



# Teatro completo

De Fernando Pessoa

José Antonio Llardent, tras su admirable rastreo por las vidas y las obras de Fernando Pessoa (1888-1935), llegó a escribir un interesante estudio, que tituló *Sobre heteronimia*, publicado póstumamente en la reedición del recordado número de revista de Gonzalo Armero, *Poesía*, dedicado al poeta portugués. Allí, Llardent nos desveló al poeta dramático que, en pureza, quiso ser, y fue, Pessoa.

Es oportuna la reflexión al considerar la edición de *Teatro completo*, de Pessoa, realizada por la meritoria editorial Hiru en el 96, que incluye, junto a la única obra que se considera acabada del escritor, *El marinero*, el efervescente material en elaboración correspondiente a su *Fausto*, además de las escrituras de cuatro piezas cortas: *Diálogo en el jardín de palacio*, *Salomé*, *La muerte del príncipe* y *Sakiamuni*.

Llardent, tras anotar que el sistema heteronímico no fue considerado por Pessoa como nuevo, sino, y en palabras del poeta, como «una nueva manera de utilizar procedimientos ya antiguos», hace hincapié en la mirada del creador hacia la división aristotélica de la poesía en lírica, elegíaca, épica y dramática. Para Pessoa, se subrayaba, el proceso de despersonalización en el poeta culminaba en el poeta dramático.

El propio Pessoa, tras analizar el itinerario poético por los tres primeros grados, al afrontar el cuarto, el dramático, sostiene que el poeta cuando penetra en él, «entra en plena despersonalización. No sólo siente», matiza Pessoa, «sino que vive los estados del alma que no tiene directamente. En gran número de casos caerá en la poesía dramática propiamente dicha, como hizo Shakespeare, poeta sustancialmente lírico elevado a dramático por el asombroso grado de despersonalización que alcanzó».

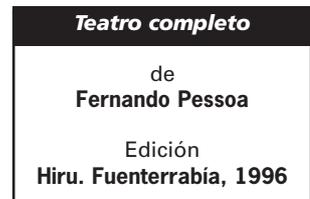
Continuando en la misma dirección, Pessoa observa un quinto estadio, donde ubi-

cará las escrituras de sus heterónimos, como personajes de ficción: ahí estarán Alberto Caeiro, Ricardo Reis o el más apasionado Álvaro de Campos. Desde la atalaya del cuarto grado, escribe: «Pero supongamos que el poeta, eludiendo siempre la poesía dramática, la externamente tal, avanza aún un paso más en la escala de la despersonalización. Ciertos estados del alma, pensados y no sentidos, sentidos imaginativamente y por ello vividos, tenderán a definir para él una persona ficticia que los sintiera sinceramente».

Ya tenemos a Pessoa dramaturgo configurando una espectacular obra dramática en la que los personajes son sus heterónimos y él, Fernando Pessoa —Pessoa, como se sabe, es igual a persona, que viene del prósopon griego, que es igual a máscara—. Una cuestión que Pessoa se encarga de explicitar en todos sus términos. Primero, llegando a afirmar su irreductible condición de dramaturgo: «El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; continuamente tengo, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo». Y, consecuentemente, Pessoa se considera autor de dramas, o, mejor, autor de un gran drama casi viviente. Sus creaciones las ve formando, «cada una, una especie de drama, y todas juntas forman otro drama. Es un drama en gente, en vez de en actos». Esos heterónimos, esa gente, tiene una vida propia, como los personajes de Pirandello, o el más cercano Augusto Pérez unamuniano.

Pessoa llega, al fin, en su autorretrato a, desentrañándose, desentrañar la condición del dramaturgo, la esencia de la autoría teatral: «Como dramaturgo», dirá, «trasmuto automáticamente lo que siento hacia una expresión ajena a lo que he sentido, construyendo en la emoción una persona inexistente que la sintiera verdaderamente, y por tanto sintiera, en derivación, otras

Por Ignacio Amestoy





emociones que yo, puramente yo, me había olvidado de sentir». El autor y sus personajes, el autor y sus heterónimos.

