

La identidad en *L'espai desert* de Pere Gimferrer y *Ode Marítima* de Álvaro de Campos. Un análisis estilístico comparativo.

ALBERTO LÓPEZ MARTÍN

alberto.lopez.martin@gmail.com

Recibido: abril del 2011. Aceptado: junio del 2011.

Resumen: El presente trabajo se propone realizar un análisis estilístico comparativo de las obras *L'espai desert*, de Pere Gimferrer, y *Ode Marítima*, del heterónimo pessoano Álvaro de Campos. Lo que trata de probar es que, a pesar de la evidente distancia —cronológica, ideológica, formal, etc.— entre ambos textos, estos encuentran un objetivo común en la búsqueda y configuración de la identidad de sus respectivos autores, resultando que los mecanismos que operan en ellos y las estrategias poéticas que ponen en liza son frecuentemente coincidentes.

Palabras clave: Literaturas peninsulares comparadas. Análisis estilístico comparativo. Poesía modernista y contemporánea. Modernismo y futurismo portugués. *Collage*. Poesía catalana contemporánea. Identidad. Fernando Pessoa. Pere Gimferrer. Álvaro de Campos. Ángel Luis Luján.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze, from a stylistic, comparative approach, the works *L'espai desert*, by Pere Gimferrer, and the pessoan *Ode Marítima*, by the heteronym Álvaro de Campos. What it tries to prove is that, though the evident distance —chronological, ideological, formal, etc.— between both poems, these find a common goal in the search and configuration of their author's identity, turning out that the operating mechanisms and the poetic strategies used in both cases are frequently coincident.

Key words: Peninsular comparative literatures. Stylistic comparative analysis. Modern and contemporary poetry. Portuguese modernism and futurism. *Collage*. Catalan contemporary poetry. Identity. Fernando Pessoa. Pere Gimferrer. Álvaro de Campos. Ángel Luis Luján.

Al abordar los dos poemas extensos y complejos que son *L'espai desert* y *Ode maritime* el lector detectará pronto una coincidencia significativa. Ambos textos entrañan una intensa reflexión metafísica y ontológica, suponen un viaje iniciático «por las provincias del alma», una reflexión sobre el ser, la expe-

riencia de la totalidad y lo que será la principal obsesión en las poéticas de sus respectivos autores: una búsqueda tan incansable como fallida de la propia identidad. Gimferrer y Pessoa intentan remendar sus maltrechas patrias, refugios de pertenencia; así, Manel Ollé subraya la dimensión política en *L'espai desert*, escrito inmediatamente después de la muerte de Franco: el retrato de una Cataluña deprimida a cuyos habitantes corresponde el reto gimferreriano de «desanimalizarse». Pessoa, por su parte, impregnado de un misticismo sebastianista, evoca saudoso desde el Tajo el espíritu aventurero de los navegantes, aunque la propia formación del poeta le lleve a apoyarse en otra tradición literaria, la inglesa.

Hay otra coincidencia llamativa, ésta de índole formal: es fácilmente reconocible, tanto en Gimferrer como en Pessoa-Campos, la huella de las vanguardias y, concretamente, el empleo de la técnica del collage. Campos es el único heterónimo que beberá del futurismo: en él vierte Pessoa las noticias que su amigo Sá-Carneiro le enviaba desde París, aunque no se puede decir que las dos cumbres del modernismo portugués pasaran de un coqueteo con las nuevas propuestas —Sá-Carneiro fue, hasta su pronta muerte, un parnasiano redomado y Campos se encargó de distanciarse del movimiento mediante su *Ultimatum* en la efímera *Portugal Futurista*-. Lo que sí perdura en los poemas de Campos posteriores a *Orpheu*, acarreado consecuencias formales collagísticas, es el lema, la voluntad desesperada de «sentirlo todo de todas las maneras».

Gimferrer, por su parte, escribe simultáneamente *L'espai desert* y un ensayo acerca de la obra pictórica de Max Ernst —quien había muerto ese mismo año, 1976-; su poesía se hace eco de las técnicas de *frottage* y *collage* empleadas por el autor alemán, como podrá observarse en la profusión y el frenesí de las sucesiones de imágenes que frecuentemente plantea. Es significativo que *Paranys*, primer poema de *Els miralls*, arranque con estos versos:

«Diuen que Apollinaire escrivia
aplegant fragments de converses
que sentia als cafès de Montmartre: perspectives cubistes
con els retalls de diari de Juan Gris,

paranys

quan el fons és més nítid que la figura central (...)».

(Gimferrer 1988: 16)

En el mismo libro, el poema *Sistemes* se inicia con una definición de poesía, como

«(...) un sistema de miralls
giratoris, lliscant amb harmonia,
desplaçant llums i ombres a l'emprovador (...)».

