

La influencia de la poesía portuguesa en la obra de Ángel Campos Pámpano: ejemplos y significación¹

The influence of portuguese poetry on Ángel Campos Pámpano's work: examples and meaning

Ramón Pérez Parejo

Universidad de Extremadura

rpp@unex.es

Recibido el 6 de julio de 2011

Aprobado el 3 de febrero de 2012

Resumen: Este artículo intenta descubrir algunas de las claves estilísticas de la obra poética de Ángel Campos Pámpano. Tras unas notas biográficas y bibliográficas, tratamos de ubicar su poética dentro de las tendencias líricas contemporáneas. Así, puede afirmarse que la poesía de Ángel Campos comparte rasgos con la poética del silencio propia del último tercio del siglo XX en España, pero su tono, su lenguaje y sus influencias lo aproximan, sin duda, a los grandes nombres de la poesía portuguesa del siglo XX, de los cuales era un gran conocedor. El estudio presenta la intertextualidad de Campos con autores portugueses (Pessoa, Al Berto, Ruy Belo, Eugenio de Andrade, Carlos de Oliveira, Ramos Rosa, Sophia de Melo) como una de las claves de composición, a lo que el autor añade una personalísima e íntima voz lírica, un lenguaje muy preciso y un estilo cada vez más depurado.

Palabras clave: Ángel Campos Pámpano, poesía portuguesa, intertextualidad, poesía del silencio, Extremadura.

Abstract: This article attempts to discover some of the stylistic keys in the poetry of Angel Campos. After some biographical and bibliographical notes, we try to locate his work in contemporary poetic trends. In this sense, it can be argued that Campos' poetry shares features with the poetry of silence of the last third of XX century in Spain, but his tone, his language and his influences undoubtedly approach him to the biggest names in XX century Portuguese poetry, which the poet knew very well. This study presents Campos' intertextuality with Portuguese authors (Pessoa,

¹ Un avance de ocho páginas de este artículo fue publicado en la revista *Ínsula*, nº 174, del mes de junio de 2011. En el presente artículo ampliamos considerablemente la información de aquel trabajo. Ambos constituyen el fruto de las investigaciones realizadas por el autor en el transcurso de una estancia de investigación en la Universidad de Évora durante el año 2010.

Al Berto, Ruy Belo, Eugenio de Andrade, Carlos de Oliveira, Ramos Rosa, Sophia de Melo) as one of his composition keys, to which the author adds a very personal, intimate, lyric voice, a very precise language and a more and more refined style.

Key words: Angel Campos Pámpano, Portuguese poetry, intertextuality, poetry of silence, Extremadura.

1.- Una vida en la frontera

El 25 de noviembre de 2008 moría en Badajoz a causa de una repentina enfermedad el poeta, editor y traductor Ángel Campos Pámpano. Ese día las letras españolas perdieron a un poeta único dentro del panorama nacional, y las letras extremeñas, además, una referencia capital de la literatura y la cultura en la región. No es hablar por hablar: el papel de Ángel Campos como impulsor, creador o dinamizador de empresas culturales en Extremadura en los últimos veinticinco años es tan importante como incuestionable. En los continuos homenajes que se han venido realizando en los últimos meses en torno a su figura se ha insistido en la sinceridad de su compromiso social y político, en la magnitud de su obra y en la variedad y riqueza de los proyectos culturales que emprendió, con los que sin duda agitó la vida cultural de la Comunidad. En el último año no ha habido en Extremadura congreso, encuentro, coloquio o jornada literaria que no se haya convertido finalmente en un sentido recuerdo del escritor.

Su trayectoria como poeta aparece jalonada por una decena de libros que presentan la evolución de una voz cada vez más exigente en el estilo y más profunda e íntima en el tono: *Materia del olvido* (1986); *La ciudad blanca* (1988); *Caligrafías* (1989), con el pintor Javier Fernández de Molina; *Siquiera este refugio* (1993); *Como el color azul de las vocales* (1993); *De Ángela* (1994); *La voz en espiral* (1998); *El cielo casi* (1999); *El cielo sobre Berlín* (1999), con el pintor Luis Costillo; *Jola* (2003), edición bilingüe con fotografías de Antonio Covarsí; *La semilla en la nieve* (2004), *Por aprender del aire* (2005) con dibujos de Javier Fernández Molina y *No podré con su ausencia* (2006), una antología de once poemas con pinturas de Hilario Bravo. En 2008, unos meses antes de su muerte, como una especie de funesto augurio, salía publicada en la editorial Calambur una edición de su poesía completa con el título *La vida de otro modo (1983-2008)*, prologada por el profesor de la Universidad de Extremadura Miguel Ángel Lama. Como se deduce de la nota final de este libro, el poeta participó activamente en la configuración definitiva del mismo realizando leves modificaciones en los textos (más de una referida a homenajes y citas a amigos y escritores), cambios en la estructura, inclusión de inéditos y un reordenamiento general de sus libros siguiendo criterios cronológicos, biográficos y temáticos, como ocurre con *El cielo casi*, que recoge el ciclo “familiar” o “libro de familia” conformado por *Como el color azul de las vocales* y *De Ángela*. Comoquiera, lo relevante es que el autor consideró definitiva esta edición de sus obras completas, de donde tomaremos, por tanto, las referencias textuales. Según M. Á. Lama (2008: 12), la obra en su conjunto puede ser clasificada en tres grupos definidos: el primero conforma la base textual de su estética (*La ciudad blanca*, *Siquiera este refugio*, *La voz en espiral* y *La semilla en la nieve*); el segundo grupo lo forman los libros realizados junto a artistas

plásticos (*Cal i grafías, El cielo sobre Berlín, Por aprender del aire y Jola*); y, por último, los poemarios de familia a los que hemos aludido, *De Ángela* y *Como el color azul de las vocales*, agrupados en *El cielo casi*.

La trayectoria literaria de Ángel Campos Pámpano no puede –ni debe– interpretarse sin considerar un factor clave que afecta no sólo a su obra sino también a su biografía: la relación con Portugal. Nació y se crió en San Vicente de Alcántara (1957), localidad muy próxima a la frontera portuguesa, lo cual marca ya una sensibilidad fronteriza o *rayana*, de la *raya*, como se dice en Extremadura y el Alentejo portugués. Como afirma Eduardo ALVARADO (2006: 410), Ángel Campos *es un escritor que es y se siente raiano, cuya actividad literaria individual y colectiva está profundamente ligada al ámbito fronterizo y a la relación y construcción cultural ibérica*. El escritor extremeño cursó durante su etapa universitaria en la Universidad de Salamanca las asignaturas de Lengua y Literatura portuguesas, lo que le brinda la oportunidad de leer a los autores que después tanto iban a influirle. Viajaba con frecuencia a Portugal y en sus últimos seis años de vida profesional, además, trabajó como profesor de Lengua y Literatura Española en el Instituto Giner de los Ríos de Lisboa. Impulsó las relaciones culturales y literarias entre España y Portugal con múltiples iniciativas. Como afirma Antonio SÁEZ en atinada metáfora, *durante décadas, él fue una de las correas de transmisión más importantes entre las culturas de los dos países* (2009: 17). Tradujo al español obras de los poetas claves de la literatura portuguesa del siglo XX, como Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira, António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Ruy Belo, Al Berto, Herberto Helder, José Saramago, Mário de Sá Carneiro, António Osório, y Sophia de Mello, entre otros, y tradujo, organizó y coordinó algunas antologías de poesía portuguesa como *Los nombres del mar* (1985). Su antología de Pessoa *Un corazón de nadie*, publicada en Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores en 2001, le proyectó definitivamente a los círculos intelectuales nacionales e internacionales. Por la traducción de una selección poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Nocturno Mediodía. Antología poética (1944-2001)* se le otorgó el IV Premio “Giovanni Pontiero”. Fundó y dirigió las revistas *Espacio/Espaço escrito* y *Hablar/Falar de Poesía*, revistas en dos lenguas, que pretendieron servir de vínculo entre las culturas y literaturas española (y extremeña) y portuguesa. Ángel Campos, además, presidió la Asociación de Escritores Extremeños. En 1992 fundó el Aula de Poesía Enrique Díez-Canedo de Badajoz de dicha asociación, que ha logrado llevar a los mejores poetas españoles y portugueses por instituciones culturales e institutos de enseñanza secundaria de Badajoz. El poeta extremeño no solo leyó y tradujo a algunos de los autores más representativos de la poesía portuguesa clásica y actual, sino que además conoció personalmente a los poetas claves de la poesía portuguesa contemporánea. Gracias a todo ello, a sus continuos viajes, a su labor como traductor, recopilador y editor de poesía portuguesa, a su trabajo en el Colegio Giner de los Ríos de Lisboa y a las iniciativas culturales transfronterizas que organizó o en las que participó activamente puede afirmarse que fue uno de los mejores conocedores de la poesía portuguesa y debe ser considerado uno de los hitos (en la línea de un J. A. Llardent o un Ángel Crespo) en la difusión de la poesía portuguesa en España. Con todo merecimiento se le otorgó en 2008 el Premio Eduardo Lourenço del Centro de

Estudios Ibéricos de Guarda por su trabajo en favor de las relaciones culturales entre España y Portugal, premio que ya no pudo recoger. Cabe añadir que ese papel de difusor de la literatura y la cultura portuguesas era sentido por el poeta como una especie de compromiso social, lo cual casa perfectamente con la ideología del autor, que se sentía obligado a difundir la literatura de su tierra, sea ésta la extremeña o la portuguesa en una especie de iberismo imaginado (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009: 39).