Desde esta perspectiva vamos a mirar el *Teatro completo* de Pessoa, editado por Hiru. Su prologuista y traductor, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, al introducirnos en la obra dramática del poeta, sin proponérselo, nos conecta con su universo esencial —«una preocupación personal»—, que hemos entrevisto, y con su universo creativo, que veremos: «El teatro de Pessoa», afirma, «mantiene una capacidad mística y su poder de convicción como artefacto estético porque es fiel a una preocupación personal, anterior, de índole existencial, que encontramos en toda la obra de Pessoa (la desconfianza sobre la identidad del ser), a una indagación colectiva (los tortuosos itinerarios del simbolismo en el teatro) y a una tradición cultural propia, la de la península ibérica, que ancla sus raíces en el misticismo oriental transmitido a través de la cultura árabe».

Pessoa, al escribir las obras, o los bocetos de las obras, que se encierran en el volumen que se comenta, no sólo piensa en dar vida a sus heterónimos, envueltos en su «preocupación personal» por expresar su «desconfianza sobre la identidad del ser», sino que, como creador de unas obras dramáticas puras, y, sobre todo, contemporáneas, indaga y experimenta con los colores que «el simbolismo» ha puesto en la paleta del teatro. Lo del misticismo oriental que afirma Rodríguez es muy cierto, pero se podría dudar de que la influencia viniera a través de la «tradición cultural propia, la de la península ibérica» y la cultura árabe, ya que la incidencia más pudiera venir, como efectivamente viene, de las portuguesas Indias Orientales, y concretamente de la India, lo que no deja de apuntar el prologuista.

Por lo que respecta al «simbolismo», Maeterlinck será la obsesión de Pessoa. Con relación a *El marinero* (*O marinheiro*), que, para el emblemático autor dramático luso Luiz Francisco Rebello, es la «única composición teatral que el mejor poeta portugués de este siglo dejó completa», Pessoa escribió que, en comparación con ella, «la mejor nebulosidad o sutileza de Maeterlinck es grosera y carnal». Rotunda afirmación que si la completamos con lo que sobre el autor de *La intrusa*, afirma Álvaro de Campos, su «histé-

rico» heterónimo, nos da una perfecta idea del amor-odio de Pessoa hacia Maeterlinck. En su apocalíptico *Ultimátum*, Álvaro de Campos, cuando clama «¡Orden de desahucio a los mandarines de Europa!», tras mandar ¡fuera! a Kipling, Shaw, Wells, Chesterton, D'Annunzio y hasta a Yeats, grita: «Y [fuera] tú, Maeterlinck, fogón del Misterio apagado!» Sea como fuere, y pese a que el lisboeta, como buen dramaturgo que es, no se hace responsable de muchas de las afirmaciones de sus heterónimos (o personajes), se observa en Pessoa la obsesión por la autoría de Maeterlinck, una autoría que conmovió el teatro occidental y todavía nos conmueve.

Las seis obras, o bocetos de obras, que se incluyen en *Teatro completo* nos dan la idea de la extraordinaria dimensión dramática de Pessoa. Fechada los días 11 y 12 de octubre de 1913 está *El marinero*, obra en la que tres doncellas velan a una cuarta que se encuentra, sobre un estrado, en un ataúd. Pero hay un quinto personaje, del que se da cuenta, de manera sutil, en la primera acotación y, luego, en el parlamento de una de las doncellas.

En la acotación, cuando se describe el ámbito escénico y la posición y actitud de los personajes, Pessoa quiere decir, y dice: «A la derecha, casi frente a quien imagina el cuarto, hay una ventana...» No es el espectador ése que «imagina el cuadro». ¿Quién es? ¿Y dónde está en realidad?

En uno de los parlamentos finales de la Doncella Segunda —que reproducimos íntegro—, el difuso personaje dice lo siguiente: «Nada. No he oído nada... Quise fingir que oía para que vosotras creyerais que oíais y yo pudiese creer que había algo que oír... Oh, qué horror, qué horror íntimo nos desata la voz del alma, y las sensaciones de los pensamientos, y nos hace hablar y sentir y pensar que todo en nosotros pide silencio y el día, y la inconsciencia de la vida...», para concluir, y aquí es donde vuelve a aparecer ¿quién imagina el cuadro?, «¿Quién es la quinta persona en este cuarto que alarga el brazo y nos interrumpe siempre que vamos a sentir?».