(Gimferrer 1988: 20)

A propósito de esos actos susceptibles de acabar disolviéndose en la irrealidad, otros dos versos más adelante rezarán: «i ara gira el cristall / amaga aquest aspecte: el real i el fictici» (Gimferrer 1988: 20). El cubismo y la fragmentación están presentes explícitamente en los poemas citados, y Gimferrer depura su sistema de espejos, configurado como el único instrumento válido para aprehender la realidad en toda su complejidad y variabilidad.

En qué cristaliza dicho sistema —una vez que es trasladado a la praxis del poeta—, es una de las cuestiones —súmense todas las bosquejadas más otras por venir— a las que este estudio intenta dar respuesta. La metodología empleada será el análisis estilístico, particularmente pertinente en el caso de estos poemas, pues sólo a través de las correspondientes indagaciones a nivel lingüístico se estará en condiciones de progresar hacia significados e interpretaciones más hondas. Concretamente, se seguirá la propuesta del profesor Luján Atienza basada en esta tradición, y recogida en su libro *Cómo se comenta un poema*.

L'ESPAI DESERT

En el poema de Gimferrer, la atención debe centrarse primeramente en la estructura y la temática de las diez secciones que lo componen. En la sección introductoria, el poeta se sitúa en ese tiempo «parado» del futuro, observando los cuerpos intangibles, parecidos a él y no, que pueden ser fragmentaciones de su yo, rasgos desprendidos y perdidos que revisita con frágil memoria, en los que no se reconoce por culpa de la acción del propio tiempo, rueda que habrá de llevárselo todo. Sienta también uno de los pilares semánticos del poema: la correspondencia entre las isotopías del mundo vegetal y del cuerpo femenino —«D'això, el desig, què en sap? Potser ho sap tot (...) / A les palpentes, sap que aquest cos és idèntic / al regne d l'herbam»—, y, en los dos últimos versos, ofrece el poema: «(...) Lliuro uns mots / d'esclòps i amb so de fusta humida» (Gimferrer 1988: 154).

La segunda sección va a evidenciar la consideración sagrada, primeva, ancestral y cuasi mágica, que recibe la madera en *L'espai desert*. Una primera aproximación al texto, y más a la luz de la filiación collagística de Gimferrer, le da la apariencia de composición desestructurada, ensamblada sobre una enumeración caótica: incluso resulta ardua la identificación de vínculos semánticos entre sus partes. Lecturas posteriores desvelarán un tipo de organización semántica que Luján ha dado en llamar distribucional, y que consistiría «(...) en organizar el contenido del poema según un conjunto culturalmente establecido, como pueden ser el de los días de la semana, las estaciones del año, etc...» (Luján 1999: 83).

Al igual que ocurre con los ejemplos, se trata de un conjunto de índole cronológica, y son las etapas de la vida del hombre o, al menos, el tránsito entre dos de ellas, el paso de la infancia a la adolescencia, con una vivencia clave que ejerce de bisagra entre ambas. La niñez se inicia con la sección y finaliza con el verso «brandant fusells i arpons», pero no lo hace bruscamente. Aunque el periodo de adolescencia arranque con «Els mites / del temps adolescent, el coltell de Te-

seu», comienza a gestarse con la aparición en escena de los hombres «De bronze rovellat i de verdet», en el verso decimoctavo (Gimferrer 1988: 160).

Los viajeros árabes medievales hablaban de dibujos maravillosos en el corte transversal del cuerno de los rinocerontes, o en el del cañón de la pluma del mítico pájaro *Rujj*; de igual modo, este niño que es el poeta —uno de esos «cuerpos desprendidos» que desfilan frente a él— contempla absorto, en actitud mediúmnica, las vetas de la madera —«les clarors líquides de l'armari»—, extrayendo imágenes pavorosas, de ahí que la isotopía de la niñez se presente siempre marcada por un componente de miedo que se desarrolla en la madera, por sus visiones y también por sus perturbadores sonidos —«(...) que grinyola i es mou secretament, que espia» (Gimferrer 1988: 160)-. El poeta catalán no fue el único de los novísimos que sufrió aterradoras visiones en su infancia; es conocido el poema de Leopoldo María Panero «Y mi corazón temblaba...», supestamente dictado a su madre cuando contaba apenas cuatro años.

