

Pessoa entre
Orpheu
y Athena



FERNANDO CABRAL MARTINS

Las vanguardias entrañan un impulso cosmopolita que estimula una profunda comunicación transfronteriza. La tendencia a la llamada «deshumanización» del arte es un elemento que confluye con la tendencia al nomadismo y al cambio, a la apreciación de lo irracional y lo primitivo. No obstante, resulta curioso observar que el cosmopolitismo contiene también frecuentes conatos nacionalistas, como ocurre en el caso de *Blast* y del Great English Vortex. En efecto, el vorticismismo deslinda cuidadosamente los movimientos estéticos vanguardistas por países: el futurismo es italiano, el cubismo es francés y el vorticismismo es y solo puede ser inglés.

En el caso de Portugal, la vanguardia encierra también esa misma tensión provocada por los dos impulsos de signo contrario, pero cabe afirmar que, entre 1914 y 1917, predomina la inclinación al cosmopolitismo, por lo menos en el seno del grupo minoritario de los artistas avanzados. A este respecto resulta sintomático el papel de Mário de Sá-Carneiro, que decidió establecerse en París, hasta su suicidio en 1916, como una vital celebración de la gran metrópoli moderna, cuando numerosos artistas extranjeros regresaban a sus países huyendo de la guerra.

La fugaz vida literaria de Sá-Carneiro, gran amigo y colega de Pessoa, es «normal»: editó libros a partir de 1912, y los poemas y textos en prosa que publicó en revistas eran siempre partes de libros futuros. En cambio, Pessoa publicó durante toda su vida poemas sueltos y textos prosísticos en revistas (aparte de media docena de folletos y separatas), y solo en 1934, un año antes de su muerte, un libro, *Mensaje*¹. Dejó como legado varios miles de versos y textos prosísticos, generalmente inconclusos, y su vida literaria no comenzó en sentido estricto hasta la publicación, en 1942, de un volumen de poemas firmados por Fernando Pessoa, junto con uno de Álvaro de Campos en 1944, otro de Ricardo Reis en 1945 y el de Alberto Caeiro en 1946, trabajos editados en todos los casos por João Gaspar Simões y Luís de Montalvor. En consecuencia, el ortónimo y los heterónimos se presentan póstumamente de modo ordenado y coherente, a pesar de los numerosos errores filológicos que contienen las ediciones primigenias.

■ 1. Fernando Pessoa, *Mensagem*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1934 [Trad. cast., *Mensaje*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1997].

Las revistas, que desempeñaron un papel capital en todo el movimiento vanguardista, respondían al deseo esencial de comunicación de Pessoa con su (minoritario) público. Enmarcadas en un contexto editorial singular, como continuadoras de una práctica común en los efervescentes años finales del siglo XIX, ofrecían a Pessoa un lugar privilegiado y necesario de publicación. El caso más evidente es el de la «Oda Marítima»², que, aunque tenía extensión suficiente para publicarse en forma de libro, vio la luz en el número 2 de la revista *Orpheu* en 1915. Del mismo modo, el «Ultimátum» de Álvaro de Campos apareció en *Portugal Futurista* en 1917, si bien se editó complementariamente como separata³. En suma, es como si las revistas constituyesen el modo de publicación más conveniente para el poeta múltiple de los heterónimos.

LAS REVISTAS IMAGINADAS

La primera revista de Pessoa, manuscrita, data de 1902 y tiene un título cómico, *O Palrador* [El parlanchín]. Aquel mismo año, en un viaje a Angra do Heroísmo, Pessoa escribió otra revista del mismo género, esta vez titulada *A Palavra* [La palabra], que contaba con la colaboración de su primo, Mário Nogueira de Freitas. *O Palrador*, de la que salieron otros números en 1903 y 1905, es una revista digna de mención, porque en ella se ensaya por primera vez un procedimiento heteronímico generalizado: desde el director hasta los colaboradores, son muchos los nombres que en ella se suceden, Pedro da Silva Salles, Eduardo Lança, Gaudêncio Nabos, Dr. Pancrácio, etcétera.

En este juego adolescente ya se aprecia la voluntad de hacer revistas, una forma bibliográfica especialmente atractiva para el autor. Se advierte también la facilidad con que la creación de personajes de autores se adecua a esa forma bibliográfica.

Ya en su vida adulta, en 1909, produjo otras dos revistas, esta vez mecanografiadas y de contenido marcadamente político: *O Progresso*

■ 2. Trad. cast., *Antología de Álvaro de Campos*, trad. José Antonio Llardent Madrid, Editora Nacional, 1978. ■ 3. Trad. cast. en este volumen, pp. 126-139.

[El progreso] y *A Civilização* [La civilización]. Lo que tienen de particular es que se refieren a campos opuestos, de tal modo que el editorial de la segunda rebate el de la primera. De nuevo, la revista parece el terreno propicio para la pasión dialógica de Pessoa y para su necesidad de exponer puntos de vista divergentes. En el periodo 1909-1910, cuando intentaba hacerse tipógrafo y editor industrial con la empresa Íbis, que quebró rápidamente, hubo otras dos revistas en proyecto, aunque en este caso quedaron reducidas a poco más que índices: *O Phosphoro* [La cerilla] y *O Iconoclasta* [El iconoclasta]. Se trata de órganos de lucha antimonárquica (que contienen la primera aparición, como poeta, del heterónimo Vicente Guedes). Todos estos ejemplos son manifestaciones de un deseo y, al mismo tiempo, ejercicios, experimentos.

