

Sobre la poesía de Camilo Pessanha

Esther de Lemos

REVISIONES

Revista de crítica cultural

Sobre la poesía de Camilo Pessanha

Resumen: Camilo Pessanha nació en 1867, en Coimbra (Portugal), y murió en Macao (1926). Licenciado en derecho (1891), fue profesor de filosofía del liceo de Macao, a donde llegó en 1894, y también registrador de propiedad y magistrado. Se interesó por la estética y la literatura oriental, y reunió una significativa colección de arte chino. Desde 1885 publicó en periódicos y revistas su poesía, que en parte sería recogida en el volumen *Clepsydra* (Lisboa, 1920).

Palabras clave: Camilo Pessanha, poesía portuguesa, simbolismo, dolor, color, luz.

On Camilo Pessanha's Poetry

Abstract: Camilo Pessanha was born in Coimbra (1867) and died in Macao (1926). He graduated in Law (1891) and travelled to Macao (1894), where he taught philosophy to high school students. He also worked as registrar for property and was appointed judge. His interest for oriental aesthetics and literature led him to collect Chinese art objects. His poetry was published in newspapers and magazines (since 1885) and was subsequently and partially collected in his only book, *Clepsydra* (Lisbon, 1920).

Keywords: Camilo Pessanha, portuguese poetry, symbolism, pain, color, light.

Esther de Lemos

Nació en 1929, en Cadaval (Portugal), y vive cerca de Lisboa. Se licenció en Filología Románica en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, en la que ejercería funciones docentes hasta 1974. Ha traducido al Portugués a autores como Boccaccio, Petrarca, La Fontaine y Pascal. De su obra de ficción, destacan la novela *Companheiros* (1960), por la que recibió el premio Eça de Queiroz, y el libro de cuentos *Terra de Ninguém* (1994). También escribió libros para niños y biografías. De su obra como ensayista, destacan su análisis estilístico *A Clepsidra de Camilo Pessanha* (1956) y *Estudos Portugueses* (2003).

El relativo silencio que ha rodeado la obra de Camilo Pessanha, durante las primeras décadas que han seguido a su muerte, tal vez pueda explicarse por la naturaleza de su propia obra.

Diríase que hay, en efecto, cierta inhibición, una especie de retraimiento, como si la crítica no supiese exactamente de qué lado abordar el puro y denso objeto poético propuesto para su análisis.

La crítica de cariz positivista empeñada en sorprender en la obra la marca de la circunstancia biográfica o en descubrir fuentes, influencias y genealogías de géneros y temas, la crítica, que procura explicar el texto por factores extrínsecos y solo ve en él un documento humano o una expresión de cultura, parece quedarse desarmada ante esa poesía que le confunde y le ofrece un terreno estrecho y hermético de observación, del que consigue extraer muy poco.

Ni amores que se puedan identificar con mujeres existentes, ni paisajes que tengan una réplica real bien localizada, ni lecturas o alusiones culturales claramente documentadas: en suma, una poesía impenetrable, resistente a las interpretaciones biográficas y a las catalogaciones histórico-culturales. Una poesía que se contenta con ser, renunciando a revelar.

Es cierto que las tentativas literarias de su juventud denuncian la marca del decadentismo y del naturalismo, y también ciertas características comunes a realistas y parnasianos; es cierto que la sombra torturada de Antero de Quental trasparece en la inquietud metafísica de algún raro soneto de aquellos años. Pero nada de eso define al verdadero Pessanha, tal y como se afirmaría en su madurez, y se quiso afirmar, exento de modas y manierismos, al excluir del exiguo volumen de *Clepsidra* la producción juvenil más insegura y más condicionada por el clima literario respirado en la Coimbra del último cuarto del siglo XIX.