Con el incendio de la madera llegan, todavía en un registro donde impera la visión y la connotación, los misteriosos hombres a la dársena del muelle. Ollé, quien tuvo ocasión de preguntar a Gimferrer por esta imagen de tránsito entre etapas, recibió la explicación de que se trataba de una escena de *El acorazado Potemkin*, proyectada en aquella época en cines clandestinos. Seguramente el impacto de la cinta en el joven poeta fue tremendo, pues en su adolescencia desarrolló una ideología de corte trotskista. Estos siete versos marcan la llegada del tiempo de los mitos y la esperanza: comienza un fragmento fácilmente contextualizable, explícito en lo referencial, donde los conceptos sustituyen a las visiones: no es sino el cambio en el modo de aprehender la realidad del poeta, que acontece paralelamente y como resultado de su crecimiento —similar al proceder de Joyce al comienzo de su *Portrait of the artist as a young man*-.

El mito escogido por el autor es el de Teseo, que deberá enfrentarse a una reuca de «minotauros»: los ciudadanos empobrecidos y corrompidos por tantos años de dictadura. Se les presenta animalizados, práctica habitual, también, de Mercè Rodoreda: hay, por tanto, un desplazamiento isotópico del reino vegetal al animal. El reto es lograr la fundación de un tiempo nuevo, de hombres «con cara de hombre»; una Cataluña que permita dejar atrás humillaciones pasadas. Concluye la sección con una visión gris del presente, aunque esperanzadora.

Respecto a la estructura sintáctica, cabe señalar que los dos pasajes que componen la niñez son dos grandes frases alargadas y amplificadas mediante enumeraciones y complementos nominales. Los periodos sintácticos se extienden por espacio de varios versos hasta el incendio en el almacén portuario, y la sección sigue un esquema próximo a la simetría, con igual reparto de versos entre las dos etapas subrayadas. El poema avanza por asociación de ideas, de forma esquiva y enigmática; por ello, la estructura de yuxtaposición será habitual a lo largo de toda la obra, cobrando protagonismo en sus pasajes más crípticos, la modalidad que Ollé denomina visionario-matérica.

Prosiguiendo en la indagación temática, y tras una sección tercera en la que el adolescente, después de ofrecer una visión marxista de la familia como artefacto depreciado e inservible, toma contacto con el sexo —incidiendo el poema en la

fusión de isotopías vegetal-corporal femenino: «vessant la negror d'algues del teu ventre», o «sol nocturn de pètals negres» (Gimferrer 1988: 169)—, se llega a la sección cuarta, en la que el autor descubre toda la potencialidad del instante eterno y paralizado del éxtasis amoroso, como llave de acceso al espacio desierto y, por ende, de iniciación en la búsqueda de la verdadera identidad.

La lógica interna del poema es sólida. En primer lugar, aparecen los elementos minerales —las piedras, dice Mircea Eliade, son sacralizadas por determinados pueblos debido a que éstas poseerían «el secreto de la eternidad»— y vegetales investidos de un significado oscuro, misterioso, integrados en un discurso ritual. Después, se procede a la identificación de éstos con la mujer:

Folla sacerdotessa,
tigressa negra, cos fulmini, irradiant
carbó i robins, foguera vegetal i carnívora,
en una asfíxia de lianes verdes
amb l'olor fosc i agre del safrà!

(Gimferrer 1988: 166)

Una vez que se le confiere a ese acto amoroso la capacidad de transportar a un tiempo y a un lugar fuera de la historia y de la geografía, dos consecuencias se derivan: la verdad se encuentra en el no-tiempo de los rituales, y el hombre, capaz de acceder a este pliegue espacio-temporal diluyéndose en el otro —y por tanto, sin ayuda suprahumana—, sería lo único sagrado. No escapa a Gimferrer el que el hombre es al mismo tiempo responsable de su salvación y de su condena, y en este camino de conocimiento deberá sobreponerse al terror de contemplar su auténtico rostro, desprovisto de máscara alguna. Este miedo se desarrolla en clave infantil mediante el tópico del hombre del saco en la sección octava, al que el niño teme; pero que es, a la vez, una suerte de doble por el que no deja de sentir compasión.

i quan comenci a ploure veuré la meva cara
que m'espera, terrosa i blanca, en aquest llit
on sóc ara, on he obert els ulls, de matinada,
i visc en un crepuscle mental, una llum lívida
de penjats, on camina l'home del sac, un home
que té la meva cara, amb un paisatge als ulls.

(Gimferrer 1988: 200)

Gimferrer trasvasa la técnica del frottage descubierta por Max Ernst al terreno del poema. En este espacio primigenio, el verdadero rostro es uno que huye, evanescente, apenas intuido. Resulta útil recordar la influencia del budismo zen en Gimferrer; esta doctrina despreció tradicionalmente a otras ramas más intelectualizadas de la filosofía budista, aduciendo que la teorización poco o nada aportaba a la meditación; la intuición adquiere, a la luz de esta filosofía, una importancia superior a la del intelecto en la tarea de alcanzar ese espacio desierto.