Ya más en serio, es decir, con la intención de colaborar con otros autores y de buscar una publicación efectiva, surge a partir de 1911 un proyecto y un título, *Lusitânia*, que en 1913 se transforma en otro, *Europa*, y esta misma evolución del título del proyecto, por iniciativa de Pessoa, revela una apertura temática que conducirá al momento culminante de ese proceso, con *Orpheu*, en 1915. En esta etapa ve la luz un proyecto de arte y de intervención pública acariciado desde hacía muchos años.

Conviene mencionar el paso de Pessoa por *A Águia* [El águila], en 1912, con motivo de la publicación de dos artículos que constituyen su estreno literario, a propósito de «La nueva poesía portuguesa»⁴. En ese trabajo se describía una nueva poesía anunciada por los saudosistas, con Teixeira de Pascoaes como figura preeminente; una poesía que, en realidad, solo sería el preludio de otra poesía futura, encarnada en un «supra-Camões» que, a su vez, iluminaría el inicio de un tiempo de apogeo de la grandeza nacional. Este notable estreno literario alimentó una polémica que dio lugar, en los últimos cuatro meses de 1912, a numerosas declaraciones y réplicas de una parte de la intelectualidad portuguesa.

Orpheu, fundada en 1915, no fue la primera revista vanguardista, pues ya había aparecido otra en 1914, *A Renascença* [El Renacimiento],

■ 4. «A Nova Poesia Portuguesa Socialmente Considerada», en *A Águia*, Oporto, 2ª serie, nº 4, abril de 1912, pp. 101-107; «A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psychologico», en *A Águia*, 2ª serie, nº 9, septiembre de 1912, pp. 86-94 [Trad. cast., Fernando Cabral Martins (ed.), *Fernando Pessoa. Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*, trad. Roser Vilagrassa, Barcelona, Acantilado, 2003].

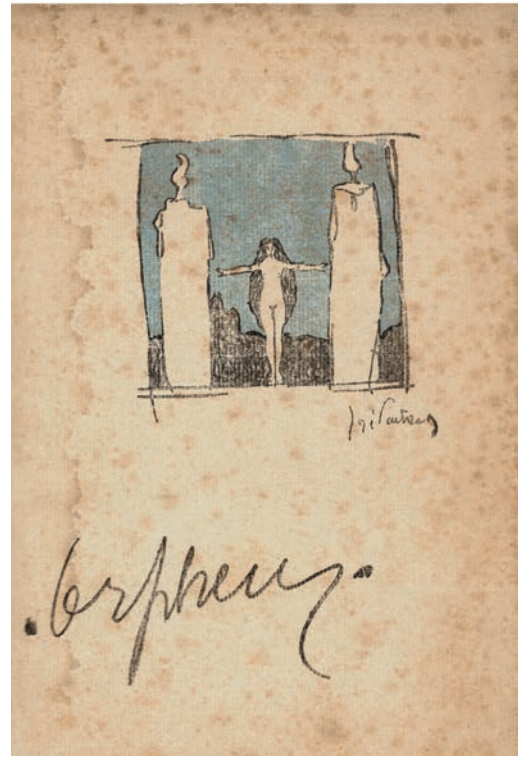
donde una colaboración de Sá-Carneiro prefiguraba el mecanismo heteronímico con su atribución de un poema en prosa a Zagoriansky, un poeta ruso inventado del que se detallaba su biografía. Pessoa también publicó allí, integrado en un díptico, el poema «Humedales»⁵ [en portugués, «pauis»], que dio nombre al paulismo. Como se trataba de una revista de menos de veinte páginas con muy poca difusión, nadie le concedió mucha importancia. Sin embargo, en su índice figuraba nada menos que Júlio Dantas, el principal exponente de la indignación biempensante reaccionaria que rodeó los dos números de *Orpheu* al año siguiente. La relevancia de *A Renascença* no radica tanto en la definición de una poética cuanto en la agrupación de un conjunto de poetas y artistas, algunos de los que escriben, pero sobre todo aquellos que leen, cuya sensibilidad ante lo moderno y lo extravagante puede caracterizarse con ese singular atributo de *páulica*, y al mismo tiempo es vaga, compleja y sutil, pero también paródica y deliberadamente disonante. Así pues, *A Renascença* es la primera señal.

Orpheu, por su parte, es una revista voluminosa que integra conjuntos de textos y no textos sueltos. Tiene una vocación antológica, ofrece a cada autor un amplio espacio de publicación y se presenta como un conjunto de propuestas de cierta extensión y complejidad. En virtud de esa característica, tiene la capacidad de asestar un duro golpe a la buena conciencia del arte portugués, al mostrar en toda su magnitud una poética pensada y asumida, consciente de su novedad radical, lejos de florilegios de debutantes tendentes a la provocación. Y, sobre todo, saca a la luz el acontecimiento poético más importante del siglo xx portugués, Álvaro de Campos.

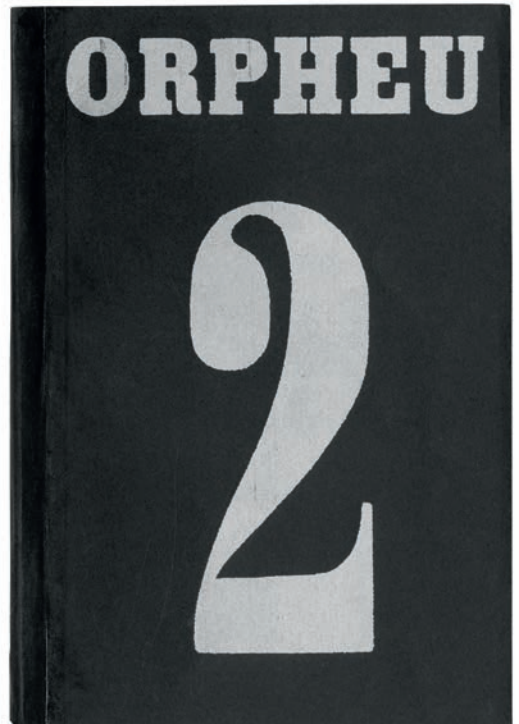
ORPHEU

En las vanguardias, la forma geométrica de las letras y los elementos gráficos adquiere una importancia inusitada en el campo de la experiencia comunicativa y artística, lo que supone toda una revolución en el campo de las artes gráficas. Sin embargo, la cubierta de José

■ 5. Trad. cast. en este volumen, p. 89.