Es cierto, también, que alguna parte del velo avaramente corrido sobre las experiencias vividas pudo ser

descubierta aquí o allí gracias a un esfuerzo de interpretación. «Alma de mi madre, no vuelvas más...»: es tal vez la espina de la filiación ilegítima del poeta, la alusión al drama de la extraña mujer que le dio el ser. «Yo vi la luz en un país perdido...»: hubo incluso quien, acercando tal vez esta confesión al grito desesperado de António Nobre, «¡Qué desgracia nacer en Portugal!», interpretase la frase al pie de la letra como expresión del sentimiento de fracaso y derrota, común a tantos buenos espíritus portugueses de final del siglo XIX... Y la «Viola China» provee a los hambrientos de datos biográficos de la única prueba documental de un orientalismo que fue insistentemente subrayado en la obra de Pessanha, únicamente porque se sabe que vivió la mitad de la vida en Macao.

Pero es poco, la verdad.

En cuanto al resto, todo se desvanece en música y fluye perdurando fuera del tiempo. Todo se desenfoca como ondulante y trémula imagen en el agua; todo se proyecta en una interioridad de visión onírica, en la que los planos se superponen, los bultos solamente se esbozan, las cosas se transforman en memoria o sensación y pierden el contorno y el nexo con la realidad exterior a la poesía.

António Nobre, que nació en el mismo año, que estudió en la misma Coimbra y leyó a los mismos autores de moda, se narra a sí mismo y a los suyos, evoca la infancia, los viajes, la tierra, el pueblo, la literatura amada, los sueños y las desilusiones de los veinte años –sin duda, con la prodigiosa capacidad mitificadora que es el secreto de su encanto–, pero se lee su *Solo* [Só, 1892] y se tiene la impresión de acabar sabiendo todo sobre el hombre que lo escribió.

Por su parte, Camilo Pessanha se sume por detrás de la cortina sonora de la poesía: una poesía que se parece a las corolas fluctuantes evocadas en sus versos, aparentemente desligadas de la tierra, flotando en la superficie del agua...

Corola misteriosa, generada sabe Dios en qué lodos y abismos, que surge sin raíces ni hojas; flor en sí misma, desnuda y como cortada.

«Sobre un paúl, extática corola...»

Intentar sacar a la luz las raíces subacuáticas, celosamente ocultas, es tarea ingrata que no adelanta nada para su verdadera comprensión.

La poesía de Camilo Pessanha no resiste solo a la crítica biografizante sino también al estrecho historicismo literario.

¿Simbolista? Ciertamente. Lector de Verlaine y de Rubén Darío, quienes le ayudaron a encontrar ciertas cadencias, a modular su propia música. Simbolista, pero simbolista fuera de cualquier programa de escuela. Gran señor de los ritmos, capaz de tratar con soberana destreza los esquemas tradicionales del verso, ablandándolos con el íntimo calor de la inspiración, para después moldearlos en formas que, sin parecer nunca revolucionarias, son nuevas por la perfecta adherencia a las intenciones y a las intuiciones que expresan. Reinventor de la lengua, que es para él la misma que la de los clásicos, solo recorrida y traspasada por una vibración profunda que destruye viejos hábitos, desarticulando los períodos, variando los movimientos, iluminando con súbita intensidad ciertas palabras bellas y expresivas, a las cuales una sabia y discreta valoración restituye el poder inicial. Pocos, en verdad, tuvieron como él el don de colocar en el lugar oportuno la palabra clave, la palabra mágica, cargada de magnetismo poético.

«¡Esvelta, surge!»: así comienza un soneto y recae todo bajo el peso del signo de ese adjetivo que el poeta prefirió usar en su forma infrecuente, restituyéndole una sonoridad sibilante que se asocia a la propia imagen esbelta y ágil de la belleza juvenil.

«Oh ven, de blanco – desde lo íntimo [*imo*] del follaje...», dice en otro soneto. Y este *imo* tan viejo y tan nuevo, tan penetrante y vibrante, es luego el centro, el polo

de atracción, el talismán que concita al espíritu anhelado y transmite a todo el poema una resonancia misteriosa.