Refiere explícitamente el autor que a esta lámina, «iluminosa i compacta i transparent», no se la cruza sino a riesgo de convertirla en exterior, no la dicen las palabras, y es «en tant que hi som» (Gimferrer 1988: 170), esto es —y así lo especifica en su «autotraducción», que añade un matiz reflexivo—, en la medida en que existimos en ella. Gimferrer disuade al lector de alcanzar el espacio desierto por medio del intelecto. Cualquier tentativa de abordarlo con palabras será vana y el mero hecho de ser conscientes, de sabernos en él, será motivo suficiente para franquearlo de vuelta. Exige la *peessoa* inconsciencia, ésa que el portugués retrata magistralmente cuando reza: «si el corazón pudiera pensar, se pararía». El espacio desierto es vivir tan puramente que el pensamiento no tiene cabida, idea muy en consonancia con la noción de estrato dionisiaco elaborada por Nietzsche:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. (...) manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. (...) el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte.

(Nietzsche 2007: 46)

Frente al *principium individuationis* apolíneo, en la emoción dionisiaca lo subjetivo desaparece hasta que el hombre llega al completo olvido de sí. Es éste, y no otro, el camino que decide emprender Gimferrer. La sección sexta presenta el paroxismo del collage y los temas y registros principales de *L'espai desert*: la meticulosa descripción del atuendo de un sacerdote druídico; el paréntesis, la ventana al mismo bosque, pervertido y suburbial, miles de años después, cerrado con el sacrificio sexual; el regreso del narrador visionario que asiste desde las alturas, en un avión, a la devastación de la «ciudad del gas», Barcelona, y se permite una digresión descriptiva sobre el «homo franquista» —no descuida Gimferrer las connotaciones políticas de esa alianza «dionisiaca» entre los seres humanos, que urge renovar-; todo ello para regresar al ojo del huracán, la habitación de los amantes, quienes, mediante la sexualidad liberadora, son capaces de recrear el tiempo atávico de los rituales.

«Com un vidre, som i no som la claror». El verso que cierra la sección cuarta prepara el terreno para la conclusión del poema, y lo hace a través de la enumeración, reforzada mediante la correspondiente repetición de estructuras sintácticas, de una serie de contradicciones sobre el espacio desierto; éstas arrasan con Parménides y su ontología, y son, al mismo tiempo, reflejo de las que ilustraron la impotencia *peessoa* para escapar al laberinto de la irrealidad:

perquè vegem el fons del sot de l'èsser,
perquè vegem l'espai sense claror ni fosca,
perquè vegem l'espai on no hi ha espai,
perquè vegem l'espai que és tot l'espai.

(Gimferrer 1988: 207)

Gimferrer, específica Ollé, acumuló lecturas ensayísticas sobre Historia de las religiones. Atendiendo al eje diafásico, *L'espai desert* recurre con frecuencia a un léxico propio de la mineralogía y la biología, pero éste figura inserto en un discurso visionario, casi sacralizador. Presenta un uso frecuente de perífrasis metafóricas —sin salir de la sección segunda, los mencionados «clarors líquides de l'armari», o los «lleopards del sol» (Gimferrer 1988: 160), en clara alusión a sus rayos— y la predominancia total de sustantivos sobre otras categorías gramaticales: a ello hay que añadir el que la mayoría de los verbos que aparecen lo hacen dentro de un complemento nominal, otra circunstancia que refuerza el estatismo. Indica Luján Atienza que:

La gran acumulación de sustantivos en el famoso fragmento del Canto espiritual de San Juan de la Cruz (...) es lo que crea la sensación de contemplación y éxtasis

(Luján 1999: 132)

La intención extática se encuentra presente en *L'espai desert*, así como el elemento contemplativo, por lo que no es de extrañar que las proporciones en el empleo de las formas gramaticales coincidan con las habituales en la poesía mística. En cuanto al empleo de la sintaxis, *L'espai desert* presenta tanto pasajes apoyados en la parataxis, que sin embargo adquieren un carácter confuso merced a los procedimientos de amplificación retórica ya observados —se incrementan los complementos y las recurrencias sintácticas hasta la apnea—, como otros fundamentados en la hipotaxis, de la que las secciones IV y VIII ofrecen ejemplos inmejorables. Ambas se basan en una estructura de frase condicional: Gimferrer elabora una prótasis interminable mediante la sucesión de imágenes, posponiendo lo máximo posible la apódosis como correspondiente cierre sintáctico:

Si em dieu
 Que no he viscut tots aquests anys, que el temps
 És la claror d'aquesta ossada blanca
 I aquesta embriaguesa de blancors del sorral,
 Que res no hauré viscut, en una transparència
 De diamant i vidre, si em dieu que en la llum (...).