Cubiertas de las revistas *A Águia*, Oporto, nº 4, abril de 1912; *Orpheu*, Lisboa, nº 1, enero-febrero-marzo de 1915; y *Orpheu*, nº 2, abril-mayo-junio de 1915



Pacheco para el primer número de *Orpheu* (publicado el 24 de marzo de 1915) contiene un título en letra manuscrita y el dibujo de una mujer desnuda entre dos velas, todo ello reconociblemente simbolista. Recuerda, entre muchas otras, a la publicación de 1904 dirigida por Manoel de Sousa Pinto y João de Barros, *Arte & Vida*, en cuya cubierta aparece el dibujo de una mujer abrazando una esfinge.

La lectura de las primeras páginas confirma esa impresión. En la introducción de Luís de Montalvor se habla de «un exilio de temperamentos artísticos», que es el epítome de la actitud simbolista-decadentista más reconocible. El propio Sá-Carneiro, a pesar de sus excentricidades, prácticamente traduce a Verlaine en su poema «Taciturno»: «Hay cárdenos finales de Imperio en mi renunciar». En otro texto, Alfredo Pedro Guisado imagina paisajes de sinestesia canónica: una «laguna incienso». Hasta Pessoa presenta en «El marinero»⁶ una deliberada imitación de Maurice Maeterlinck, dramaturgo simbolista por excelencia. De hecho, solo en el último texto del primer número de *Orpheu* se observa una clara ruptura con el ambiente finisecular, cuando emerge como un volcán la «Oda Triunfal»⁷ de Álvaro de Campos. Y esa aparición final cobra una intensidad añadida por el efecto sorpresa que suscita. Es como si el lector, al pasar la página, entrara en un mundo nuevo.

Álvaro de Campos, al que muy pocos lectores identificarían con una *persona* de Fernando Pessoa, encarna en ese instante un experimento de liberación formal inaudito en el espacio portugués. El primer número de *Orpheu* pone en escena precisamente eso. A lo largo de sus páginas solo aflora el verso libre en ciertos versos de Sá-Carneiro o Côrtes-Rodrigues, pero en la «Oda Triunfal» los versos quebrantan por completo las normas poéticas tradicionales. La mutación vanguardista se manifiesta en el mismo momento en que Álvaro de Campos canta a pleno pulmón la belleza de las ciudades modernas, «totalmente desconocida por los antiguos».

El segundo número de *Orpheu* (publicado a finales de junio de 1915) contiene ya una clave de lectura decididamente vanguardista y pone a prueba una toma de conciencia plástica de la poesía. A pesar

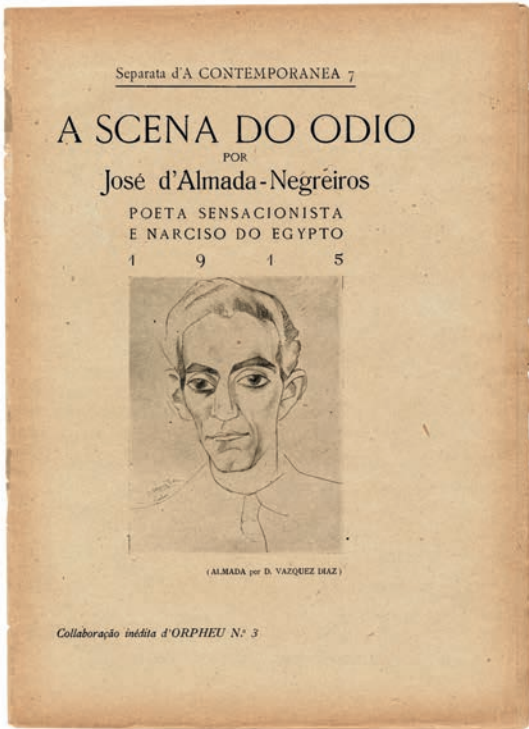
■ 6. Trad. cast., *El marinero. Drama estático en un cuadro / En la floresta del enajenamiento*, trad. Ángel Campos Pámpano, Valencia, Pre-Textos, 1988. ■ 7. Trad. cast., *Antología de Álvaro de Campos*, óp. cit.

PORTUGAL FUTURISTA

Santa Rita Pintor — José de
Almada-Negreiros — Amadeo de
Souza-Cardoso

Appollinaire
Mario de Sá-Carneiro — Fernando
Pessoa — Raul Leal — Alvaro de
Campos

Blaise Cendrars.



José de Almada Negreiros
A scena do ódio, 1915



Página interior de *Portugal Futurista*, Lisboa, nº 1, 1917

de las reminiscencias simbolistas de los sucintos poemas de Eduardo Guimaraens y Luís de Montalvor, el resto es incompatible con la tradición de las bellas letras: los poemas de Ângelo de Lima, encerrado en un manicomio desde hacía varios años, la experiencia futurista de Sá-Carneiro en «Manicura», la parodia de Violante de Cysneiros (heteronimización de Côrtes-Rodrigues sugerida por Fernando Pessoa), la gran «Oda Marítima» de Álvaro de Campos, la «novela vertigiosa» de Raul Leal y los «poemas interseccionistas» de Fernando Pessoa. Hasta las cuatro láminas de Santa Rita Pintor son el resultado de un planteamiento radical cubo-futurista. Véase, por ejemplo, este pie de foto-título de uno de ellos: «Compenetración estática interior de una cabeza = complementarismo congénito absoluto / (SENSIBILIDAD LITOGRAFICA)» [p. 154].