2.- Primeras claves: la poesía del silencio y la importancia de las traducciones

Toda la crítica que se ha aproximado a la obra poética de Ángel Campos Pámpano coincide en señalar la presencia de la poesía portuguesa como una de las claves interpretativas de su obra y, analizando sus datos biográficos, sus traducciones y su biblioteca no resulta difícil aventurarlo, pues si el imaginario cultural de un escritor lo forman en buena medida sus lecturas, cabe esperar que la influencia de la poesía portuguesa en la obra de nuestro autor resulte decisiva.

Sin embargo, al margen de lo ya apuntado (biografía, vida laboral, iniciativas, empresas culturales, traducciones) apenas existen estudios críticos que hayan localizado y desvelado esas influencias, intertextos (LAMA, 1996a, 1996b) y, en definitiva, huellas de la poesía portuguesa en su obra. Ese es el objetivo de nuestro estudio: dar comienzo a la localización y análisis de algunas de esas posibles influencias, a sabiendas de que –a poco que se sondee– son tan numerosas y de tal calado que este estudio está abocado a ser, desde el principio, una mera aproximación, un primer botón de muestra que esperamos pueda ser continuado, pues sin duda tal investigación debería constituir el objetivo de una empresa de mayor magnitud. Así que, al menos, intentaremos colocar las primeras piedras de esa edificación esperando que constituyan una base sólida para futuras investigaciones².

No obstante, antes de ir al grano, interesa explicar dos factores previos claves que servirán de pórtico general donde ubicar la importancia del influjo portugués en la obra del autor de *La ciudad blanca*.

El primero de ellos constituye una obviedad: no sólo la poesía portuguesa está latente en la obra del poeta. Por formación, vocación y trabajo, Ángel Campos es

² Este estudio es el resultado de una estancia de investigación en el Departamento de Lingüística y Literaturas de la Universidad de Évora, noviembre-diciembre de 2009. Tiene como sustrato un breve trabajo del autor de este artículo titulado “Algunas claves de la poética de Ángel Campos Pámpano”, en Rosalía MUÑOZ RAMÍREZ *et al.*, *Ángel Campos Pámpano. Una voz necesaria*, Mérida, Consejería de Educación, 2009, págs. 19-25, promovido por la Consejería de Educación de la Junta de Extremadura y coordinado por Irene Sánchez Carrón, de la Unidad de Programas Educativos de Badajoz, en el que participó todo el Departamento de Lengua Castellana y Literatura del IES Zurbarán de Badajoz como homenaje al profesor y compañero Ángel Campos Pámpano, que tuvo en este centro su último destino laboral.

también un gran conocedor de la tradición y de la actualidad literaria española e internacional, comenzando por el hecho de que invitó al Aula Díez-Canedo de la capital pacense a lo más granado del panorama poético español desde la poesía de posguerra a nuestros días sin marginar generación o tendencia que resultara representativa de nuestras letras. Independientemente de esto, si cotejamos algunas de sus declaraciones al respecto, entre los escritores de lengua española del siglo XX que más le influyeron cabe señalar a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, César Vallejo, Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez, Roberto Juárez, José Emilio Pacheco, Aníbal Núñez (amigo del autor en su época universitaria) y, sobre todo, José Ángel Valente. No es difícil distinguir en esta breve relación la inclinación del poeta extremeño por la llamada poesía o estética del silencio. Así lo afirma Álvaro VALVERDE (1995: 297):

Debería ser innecesario explicar que la poesía de Campos opta, como todas, por una estética determinada. La suya viene siendo fiel a una retracción, de decir más con menos, que tendría en el foco oriental aludido o en autores portugueses como Ramos Rosa o Carlos de Oliveira y aun en otros de nuestro idioma como Juan Ramón o Valente, sus orígenes remotos y cercanos.

Esta corriente poética, basada en una peculiar retórica de la brevedad, la contención, la parquedad, la economía de medios y la condensación significativa (PÉREZ PAREJO, 2004), presentó varias formas y líneas de expresión que la crítica viene aglutinando con el nombre de Poesía del silencio, que surgió (o rebrotó) en la poesía española durante la década de los ochenta junto con otras tendencias como la Poesía de la Experiencia. A grandes rasgos, la poesía de Ángel Campos comparte la retórica de esta línea poética, desde la versificación hasta el estilo pasando por el empleo de un léxico determinado y de unos tópicos literarios³ recurrentes como el de la indecibilidad (PÉREZ PAREJO, 2004):

28

La luna blanca
aclara tu sonrisa
y me la acerca.

No hay palabras que digan
alegría tan alta.

De *El cielo casi* (pág. 296).

³ Carlos CLAMOTE CARRETO, en *Figuras do silêncio. Do Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval*, Lisboa, Stampa, 1996 realiza un recorrido por los tópicos literarios del silencio en la literatura portuguesa medieval, que pasan a formar parte de la tradición de la Retórica del Silencio en Portugal. Entre los temas o tópicos recurrentes menciona “o fantasma do descredito verbal”, “Silêncio, sagrado e ascese”, “Silêncio e olhar. Da petrificação ao êxtase contemplativo”, “A nostalgia das origens”, “A reinvenção da memória”, “Da impotencia da linguagem à utopia da totalidade”, etc. Algunas de estos tópicos son tratados por Ángel Campos.

Las fechas, por tanto, coinciden: en los años ochenta se fraguan las primeras obras de Ángel Campos; en esa misma década publica *Los nombres del mar*, antología de la poesía portuguesa reciente con un claro predominio de autores que siguen a grandes rasgos los presupuestos de esta estética; hasta esas mismas fechas, además, no se produce la masiva recepción de la poesía portuguesa en España, comenzando por la de Pessoa (SÁEZ DELGADO, 2007: 31). Todo, en efecto, parece confluír en nuestro autor, el cual acomoda esta estética a su personalísima voz.

La poesía silenciaría y purista no surge en este tiempo de la nada, sino que cuenta con una extensa y rica tradición en la lírica internacional con formas tan interesantes como el haiku japonés (tan del gusto de Ángel Campos) y con autores como San Juan de la Cruz, Hölderlin, Hoffmannsthal, Mallarmé, Paul Célan, Ungaretti, buena parte de la poesía portuguesa más apreciada por nuestro autor (Eugénio de Andrade, Ramos Rosa), y en la lírica española del siglo XX (Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, José Ángel Valente). En síntesis, se trata de una línea poética que protagoniza una de las aventuras más dignas e interesantes de las últimas décadas. Surge no sólo como respuesta a la poesía culturalista de la etapa anterior, sino, en un sentido mucho más amplio, como un acercamiento a la poesía por la vía de la concisión, la austeridad, la depuración lingüística y la intensidad expresiva. Parece existir en quienes adoptan esta estética una voluntad de rescate de la Palabra ante lo que perciben como la inflación del lenguaje, ante la saturación y el bombardeo de información de nuestro tiempo; se trata en cierto modo de una denuncia contra la corrupción y la miseria de un lenguaje usado con fines utilitarios y partidistas. La Poesía del Silencio no pretende la destrucción por la destrucción del lenguaje a la manera de algunas vanguardias, sino una salida digna, una superación del lenguaje que de nuevo habrá de hallar en la poesía su templo, esta vez refugiándose en la sencillez, la contemplación, la selección, la parquedad, la brevedad y, sobre todo, la tensión entre la precisión y el poder connotativo de la palabra desnuda. De todos modos, la estética silenciaría de Ángel Campos Pámpano se distancia de la de algunos contemporáneos suyos como Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, Amparo Amorós, etc. Se aleja claramente de ellos porque aparece precisamente tamizada por la influencia de la poesía portuguesa haciéndola menos purista, etérea y fría que la de sus contemporáneos, y cargándola, en cambio, de un contenido mucho más concreto que, combinando lo reflexivo y lo subjetivo, logra transmitir más carga emocional.

