleto *El interregno* se publicó en 1928, si bien fue repudiado por Pessoa en su nota autobiográfica de 30 de marzo de 1935. Lleva como subtítulo *Defensa y justificación de la dictadura militar en Portugal*. Se define como una argumentación introductoria, provisional y aplicable sólo al país en la situación del momento, llamada «Estado de Interregno». El folleto, señala Pessoa, no será de comprensión fácil ni inmediata, y la razón es esta: «Toda materia social es tan compleja, que tratarla de forma simple nos aleja de ella, Y ésta es la razón fundamental por la que la democracia es imposible». El escrito se dirige así a la supuesta minoría de portugueses capaces de comprenderlo, excluyendo a los «sub-portugueses». De tan capcioso comienzo no puede deducirse más que una cosa: «que hoy es legítima y necesaria una Dictadura Militar en Portugal». Las razones que Pessoa aduce son tres. La primera, que la mitad de los portugueses son monárquicos y la otra mitad republicanos, con lo cual «el problema institucional en Portugal es hoy irresoluble», porque falta la conciencia nacional en un país «orgánicamente dividido» y en estado de «guerra civil latente». La segunda, que la «superstición e intoxicación constitucional» y el sistema de partidos no son aplicables a Portugal, un país inmaduro en «Estado de Transición». La tercera, que el pueblo portugués, carente de madurez y educación, no puede tener opinión pública.

Si Pessoa no pudo dejar de sucumbir a la irresistible genialidad de Marinetti, tampoco fue insensible al fantasma que recorría Europa en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial: la esperanza

totalitaria, consecuencia del descrédito de la democracia parlamentaria. Hubo episodios totalitarios en Albania, Alemania, Alsacia-Lorena, Baviera, España, Hungría, Italia, Polonia, Portugal, Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos, y, naturalmente, Rusia. Pero el autoritarismo pessoano tiene un adicional componente esperpéntico. Sebastián I, rey de Portugal, murió a los veinticuatro años en la batalla de Alcazarquivir, por haber cometido la estupidez de invadir Marruecos en pleno verano. Al haber muerto sin descendencia, el trono portugués acabó pasando en 1580 a su primo el rey Felipe II de España. El irredentismo portugués produjo entonces una leyenda según la cual el rey seguía vivo y volvería para salvar a su país del dominio español. La leyenda encontró un entusiasta vocero en el padre António Vieira, que profetizaba un futuro Quinto Imperio regido por Portugal tras el retorno de D. Sebastián. Pessoa se declaró repetidamente admirador y seguidor de Vieira, cuya charlatanería creyó refrendada por la teosofía que también practicaba. Debe así relacionarse con el mito sebastianista la apología por Pessoa de la dictadura, asumida en Portugal por Sidonio Pais (1917-1918) y luego por el golpe de Estado de 1926, que desembocó años más tarde en la dictadura de António de Oliveira Salazar. Al mito sebastianista dedicó Pessoa su libro de poemas *Mensaje*, publicado en 1934.

Quando Pessoa adopta una introspección lírica libre del histrionismo exclamativo de la época futurista es cuando encuentra su mejor y más certera voz

Cuando Pessoa adopta una introspección lírica libre del histrionismo exclamativo de la época futurista es cuando, en el último decenio de su vida, encuentra su mejor y más certera voz, y se adentra en una convincente expansión autobiográfica y confesional, desprovista de pudor y dotada de un autoconocimiento rayano en la crueldad, la época de *Tabaquería*: «Mi corazón es un cubo ya vacío. / Al igual que los que invocan a los espíritus, yo me invoco / a mí mismo y no encuentro nada». Un corpus poético que coincide en pensamiento y sinceridad con el *Libro del desasosiego*, del que se diferencia por tener la «esencia musical de mis versos inútiles». Ese universo poético se pone en escena en el fragmento de calle que, con su estanco en la acera de enfrente, se convierte en cifra de una existencia que transcurre «sin ideal y sin esperanza». «Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra», por ejemplo, es el conmovedor poema de la desposesión, del sinsentido de las nociones de identidad y de existencia, de la imposibilidad de llamar real a aquello que, para serlo, tendría que acogernos en un proyecto vital factible.