(Gimferrer 1988: 196)

Desde cualquiera de las dos estrategias sintácticas se evidencia la pretensión collagística de Gimferrer: la adición de elementos procedentes de diferentes ámbitos que colisionan o transcurren paralelos, dando lugar a una cascada de imágenes confusas de complicada reordenación para el lector. Las características métricas de *L'espai desert* se hallan plenamente armonizadas con este propósito. Gimferrer se sirve de un verso libre, no rimado y tremendamente irregular en lo que respecta al cómputo silábico: alterna versos imposibles de recitar —como el «i adés, quan t'has tomat...» de la sección IV, con más de 40 sílabas—, rayando el poema en prosa, con otros brevísimos. Los pasajes más narrativos son especialmente pro-

clives al encabalgamiento y, sin embargo, el braquistiquio sólo es frecuente al final del verso, puesto que el periodo sintáctico interrumpido por la pausa versal suele alargarse más allá de la mitad del verso siguiente:

«Perles, com un batec
Secretíssim d'ivori,
A la corbata, i perles al coure ombriu del cos».

(Gimferrer 1988: 166)

De este modo evita Gimferrer fases abruptas, y es que, atendiendo a la clasificación de los diferentes tipos de ritmos establecida por Wolfgang Kayser, *L'espai desert* podría ser considerado un poema de ritmo *strömender* o caudaloso: continuidad de movimiento, fluidez, fuerte tensión y frases largas atestiguan que el autor prefiere producir impacto mediante recursos semánticos antes que sintáctico-versales. Con todo, en el plano fónico —dejando a un lado las repeticiones que le otorgan su carácter ritual—, la fuerza del texto se confía casi exclusivamente a los encabalgamientos, que dejan en suspenso el sentido del verso; ya que tanto la aliteración como los juegos de armonía vocálica desempeñan en él un papel residual.

Finalmente, una aproximación pragmática a la obra revela que el poeta se dirige frecuentemente a un «nosotros» constituido por un grupo ideológicamente afín a él —«i posàvem en marxa el grup familiar»-. La sección novena es un ejemplo de tercera persona, ausencia de diálogo y dialogismo, pues en ella no aparecen ni un emisor ni un destinatario explícitos. En otras ocasiones el «nosotros» lo integran la amada y el poeta, y se alterna con una segunda persona determinada —«Sacerdotessa de vellut i ferro, / vessant la negror d'algues del teu ventre»— (Gimferrer 1988: 166). Cabe señalar que el «yo» explícito se identifica plenamente con el autor real.

Se puede concluir, parafraseando a Ollé, que en *L'espai desert* se da una ruptura con las constricciones genéricas; pues, lejos de aparecer compartimentadas, las diferentes modalidades que adquiere el discurso —filosófica, narrativa, visionaria...— comparten protagonismo incluso dentro de una misma sección. Podría decirse que Gimferrer intenta trasponer el camino de una novela informe y magmática, impulsada por los hallazgos joyceanos, al terreno de la lírica.

ODE MARÍTIMA

El largo poema escrito por Pessoa-Álvaro de Campos para el segundo número de *Orpheu* no es sino la constatación de ese profundo rasgo de histeria al que el poeta ortónimo alude. La oda se sustenta, subraya Gustavo Rubim, en la experiencia y exploración de la contradicción del sujeto incapaz de reconocerse. Estructuralmente puede hablarse de una línea de sentido perseguida y exprimida hasta el agotamiento —la de la simpatía del ingeniero por los piratas y demás hombres amorales, libres, a los que quiere someterse—, seguida de la exposición, ya «en frío», de su reverso, el gusto de un burgués por el orden y la fun-

cionalidad de la sociedad mercantilista, su burocracia y sus procedimientos, un sujeto que examina sus pensamientos previos con remordimiento y extrañeza.

Estas dos líneas principales son introducidas respectivamente por la aproximación lenta de un paquebote divisado a lo lejos, desde el muelle de la Lisboa de principios de siglo —la lejanía, su indefinición, son los que impulsan la fantasía del poeta—, y la posterior salida de un pequeño barco, un «tramp-steamer inglês», a partir del cual el registro del poema pasa a ser reposado y paradójicamente elegíaco. Campos añora primero los tiempos pasados, tiempos de veleros y mares más extensos e inhóspitos, en tanto que menos conocidos, para hacer después un elogio del comercio y del progreso, reinsertándose en la temática de la *Ode triunfal*.