El segundo factor reseñable es la relación entre su labor como traductor y su creación poética. Hay que decir que la poesía portuguesa del siglo XX es una de las más ricas de Europa y hemos asistido en la anterior centuria, con seguridad, a un auténtico siglo de oro de su lírica. No hay más que leer las obras de algunos poetas como Pessoa, Cesário Verde, Teixeira de Pacoaes, Eugenio de Andrade, Sophia de Melo, Carlos de Oliveira, Ramos Rosa, Ruy Belo, António Osório, Herberto Helder, etc. para comprobarlo. Al margen de esto, sin duda alguna los poetas por él traducidos son los

que más le interesan y finalmente son los que más le influyen, como el mismo autor admite explícitamente en una entrevista (CAMPOS, 2009: 91):

No cabe duda que la tarea de traducir a otros poetas le hace a uno un lector más cuidadoso, más abierto, más atento a las poéticas de los demás y por lo tanto más permeable al trabajo de los autores que traduces. Y ese trabajo de los poetas portugueses a quienes lees y relees una y otra vez acaba apareciendo de una manera u otra en lo que hago. Algo habrá de Oliveira, de Andrade, de Pessoa, de Ramos Rosa... en lo que vengo escribiendo desde hace más de veinticinco años y que coincide en el tiempo con mi descubrimiento de la poesía portuguesa contemporánea.

Y un poco antes (CAMPOS, 2009: 91):

Eso me ha permitido elegir los textos (casi siempre poemas) y los autores (casi siempre poetas) que deseaba traducir y ofrecerlos a un editor (...). Desde que empecé en este oficio, me he movido en el terreno del gusto personal. Dicho eso, el buen traductor literario debe sentirse sobre todo interesado por el texto que traduce, porque sólo así logrará transmitirnos la emoción necesaria que cualquier lectura necesita.

3.- Intertextualidad portuguesa

Dicho esto, es momento ya de señalar huellas concretas de la poesía portuguesa en la obra del autor extremeño. No hay mejor testimonio ni nada más concreto y seguro en este sentido –también más difícil– que revelar los intertextos lusos que pululan por la poesía de Ángel Campos. El profesor Miguel Ángel LAMA, en un par de estudios (1996a; 1996b) nos desvela un buen número de casos, más que suficientes como para afirmar que no sólo funcionan como referencias intertextuales sin más, sino que su abundancia, variedad y significación intratextual representan un deliberado puente entre culturas, ejemplo de comunicación de la mano de un autor de la frontera (1996b: 189-190). *En mayor o menor medida* –asegura M. Á. LAMA– *en todos los libros citados de este autor se refleja la presencia de una base intertextual que se nutre de la poesía portuguesa* (1996b: 185). El crítico cita numerosas referencias intertextuales en los títulos, en los epígrafes, capítulos de libros, dedicatorias, acrósticos y, finalmente, en los textos. Unas funcionan como homenajes, otras como idea primigenia del poema, otras son alusiones explícitas a un autor, título o lectura que se asocia con el motivo central del texto, etc. Las referencias intertextuales no concluyen ahí: Ángel Campos versiona poemas, crea otros que parten de reflexiones teóricas de poetas y críticos portugueses, ensaya técnicas aprendidas de sus maestros, etc. Aunque las referencias intertextuales, intratextuales, paratextuales, etc. (GENETTE, 1982: 9-20) se hallen en todos sus libros, M. Á. LAMA destaca las que se hallan en *La ciudad blanca* y en *Siquiera este refugio* y, dentro de los autores mencionados, resultan especialmente significativos y numerosos los intertextos de Fernando Pessoa y de António Ramos Rosa, si bien el espectro de

poetas “intertextualizados” es inabarcable: Camões, Fernando Assis Pacheco, Carlos de Oliveira, Cesário Verde, Teixeira de Pascoaes, João Cabral de Melo, Antero de Quental, Vitorino Nemésio, Mário Cesariny, etc.

Aparte de esta base intertextual, otras claves de su estética confirman la profunda asimilación de la literatura portuguesa por parte del autor de San Vicente de Alcántara. Para demostrarlo, puede resultar útil partir del poema que abre sus obras completas, el cual pertenece a *La ciudad blanca*, uno de sus libros más importantes:

Me llegué a la ciudad con el frío de las mañanas de viaje para ver los colores de las casas: la lentitud del rosa ensombrecido de sus fachadas, la luz blanca o dorada de las plazas vacías tras la lluvia, en la tarde. Buscaba mi lugar, perseguía un texto que había perdido (leído) en algún sitio. Anduve hasta el muelle. Lloviznaba. Y, allí, solo, en el muelle sin nadie, recordé en voz alta el comienzo de la “Oda Marítima”.

Como ocurre con otros grandes escritores (Clarín, Camus, José Eustasio Rivera, Juan Rulfo, Claudio Rodríguez, Ángel González), el primer párrafo o poema de su *opera prima* constituye un paradigma, una especie de núcleo originario, de densísimo botón de muestra del resto de su creación. Tal es el caso de este texto que, como no podía ser de otro modo, alberga ya una referencia intertextual explícita a la *Oda marítima* de Fernando Pessoa, una obra que supuso la primera gran revelación poética de la poesía portuguesa para nuestro autor, como él mismo admitió en varias ocasiones. Perfecto E. CUADRADO (2009: 142) afirma al respecto: *Ese Portugal, su poesía, sus poetas, empaparon también la propia poesía de Ángel, que no por casualidad iniciaría su andadura con el libro La ciudad blanca*. Es lógico y significativo, por tanto, que también inicie su primer libro realizando un explícito homenaje a esa obra, recurso intertextual que hará extensivo al resto de su producción. La función de la intertextualidad en este libro adquiere matices singulares: según Antonio SÁEZ (2006: 430), la ciudad de Lisboa se convierte aquí en un sistema de citas, en un viaje cuyos pasos son la elaboración de un intertexto complejo, lo que nos proporciona una primera idea de la importancia de la metapoesía en su obra, como ocurre en toda la poesía del silencio portuguesa comenzando por la de Eugenio de Andrade y António Ramos Rosa, muy cargadas también de reflexiones metapoéticas. Recuérdese, sin ir más lejos, el “Conselho” de Andrade de *as maos e os frutos* (1948)⁴:

Sê paciente; espera

que a palavra amadureça
e se desprenda como um fruto
ao passar o vento que a mereça.

⁴ Cito por Eugénio de Andrade, *Todo el oro del día. Antología poética (1940-2001)*, (traducción, selección y prólogo de Ángel Campos Pámpano), Valencia, Pre-Textos, 2001.

Volviendo al texto de Ángel Campos, el poema puede servir de ejemplo de un tipo de versificación. En efecto, en el plano exterior o externo, su poesía se caracteriza por la brevedad, es decir, por emplear formas, metros y versos cortos, como es el caso de este texto de prosa poética, o como es el uso del tanka o de otras estructuras métricas de tradición oriental próximas al haiku, tradicionalmente asociadas a la estética del silencio. Los versos más empleados son el pentasílabo, el heptasílabo (combinados de las más variadas formas, a veces con un marcado ritmo popular propio de las coplas, con leves asonancias) y el endecasílabo de esquema acentual italiano, si bien el verso puede adelgazarse hasta el más simple sintagma o la palabra monosilábica si se persigue algún efecto determinado. En casi todos los poemas estróficos observamos una intervención significativa de la tipografía, las pausas, los intersticios y los espacios en blanco, sin olvidar algunos recursos tipográficos y métricos de carácter fonosimbólico como los caligramas o los acrósticos y otros recursos métrico-visuales como los que podemos ver en “La nieve” de *Semilla en la nieve*, donde el poema se va adelgazando y ocupando todos los espacios mientras va cayendo, como en Pushkin (tal como se dice en el poema) o como se lee en el final de *Los muertos* de James Joyce. Esa brevedad se refleja también en la temática: los textos -aunque densos y concentrados- tienen unidad temática, es decir, sólo una cosa -por mínima que sea- se trata, se sugiere y es motivo del poema.

En relación a la preferencia por el verso corto, es innegable que puede tener distintas filiaciones, incluso dentro de la poesía portuguesa (el mismo Pessoa, Andrade, Ramos Rosa, Sophia de Mello, Al Berto), pero a mi juicio la lectura de *Micropaisagem* (1969) de Carlos de Oliveira resultó clave y deslumbradora para nuestro autor. El rigor y la densidad connotativa del verso corto tal como lo concibe Oliveira es para Ángel Campos un ejercicio de depuración constante admirable (1985: 70). Para describir la tensión entre la longitud del verso y la densidad expresiva de Oliveira, Ángel Campos cita unas palabras de Ramos Rosa al respecto: *Su poesía (...) procura siempre modelar con rigor las palabras, depurando la materia verbal, condensando espléndidamente el verso (...) surge una nueva escritura nacida de la misma concentración en el acto poético. Se alude a las palabras, a las sílabas, al silencio que amenaza y crea el poema. El texto se centra en sí mismo* (en CAMPOS, 1985: 70). Para Manuel GUIMÃO, (1981: 50), el tratamiento del verso corto en Oliveira es caligrafía de palabras, ocultación minuciosa de información que multiplica su significación conduciendo finalmente a una autorreflexión y autorrefracción poema; con ello trata de *agudizar a consciencia das palavras como materia significante* (1981: 50). Comoquiera, el tipo de verso corto a la manera de de *Micropaisagem*, donde no aparecen versos de más de cuatro palabras, es muy común en la obra de Ángel Campos. Una simple mirada externa por su obra completa así lo atestigua.