La cubierta del segundo número de *Orpheu*, de autoría desconocida aunque tal vez diseñada por José de Almada Negreiros, muestra la misma conciencia plástica. La tipografía es propia de un pedido comercial o de un almacén industrial. Las formas son puras y al mismo tiempo imperfectas, como si provinieran de casos concretos de uso cotidiano. Y la desproporción del tamaño del número en relación con el título de la revista, menos destacado visualmente, contribuye a realzar el aspecto gráfico e imprime un efecto formal en un contexto en que cabría esperar una simple información bibliográfica. Es, en suma, la «belleza alfabética pura» a la que se refiere Sá-Carneiro en «Manicura».

Hasta 1983 no se publicó el conjunto de pruebas (casi) completo del tercer número de *Orpheu*⁸, ya en su forma de revista final (lo que indica el avanzado estado al que había llegado el proyecto en 1916-1917). La postergación del tercer número pone de manifiesto la precariedad de la revista. Uno de los factores que obstaculizaron su viabilidad eran las dudas de Sá-Carneiro, que financiaba la revista con el dinero de su padre, si bien la separación de los dos directores fue lo que imposibilitó verdaderamente la publicación del tercer número. *Orpheu* era fruto de la amistad entre Pessoa y Sá-Carneiro, un proyecto previsto, pensado, realizado por ambos como obra suya. Toda la vertiente colectiva de la revista se basa en ese trabajo común.

Por otro lado, el elemento central del tercer número es Almada Negreiros y el poema-exposición «La escena del odio». Esta inmensa amplificación del *Manifiesto Anti-Dantas*, escrito y publicado por Almada en 1916, habría constituido otro gran gesto vanguardista de *Orpheu*, complementando a «Manicura» y su ejercicio de composición con la técnica cubista del montaje, y las odas de Álvaro de Campos con su relectura de Walt Whitman a partir de Marinetti. Y en ese mismo tercer número de *Orpheu* figura también «Más allá de otro océano», de José Coelho Pacheco (dedicado a Alberto Caeiro, el entonces desconocido heterónimo de Pessoa), texto en el que se generan algunos de los experimentos de escritura más radicales de la vanguardia portuguesa.

Por último, el tercer número de *Orpheu* iba a presentar «también cuatro láminas del más célebre pintor de vanguardia portugués, Amadeo de Souza-Cardoso», según anuncia Pessoa en una carta escrita a Côrtes-Rodrigues el 4 de septiembre de 1916⁹. Y la repetición de

■ 8. Existe edición facsímil de *Orpheu* n.º 3, Lisboa, A Bela e o Monstro, 2015 ■ 9. Trad. cast. en este volumen, pp. 229-230.

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

off

Victoriano Braga

219

K4

LAIS-MARE 17



POESIA TERMINUS
DIZ-SE AQUI O SEGREDO
DO GENIO

INTRANSMISSIVEL

LISBOA 1917
EUROPA MODELO 1920

EDITORES
amadeo
JOSE de souza
cardoso
ALMADA

o quadrado AZUL

Cubierta de *K4 o quadrado azul*,
Lisboa, 1917

la fórmula poético-plástica ya utilizada en el segundo número de *Orpheu*, con la inclusión de reproducciones de cuatro obras plásticas, mostraría más claramente la clave poética en la que debía leerse. La presencia de Amadeo, en el momento en que se anuncia, relaciona directamente *Orpheu* con *K4 o quadrado azul* y la Conferencia Futurista del Teatro República —ambos de Almada Negreiros—, y con *Portugal Futurista* en 1917. Amadeo, y ya antes Santa Rita Pintor, son signos de un vínculo, cada vez más evidente, de todo el grupo con el movimiento vanguardista.

Por lo demás, el carácter poético que presentan las reproducciones de dibujos y pinturas en el contexto de la revista *Orpheu* se corresponde con la importancia que adquiere el diseño gráfico (u ortográfico) en los poemas de Ângelo de Lima, las odas de Álvaro de Campos o «Manicura», de Sá-Carneiro.

LA RED SENSACIONISTA

Orpheu ejemplifica la naturaleza colectiva de la vanguardia portuguesa. Como cada grupo suele relacionarse con un ismo, el que corresponde en este caso es el sensacionismo. Sin embargo, como este movimiento no llegó a tener un corpus teórico completo, no se presentó públicamente nada sustantivo al respecto. En esta materia solo hay dos textos relevantes aparecidos en revistas, en 1916-1917, sobre los que volveremos más adelante.

En realidad, lo que podríamos denominar red sensacionista, de la que forman parte Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alfredo Guisado y Armando Côrtes-Rodrigues, es de carácter secreto, no público, del mismo modo que el torbellino sensacionista que se desencadena en Pessoa a partir de 1914, año de la creación de los heterónimos Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caero, permanece ajeno a los lectores y solo es conocido por unos pocos amigos. Además, la teoría de la heteronimia y el sensacionismo se confunden en esa época. El intento de hacer de este último el ismo de una generación no fructifica. Esta es, quizá, la gran singularidad que lleva la marca de Pessoa, su creador (aunque

es indiscutible la importancia de Mário de Sá-Carneiro en la génesis de la idea sensacionista) y su único teorizador. Y el carácter secreto (o casi secreto) del sensacionismo tiene que ver con su proceso de creación, porque Pessoa es el que nunca (o casi nunca) acaba lo que empieza, el que cambia, se desdobra y se fragmenta a cada instante y deja siempre *en ciernes* su obra de arte.