Así, *Ode Marítima* es, en primer lugar, una celebración del imaginario marítimo aventurero, uno que tiene tan poco de portugués y tanto de inglés como la formación académica de Pessoa en Durban, o la ficcional del heterónimo Campos en Glasgow. A lo largo del enorme apóstrofe a los piratas —cerca de 170 versos— se suceden dos estribillos vertebradores; por una parte, el «grito anti-quíssimo, inglês» (Pessoa 1998: 142) del marinero Jim Barns, que comienza siendo inglés para desfigurarse en algo primitivo y ancestral, un conjuro capaz de expresar la esencia del mar y el espíritu de la navegación —curiosamente este pasaje, que mira al pasado, introduce técnicas futuristas como la onomatopeya y el uso de relieves grafemáticos, con variaciones en el tamaño de la letra, mayúsculas, etc.-; por otra, el estribillo tomado de *Treasure island*, de Robert Louis Stevenson, que dice «Fifteen men on the Dead man's chest / Yo-ho ho and a bottle of rum!» (Pessoa 1998: 156). Pessoa-Campos se sirve de un discurso narrativo, notablemente menos críptico, y más uniforme —a pesar de su bipolaridad tonal— que el observado en *L'espai desert*; lo que no es impedimento para que se desmarque de la poesía objetivista y literal de su maestro Caeiro, y declare que los motivos marítimos son solamente instrumentos, «juguetes» para representar los estados de su alma.

E vos, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!

(Pessoa 1998: 138)

Declara pues Pessoa que el significado último trasciende al anclaje referencial. La estructura isotópica trata de fundir lo naval, indiscutible eje diafásico del poema, desplegando un riquísimo léxico —«Quilhas, mastros e velas, rodas, rodas do leme, cordagens, / Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas, / Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas (...)»—, con el de una violencia de marcado carácter sexual, sadomasoquista:

Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações
E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!
Atai-me às viagens como a postes
E a sensação dos postes entrará pela minha espinha
E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!
Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares,

Sobre convezes, ao som de vagas,
 Que me rasgueis, mateis, firais!
 O que quero é levar prà Morte
 Uma alma a transbordar de Mar (...).

(Pessoa 1998: 152)

Mediante esta violencia se exalta el vigor, la fuerza y la crueldad de los piratas. Este tormento deseado, la destrucción física por la que clama el poeta, debe permitir su fusión con la embarcación —de modo similar, y con el mismo propósito y placer sexual, imploraba Campos ser desgarrado por ruedas dentadas y otros mecanismos en la *Ode triunfal*—: «Façam enxárcias das minhas veias! / Amarras dos meus músculos! / Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas» (Pessoa 1998: 154). Pessoa-Campos se refiere a este éxtasis de «crimen y orgía oceánica» como un sabbat, esto es, pone de relieve la naturaleza ritual y sacrificial de su acto, y al mismo tiempo redentora —«Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer / Por todas as vossas vítimas às vossas mãos» (Pessoa 1998: 170)—, ya que ha de devolverle a la verdadera vida: la que apenas se intuye en la lejanía borrosa de un paquebote, en un grito ancestral e indescifrable.

Nótese que aquí se refiere a la civilización contra poniéndola a los piratas, todo vigor y energía, retratando a sus hijos como enfermos crónicos: tísicos, neurasténicos, linfáticos, gente sin valor ni alma. Sin embargo, a partir de un éxtasis en el que se articulan gritos y sonidos ininteligibles derivados de los estribillos piratas, Campos vuelve en sí, retorna de su furor visionario, asimilable fisiológicamente al orgasmo: «Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim» (Pessoa 1998: 174). La calma resultante deviene ternura; se puede decir, y no sólo porque ambos empleen el símil del desierto para referirse a este estado mental, que Campos arriba al mismo lugar que Gimferrer, y además lo hace mediante un procedimiento muy parecido, una suerte de éxtasis sexual:

Dentro de mim há só um vácuo, um deserto, um mar nocturno.
 E logo sinto que há um mar nocturno dentro de mim,
 Sobe dos longes dele, nasce do seu silêncio,
 Outra vez, outra vez, o vasto grito antiquíssimo.

(Pessoa 1998: 174)

La felicidad, ese «frescor nocturno» en su «océano interior», retrotrae a Campos a su infancia —«e a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim (...) por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter»—, y de ahí, a un sentimiento de remordimiento por todas sus víctimas imaginarias —«principalmente as crianças»— que desemboca irremediabilmente en el tema principal de la *Ode Marítima*, lo esquivo e irreal de la identidad, la ficticia unidad del sujeto:

Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas cousas?
 Que longe estou do que fui há ums momentos!
 Histeria das sensações —ora estas, ora as opostas!