Por supuesto, tanto el poema en prosa como la versificación corta tienen extensa y variada tradición en la poesía española. Vicente Aleixandre, Alfonso Canales, Antonio Gamoneda y, sobre todo, José Ángel Valente, bien pudieron constituir

modelos que el autor extremeño tuviera en cuenta a la hora de aprender y adecuar a su estilo el poema en prosa. No obstante, el tono, el material léxico, la temática, la posición del sujeto lírico, el contenido metaliterario y la extensión media de los textos son indicios suficientes para suponer que los poemas en prosa de Eugénio de Andrade en, por ejemplo, *Memória doutro rio* (1978) y, sobre todo, del António Ramos Rosa de, por ejemplo, *Quando o inexorable* (1983), *Clareiras* (1986) o *Três lições materiais* (1989), constituyen modelos tan o más decisivos que los de los poetas españoles, teniendo en cuenta, además, que la edición bilingüe (traducción de Ángel Campos) de la última obra citada se publicó un año después que *La ciudad blanca*, lo que hace pensar en una influencia muy directa al hilo de las pausadas labores de la traducción. Veamos algunos ejemplos de Ramos ROSA⁵:

NADA: quase nada: apenas uma brancura e uma pulsação leve: ar. Algo que vem na transparência de um enamorado fundo: esplendor que impele o mais leve para o cerrado coração do mundo (pág. 17)⁶.

O este otro:

CHEGEI a um limbo: fundo vazio de silenciosa brancura: volto à ausência, ao ventre da sombra, onde sou uma semente adormecida no enigma da brisa. A minha alma é ao mesmo tempo a tecedeira das viagens e a pastora calada na absoluta imobilidade da recepção (pág. 14)⁷.

En esta obra, además, Ramos Rosa utiliza frecuentemente la segunda persona de singular para referir (desde la memoria) una anécdota personal del pasado, generalmente de carácter sensitivo, con la que se inicia el poema (por ejemplo el poema que comienza “TOCASTE a pedra nocturna sobre as águas...”. Es ésta una técnica incoativa muy querida por Ángel Campos, como se puede ver, por ejemplo, en varios poemas de *La voz en espiral* (I, VI de la sección “La voz abandonada dondequiera”; I, II, III, IV y VIII de la sección “Habitar el cuerpo”; el poema en prosa II de la sección “Cercano a lo que importa”; el poema IV de la sección “El cielo sobre Berlín” que comienza: “Ahí tienes la intuición”).

Hallamos también en Ramos Rosa un tipo de elipsis que resulta característica en la poesía de Ángel Campos. Me refiero a una elipsis que presenta una frase encabezada por el complemento circunstancial de lugar, seguido de una pausa, tras la cual se presenta el sujeto sin mediación de verbo alguno. Veamos dos ejemplos de

⁵ Cito por el libro de António RAMOS ROSA, *Tres lecciones materiales* (Versión de Ángel Campos Pámpano), Mérida, Editora Regional Extremeña, 1990.

⁶ Trad. *NADA: casi nada: tan sólo una blancura y una pulsación leve: aire. Algo que viene en la transparencia de un enamorado fondo: esplendor que impulsa lo más leve hacia el cerrado corazón del mundo.*

⁷ Trad. *HE LLEGADO a un limbo: fondo vacío de silenciosa blancura: vuelvo a la ausencia, al vientre de la sombra, donde soy una simiente adormecida en el enigma de la brisa. Mi alma es a un tiempo la tejedora de los viajes y la pastora callada en la absoluta inmovilidad de la recepción.*

Ramos Rosa: “ATÉ à tua nudez, mulher de areia e vento” (pág. 12)⁸; o “SOBRE um fundo de luz inviolável, a divindade obscura e imediata” (pág. 9)⁹. Y en Ángel CAMPOS encontramos “Por la casa desnuda, la huella de tu cuerpo” (pág. 273, de *El cielo casi*) o “Sobre tu piel desnuda, / la lluvia que es pasado” (pág. 271 de *El cielo casi*). Son constantes e incontables los ejemplos de esta estructura sintáctica en la obra de Ángel CAMPOS, desde sus primeras a sus últimas obras: “En torno al fuego, el cante y la guitarra: el despertar mismo de la vida” (*Inéditos*, pág. 405).

4.- *La mirada de Ángel Campos y los ojos de Pessoa*

Volviendo al texto que abre *La ciudad blanca*, podemos observar la presencia de un sujeto lírico que contempla una escena. En el prólogo de las obras completas de Ángel Campos, titulado significativamente “La voz de la mirada”, Miguel Ángel LAMA (2008: 13-17) ha destacado el carácter visual como eje vertebrador de su obra. En efecto, se trata de una de sus claves, pues además de poseer una actitud manifiestamente contemplativa, se produce en ella una trasposición y mezcla deliberada de todos los sentidos. El sujeto lírico de la poesía de Ángel Campos es alguien que mira, casi siempre hacia espacios abiertos, sean éstos urbanos o rurales, pero también a espacios cerrados como una alcoba o un edificio emblemático, e incluso espacios u objetos artísticos como un libro o un cuadro, aunque nunca con las maneras culturalistas. Las descripciones, aunque abundan, se hacen escuetamente, trazando unas breves pinceladas impresionistas o abstractas. Los lugares pueden ser reales o simbólicos, reflejo o analogías del espíritu. Entre los lugares comunes abiertos, observamos calles (vacías, populosas o mojadas), paisajes nevados, estanques, orillas, lagos, ríos, mares, desiertos, grandes llanuras, jardines, parques plácidos, pero también cristales, sueños, nubes, nieblas, lluvias, libros, la infancia, los límites, las fronteras, las afueras, lo que está al borde y en fin, todos los lugares propicios para la meditación, la memoria, lo leve, lo insólito, los lugares, por último, con abundante luz o reflejos de ésta. En su paleta cromática (puede servirnos de ejemplo también el texto de partida) dominan el blanco, el rosa, el dorado y el amarillo, es decir, los tonos claros, como corresponde a la gama de colores de la poética del silencio cuando se vincula con la luz. Cuando aparecen los tonos oscuros es para realizar el contraste con la luz.

Tanto la forma de mirar como los objetos y paisajes contemplados son característicos de toda la poesía del silencio, pero a mi juicio en el caso de Ángel Campos adquieren unos matices singulares que le aproximan a la poesía portuguesa por dos factores interrelacionados: la presencia de un sujeto que se considera escritor (lo que le aproxima de nuevo a Ramos Rosa y a Eugenio de Andrade) y, en segundo lugar,

⁸ Trad. *HASTA tu desnudez, mujer de arena y viento*.

⁹ Trad. *SOBRE un fondo de luz inviolable, la divinidad oscura e insondable*.

la influencia de la mirada de Fernando Pessoa en lo que tiene de reveladora y sencilla formalmente.

Empecemos por esto último. Serafín PORTILLO (2009, 61) nos proporciona una primera clave:

Creo que Ángel identificaba de algún modo esa tristeza absurda, esa melancolía injustificada, resultado de los estados del alma, indescifrable y superior a toda reducción tacional, con la que transmite la mirada de la Oda Marítima, el modelo en que basó su propio mirar.

Lo cierto es que la influencia de la obra del autor portugués en la del español es profunda e inagotable. En sus declaraciones, Ángel Campos expresó siempre su admiración por Fernando Pessoa, el poeta a quien más tradujo y al que consideraba más complejo *porque él es en sí mismo toda una literatura* (CAMPOS, 2008: 90). Probablemente nadie mejor que Eduardo LOURENÇO (2002: 159-160) haya definido la visión reveladora de la realidad de Fernando Pessoa:

A poesia de Pessoa é o lugar exacto em que a visão ingénua e sonámbula da existência se constitui como questão sem resposta e sem repouso. A um mundo e a uma experiência que saem ao nosso encontro com um excesso do sentido, Pessoa exige as credenciais. E súbitamente, a confiança espontânea que lhe otorgamos transmuda-se numa perplexidade sem fim que exigirá para nossa paz que a Verdade mesma nos desse a mão.

También Serafín PORTILLO (2009: 61) nos adelanta la importancia de la obra de Pessoa en Ángel Campos: *la lectura de la oda pessoana supuso, según su propia confesión, un giro radical, una repentina revelación poética. Esa condición de revelación repentina estará presente ya en toda su poesía.* Una primera conexión nos la ofrece este mismo autor (PORTILLO, 2009: 64) a partir del análisis de la melancolía como forma de revelación:

La melancolía, como en Pessoa, sucede de repente, es una forma de revelación. No un estado psíquico desarrollado a partir de determinados sucesos de nuestra vida, sino una verdad repentina, revelada al traspasar de la contemplación: el río, sus márgenes, el fluir, el pájaro que se posa.