Estos poemas nos describen las noches de duermevela e insomnio en las que se hace involuntario balance de una historia de fracaso personal, fragmentaria e involuntariamente recordada; el desánimo, la abulia y la soledad del paseante que contempla con envidia las ventanas iluminadas de los hogares de las personas corrientes; el desprecio que siente por sí mismo quien se considera vil, parásito, sucio, ridículo, grotesco, tacaño, tramposo y cobarde. La sinceridad carente de autocompasión consigue formulaciones de insuperable radicalidad: «Mi alma se ha roto como un jarrón vacío [...] soy un montón de añicos sobre un felpudo sin sacudir»; «el alma humana es más cerda que el culo»; «me sirvieron el amor como unos callos fríos». En un poema nos confiesa Pessoa que, al mirar al cielo, se siente dentro de un orinal cuya tapadera es el cielo; en otros, que es tan ridículo estar enamorado como no estarlo, que las personas se cruzan ignorándose como barcos en la noche silenciosa y fría.

Frente a esta poesía, tan sorprendente como admirable por su sinceridad y su falta de indulgencia, autocomplacencia y perdón, las odas que corren a nombre de Ricardo Reis se presentan como remedos bucólicos de Teócrito, Anacreonte, Horacio y Virgilio, como podría haberlos urdido un poeta dieciochesco en la corriente que llamamos rococó. Su función fue, probablemente, aportar al universo de Pessoa un contrapunto de serenidad en la expresión, aunque no necesariamente en el pensamiento, ya que no falta en ellas la angustia y la inquietud existencial a propósito de la vejez, la muerte, la inestabilidad del goce y la felicidad. Son poemas que se leen con agrado a pesar de su anacronismo, o quizá gracias a él. Y, junto a la de Reis, tenemos la poesía atribuida a Alberto Caeiro, un inocente adánico, un primitivo inmune al pensamiento y la cultura, un pagano instintivo cuyo paganismo no fue pensado ni sentido, sino simplemente vivido «con lo que hay en nosotros más profundo que el sentimiento o la razón». Caeiro es, como era de esperar, el único que ha interpretado y reencarnado correctamente el paganismo de la Antigüedad, dejando a la altura del betún a Petrarca, los poetas del Renacimiento y del siglo XVIII y los Parnasianos del XIX. «Alberto Caeiro es uno de los mayores poetas del mundo, el mayor, sin duda, de los tiempos modernos», escribe Pessoa, con su habitual modestia. Es un poeta voluntariamente infantiloides, naíf y al que en ocasiones le gusta hacerse franciscanamente el tonto: léase «Primer anuncio de la tormenta».

El *Libro del desasosiego* es la obra más compleja de Pessoa, sorprendente por su densidad, su constante interrogación acerca de la identidad personal y el sentido de la existencia, su incapacidad de comunicación y de amor, su sexualidad ambigua y conflictiva, su oscilación entre depresión y euforia. Contiene pasajes y fragmentos memorables, por su poder imaginativo y su densidad: «Mi alma es una orquesta oculta; no sé qué instrumentos tañe o rechina, cuerdas y harpas, timbales y tambores, dentro de mí. Sólo me conozco como sinfonía»; «mi sensibilidad es una llama al viento» (¿inspiración quizá de la conocida canción de Elton John, «Candle in the wind»?). El tema central y recurrente del libro es el autodesprecio, la reiterativa proclamación del propio fracaso: «He asistido, desconocido, al desfallecimiento gradual de mi vida, al zozobrar lento de todo cuanto he querido ser». «Tengo frío de la vida. Todo es cuevas húmedas y catacumbas sin luz en mi existencia». La clave de este libro, el que sin duda ha procurado a Pessoa su mayor estima y audiencia, es su sinceridad cruel y patológica; la de alguien que se define a sí mismo como «cosa arrojada a un rincón, trapo caído en la calle», como el animalejo transportado en un cesto de mimbre con dos tapaderas unidas por el centro, a la altura del asa, y que cuelga de un brazo que le impide asomar el hocico.

La exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tenía ante sí el gran reto de afrontar la diversidad de la figura de Pessoa y poner algo de orden en la apología confusionaria que la rodea. Ni se ha conseguido, ni parece que se lo propusiera.