(Pessoa 1998: 176)

Campos comienza a alternar el estribillo pirata, ya sordo y despojado de fuerza —«Como si estivesse soando noutro lugar e aqui não se pudesse ouvir / Como um soluço afabado, uma luz que se apaga, um hálito silencioso, / De nenhum lado do espaço, de nenhum local no tempo» (Pessoa 1998: 184)—, con una canción de cuna que le cantaba su tía. Está retornando del tiempo mítico, abriendo los ojos al mundo real. Todo lo anterior estaba contenido en aquel paquebote borroso aproximándose al puerto; acontece un cambio de enfoque en el poema: «Só o que está perto agora me lava a alma. / A minha imaginação higiénica, forte, prática, / Preocupa-se agora apenas com as cousas modernas e úteis» (Pessoa 1998: 186)-. Arranca una nueva oda: al comercio, a la burocracia, a la civilización en general, y al uso que ésta hace del transporte marítimo, una personificación de este tramp-steamer inglês, al que el poeta se dirige agradecido:

Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor
De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.
Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto....

(Pessoa 1998: 196)

Las dos embarcaciones, tan distintas, son la representación de sendos estados de ánimo en Campos. Cuando el tramp-steamer ha partido, el «engranaje dentro del poeta», fábrica de imágenes y afectos, se detiene y sólo queda un aterrador vacío —«Nada depois, e só eu e a minha tristeza»—, evidenciando que el sujeto es apenas receptáculo inerte de pasiones dispares, frecuentemente contradictorias. Así lo especifica el final del poema, explícito y lapidario, en el que el sujeto exhausto habla del «silencio conmovido» de su alma. Pessoa ortónimo, neoplatónico, anheló un tiempo mítico y originario, ideal, puesto que, inserto en el tiempo histórico, sabía inviable su deseo de recolectar y unir las piezas del rompecabezas que constituye la identidad.

A metáfora do fluxo e do refluxo, no movimento de uma onda, aplica-se, por isso, com fecundidade hermenêutica e crítica, à estrutura e à desestruturação (...) movimentos contraditórios, no sentido em que fazem da experiência e da exploração da contradição o próprio motor ou alimento de que se sustenta o poema.

(AA. VV. 2008: 555)

Esa metáfora de flujo y reflujo a la que alude Gustavo Rubim lo es en realidad del pensamiento del poeta, que avanza en una dirección para después virar bruscamente y desdeirse. Estructuralmente el poema es asimétrico, el apóstrofe a los piratas y el furor visionario y salvaje de Campos ocupan casi tres cuartas partes de la *Ode Marítima*, cobrando mayor protagonismo que la parte «burguesa y civilizada». Toda vez que predomina el discurso narrativo, serial —lo que ve Campos y cómo evolucionan sus pensamientos—, se fundamenta en un esquema ilativo, al tiempo que es un poema cerrado, enmarcado por las escenas del puerto en Lisboa —Campos ofrece también unas coordenadas temporales,

habiendo llegado al amanecer y concluyendo su relación «a pleno sol», esto es, mediodía-. El apóstrofe a los piratas merece comentario aparte, puesto que la sucesión caótica y apresurada de exhortaciones, reforzadas por el grito ininteligible, supone un remanente del futurismo que practicó con más intención Pessoa en la *Ode triunfal*. La predominancia del verbo como forma gramatical más empleada refuerza el dinamismo que el autor pretende conferir al texto.

La sintaxis pessoana resulta extremadamente sencilla en cualquiera de los miembros del *Drama em gente*, dejando la dificultad para el terreno conceptual — puede hablarse sin error de una poesía filosófica-. Emplea Pessoa-Campos abundantes figuras de repetición, tanto de dicción como de pensamiento, recurriendo a la geminación, al políptoton —«Senti de mais para poder continuar a sentir»— y a la *percusio* —«Eu quem sou para que te chore e interrogue? / Eu quem sou para que te fale e te ame? / Eu quem sou para que me perturbe ver-te?»— (Pessoa 1998: 196), siempre con la intención de poner énfasis en el discurso.

El simbolismo fónico desempeña un papel importante en el poema, siendo recurrente la onomatopeya que reproduce el grito de Jim Barns: «Ahò ò-ò ò-ò-ò-ò ò-ò-ò-ò — yyy... / Schooner ahò-ò-ò-ò ò-ò-ò-ò ò-ò-ò-ò ò-ò-ò-ò — yyy...». Las abundantes exclamaciones e interjecciones marcan un tono agresivo y vigoroso, que sólo decae en los últimos 22 versos, tras la desaparición de la segunda embarcación y la «detención» del «engranaje interior» del poeta. Pessoa-Campos opta por la versificación libre, no rimada, en una modalidad claramente subsidiaria de Whitman y Maeterlinck, pero estrófica. Si se producen encabalgamientos, suelen ser suaves, de forma que no afectan a la fluidez del discurso pessoano.