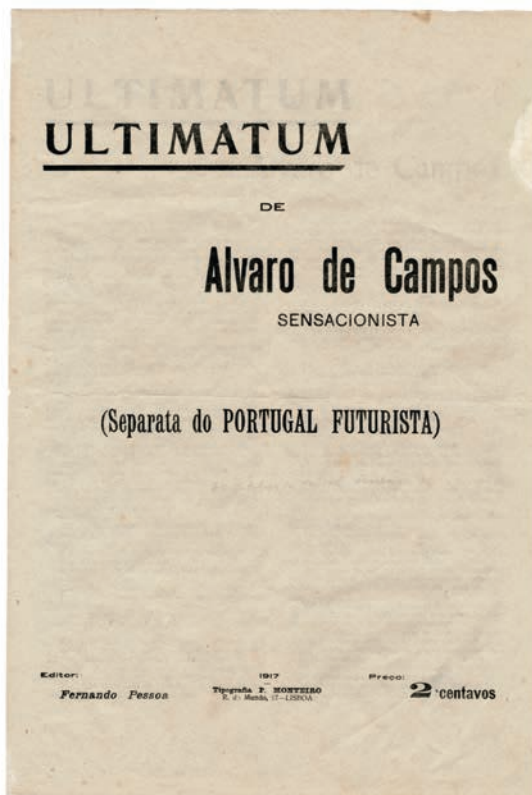
El año 1915 es la fecha probable del borrador de un Manifiesto en el que Pessoa parece proponer un «interseccionismo analítico»¹⁰, basado en la siguiente idea: «Antiguamente existía más el mundo exterior que el interior, que hoy, desde Kant, reconocemos como el *único real*. El arte griego es todo falso». También encontramos en este texto un reflejo de la palabra fetiche de Raul Leal, «vértigo», que constituye, en el seno del grupo órfico, un ismo particular y muy singular. De hecho, Pessoa hace referencia a una moderna «espiritualización de la Materia», a un «vértigo del Espíritu». Cabe afirmar que esta es la tesis central de la teoría poética de Pessoa en la época de *Orpheu*: todo lo real es subjetivo. Es decir, todo lo real es una sensación nuestra. Así surge el sensacionismo, todavía sin nombre específico.

Frederico Reis, un hermano de Ricardo Reis que forma parte de la extensa galería de heterónimos menores, escribe por aquel entonces otro texto (inédito hasta 2009¹¹) en el que menciona la Escuela de Lisboa —sin citar todavía la palabra sensacionismo— como denominación de una red de vanguardia que integra solamente a Sá-Carneiro y Fernando Pessoa, además de Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caeiro. En este texto no se cita siquiera a Almada Negreiros, por ejemplo. La Escuela de Lisboa aparece aquí como otra denominación de la escritura más íntima de Pessoa, ya que solo incluye a Sá-Carneiro como su *alter ego*.

Sin embargo, lo que llega del sensacionismo al público es muy poco. En 1916, en la revista *Exilio*, aparece un artículo de Pessoa titulado «Movimiento sensacionista», en el que, a propósito de dos libros de poemas, uno de Alfredo Pedro Guisado (bajo el pseudónimo de Pedro Menezes) y otro de Cabral do Nascimento, describe ese movimiento como la «primera manifestación de un Portugal-Europa», y menciona después como rasgo sensacionista importante la «exuberancia

■ 10. «Manifiesto II», en Jerónimo Pizarro (ed.), *Fernando Pessoa, Sensacionismo e Outros Ismos*, Lisboa, INCM, 2009, p. 130-131 [Trad. cast. en este volumen, p. 103]. ■ 11. *Ibid.*, p. 57.

Álvaro de Campos
Ultimátum (Separata de
Portugal Futurista), 1917



abstracto-concreta de las imágenes». Un año después, en 1917, una separata del «Ultimátum» de Álvaro de Campos en la revista *Portugal Futurista* presenta en la portadilla el calificativo «sensacionista» bajo el nombre del autor. No obstante, desde un punto de vista objetivo, el sensacionismo se reduce a un artículo de crítica literaria y a una alusión en la portadilla de una separata. Eso es todo.

La escasa manifestación pública del ismo más importante de la vanguardia portuguesa tiene otra característica notable: el «Ultimátum», que responde a la tipología formal de un manifiesto, aunque no pueda considerarse el manifiesto del sensacionismo, sí es, cuando menos, el manifiesto de «Álvaro de Campos — sensacionista». Se plantea un problema: si este «sensacionista» es un personaje de autor, y no un autor verdadero, el manifiesto pierde eficacia performativa. Ahora bien, la existencia de este «ultimátum sensacionista» adquiere un estatus nuevo, el de ficción de poética, o ficción de manifiesto, o incluso parodia de manifiesto. Se convierte en un acto poético, más que en un acto combativo.

En un esbozo de carta dirigida a Marinetti (presumiblemente nunca enviada, aunque se escribió para acompañar el envío de *Orpheu* al futurista italiano, en respuesta a una petición de Sá-Carneiro a Pessoa en ese sentido) y firmada por Álvaro de Campos, se subraya que el sensacionismo, por lo menos en 1915, se identifica exclusivamente con el autor de la misiva, el propio Álvaro de Campos. En esa misma carta, a la vez que rechaza la denominación de futurista —aunque reconoce su afinidad con el futurismo y quiere dedicar la «Oda Triunfal» a Marinetti—, relaciona el movimiento con otras raíces, William Blake y Walt Whitman¹².