«Timones y mástiles, y los alabastros de los balaústres...»: ya los violoncelos son perfiles de góndola; los arcos, mástiles delgados. Repercuten de verso en verso correspondencias íntimas de sonidos; y, de repente, como estrellas, ciertas palabras destacan y permanecen centelleantes, refractadas en la fluidez del caudal sonoro... «Soledades lacustres...» [*«Soidões lacustres...»*]. *Soidões*: surge el arcaísmo en una poesía como la de Pessanha, que no explora nada de lo pintoresco de la época y que solo muy vagamente se deja tentar por la Edad Media prerrafaelista y estilizada de los simbolistas. Pero el arcaísmo surge porque es necesario, evocador con su sonoridad diptongada, profundo y fluido, temeroso y remoto como todo el clima de ese poema «de pesadilla».

¿Pesadilla o sueño maravilloso?

Amor y terror, encantamiento y desánimo, placer estático y sensación atormentadora de ruinas y de fin se entrelazan en los poemas de Pessanha, hasta tal punto que los extremos se diluyen y lo que resulta es una impresión final de belleza sordamente angustiada, capciosa como un abismo.

Y así, en lugar de oponerse dialécticamente, al modo de los románticos, el bien y el mal coexisten en esta poesía como dos caras de una misma realidad: el veneno es aroma, la podredumbre, fosforescencia; el dolor es «un deslumbramiento».

No nos ayuda saber –y poco más sabremos de lo que piensa Pessanha– que el mundo es un espejismo, que solo con los ojos se tiene la ilusión –falaz ilusión– de haber vivido, que todo se diluye y desvanece en un fluir ininterrumpido como el del agua en la clepsidra...

Otros poetas –si no todos los poetas– dijeron más o menos lo mismo. Otros poetas dudaron de la realidad sensible e intentaron fijar la sombra lábil de sus manos incier-

tas... Pero la originalidad y la grandeza de Pessanha están en no haber *dicho*, discursiva y lógicamente, que todo es ilusión y vanidad bajo el Sol.

Lo que él hizo fue ciertamente un acto poético mucho más puro: cantó la dolorosa y fulgurante trayectoria de las imágenes fugaces y así las retuvo, tanto como pudo, en la red mágica del verbo. De manera que al denunciar la fragilidad y la mentira de las apariencias, creó, al mismo tiempo, la única forma humana posible de fijación y permanencia y ganó la única victoria humana posible sobre la nada: creó belleza.

Sin embargo, porque lo hizo dentro de una rigurosa y casi ascética fidelidad a la poesía (sin intervenir con moral, ni política, ni, por lo menos conscientemente, religión, ni, de manera manifiesta, sentimiento; porque lo hizo en la discreta y sabia contención dentro de los límites de la música verbal, de la magia sonora, de la transmutación lírica del *instante* en *canto*), porque lo hizo así, desterrando de su mundo de sueño todo residuo de la realidad biográfica y todo el peso del bagaje cultural; porque lo hizo por medios exclusiva y genuinamente poéticos, la crítica solo consigue penetrar en esta poesía cuando resuelve atacarla con sus propias armas, aceptando su pura esencia lírica y respetando, finalmente, aquella aureola de luminoso misterio que, por más notas y comentarios que haya acumulados al margen del texto, quedará para siempre intacta.

*

Fragmentada y esparcida, la obra de Camilo Pessanha, recogida en parte en el pequeño volumen *Clepsidra*, en parte dispersa por revistas y periódicos casi olvidados, no presenta ningún esfuerzo de estructuración, ninguna intención sensible de unidad. Momentos independientes de poesía, que fijan estados de ánimo, visiones o intuiciones de las cosas, displicentemente lanzados al acaso de las horas. Aquí un sonido de flauta, allí las arcadas de los vio-

loncelos lacerantes, despertando remotas imágenes y remotos terrores; después un fluir sin fin: agua o memoria, duración fuera del tiempo, que arrastra vagas evocaciones femeninas, sin contornos nítidos, pero tan punzantemente vivas en su mentira; asomos de megalomanía decadentista, en un esbozo de epopeya frustrada que ni siquiera ilusiona al héroe soñado; toques de refinada necrofilia naturalista que se complacen con podredumbres insinuadas; de repente, un sollozo contenido de íntima *saudade* sobre cosas pasadas, que adivinamos castas, ingenuas, enternecedoras... Y luego un frío sarcasmo lanzado a la nada ilusionada por la existencia, o una serena y desesperada verificación de la absurda inutilidad del esfuerzo y de lo falaz del placer...