Hay en Pessoa, lo hemos visto, algunas zonas de incómoda sombra; la principal de ellas es la política, que en esta exposición parece haberse soslayado. En la Nota biográfica que abre el volumen consta (página 32) el repudio del folleto *El Interregno* y se menciona el sebastianismo, pero nada de todo ello queda explicado. En los textos de Pessoa que el volumen imprime en color rosa brilla por su ausencia una anotación que habría procurado al lector no especializado una ayuda imprescindible, por ejemplo, en la entrevista de 1923 (pp. 47-51) que termina con el disparate del Quinto Imperio, o en la carta a Adolfo Casais Monteiro de enero de 1935 (pp. 38-46). Y si el artículo de Marta Soares (pp. 65-88) señala de algún modo que el llamado «Sensacionismo» podría ser entendido como una variante

regional del Futurismo italiano, intenta, por otra parte, sacar leche de una alcuza para tomar en serio el galimatías relativo al Sensacionismo y el Interseccionismo.

A mi modo de ver, el volumen se habría enriquecido incluyendo la «Oda triunfal», la «Oda marítima» y una selección de los mejores poemas de Pessoa; y suprimiendo, o anotando y, en consecuencia, neutralizando, textos abstrusos y capciosos, sobre los tocantes a los seudomovimientos que Pessoa pretendía haber fundado (por ejemplo, pp. 102, 112, 114-118, 153, 226-227, 236-240). Al no haberse procedido así, se ha añadido combustible a la ceremonia de la confusión, y se ha continuado sobrevalorando a Pessoa por encima de los méritos –indudables y considerables, por otra parte– que una parte de su obra posee.

El catálogo es pobre en su confección, su tamaño y su encuadernación. Señalaré un par de minucias en su contenido. En inglés, «Modernism» significa lo que en español «Vanguardia», mientras que «Modernismo» es el movimiento literario hispanoamericano cuya cabeza visible fue Rubén Darío. Es decir, que no puede utilizarse el anglicismo «Modernismo» como sinónimo de «Vanguardia». El error es hoy muy frecuente entre quienes caen con armas y bagajes en la trampa de los *false friends*, y traducen «embarrassed» por «embarazada», «library» por «librería» o «preservative» por «preservativo». La falta de precaución ha dado así lugar al cortocircuito del siguiente párrafo (p. 267):

El ultraísmo español y el modernismo portugués nacen como respuesta a los excesos neorrománticos, al realismo y, directamente, al modernismo hispánico y al simbolismo luso.

Si Ultraísmo español y Modernismo portugués se emparejan por una parte, y, por otra, Modernismo hispánico y Simbolismo portugués, en realidad se está usando «Modernismo» en dos sentidos muy diferentes: lo que ha querido decirse es que el Ultraísmo español y la Vanguardia portuguesa fueron la reacción al Simbolismo portugués y el Modernismo hispánico. Hay alguna otra falta de lengua que también debería haberse evitado en una publicación institucional del rango de ésta: en la página 204 se dice torpemente «poeta ruso inventado del que se detallaba su biografía», cuando debe decirse «poeta ruso inventado cuya biografía se detallaba». Si nuestra educación sigue tan boyante en el futuro, habrá que dedicar un homenaje póstumo al difunto «cuyo» y su familia.

La obra expuesta, cuya pieza maestra es *La gran portuguesa* de Robert Delaunay, prestada por el Museo Thyssen, incluye una amplia muestra de óleos, dibujos, guaches, acuarelas, escenografías, paneles decorativos e ilustraciones en revistas, de Almada Negreiros, Robert y Sonia Delaunay y Souza-Cardoso, entre otros. También fotografías, cartas, revistas, libros y originales sueltos de Pessoa. El conjunto procede de los propios fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, el Museo de Arte Contemporáneo del Chiado, el Museo Nacional del Teatro de Lisboa, el Museo Thyssen, el Centro Pompidou y numerosas colecciones particulares. Souza-Cardoso y Almada serán un estimulante descubrimiento para quienes no los conozcan, especialmente los muy estilizados dibujos del primero, de un refinado estilo *art déco* que me ha recordado los interiores del transatlántico *Île-de-France*.

Guillermo Carnero es poeta y profesor honorario de la Universidad de Valencia. Sus últimos libros son *Fuente de Médicis* (Madrid, Visor, 2006), *Poéticas y entrevistas (1970-2007)* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007), *Cuatro noches romanas* (Barcelona, Tusquets, 2009), *Estudios*

sobre narrativa y otros temas dieciochescos (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009), *Una máscara veneciana* (Valencia, Institutò Alfons el Magnànim, 2014) y *Regiones devastadas* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017).