Seguramente Pessoa habría querido escribir de manera programática y pública el texto que se anuncia como «Manifiesto de la Nueva Literatura» en un panfleto incluido en el primer número de *Orpheu*¹³. Cabe suponer que el sensacionismo, que en definitiva casi no existe, aunque se pensó y se discutió a menudo con amigos, se correspondería con ese proyecto. En una sucesión de experimentos como el paulismo, el interseccionismo, el interseccionismo analítico, etcétera, lo cierto es que el sensacionismo, a pesar de su difusión confidencial y de su inherente indefinición, tiene más consecuencias que ningún otro movimiento similar en el contexto portugués.

EL EPISODIO FUTURISTA

En el debate sobre la relevancia de las relaciones futuristas de Fernando Pessoa, conviene señalar que la palabra «futurista» denota acepciones muy diversas, que comprenden desde la estricta referencia marinettiana de Santa Rita Pintor hasta la calificación peyorativa de los artistas modernos habitual en el discurso periodístico de la época. Además, en el legado del autor figura una carta al *Diário de Notícias*, escrita el 4 de junio de 1915 pero no publicada, firmada por Álvaro de Campos, en la que se hace referencia a eso mismo: «Lo que quiero

■ 12. Richard Zenith (ed.), *Fernando Pessoa, Cartas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 114.

■ 13. Publicado por primera vez en Fernando Cabral Martins y Richard Zenith (eds.), *Fernando Pessoa, Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p. 52.

acentuar, acentuar bien, acentuar muy bien, es que es preciso que cese el embrollo, que la ignorancia de nuestros críticos está provocando, con la palabra *futurismo*»¹⁴.

En esa curiosa carta se expresa sin ambages una definición de la poética órfica: «Hablar de futurismo, ya sea a propósito del primer número de *Orpheu* o con motivo del libro del Sr. Sá-Carneiro, es la cosa más disparatada que se pueda imaginar. Ningún futurista soportaría la revista *Orpheu*. Para un futurista *Orpheu* sería una lamentable demostración del espíritu oscurantista y reaccionario. [...] Al César lo que es del César. A los interseccionistas llámeseles interseccionistas. O llámeseles *páulicos*, si se quiere». Obsérvese que Álvaro de Campos identifica en esta carta el paulismo con el interseccionismo y todavía no menciona el sensacionismo. Lo cierto es que, en las cartas de Sá-Carneiro a Pessoa, el término sensacionismo no aparece hasta el 30 de agosto de 1915, lo que indica que la difusión del sensacionismo en el seno del grupo —con ese nombre de guerra— no comienza hasta después de la publicación del segundo número de *Orpheu*.

Sin embargo, Álvaro de Campos reconoce la aproximación al futurismo. En la misma carta al *Diário de Notícias* escribe que su «Oda Triunfal», en el primer número de *Orpheu*, es la única cosa que se aproxima al futurismo», y que la colaboración de Santa Rita Pintor en el número 2 de *Orpheu* será «realmente futurista».

A finales de ese mes, el 27 de marzo, aparece una curiosa noticia en el diario *O Mundo* [El mundo], anónima pero redactada por Pessoa (como lo prueba la existencia de un borrador de la misma en el legado conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal), en la que se anuncia la publicación del primer número de *Orpheu*, que incluye «dos poesías futuristas (las primeras, creemos, que aparecen entre nosotros) del prematuramente desaparecido Álvaro de Campos»¹⁵. Lo más destacable es que aquí resulta muy clara la definición de futurismo (además de que se incluye la singular reseña biográfica de la muerte del poeta futurista Álvaro de Campos).

■ 14. Manuela Parreira da Silva (ed.), *Fernando Pessoa, Correspondência 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 163 [Trad. cast. en este volumen, pp. 226-227]. ■ 15. Steffen Dix, «O *Orpheu* ou o 'Momento Histórico' da Modernidade / Modernização Sociocultural em Portugal», en *Pessoa Plural*, n.º 11, primavera de 2017: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html [Última consulta: 30/8/2017].

En otro texto, la originalidad reivindicada como signo distintivo de *Orpheu* no recibe ningún nombre de ismo, y solo se designa como futurista la «terrible ‘Oda Triunfal’», si bien se trata de un «futurismo equilibrado como nunca se ha visto»¹⁶. Y en otro esbozo de artículo sobre la «nueva escuela literaria portuguesa», Pessoa escribe que contiene elementos simbolistas, saudosistas y cubistas, y sigue clasificando la «Oda Triunfal» como «absolutamente futurista»¹⁷.

Sin embargo, la variación del punto de vista es constante en Pessoa. Hay otro texto, escrito después del número 2, en el que rechaza rotundamente la pertinencia del término «futurista» respecto de *Orpheu* y adelanta que la designación «sensacionista» se aplica solo a Álvaro de Campos, lo que en este contexto significa que el sensacionismo abarca, al menos en ciertos momentos del discurso poético de Pessoa, el mismo campo de sentidos que, en otros momentos, se designa como futurismo¹⁸.

A modo de conclusión provisional: ¿Es Pessoa futurista? Evidentemente no, pero *sabe* que el futurismo existe. No lo rechaza ni lo subestima. Y el primer Álvaro de Campos da forma al interés por ese movimiento. Es este personaje de autor quien escribe una entrevista consigo mismo, diez años después (una vez más, inédita), en la que, después del título, se proclama «ingeniero naval y poeta futurista»¹⁹, lo que pone de manifiesto la claridad configurativa de la imagen pública que corresponde a uno de los más célebres colaboradores de *Orpheu*.