Retomando nuestro hilo, la aportación de Pessoa es clave en la obra del extremeño, y no precisamente por el uso de heterónimos, ya que el origen de la voz poética de Ángel Campos es una y única, centrada en un sujeto lírico confesional identificado plenamente con el autor. En cuanto a la identidad del sujeto lírico, aunque Ángel Campos conociera, tradujera y admirara a todos los heterónimos de Pessoa, considero que la ficticia identidad de Alberto Caeiro es la más próxima a su poética. No quiero decir con ello que los demás heterónimos no estén presentes en su obra, pues es innegable que Álvaro de Campos y Ricardo Reis son muy perceptibles en algunos poemas. De hecho, las *Odes/Odas de Ricardo Reis* fue su primera traducción de peso

editada (Valladolid, Balneario escrito, 1980). Pero, a mi juicio, la mirada de Ángel Campos sed aproxima la de Alberto Caeiro. Según Basilio LOSADA (1995: 993), este heterónimo es el más entregado a la contemplación y al goce sensible de las cosas. Es un poeta natural, siente sin pensar, “yo no soy poeta, veo”, dice Caeiro. Al margen de las afinidades con uno u otro heterónimo (es lo menos importante quizá, pues al fin y al cabo son máscaras de un mismo espíritu) nos interesa establecer otros puentes entre los dos poetas, relativos de nuevo a la mirada sobre las cosas, la trascendencia, la naturalidad y la sencillez, cualidades que, por cierto, Antonio Colinas atribuye al heterónimo Alberto Caeiro (COLINAS, 2007: 160). Según Antonio Colinas, en la poesía de Pessoa-Caeiro hay más revelación que conocimiento de la realidad. Se trata de un conocimiento en el que el sentir y el pensar se funden; lo trascendente no surge aquí de lo evasivo sino que es un fruto enriquecido de la realidad. La mirada a la realidad – continúa Colinas– produce una aceptación de lo real que es sinónima de mirada comprensiva, compasiva, piadosa. Se acepta lo que simplemente es con naturalidad, serenidad, desde la posición de una verdad humilde. La contemplación, actividad del sabio, nunca interviene en la naturaleza para permitir que ésta y los seres fluyan y confluayan, produciendo una exaltación y un goce de la naturaleza desde la soledad, la pureza formal y la impronta de lo bello y lo verdadero. No pensar, mirar. Pensar sería estar enfermo de los ojos (COLINAS, 2007: 164). *Estamos, sin más*, -afirma COLINAS- *ante un ser que ha dado con la verdad de la vida, al menos hasta donde un ser humano puede dar con esta verdad. Y nos la transmite en versos, y la fija en paradojas* (2007: 164). Esa aceptación serena la observamos también en Ángel Campos (“Árboles, nubes.../ Tras el cristal aprendes/ la lentitud// del día y las maneras/ precisas del paisaje”, pág. 292, poema 24 de *El cielo casi*), que llega incluso a fundirse con el paisaje: “Ser en silencio/ materia y forma breves./ Sólo es del aire/ esta breve conciencia/ de un pasado común”, (de *Siquiera este refugio*, pág. 152). No quiero dejar de mencionar en este sentido libros como *Micropaisagem* de Oliveira, *Uma existência de papel* (1988) y *Horto de incêndio* de Al Berto (léanse poemas como “Recado”, “Vestígios”, “Acordar tarde” o “Casa”, o bien poemas de *As mãos e os frutos* (1948) o *Mar de setembro* (1961) de Eugenio de Andrade. Ilustrémoslo con uno de *As mãos e os frutos* (pág. 30), en el que el poeta acaba fundiéndose en el paisaje. Téngase en cuenta además una segunda lectura metaliteraria en virtud de la doble significación del término “hojas” y la paradoja final, tal como advertía Colinas en este tipo de composiciones:

Quando em silêncio passas entre as folhas,
Uma ave renasce da sua norte
E agita as asas de repente;
Tremem maduras todas as espigas
Como se o proprio dia as inclinasse,
E gravemente, comedidas,
Param as fontes a beber-te a face¹⁰.

¹⁰ Trad. “Cuando en silencio pasas entre las hojas,/ un ave renace de su muerte/ y agita las alas de pronto;/ tiemblan maduras todas las espigas/ como si el mismo día las doblase,/ y gravemente, comedidad/ se detienen las fuentes para beber en tu rostro”.

Una de las claves de esta mirada es descubrir en la realidad la propia presencia de la realidad a través de la poesía, como si ésta hubiera estado escondida a los ojos y sólo el poeta fuera capaz de descubrirla. El poeta se insta a sí mismo a revelar la verdad del paisaje, como vemos en *La voz en espiral* (pág. 234):

Acerca tu mirada a este paisaje. Que tus ojos recojan todo el verde profuso que lo habita, la luz azafranada que da vida al silencio, la plenitud posible (...) Que tanta floración no es un engaño ni tampoco un misterio, sino tan solo un modo de sentirse desmedido, cercano a lo que importa, por fin libre.

Antes aludimos a la abundante presencia de metapoésía en la obra de Ángel Campos. La práctica metapoética interfiere también en la mirada del poeta sobre la realidad. Y no sólo se debe al explícito discurso metapoético de buena parte de los textos, sus intertextualidades, homenajes, referencias, etc. sino a la personalidad del sujeto lírico. Me explico: todo narrador, sea de novela o de poesía, adopta un papel y presenta una personalidad, incluso aunque no quiera hacerlo. “Es imposible no comunicar”, nos asegura Paul WATZLAWICK, de la escuela semiótica de Palo Alto. Y así es, en efecto, incluso cuando lo que se utiliza es el narrador omnisciente del realismo o el objetivismo, quizá por eso mismo el más perverso de todos. Pero este no es el caso que nos ocupa. La identidad del sujeto lírico de Ángel Campos es siempre el mismo y presenta unas características que le definen claramente. Dejando al margen la —creemos que más que estrecha— asociación biográfica con el autor real, nos encontramos con un sujeto lírico que se sabe y se siente un escritor y que como tal mira la realidad en la misma medida en que un fotógrafo o un director de cine siempre enmarcan el motivo elegido con el gesto de un rectángulo hecho con las manos como si fuera una cámara. La mirada de Ángel Campos es la mirada de un escritor, de un hombre que se siente escritor, cuya cámara fotográfica es el lenguaje.

Creemos que su objetivo es la búsqueda de la revelación y el asombro ante lo cotidiano: el sujeto enfoca un espacio para hallar la esencia, la intuición o la revelación de algo que está oculto —paradójicamente— en lo visible, y que adquiere categoría de materia poética en el mismo acto de ser descubierto, revelado o asociado con el interior del sujeto, con la literatura o, en general, con el arte como representación, de ahí que en numerosas ocasiones el poema desemboque en alguna referencia artística o contenga alguna reflexión metapoética que se suscita al hilo de lo observado.

En este sentido, si tuviéramos que describir el poema-tipo de Ángel Campos, presentaría el siguiente proceso: el sujeto selecciona un motivo, generalmente en tercera persona del singular; se inicia una breve descripción a partir de percepciones visuales que acaban confundiendo (mediante hábiles sinestesias) con otras percepciones sensoriales; ese motivo da pie a que el sujeto (mediante algún hallazgo, silencio o revelación súbita) reflexione sobre alguna cuestión existencial (se inicia la primera persona), o bien sobre alguna cuestión de carácter literario como puede ser a qué texto

literario le recuerda lo que ha descrito, qué es la escritura, qué finalidad tiene o cómo ésta puede reflejar el mundo observado. Pocos poemas como “O Cais” de *La ciudad blanca* presentan de forma tan clara esta estructura. En este texto descubrimos, además, una de las funciones que Ángel Campos atribuye a la escritura, la de *recuperar la ausencia* de lo que se va, de lo que se ha vislumbrado o sentido fugaz y levemente:

La tarde enciende las luces del puerto.
Huele a tierra mojada en la raíz del muelle.
Levemente hacia el mar,
la estela de un barco rasga el agua:
territorio desnudo que en las sombras
pierde el nombre, el día, los colores...

Escribir es recuperar su ausencia:
esta sabia costumbre de los ríos
de morir en el agua o en el aire.