Cinco personas, cinco «pessoas», ¿cinco hermanas?, que basculan en sus palabras y en sus vivencias entre el pasado, el presente y el sueño. Precisamente el sueño de una de las hermanas que esperan estáticas va a vertebrar el drama. «Soñaba en un marinero que se hubiera perdido en una isla remota...», comienza su relato la Doncella Segunda.



Es el caso que este marinero soñado sufre al recordar a su patria, y por ello empieza a pensar en una patria distinta, construyéndola: sus calles, sus casas, sus amaneceres, sus costas, su infancia, su mocedad, sus amigos... «Pronto tuvo otra vida anterior...» Una vida muy distinta de la que había vivido realmente. Pero llegó un día el marinero se cansó de soñar y soñar, y quiso recordar su verdadera patria. No se acordaba de nada, para él ya no existía aquella patria, su vida auténtica era la que había soñado, no pudo haber existido ninguna otra...Y pasó un barco por la isla y el marinero ya no estaba. ¿Se había ido a su patria imaginada?

Las tres hermanas estáticas seguirán reflexionando sobre su existencia. Al cabo, se preguntará la soñadora: «¿Por qué no va a ser el marinero lo único real en todo esto, y nosotras y todo lo que hay aquí apenas un sueño suyo?» La hermana Tercera le dirá, más adelante: «No nos tenías que haber contado esa historia. Ahora me extraño de estar viva con más horror. Lo contabas y yo me distraía tanto que oía el sentido de tus palabras y su sonido separadamente. Y me parecía que tú y tu voz, y el sentido de lo que decíais [«tú y tu voz», subraya el que escribe], eran tres entes distintos, como tres criaturas que hablan y andan».

Tres criaturas que sueñan, que hablan y... andan. Significativo ese andar en un Pessoa al que le cuesta que sus personajes, que sus heterónimos teatrales, que sus «pessoas», anden, salgan de su estatismo. Pessoa llamará precisamente estático a su teatro, definiéndolo así: «Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo dramático no constituye acción —esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque se trasladan ni hablan de trasladarse, sino que ni siquiera tienen capacidad para producir una acción; donde ni hay conflicto ni enredo perfecto. Se dirá que esto no es teatro. Creo que lo es porque creo que el teatro tiende a teatro meramente lírico y que el enredo del teatro no es la acción ni la progresión y consecuencia de la acción— sino, más ampliamente, la revelación de las almas a través de los diálogos y la creación de situaciones [...]. Puede haber revelación de almas sin acción, y puede haber creación de situaciones de inercia, momentos de alma sin ventanas o puertas hacia la realidad».

Desde esta perspectiva, Pessoa proyectará su *Fausto*, que concebirá como «poema dramático». En sus «notas para un poema dramático sobre Fausto», observamos el meticuloso trazado de los cinco actos previstos: se sucederán cuatro conflictos: de la inteligencia consigo misma, de la inteligencia con otras inteligencias, de la inteligencia con la emoción y de la inteligencia con la acción —la acción, clave del *Fausto* de Goethe—, para, a la postre, ver la derrota de la inteligencia.

Cinco actos que no serán desarrollados plenamente en los cuatro temas poéticos que llegó a escribir. El primero, *El misterio del mundo*, en el que Fausto es como una prolongación del marinero del sueño, pero con una mayor impotencia que aquel, cuando dice: —No recuerdo ninguna vida mía / Y el esfuerzo obligado, deseado / Para acordarme, no lo puedo tener». Y los temas siguientes serán: *El horror de conocer*, *La insolvencia del placer y del amor* y *El temor de la muerte*. Dos diálogos cierran el esbozo. En uno, Fausto pugna con el Viejo, al que matará, por la pócima milagrosa. En el otro, Fausto está ya con su amada. ¡María le ama! ¿María, para Pessoa, es Margarita o es Helena? Sea la que sea, Fausto es incapaz de amar: «Quiero hablar de ternura y no sé hacerlo».