Cosas dispersas y esparcidas. Pero, por detrás de esta diversidad y fragmentación de inspiración, que se explica en parte por la cronología (en muchos casos mal establecida) de la elaboración de algunos poemas, es fácil descubrir un principio común, una raíz profunda que parece alimentar casi toda la obra de Pessanha.

Esa motivación, aunque se identifique con el modo íntimo de ser del poeta y se exprese de forma puramente lírica, libre de cualquier prosaico tono discursivo, es, sin embargo, una intuición de cariz filosófico, tiene el claro sentido de una actitud no solo afectiva sino también intelectual ante el fenómeno de la existencia.

Para Camilo Pessanha –que antes de ser profesor de Filosofía en el liceo de Macao, ya había atravesado su crisis metafísica, de la que queda un soneto al estilo de Antero de Quental sobre la pérdida de las viejas creencias– para Camilo Pessanha, de acuerdo con las corrientes filosóficas en boga (y la sombra de Schopenhauer planeaba sobre aquella generación), el mundo carece de verdadera realidad. Es imagen. Todo cuanto nos es concedido poseer de él nos viene por la vía de la sensación, pero la sensación nos faculta solo un conocimiento incompleto, un contacto

parcial y falaz: por un lado, las cosas; por otro, el yo que intenta apropiarse de ellas; y como fruto insuficiente del fugaz encuentro, solo la imagen sentida siempre como tal, denunciada a cada paso como ilusión y mentira, ‘espejismos de la nada’.

En el fondo de esta poesía, a veces tan aparentemente dormida y en calma, late así la desoladora consciencia de que todo es falso, huidizo, inaprensible. El poeta es como alguien que contempla un paisaje a través de un cristal, sin nunca poder abstraerse de la presencia de esa barrera transparente, antes bien dejándose a veces dominar por ella, hasta el punto de no ver casi el paisaje, sino solo el vidrio.

La consciencia de lo efímero y de lo falaz de las cosas es en Pessanha más profunda y desoladora que en cualquiera de los innumerables poetas dedicados, desde la antigüedad clásica, a lamentar la fuga de los bienes amenazados y caducos. Lo que el poeta lamenta no es, en efecto, solo el final irremediable y fatal de todas las cosas humanas: no es la muerte de la amada, ni la brevedad de la juventud, ni la huida de las horas felices... Es la imposibilidad de fijar algo, sea lo que fuere. «Quédate al menos, sombra de mis manos...», suplica en un momento de lucidez dolorosa. Es el sentimiento de que toda la realidad se desvanece, sin que el hombre pueda retenerla y poseerla.

Ni la memoria basta: al contrario de lo que afirma la sabiduría de las naciones, recordar no es vivir. El recurso a la memoria tiene en la poesía de Pessanha el carácter de una dramática apelación sin esperanza, porque la sensación experimentada no se repite al re-evocarse. Mejor dicho, ni la misma sensación –materia de toda su poesía– es más que un aflorar inconsecuente y epidérmico: las cosas permanecen externas al hombre, intactas en su hermética (y problemática) existencia, nunca penetrada por el yo. Y el deseo del poeta da vueltas alrededor de ellas, invocándolas, solicitándolas, repitiéndolas a veces con amargo resentimiento.

Y, al seguir esta línea de inspiración, se nos ocurre irresistiblemente el paralelo con la palpitante aventura espiritual que precede a la experiencia mística. Hay, en efecto, en Pessanha, como en los místicos, un ansia de participación, de fusión con una realidad que le excede. Si en el plano biográfico esa inquietud de místico sin Dios tal vez ayude a explicar su fin como opiómano, en el plano literario la misma disposición de espíritu se traduce por la alternancia de dos ambientes: o de rechazo ofendido a toda acción y a toda emoción, denuncia formal de la mentira de vivir; o de abandono en el seno de las cosas, entrega deliciosa a la sensación del momento, 'aniquilación del yo' diluido en música, en visión, en perfume.