5.- Sophia de Mello, Oliveira, Andrade, Ramos Rosa

Por otro lado, hay algo en la poesía de Ángel Campos que desprende sinceridad y un halo de integridad moral, una especie de pacto inviolable entre el autor y la propia poesía que produce en el lector una sensación de estar presenciando un escenario digno, diría más, sagrado, donde no puede tener cabida la mentira, lo superfluo o lo vano. Se trata de la misma sensación que experimenta el lector al leer a Sophia de Mello Breyner Andresen, una de las referencias capitales de la poesía portuguesa contemporánea. Dice Sophia DE MELLO (1990: 8) al respecto: “Hà un desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma orden falsa”. No quiero decir con ello que el poeta extremeño imite o tome este tono de la poeta portuguesa. No lo creo, además. Digo que lo comparte plenamente. Se trata en ambos casos de un compromiso ético ante la escritura que experimenta el lector que se asoma a las obras de estos autores. Un indicio más de que Ángel Campos admiraba este compromiso ético de la autora portuguesa con la escritura poética es que, en *Los nombres del mar*, (CAMPOS, 1985: 35), la antología que preparó el autor extremeño sobre poesía portuguesa contemporánea, selecciona unas reflexiones similares de la autora como pórtico a su selección de textos:

La poesía no me pide realmente una especialización, pues su arte es el arte de ser. Tampoco es tiempo o trabajo lo que la poesía me pide. Ni me pide una ciencia, ni una estética, ni una teoría. Me pide tan solo la integridad de mi ser, una conciencia más honda que mi inteligencia, una fidelidad más pura que la que yo puedo controlar.

Sin salir de la posible influencia de Sophia de Mello sobre nuestro autor y volviendo de nuevo al poema de partida, es posible que la imagen que transmite la

autora de la ciudad de Lisboa haya podido calar en la atenta mirada de un lector como Ángel Campos a la hora de diseñar su imaginario ficcional de la capital lusa¹¹ (CAMPOS, 1985: 40):

Digo:
“Lisboa”
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carencia
Porque digo
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
(...)
Digo o nome da cidade
-Digo para ver¹².

Me interesa destacar en este sentido el concepto de la geografía de Lisboa como espacio-memoria y el fenómeno de confundir deliberadamente mediante una especie de sinestesia sensitiva y a la vez intelectual el proceso de descripción de la ciudad con la actividad de la escritura, cuestión que podemos hallar a menudo en *La ciudad blanca*, hasta el punto de poder considerarla como un *leit-motiv* de la obra. Como podemos apreciar en el texto que abre dicha obra, la mirada, la descripción desde los ojos, cumple un papel importantísimo en toda la obra de Ángel Campos, pero se hace de una forma especial. Descripción lingüística, objeto y reflexión metapoética se funden en el texto. Obsérvense en este sentido poemas como “O Cais” y todos los poemas de la última sección del libro, la más explícitamente metapoética, titulada “La isla ileña”. En ellos, la descripción deviene inevitablemente en escritura, lo descrito se transforma en tinta. El poema “Caligrafía”, de esta sección, concluye así: “(... Las gaviotas/ puntean/ -mudas-/ el agua/ escrita (pág. 80); el poema “Tintura” dice así: “(... Las aguas/ que bajan/ aquí/ se mezclan:/ el agua dulce/ la sal del agua./ Tinta.”. El poema se construye, se descompone y se reconstruye en esa mágica conexión entre el objeto descrito y la escritura que lo re-crea. La segunda y tercera parte del poema titulado “Luar” (págs. 82-83) son representativos de cuanto decimos, pero, por poner un solo ejemplo, escribimos aquí el poema “La isla ileña” de *La ciudad blanca* (pág. 84):

¹¹ Para leer más acerca del imaginario de Lisboa en escritores y artistas, puede consultarse Teresa MARTINS MARQUES, *O imaginário de Lisboa. Na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Estampa, 1997. Aquí se habla de la ciudad como espacio de evasión, onírico, claustrofóbico, laberíntico, culpable, que genera indecisión, opresión, contrariedad, deambulación, angustia, saudade, sobras).

¹² Trad. “La veo mejor porque la digo/ Todo se muestra mejor porque digo/ Todo muestra mejor su estar y su carencia/ Porque digo/ Lisboa con su nombre de ser y de no-ser/ (...)/ Digo el nombre de la ciudad/ -- Lo digo para ver”.

1

Los días de otoño
se prestan al poema,

delatan este juego
fatal de la escritura.

Mientras la noche blanca
se da al silencio.

2

El ritmo de la lluvia
es una búsqueda: muro

blanco en donde emerge
la isla ilesa, el verso.

3

Las palabras ocupan
Su sitio en la memoria.

Vocación de lo leve.
Materia del olvido.

Por apuntar otras posibles influencias, la simbología de la casa y de la madre, en especial en *La semilla en la nieve* (2004), están muy vinculadas tanto con Oliveira (el *viagem do regresso ao ventre materno* [GUIMÃO, 1981: 28]) como con Andrade (obsérvense los poemas dedicados a una figura materna de *os amantes sem dinheiro* [1950]). En “Poema à mãe” Eugenio de Andrade centra su atención en las palabras y el silencio de su madre:

...ainda oiço tua voz:
Era uma vez uma princesa
No meio de um laranjal...
(...)
Não me esqueci de nada, mãe.
Guardo a tua voz dentro de mim¹³.

¹³ Trad. “... aún escucho tu voz:/ Érase una vez una princesa/ en medio de un naranjal/ (...)/ No me he olvidado de nada, madre./ Guardo tu voz dentro de mí”.

En el poema “La lección” de *La semilla en la nieve* hallamos también la voluntad del sujeto lírico por no perder las palabras y las enseñanzas de la madre a través de la voz:

Que yo no olvide nunca
la luz que me enseñaste

la que ascendía desde el fondo
de tu antigua inocencia
y desbordaba el espacio interpuesto
entre tus cosas y las mías
que nunca olvide
ciertas palabras tuyas

(...)

Ahora sin embargo lo que importa
es esa zona intacta de tu voz
donde no llego

La búsqueda de la sencillez expresiva es una constante en la obra de Ángel Campos. Sin embargo, la función de esa sencillez externa es ambiciosa, pues su objetivo es “revelar lo esencial” (CAMPOS, 1985: 196). Ese criterio lingüístico le une a varios poetas portugueses, entre ellos a António Osório, al que Ángel CAMPOS (1985: 196) vincula con algunos de los poetas más representativos de la mejor poesía del silencio: “En la poesía de António Osório se da un proceso de depuración continuo que lo acerca a poetas como Ungaretti, Quasimodo o Guillén”.

A Andrade, quizá el autor portugués más traducido por Ángel Campos tras Pessoa, le une además el extenso y hondo tratamiento del tema amoroso dentro de la estética silenciaria, lo cual no es demasiado frecuente. Le diferencia, no obstante, el objeto amoroso, que en Andrade es fácilmente identificable con la amada tradicional, mientras que no abunda este tipo de poesía amorosa en la obra de Ángel Campos; sí, en cambio, profundos poemas amorosos a las hijas o a la madre, concentrados en *El cielo casi* (1999) y *La semilla en la nieve* (2004) respectivamente. En unos y en otros, como Andrade, Ángel Campos logra, a base de sencillez, franqueza y naturalidad, expresar unas emociones tan densas como contenidas sin incurrir jamás en el apasionamiento gratuito ni el confesionalismo patético. De todos modos, los mayores nexos entre Andrade y Campos deben cifrarse en la eficacia de la mirada, que logra vislumbrar o descubrir los secretos de la realidad y en el empleo de un lenguaje deliberadamente sencillo. El propio Ángel CAMPOS (1985: 87-88) valora de Eugenio de Andrade lo siguiente:

Es el eterno perseguidor de la sencillez, de la transparencia. Despoja a la palabra (es aplicable a su obra el concepto juanramoniano de “poesía desnuda”) de cualquier elemento superfluo y desecha asimismo cualquier tipo de conceptismo barroco.

No sería justo dejar de hablar de la influencia de Eugénio de Andrade sobre Ángel Campos sin citar unas palabras que Ramos Rosa dedica a Andrade y que recoge Ángel CAMPOS en su antología (1985: 88), que sintetizan el compromiso de estos poetas con la poesía, y que hay que relacionar también con la citada ética de Sophia de Mello y aun de Ruy Belo:

La rebeldía del poeta se nombra en una triple dirección: “Fidelidad al hombre y a su lúcida esperanza de serlo totalmente; fidelidad a la tierra donde hunde sus raíces más profundas, fidelidad a la palabra que en el hombre es capaz de la verdad última de la sangre, que es también verdad del alma.

La recurrencia a la memoria es una constante en la poesía de Ángel Campos. Según Serafín PORTILLO (2009: 64), el pensar de Ángel Campos se funde con el acto de recordar: *Decir poético y pensar confluyen hacia una síntesis de sentido en el excelente comienzo de la semilla en la nieve: “Mientras pueda pensarte no habrá olvido.* El río o el agua simbolizan lo huidizo que las palabras intentan frenar, como vimos en el poema “O Cais”. La memoria de Ángel Campos suele asociarse a momentos y lugares que le inspiran nostalgia. Uno de esos momentos es, sin duda, la infancia. Según Manuel GUIMÃO (1981, 27), la poesía de Carlos de Oliveira invoca también continuamente la infancia como uno de sus lugares privilegiados desde donde se podía transformar la realidad. La misma idea parece residir en poemas en los que el autor de San Vicente de Alcántara convoca a la realidad desde los ojos de la infancia, tal como puede leerse en un poema de *La voz en espiral* (pág. 209):

Entonces reproduce la memoria imágenes fijadas desde niño: una nube de humo, los maizales, el primer alfabeto, el aire libre, la lección de la piedra en donde estuvo el fuego...