Por lo que respecta a los dos artistas que constituyen el efímero Comité Futurista de Lisboa, en 1916-1917, la cuestión se plantea en términos bastante similares. En realidad, ni Santa Rita Pintor es plásticamente un futurista puro ni Almada Negreiros sigue la ortodoxia futurista. Almada tiene, en ese momento, un temperamento artístico muy próximo a Pessoa. Por lo demás, no es casual que entre Álvaro de Campos y Almada haya un significativo cruce de dedicatorias. «La escena del odio» llega a mostrar cierta proximidad al procedimiento heteronímico, pues el nombre del autor aparece en el subtítulo del poema, como si formara parte de él, con un doble epíteto («Poeta Sensacionista y Narciso de Egipto») que lo adscribe al sensacionismo,

■ 16. Fernando Cabral Martins y Richard Zenith (eds.), *Fernando Pessoa, Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, óp. cit., p. 118. ■ 17. *Ibid.*, p. 121. ■ 18. *Ibid.*, p. 123. ■ 19. Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho (eds.), *Fernando Pessoa. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 415.

único caso en que aparece tal referencia fuera de la obra de Pessoa. Y va seguido por esta dedicatoria: «A Álvaro de Campos la dedicación intensa de todos mis avatares». Pessoa le correspondió con la dedicatoria del poema «El paso de las horas», como se observa en el encabezamiento que deja esbozado: «*El paso de las horas / Oda sensacionista / a José de Almada-Negreiros // Almada Negreiros: no se imagina usted cuánto le agradezco que exista // Álvaro de Campos*»²⁰.

ATHENA

En 1917 nace una nueva y curiosa vanguardia neoclásica y neopagana: nos referimos al borrador, todavía sin título, de un «periódico de Caeiro, R. Reis, etc.» dirigido por António Mora, heterónimo filósofo muy activo en aquellos años. Su posición fundamental es resueltamente antimoderna, dado que se rebela contra Kant y contra su voluntad de «centrar en el hombre y en la conciencia individual la realidad del Universo»²¹, pero tiene también una visión contemporánea bien informada, pues trata explícitamente de adoptar «la vanguardia —tal vez inútil— del movimiento neopagano», en ruptura con los movimientos neoclásicos franceses de Jean Moréas, Henri de Régnier y Charles Maurras. Su línea consiste en recuperar el materialismo de la filosofía griega, continuándolo en nuevos moldes. Además, elabora el primer proyecto de una revista en la que se presenta conjuntamente el desdoblamiento heteronímico. Y tiene como eje esencial la figura de Alberto Caeiro, el Maestro, en torno al cual gira todo el sistema heteronímico, e incluso la obra ortónima de Pessoa.

Este proyecto contiene un relato del encuentro en Lisboa de los cuatro colaboradores del «periódico»: António Mora, Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. De este último se dice que después se desvió «hacia actitudes febriles místicas y ebrias de desequilibrio», pero inicialmente los cuatro formaban un grupo de jóvenes que

■ 20. Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio E3, 71^A-53. ■ 21. «Programa del periódico de Caeiro, R. Reis, etc.», en Teresa Rita Lopes (ed.), *Pessoa Por Conhecer—Textos para um Novo Mapa*, II, Lisboa, Estampa, 1990, p. 381 [Trad. cast. en este volumen, pp. 244-248.].

compartían la misma «ansia» de transformación. Como se ve, este relato difiere mucho de la versión definitiva que ofrece Pessoa en su célebre carta de 1935 sobre la génesis de los heterónimos²².

En otro de los borradores del mismo proyecto²³ que daría lugar a *Athena*, de 1917, no se anuncia una gaceta, sino una serie denominada *Athena – Cadernos de Cultura Superior*. Esta vez se incluye a Pessoa como colaborador junto con los autores inventados: la publicación prevista se abre con un *Manifiesto a favor de Alemania* de António Mora, seguido de «El guardador de rebaños» de Alberto Caeiro, una «Introducción al problema nacional» de Pessoa y una traducción de Esqui-lo hecha por Ricardo Reis. En este índice no figura Álvaro de Campos.

Posteriormente, en esta misma línea evolutiva, encontramos en 1923 un escrito que renuncia de este modo al proyecto de 1917:

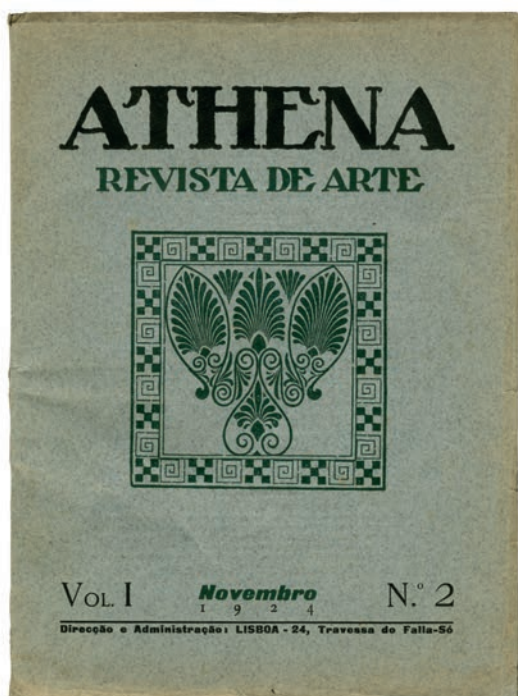
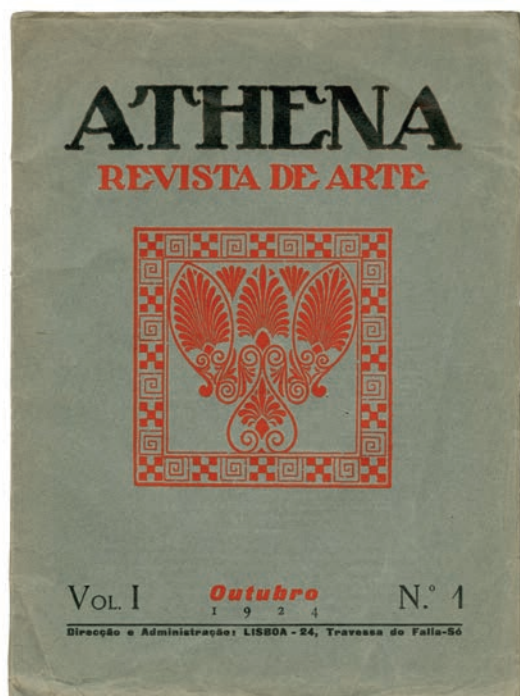
Una revista en la que colabora un solo autor no es una rareza, siempre que ese autor sea varias personas. Algunos de nosotros están constituidos de tal modo que por la tarde son una persona diferente de la que fueron por la mañana, y continuamente se despiden de una personalidad permanentemente ilusoria²⁴.