Sin embargo, son raros los momentos de olvido total. El cristal que separa al hombre del paisaje se le impone con su frialdad hostil; la mano no puede tocar, el corazón no puede poseer la *hora* que fluye huidiza, hecha de mil impresiones, reminiscencias y apelaciones indistintas.

Un místico sediento de realidad, como todos los místicos; solo que los otros la buscan en la fusión con Dios y Pessanha intenta, aunque sin esperanza, encontrarla a través de la sensación, único medio para apropiarse del mundo.

En este contexto, asume una importancia extraordinaria un poema que no figura en *Clepsidra* y que solo tardíamente vio la luz, pero que es, creo, indispensable para quien intente penetrar en el mundo poético de Camilo Pessanha. Me refiero al poema «Branco e Vermelho» [«Blanco y Rojo»], por primera vez publicado en la revista *Ideia Nova*, de Macao.

«Blanco y Rojo» expone, con profundidad cruel y deleitosa, el problema del dolor, que solo indirecta o fugazmente aflora en el resto de la poesía conocida de Pessanha.

*El dolor, fuerte e imprevisto,
Hiriéndome, imprevisto,
De blanco e imprevisto
Fue un deslumbramiento.*

Así, exabrupto, el poeta nos comunica la revelación fulgurante que ha sido para él el dolor. ¿Qué dolor? Dolor físico, ciertamente. No importa ahora si ese dolor físico es o no imagen, figura de todo el dolor posible, incluyendo el dolor moral; lo que importa es que Pessanha lo describe, con su impresiva manera y su raro poder de sugestión verbal, en términos inequívocos de realismo físico: «El dolor... blanco», «hiriéndome, imprevisto», «hizo que me huiera la vista»...

Y a ese dolor que lo deslumbra, el poeta eleva un extraño himno con el ritmo pertinaz y las repeticiones insistentes de una fórmula encantadora. Un himno de amor, de éxtasis casi aterrorizado, como de alguien que, arrastrado por un poder oculto, se sumerge en las profundidades prohibidas de un abismo atrayente y terrible. Este himno al dolor no se parece en nada a las alabanzas razonadas e inteligibles que otros autores –sobre todo autores cristianos– le han dedicado en nombre de principios morales y religiosos: no es el dolor que rescata, el dolor que purifica, el dolor que aproxima a Dios; no es el dolor bendito del creyente que lo ofrece, uniéndose así a la obra de la Redención comenzada en Cristo. Ningún sentido moral se deja entrever en esas frases impregnadas de voluptuosa agonía.

Entonces, ¿por qué este cántico al dolor? Porque él representa el apogeo de la sensación, la sensación elevada hasta un paroxismo tal que finalmente conduce a la soñada despersonalización, al aniquilamiento deseado...: «Todo mi ser suspenso / No siento ya, no pienso...». Y ese perderse para encontrarse es la gran conquista del místico frustrado, el momento nupcial de abandono y espasmo, que se traduce en un gemido de placer: «¡Qué delicia sin fin!»

Pero es una fatalidad para el poeta no gozar por mucho tiempo de esa renuncia al yo. Si así no fuese, el propio poema acabaría ahí, sofocado en silencio de amor. Y Pessanha no conoce del amor sino la deliciosa tortura del instante, al momento superada, vencida por la conscien-

cia que emerge y recomienza su obra de lúcida transformación. El propio dolor, sensación total y fulgurante, se transforma así en imagen y, al ser visualizado, deja de ser aniquilamiento delicioso para dar lugar al trabajo implacable de la inteligencia.