O más explícitamente en *Siquiera este refugio* (pág. 147):

Volver a casa
por los altos anadamios
de la memoria.
Y respirar su aire
de infancia, humedecido.

Al hilo de lo anterior, los poemas de *El cielo casi* (1999) de Ángel Campos van dedicados a su mujer y sus hijas. En ellos se produce un nuevo descubrimiento de la paternidad, pero también de la propia infancia:

Los dos estamos
Ocultos en palabras,
Recién nacidos.

Y la sombra de un nombre,
Del mismo nombre, juntos

(poema 19, pág. 284).

Analizando las reflexiones teóricas de Ángel Campos sobre los distintos poetas a quienes tradujo, no es aventurado asegurar que la obra de Ramos Rosa es una de las que produce mayor magnetismo en el poeta extremeño. Comparte con él el deslumbramiento por las cosas sencillas, por el paso de “una luz que riega las cosas en vez de iluminarlas” (CAMPOS, 1985: 114). Gonzalo HIDALGO BAYAL (2009: 39) ha comentado esto mismo en la obra de Ángel Campos, esto es, su fascinación por el fenómeno del paso de la luz sobre los objetos. Pero además, Ramos Rosa y Campos Pámpano comparten una misma evolución poética. Diríase que el extremeño quiere para su obra lo que observa en la del portugués. De él dice (1985:114) que “va evolucionando hacia su propia intimidad, hasta el punto de que en el actual proceso creativo del poeta se confunden arte y vida. Su poesía es su vida”. Se trata pues de una evolución que puede identificarse plenamente con la de Ángel Campos, igual que su exigencia léxica y su inclinación por una poética de lo elemental. En relación a esto Ángel CAMPOS (1985: 113) toma prestadas unas palabras de Eduardo Lourenço para definir a Ramos Rosa: “Poeta de una “mística de la inminencia”, pero también de lo elemental, sin serlo nunca del elementarismo”. Así, pueden rastrearse huellas en el apartado léxico (lo leve, lo blanco, lo transparente, lo minúsculo, lo liviano, lo transparente como semas léxicos dominantes) que remiten siempre a la sencillez; resulta significativo en este aspecto el poema “No dijimos las palabras más sencillas”, con el que Ángel Campos comienza la selección de textos de Ramos Rosa para su antología (1985: 117). M. Á. LAMA (1996b, 189) ha señalado las relaciones entre Ángel Campos y Ramos Rosa en cuanto al uso de *procedimientos reductivos* referidos a los haces de palabras *pobres, en donde “río”, “casa”, “espejo”, “luz”, “muro”, “agua”, “piedra”, “palabra”, “silencio”, “sombra”, “mirada”, etc. entretejen con sus significaciones cruzadas un denso paño de sentido*. La poesía de Ramos Rosa está cargada, como la de Ángel Campos, de una gran carga metaliteraria, prácticamente en todos los poemas. Según Eduardo LOURENÇO (1993, 277), Ramos Rosa muestra continuamente una fascinación ritual por la materialidad de la palabra. La misma impresión produce el discurso metaliterario y metalingüístico de Ángel Campos, obsesionado con aunar las palabras y las cosas: “A veces las palabras logran ser lo que dicen” (pág. 139) o “El hechicero persigue la palabra que habita en plenitud desde la ausencia o desde el caos” (pág. 141) de *Siquiera este refugio*. A este poeta, finalmente, puede atribuirse esa especie de panteísmo o conexión entre lo cósmico y los elementos más simples de la naturaleza que observamos en toda la obra de Ángel Campos.

6.- Otras características propias de la poesía del silencio

Finalmente, vamos a señalar otras características de la poesía de Ángel Campos que, aunque no están directamente vinculadas con la poesía portuguesa contemporánea, sí lo están, en cambio, con la retórica de la poesía del silencio en general, cuyas características comparten también buena parte de los poetas portugueses mencionados en este artículo.

La sintaxis del discurso de Ángel Campos apunta a la brevedad y a la selección, en la línea de lo que apuntamos acerca de la versificación. Abundan las oraciones simples yuxtapuestas o coordinadas copulativas muy sencillas. Entre las subordinadas, predominan las adjetivas. A veces se recurre a la falta de puntuación. Los nexos prácticamente desaparecen. Las frases son escuetas y certeras, aforísticas. Entre ellas puede deducirse una inferencia subordinada que no se explicita con nexos. Presentan frecuentes signos de exclamación, numerosos incisos, rápidas preguntas y brillantes y súbitas respuestas a la manera de los *haikus* convocando en ocasiones a un interlocutor que funciona como cómplice. Este estilo, tan propio del estilo más minimalista de la retórica del silencio, alcanza altos grados de condensación y parquedad en *El cielo casi*:

23

Eras tan solo
Un leve balbuceo,
Fulgor dormido.

¿Qué lugar será el tuyo
Cuando el silencio acabe?

35

De ti me llega
La experiencia de paz
Que nunca alcanzo.

La espera es un esfuerzo
Tan duro como un grito.

En la estrechez de este tipo de estrofas de aristas orientales, llama la atención el uso de la metáfora. En algunos poemas, el autor destina la primera estrofa al término real y la segunda, más breve, al imaginario. El resultado es muy visual:

26

Giran los húmedos
colores del tiovivo
entre la niebla.

Sólo gotas de luz
deshilachada y pobre.

Si analizamos el léxico, observaremos, dentro de la parquedad, la abundancia de sustantivos y adjetivos, la presencia de la frase nominal, sin verbos, sin acción. Notamos la presencia de las cosas en su estatismo tras el que surge la meditación. El tiempo se detiene o se suspende; predomina ampliamente el presente de indicativo y el infinitivo que denotan la epifanía del instante y, si aparece el recuerdo, el pretérito imperfecto. Ya hablamos de algunos elementos naturales recurrentes en la poesía de Ángel Campos. Entre ellos citábamos cristales, sueños, nubes, nieblas, lluvias, ríos, libros, la infancia, los límites. En el poema anterior aparecían dos de estos elementos: la niebla y la luz. La luz es sin duda el elemento más presente en el repertorio léxico de la poesía del silencio. En cuanto a la niebla, es inevitable vincular su presencia aquí con los haikus. No es difícil hallar en los repertorios de haikus menciones a este fenómeno atmosférico como elemento principal del paisaje en medio del cual aparece difuminado algún elemento que, al aproximarse el sujeto, va dibujando su silueta¹⁴.

Serafin PORTILLO (2009: 63) ha analizado un conjunto léxico de carácter simbólico de Ángel Campos relacionado con el curso y la fugacidad de la vida (el margen, el río, el fluir del agua) frente a lo que permanece, la casa, el refugio, la palabra poética. M. Á. LAMA (1996: 25), por su parte, ha señalado otros motivos recurrentes en la poesía de Ángel Campos como son la casa (como refugio y símbolo de la poesía), el espejo, la luz, el aire, la blancura, el silencio, la memoria, el olvido, la propia poesía. Entre todos ellos se va tejiendo un simbolismo propio de la poesía de carácter metapoético (PÉREZ PAREJO, 2007, 250-257).

Es frecuente en la poesía de Ángel Campos la introducción del receptor o lector mediante preguntas retóricas en segunda persona del singular o plural. Eso denota un afán de diálogo con el lector, un deseo de implicación, de que intente entender o sentir del mismo modo que el sujeto lírico. En cuanto a los personajes, suele aparecer sólo el sujeto lírico salvo en textos marcadamente elegíacos o en odas y homenajes explícitos. Pero si aparece algún otro personaje, éste suele identificarse con una amada o compañera amorosa que funciona como interlocutora o, mejor, como hemos dicho antes, como cómplice de lo que se percibe o siente.

¹⁴ En uno de las mejores colecciones de haikus que se han editado en los últimos años, Vicente HAYA (ed.), *Haiku-dô*, Barcelona, Kairós, 2007, aparecen hasta tres poemas que mencionan la niebla en este sentido, un poema de Taigi (pág. 21), otro de Shiki (41) y otro de Issa (43).

Los recursos estilísticos van encaminados a potenciar ese doble efecto de brevedad y densidad: sutiles connotaciones, insólitas asociaciones, frecuentísimas contradicciones y paradojas llenas de contrasentidos significativos que el lector debe rellenar, invocaciones y apóstrofes, elipsis, zeugmas, suspensión, reticencia, paréntesis, lítotes, narración suspendida, imágenes inacabadas, alejamiento del realismo, tendencia a la abstracción. Queremos destacar, en el ámbito de los recursos utilizados, la paradoja, a la que aludía antes Antonio Colinas como recurso literario apropiado para expresar la revelación de la propia realidad en la contemplación. La paradoja es también quizá el recurso que mejor presenta el desajuste entre estos dos pares: realidad/ficción y necesidad del lenguaje/cortedad del decir, queriendo mostrar la perplejidad de la necesidad de comunicar lo inefable o lo que se va perdiendo (Pérez Parejo, 2004: 14). En el caso de Ángel Campos, se adivina un deseo de que las palabras puedan detener el instante o frenar el olvido, de lo que en este artículo hemos proporcionado ejemplos. Acaso sea éste el objetivo de toda su obra, comenzando por *La ciudad blanca*, donde esto se percibe claramente desde el primer poema del libro que hemos reflejado en las primeras páginas de esta investigación.