El diálogo en el jardín del palacio se establece entre A y B. Es la pasión, el amor, entre dos hermanos de diferente sexo, la reflexión de un hombre y una mujer. La mujer (A), comienza diciendo: «Nuestro padre y nuestra madre fueron los mismos. Así que nosotros somos una misma cosa: ¿somos uno sólo aunque parezcamos dos?» El hombre (B), luego, le propondrá a su hermana: «Juguemos a que somos uno sólo. [...] así, amor... No muevas ni el cuerpo ni el alma...». Otra vez, el estatismo. Y la unión será imposible. El hombre llegará a una conclusión: «En el fondo no somos nada, sólo Dos. En el fondo somos una epopeya eterna, el Hombre y la Mujer...»

En el boceto de Salomé, la hija del Tetrarca y sus damas imaginan. Salomé imagina sueños: «Quiero que el profeta que imaginé cree un dios y una nueva forma de dioses, y otras cosas, y otros sentimientos, y otra cosa que no sea la vida. Quiero sueños tales que nadie los pueda realizar». Al cabo, unos soldados le traerán la cabeza del Bautista. Salomé, exclama:



mará: «No se puede soñar sin que lo sepa Dios. Mi mentira era verdad. Era cierto que en los desiertos había un santo que clamaba por un nuevo dios, un dios triste como las rocas y tan solo como las grandes llanuras. [...] Las cosas en que pensáis es que hacen gestos en el aire». ¡Gestos en el aire! ¿Teatro?

Sakiamuni —«nombre de linaje de Buda», anota el introductor— tiene aquellas influencias orientales, que logró esencializar Rabindranath Tagore. Ese pensamiento hindú, asentado en el Mahabharata y el Ramayana sánscritos, depurado en la mística budista. ¡Portugal se contagió de sus colonias, mientras España contagiaba a sus colonias...! Sakiamuni es capaz de matarse, para que el mundo viva: «Encarnaré en mí todo el mal del mundo, el mal pasado, el mal presente y el futuro. Y como el mal es el nombre positivo de la Negación, una vez convertido en Mal Absoluto, me habré vuelto Nada Absoluta, [...] ya extinguido por completo, muerto del todo». En sus cantos finales, el coro dirá: «¡Éste es el mundo! ¡Éste es el Mundo! ¡Nunca hubo tiempo ni espacio! ¡Nunca hubo alegría ni dolor!».

*La muerte del Príncipe* es tal vez la pieza que nos delimita mejor al dramaturgo Pessoa y la modernidad —entiéndase, vanguardia— de su teatro. ¡Qué cerca tendremos a Ghelderode! Es el diálogo de un Príncipe que agoniza con su amado, y la vida que empieza

a experimentar, tras su óbito, al otro lado de la muerte, al «otro lado de la ilusión». En la agonía, el repaso de su triste reinado, de las princesas que no amó, de sus sueños siempre más allá de su futuro... En el momento cumbre le pide a su amado: «Trátame de Señora... Soy una princesa de quien se olvidaron al buscar reina... ¡Ah, qué horror, qué horror!» La lucha con su propio sexo, antes de comenzar la escena de la muerte. El propio Príncipe lo anuncia, con una sutil metateatralidad, que nos puede recordar el «teatro imposible» de Federico: «Ve, veo... Veo a través de las cosas... Las cosas escondían... Las cosas sólo eran un velo... Se levanta el telón, se levanta el telón del teatro...» Y, al «otro lado de la ilusión», ¡qué sosiego! El autor del desasosiego hace llegar al castillo en llamas del Príncipe revivido en su muerte a los victoriosos ejércitos que ha soñado mandar, y que nunca mandó... Anochece para el amigo. Y amanece para el Príncipe, que le pregunta al amante al acabar la obra: «¿Por qué parte de mi alma suena tu voz?».

Concluimos el recorrido por el *Teatro completo* de Pessoa. Tras el periplo, pensamos en la cercanía entre poesía y teatro. Las palabras de Pessoa, aquellas que hemos considerado al principio de la andadura, nos llevan a reflexionar, una vez más, sobre lo que, de verdad, pueda ser el arte dramático. Sin duda, no está lejos de Pessoa. ■

## Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma  
de la Asociación  
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>