En el plano pragmático, hay fases reflexivas en primera persona —ajena, porque se trata del heterónimo Alvaro de Campos, poeta que interactúa con el ortónimo en multitud de textos, que posee un esbozo de biografía propia y sus particulares rasgos estilísticos, distintos de los del poeta Fernando Pessoa-. En las partes donde se da la segunda persona existen cambios abruptos de interlocutor: segunda persona impropia, donde se humanizan objetos, como el *tramp-steamer*; generalizada, cuando apela al colectivo que constituyen los piratas; o determinada, cuando hace lo propio con el marinero Jim Barns.

CONCLUSIONES

Dos propuestas formal y discursivamente tan dispares como las ha revelado este estudio encuentran sin embargo algunos puntos comunes en lo estilístico, y además trazan caminos sorprendentemente paralelos en sus respectivos «exorcismos de autoconocimiento». Ambos minimizan el papel del intelecto, y se entregan a una pasión sexual: en el éxtasis, la disolución de la identidad propia en el otro, se encuentra la posibilidad del vaciado; nunca ver, sino ser visto. Esta pasión, sagrada, adquiere la categoría de ritual, y los poemas, la forma de una oración. En palabras de Octavio Paz:

Todo rito es una representación. Aquel que participa en una ceremonia es como el actor que representa una obra: está y no está al mismo tiempo en su

personaje. El escenario es también una representación (...) pero montaña y río no dejan por eso de ser lo que son. Todo es y no es.

(Paz 2008: 128)

Experiencia de lo sagrado que, según Paz, debe conducir al Otro, lo que «es y no es al mismo tiempo». Pessoa, como Gimferrer, dirigió en un momento dado sus pesquisas hacia el pensamiento oriental en busca de un instrumento con el que poder hacer frente a sus contradicciones. Probablemente el *Drama em gente* sea la mejor puesta en escena de la problemática de la identidad, la interpretación literal de las palabras de Paz, en que explica que precisamente las palabras son un valioso medio para hacerse otro:

El hombre pierde pie a cada instante, a cada paso se despeña y tropieza con ese otro que se imagina ser y que se le escapa entre las manos. (Paz 2008: 180)

La infancia es un periodo clave y continuamente evocado en los dos poemas, si bien con valoraciones completamente opuestas: para Gimferrer es una etapa terrorífica, para Pessoa, el único y añorado reducto de verdadera paz. Estas percepciones violenta y reposada parecen intercambiarlas en el plano sexual, clave, pues «ser es erotismo» y, sobre todo, «la voz del deseo es la voz misma del ser» (Paz 2008: 247). La frase de Paz, fundamental, alude a una realidad que ni Pessoa ni Gimferrer ignoraban y que reviste al acto sexual de su capital relevancia. Si bien no se encuentra completamente ausente en el catalán un componente autodestructivo, en su descripción del acto amoroso predomina la idea de fusión. El portugués quiere, sí, fundirse con la embarcación y los mares y ser todos los piratas y saqueadores, pero, contrariamente, se impone el elemento autodestructivo y parece asumir que su yo debe perecer en el lance. El carácter de Campos y su peculiar sexualidad determinan el tono feroz y acelerado de estas líneas. De un modo u otro, los autores buscan la revelación de lo escondido, la ordenación y armonización de «lo interior y secreto», pues, como dice Paz —y con esta reflexión se entiende perfectamente el pavor de Campos en su poema *Demogorgon*—:

El vértigo brota de este abrirse el mundo en dos y enseñarnos que la creación se sustenta en un abismo. (Paz 2008: 139)

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2008) *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, Lisboa, Caminho.
- Crespo, Á. (1988) *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral.
- Eliade, M. (2002) *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza editorial.
- Gimferrer, P. (1988) *Espejo, espacio y apariciones*, Madrid, Visor.

- Luján, Á. L. (1999) *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- Nietzsche, F. (2007) *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, edición de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ollé, M. (2004) «L'espai desert de Pere Gimferrer: ruptura i transició», *Revista internacional de Catalanística*, n.º 7, Universidad de Cambridge.
- Paz, O. (2008) *El arco y la lira*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Pessoa, F. (1998) *Poemas de Álvaro de Campos I: Arco de Triunfo*, traducción y notas de Adolfo Montejo Navas, Madrid, Hiperión.