No puede afirmarse, desde luego, que la presencia de la paradoja en la obra de Ángel Campos se deba a la influencia de la poesía portuguesa, ya que, empezando por la tradición mística española, esta figura estilística ha constituido un recurso expresivo medular de la retórica silenciaria. Pero hay que admitir, no obstante, que su uso en manos de Pessoa, Ramos Rosa y Eugenio de Andrade es muy frecuente y alcanza momentos de gran altura. Recordemos, por poner un solo ejemplo, el “Poema para mi amor enfermo” de *As mãos e os frutos* de ANDRADE (2001: 35): *Hoy he robado todas las rosas de los parques/ y he llegado hasta ti con las manos vacías*. En la poesía de Ángel Campos las paradojas, de distinto signo y significación textual, son especialmente frecuentes en los poemas cortos:

10

RAÍZ o cima.
Si te llamo en la calle,
No acabo nunca.

Por toda la ciudad,
Me voy con tu palabra.

21

Y otra mirada
Azul, más poderosa, te sobrevive.

Ha nacido de ti
Quien te dice de nuevo.

De *El cielo casi* (págs. 272 y 289 respectivamente)

7.- A modo de conclusión

Hemos aludido en varias ocasiones a la omnipresencia de la práctica metapoética en la obra de Ángel Campos. Puede considerarse sin lugar a dudas una de las características de su obra. Este discurso no solo menciona aspectos intertextuales, sino que abordan a menudo cuestiones profundas sobre la distancia entre las palabras y las cosas, la inefabilidad, el misterio del lenguaje, las conexiones entre pensamiento y lenguaje (VALVERDE, 1995, 298), etc. Y es que, como han advertido algunos críticos, (VALVERDE, 1995, 298; LAMA, 2008: 15 y 1996^a: 25), Ángel Campos considera a la poesía su casa, símbolo inequívoco en los poemas de *Siquiera este refugio*. De hecho, volviendo de nuevo al poema que abre *La ciudad blanca*, Serafín PORTILLO ha señalado con acierto que el poeta, en la soledad del muelle, mirando al mar, recuerda *en voz alta* el comienzo de la *Oda Marítima*. *Quien en soledad recurre a ello* —concluye Serafín PORTILLO (2009: 61), *pretende alcanzar una mayor conciencia de las palabras, se las dice a sí mismo para oírse las decir, para que lo que es apenas pensamiento abstracto, vaguedad mental, se convierta en voz, se realice (...) La poesía es una manera de captar lo que el tiempo nos distrae, lo que el olvido escamotea.*

En suma, Ángel Campos Pámpano no ha sido sólo uno de los más importantes conocedores, editores, difusores y traductores de la poesía portuguesa en España, sino también el mejor exponente de la escritura de un tipo de poesía (íntima, reflexiva, parca, silenciosa, sincera e íntegra, extremadamente autoexigente) cuyas fuentes principales brotan en el país vecino. Eso le hace único en el panorama de la poesía española. Nuestro autor, predestinado quizá a esa conexión ibérica por su origen rayano y su formación universitaria, hace suyas esas fuentes fundiéndolas con la tradición hispánica en el laboratorio de una voz inconfundible, tan íntima como existencial. Quizá lo que más caracteriza la poesía de Ángel Campos en este sentido sea el hecho de que esa reflexión metapoética en la que deriva el objeto descrito repercute en algo que afecta al interior del poeta en el plano más profundamente existencial, como si de alguna manera realidad, vida y literatura fueran, para él, la misma y sola cosa.

Bibliografía

Alvarado, Eduardo. “Extremadura y la Raya. Tierra de viajeros, tierra para viajar”, en M^a. Luisa Leal; M^a. Jesús Fernández, y Ana Belén García Benito (Coords.), *Imitación al viaje*, Junta de Extremadura, Mérida, 2006, págs. 389-417.

Andrade, Eugénio de. *Todo el oro del día. Antología poética (1940-2001)*, (traducción, selección y prólogo de Ángel Campos Pámpano), Pre-Textos, Valencia, 2001.

Clamote Carreto, Carlos. *Figuras do silêncio. Di Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto medieval*, Estampa, Lisboa, 1996.

Campos Pámpano, Ángel. *Los nombres del mar. Poesía portuguesa 1974-1984*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1985.

— *La vida de otro modo. Poesía 1983-2008*, Calambur, Madrid, 2008.

— “Ángel Campos Pámpano, poeta y traductor”. Entrevista de Simón Viola a Ángel Campos, publicada en el suplemento “Trazos” del periódico *Hoy* el 19 de octubre de 2008, reproducida en *Ángel Campos Pámpano 1957-2008*, en *Alborayque*, nº 3, 2009, págs. 87-92.

Colinas, Antonio. “La poesía trascendente de Pessoa-Cacero”, en ed. Ángel Marcos de Dios, *Aula ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007, págs. 160-168.

Cuadrado, Perfecto E. “Hablar, falar de Ángel”, en *Espacio/Espaço escrito*, Número extraordinario, Badajoz, noviembre de 2009, dedicado a Ángel Campos Pámpano, págs. 137-143.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1981.

Guimão, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*, Seara Nova, Lisboa, 1981.

Haya, Vicente (ed.), *Haiku-dó, Kairós*, Barcelona, 2007.

Hidalgo Bayal, Gonzalo. “Incompletud”, *Alborayque*, 3 extraordinario, 2009, pág. 39.

Lama, Miguel Ángel. “La línea de sombra de Ángel Campos en *Siquiera este refugio*”, *Ínsula*, 594, 1996a, págs. 24-25.

— “La poesía portuguesa del siglo XX en España. Un caso en la frontera extremeña”, en *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, Tomo I, en Juan M. Carrasco González y Antonio Viudas Caramasa (Eds.), Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996b, págs. 178-193.

— “La voz de la mirada (La poesía de Ángel Campos)”, prólogo de Ángel Campos Pámpano, *La vida de otro modo. Poesía 1983-2008*, Calambur, Madrid, 2008, págs. 9-20.

Losada, Basilio. “Pessoa”, en Jordi Llovet (Ed.), *Lecciones de Literatura Universal*, Cátedra, Madrid, 1995, págs. 987-995.

Lourenço, Eduardo. *O canto do signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Presença, Lisboa, 1993.

— *Poesia e Metafísica*. Camões, Antero, Pessoa, Gradiva, Lisboa, 2002.

Martins Marques, Teresa. *O imaginário de Lisboa. Na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Estampa, Lisboa, 1997

Mello, Sophia de. *Obra poética*, I, Caminho, Lisboa, 1990.

Pérez Parejo, Ramón. “Claves estilísticas de la Poesía del silencio (1969-1990): Evaluación de una tendencia lírica”, en *Ínsula*, nº 687, 2004, págs. 11-14.

— “Algunas claves de la poética de Ángel Campos Pámpano”, en Rosalía Muñoz Ramírez *et al.*, *Ángel Campos Pámpano. Una voz necesaria*, Consejería de Educación, Mérida, 2009, págs. 19-25.

Portillo, Serafín. “Algunas consideraciones para leer la poesía de Ángel Campos Pámpano”, *Alborayque*, 3 extraordinario, 2009, págs. 61-64.

Rodríguez de la Flor, Fernando. “Ángel Campos Pámpano y el iberismo imaginado” en *Espacio/Espaço escrito*, Número extraordinario, Badajoz, noviembre de 2009, dedicado a Ángel Campos Pámpano, págs. 39-40.

Sáez Delgado, Antonio. “Ángel y Portugal: un diálogo constante”, en *Ángel Campos Pámpano*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Badajoz, Badajoz, 2009, págs. 17-20.

— “La república nómada. Viaje y viajeros en la literatura contemporánea en Extremadura”, en M^a. Luisa Leal *et al.* (eds.) *Invitación al viaje*, Junta de Extremadura, Mérida, 2006, págs. 419-432.

— “La Edad de Oro, la época de Plata y el esplendor de Bronce”, en *Relíes. Relações lingüísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*, CELYA, Salamanca, 2007, págs. 125-170.

Valverde, Álvaro. “La idea de la rosa”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 539-540, 1995, págs. 296-298.

Viudas Caramasa, Antonio. “Ruy Belo (1933-1978), poeta portugués en un país posible”, Juan M. Carrasco González y Antonio Viudas Caramasa (Eds.), *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, Tomo I, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, págs. 167-178.