En este sentido, la revista neoclásica se asocia a la idea más específica de una exposición general de la heteronimia.

Con la publicación de los cinco números de *Athena. Revista de Arte*, en 1924 y 1925, Pessoa presenta de forma sistemática a los poetas heterónimos que componen su obra. Él es el director de la parte literaria. Incluye a Álvaro de Campos, aunque solo como ensayista, y destacan sobre todo las «Odas. Libro Primero», de Ricardo Reis²⁵ y dos amplias antologías de poemas de Alberto Caeiro²⁶.

En muchos de los textos publicados en *Athena* interviene la mano de Pessoa como autor, editor o traductor. Los colaboradores son amigos suyos, como Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Henrique Rosa, Augusto Ferreira Gomes, António Botto y Raul Leal. No obstante, además de mostrar su literatura y la de sus autores allegados, *Athena* representa el apogeo de una antigua voluntad de reformulación clásica. Todo

■ 22. Trad. cast. en este volumen, pp. 38-46. ■ 23. Teresa Rita Lopes (ed.), óp. cit., p. 283. ■ 24. Fernando Cabral Martins y Richard Zenith, *Fernando Pessoa, Teoria da Heteronimia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 223. ■ 25. *Athena*, Lisboa, vol. 1, n° 1, octubre de 1924. ■ 26. *Athena*, Lisboa, vol. 1, n° 4, enero de 1925.



Cubiertas de la revista *Athena*,
Lisboa, nº 1, octubre de 1924;
y nº 2, noviembre de 1924

sucede a partir de un discurso riguroso y racional, como se refleja en el título escogido, según se indica en la nota preliminar: «Los griegos [...] simbolizaron en la diosa Atenea la unión del arte y la ciencia». Por otro lado, se invoca a Apolo como símbolo de la «unión instintiva de la sensibilidad con el entendimiento», lo que permite vislumbrar una solución al conflicto irresoluble que caracteriza la subjetividad de los poetas ortónimo y heterónimos.

En las páginas de la revista se expone una controversia entre Fernando Pessoa y Álvaro de Campos, lo que impulsa a este último a desarrollar su argumentación en los «Apuntes para una estética no-aristotélica»²⁷. Su planteamiento teórico es lo opuesto a la norma de composición clásica, en contra de Pessoa, que afirma, citando a

■ 27. Divididos en dos partes en *Athena*, Lisboa, vol. 1, nº 3, diciembre de 1924; y nº 4, óp. cit [recogidos en Fernando Cabral Martins (ed.), *Fernando Pessoa, Crítica*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 222. [Trad. cast., *Fernando Pessoa. Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*, óp. cit.]

Aristóteles, que «un poema es un animal» porque logra la «armonía entre la particularidad de la emoción y del entendimiento, que son humanos y temporales, y la universalidad de la razón». Esta es la teoría del poeta «fingidor» guiado por la razón, que tiene su *ars poética* final en el poema «Autopsicografía»²⁸ y que organiza la revista en su conjunto. Álvaro de Campos, por el contrario, afirma en los «Apuntes» que el poema se basa en una «unidad espontánea y orgánica, *natural*», una tesis que, aunque no refuta el valor de la organicidad aristotélica del poema-animal, en realidad es otra cosa, porque postula una unidad que «nunca puede ser vista o visible, porque no está presente»²⁹. Es decir, la organicidad según Álvaro de Campos no se manifiesta a través de la forma. Se sitúa en el «interior» del texto, no en el «exterior».

Más allá de esta oposición entre organicidad clásica e inorganicidad vanguardista, la controversia entre el heterónimo y su creador sirve para pensar, desde la perspectiva de la teoría poética, la propia exposición integral de los heterónimos, concepto que Pessoa denomina drama en personajes y que lo incluye a él también, en un gesto de vertiginosa redefinición del espacio literario.

Y, como punto más significativo, queda la síntesis entre un proyecto de arte neoclásico, concebido desde una perspectiva antimoderna y atribuido en 1917 a ese estoico fuera del tiempo llamado António Mora, así como una revista que recoge experimentaciones vanguardistas, dirigida en 1924-1925 por Pessoa con la intención de presentar su obra múltiple de una forma extensa y organizada. Como en una metamorfosis de *Orpheu*, *Athena* quiere abarcar en el vasto campo del arte clásico la explosión y el caos de la autoría y la identidad.

■ 28. *Presença*, Coimbra, nº 36, noviembre de 1932. ■ 29. Fernando Cabral Martins (ed.), *Fernando Pessoa, Crítica*, óp. cit., p. 242.