De todos los sentidos es la vista el más intelectual, el que ofrece, por tanto, sensaciones menos puras, pues las cosas vistas se asocian a cosas anteriormente sabidas y desencadenan el juego artificioso de la memoria y del raciocinio («la vista sondea, reconstruye, compara», dice el poeta en otro lugar). Y así, el dolor, que en su auge consiguió el milagro de anular el trabajo cerebral, cegando momentáneamente al poeta («hizo que me huyera la vista, / me hizo escapar la vista»), hasta el punto de obliterar en él la visión acostumbrada de las cosas en su desoladora cualidad de imágenes («como un desierto inmenso... / alrededor de mí»); el dolor comienza a tener cuerpo, a resolverse en imágenes, a ocasionar recuerdos y reflexiones amargas; ya no es el éxtasis maravilloso en el que se hunde y se pierde el *yo*: ahora es la figura obsesiva y cruel del sufrimiento común, del sufrimiento que oprime y deshila-cha lentamente a los seres sin aniquilarlos del todo:

*En inundación de luz
Bañando cielos con tanta luz,
En éxtasis de luz,
Veo pasar, desfila
(Sus cuerpos desvestidos
Distantes, reducidos,
Humillados, reducidos,
En lo hondo de la pupila)*

*En la arena inmensa y plana,
Lejana, la caravana
Sin fin, la caravana
En línea al horizonte,
Del enorme dolor humano
.....*

Y esa forma de dolor, extendida así a todos los hombres, arrastrada así y gemida en caravana de miserias, no puede ser, desde la perspectiva materialista de Pessanha, sino el espantoso, el gigantesco absurdo: «¡Inútil dolor humano!». Sádicamente, el poeta se complace en la imagen evocada, surgida «en lo hondo de la pupila», y los menores de esa agonía visionada (¿qué espectáculos de crueldad oriental estarían por detrás de la evocación?) se suceden lacerantes de verdad y horror, hasta que las víctimas del «insigne dolor», caravana de «esclavos», «flacos, mequinos, viles» sucumben del todo.

Sorprendentemente, sin embargo, esa derrota final es anunciada como victoria:

*Hasta que se desmayen,
Vencido, por fin, el dolor...*

Además del sufrimiento, y triunfando a costa de él, está la muerte. La muerte libertadora, el reposo, el no-ser, «donde duermen las almas».

Y así, en la nostálgica evocación lírica de los jardines amenos de la muerte, oasis aliviador después del tormento de la vida, el poema regresa naturalmente al punto inicial; al alcanzar su punto más alto es cuando el dolor realizará con la muerte la anulación del *yo*: desvanecimiento, desmayo de placer...

*El dolor, desierto inmenso,
.....
Fue un deslumbramiento.
Todo mi ser suspenso,
No siento ya, no pienso,
Floto en la luz, suspenso
En dulce desvaimiento.*

Todo se concentra nuevamente en el *yo*, se borra el cuadro punzante del sufrimiento humano, la sensación intensa y arrebatadora es solo lo que cuenta, y el dolor,

«¡Inútil dolor humano!», se transfigura, es el principio de la fusión anhelada, puerta para una felicidad oculta que solo en la muerte se realiza: en la muerte, abolición de toda apariencia, encuentro con una realidad profunda, único alivio verdadero para el mal de existir.

Oh Muerte, ven deprisa,
.....
Ven, sécame el sudor,
.....

Antes de que el éxtasis deslumbrante del dolor dé lugar a un sufrimiento mezquinamente lúcido y arrastrado, antes de que el transporte fugaz de la sensación llevada al cúmulo se transforme en «estertor», el poeta llama a la

muerte puesto que solo ella puede dar realidad al sueño de un placer sin sombras («todo rojo en flor...»), de una plenitud imposible de conseguir en la medida en que subsiste en el hombre la capacidad de ver, el suplicio de Tántalo, condenado a beber de una copa de la que la realidad se desvanece antes de poder acercarla a los labios.

«Blanco y Rojo» es, en la obra de Pessanha, el documento más perturbador de algo así como una experiencia mística siempre frustrada y el resumen de ese drama interior que alimenta toda su poesía: el drama de una búsqueda incansable de la realidad a través de la sensación que solo ofrece apariencias falaces, imágenes que se escurren «como el agua cristalina / por una fuente, para nunca más».

Nota de la traductora

Traducir siempre es complicado, incluso si las lenguas son hermanas y mantienen tantas semejanzas, como en el caso del portugués y el español. Esta estrecha relación de parentesco parece una ventaja, como de hecho lo es, pero por otro lado es cierto también que dicha similitud no deja de plantear problemas que el traductor debe ser capaz de resolver. De lo contrario, pueden llevarle a ofrecer un texto confuso y trastocado con respecto al sentido del original.

Si la poesía es el arte de las palabras, la expresión de lo bello por medio de las palabras, el traductor de poesía debe convertirse en poeta también y «fingir» para captar así la esencia de esa poesía, esto es, no solo «qué es lo que se dice» sino también «cómo se dice». Así, he tratado de ser fiel al sentido del poema de Pessanha pero además he buscado seguir el ritmo y la sonoridad presentes en sus versos. Igualmente, he respetado en la medida de lo posible la métrica empleada por el poeta (infrecuente en portugués), aunque algunos de los versos resultantes hayan sobrepasado las siete sílabas. Quisiera también hacer dos aclaraciones. La primera, con respecto a la expresión «a flux», para la que no he logrado encontrar un sinónimo en español. Su significado en portugués es 'en gran cantidad', pero, gracias al esclarecimiento de la propia Esther de Lemos sobre este vocablo, opté por traducir el verso como «cielos bañando en olas de luz» con el fin de no perder sonoridad y ganar en rigor. La segunda, referida a la voz «esvaimento» ('agotamiento', 'desmayo', 'pérdida de fuerzas'), para la que he escogido «desvaimiento», palabra no recogida por el DRAE pero sí frecuente en poesía.

Asimismo, he intentado respetar el estilo del texto crítico de Esther de Lemos que, acorde con el tema que trata, resulta bastante lírico. Acerca de los versos de la poesía de Pessanha referidos por la autora, debo llamar la atención sobre tres arcaísmos, para los que se han consultado los diccionarios de Moraes, de Houaiss y también el *Vocabulario* de Bluteau. El primero de ellos, «imo» (adj., del latín *imu-*, lo más bajo) significa 'el que está en lo más profundo'; como sustantivo, es sinónimo de «íntimo», «ínfimo», y puede tener el significado metafórico de 'muy íntimo', 'muy profundo', 'interno', 'recóndito'; fue utilizado por Filinto Elísio (segunda década del siglo XIX). El vocablo «esvelta»

significa lo mismo que «esbelta» y está registrado por Bluteau (1713); es poco empleado, pero aparece en los novelistas Camilo Castelo Branco y Eça de Queiroz (segunda mitad del siglo XIX). También «soidão», correspondiente a «solidão» ('soledad'), es un arcaísmo o más bien un cultismo del XIX, usado por poetas como Filinto Elísio, Tomás Ribeiro y Soares de Passos.

Aunque el traductor no logre rescatar siempre todas las potencialidades del texto al que se enfrenta, habitualmente su tarea es necesaria para emprender por primera vez la lectura de la poesía extranjera; atañerá después al lector adentrarse en la poesía original y escuchar la voz verdadera del poeta. Como apuntaba Fernando Pessoa, «el que quiera leer a un poeta lírico no puede aceptar traducción alguna, por fiel que sea, incluso, al alma del poeta. Tendrá que aprender la lengua en que fue escrita la poesía. La traducción de un poeta lírico solo sirve para dar una idea de lo que el poeta escribió y sobre qué escribió, pero el lector siempre debe prevenirse con esta certidumbre: la traducción, por buena que sea, será al mismo tiempo incompleta y falsa.»

Agradezco a Manuel Vieira da Cruz el haberme ofrecido traducir estos textos; y a él mismo, a Íñigo Rezola y a Rosa Fernández Urtasun por haberme ayudado a reflexionar sobre las palabras exactas para cada uno de ellos.

[A.M.-E.]

Adriana Martins-Frias

Hija de padres portugueses, nació en Pamplona en 1989. Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra (2011). Investiga sobre las relaciones entre la poesía portuguesa y la poesía española contemporáneas.

Correo electrónico: amartins@alumni.unav.es